

Filósofos de paseo

RAMÓN DEL CASTILLO

T

TURNER NOEMA

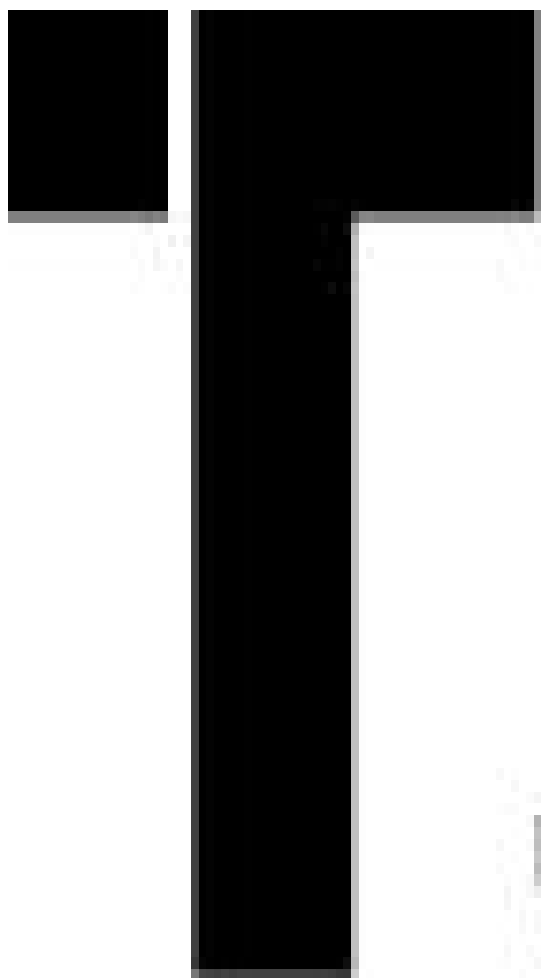


Filósofos de paseo

TURNER NOEMA

Filósofos de paseo

RAMÓN DEL CASTILLO



TURNER

Título:

Filósofos de paseo

© Ramón del Castillo, 2019

De esta edición:

© Turner Publicaciones SL, 2020

Diego de León, 30

28006 Madrid

www.turnerlibros.com

Primera edición: enero de 2020

Diseño de la colección:

Enric Satué

Ilustración de cubierta:

Conroy Maddox, *Metaphysical Landscape, The Challenge*, 1941.

Reservados todos los derechos en lengua castellana. No está permitida la reproducción total ni parcial de esta obra, ni su tratamiento o transmisión por ningún medio o método sin la autorización por escrito de la editorial

ISBN: 978-84-17866-96-9

DL: M-1111-2020

Impreso en España

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones:

turner@turnerlibros.com

ÍNDICE

[Introducción. El paseo interminable](#)

[I Pensadores al aire libre. De Kant a Hegel](#)

[II Sin vuelta atrás. Nietzsche](#)

[III Sendas prohibidas. Heidegger](#)

[IV Paseantes mínimos. Adorno](#)

[V Ni monje, ni jardinero. Wittgenstein](#)

[VI El jardín de la náusea. Sartre](#)

[VII Entre bosques y frutales. Fowles](#)

[VIII Perderse de vista. Walser y compañía](#)

[Agradecimientos](#)

Piernas: dos nos quiso dar
el Señor, para avanzar,
que al terruño no quedara
nuestra humanidad pegada.
Al siervo del estatismo
una solo servía lo mismo.

HEINE¹

En la carrera de la filosofía gana
el que puede correr más despacio.
O aquel que alcanza el último la meta.

WITTGENSTEIN²

¹ Heinrich Heine, “Sobre la teleología” [“Zur Teleologie”], traducción inédita de Isabel García Adánez. Llegué a estos poemas de Heine gracias a su extraordinaria edición de *Cuadros de viaje* (Madrid, Gredos, 2003). La introducción es imprescindible para entender las hilarantes andanzas de Heine (por el Harz, el mar del Norte, de Múnich a Génova) y sus peculiares visiones de lo bucólico y lo sublime. A Heine, no se olvide, le irritaba sobremanera que “a las lindas flores del buen Dios, igual que a nosotros, se las clasifica en cajones y según sus características externas, a saber: según el número de estambres. Puestos a establecer una clasificación sería mucho mejor seguir la propuesta de Teofrasto, que quería hacerlo basándose en el carácter de las flores, o sea, en su olor. Por lo que a mí respecta, tengo mi propio sistema de clasificación de la naturaleza, según el cual divido todo entre lo que se come y lo que no se come” (ibíd., p. 98).

² Ludwig Wittgenstein, *Aforismos. Cultura y valor*, E. Cecilia Frost (trad.), Madrid, Cátedra, 1980, p. 81.

INTRODUCCIÓN

EL PASEO INTERMINABLE

Desde que Nietzsche proclamara el fin de todo y el principio de no se sabe qué, los filósofos deambulan de aquí para allá espantados por los horrores de la civilización industrial y el fin de la Naturaleza. ¿Cómo reaccionó la filosofía cuando sus escenarios sublimes, sus grandiosos espacios, empezaron a ser explotados como campos de producción o degradados como destinos turísticos? Desde finales del siglo XIX, los grandes filósofos presagian el fin del mundo, o al menos del mundo tal como ellos lo conocían, o como lo concebían. La civilización industrial cambió la faz de la tierra y la sociedad, transformando para siempre la relación entre el campo y las ciudades, la naturaleza y la cultura. La Gran Guerra revelará el poder mortífero del progreso y pondrá en crisis todos los fundamentos en los que parecía sustentarse la cultura occidental. Tiempo después, en las primeras décadas del siglo XX, una nueva generación buscará, ansiosa, nuevos referentes y valores que tampoco servirán para evitar la guerra total, el exterminio organizado y la devastación de la Naturaleza. De ahí en adelante, la filosofía deambulará de forma extraña, con sus viejas ilusiones, espejismos y fantasmas, incapaz de afrontar un mundo en el que la diferencia entre la historia y la naturaleza se borraría para siempre.

Este libro está dedicado a personajes que destinaron largas disquisiciones al futuro de la Humanidad y de la Naturaleza, pero en vez de glosar sus ideas, preferí recrear sus idas y venidas por los parajes que frecuentaron. No considero que los paisajes de su pensamiento sean accesorios. No son simples decorados de su vida ni elementos secundarios de sus visiones del mundo. Al contrario, esta crónica sobre los espacios por los que deambularon puede ayudar a entender mucho mejor algunas claves de su pensamiento.

Esta es una historia sobre filósofos de paseo, aunque al final no he podido

evitar hablar de algunos escritores. Si no fuera porque he usado siempre la literatura como un tubo respiratorio nunca habría podido respirar en la pecera de la filosofía. Esta vez me ha pasado algo parecido, aunque luego veremos que hay más razones de peso que el ahogo personal para recurrir a la literatura. Buena parte de esta historia fue escrita antes de publicar el libro *El jardín de los delirios*, pero solo pudo ser finalizada después.¹ Empecé a pensar en los paseos de los pensadores al aire libre hace mucho, inmediatamente después de leer *Wanderlust* de Rebecca Solnit.² En un momento de su gran crónica se menciona, como de pasada, un texto de Edmund Husserl sobre la experiencia del espacio³ y a continuación se empiezan a lanzar críticas a la filosofía francesa, que convirtió el nomadismo en su consigna. Me pareció que esa parte del libro simplificaba un poco la relación de la filosofía del siglo xx con el arte de caminar. ¿Por qué saltar de Husserl a Deleuze? ¿Por qué no dedicar más espacio a pensadores para los que mantenerse andando no era una simple rutina? Quizá Solnit los dejó al margen porque encontró más interesantes las divagaciones de literatos inventivos que las meditaciones de sesudos filósofos. Quizá la filosofía del siglo xx fue demasiado pesada y grave para formar parte de la literatura del caminar. Quizá el arte de caminar solo pueda inspirar un pensamiento ligero, pasajero. Quizá los filósofos solo fabrican discurso y los escritores son propensos al excurso; quizá se toman el paseo como instrucción y no como excursión. Quizá los filósofos solo vagan para meditar. Quizá les da miedo divagar.

Sea como sea, eché de menos a muchos filósofos en el libro de Solnit y pensé que merecería la pena internarse por los terrenos que ella dejó sin explorar. En su libro, es cierto, hablaba de Rousseau y de Kierkegaard, y de Benjamin, claro, pero ¿por qué Nietzsche era mencionado de pasada y Heidegger ignorado completamente? En realidad, no era la única experta que, en mi modesta opinión, dejaba fuera a personajes peculiares. En otros libros muy conocidos dedicados al caminar también encontré otros huecos, por ejemplo, en *Andar. Una filosofía* de Gros, que sí daba mucho más espacio a Nietzsche, pero que volvía a dejar a Heidegger fuera de escena. Incluso Melvin Coverley, en su excelente *The Art of Wandering*, no prestaba

atención al ceremonioso modo en que Heidegger conectó el acto de caminar y el camino del pensar. Lo divertido de todo esto es que, una vez que empecé a examinar los andares de esos filósofos ausentes, acabé dándole vueltas a las excursiones de otros pensadores cuyos nombres no aparecen en esas crónicas: Hegel, Wittgenstein, Adorno. Me empezó a interesar por qué daban caminatas, vivían en cabañas, callejeaban o hacían turismo por los Alpes. Sentado en un jardín una tarde lluviosa recordé que la repulsión existencial que describió Sartre tenía lugar en un jardín, así que corrí a buscar *La náusea* en una estantería y al leerla otra vez descubrí un montón de detalles (en la novela y en la vida de Sartre) que no nos enseñaron a percibir cuando estudiamos filosofía.⁴ Para acabar de liarla, una vez que empecé a imaginar a pensadores al aire libre, moviéndose por jardines, bosques, parques, montañas, alamedas, barrios urbanos o pueblos pintorescos, se me vinieron a la cabeza muchas de sus ideas sobre la naturaleza, la historia, la cultura, el campo, la ciudad, y sobre el propio acto de caminar, claro. ¿Por qué echan a andar los filósofos? ¿Qué descubren *ahí afuera* que no podrían haber descubierto en un interior? ¿Qué relación tiene su forma de moverse con su forma de pensar? Kant paseaba todos los días por el mismo sitio y de la misma manera. Pasear era una rutina beneficiosa para el ejercicio del pensamiento. Para Nietzsche, en cambio, caminar era una forma de *salir* de la rutina y de ese modo lograr pensar más intensa y lúcidamente. No paró de moverse por muchos lugares, aunque le gustaba *repetir* caminos. Curioso.

Pronto se me planteó una pregunta que Coverley o Solnit ya se hicieron en sus libros. Muchos personajes de la historia del caminar reflexionaron sobre el propio caminar, pero otros no lo hicieron tan explícitamente. Por ejemplo, la escritura de John Muir, recuerda Coverley, siempre está subordinada a la exploración y transmite un sentimiento de identificación con el mundo natural que no tiene paralelo en la literatura del caminar, pero que no es exactamente una literatura del caminar. Solnit dice lo mismo: A Muir le fascinaba la naturaleza, y su pasión por la botánica se satisfacía mejor a pie, pero no convertía el propio caminar en objeto de reflexión. No hay un límite bien definido entre la literatura del caminar y la escritura

naturalista, dice Solnit. Los escritores sobre la naturaleza “tienden a hacer del caminar algo implícito, como un medio para sus encuentros con la Naturaleza que describen, pero rara vez como un tema en sí mismo”.⁵ En el caso de los filósofos, creo, no ocurre algo muy distinto. Todos los personajes de este libro están en movimiento, pero no todos ellos reflexionan del mismo modo sobre el movimiento, ni menos aún sobre su propio movimiento. También transitan por la Naturaleza, pero hablan de ella y de su relación con ella de muy distintas formas. Como los historiadores de escritores en movimiento, también agrupo a personajes de distintas épocas, solo que en este caso me centro en aquellos posteriores a la Primera Guerra Mundial. Hablo rápidamente de Kant, Schelle, Rousseau, Hegel, Kierkegaard y corro apresuradamente hacia Nietzsche, como si su propia marcha nos ayudara a precipitarnos al periodo que Eilenberger ha llamado recientemente “tiempo de magos”, pero que para nosotros no es mágico sino bastante absurdo. Supongo que mi enfoque resultará impertinente para algunos filósofos, y su crítica ya me la sé. Dirán que combino como si nada lo sociológico con lo histórico, lo biográfico con lo filosófico. Quienes creen que la filosofía está por encima de todo, sentirán que simplifico las ideas de sus vacas sagradas. Comprendo que les moleste esa mezcla. En realidad, los lleva incomodando desde hace cien años, dado que buena parte de la reputación de la propia filosofía se ha basado en afirmar (con tono solemne y autoritario) que el pensamiento de los grandes filósofos es tan profundo que puede separarse de su época y su sociedad.⁶ Nunca he entendido esta postura, la verdad: cuantas más cosas sabemos sobre el contexto de un pensamiento, mejor lo estamos valorando. El hecho de conectar las ideas de un pensador con su vida y milagros no les quita importancia a esas ideas.

Puede que, como dijo Solnit, el caminar inspire un estilo de escritura poco lineal y ordenado. Puede ser. ¿Le ocurre lo mismo a la teoría sobre el caminar? A veces sí y a veces no. En cualquier caso, que una narración o un ensayo no sean lineales no significa que las ideas se dispersen o se enreden las cosas. Mantener una dirección demasiado fija a veces nos acaba desviando de lo más importante, tanto paseando como pensando. Este libro

tiene más dirección que el anterior, pero quien espere que le lleve hasta un destino definido, puede dejar ya de leerlo. A diferencia del anterior, tiene un ritmo mucho menos agitado y alucinado. No me salgo tanto del camino, ni me pierdo tanto en la maleza, ni me voy por tantas ramas. Mi discurso sigue teniendo más de digresión que de tratado sistemático o de concentrada meditación, pero procuro aportar datos para que esos rodeos no se confundan con ligeras divagaciones. Que nadie se engañe: el paseo que damos es interminable. Si el lector logra llegar al final del trayecto, seguirá dando vueltas. No pretendo transmitir un mensaje moralizador, ni menos aún un eslogan ético. Le Breton y otros predicadores del arte de caminar suelen subrayar el lado bonito del asunto, y hacen bien. A nadie le desagrada un buen paseo. El problema es que formulan sus ideas de tal manera que estas se convierten en otro producto del mercado de la felicidad, o en otra receta prescrita por los éticos del saber vivir. Como dice Le Breton,

caminar es una apertura al mundo que invita a la humildad y al goce ávido del instante. Su ética del merodeo y la curiosidad hacen de él un instrumento ideal para la formación personal, el conocimiento del cuerpo y de todos los sentidos; [...] la vulnerabilidad del caminante es una buena invitación a la prudencia y a la apertura del otro, más que a su conquista o a su desprecio, [...] la experiencia del caminar descentra al yo y restituye el mundo, inscribiendo así de pleno al ser humano en unos límites que le recuerdan su fragilidad a la vez que su fuerza, [...] moviliza permanentemente la tendencia del hombre por comprender, por encontrar su lugar en el seno del mundo, por interrogarse acerca de aquello que fundamenta su vínculo con los demás, [...] caminar [...] es un proceso de conocimiento de uno mismo y del otro, un cambio del escenario del conocimiento [...]. Andar nos predispone para la metamorfosis de nuestra mirada sobre el mundo.²

No se puede estar más que de acuerdo con Le Breton. El problema es que solo se esté dispuesto a escuchar esas cosas. La ética de la vida cotidiana ha encontrado en el pasear un mercado tan rentable como la jardinería

doméstica. En un mundo de mierda, todo el mundo se apresura en resultar edificante y transmitir buenos sentimientos, y la moda del caminar no se ha quedado atrás. El caminar “ofrece una bella imagen de la existencia, siempre inacabada”, dice Le Breton. ¿Bella? ¿Seguro? ¿Siempre? Quizá no. El caminar también puede revelar una imagen oscura de la existencia, más angustiada y desorientada. ¿Es que nunca caminamos por ansiedad, por aburrimiento o por pánico? Los tratados sobre el caminar siempre ensalzan el caminar tranquilo, la marcha serena y equilibrada, pero ¿es que nunca caminamos de forma alterada y errática? La marcha, agrega Le Breton, “es a veces infinita, sin otra dirección que el tiempo”; a menudo se camina “sin fin para no llegar a ninguna parte, para conjurar solo el paso del tiempo y su lento avance hacia la muerte que es, finalmente, el término de cualquier camino”.⁸ Es cierto, solo que cuando se insiste en este lado del caminar las cosas ya no cuadran tan fácilmente con la ética de la felicidad. Caminar no solo inspira humildad y solidaridad, también puede infundir temor y enmudecimiento. El andar no siempre nos devuelve a los otros, también nos puede separar de ellos para siempre, y llevarnos hasta la Nada. Podemos salir al exterior para huir del vacío interior, pero ¿y si ese gran exterior se revela como un Vacío mucho mayor? Según la nueva estética y ética del caminar, el paisaje debe sacarnos del sopor existencial, despertar nuestros sentidos, revitalizar nuestros deseos, reconectarnos con las energías del mundo. Mensaje edificante, como muchos otros, pero parcial: pasear también nos sumerge en algo mucho más serio; por ejemplo, en el tedio, que ahora, en nuestra sociedad del ocio, cada vez tiene peor aceptación. Por lo visto hay que llenar el tiempo como sea, no vaya a ser que se abra un vacío en nuestras vidas que luego no sepamos cómo llenar. En realidad, aburrirse sentado todavía es admisible. Pero aburrirse en movimiento parece un despropósito. Quizá es que hay distintos tipos de aburrimiento. En su “Elogio del aburrimiento” (una charla impartida en 1989 para jóvenes estudiantes), Joseph Brodsky dijo que el tedio no se remedia huyendo de la repetición, sino rodeándose más de ella. “Cuando os golpee el aburrimiento, id por él. Dejad que os inunde, sumergíos a fondo”. La razón por la que el aburrimiento requiere esa disposición, añadía, es que

representa al tiempo en toda su pureza, en todo su repetitivo, superfluo y monótono esplendor... el aburrimiento es vuestra ventana al tiempo, a esas características del tiempo que uno tiende a pasar por alto para no poner en peligro su equilibrio mental. Se trata, en definitiva, de una ventana a la infinitud del tiempo, o, lo que es lo mismo, a nuestra propia insignificancia en él... Una vez abierta la ventana, no intentéis cerrarla: al contrario, abridla de par en par... El aburrimiento habla el lenguaje del tiempo... “Eres finito –dice el tiempo con la voz del aburrimiento– y cualquier cosa que hagas, desde mi punto de vista es vana”. [...] Cuando esa ventana se abre uno se siente poca cosa. Si aceptamos la lección que nos revela el tiempo admitimos que somos “muy inferiores a él en trascendencia”. Sin embargo “lo superamos en sensibilidad... Somos intrascendentes porque somos finitos. Pero cuanto más finito es algo, más cargado viene de vida, de emociones, de goce, de miedos, de compasión, [...] la anticipación de tal inanimada infinitud es la que explica la intensidad de los sentimientos humanos.”⁹

Evidentemente, esta clase de aburrimiento puede surgir en espacios interiores (se abre la ventana de la infinitud), pero también se disfruta a la intemperie, en exteriores, al aire libre. ¿Y no es más intenso cuando se vive en movimiento? Mucha gente piensa que el paseo sirve para disipar la niebla del aburrimiento, esa especie de atmósfera que puede adueñarse de nuestra vida interior. Pero no es necesariamente así: el paseo sirve para internarse en esa niebla con indiferencia, sirve para asumir un tiempo sin objetivos, para estirar un tiempo sin medida y para habitar un espacio sin lugares concretos, como dice Lars Svendsen en *Filosofía del tedio*.¹⁰ Frédéric Gros también distingue en *Andar. Una filosofía* dos formas de aburrirse. La primera provoca agitación, ansiedad y un tipo de hiperactividad con la que se intenta llenar el tiempo desesperadamente. El segundo tipo, en cambio, tiene que ver con el movimiento monótono y no trata de llenar el vacío. La agitación es una estrategia fatal de huida; el movimiento repetido, en cambio, es una forma de aceptarlo. Aburrirse de andar, o andar hasta aburrirse, dígame como se quiera, no es cualquier forma

de aburrirse.¹¹ “Un gran número de filósofos y escritores confiesen su deuda con ciertas caminatas, excepcionales o regulares, en las que han dado libre curso a sus razonamientos”. De acuerdo; pero eso no quiere decir que deambularan tranquilos. Yo diría que los filósofos siempre han tenido bastante miedo a perderse. Descartes, recuerda Robert Pogue Harrison, utilizó la imagen del bosque y la de la ciudad para explicar su filosofía. En *El discurso del método* comparó una de sus máximas (la segunda: ser lo más resuelto y firme en sus acciones) con la actitud de un caminante que al perderse en el bosque no se queda quieto en un lugar, ni vaga de un lado a otro, sino que camina siempre en línea recta, hacia un lugar fijo, sin cambiar el rumbo. Aunque ese camino no le conduzca a donde quería, decía Descartes, al menos le llevará a un sitio mejor, la espesura del bosque.¹² En la segunda parte de la famosa obra, justo después de ponerse al calor de la estufa, Descartes también confesaba toda su filosofía urbanística, criticando las intrincadas ciudades que no estaban diseñadas desde el principio con un plan geométrico, diseñado por un solo arquitecto. Las calles de las ciudades antiguas, enredadas y confusas, provocaban en él tanta inquietud como los bosques.¹³ Pogue Harrison llega a sugerir que esta “fobia del racionalismo al bosque” llega hasta Sartre y, como veremos, no le falta razón.

Frente a este deseo de control y ordenación, desde luego, habrá filósofos que perderán el miedo a perder el rumbo y que se tomarán la filosofía más como un error o un devenir, en vez de como un sistema de orientación o de posición. Caminar, dice Le Breton, activa el filosofar, pues el viajero “se ve incitado a responder a una serie de cuestiones fundamentales que desde siempre ha perseguido a la condición humana: ¿De dónde viene? ¿Adónde va? ¿Quién es? Esas preguntas eternas del viajero que el sedentario apenas se hace”.¹⁴ Ciertamente, pero eso no significa que caminando no se den vueltas y más vueltas absurdas, o que uno no acabe más perdido que como empezó. Sería ingenuo creer que andar nos ayuda a dar con respuestas a esas preguntas, o que nuestro movimiento no puede acabar suscitando otras muchas preguntas más idiotas, pero no menos acuciantes. Tampoco está claro que los filósofos, supuestos expertos en esas preguntas, den menos vueltas que los demás. Las historias más populares sobre pensadores

paseantes transmiten una visión idealizada de la filosofía, pero las cosas no han sido tan elegantes ni tan coherentes. Muchos de los filósofos que han buscado aire puro para la filosofía, no debieron respirarlo a fondo, porque si lo hubieran hecho no se habrían tomado tan en serio sus propias especulaciones, ni se habrían sentido superiores al resto de mortales.

Como veremos luego, hay quienes están convencidos de que la forma de pensar y de caminar de Heidegger es una de las más profundas posibles.¹⁵ No lo veo así. Me parece que es una de las maneras de entender nuestro habitar y pasear por el mundo que la filosofía debería dejar atrás de una vez para siempre, y no solo por su perversa relación con el nazismo, o por la simpatía que podamos sentir por pensadores judíos que tuvieron que salir corriendo de Alemania. El problema de Heidegger no es simplemente que sus admiradores transijan con sus errores políticos, sino que muchos de sus lectores (incluyendo arquitectos, urbanistas, artistas, etcétera) se dejen llevar por su grandilocuencia y difundan sus reaccionarias ideas sobre el enraizamiento, el apego al lugar, la habitabilidad del mundo y el destino de la Tierra. Dicho de otro modo: el problema de la filosofía no es que no se haya ejercido al aire libre (lo ha hecho a menudo), sino que no parece haberse aireado lo suficiente. El futuro del pensamiento no depende de algo tan sencillo como cruzar los valles de la mediocridad para adentrarse en los misteriosos bosques de la revelación. El mundo siempre ha estado lleno de caminantes y muchos de ellos parecen haber tenido experiencias únicas. Pero esto está dentro de lo normal. Lo que no es normal es que algunos filósofos estén convencidos de que solo cuando ellos se han internado en la espesura de este mundo se ha manifestado algo trascendental para la Humanidad.¹⁶

Otro asunto del que sorprendentemente no se habla mucho en los libros del caminar es el de los paseantes delirantes y dementes. Asociamos la figura del pensador andante a un individuo de carácter fuerte y pensamiento coherente. No se nos pasa por la mente que los filósofos puedan perder la cabeza o que a veces se les vaya un poco. Muchos admiradores de Nietzsche tienden a engrandecer excesivamente sus paseos y sus devaneos, temerosos de que sus disparates resten importancia a su legado. Los devotos

de Wittgenstein también son reacios a admitir que su admirado genio tenía problemas para entender las conductas más tontas y comunes de la vida social.

En un tremendo relato de Thomas Bernhard, titulado “Andar”, los dementes paseantes no paran de dar vueltas a un tema: ¿Son “la ciencia del andar y la ciencia de pensar, en el fondo, una sola ciencia”? ¿Se puede deducir la forma de pensar de alguien observando su forma de andar? O al revés: ¿es posible saber de qué forma anda alguien examinando sus pensamientos? Los locos de este paseo no llegan a ningún final, ni caminando ni reflexionando, pero dan a entender que buscar la congruencia entre pensamiento y movimiento quizá no tenga el menor sentido. Si esa es su conclusión, entonces uno tendería a pensar que no están tan locos. El diálogo entre los paseantes es repetitivo, obsesivo como su propia marcha. Desandan lo ya pensado y se pierden continuamente. Pero no dejan de tener razón cuando cuestionan la congruencia entre razonar y andar. Como dice Oheler:

Habíamos pensado siempre que podíamos hacer del andar y pensar *un solo proceso total*, [pero] tengo que decir ahora que es imposible hacer del andar y pensar un solo proceso total... porque realmente no es posible *andar durante bastante tiempo y pensar con la misma intensidad*, unas veces andamos más intensamente, pero no pensamos tan intensamente cómo andamos, y luego pensamos intensamente y no andamos tan intensamente como pensamos, unas veces pensamos con una presencia de espíritu mucho mayor que cuando pensamos, pero no podemos pensar y andar con la misma presencia de espíritu... Si andamos más intensamente, nuestro pensamiento cede... si pensamos más intensamente, nuestro andar... No podemos decir que pensamos como andamos, lo mismo que no podemos decir que andamos como pensamos... Andar regularmente y [a la vez] pensar regularmente, ese arte es evidentemente el más difícil de todos y el que menos se puede dominar.¹⁷

Supongo que mi aproximación a esta historia de pensadores paseantes

resultará algo paródica para mis colegas más serios. La gente de la filosofía suele pensar que lo divertido es lo contrario de lo serio, pero como dijo Chesterton lo divertido no es lo contrario de lo serio, sino lo contrario de lo aburrido. Que un escritor decida contar las cosas con humor no significa que no sea sincero ni que no se tome en serio las cosas (que Swift fuera divertido contando historias, por ejemplo, no significa que no fuera seriamente pesimista).¹⁸ Chesterton también dijo que solo se puede bromear sobre cosas serias, graves y terribles, así que el hecho de que podamos reírnos de la filosofía es la mejor prueba de su seriedad. Uno no se puede reír más que de lo que le parece importante, y todas las parodias, decía, “han de suponer la comprensión súbita de que algo que se cree a sí mismo solemne, en el fondo no lo es tanto”. Eso explica que haya tantos chistes sobre la religión, o sobre la moral, o sobre representantes de la autoridad o de la razón (Chesterton pensaba en policías y científicos). Con la filosofía pasa algo parecido, más aún cuando sus máximos representantes están convencidos de que su autoridad está por encima de la de teólogos y científicos y actúan no como vigilantes sino como auténticos jueces supremos.

Según lo veo yo, adoptar un tono jocoso al hablar de filósofos tampoco es una simple estrategia comercial para llegar a más lectores, sino una manera respetuosa de llegar a lectores inteligentes (grupo entre el que, se supone, habría que incluir al propio gremio filosófico). Cuando subrayo el lado chistoso de las andanzas de filósofos, no le estoy quitando hierro a sus pensamientos, al revés. La falacia de no tomarse en serio el humor, decía también Chesterton, es muy común entre los hombres de tipo clerical, pero desgraciadamente yo diría que esa falacia ha sido aún más común entre filósofos. La gente clerical suele reírse de muchas cosas y no solo porque la Biblia esté llena de bromas. Los filósofos, en cambio, mantienen mucho más la compostura, a excepción de algunos pensadores disparatados, como Nietzsche y Kierkegaard. Bromear sobre algo, insistía Chesterton “no es tomarlo en vano. Es, por el contrario, tomarlo y usarlo para un fin extraordinariamente bueno. Usar una cosa en vano significa usarla inútilmente. Pero una broma puede ser sumamente útil; puede contener todo

el sentido del mundo, por no hablar de todo el sentido celestial, de una situación”.¹⁹ Las bromas no bloquean el debate y la investigación, al contrario, “la solemnidad es lo que está bloqueando el camino”. Son, efectivamente, los llamados métodos serios con su propia “importancia” y su “juicio” “los que bloquean el camino por todas partes”.²⁰

Aunque en *El jardín de los delirios* parecía empeñado en destruir ilusiones, mis mejores lectores no me confundieron con un amargado. En esta nueva entrega todavía tiene menos sentido plantearse la cuestión del pesimismo o el optimismo. Que el libro acabe con la muerte de un paseante no debe hacer pensar que los filósofos solo sabemos meditar sobre la muerte. Para nada. Sea como sea, los lectores juzgarán si prefieren un libro como este o una loa al caminar.

Y con esto vuelvo al principio. Dije que este era un libro sobre filósofos, pero que no podía evitar incluir algún capítulo sobre escritores. ¿Por qué? Si acabo hablando de un escritor chalado suizo y de un escritor británico polémico no es porque crea que solo haya que hablar de ellos. No: se podría hablar de muchos otros. Las crónicas sobre el caminar están llenas de referencias a Rimbaud, Thoreau, Hazlitt, Stevenson, Woolf...²¹ Si me limito a dos escritores es porque me ayudan a pensar mejor los asuntos que se nos plantean siguiendo los pasos a algunos filósofos y también porque en las historias populares sobre el caminar apenas se habla de ellos. Solnit no solo se olvidó de algunos filósofos andarines, también del inigualable Robert Walser, ese delirante paseante que se convertirá en referente de la estética de la desaparición. Coverley sí lo sacó a relucir, cierto, pero de pasada y sin desvelar todo su terrible mensaje. El otro escritor que analizo es John Fowles, que no se asocia con las crónicas del caminar, pero uno de sus libros incluye uno de los paseos más inquietantes que conozco, y cuyas reflexiones sobre la literatura no se pueden entender sin pensar en bosques y jardines. Ya hablé de él en la segunda parte de *El jardín de los delirios*, pero ahora es cuando dejo mucho más claro por qué *El árbol* es un libro que me dejó en el sitio.

Sigo sin contestar del todo la pregunta, ya lo sé. ¿Por qué escritores, además de filósofos? Lo dije al principio, entre líneas. ¿Es compatible el

caminar con una mentalidad filosófica? Parece que sí. Ha habido filósofos que parecen demostrarlo, pero ¿prueba eso que sus excursiones lograran abrir sus cabezas lo suficiente? ¿Lograron verdaderamente que sus pasos por este mundo cambiaran el paso a su pensamiento? Quizá sí, quizá no.

- ¹ A diferencia de *El jardín de los delirios*, este nuevo libro que Turner también se ha atrevido publicar no tiene que ver con los debates actuales del paisajismo, el urbanismo o la ecología, sino con el mundo en el que, para bien y para mal, he pasado más tiempo profesionalmente, el de la filosofía. En *El jardín de los delirios* (Madrid, Turner, 2019) examiné el libro de Cooper, *A Philosophy of Gardens* (2006), donde defiende una ética del jardín que no me parece coherente, sobre todo cuando trata de combinar el amor por la vida ordinaria con la filosofía heideggeriana del habitar. Véase el capítulo “Jardines de este mundo”, en *El jardín de los delirios*, op. cit., pp. 171-179.
- ² Sobre el paralelismo entre formas de escribir y formas de caminar, no podemos dejar de referirnos a un texto de Hazlitt (“Mi primer encuentro con los poetas”), que oyó recitar poemas a Coleridge y a Wordsworth en 1879. “El estilo de Coleridge es más pleno, animado y ameno; el de Wordsworth más equilibrado, uniforme e interiorizado. Osaría decir que uno es más *dramático*, y el otro más *lírico*. Coleridge me comentó que le gusta componer mientras pasea por un terreno accidentado o se abre paso a través del ramaje enmarañado de algún bosquecillo de matorros; mientras que Wordsworth, siempre que ha podido, ha escrito mientras paseaba arriba y abajo por un camino recto de gravilla o en algún lugar donde la continuidad de sus versos no pudiese tropezar con ninguna interrupción colateral”. Este texto lo cita Seamus Heaney en *De la emoción a las palabras* (Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 71-72). Heaney explica no solo cómo los versos fueron estimulados por “las monótonas idas y venidas del paseo, puesto que cada trecho actuaba como la longitud de un verso”. También se pregunta si Hazlitt tenía razón cuando decía que el balanceo del cuerpo del poeta, el “bamboleo, el caminar cansino” fomentaba el vaivén de la voz. Tengo que agradecer a Alberto Santamaría que me descubriera este texto.
- ³ Solnit menciona la versión inglesa: “The World of the Living Present and the Constitution of the Surrounding World External to the Organism”. Este manuscrito de 1931 se publicó con un prólogo de Alfred Schütz en 1946, y es iluminador leerlo junto con otros dos trabajos: “Foundational Investigations of the Phenomenological Origin of the Spatiality of Nature” y “Notes on the Constitution of the Space”. Aquí no voy a analizar lo que Husserl dice sobre el caminar en estos análisis fenomenológicos, sencillamente porque nos ocuparía demasiado espacio hacer comprensibles sus intrincados pensamientos. Solnit dice algo importante, aunque tampoco lo desarrolla: la fenomenología describió la relación con el espacio como vivencia cualitativa de un sujeto, incluyendo su experiencia corporal. Lo que Solnit no añade es que al cabo del tiempo – esto lo recuerda Jameson– el énfasis de la fenomenología en una experiencia auténtica del espacio fue criticado por una sociología para la que solo hay cuerpo social, para la que no existe un cuerpo humano dado como tal, sino todo un “espectro de experiencias sociales del cuerpo”, una entera “variedad de normas corporales” producidas por distintas formaciones sociales históricas. Visto así, el “retorno” a una visión más “natural” del cuerpo en el espacio que defendía la fenomenología fue tachado no solo de nostálgico, sino de ideológico (“La arquitectura y la crítica

de la ideología”, en Fredric Jameson, *Las ideologías de la teoría*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, pp. 416 y ss.).

- 4 Después de recordar esto, me encontré con varias referencias al jardín de *La náusea* y me alegré mucho. Primero porque sentí que no estaba desvariando solo: las ideas de otros autores confirmaban mi impresión; y segundo, porque todos esos autores dejaban pendientes cuestiones que merecían ser exploradas, no solo sobre Sartre. Una de ellas es *Forests. The Shadow of Civilization*, de Robert Pogue Harrison (Chicago, Chicago University Press, 1992), que conecta el episodio de *La náusea* en el jardín con el tema más general de la fobia racionalista a los bosques, o incluso la aversión a lo natural. Los otros dos libros que mencionan a Sartre son el estupendo *Philosophy in the Garden* de Damon Young (Melbourne, Melbourne University Press, 2012) y, de modo más breve, pero también interesante, *La pereza. Pasión por la indiferencia*, de Sergio Benvenuto (Madrid, Machado Libros, 2014, pp. 141 y ss.).
- 5 Solnit, *Wanderlust. Una historia del caminar*, Madrid, Capitán Swing, 2015, pp. 119, 127.
- 6 Me he pasado la vida recomendando libros sobre filósofos que algunos de mis colegas consideran meramente sociológicos, pero nunca me han dado una explicación convincente de qué entienden por *meramente*. Me pasó con el libro de Pierre Bourdieu sobre Heidegger (*La ontología política de Martin Heidegger*, traducido en Paidós [Barcelona, 1991]) que fue ignorado en España, pero que es sumamente iluminador justamente porque Bourdieu no hizo lo que se supone que haría un sociólogo vulgar. Pasó algo parecido con libros menos elaborados pero interesantes como *Locura filosófica*, de Nigel Rodgers y Mel Thompson (originalmente titulado *Philosophers Behaving Badly*, que debería haberse traducido por ‘Filósofos metiendo la pata’, o simplemente como ‘Filósofos cagándola’). Era un libro escrito por un historiador (que había estudiado a Hitler y Churchill) y un *freelance* que publicaba libros divulgativos de filosofía. La filosofía profesional también se lo puso fácil para ignorarlo. Es más fácil calificar otros libros de simples que aprovechar los debates tan interesantes que propician.
- 7 Le Breton, *Elogio del caminar*, Madrid, Siruela, 2011, pp. 62-64.
- 8 *Ibíd.*, p. 59. Otros libros de Le Breton, como *Desaparecer de sí* (Madrid, Siruela, 2017), no se relacionan tan a menudo con las historias del caminar, pero son tan interesantes o más que el que dedica propiamente a este. Véanse, si no, las secciones para paseantes fugitivos. Sobre fugas y escapes acaba de salir uno bastante útil de Antonio Pau, *Manual de escapología. Teoría y práctica de la huida del mundo* (Madrid, Trotta, 2019).
- 9 “Elogio del aburrimiento”, en Brodsky, *Del dolor y la razón*, Barcelona, Destino, 2000, pp. 115-116.
- 10 Lars F. H. Svendsen, *Filosofía del tedio*, Carmen Montes Cano (trad.), Barcelona, Tusquets, 2006, p. 150.
- 11 “Repetición”, en *Andar. Una filosofía* (Madrid, Taurus, 2014, pp. 217 y ss.). Gros da a este capítulo final de su gran libro un tono demasiado trascendente, e incluso religioso, que respetamos pero del que nosotros prescindimos.
- 12 Tercera parte del *Discurso del método*, Madrid, Alianza, 2011.
- 13 Descartes, además, creía que no era viable demoler las viejas ciudades para crear otras mejores; proponía cambiarse de lugar y empezar de nuevo, sin tratar de edificar sobre cimientos viejos. También es significativo que Descartes comparara su exilio en Holanda con un retiro solitario al más remoto de los desiertos (*ibíd.*).
- 14 *Elogio del caminar*, *op. cit.*, p. 68.
- 15 Luego volveremos sobre esto, pero dejaré ya claro que esta forma de ver el aburrimiento es distinta a la que atrae a los filósofos existencialistas. Como recuerda Svendsen, “Heidegger cree que el tedio puede superarse y ahí radica, precisamente, su error: que permanece en el ámbito de la lógica de la transgresión. Comprende que el tedio remite al deber que tenemos en relación con

el modo en que vivimos nuestras vidas, pero cree que este deber solo puede resolverse con la superación de todo este modo de vida”. Svendsen, en cambio, cree que “dicho deber lo es con la vida que vivimos aquí y ahora. Se trata de un deber para con lo concreto, no para con el ser. Y tal deber implica asimismo la aceptación del tedio, más que la ambición de superarlo” (*Filosofía del tedio*, op. cit., p. 169). El tedio vital, pues, no es un paso para una existencia más auténtica, ni “conduce a ningún tipo de comprensión total del ‘sentido del ser’, aunque sí puede ofrecernos alguna que otra indicación sobre cómo vivimos de hecho [...]. No nos conduce, como cree Heidegger a un gran sentido oculto. Ciertamente que nace de la falta de sentido, pero tal vacío no garantiza que exista nada capaz de llenarlo. Desde el punto de vista de Heidegger el tedio mismo adquiere sentido porque, con tal de que sea lo suficientemente profundo, provocará un cambio hacia un modo de existencia, hacia otro tiempo. [...] Pero tal como muestra Beckett, el Instante está permanentemente diferido. El instante, el Sentido mismo de la vida, se presenta solo en forma negativa en el aspecto de la carencia, y los instantes particulares, los que surgen en el amor, en el arte, en la embriaguez, jamás perduran. [...] Pese a todo, la ausencia del gran Sentido puede velar la existencia de otros sentidos [...]. Una fuente común del tedio es el hecho de que nos empeñemos en usar la mayúscula allí donde deberíamos contentarnos con las minúsculas. Aunque no se nos otorgue el Sentido, no deja de haber un sentido; y también tedio. El tedio ha de aceptarse como un hecho insoslayable, como la fuerza de la gravedad de la propia vida. No es una solución grandiosa, pero es que el problema del tedio tampoco tiene solución” (ibíd., p. 199).

16 En *Philosophy in the Garden*, Damon Young hace por la salud de la filosofía mucho más que tantas voluminosas monografías dedicadas a pensadores y jardines. Aunque tenga toques de ironía, el enfoque de Young es mucho más respetuoso con la filosofía que el mío, quizá porque yo he sufrido más tiempo y más de cerca los excesos de los filósofos. También es muy interesante porque no habla solo de filósofos y los mezcla sin contemplaciones con escritores: cuenta por qué Marcel Proust tenía un bonsái al lado de su cama, qué le pasaba a Jane Austen con los albaricoques o por qué Orwell se desgañaba en su jardín. Young es un filósofo australiano que colabora con The School of Life, esa curiosa empresa de filosofía para la vida cotidiana que el ingenioso Alain de Botton fundó en 2008 en Londres después de triunfar con sus propios libros. De los manuales que ha producido su escuela he analizado dos, el dedicado a cómo aburrirse mejor y el dedicado a cómo estar cerca de la naturaleza. No son libros que los filósofos profesionales se dignen a leer, pero aportan información muy relevante sobre el mercado de la filosofía popular (el lema o logo de The School of Life es “Developing emotional intelligence”). Young ha dado charlas para la escuela en los jardines de Fenton House y ha escrito para ella *How to Think about Exercise*, pero su libro sobre pensamiento y jardines no forma parte de esta colección. Otro trabajo que ha publicado también es interesante: *Distraction. A Philosopher’s Guide to Being Free* (en español, *El lado B de la distracción*, Ciudad de México, Ediciones B México, 2011).

17 “Andar”, en Thomas Bernhard, *Relatos* (M. Saénz [trad.], Madrid, Alianza, 1987, pp. 263-264). Poco antes los paseantes decían que no debemos pensar por qué andamos porque entonces ya no nos sería posible andar. Demasiada reflexión paraliza la acción, nos lleva a la detención y finalmente a la Nada (tema típicamente wittgensteiniano, todo sea dicho). En otro momento llegan a otra conclusión: si pensamos mucho cómo andamos, quizá no nos paremos, pero desde luego “andaremos de una forma muy distinta a la que en realidad andamos y nuestra forma de andar no se podrá juzgar en absoluto, lo mismo que no debemos preguntarnos cómo pensamos, porque entonces, como no se tratará ya de nuestro pensamiento, no podremos ya juzgar cómo pensamos” (ibíd., p. 264). Todo el relato está lleno de argumentos mal planteados pero típicos de algunos filósofos. En el relato también mencionan a Ferdinand Ebner, toda una ironía, porque Bernhard recrea justamente la imposibilidad del pensamiento dialógico.

18 *Herejes*, versión de Juanjo Estrella, Madrid, El Cobre Ediciones, 2007, p. 181. Hay otra versión en la editorial Acantilado, de Stella Mastrangelo, también de 2007, que traduce *funny* por ‘cómico’ (p. 161).

19 *Ibíd.*, p. 167.

20 *Ibíd.*

21 Sobre literaturas del caminar, véase la sección dedicada a “Pasear, derivar, delirar”, en *El jardín de los delirios*. Si este libro hubiera sido más grande habría incluido más material sobre narraciones que tampoco suelen desfilan por las historias más populares del caminar, por ejemplo, *Trilogía del vagabundo* del noruego Knut Hamsun o *Los tres senderos hacia el lago*, de la austriaca Ingeborg Bachmann. Otra vez será.

I
PENSADORES AL AIRE LIBRE
De Kant a Hegel

En el siglo XIX los alemanes pintaron sus sueños, y en todos los casos les salieron hortalizas. A los franceses les bastó con pintar hortalizas, y el resultado fue un sueño.

T. W. Adorno¹

Aún después del Romanticismo, los filósofos han seguido mucho más fascinados por el paisaje sublime que por cualquier otro tipo de escenario.² Algunos trasnochados siguen encaramados por riscos y altas cumbres y dan la espalda a llanuras y valles. Otros insisten en que los bosques encierran algo misterioso, y desprecian las zonas verdes públicas, parques y jardines de toda clase típicos de las ciudades modernas, espacios estos que, sin embargo, fueron de gran interés para otras generaciones de filósofos sociales con más sensibilidad para la vida urbana, como la de Simmel. No importa lo que hayan dicho, da igual lo profundos o brillantes que hayan parecido: la mayor parte de los filósofos siguen aferrados a sus viejos referentes, a recuerdos fantasmales que reactivan continua y desesperadamente. En realidad, temen mezclarse con algunos científicos sociales por lo mismo que temen mezclarse con los escritores: porque se descubriría que son aburridos y poco imaginativos. La relación de la filosofía del siglo XX con la literatura, de hecho, ha sido muchas veces hipócrita. Se ha basado en el culto a algunos poetas, pero solo para levantar una defensa que les protegiera contra el resto de la literatura. Con las ciencias sociales, los filósofos han sido menos ambivalentes: simplemente las han despreciado o, en el mejor de los casos, las han ignorado. Pero vayamos a algo más concreto.

Solnit tiene toda la razón cuando dice que desde el siglo XIX las crónicas de paseante sirvieron para ponerle límites a la libertad y *no* para instituir la,³ o sea, redujo el hecho de caminar a una exhibición de sentimientos

moralizantes y eliminó lo más importante: todo lo imprevisible, lo inesperado, lo peligroso. El paseo debía ser algo edificante, una excursión segura en la que “nadie se pierde y vive de larvas y agua de lluvia en un bosque sin senderos, ni tiene sexo en una tumba con un extraño, ni tropieza con una batalla, ni tiene visiones de otro mundo”.⁴ Como dice Solnit, este tipo de paseantes formó “no un club de caminantes real”, sino un club de selectos varones que compartían experiencias especiales, muy diferentes – claro– a las que tenían personas de otras clases sociales y con otra educación, y a las mujeres de su clase que se quedaban confinadas en el hogar.⁵ Solnit rehace como nadie la historia del caminar recordando *otras* formas de pasear (incluida, claro, la de las propias mujeres) y no merece la pena repetir aquí lo que ella cuenta. Lo que sí se podría añadir es que la tradición del paseante pensante tan propenso al sermón filosófico y moral, a la que ella se refiere, fue heredada por muchos filósofos incluso después del Romanticismo, e incluso la llevaron más lejos, convirtiendo, por ejemplo, la meditación errante por bosques en un signo de autenticidad frente a una cultura mediocre o en un gesto de distinción frente a las nimiedades con las que se entretiene la mayoría. Para esta tradición del paseo al aire libre, lo insólito y desconcertante, lo inesperado y lo cómico importan muy poco frente a lo misterioso, lo trascendental y lo inefable. El paseo sigue siendo un pretexto para hacer gala de una inmensa profundidad y para disfrazar los aires de superioridad con ropajes campechanos. Estos filósofos no están en las nubes, se mueven a ras de tierra, pero miran hacia el suelo solo por condescendencia (y quizá para evitar tropezar con algo, pues el traspié para ellos supone una humillante caída desde las alturas y no un motivo de risa compartida). El filósofo de este tipo no puede llevarse sorpresas que lo coloquen en situaciones pedestres, chabacanas o ridículas. Como sus antecesores, sigue apartando de sí todo lo que pueda desconcentrarle, pues a solas, sin que nada ni nadie le moleste, logra conectar con algo que el resto de los mortales, distraídos por los lugares comunes, no llegan a alcanzar. Durante el paseo del filósofo no se grita ni se cuentan historias absurdas, no se juega ni se canta, no se defeca ni se producen accidentes, no salpica el barro ni se provocan heridas, ni se arman discusiones ni se recogen flores.

El camino del pensar es puro y severo. No hay tiempo para bromas o desvíos; menos aún para el pícnic o la fiesta.

El silencio que buscan estos filósofos también es muy especial. Lo necesitan para auscultar las resonancias del Ser, pero no para relajarse hasta quedarse dormidos y descansar. Cuando dejan atrás los ruidos de coches y carreteras, el zumbido de las torres de electricidad y todo ese barullo que genera la civilización técnica, alcanzan un tipo de serenidad que les pone en contacto con algo que los montañeros, los senderistas, los botánicos, los geólogos, los biólogos y los guías turísticos no pueden captar.

Algunos filósofos de jardín en el fondo son parecidos, aunque su escenario es urbano y su prosa y su pose más modesta y doméstica. En los jardines ellos también pueden oír vibraciones especiales, un eco más delicado y menos sobrecogedor, el “ligero temblor del tiempo que el ruido y la urgencia [...] ocultan de ordinario”, como dice Le Breton.⁶ Hay jardineros que dicen poder oír cómo crece la hierba, cómo se abren las flores o cómo fluye la savia por los tallos. Por lo visto, estos filósofos de jardín pueden oír cómo el tiempo *dura*, o sea, cómo fluye una temporalidad pura, ajena a cronómetros y relojes. Pero en los jardines de los filósofos tampoco habría griterío de niños, chillidos de juegos, discusiones entre indigentes, monólogos de vagabundos dementes, lamentos de alcohólicos, ambulancias que irrumpen en busca de heridos, llamadas de vendedores de droga, perros gruñendo y copulando, adolescentes drogados, ni estudiantes de trompeta practicando fuera de casa para que no los maten los vecinos. Los pájaros pueden formar parte de sus epifanías al aire libre, pero a condición de que aparezcan solos, no en grupos alborotadores, ni en grandes bandadas, para así convertir su presencia y su canto en enigmas o en símbolos (los hegelianos suelen esperar a que una misteriosa lechuza levante el vuelo con el crepúsculo, pero estos filósofos pueden conformarse con un pájaro cantor a mediodía).

Todos esos sonidos y muchos más –de nuevo– pueden ser la banda sonora de la sociología urbana o de la psicología social, o el típico paisaje sonoro de la psicogeografía, pero no suelen ser el fondo sonoro de la meditación y el cuidado de sí. El sonido de la vida común (que en realidad no tiene *nada*

de común) no parece digno de atención filosófica; es sonido-basura, tan desdeñable como el espacio-basura, esas partes de los jardines y parques donde pasan cosas que no agradan a la vista ni al oído, y que rompen la armonía preestablecida por los diseñadores de los jardines y por los administradores públicos de la belleza al aire libre. Los grandes jardines bien cuidados (sobre todo los que están fuera de los núcleos urbanos) han atraído y aún hoy siguen atrayendo a neoepicúreos, neoestoicos y predicadores de la ética del cuidado, pero los jardines horteras de barrio, los parques destartados, los huertos urbanos en barrios del extrarradio y los descampados donde brotan algunas flores insignificantes y sucias, esos no. Esos espacios verdes parecen destinados, de nuevo, a los geógrafos sociales o a los antropólogos urbanos que, por lo visto –eso dicen los filósofos–, solo saben catalogar espacios, pero no meditar sobre el paso del tiempo y la fugacidad de la vida.

Lo más curioso de todo es que el filósofo siempre logra controlar sus pasos con el cerebro. Es como si entre sus piernas y su cabeza no hubiera más órganos, como si fuera un cefalópodo. Pero ¿y si el cuerpo lo empujara a apartarse de los senderos y caminos que ha previsto seguir? Cuando se piensa en la relación de la filosofía con el caminar y con los espacios verdes el resultado no es alentador. Se diría que es otro ejemplo de la resistencia de la filosofía a mezclarse con las ciencias sociales y con los estudios culturales. Ha llovido mucho desde que Heidegger despreciara a los sociólogos y a los antropólogos, pero en muchos sentidos nada ha cambiado. Disfrazados con otros ropajes, aparentemente más tolerantes, los filósofos siguen mirando con recelo a quienes estudian la sociedad. No han parado de hablar de la era tecnológica y de la imposible reconciliación con la naturaleza en tono apocalíptico, de una forma abstracta y solemne, y cuando han recabado algunos datos de otras disciplinas solo lo han hecho para justificar grandes ideas que ya tenían, y no para cuestionar su forma de pensar. Su amor a la terminología rebuscada y a los mensajes de oráculo es más poderoso que su curiosidad. Buscan lo grandioso, el asombro, pero les incomodan el desconcierto y las sorpresas. No pueden vivir sin espíritu de seriedad. Si se dejan llevar por los increíbles y numerosos datos que

proporcionan muchas disciplinas y narrativas –ese es el problema– a veces no podrían contener la risa; tendrían que admitir que nadie en su sano juicio, por muy sabio que se crea, es capaz de cuadrar todas las piezas del problema, y aceptarían que la comprensión del estado de las cosas requiere muchas perspectivas simultáneas, que no casan entre sí y que no pueden sintetizarse en una gran visión. Se ha hablado mucho de las caminatas de los filósofos y de sus estancias en el campo (generalmente en cabañas), pero siempre se han magnificado sus experiencias y su forma de pasear. Como ahora veremos, muchos de sus sermones sobre el deambular humano y sobre la naturaleza resultan poco estimulantes.

Quizá los filósofos antiguos fueran más modestos, aunque no soy quién para opinar sobre los peripatéticos, ni sobre la relación entre caminar y filosofía en la Edad Media, por ejemplo sobre la relación entre las ideas y las piernas de santo Tomás (¿es cierto que caminó más de nueve mil millas durante sus viajes? Umberto Eco podría haber escrito una *novela* sobre ello, pero no un filósofo). No está claro si hay que darle tanta importancia al hecho de que a Hobbes se le ocurría todo mientras caminaba, especular sobre la relación entre la arquitectura metafísica de Leibniz y los jardines de Herrenhäuser, o pensar que la rutina de paseo de Kant tenía algo que ver con la estructura de su pensamiento.

Hemos oído esa historia en muchas clases de filosofía, pero nada sobre el comportamiento de Kant mientras paseaba. Nadie sacaba a relucir a su colega, Karl Gottlob Schelle, que acabó majara pero que tenía una filosofía muy sensata del paseo, sin aspavientos románticos ni excentricidades de visionarios. Tampoco se nos ha enseñado filosofía mostrando planos de ciudades o trazados de parques. Se supone que la geografía nos distraería de lo esencial del pensamiento, pero ¿quién ha demostrado que eso sea así? Recordemos algunas cosas sobre Kant y luego sobre Hegel que son realmente interesantes. Es imposible explicar las cosas mejor que Michael G. Lee en su *The German “Mittelweg”. Garden Theory and Philosophy in the Time of Kant*, de modo que no puedo más que empezar recomendando su trabajo. Está profusamente documentado y aclara muy bien cómo se introduce el estilo inglés de jardín en Alemania, así como la relación entre

la estética de Kant y ciertos estilos de paisajismo. También permite colocar en contexto una figura conocida entre los estudiosos del paseo, Karl Gottlob Schelle, cuyo tratado *El arte de pasear* –lo recuerda Federico Silvestre en su estupenda edición– fue publicado en 1802 en Leipzig y dedicado a uno de los miembros de la realeza que hizo posible la construcción de Wortz, el primer jardín de estilo inglés que se construyó en Alemania siguiendo la teoría de Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742-1792).⁷ Lo que llama la atención de esta historia es que un filólogo popularizara la filosofía de Kant hablando del paseo, cuando Kant, como es sabido, no fue precisamente un gran paseante, ni menos aún un viajante.

Según afirmó en *La antropología desde un punto de vista pragmático*, el puerto de Königsberg recibía tanto tráfico de lugares remotos y culturas diferentes que resultaba el enclave perfecto para ampliar el conocimiento sobre la humanidad y el mundo: “En una ciudad así, ese conocimiento se puede adquirir sin viajar”, proclamó. Por lo demás, Kant no entendió el acto de caminar como un método de descubrimiento: paseó, sí, a diario, pero de una forma que muchos juzgarían mecánica. Heine lo dice claramente. Es difícil escribir la historia de la vida de Kant, porque

no tuvo ni vida ni historia. Vivió una vida de solterón, mecánicamente ordenada y casi abstracta, en una tranquila y apartada callejuela de Königsberg, antigua ciudad próxima a la frontera nororiental de Alemania. No creo que el gran reloj de su catedral haya cumplido mejor su inmenso trabajo diario tan desapasionada y regularmente como lo hizo su paisano Kant: levantarse, tomar café, escribir, impartir clases, comer, pasear...; todo tenía su hora señalada y los vecinos sabían con exactitud que eran las tres y media cuando Kant, vestido con su gabán gris y el bastoncillo español en la mano, salía de la puerta de su casa y se iba de camino de la pequeña alameda de tilos que aún hoy se llama, en recuerdo suyo, el paseo del filósofo. Ocho veces lo recorría arriba y abajo en cualquier estación del año, y cuando hacía un tiempo desapacible o las nubes grises anunciaban lluvia, se veía a su criado, el viejo Lampe, siguiéndolo, temeroso y preocupado, con un enorme

paraguas debajo del brazo, la viva estampa de la providencia.⁸

Tampoco deja de resultar llamativo que en *El conflicto de las facultades* Kant dijera que el propósito de caminar al aire libre es simplemente hacer que la atención pase de un objeto a otro, evitando así que quede fija en un objeto. Según los entendidos (Lee cita el trabajo de Hent de Vries sobre Kant), este modo de relajación y distracción es útil como ejercicio para que el pensamiento acabe más concentrado. Pese a estar asociado al ideal peripatético de los antiguos, “para él caminar no describe la naturaleza del pensamiento como tal”.⁹

Lee cree que Heydenreich comprendió mucho mejor que Kant el aspecto cinético de lo que Kant llamó *pulcritud vaga* (y que Derrida tradujo muy agudamente en *La vérité en peinture* como *beauté errante* [‘belleza errante’]). Como Heydenreich, Lee no concebía la belleza natural en relación a un punto de vista estático y apunta que el sistema de Kant “logra tener piernas, por así decir, gracias a la figura del paseante”.¹⁰ Al comprender la relación entre percepción y movilidad, la teoría del paisajista logra reflejar mucho mejor que la estética de Kant la evolución de los hábitos burgueses de percepción.¹¹ El asunto suena sencillo, pero para comprenderlo mejor tendríamos que examinar a fondo muchas otras ideas de Kant sobre estética, cosa que no vamos a hacer aquí.¹² Para nuestra historia es suficiente concentrarnos en la teoría del paseo de Schelle, un filósofo que prefería dar a la filosofía formatos más divulgativos y menos abstractos.

Lee recuerda que Kant manifestó ciertas reservas hacia este tipo de *Popularphilosophie* porque sus practicantes huían de grandes abstracciones, tan propias de la teoría estética, y preferían dedicar libros a actividades “mundanas” como pasear o viajar. El “filósofo paseante” y sus excursos sobre la vida común, pues, generan desconfianza entre el filósofo académico con afán sistemático. Schelle tuvo como profesor de estética a Heydenreich en Leipzig y aunque solo lo cita una vez (al final de su libro) está claro que las ideas sobre el *Herumwandler* (el paseante errabundo) en su tratado de paisajismo y diseño de jardines influyeron en su perspectiva

sobre el arte del pasear, un arte que tiene como escenario la Naturaleza pero cuya naturaleza es esencialmente *social*. Schelle no viajó mucho, pero se documentó lo suficiente para hablar de muchas más cosas que de paseos por jardines de la época. Desde luego, cree que el jardín inglés es el más apto para lograr un equilibrio entre las dos dimensiones que tiene el paseo al aire libre, la natural y la social, el *contacto* con una naturaleza apacible y el *trato* cordial con los semejantes. Pero fuera del jardín también se puede *cultivar* ese arte que permite fusionar naturaleza y sociedad en un solo panorama que apela a una sensibilidad común. El paisaje, pues, se pasea y se disfruta, no en soledad ni entre desconocidos, sino en compañía de otros semejantes, en pequeños grupos de individuos libres. El paseo al aire libre es parte esencial, afirma Lee, del ideal *bürgerlich* de una sociedad unida por el “desinterés”, por una actitud no utilitaria hacia el mundo que orienta su disfrute de parajes naturales apacibles y de congéneres cultivados. El buen paseante, dirá Schelle, no es ni el exhibicionista social que se deja ver en el paseo público pero nunca va al campo, ni el sombrío y huido solitario “que siempre busca la oscuridad del bosque o del campo, con la esperanza de no encontrarse a nadie”. Esos dos tipos de paseantes sacan del paseo un beneficio muy limitado, dice Schelle. El paseo favorece un trato íntimo con las dos cosas: con un paisaje silvestre pero controlado y con individuos liberados de su rutina y espontáneos. Schelle insiste en que los paseos urbanos son suficientes para *distráer* la mente. Para lograrlo no hace falta ir al campo. Sin embargo, “las contingencias urbanas acaban por estrechar la mente”. En cambio, el paseo campestre siempre “libera de las mezquindades y estrecheces de las obligaciones urbanas”.¹³ Cuando se pasea por el campo a pie, pero sin fatigarse, la mente no solo se alivia de sus presiones, sino que se expande. Pero no es imprescindible ni recomendable andar en pos de lo sublime: “Para los paseos corrientes por el campo no se necesita de una naturaleza sublime. Esta exige una mayor actividad de la mente con tanta fuerza como el deseo constante de acercarse a ella. ¿A quién le gustaría estar siempre paseando entre prados alpinos?”.¹⁴ Es suficiente romper con la “costumbre que torna insípido el goce” y disfrutar una naturaleza magna, serena y sin ataduras, que no exija proezas

para ser contemplada, ni despierte sentimientos confusos o sobrecogedores.

Este temperamento reconciliador de los filósofos de inspiración kantiana contrasta con el talante, mucho más distante, de filósofos posteriores que prefirieron los grandes jardines arquitectónicos y despreciaron los jardines ingleses; fue el caso de Hegel que, con suma ironía, aconsejaba no volver a visitar un parque en caso de haberse deleitado paseando por él. En el apartado sobre la *Gartenbaukunst* de la *Estética* (en la sección sobre los estilos de la arquitectura romántica) describe la terraza de Sanssouci en el Palacio del Loco de Federico el Grande en Postdam como un gran ejemplo de transfiguración arquitectónica del paisaje, de creación de una *segunda naturaleza* para el espíritu. La jardinería, en cambio, le parece algo más pictórico que arquitectónico. Afirma que un jardín y un parque deben ser “un entorno sereno, y un mero entorno que nada quiera valer para sí ni distraer al hombre de lo humano e interno”. Cualquier jardín o parque equipado con templetes, pagodas chinas, mezquitas turcas, chalés suizos, puentes, ermitas u otras extravagancias, añade, reclama para sí la atención, seduce pasajera y distrae el espíritu de la charla mientras se pasea. Es comprensible, entonces, que alabe los jardines del Tíbet, más allá de la Gran Muralla, o los de los persas (suntuosas *salas* para necesidades humanas), pero sobre todo los jardines franceses con “líneas intelectivas, orden, regularidad, y simetría”.¹⁵

A Hegel no le gustaba solo eliminar la ilusión naturalista de algunos jardines, sino que también disfrutó desnaturalizando la naturaleza entera. Su filosofía funciona así: todo lo que a los románticos les hacía elevarse, él lo devuelve a la más pura inmanencia. Todo lo que parecía sublime, él lo vuelve prosaico. El hombre está por encima de la naturaleza, como dice Bodei, pero no porque la desafíe con sus sueños de inmortalidad, sino porque la domina, la domestica y se aprovecha de ella manejando sus propias leyes, a través de la cultura y la técnica.¹⁶ El “Diario de travesía por los Alpes berneses” del joven Hegel contiene llamativas reflexiones al hilo de una travesía durante el verano de 1796 por distintos cantones (Berna, Wallis, Uri, Unterwald y Schwyz), pero no suele aparecer en las historias del caminar, muy probablemente porque desecha ese sentimiento de lo sublime

que los románticos convirtieron en su marca distintiva. Como recuerda el editor español del escrito, José María Ripalda, hacer viajes a pie por entonces era bastante corriente, pero no tenían nada que ver con lo que hoy consideraríamos turístico. La explotación turística de la zona solo comenzaría, recuerda, a principios del siglo XIX y aumentaría desde su segunda mitad con el desarrollo del alpinismo, aunque la primera ascensión al Mont Blanc tuvo lugar en 1786. Más aún, desde luego, después de la construcción de vías de acceso, de embalses hidroeléctricos y del espectacular retroceso de los glaciares. Cuando Hegel hizo su travesía por estos parajes, la grandeza y pureza de los glaciares aún debían sobrecoger. Pero aunque los glaciares conservaran su esplendor, Hegel no era fácilmente impresionable. Que su tono no sea ni irónico ni melancólico, sino analítico, quizá explica su ausencia en bellas historias del caminar que tratan de inspirar entusiasmo. “Hoy veíamos esos glaciares [...] y su aspecto no tiene nada de particular”, dice sin rodeos. Ver grandes masas de hielo en pleno verano a un nivel en el que maduran cerezas, nueces y trigo puede resultar llamativo, añade, pero nada más.

Hacia abajo el hielo está muy sucio y a trechos completamente cubierto de barro; quien haya visto una carretera ancha, cuesta abajo, fangosa, cuando la nieve empieza a derretirse, puede hacerse una idea aproximada del aspecto que presenta la parte inferior del glaciar vista desde lejos, un panorama que no tiene nada ni de grandioso ni de agradable. (Más arriba el hielo se presenta en pirámides de un azul más puro y que en comparación con el sucio hielo de abajo se pueden llamar, *si se quiere*, bastante bellas).¹⁷

Antes de contemplar los glaciares, algunas observaciones sobre las altas cumbres también ejemplifican su tendencia a privar de solemnidad a la Naturaleza, comparándola con un producto humano, por ejemplo, cuando para explicar la sensación de altura frente a una cumbre saca a relucir el campanario de una iglesia.

A pesar de hallarse tan cerca de grandes masas montañosas de roca pelada con cumbres nevadas, y pese a contemplarlos en toda su

extensión, desde el pie hasta la cima, no nos impresionaron en absoluto ni provocaron en nosotros el sentimiento de sublime grandeza que habíamos esperado. La perspectiva de una altura solo resulta impresionante cuando uno la ve desde abajo, al pie de un pared vertical –como cuando uno está al pie de la torre de una iglesia, y alza la vista hacia la altura; no, en cambio, cuando el ojo puede medirla a cierta distancia, o estando demasiado cerca, solo ve una pequeña parte de la montaña.¹⁸

Más tarde, después de cruzar el río Aar desde Meiringen siete veces (cuatro por puentes de madera y tres por puentes de piedra), Hegel acaba en medio de un páramo de piedra “deshabitado y triste” y sentencia, con pasmosa parquedad...

Ni la vista ni la imaginación encuentran en estas masas informes punto alguno en que aquella pueda descansar con agrado o esta encontrar ocupación y entretenimiento. Solo el mineralogista encuentra materia para aventurar precarias hipótesis sobre las revoluciones de estas montañas. La razón no encuentra en el pensamiento de la duración de estas montañas o en esa sublimidad que se les atribuye nada que le impresione y le imponga asombro y admiración. El espectáculo de estas masas eternamente muertas no me inspiró más que la imagen uniforme y a la larga monótona de que simplemente *así es esto*.¹⁹

No se puede decir más claro, pero por si acaso Hegel lo aclara aún más, solo que en clave teológica. Duda de que, en un entorno que acusa “cada vez más sensiblemente la maldición de una naturaleza sin calor ni fuerza”, el teólogo más convencido se atreva a atribuir a la naturaleza “el fin de serle útil a lo humano”, cuando para el joven Hegel lo objetivo es la crudeza con la que sus habitantes “tienen que afanarle duramente lo poco y mezquino que pueden utilizar de ella”. Por ejemplo, se podría arrancar un puñado de hierbas, pero a riesgo de ser aplastado bajo un desprendimiento, o por un alud que puede convertir rápidamente unas casas de piedra en ruinas.

En estos yermos inhóspitos la humanidad culta habría inventado quizá

todas las teorías y las ciencias antes que la parte de la teología natural que demuestra al orgullo humano cómo la naturaleza lo ha dispuesto todo para su satisfacción y bienestar; *un orgullo que caracteriza también nuestro tiempo*, pues encuentra más satisfacción en creer que todo ha sido hecho para él por un Ser extraño, que en la conciencia de que propiamente es [el orgullo humano] quien ha impuesto estos fines a la naturaleza.²⁰

Para Hegel lo relevante es exactamente eso: que los habitantes de esos parajes se sienten subordinados al poder de la naturaleza, y que eso les inspira una “serena aceptación” frente a sus devastadores arrebatos, sus terribles caprichos. Una tranquilidad que les permite transitar por caminos en los que los desprendimientos han causado muertos. Esa es probablemente, señala Hegel, la mayor diferencia entre la gente del campo y la de la ciudad. Los paisanos se muestran indiferentes, mientras que

la gente de ciudad, que por lo general solo ve contrariados sus propósitos por su propia incapacidad o por la mala voluntad de otros, y por lo tanto se irritan e impacientan si alguna vez llegan a sentir el poder de la naturaleza; en ese caso, necesitados de consuelo, lo encuentran por ejemplo en una charlatanería encargada de demostrarles que incluso ese infortunio ha sido para su bien, pues son incapaces de elevarse por encima de su propio provecho. Exigirles *que renuncien a una indemnización equivaldría a privarles de su Dios*.²¹

Este talante, desde luego, no cuadra bien con la moda bucólica que treinta años atrás había puesto en boga Rousseau, pero tampoco con la literatura de viajes que encandiló a los amantes de una naturaleza bondadosa. Hegel no se siente fascinado por una naturaleza espontánea e inefable, sino que se limita a dar cuenta de sus efectos. Lejos de mirar al cielo y fascinarse con las formaciones nubosas y tormentosas, se queja continuamente de la lluvia. Los pájaros gorjean a su alrededor, pero no les encuentra ningún encanto, pues es normal que los pájaros de parajes deshabitados tengan menos miedo. Lejos de entusiasmarse con la vida rural, la describe como un cronista distanciado y escéptico, y se centra en temas que para otros

paseantes más elegantes resultarían demasiado prosaicos: el origen y comercio del vino (italiano y demasiado ácido, excepto en un hospital de capuchinos), las vaquerías, los cerdos, el jamón, las salchichas boloñesas (que se intercambian por mantequilla y miel suizas), el queso producido añadiendo cuajo ácido a la leche, el licor de genciana e incluso de una flor azul que Coleridge convertiría en símbolo de la esperanza, pero que a él solo le interesa como base de un destilado. Aunque Bodei no lo dice, Hegel también desromantiza las típicas idealizaciones de los habitantes de la montaña.²² “Contra lo que creen muchos viajeros ingenuos, que se han hecho de esta vida pastoril una imagen de inocencia y bondad generales”, dice, la costumbre de ofrecer a la venta productos, dejando el precio a la voluntad del viajero, “no se debe a la hospitalidad y desinterés, sino a que esos pastores, dejando el precio a la voluntad del viajero, esperan conseguir más de lo que vale su mercancía”. Por eso, si se les paga menos de lo que esperan, olvidarán que no sabían el precio y exigirán inmediatamente lo que vale, mientras que, si se paga un precio ajustado, lo aceptarán con mala cara y ya no se mostrarán agradecidos ni tan afables como parecían hasta ese momento.²³

Caminar con el joven Hegel no debía de ser fácil. Aunque lo mismo era divertido. Hay quien disfruta denostando lo mismo que él: la emocionalidad desbordada, la subjetividad exaltada. La cuestión es si cuando se llega a la madurez, uno se convierte en el sentimental que no quiso o no supo ser de joven. En el caso de Hegel hubo coherencia, pues con el tiempo se diría que aumentó su desdén de juventud por lo sublime y su negativa a maravillarse ante fenómenos naturales. Parece que llegó a comparar el cielo, ese techo de estrellas que aplacaba las pasiones e inspiraba eternidad a los románticos, nada más y nada menos que con una erupción cutánea. Como señala Bodei en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Hegel sale al paso del chiste que Heine hizo en sus *Confesiones* a propósito de aquella afirmación sobre el firmamento celeste, y vuelve a la carga: el cielo le parece una piel cubierta de infinidad de excrecencias porque, dice, no le interesan cosas abstractas, sino concretas y, por tanto, prefiere “una animalidad que solo ofrezca gelatina al ejército de las estrellas”. Esa multiplicidad desplegada en

una inmensidad, añade, puede resultar atractiva para la sensación, pero no para la razón. Para esta, en efecto, es tan poco admirable como la multiplicidad que se produce en un hormiguero o en un enjambre de moscas. Qué alentador.²⁴

Se insiste en que Bentham, Stuart Mill y otros muchos pensadores fueron caminantes, pero sin dejar clara la relación de su pensamiento con su forma de pasear y con los espacios por los que se movieron. Los que tenían asma, como Locke, paseaban en el sur de Francia, en Burdeos, en las viñas de Pontac. Hume era amante de los salones de París y de la vida urbanita; no idealizó la vida rústica y concibió el jardín como otra expresión de la intimidad y la vida privada (recuérdese que Voltaire, su amigo, ironizó al final de *Cándido* con el jardín). El caso de Rousseau ocupa un lugar especial, y casi todo el mundo coincide en que sus desplazamientos marcaron su carácter y su obra.²⁵ Sin embargo, se subraya mucho al Rousseau exultante que camina a solas, pleno de dicha y fervor, al Rousseau que creía curarse de las trampas y los artificios sociales como si fuera un primer hombre, inocente. No se recuerda tanto al otro Rousseau, el del final, cuyos paseos dejan de ser una expresión de libertad y “revelan un pánico persecutorio”, al Rousseau que “ya no camina hacia un futuro desconocido, sino que escapa de un pasado tormentoso y de un presente insoportable”.²⁶ Esto no suele contarse: los pensadores son unos paranoicos, como todo hijo de vecino, y el paseo a veces les funciona simplemente como “un mecanismo de huida, una forma de evadirse de una sociedad con la que no logran entenderse y que, por tanto, acaban representando como esencialmente malévola”.²⁷ Rousseau paseó, por encima de todo, para sentirse señor de sí mismo y no para llevarse sorpresas. Le desagradaron los imprevistos y aprovechó los detalles sobre los que se posaba su atención para dotarse de un halo y estatus especial (justamente el que –según él– no recibía de la sociedad).²⁸

Hay una gran diferencia entre lo que les ocurre a los pensadores mientras caminan y lo que se les ocurre sobre el propio hecho de caminar. La mayoría de las veces el paseo y el paisaje han sido un medio y un decorado para inspirarse o concentrarse, pero no un estímulo para hacer digresiones,

experimentar, jugar y distraerse. Muy frecuentemente el único objeto de observación de los pensadores de paseo es su propio pensamiento. Pasear por *exteriores* solo parece servirles para ahondar más en sus *interiores*.

Aunque luego, hay una tradición de filósofos ambulantes que podría inspirar otra forma más irónica de tomarse la tarea del pensar. Kierkegaard fue un caminante de ciudad, y pese a estar contrahecho se movió mucho y de buena gana. En una carta a Henriette Lund de 1848, le insta a que nunca pierda el deseo de caminar. Si uno se queda sentado acaba enfermando. Por eso él camina todos los días. Además, le dice, deambular es bueno porque así, moviéndose, es como se da con los mejores pensamientos y porque no existe ningún pensamiento tan abrumador que no se pueda dejar atrás andando. Para algunos expertos Kierkegaard podría ser el auténtico precursor del *flâneur* que surgiría en París mucho tiempo después,²⁹ no solo por sus hábitos de observación urbana, sino por su ambivalente relación con la muchedumbre. Salir a la calle, sin duda, le ayudaba a luchar contra los temores y angustias que lo acosaban a solas, pero su relación con los vecinos era distante. Pasear era “una forma de estar *entre* la gente para un hombre que no podía estar *con* ella”.³⁰ En las calles podía disfrutar de agradables encuentros casuales y de conversaciones pintorescas improvisadas, al mismo tiempo que el propio movimiento del andar le mantenía a distancia de los otros. “Era más que un espectador, pero menos que un participante”.³¹ El truco del paseante muchas veces ha sido ese: desaparece cuando las cosas se ponen demasiado íntimas o no son agradables. Visitar día a día un café, un jardín o un parque de ciudad tiene ese peligro: puede acabar creando lazos duraderos, para bien y para mal, o amigos y enemigos. De ahí que el imperativo de andar se use como pretexto para escapar de los círculos que puede crear la costumbre. El paseante a lo Kierkegaard requiere a los otros como música de fondo. El barullo de la calle, con todos sus detalles, es una distracción que le ayuda a relajar una tensión mental que le mataría si permaneciera sentado en su escritorio, pero nunca su verdadero objeto de atención.

Como otros filósofos, Kierkegaard nunca estuvo inmerso en la sociedad, pero tampoco tan alejado de ella como un ermitaño. El paseo le

proporcionaba placer y diversión, y sobre todo cierta cura contra su propio aislamiento. Como dice Solnit, los filósofos excéntricos están en el mundo, pero no pertenecen a él, y se vuelcan en “caminar como un medio de modular su alienación, una alienación que constituía un fenómeno nuevo en la historia intelectual”³² y que duró muchísimo tiempo, podríamos añadir, por lo menos hasta la época del existencialismo. Aunque pasear le diera energía para escribir, moverse no le proporcionó a Kierkegaard la serenidad que anhelaba, ni le dio sentido a su vida desatinada, todavía más absurda cuando dejó de pasear por miedo a las mofas que sufría en público. Ese es el problema de tantos observadores de la vida social: se vuelven paranoicos cuando ellos mismos se convierten en objeto de la mirada pública, o sea, cuando el mirón se convierte en mirado. Puede que el estilo de Kierkegaard, disperso, digresivo, autobiográfico, fragmentario, etcétera, deba muchísimo a su actividad como paseante. Puede que el filósofo que camina sea más propenso a un pensamiento menos sistemático y más rapsódico, menos riguroso, pero más evocador. Quizá los pensadores caminantes sean los que acabaron tiñendo la filosofía con tonos literarios, para escándalo de muchos puristas. Quizá, como sugiere Coverley, la filosofía tradicional y el andar siempre hayan estado muy reñidos.

- ¹ T. W. Adorno, *Minima Moralia*, J. Chamorro Mielke (trad.), Madrid, Taurus, 1987, p. 46.
- ² Véase de nuevo el desfile de filósofos en: R. Bodei, *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*, Madrid, Siruela, 2011.
- ³ Solnit, *Wanderlust*, op. cit., p. 184.
- ⁴ Ibíd., p. 180.
- ⁵ Ibíd., pp. 184-185.
- ⁶ *Elogio del caminar*, op. cit., p. 56. Véase también su libro *El silencio*, Madrid, Sequitur, 2009.
- ⁷ Véase “Recorridos y paseos de papel” de F. Silvestre, en K. G. Schelle, *El arte de pasear*, Madrid, Díaz & Pons, 2013, pp. 179-180. Hirschfeld publicó su teoría del arte del jardín en cinco volúmenes entre 1779 y 1785. El paisajismo *Mittelweg* fue desarrollado décadas después por filósofos de Leipzig que tradujeron las ideas de Hirschfeld a un lenguaje más kantiano; Heydenreich (1764-1801) fue el más importante. Sobre la relación entre paisajismo y paseo Silvestre cita un trabajo de Linda Parshall: “Motion and Emotion in C. C. L. Hirschfeld’s Theory of Garden Art”, en M. Conan (ed.), *Landscape and Design and the Experience of Motion*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research, Library and Collection, 2002. Merece la pena otro trabajo previo de la misma autora: “C. C. L. Hirschfeld’s Concept of the Garden in the German Enlightenment”, *Journal of Garden History*, n.º 13, 1993. Lee tiene en cuenta las ideas de Parshall, pero también las de numerosos estudios sobre la época. Es también mucho más histórico y exhaustivo que otro de Diane Morgan (*Kant for Architects*, Nueva York, Routledge, 2018) que puede resultar útil como introducción, pero que se va por las ramas y que, incomprensiblemente, ignora el propio estudio de Lee de 2013.
- ⁸ H. Heine, libro tercero de *Sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania*, S. Ribka (trad.), Madrid, Akal, 2016, p. 196. Hay también una traducción previa de Manuel Sacristán que se reeditó acompañada de su excelente texto “Heine. La consciencia vencida” (Madrid, Taurus, 2025). También hay ediciones de Juan Carlos Velasco basadas en la versión (revisada) de Sacristán en Alianza, en 2008 y 2010.
- ⁹ Lee, *The German “Mittelweg”. Garden Theory and Philosophy in the Time of Kant*, Londres, Routledge, 2007, p. 262. Llamativamente, poco antes de decir esto, Kant se interesa por métodos que puedan compensar los estados de hipocondría y melancolía, afecciones típicas de la psique académica. Según pensadores de su época como Grohmann (1769-1847), hubo que esperar a Fichte para que el pensamiento y el movimiento se unieran. El método de Fichte es al de Kant, dijo Grohmann, lo que un hombre que estudia las leyes de su propio movimiento *mientras* se mueve y a través de su movimiento es a un hombre que desea comprender el movimiento y la velocidad abstrayéndose antes de las huellas que deja tras de sí (citado por Lee, ibíd., p. 216). Visto así, Fichte fue quien realmente se atrevió a comprender la acción pura de la razón, observando su ley original sin *mediación*, sin pasar a través de ningún camino medio (*Mittelweg*). Kant, en cambio, aun habría creído que el pensamiento puede volver sobre sus propios pasos y comprenderse sin tener en cuenta su propio movimiento. Hay que recordar que *Mittelweg* (‘camino medio’), el término que se aplica al jardín alemán de estilo inglés, es el mismo que Kant usó para describir su propio método.
- ¹⁰ Según Heydenreich, explica Lee, el paisaje se construye como una “sucesión de escenas”, pero como estas se experimentan sucesivamente, no hay disponible a la intuición una unidad que gobierne la composición como un todo. La totalidad solo se construye imaginativamente.

- 11 Entre ellos, que las publicaciones con ilustraciones de paisajes dejaran de ser grandes volúmenes para ser leídos en interiores y se convirtieran en pequeñas estampas de libritos que se portaban y leían a modo de guías durante los paseos (ibíd., p. 210).
- 12 Solo dos aclaraciones importantes: el ejemplo que Kant usó para explicar lo que era la belleza libre: la belleza de las flores, justamente porque se valora sobre su pura forma, independientemente de cualquier otro propósito o interés humano. Lo irónico, sin embargo, es el tipo de flor que Kant usó como ejemplo. No una flor silvestre, sino un tulipán, o sea, una de las flores más cultivadas y ligadas a tradiciones que hay. Irónicamente, la flor que elige Kant es una de las más elaboradas por el hombre, y una de las que más se asocia con el arte de la perfección. Kant dijo que la razón juzga la belleza natural de acuerdo a la analogía con el arte, pero en este caso el objeto natural es él mismo producto de un arte, es una forma orgánica altamente modificada, es otro artificio artístico. El tulipán no se parece fortuitamente al producto artístico, sino que su propia forma ya ha sido transformada para satisfacer el gusto estético. Encarna una belleza natural porque supera lo que la propia naturaleza puede producir por sí misma. La belleza natural, dice Lee, “solo puede ser constituida en su forma a través del cultivo, o sea, recurriendo a un suplemento ‘artificial’” (Lee, ibíd., p. 205). Las observaciones de Kant sobre la relación entre jardines y pintura pueden leerse en *La crítica del juicio*.
- 13 Schelle, *El arte de pasear*, op. cit., p. 48.
- 14 Ibíd., p. 49.
- 15 *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, pp. 511-512. Evidentemente, Hegel detestaba la lógica naturalista del jardín inglés. El gran enemigo de Hegel también tenía que disentir con él en este punto y en el primer volumen de *El mundo como voluntad y representación* dijo que el jardinero ejerce menos control sobre los materiales que el que ejerce el arquitecto sobre los suyos y, por tanto, “la auténtica belleza de su arte es más obra de la propia Naturaleza que del artista”. Véase también la sección 33 del segundo volumen, dedicada a la belleza natural, donde habla de distintos tipos de jardines (franceses e ingleses) y su relación con la expresión de las ideas de la naturaleza y con la objetivación de una incognoscible voluntad de vida.
- 16 En *Dominance and Affection* Yi-Fu Tuan no menciona a Hegel, pero debería haberlo hecho, teniendo en cuenta que para Tuan el (mal) trato a la naturaleza y a las personas (por ejemplo, vendar los pies a las mujeres chinas) es signo de *civilización*, no de barbarie.
- 17 “Diario de travesía por los Alpes bernesés” (agosto de 1796), en *El joven Hegel. Ensayos y esbozos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2014, p. 272.
- 18 Ibíd. Más adelante, cuando Hegel se aproxima a un glaciar, hace comentarios que parecerían obviedades a almas románticas, como que la única satisfacción de estar más cerca es que, aunque ya no se puede abarcar ni resulta alto (porque no se alza de golpe, sino poco a poco) al menos ha podido tocar y ver su hielo (ibíd., p. 273). En otro valle, posteriormente, todo le parece árido y triste, y vuelve a interesarle, sobre todo, el hecho de que la alta temperatura ambiental no deshiele el glaciar (ibíd.).
- 19 Ibíd., p. 278.
- 20 Ibíd.
- 21 Ibíd., p. 279.
- 22 Bodei, *Paisajes sublimes*, op. cit., pp. 76-77. Bodei hace bien en subrayar la gran atención que Hegel presta a las cascadas, aunque no explica del todo el porqué. Hegel se detiene ante saltos de agua tres veces, hasta donde sé. La primera afirma que “el vuelo fino, flexible, libre de la espuma tiene algo de cautivador”. Como no se contempla un “poder, una gran fuerza”, el pensamiento queda “liberado de la constricción, de la *necesidad imperiosa de la naturaleza*, y lo vivo, lejos de unificarse en una masa, se halla en constante disolución y dispersión, un eterno proceso y actividad, produciendo al contrario la imagen de un libre juego” (ibíd., p. 269). Pese a todo, Hegel

no se toma la molestia de esperar a la noche para ver caer la mágica luz nocturna sobre la cascada, y reemprende el camino por la mañana antes de que el sol naciente cree el arcoíris. Ante otro salto, más adelante, las observaciones tienen que ver más con las ondas que forma el agua al caer que con la espuma, ondas que arrastran la mirada del espectador, pero sin que pueda fijar su movimiento, pues su imagen se desvanece continuamente, sustituida siempre por otra, o dicho de otra forma: la misma imagen se ve eternamente, a la vez que nunca es la misma (ibíd., p. 275). La tercera vez, ante un salto soberbio formado por el Aar, se fija más en el efecto brutal del agua al caer y se pregunta cómo pueden resistir los salientes de rocas semejante envite, para acabar exclamando: “¡No hay ocasión mejor para cobrar un concepto tan puro de la *necesidad* de la naturaleza que contemplar la furia eternamente inútil y eternamente continuada de la ola lanzada contra esas rocas!”, para luego añadir con parsimonia: “De todos modos se ve cómo se van redondeando poco a poco sus afiladas aristas” (ibíd., p. 277). En fin, observaciones bastante curiosas que deprimirían a un espíritu en busca de lirismo.

²³ Ibíd., p. 271.

²⁴ Si este libro hubiera podido ramificarse tanto como *El jardín de los delirios*, cosa que mi editora no estaba dispuesta a consentir, creo que habría incluido una crónica sobre los paseos de Heine. No aparece en las historias más populares sobre el caminar. Se vuelve una y otra vez a Wordsworth y a poetas y escritores ingleses, pero misteriosamente Heine suele estar ausente. Extraño, porque una de las cosas que hace a Heine incomparable e insuperable es que en las crónicas de sus paseos, excursiones y viajes mezcla todo tipo de géneros literarios y de dimensiones. Como dice Isabel G. Adánez, editora y traductora de *Cuadros de viaje* (Madrid, Gredos, 2003), en su estudio preliminar, los *Reisebilder* no son ni novelas de viaje ni relatos de aventuras, ni tampoco narran hechos y detalles como un reportaje. Además, mezclan prosa y verso, canciones populares y poemas líricos, realidad y ficción, crítica literaria, recuerdos autobiográficos, fantasías diurnas y digresiones históricas. Las experiencias que Heine tiene ante parajes naturales son, por lo demás, entusiastas y exaltadas, pero a la vez parodian el sublime romántico. Uno de mis pasajes favoritos es cuando en la cima de una montaña le impresionan los colosales riscos, pero la sensación se desvanece, porque, dice, su alma estaba sorprendida, pero no sobrecogida, y “aquellas imponentes masas de piedra fueron haciéndose más y más pequeñas ante mis ojos, y al final no parecían más que unas pocas ruinas insignificantes de un palacio gigante, ahora hecho añicos, en el que mi alma tal vez se habría sentido a gusto” (*op. cit.*, p. 175). Otro momento que, creo, parece una parodia de Goethe es cuando dice que la mejor forma de clasificar plantas no es la morfológica, sino según el método de Teofrasto, o sea, por su olor, aunque él prefiere su propio sistema de clasificación, “según el cual divido todo entre lo que se come y lo que no se come” (ibíd., p. 98). Tengo que agradecer a la profesora Adánez no solo muchos datos sobre Heine, sino también que pusiera a mi disposición el extraordinario catálogo de la exposición *Wanderlust. Von Caspar David Friedrich bis Auguste Renoir*, en la Nationalgalerie de Berlín en 2018, editado por la red de museos de Berlín y la editorial Hirmer. Además de la vasta colección de pinturas, el volumen incluye ocho textos muy interesantes y muchas referencias bibliográficas.

²⁵ La actitud de Rousseau hacia los jardines se ha estudiado tomando como punto de partida Ermenonville (véanse todos los capítulos de *El banco en el jardín* de Jakob, o *Jardinosofía* de Santiago Beruete), pero también el jardín ideal que aparece en el *Emilio* (semejante al de Les Charmettes por donde paseó con madame de Warens). Sin embargo, el más intrigante es el de *Julia*, o *La Nueva Eloísa*, que lejos de ser natural requiere un enorme trabajo de mantenimiento y bastante artificiosidad. La dureza del trabajo manual no sale a relucir porque, como dice Solnit, los personajes de Rousseau suelen disfrutar de una comodidad no ostentosa pero siempre dependiente de un servicio de “empleados fantasma” (Solnit, *op. cit.*, p. 39). Como Solnit probablemente sabe, el tema del género es importante para entender el uso que hace Rousseau de

la imagen del jardín. Julia, recuérdese, no rompe su voto matrimonial, pero invita a su pretendiente al jardín y le dice que todo aquello ha sido obra suya, porque su marido le ha puesto el cargo de su entera dirección. Entonces Saint-Preux manifiesta sus dudas, pues no parece que le costara mucho lograr aquel tipo de jardín, excepto descuidarlo, pues a pesar de resultar encantador, está poco cultivado y asilvestrado. “No veo marcas de trabajo humano”, dice. Simplemente ha evitado ponerle barreras y la naturaleza sola ha hecho el resto. A lo que ella contesta que, ciertamente, la naturaleza ha hecho todo, pero siempre bajo su dirección. El jardín de Julia es, pues, como el deseo, salvaje y a la vez controlado bajo una autoridad invisible e irrepresentable: la de su marido. Véase el excelente análisis de Christine Roulston en el capítulo 3 de su libro *Virtue, Gender, and the Authentic Self in Eighteenth-Century Fiction*. Richardson, Rousseau and Laclos, Gainesville, University Press of Florida, 1998. Este tipo de análisis de género y jardín entronca con otras protagonistas de historias como la Charlotte en *Las afinidades electivas* de Goethe.

26 Merlin Coverley, *The Art of Wandering. The Writer as Walker*, Harpenden, Old Castle Books, 2012, p. 26. Le Breton subraya momentos en los que, paseando, Rousseau parece dejar atrás “todo lo que le recuerda la sujeción en que vive, desata su alma, y le infunde ánimos para *escoger, combinar y apropiarse de todos los seres a su gusto y sin temores*” (*Elogio del caminar*, op. cit., el subrayado es mío). Frédéric Gros también recuerda que cuando camina Rousseau cree “disponer de la naturaleza entera *como su dueño*” (*Andar. Una filosofía*, op. cit., p. 78, el subrayado es mío). En cambio, durante sus últimos paseos, entre mayo y junio de 1878, añade Gros, caminar ya no le sirve a Rousseau para nada, solo es una ocasión para el profundo desapego. Su única finalidad es *andar por andar*, sin mayores expectativas, pues ya poco tiene que ganar o perder.

27 Una de las grandes sorpresas de Rousseau como paseante fue que un gran danés se lo llevó por delante y se hirió al caer, pero volvió a casa solo y rechazó la ayuda de un médico, pues “la naturaleza es la que cura”. Véanse los comentarios sobre este incidente y sobre muchas otras anécdotas y costumbres de Rousseau (como no salir cuando llovía y no comer espárragos, también sobre su preferencia por los arroyos, en vez de por los ríos, sus olores florales predilectos y sus opiniones sobre el canto de los ruiseñores) en las notas de Bernardin de Saint-Pierre, en Rousseau, *Las ensoñaciones del paseante solitario*, Madrid, Alianza, 2008, pp. 211-238. Véanse también *Cartas elementales sobre botánica* (Madrid, Abada, 2005), donde se hace el entendido, pero en realidad sin llegar a aprender realmente botánica. Al final confesó que miraba las flores para así evitar pensar en las mujeres.

28 Véase la sección “Solo o acompañado”, en David Le Breton, *Elogio del caminar*, op. cit., pp. 39 y ss., donde se analizan varios ejemplos de la obsesión de los pensadores por mantenerse a distancia de otros seres. Para este tipo de *maniáticos*, la compañía humana durante los paseos es uno de los grandes estorbos para alcanzar un tipo de comunión con la naturaleza gracias a la cual logran sentirse soberanos de sus vidas

29 Solnit, op. cit., p. 296.

30 Ibíd., p. 47.

31 Ibíd.

32 Ibíd., p. 51.

II
SIN VUELTA ATRÁS
Nietzsche

Esta tradición de la filosofía antisistemática es la que une a Kierkegaard con un personaje al que Solnit menciona de pasada en su monumental historia del andar, pero al que quizá podría haber dedicado mucha más atención. Nietzsche es el otro gran precursor de una forma de entender la filosofía liberada de las viejas tradiciones. Pensar es una forma de deambular y, según algunos de sus apóstoles, Nietzsche instauró los modos del nomadismo filosófico. Él mismo dijo que solo los pensamientos que se le venían a la cabeza andando tenían valor, y también que escribía con el pie más que con la mano. En *Ecce Homo* dijo aquella famosa frase de que hay que permanecer sentado lo menos posible, porque todos los prejuicios vienen del intestino, así que no hay que dar crédito a ningún pensamiento que no haya surgido al aire libre y que no vivifique los músculos.¹ Sus marchas al aire libre no solo fueron una distracción de sus padecimientos, sino una experiencia del movimiento incesante, perpetuo y alocado (Nietzsche habla literalmente de trepar, saltar y danzar). Frédéric Gros, en *Andar. Una filosofía*, cree que la doctrina del eterno retorno debe más de lo que parece a su forma de andar, siempre por caminos conocidos, repitiendo recorridos una y otra vez. Quién sabe. Lo cierto es que Nietzsche tenía muy mal la vista, y quizá prefería caminos conocidos para saber volver. Tal como lo describe Gros, el perpetuo deambular de Nietzsche parece algo reconfortante, tranquilizador, pero ¿no expresa también el desconcierto y la ansiedad de quien trata de descansar en vano?, ¿de quien quiere volver al punto de origen para descansar, sobre todo, de sí mismo? Para otros lectores, sin embargo, lo llamativo es que le disgusten las llanuras (estancadas, llenas de brumas, lánguidas) y se empeñe en “tomar altura”, encaramándose por senderos, un tanto alucinado, hasta alcanzar visiones más elevadas, porque desde allí arriba, suponemos, ya no se siente

compasión por los que quedan abajo, o sea, por los que enfermaron de sedentarismo hace tiempo. Ese Nietzsche, desde luego, el visionario que delira al aire libre, es un senderista algo agobiado y un tanto agobiante, aunque su propio patetismo le quita seriedad a su escalada de grandeza y siempre le vuelve entrañable. Más cómico resulta cuando empeora de salud en Sils Maria y se presta a dar paseos en compañía de traductoras, nobles y estudiantes, el Nietzsche que convierte su propia vida y su obra en un ridículo *tour* para admiradoras. Y mucho más terrible, desde luego, el que al final pasea por las calles y se abraza a caballos maltratados, increpa a los transeúntes, brama y delira a gritos, en silla de ruedas, empujado por otros. Que el pensador errabundo acabe perdiendo el norte quizá sea la mayor distinción de su filosofía.

Michel Onfray dijo en su cosmología de inspiración botánica que hay jardines que son bibliotecas, pero las bibliotecas no suelen ser jardines.² Quizá el exceso de cultura es incompatible con la sabiduría que procura el cultivo de un jardín. No es extraño que cuando muchos pensadores se aíslan prefieran estar sin libros, aunque no parece que estén tan dispuestos a dedicar su tiempo a un jardín. En otro de sus libros, *Teoría del viaje*, Onfray también dice que “la errancia designa tanto al asocial definitivo como al enfermo mental, comienza cuando no se da el puerto de atraque, el punto de anclaje. Sin la retención del cuerpo hay que temer la confusión definitiva del alma, ¿sería esa una lección enunciada *post mortem* por Nietzsche?”.³ Suena a que sí, solo que Nietzsche no solo usó los jardines para alejarse de los libros, sino, sobre todo, las piernas. Esa es la diferencia. Onfray contrapone los jardines a las bibliotecas, pero los dos espacios siguen siendo espacios cerrados y lugares alternativos (heterotopías, como decía Foucault). Nietzsche, en cambio, se lanza al espacio abierto usando los pies. En el aforismo 366 de *La gaya ciencia* dice:

No somos de esos que solo rodeados de libros, inspirados por libros, llegan a pensar –estamos acostumbrados a pensar al aire libre, caminando, saltando, subiendo, bailando, de preferencia en montañas solitarias o a la orilla del mar donde hasta los caminos se ponen

pensativos. Nuestras primeras preguntas sobre el valor del libro, del hombre y de la música, rezan: ‘¿sabe él caminar?; más aún, ¿sabe bailar?’. [...] Leemos rara vez, pero no por eso leemos peor— ¡Oh, cuán presto adivinamos cómo uno ha llegado a sus ideas, si ha sido sentado ante el tintero con el vientre oprimido y la cabeza inclinada sobre el papel! ¡Oh, cuán presto terminamos con su libro! Puede apostarse cualquier cosa a que en él se delatan sus intestinos oprimidos, como también se delata el aire del cuarto, el techo del cuarto y la estrechez del cuarto. [...] Casi todos los libros de un docto tienen algo que aplasta, algo de aplastado: por algún lado asoma la oreja del ‘especialista’, su celo, su seriedad, su rabia, su sobreestimación del rincón en el que está sentado tejiendo su libro, su joroba —todo especialista tiene su joroba—. Todo libro de un docto refleja también un alma encorvada: todo oficio encorva.⁴

Tres libros recientes iluminan la relación de Nietzsche con los paisajes y con los jardines, pero de formas muy diferentes. Uno de ellos, el más ambicioso, trata de sacar demasiado de las ideas que Nietzsche arrojó aquí y allá sobre los jardines. Gary Shapiro, en *Nietzsche’s Earth*, toma como punto de partida la idea del *Zarathustra* de que la tierra aguarda como un jardín para vendernos a Nietzsche como el filósofo del antropoceno.⁵ Shapiro sugiere que para Nietzsche el jardín es el modelo de la vida en la Tierra. Tierra, dice, entendida como algo más humano que “naturaleza”; no como un reino de la necesidad, ni de la totalidad de lo que existe, sino básicamente un terreno humanizable; no de la naturaleza que impone sus leyes, sino del globo como un terreno que se somete con ternura. Shapiro intercala en su gran relato alusiones oportunas a la historia moderna de los jardines, y recolecta textos de Nietzsche muy interesantes, pero no está claro que así justifique todo lo que quiere extraer de Nietzsche. Le pasa un poco como a esos otros que quieren convertir a Heidegger en el mejor crítico de la tecnología.⁶ Shapiro pretende convertir a Nietzsche en el gran precursor de una ecología radical y una geopolítica progresista, pero para hacer eso tiene que eludir todo el lado delirante de Nietzsche, o sea, tiene

que tomárselo demasiado en serio y confundir sus extravagancias con sueños políticos. Toma también, como base, textos como el aforismo 189 de *El caminante y su sombra*, “El árbol de la humanidad”, donde Nietzsche sugiere que el exceso de población en la tierra, que algunos temen tanto, inspira en otros tareas gloriosas y esperanzadas. “La humanidad debe algún día ser un árbol que cubra de sombra toda la tierra, con muchos miles de millones de flores, todas las cuales deben convertirse en frutos unas al lado de las otras, y la tierra misma debe ser preparada para la nutrición de este árbol”. Es apremiante *preparar* la tierra ya, dice Nietzsche. Pero ¿cómo? Nietzsche se va por las ramas y solo pronuncia grandes palabras que en realidad son perogrulladas. “La tarea es indeciblemente grande y audaz: ¡todos queremos contribuir a que el árbol no se pudra antes de tiempo!”. Claro, pero ¿quiénes son esos todos? No lo sabe, aunque insinúa con cierta indulgencia histórica que, cuando en el pasado se han utilizado medios equivocados, la experiencia ha sido instructiva: “Muy bien puede la humanidad corromperse y secarse antes de tiempo”; no dispone de “un instinto que guíe seguramente”. Más bien debemos *encarar* la gran tarea de *preparar* la tierra para una planta de la mayor y más gozosa fecundidad: “una tarea de la razón para la razón”. Suena bien, pero si Shapiro hubiera querido darle algún contenido a la idea, tendría que haber dejado a Nietzsche sentado debajo de un naranjo inventando nuevos símiles y dedicar más tiempo a otros pensadores. En cierto modo lo hace, y por su libro desfilan Deleuze y, sobre todo, un nietzscheano poderoso e imaginativo Sloterdijk, al que simplifica un tanto. También le falta, creemos, algo de sentido del humor. En el aforismo 188 de *El caminante y su sombra*, es cierto, Nietzsche especula con una nueva geografía humana, una reorganización demográfica de todo el planeta según el clima que a cada cual le beneficie más, de tal forma que “toda la tierra terminará por ser una suma de sanatorios”. La visión de Nietzsche es fantástica, una utopía paródica propia de un enfermo crónico como él, pero de ahí a sacar las ideas políticas que quiere Shapiro dista mucho, y solo es posible si se habla con la generalidad con la que lo hace él.

Más modestas, pero bastante más instructivas, creemos, son la visión de

Damon Young en *Philosophy in the Garden*, la de Gros en *Andar. Una filosofía* y sobre todo la crónica de Paolo D'Iorio en *El viaje de Nietzsche a Sorrento*, que adoptan una perspectiva biográfica gracias a la cual se entiende mejor que el cambio de rumbo de Nietzsche (ese momento en que se distancia tanto de Wagner como de la asquerosa vida académica) tuviera tanto que ver con las vistas a un campo de naranjos desde su habitación, con el mar oscuro al fondo y el Vesubio en el horizonte y con las excursiones a Ischia, Capri y Nápoles.⁷ Antes de llegar allí gracias a una licencia de estudios, Nietzsche ya había practicado el senderismo a su manera, por el lago Lemán, donde dice haber mantenido marchas de seis horas, o por los bosques de Steinabad, en la Selva Negra, donde mantiene locas conversaciones consigo mismo. Llega a Sorrento en 1876, enfermo de la vista, pero muy alegre porque huye del norte donde, dice, solo moran almas pesadas y afectadas “que, como el castor en su obra, están constantemente e inevitablemente trabajando las normas de la cautela” (1881).⁸ En Sorrento puede disfrutar de larguísimos paseos dándole vueltas a todo y luego descansar bajo unos árboles donde se le ocurren ideas, en un ambiente luminoso y tranquilo donde el olor de los naranjos se mezclaba con el de la brisa marina.⁹ Con todo, la serenidad que encuentra no es engañosa, o sea, permanece la conciencia de quien no confunde una tregua con la paz. Como dice en un cuaderno que cita D'Iorio: “Caminar por senderos con agradable penumbra al abrigo del viento, mientras que, sobre nosotros, agitados por vientos violentos los árboles braman, en una luz más clara”.¹⁰ En 1887, en una carta de finales de febrero, cuenta que el viento y las tormentas aparecerán antes o después, por breves que sean: “Hay senderos ocultos entre jardines de naranjos tan bellos que infunden una calma interior tal, que solo por el violento movimiento de los pinos sobre uno se adivina la tempestad ahí fuera, en el mundo”. Y añade a renglón seguido entre paréntesis: “Realidad y alegoría de nuestra vida aquí; *verdad* en ambos sentidos”.¹¹

Al dejar Sorrento en mayo de 1877 el mundo se le echará encima otra vez y deambulará sin nacionalidad alemana y con el salvoconducto suizo caducado, sin llegar a encontrar nunca ni una patria bienaventurada ni un

paisaje ideal. Cuando llega por barco desde Nápoles a Génova, el sonido de las campanas durante un atardecer le resultará horrendo, melancólico, un eco de muerte. A partir de ahí las cosas se le pondrán más y más difíciles, aunque tratará de seguir en pie, siempre caminando. Logra vivir de unas pensiones modestas que le proporcionan dinero suficiente para alojarse en fondas y comprarse billetes de tren que le sigan llevando de acá para allá, erráticamente. En el verano de 1877 acaba su licencia de estudios aislado en los bosques suizos, huyendo del calor (que también le espanta) en Rosenlaui y dice en una carta: “Si tuviera una casita en cualquier lado, iría a pasear como aquí entre seis y ocho horas diarias y me imagino lo que con completa seguridad y casi al vuelo dejaría caer sobre el papel; así lo hice en Sorrento, así lo he hecho aquí ganando en un año *tanto* como en todos los años desagradables y oscuros”.¹² En 1879 se marcha a las montañas de Davos, pero como el tiempo no le acompaña toma rumbo hacia St. Moritz, a las Engadine, que al principio le parecen un paraíso, pero de las que también sale corriendo cuando se cubren de nubes y nieve, para acabar en Sils Maria. En 1880 todavía dice pasear diez horas al día, pero empieza a tener problemas de espalda, además de sus padecimientos crónicos. En el verano de 1881, también en Sils Maria, sigue caminando, y confiesa en una carta que se le saltaron las lágrimas al pasear, no por sentimentalismo sino de pura alegría, “mientras cantaba y decía cosas sin sentido, dominado por una visión insólita, en lo que aventajo a todos los hombres”.¹³ En 1884, aún descubre ocho rutas por Menton que le animan mucho, pero desde 1886 las migrañas, las náuseas y otros males le van mermando, y le cuesta mucho recuperarse de las caminatas. En 1887 buscó muchísimas casas para quedarse en Niza (donde disfrutó de geranios y rosas), pero no duró mucho en la estancia que le había parecido tan ideal. En invierno de 1888 vuelve al sur, a Génova. En sus cuadernos de ese año (mientras consulta el tratado de Burckhardt sobre paisajismo y arquitectura, el cicerone, con el que suele viajar) deja claro que eso de imitar la naturaleza, de quitar barreras y simular continuidad con ella, como en los jardines ingleses, no va con él. Ese tipo de paisaje puede inspirar un sentimentalismo elegíaco hacia la Naturaleza, dice, “del que debo

mantenerme alejado”. “Los *hombres de estilo* trabajan mejor dentro de un entorno medio silvestre”, añade. El contraste italiano entre el cerramiento de jardines y villas y la amplitud que abren las montañas y el mar en el horizonte le gusta mucho más. La naturaleza salvaje arroja su luz sobre el jardín, lo *realza*, pero desde fuera, más allá de sus muros.¹⁴

En Niza, nuevamente, dice haber caminado una hora antes del mediodía y tres por la tarde, o sea, casi la mitad de lo que andaba en sus buenos tiempos. Y en ese mismo año descubre Turín, que le fascina y le parece un milagro. Allí dará largos paseos por las orillas del Po. Allí escribe *Ecce Homo*, en un otoño de amarillos radiantes, con cielos y ríos de delicados azules, en un entorno comparable a los cuadros del neoclásico Claude Lorrain. Allí, también, se le va por fin la cabeza y acaba abrazado al caballo maltratado, y los amigos corren hacia allí alarmados porque la familia Fino no sabe cómo controlarle. Se lo llevan a clínicas de Basilea y Jena, y acaba cuidado por su madre, que empujará su silla de ruedas, no de día, bajo esa luz que tanto le gustaba, sino desde el crepúsculo y durante la noche, para no ser visto y para evitar pegar gritos como un loco a los transeúntes.

Teniendo en cuenta lo que acabó diciendo en *Humano, demasiado humano*, el libro que surgió de Sorrento, es posible entender mejor su pedestre filosofía. El caminante, dice allí, *no* tiene un fin último, sino que solo trata de observar bien, de tener los ojos *muy* abiertos para todo lo que pasa realmente en el mundo. El problema es que, para lograr eso, se tiene que mantener a cierta distancia de las cosas y no encandilarse con ellas. O sea, el caminante debe encontrar placer en el propio acto de desprenderse de las cosas, debe gozar con el cambio y la mudanza, debe ser un desplazado por propia voluntad. Ciertamente habrá ocasiones en que necesite descanso, siempre necesitará ser huésped, alojado, bienvenido. Habrá noches en las que no encuentre morada, donde se le rechace, y amaneceres que resulten todavía menos acogedores que esas noches. Pero tendrá compensaciones, mañanas en las que pasee bajo los árboles y se sienta imbuido por el espíritu libre de los que tienen su morada en los espacios abiertos, “en la soledad”, y que “al igual que él, a su manera tan pronto gozosa como reflexiva, son caminantes y filósofos”.¹⁵ El caminante que surge de estos “misterios

matinales”, el caminante matutino que solo piensa en lo que puede depararle otro radiante día, solo puede tener una filosofía, una filosofía *contraria* al ocaso, una filosofía del *amanecer*.

Antes de dejarnos llevar por la ambiciosa geopolítica de Shapiro, haríamos bien en recordar cosas más sencillas, como la relación que existe en Nietzsche entre el lugar de sus pensamientos y sus pensamientos sobre el lugar. No hace falta ir muy lejos, pues en *La gaya ciencia* proclamó algunas bases para el diseño de espacios ateos. En el epígrafe titulado “Arquitectura de los cognoscentes” afirma:

Un día, y probablemente pronto, será preciso entender qué es lo que, ante todo, le falta a nuestras grandes ciudades: lugares tranquilos, amplios y extensos donde meditar, lugares con largas y espaciosas arcadas para el mal tiempo o para tiempo demasiado soleado, donde no llegue el estrépito de los vehículos y el de los pregoneros y donde una etiqueta más sutil hasta prohibiría al sacerdote orar en voz alta: edificios y construcciones que en conjunto expresen la sublimidad de la reflexión y del retiro. Han pasado los tiempos en los que la iglesia monopolizaba la meditación y la *vita contemplativa* debía ser, ante todo, *vita religiosa*: y todo cuanto ha construido la iglesia expresa este pensamiento. Yo no veo que puedan bastarnos sus construcciones, aunque se las sustraiga a su finalidad eclesiástica; estas construcciones hablan un lenguaje demasiado patético e intimidado, en cuanto moradas de Dios y lugares pomposos de un comercio supramundano, como para que los ateos podamos pensar allí *nuestros pensamientos*. Queremos *tenernos* traducidos en piedra y planta, pasearnos por *nosotros mismos*, cuando deambulamos por esas arcadas y jardines.¹⁶

Si Nietzsche huyó de las ciudades en parte fue porque sentía el poder que el cristianismo ejercía sobre el espacio, tanto interior como exterior. Su espíritu de huida, de evasión, no excluiría necesariamente la aparición de nuevos espacios urbanos donde se dejara atrás toda esa historia. Después de todo, el espacio exterior, totalmente natural, *no existe*. Las montañas, los bosques, las junglas, o cualquier entorno aparentemente alejado de la

historia, *también* están teñidos de connotaciones religiosas, así que el excursionista ateo tendría que lograr vivirlos y contemplarlos quitando capas y capas de trascendencia, disolviendo barnices cristianos pegados al paisaje que se ve con los ojos, pero sobre todo con la memoria. El caminante, pues, también tendría que transmutarse en piedra o planta incluso cuando caminara alejado de las ciudades. Pero ¿en qué tipo de planta? Si fuera un árbol, y a tenor de lo que dice Nietzsche, poco importa cuál, mientras se tenga claro cómo crece realmente: no como una unidad orgánica, no como un orden ramificado, sino expansivamente. En otro epígrafe de *La gaya ciencia* vuelve a plantearse si cabe realmente algún lugar para un pensamiento, el suyo, que tan mal se entiende, que tanto se desoye:

Se nos confunde porque crecemos, cambiamos sin cesar, desprendemos costras antiguas y aun mudamos la piel en cada primavera, nos volvemos cada vez más jóvenes, más futuros, más elevados y más fuertes, proyectamos nuestras raíces cada vez más poderosamente hacia las profundidades –hacia lo malo– en tanto, al mismo tiempo, estrechamos el cielo en un abrazo cada vez más amoroso y amplio, absorbiendo su luz con creciente afán todas nuestras ramas y hojas. Crecemos como los árboles –¡es esto difícil de comprender, como es toda la vida!– no en *un* lugar sino en todas partes, no en *una* dirección, sino tanto hacia arriba, hacia afuera, como hacia dentro y hacia abajo; nuestra fuerza empuja a la vez en el tronco, en las ramas y en la raíces, no estamos ya en absoluto en libertad de hacer nada fragmentariamente, de *ser* nada fragmentariamente... Ese es, como queda dicho, nuestro destino; crecemos hacia *lo alto*; y aun suponiendo que fuera nuestra fatalidad –¡pues moramos cada vez más cerca del rayo!– no por ello lo honramos menos, será siempre eso lo que no queramos partir, lo que no queramos compartir, la fatalidad de la altura, *nuestra* fatalidad.¹⁷

Curiosamente, aquí el árbol abre y cierra una posibilidad al mismo tiempo. El árbol del que habla Nietzsche crece en todas direcciones, pero su elevación sigue teniendo mucha importancia, esa altura que lo convierte en

un espectacular pararrayos capaz de atraer una energía radiante que lo puede carbonizar o partir en dos. Ahí está la grandeza y honestidad de Nietzsche: su propia incapacidad para deshacerse del mundo del que quiere alejarse, el mundo vertical, el ambiente atmosféricamente puro al que no tienen el valor de subir los miserables.¹⁸

Pero quizá fuera difícil conseguir que los árboles dejaran de ser símbolos de todo lo que odiaba Nietzsche (el enraizamiento, la profundidad, la trascendencia) y por eso debió de sentir más simpatía por las plantas jóvenes que surgen en lugares imposibles. “En terreno volcánico todo prospera”, decía en 1877. En el aforismo 591, titulado “Vegetación de la felicidad”, de *Humano, demasiado humano*, afirma: “Muy cerca del dolor del mundo, y a menudo en el terreno volcánico del mismo, ha plantado el hombre sus pequeños jardines de felicidad”. De hecho, “tanta más felicidad cuanto más volcánico sea el suelo”. Pero sería absurdo decir, añade, que ese dolor ya queda justificado. Isquia le gustó quizá por eso, porque como otras islas simbolizaba la relación entre violencia y felicidad, destrucción y edén. El poder del Vesubio excitó en él delirios de grandeza, y le hizo soñar con una vida más valiente, expuesta al peligro: “El secreto para cosechar la mayor fecundidad y la mayor fruición de la existencia es este: *¡vivir peligrosamente!* ¡Edificad vuestras ciudades en las faldas del Vesubio!”.¹⁹ Sin embargo, las pequeñas islas volcánicas pobladas por plantas le inspiraban un modelo más ralentizado de vida, un crecimiento lento, fruto del viento, fortuito, siempre unido a esas fuerzas naturales tan terribles, abrasadoras que empujan desde abajo y pueden destruirlo todo, como los jardines de Pompeya que el Vesubio cubrió de cenizas.

Sea como sea, Nietzsche, ya lo hemos visto, prefirió los jardines cerrados a cualquier otro espacio, por aquello del clima, o quizá porque hasta la más idílica de las islas, por afortunada que parezca, puede convertirse en un horror si cambia el viento. Dentro del jardín, como decía él, el viento se oye, pero alejado. Dentro del jardín, además, el caminante puede darse forma a sí mismo de una manera reposada, aunque activa, parecida a la que el propio jardinero aplica a su terreno. Los pensadores deben aprender a cuidar sus ideas, y a no dejar que simplemente broten de sus podridos

cerebros. Como dice en *Aurora*:

Jardinero y jardín.— De los días húmedos y nublados, de la soledad, de las palabras sin amor, crecen las *conclusiones* como hongos: aparecen una buena mañana, no sabemos de dónde, y nos observan grises y avinagrados. ¡Ay del pensador que no es el jardinero, sino solo el suelo de sus plantas!²⁰

Pero más adelante, en otro aforismo deja bien claro que no hay un solo estilo de cultivo y que no es una obligación que el jardín que uno acaba haciendo tenga que ser el jardín de las delicias, también puede ser el jardín de las malicias.

Lo que está a nuestro alcance.— Se puede pugnar con los instintos como un jardinero y, lo que pocos saben, espigar los gérmenes de la ira, de la compasión, de la cavilación, de la vanidad, de forma tan fructífera y provechosa como un hermoso fruto sobre un emparrado; puede hacerse eso con el buen y con el mal gusto de un jardinero, y además a la francesa, a la inglesa, a la holandesa o a la china, también puede dejarse a la naturaleza que mande cuidando solo aquí o allá un poco el adorno y la limpieza, y finalmente puede dejarse, con todo el saber y el pensar, que las plantas crezcan en sus protecciones y obstáculos naturales y que libren entre sí su lucha; sí, se puede sentir alegría por esa vida salvaje, y querer tener esa alegría justo cuando se tiene necesidad de ella. Todo eso está a nuestro alcance: pero ¿cuántos saben acaso que somos libres de ello? ¿No *piensa* la mayoría *en sí mismos* como en *hechos adultos* consumados? ¿No han estampado los grandes filósofos su sello sobre este prejuicio, con la doctrina de la inmutabilidad del carácter?²¹

Lo importante para Nietzsche, pues, no era tanto el estilo de jardinería (aunque a él le gustara el italiano), sino el hecho de que, si uno ajardina su pensamiento, se enfrenta a algo que todo jardinero sabe: que todo está en movimiento, y que por tanto eso que se llama carácter no es un proceso lineal hasta la madurez, sino un terreno en permanente mantenimiento, un

resultado de operaciones delicadas pero también severas, un ejercicio de técnicas aplicadas a uno mismo, como diría Sloterdijk.²² Sin embargo, los que quisieran convertir a Nietzsche en un jardinero tranquilo están de mala suerte. Nietzsche nunca se libra de sus paranoias, de sus obsesiones con las amenazas de la vida mediocre, con todas esas cosas que pueden hacerle perecer de forma miserable, sin grandeza. Hay formas y formas de arruinarse por culpa de las malas hierbas:

No hundirse inadvertidamente.— No una vez, sino continuamente se desmorona nuestra inteligencia y nuestra grandeza; la pequeña vegetación que crece introduciéndose entre todos y que sabe cómo trepar por todos los lados es la que arruina cuanto de grande hay en nosotros, la inadvertida mezquindad cotidiana y de cada instante de nuestro entorno, las miles de raicillas de este o aquel sentimiento mezquino o pusilánime que crece de nuestra vecindad, nuestra administración, nuestra compañía, nuestra división del día. ¡Si dejamos pasar inadvertida esta pequeña mala hierba, sucumbiremos inadvertidamente a ella! Y si queréis sucumbir ante ella, hacedlo *de una vez* y repentinamente: ¡tal vez entonces queden de vosotros al menos *escombros sublimes*!; Y no, como hace temer cuanto vemos, montículos de topos! ¡Y la hierba y la mala hierba sobre ellos, pequeños victoriosos, modestos como otrora y demasiado mezquinos para triunfar!²³

Nietzsche no renuncia, pues, a imágenes trasnochadas como las de las ruinas invadidas por plantas, recuerdos de un pasado que él mismo quería dejar atrás pero del que no se libra, como cuando compara sus propias visiones de un paisaje con escenas pintadas por Poussin, mezclas de lo idílico y lo heroico.²⁴

Sea como sea, por mucho miedo que tenga a quedar reducido a moho, el jardinero a lo Nietzsche tenía una gran ventaja sobre otros jardineros menos ambiciosos, pero mucho más hipócritas: no estaba dispuesto a que el jardín fuera el refugio de la *compasión*. Sea cual sea la forma en la que tratemos de participar de la desgracia de otro “en su presencia siempre representaremos algo de comedia, no decimos muchas cosas que pensamos,

con esa prudencia del médico junto al lecho del enfermo grave”.²⁵ Nietzsche mismo se sintió un desgraciado, pero no se dejó engañar por la “comedia de la compasión”. En un pasaje de *Aurora* explica muy bien cómo detrás de la ética de la simpatía y la sensibilidad ante el dolor de los demás se esconde el *miedo*. La hipocresía es esa: hay que compadecerse de los demás, porque así la sociedad se siente menos en riesgo y porque así el moralista evita mirar esa parte de sí mismo que podría resultar peligrosa. Nietzsche pregunta, claramente, si el precio que se debe pagar por toda esa simpatía es aceptable, si no queda toda la vida reducida así a pura arena, arena fina, granulada, infinita. Pero también ofrece una modesta alternativa, una ética que se desentiende del mundo, encerrada entre muros, pero con alguna puerta abierta al visitante:

[...] Sigue sin contestación la pregunta de si se *aprovecha más* al prójimo saliendo inmediatamente en su auxilio y *ayudándole* –lo que bien puede suceder de manera muy superficial, si no es que se llega a una intervención y reestructuración tiránicas– o de si de uno mismo se *forma* algo que el otro ve con placer, como un bello y calmo jardín encerrado en sí mismo, con altos muros contra tormentas y el polvo de los caminos, pero también con un amable portón.²⁶

- ¹ Véanse referencias en F. Gros, *Andar. Una filosofía*, op. cit., pp. 19-37. Después de recordar que “las largas excursiones de Nietzsche transcurrían por caminos conocidos, recorridos precisos que le gustaba repetir”, Gros añade: cuando después de caminar mucho tiempo, se alcanza tras el recodo del camino una contemplación, “se da siempre una vibración del paisaje”, que a su vez reverbera “en el cuerpo del caminante”. La correspondencia entre esos dos elementos, dice, “es como un nuevo impulso indefinido. El Eterno Retorno es desplegar en un círculo continuo la repetición de esas dos afirmaciones [...] la intensidad misma de esa copresencia [...] da origen a una circularidad ilimitada de intercambios: siempre he estado aquí, mañana, contemplando este paisaje” (ibíd., p. 33). Hay otra comparación de Gros curiosa, menos grandilocuente que merece la pena añadir: el estilo aforístico de Nietzsche, dice, guarda un paralelismo con la aparición súbita de un paisaje sorprendente, con el hallazgo de “*un esplendor que estaba a la espera*”. Muchos aforismos se construyen sobre esos cambios de perspectiva, esas exclamaciones finales en las que se descubre otra cosa, el secreto de un hallazgo como un paisaje nuevo, y el júbilo que lo acompaña” (ibíd., p. 32).
- ² El popular filósofo francés —conviene recordarlo— mantiene una relación especial con el mundo verde, pues dice haber obtenido de niño su sentido del orden y del tiempo gracias al jardín-huerto de su padre. La naturaleza, dice, le enseñó más que los libros: “un jardín es una biblioteca, pero pocas bibliotecas son jardines” (*Cosmos. Una ontología materialista*, Barcelona, Paidós, 2016, p. 28).
- ³ *Teoría del viaje*, Barcelona, Taurus, 2016, p. 107. En el aforismo 46 de *La gaya ciencia* (Madrid, Akal, 1988) dice: “¡Perder por una vez el suelo bajo nuestros pies! ¡Flotar! ¡Extraviarse! ¡Enloquecerse! —eso formaba parte del paraíso y de la orgía de los tiempos pretéritos: mientras nuestra dicha semeja la del naufrago que ha ganado la costa e hinca los pies en la vieja Tierra firme— asombrándose de que se balancee”. En esta imagen, los hombres no son ya los que huyen de un mundo que se considera estable, sino viajeros a la deriva que saben que ya no hay nada estable, ni siquiera la isla que les puede salvar la vida.
- ⁴ Ibíd., aforismo 366.
- ⁵ La declaración se hace varias veces: “Sal de tu caverna: el mundo te aguarda como un jardín. El viento juega con densos aromas que quieren venir hasta ti; y todos los arroyos quisieran correr detrás de ti”; o luego: “¡Oh animales míos, respondió Zaratustra, seguid parloteando así y dejad que os escuche! Me reconforta que parloteéis: donde se parlotea, allí el mundo se extiende ante mí como un jardín”. Shapiro recuerda que cuando en el capítulo “El convaleciente” aparecen tantas bayas rojas, uvas, manzanas rosas, hierbas olorosas y piñones, se diría que el jardín parece una parodia del Edén. En *Forests. The Shadow of Civilization* (op. cit., pp. 41 y ss.) Pogue Harrison recuerda el momento en que Zaratustra baja de las montañas y al entrar en el bosque se encuentra al santo que le vio pasar de camino a la montaña diez años antes. El santo le insta a que se quede en el bosque, junto a los animales, como un oso entre osos, o un pájaro entre pájaros. Al quedar aislado en el bosque, dice Pogue Harrison, el santo ignora que “Dios ha muerto” y que la humanidad que lo ha matado está devastando la Tierra, “desconoce que la historia y la naturaleza comparten un destino común y que el bosque pronto será un desierto”.
- ⁶ En *¿Qué significa pensar?* Heidegger menciona una solemne frase de Nietzsche, “El desierto crece”, y la interpreta como una profecía sobre la desecación del espíritu más que como una constatación de la creciente devastación de la naturaleza. Heidegger afirma que se lleva hablando

mucho de la decadencia de Occidente, del ocaso de la civilización, pero que hacer esas declaraciones es más fácil que decir algo verdaderamente esencial. La expresión de Nietzsche, en cambio, acuñada en los años ochenta del siglo XIX, sí le parece una observación profunda porque la desertización de la que habla Nietzsche es más terrible que la desaparición de lo que ya ha crecido o ha sido construido. La desertización, dice Heidegger, *impide* el crecimiento futuro e imposibilita la construcción. Es peor, pues, que la aniquilación porque esta, continúa Heidegger, pone en acción la Nada, mientras que la desertización pone en acción un obstáculo, un estorbo y puede ser compatible “con un alto estándar de vida para el hombre, lo mismo que con la organización de un estado uniforme de dicha para todos los hombres, [pues] puede proceder por todas partes de la manera más terrible, a saber, ocultándose. No es un simple cubrir de arena, es el rápido curso de la expulsión de Mnemosyne”. El dictamen de Heidegger, pues, es que la desertización es algo que arrastra el hombre consigo mismo, algo que lleva con él. Esta lectura heideggeriana permite sentirse a algunos nietzscheanos como unos elegidos parecidos a aquellos iniciados en el culto místico que al morir no bebían en el río Lete para olvidar sus vidas anteriores cuando se reencarnaran, sino justamente en el otro río del Hades, el río Mnemosyne (¿Qué significa pensar?, R. Gabás [trad.], Madrid, Trotta, 2005, p. 29).

7 La excursión a Capri es especial porque descubre una gruta orientada hacia la salida del sol (la Grotta di Matromania) en la que –según estudios que conocía– se había practicado el culto a Mitra. Esta idea de una religión del sol exportada de oriente, un culto a la vida muy distinto al cristianismo, también excitó su imaginación. Véanse los detalles, en D’Iorio, *El viaje de Nietzsche a Sorrento*, Barcelona, Gedisa, 2016, pp. 114 y ss.

8 Cita de *Fragmentos póstumos* de 1881, citado por D’Iorio.

9 En Sorrento y sus alrededores había jardines, invernaderos, villas y barrios que parecían claustros, y caminos entre muros por encima de los que sobresalían no solo naranjos, sino también limoneros y cipreses, higueras y racimos de uva. Todo era una delicia para Nietzsche, que además encontraba muy beneficiosa para sus ojos aquella “mezcla de brisa marina y aire de montaña”, según dice en una carta de 1876 a su hermana y que cita D’Iorio. Lo que le gustaba del jardín al que se abrió su estancia era que “también era verde en invierno”. En otras cartas de 1877 dice que debajo del viejo musgo académico está todo “verde y fuerte”.

10 Esta frase se repetirá en *Humano, demasiado humano*, Madrid, Akal, 2001.

11 Carta de 1877, citada por D’Iorio, *op. cit.*, p. 137. Este mismo texto, como observa D’Iorio, es repetido casi literalmente en el aforismo 275 de *Humano, demasiado humano*, cuando explica la diferencia entre el temperamento *cínico* y el *epicúreo*. El primero sale afuera, por así decir, a la intemperie y se endurece hasta volverse insensible. En cambio, el otro, el epicúreo, se resguarda, se pone el abrigo, a media luz, oyendo silbar al viento huracanado en las cimas de los árboles, mientras que el cínico camina solo y desnudo, con la piel endurecida al sol y al aire mientras por encima de él las copas de los árboles bramando le recuerdan cuán violentamente agitado es el mundo de allá afuera. El cínico *niega* el mundo civilizado en abierto, pero el epicúreo se distancia de él, lo cual es una forma de sentirse por *encima* de él.

Merece la pena comparar este aforismo 275 de *Humano, demasiado humano* con el 306 de *La gaya ciencia* (“Estoicos y epicúreos”), donde compara, a su vez, al epicúreo con el estoico. El epicúreo, dice, “selecciona la situación, las personas y aun los eventos que corresponden con su extrema irritabilidad intelectual y renuncia a lo demás –esto quiere decir, a lo más– porque sería para él una comida demasiado fuerte e indigesta. En cambio, el estoico se ejercita en la ingestión, sin asco, de piedras y gusanos, vidrio picado y escorpiones; su estómago tendrá que terminar siendo indiferente a todo lo que vuelque en él el azar de la existencia”. La diferencia más importante, sin embargo, es que a los cínicos les gusta la exhibición de su insensibilidad ante un público del que “el epicúreo rehúye; ¡como que tiene su ‘jardín’!” (el jardín entrecomillado es de Nietzsche). Para

las gentes con las que el destino improvisa, añade, para quienes viven durante épocas violentas y dependen de “hombres bruscos y veleidosos, el estoicismo es quizá muy conveniente. Mas quien de alguna manera *adivina* hilar un *hilo largo* hace bien en organizarse epicúreamente” (*La gaya ciencia*, *op. cit.*). En el aforismo posterior, “Por qué parecemos epicúreos”, dice que quienes desconfían de las convicciones últimas, de la fe ardiente, de las convicciones firmes, de “todo sí y no incondicional”, quizá lo hagan como consecuencia de “la cautela de ‘gato escaldado’ del idealista desengañado”, o quizá porque anhelan la libertad de quienes, después de haber pasado mucho tiempo en los rincones, gozan y se exaltan con lo contrario del rincón, con “el infinito, el ‘aire libre en sí’”, desarrollando así una actitud “casi epicúrea” que no renuncia al carácter misterioso de las cosas, y una “repugnancia por las grandes palabras y posturas morales, un gusto que repudia todas las burdas y ramplonas oposiciones y tiene conciencia con orgullo de su propia actitud prudente y cautelosa” (*ibíd.*, aforismo 375).

¹² Carta a Overbeck, citada por D’Iorio, *op. cit.*, p. 89, también por Gros, *op. cit.*, p. 23.

¹³ Carta a Köselitz, citada por Gros, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴ Cuadernos de 1880-1881, citados por Shapiro, en *Nietzsche’s Earth. Great Events, Great Politics*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016, pp. 155-156. Cuando Nietzsche escribe sobre Génova dice bastante sobre la diferencia entre el norte y el sur, en una especie de ejercicio libre de geografía humana y política. En el aforismo titulado así, “Génova”, de *La gaya ciencia*, dice: “He mirado un buen rato esta ciudad, sus casas de campo y jardines y el vasto perímetro de sus colinas y faldas habitadas, y finalmente me veo obligado a decir que veo rostros de generaciones fenecidas –esta región está cubierta de imágenes de hombres gallardos y soberanos. Vivieron y quisieron pervivir –así me lo revelan sus casas, construidas y adornadas para siglos, no para el día fugaz: fueron benévolos con la vida, aunque con frecuencia maliciosos entre ellos. Me parece ver al constructor reposar su mirada en todo lo cercano y lejano construido en su derredor, como también en la ciudad, el mar y el contorno de la montaña, violentar y conquistar con esta mirada: todo esto lo quiere incorporar a su plan y convertirlo como parte integrante del mismo, en posesión suya. Toda esta región está cubierta de este magnífico egoísmo insaciable del afán de botín y apropiación; y así como en la lejanía esos hombres no reconocían límites e impulsados por su ansia de novedad agregaron al viejo mundo otro nuevo, también en la patria todos se sublevaban contra todos y se las ingeniaban para dar expresión a su superioridad y situar su infinidad personal entre sí y su vecino. Cada cual conquistaba su patria otra vez para sí mismo, dominándola con sus pensamientos arquitectónicos y transformándola, por así decirlo, en el solaz de su propia casa. En el norte, considerando la edificación urbana uno queda impresionado por la ley y el deleite colectivo de la legalidad y disciplina que aquella revela: se intuye esa íntima equiparación y subordinación que debe haber dominado el alma de todos esos constructores. En cambio aquí uno encuentra a la vuelta de cada esquina a un hombre particular que conoce el mar, la aventura y el oriente, a un hombre al que repugnan la ley y el vecino como una especie de tedio y que en todo lo establecido, antiguo, fija una mirada codiciosa: con una maravillosa maña de la imaginación quisiera él fundar de nuevo todo esto, al menos, en el pensamiento, ponerle la mano encima y su alma dentro; aunque solo fuera por el instante de una tarde de sol en que por una vez su alma insaciable y melancólica se sienta saciada y en que sus ojos no querrían ver más que cosas propias y ninguna ajena” (*La gaya ciencia*, *op. cit.*, aforismo 291).

¹⁵ *Humano, demasiado humano*, *op. cit.*, último aforismo. Véase el comentario de este pasaje en Paolo D’Iorio, *op. cit.*, p. 209.

¹⁶ *La gaya ciencia*, *op. cit.*, aforismo 280.

¹⁷ *Ibíd.*, aforismo 371, “Nosotros los incomprensibles”. Me centro en el árbol, pero Michel Onfray, en *Cosmos* relaciona a Nietzsche con otro tipo de plantas. En ese, su tratado de filosofía materialista (que tanto ha gustado a un público francés tan propenso a ese tipo de grandes

cuentos), Onfray recuerda la cantidad de menciones a plantas, algunas delirantes, que Nietzsche hizo en *Así habló Zaratustra*: la castaña, el dátil, los hongos, la palmera, los pinos, los abetos, la hiedra, los frutos, el grano, el arroz, las patatas, el té, el chocolate, el lúpulo, etcétera, pero, según él, nada de esto es comparable a la mención de una planta trepadora (el *sipo matador* de Java, ávido de luz solar), en el aforismo 258 de *Más allá del bien y del mal*. Onfray se deja llevar y se desentiende demasiado del contexto social y político que rodea la digresión de Nietzsche sobre la corrupción (todo aquello que amenaza la vida desde dentro de sí misma y quebranta el cimiento de los afectos). Esas plantas, en efecto, estrechan con sus brazos otros árboles hasta que, finalmente, apoyadas en ellos, pero por encima de ellos, logran estar más cerca del sol.

Para Onfray, esta forma perversa de prosperar tiene su significado: “Nietzsche –dice– quiere concebir lo que está más allá del bien y del mal, como un físico que indaga en lo que hay en el mundo y no como un moralista que juzga lo que no hay: voluntad de destruir” (*Cosmos, op. cit.*, p. 127). Es cierto, la liana no es la mala de la película animal, no es cruel: simplemente crece aprovechándose de otros, igual que el resto de las plantas se aprovecha del subsuelo y la tierra. La planta podría valer como alegoría de la voluntad de poder, y también diría mucho “de quien la describe y la manera que tiene esa persona de ver la naturaleza, siempre como víctima de la moralina” (ibíd., p. 128). De acuerdo, pero el contexto en el que Nietzsche la saca a relucir es más preciso: trata de entender la corrupción de una aristocracia que se deja utilizar, que acepta que su sociedad no puede existir por sí misma, sino solo como andamiaje o infraestructura para que otros seres selectos trepen, a semejanza de esas plantas que estrechan con sus brazos un árbol hasta que, finalmente, pueden desplegar su corona a plena luz y exhibir su felicidad.

18 Creo que esto contradice, en parte, la idea de D’Iorio según la cual las visiones de Nietzsche no tienen relación con la verticalidad (ibíd., p. 184). A veces evocan, desmontándolo, el viejo gesto de “coger altura”, de “elevarse por encima” de las opiniones dominantes y las masas sumisas. Recordemos que en Niza a Nietzsche le gustaba subirse por senderos escarpados hasta la aldea de Èze, desde la que se podía dominar el paisaje. En Sils Maria también ascendía hasta valles altos, pues le parecían más ajenos a todo y en Rapallo no se privaba de ascender a lo más alto, o sea, a Monte Allegro. El hecho de que Nietzsche fuera un espíritu errante y errático –dicho sea de paso– explica su extraordinaria influencia en el pensamiento nómada de los pensadores franceses de la década de 1960, quienes, tomando tanto de él, tratarán de liberarlo, creo, de sus ascensos a las alturas. En cualquier caso, esto va más allá de nuestro estudio y merecería otro tipo de indagaciones. El lector puede consultar muchas biografías sobre Nietzsche (la reciente de Curtis Cate, o las más antiguas de Hollingdale, Kaufmann, Hayman o Janz), pero recomendamos la de Rüdiger Safranski *Nietzsche. Biografía de su pensamiento* (Barcelona, Tusquets, 2002).

19 Sigue diciendo: “¡Lanzad vuestros barcos por mares ignotos! ¡Vivid en guerra unos con otros y con vosotros mismos! ¡Sed salteadores y conquistadores, mientras no podáis ser señores y poseedores, oh cognoscentes! ¡Pronto habrán pasado los tiempos en los que os podría satisfacer vivir ocultos en bosques cual venado esquivo! Al cabo, el conocimiento extenderá la mano hacia aquello que les corresponda; ¡querrá señorear y poseer, y vosotros con él!” (*La gaya ciencia, op. cit.*, aforismo 283). D’Iorio conecta muy bien Isquia con las islas afortunadas en el *Zaratustra*, pero no alude a este texto que, quizá, matiza un poco su idea de que Nietzsche solo ve el Vesubio como un símbolo de compulsión, de grandes acontecimientos que parecen trastocar todo, pero no a fondo (ibíd., p. 161). Es cierto, pero también es cierto que Nietzsche no renuncia totalmente a la retórica del gran suceso que funciona como un gran despertar.

20 *Aurora*, aforismo 382, Madrid, Edaf, 1996, 2005.

21 Ibíd., aforismo 560.

22 Sloterdijk habla de jardines e invernaderos en la sección “Islas atmosféricas”, en *Esferas III. Espumas. Esferología plural* (Madrid, Siruela, 2006), pero es llamativo que no los mencione en su

interesantísimo libro *Has de cambiar tu vida. Sobre antropotécnica* (Valencia, Pre-Textos, 2012), dado que los jardines han sido metáforas y espacios de los procesos de autoformación de los que habla.

23 *Aurora, op. cit.*, aforismo 435.

24 “Et in Arcadia ego”, aforismo 295 de *El caminante y su sombra*. En este pasaje, después de hacer su propia y pintoresca descripción de un paisaje de colinas con pinos y abetos, lagos, hierba y flores, rebaños y pastoras, y vaquitas al fondo... llega a comparar el modo de evocar el sentido del mundo de Poussin ¡con el de Epicuro!, lo cual muestra todo lo que se mezclaba en su cabeza. Recuérdese que el pintor que Génova le trae a la memoria es, como hemos dicho, Claude Lorrain, un discípulo de Poussin. Como señala Shapiro, el título del aforismo también evoca un epígrafe del *Viaje a Italia* de Goethe.

25 *Aurora, op. cit.*, aforismo 383.

26 *Ibíd.*, aforismo 174. Esta resistencia a la compasión *incluye* la que siente uno mismo ante los espacios de su infancia, y la que se permite toda una cultura cuando cree que evocar su pasado la dignifica. En el 277, titulado “Felicidad y cultura” de *Humano, demasiado humano*, dice: “La contemplación de los escenarios de nuestra infancia nos estremece: la glorieta, la iglesia con las tumbas, el estanque y el bosque, la vista de todo esto siempre nos hace sufrir. La compasión de nosotros mismos nos sobrecoge, ¡pues hemos sufrido tanto desde entonces! Y aquí todo sigue subsistiendo tan quieto, tan eterno: solo nosotros estamos tan cambiados, tan conmovidos; incluso volvemos a encontrar a algunas personas en las que el tiempo no ha hecho más mella que en una encina: campesinos, pescadores, habitantes del bosque, son los mismos. Estremecimiento, autocompasión ante la cultura inferior son signos de cultura superior; de donde resulta que esta en ningún caso aumenta la felicidad. Quien quiera cosechar felicidad y bienestar en la vida no tiene más que evitar siempre la cultura superior”.

III
SENDAS PROHIBIDAS
Heidegger

Da la impresión de que los grandes pensadores siempre se han sentido más atraídos por lo sublime que por lo común. Prefieren lo sobrecogedor a lo plácido, los bosques sombríos a los parques luminosos, las cumbres desafiantes a las arboledas tranquilas. La mayoría de los filósofos del siglo xx no se han sentido atraídos por el jardín público. Los imaginamos como visionarios en escenarios espectaculares, pero no como cuidadores de un pequeño terreno, con su pala y su rastrillo. Quizá les avergüence estar cerca de macetas o de regaderas. Quizá su profundidad esté reñida con labores hortelanas y distracciones domésticas. Quizá la jardinería les pareció a muchos algo similar a la cocina: cosas de mujeres o de criados, tareas de débiles o de inferiores. Los filósofos han despreciado los pequeños placeres de la jardinería por varias razones, entre ellas, porque puede inspirar la “simple alegría de vivir, la alegría de estar aquí, en la tierra, viviendo una aventura efímera e insensata”.¹ Para ellos ese sentimiento no es suficiente; ese tipo de dicha, dirían, es vulgar, igual de vulgar que la que inspiran otras distracciones carentes de originalidad como “la pesca con caña, el camping, el bricolaje, las artes domésticas”.² Para la élite del pensamiento, la jardinería, probablemente, es solo eso: otra expresión de una felicidad popular, insignificante, ridícula, a veces hasta miserable y mezquina, una felicidad gregaria y reducida al espacio del ocio y del recreo. La jardinería pudo ser elegante durante un tiempo, pero en el siglo xx es básicamente eso, signo de mediocridad, *afición* de seres demasiado mansos y a menudo horteras. A los filósofos, en cambio, les siguen correspondiendo “las estrategias sutiles de la distinción, de la dominación simbólica”.³ Desde luego, la jardinería pudo parecer ridícula para muchos que aspiraban a otras emociones más elevadas, aunque lo que nunca pensaron es que también se podía ridiculizar desde abajo. No hace

falta ponerse digno, basta con ponerse irónico. No se necesita a los filósofos para reconocer las trampas y las falsas ilusiones que genera el jardín. Flaubert se mofó a finales del siglo XIX de las aspiraciones de las ciencias (incluida la agronomía y la jardinería) en *Bouvard y Pécuchet*, pero podríamos imaginar otra novela similar, que también arrancara en un banco de París, solo que durante el siglo XX, donde las torpezas de dos seres absurdos pusieran en evidencia los lugares comunes no solo de una clase media con jardines vulgares llenos de enanos, sino también de una clase burguesa, más adinerada, que los cuida con primor y devoción, como si la salvación de su alma estuviera en juego. Pero volvamos a los filósofos: ¿plantaron algo cuando nadie les veía?⁴ ¿Tuvieron sus cabañas huerto o jardín? ¿Se dignaron plantar algo cuando se aislaban para meditar en ellas? No lo parece, según veremos a continuación.⁵

Los románticos que deambulaban al aire libre a veces deliraban. Podían resultar solemnes y trágicos, pero también sabían mantener la ironía. El bosque por el que Heine derramó lágrimas al atardecer, entre árboles de ensueño, no da miedo ni sobrecoge. Los bosques que pintó Caspar David Friedrich a veces son oscuros y misteriosos (con sus crepúsculos y sus lunas, entre siluetas de árboles, con sus ruinas de iglesias y cementerios entre la niebla), pero nunca llegan a ser truculentos. Aunque a Hitler le encantó su visión pura de una cumbre de los Alpes bávaros (*Der Watzmann*) y se instaló en su residencia de verano en Berchtesgaden, Friedrich también pintó tranquilos parajes con insignificantes pastorcitos y sus ovejitas debajo de árboles solitarios. Poco amenazantes son también los de Carl Blechen, donde aún salen ruinas de castillos e iglesias góticas, típicas estampas románticas, pero también constructores de puentes, señoritas sorprendidas bañándose desnudas en el bosque y luminosos parques y villas italianas. Por lo que toca a las letras, Theodor Fontane demostró en sus *Paseos por la Marca de Brandemburgo*, escritos desde 1862, que el campo no tiene por qué provocar fantasías tenebrosas. También puede inspirar descripciones detalladas de entornos, parajes, usos y costumbres populares a las orillas del Havel. No había en Fontane, decía Walter Benjamin hacia 1929 o 1930 en un programa de radio para niños y jóvenes, “ni descripciones líricas de la

naturaleza, ninguna exaltación lunar, ni bellas palabras sobre la soledad del bosque, ni otras cosas del mismo tipo, con las que a veces tenéis que bregar en el colegio”.⁶

Los filósofos que surgen a principios del siglo xx en Alemania están más allá de todo esto: son mucho más oscurantistas que los antiguos románticos, y aspiran a algo mucho más impresionante que las insignificancias del costumbrismo. Les domina el desprecio hacia lo ordinario y la obsesión por la autenticidad. Su devoción por lo popular es arcaica y regresiva, y los espacios naturales les tienen que insuflar dos cosas: fuerzas ocultas y recóndita serenidad. Desprecian lo pintoresco e inventan una fantasía siniestra sobre la vuelta a lo esencial. Heidegger es su sumo artífice. Gracias a él, la Selva Negra nunca será un destino turístico más (con sus hotelitos folclóricos y sus pistas de esquí) donde observar algunos de los relojes de cuco más grandes del mundo, sino un reducto especial de revelación, un espacio donde alguien que no se dejó distraer por los sentidos (el “pequeño gran maestro”, Heidegger) logró dar con la clave del destino de Occidente.⁷ Debemos recordar que, en su primera época, Heidegger se afilió a grupos ultracatólicos y nacionalistas que defendían la vuelta a una especie de nueva Edad Media, una nueva era de valores puros, y homenajeó a un monje agustino del siglo xviii que había predicado contra la vida en las ciudades y ensalzaba la vida humilde de las aldeas. Sin embargo, poco a poco, a lo largo de su carrera logrará disfrazar su antimodernismo con ropajes menos monacales, aunque no por ello menos peligrosos. Atuendos sobrios y simples, pero regionales, con los que oficiará de maestro para un cenáculo de iniciados que, de seguir su ejemplo, podrían llegar a descubrir en los bosques germanos algo único, algo que no se revela ni en las jornadas campestres del Jugendbewegung (‘movimiento juvenil’),⁸ ni en las experiencias espirituales al aire libre que recetaban Steiner y su secta antroposófica.

Los bosques de Heidegger no producen espanto, pero infunden cierto temor, cosa nada original.⁹ Como cuenta Remo Bodei en uno de sus mejores libros, *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*,¹⁰ a lo largo de la historia los bosques han inspirado veneración, pero también miedo.

Representaron, a veces, un estadio salvaje de la humanidad del que se salió para asentarse en espacios abiertos, claros y luego llanuras, valles o riveras con chozas, aldeas, ciudades y estados. Como Bodei dice, citando a Vico, el derecho, la familia y las instituciones “nacieron en oposición a los bosques”. A la civilización, por decirlo así, le es consustancial la deforestación, la transformación de zonas boscosas en terreno cultivable. No es extraño, entonces, que a veces la caída de una civilización se represente con la expansión de un bosque que gana terreno perdido y reconquista la ciudad con plantas y animales salvajes.

A los romanos los bosques germanos (*populus nigra*) les infundían pavor. Preferían, como dice Bodei, los lugares amenos (*amoeni*), paisajes que los hombres han trabajado y vuelto fértiles, “reflejos visibles de la vida civil” (o sea, campiñas, sotos, arroyuelos, ríos plácidos, huertos y jardines). Los oscuros bosques germanos, en cambio, les parecían algo como un límite más allá del imperio (*marciana silva*) y lo asociaban con una experiencia de pánico “que se agudiza tanto en pleno mediodía, cuando todo parece inmóvil, las sombras se acortan y el silencio se hace presente”, o con el “misterioso temblor que se siente en ocasiones al anochecer, cuando parece que se oyen voces y sonidos enigmáticos procedentes de escondidas deidades silvestres”. Para los romanos, pues, la atracción por algo misterioso no era más fuerte que el miedo a perderse en una masa oscura aparentemente sin fin. Las tribus salvajes del norte, además, no les parecían suficientemente humanas.¹¹ Para la tradición germana, en cambio, uno de sus enemigos, Arminio (Hermann) se convirtió en un héroe después de aniquilar a las legiones de Quintilio Varo en los bosques de Teutoburgo, una masa oscura de coníferas, hayas y, sobre todo, robles, que se convertirán en símbolos de la fortaleza alemana durante otros conflictos como, por ejemplo, en la resistencia a Napoleón.¹²

Durante el ascenso de los nazis al poder, los bosques volvieron a representar una fuerza poderosa. Recuérdese, si no, el culto a héroes como Albert Leo Schlageter, un teniente que después de la Primera Guerra Mundial organizó patrullas de voluntarios para sabotear y poner bombas a los franceses que habían ocupado el Ruhr y que acabó siendo ejecutado.

Los nazis lo convirtieron en un mártir nacional y, mira por dónde, Heidegger fue quien pronunció en Friburgo, el 26 de mayo de 1933, el discurso de celebración del décimo aniversario de la muerte del héroe. Heidegger se sentía unido a Schlageter porque los dos habían sido alumnos en el seminario de Constanza, pero también porque se estaban uniendo al nacionalsocialismo, y aprovechó la ocasión para otorgar a su filosofía (la de su libro *Ser y Tiempo*, que había publicado en 1927) una resonancia política. Arengó a los estudiantes de Friburgo para que cuando pasearan por la Selva Negra –hogar del héroe homenajeado– recordaran que las montañas alemanas están hechas de una piedra originaria que endurece la voluntad y son bañadas por la gloriosa y clara luz de otoño que siempre ha iluminado el corazón. Schlageter, dijo Heidegger, seguro que contempló interiormente esa luz y esas montañas cuando le apuntaron con los fusiles de su ejecución. No huyó de su destino, asumió su muerte plenamente, en solitario, arrojado totalmente a sí mismo, y tuvo la más difícil y grandiosa de las muertes, con dureza de voluntad y con claridad de corazón. El bosque, en definitiva, representa la tierra alemana, el suelo patrio, un espacio primigenio, originario que abre la conciencia y posibilita una llamada existencial, a la vez que genera una movilización nacional.¹³ Los bosques sirven de refugio solo a los débiles, dijo Heidegger; a los fuertes les ayudan, en cambio, a endurecerse.¹⁴

El bosque de la Selva Negra por el que Heidegger transitó, y que convirtió en escenario de su pensamiento, no hay duda, es el más famoso de la filosofía del siglo xx. Ha hechizado a muchos filósofos, sobre todo los propensos a la prosopopeya y los que dicen saber vivir sin Dios, pero no parecen capaces de vivir sin misterios. El bosque de Heidegger, en efecto, no es una masa forestal, sino un ámbito inquietante y extraordinario donde algunos iniciados pueden percibir algo que el resto de los mortales (los habitantes de las urbes) ya no saben percibir ni quizá vuelvan a percibir jamás. Heidegger, ya se sabe, fue un crítico de la civilización moderna y del progreso técnico, y despreció la vida en las ciudades, lo cual no tenía nada de original. Lo hizo mucha más gente, incluyendo los que vivían en las propias ciudades y conocían muy bien las consecuencias de los procesos de

industrialización y de concentración urbana. No era necesario mantenerse alejado de la ciudad para ser consciente de lo horrorosa que podía ser, aunque cuando se volvía a ella después de una estancia en el campo ese horror se percibiera mucho mejor. Para Heidegger, en cambio, *solo* quien se quedaba en la provincia podía comprender realmente el oscuro destino de Occidente. Si la humanidad puede salvarse –lo cual es dudoso– solo será porque hay filósofos que logran resistir a la vorágine urbana refugiados en el campo entre campesinos, leñadores y poco más. El propio filósofo debe evitar, a toda costa, ser confundido con un curioso, un turista o un visitante de paseo por el campo; debe, por el contrario, enraizarse a fondo, casi más que los propios lugareños. Y necesita, por tanto, adoptar una prosa y una pose rural,¹⁵ actuar como un habitante del campo cuando pasa por la ciudad (usando incluso atuendos que lo dejen claro)¹⁶ y, sobre todo, oficiar como un iniciado que, desde el interior de la provincia, cual mensajero que baja del pueblo, enseña a los desencaminados, a los extraviados, cómo encaminarse nuevamente, cómo retornar despacio, hacia una existencia más pura y auténtica.¹⁷

Como ha señalado Sloterdijk, lo irónico de todo esto es que Heidegger piense que la filosofía solo puede sobrevivir fuera de las ciudades cuando la filosofía es algo consustancial a la ciudad, y emergió justamente en las ciudades (*polis*) que conectaron lo local con lo distante, expandiendo las relaciones y conexiones.¹⁸ La retórica de Heidegger insiste en lo contrario, en *lo cercano*, en el retraimiento, en la cercanía, en el recogimiento.¹⁹ Su modo de arraigarse no es una simple *topofilia* pintoresca y sentimental. Su enraizamiento es algo mucho más ambicioso. Su apego debe revelar un modo de ser que los histéricos urbanitas nunca podrán alcanzar, o mejor, que no quieren alcanzar, pues socavaría sus espectaculares logros.

La retórica de Heidegger puede entenderse bien en relación con ciertos parajes que convirtió en los escenarios favoritos de su taumaturgia. Al fondo siempre están las montañas, claro, quizá doradas por el sol, pero nos interesa empezar más abajo, caminando entre sembrados o internándonos en los bosques. Los dos escenarios principales son el pueblo donde nació (y donde fue enterrado) y el pueblo cerca del cual su esposa le ayudó a instalar

su famosa cabaña (su *Hütte* como a él le gustaba decir). El primer espacio nos sirve para entender su caminar por *sendas rurales* (*Feldwege*); el segundo para entender su caminar por *sendas forestales* (*Holzwege*), pistas perdidas que hacen los leñadores al extraer madera de los bosques.

Debe tenerse presente que *Weg* ('camino', 'senda') es una palabra fundamental para Heidegger, y su filosofía está plagada de giros contruidos con ella: *Denkwege* ('caminos del pensar'), *Wegmarken* ('señales de camino'), *Unterwegs zur Sprache* ('de camino al habla'). Un pensador – según Heidegger– no es realmente un sabio, no es alguien que posea un saber dado, o que haya contruido un sistema de ideas, sino alguien que *señala* un camino (Heidegger juega con la homofonía entre *Weise*, 'sabio', y *weisen*, 'indicar, señalar'). Pensar no es llegar a un sitio, sino ponerse en camino, en movimiento. Ese camino se hace al andar, o sea, al pensar, pero el trayecto es infinitamente más largo y lento de lo que se puede prever y requiere espera, paciencia, tranquilidad. Las preguntas que hace el filósofo abren caminos, pero la cuestión última es mantenerlos despejados. Otros emprendieron el camino del pensar antes, pero Heidegger cree que se puede mantener en él de forma más radical y pura. El pensamiento auténtico, dice en *De camino al habla*, es el que está "de camino". La tarea del pensar consiste, pues, en eso, en estar de camino, serenamente, sin anticipar un destino o un resultado, sin calcular ni esperar nada, sin ejercer la voluntad, abandonándose.

Rebecca Solnit dijo, ya lo recordé antes, que todos los filósofos han caminado para pensar en sus cosas, pero pocos han pensado realmente sobre el caminar. El caso de Heidegger es diferente: pensó mucho sobre ello, tanto que lo convirtió en el gran tema de su pensar, pero de una forma tan trascendental que, irónicamente, le permitió desentenderse del caminar común, o sea, despreciar el paso de la mayoría de los mortales, el de la gente que se deja conmover o distraer por las cosas concretas, y no por un Ser que lo envuelve todo. La curiosidad ante las maravillosas variedades de cosas que salen al paso en este mundo es, de nuevo, sacrificada en el nombre de algo más profundo. La vieja tradición que describió Solnit sigue viva (nada en el camino debe distraer de lo principal: la meditación), pero

en el caso de Heidegger se adopta un giro más retorcido: el pensador no deja de hablar del caminar, pero en aras de algo mucho más profundo que un saber más que pueda resultar útil. No es simplemente que el conocimiento (botánico o geográfico, geológico o demográfico) distraiga al pensador de lo fundamental (concentrarse en su pensamiento). Heidegger va mucho más allá: el pensador de paseo no es alguien más que se pone en marcha, sino alguien que es movido por el propio movimiento del Ser; no es un visitante que disfruta de una experiencia, sino alguien a través del cual se manifiesta el Ser.²⁰ Sloterdijk también ha explicado muy bien por qué para Heidegger el paseo es un modo de abandonarse durante el cual el pensador dice no encontrar en sí mismo ni bajo sus pies nada más que movilidad. O sea, “la cinética va por delante de la lógica”. El fin del discurso no es hablar del movimiento, sino tratar de que el aliento del propio discurso siga a esa movilidad insoslayable (que resulta ser la del propio Ser).²¹ Lo más llamativo de todo es que Heidegger quiere ir más lejos que los filósofos anteriores, y por eso intenta dar ejemplo de cómo devenir *él mismo* un auténtico caso de movilidad. O sea, la filosofía no consiste en un sistema, sino en el hecho mismo de que el filósofo se exponga a sí mismo a la movilidad. Heidegger lo hace con resolución y se convierte, como dice Sloterdijk, en un “maestro de gimnasia ontológica” que proporciona a los individuos ejercicios para convertirse en puro movimiento y escapar de la “falsa movilidad”, o sea, el que les imprime la agitada y acelerada vida urbana y los frenéticos y ruidosos ritmos de la civilización.

Pero volvamos a los detalles, porque no tienen desperdicio. El primer pueblo cuyos caminos rurales Heidegger convirtió en escenarios de su fábula fue Meßkirch, una pequeña localidad de artesanos y agricultores en Baden, emplazada más exactamente entre el lago Constanza, los montes suabos y el Alto Danubio.²² El padre de Heidegger era el sacristán de la parroquia, pero también era tonelero. Heidegger hacía de mensajero del párroco, tocaba las campanas de la torre de la iglesia, recogía flores para adornarla y solía jugar en la plaza del pueblo, en el parque y el jardín interior con tilos de un viejo castillo del siglo XVI al que daba la plaza. En un pequeño y famoso escrito titulado *Der Feldweg* (‘el camino rural’, ‘la

senda de campo’), Heidegger disimula sus delirios de grandeza adoptando un estilo sencillo para describir sus recuerdos al mismo tiempo que dota todo de profundos ecos filosóficos.

Detrás del portón del jardín del palacio, cuenta, arrancaba una senda hacia Ehnried, que atravesaba prados y campos y que, visto lo visto, funcionó como pista de entrenamiento para un pensador en movimiento que, sin embargo, a cada paso que dio se enraizó cada vez más en su suelo natal. Pero según la fábula, después de pasar junto a un crucifijo y un banco de piedra bajo un roble, donde parece que el joven Heidegger se desesperaba leyendo libros que no entendía, la senda continúa hacia un bosque en el que encuentra una serenidad especial. Los leñadores talan robles y la dureza y olor de su madera testimonian la constancia y lentitud con la que crecen. Si uno sabe escuchar su aliento, su palabra, el mensaje de los robles es claro: “Crecer es abrirse a la amplitud del cielo y al mismo tiempo arraigarse a la oscuridad de la tierra [...] todo lo que es genuino prospera solo si el hombre es ambas cosas, dispuesto a las exigencias del cielo supremo y amparado en el seno de la tierra sustentadora”.²³ Por ese bosque que habla, su padre, el sacristán, se abre paso a través de matorrales y claros soleados para recoger la cantidad de leña que le corresponde después de que algún roble caiga tras el golpe de un hacha, leña con la que hace cubos y toneles en su taller entre los servicios religiosos.²⁴ Esta imagen de leña repartida comunalmente contrasta enormemente con otra imagen forestal que Heidegger usará en uno de sus escritos más famosos (*La pregunta por la técnica*) para describir el horror de la civilización: la de un guardabosques que recorre los mismos caminos forestales que su abuelo, lo sepa o no, pero mide con exactitud desde su torreta la cantidad de madera cortada que luego solicita la industria de la madera. Lo irónico, insinúa además, es que parte de esa madera acaba convertida en celulosa, celulosa que es demandada por la necesidad de papel de los periódicos y revistas ilustradas, cuya letra impresa es engullida por una opinión pública que también acaba siendo utilizada. Todo empieza con la sobreexplotación del bosque originario por grandes empresas, y todo acaba con la manipulación de masas que leen prensa gráfica pensando que están más informadas, cuando en realidad se les distrae de lo fundamental.

La vida en torno al camino de campo, sin embargo, muestra la necesidad de un “mero trabajar, que ejercido por sí solo, fomenta únicamente lo fútil”. Aunque su padre haga cubos y toneles con ella, la madera recogida no es un *material*, sino una especie de regalo. El camino del campo evoca constantemente el mundo del trabajo (Heidegger llega a comparar el paso del propio pensador con el paso del campesino que sale por la mañana a segar), pero siempre se trata de un trabajo iluminado por una serenidad y un abandono (que también debe guiar el camino del pensamiento).²⁵

En verdad, la leña del bosque no daba solo para fabricar cubos, sino también para ciertas distracciones infantiles. Heidegger asocia al padre con el trabajo, claro, pero a la madre le asigna un papel diferente. Los niños de Meßkirch, parece ser, se hacen barquitos con cortezas de roble y los echan a flotar en el pilón del pueblo o en algún arroyuelo que da al Mettenbach. Nada particular, excepto que, para el gran filósofo, los viajes de esos barquitos no parecen un simple recuerdo de niñez, sino un símbolo de una humanidad que aún sabía volver al origen: “Los viajes por el mundo de los juegos aún alcanzaban fácilmente su destino y conseguían regresar siempre a la orilla”, dice solemnemente. Aquellas ensoñaciones, además, siempre estaban rodeadas por un resplandor apenas visible que cubría todas las cosas. El espacio se extendía, añade, hasta donde alcanzaba la mirada y la mano de la madre, que velaba calladamente por todo. “Aquellos viajes del juego aún desconocían los paseos en los que toda orilla queda atrás”, acaba diciendo. Todo muy irónico, porque teniendo en cuenta las pocas orillas que Heidegger dejó atrás durante su vida, y los pocos viajes que hizo, el retorno seguro de los barquitos parece simbolizar ya una forma de estar en el mundo que no quiere saber nada de aventuras.²⁶ Con sus movimientos de recogimiento, de introversión, Heidegger pone de manifiesto su incapacidad para la “movilidad horizontal”, como dice Sloterdijk,²⁷ su negación del impulso hacia lo lejano, su resistencia ante otros lugares distantes, remotos, su aversión hacia el movimiento de encuentro con lo desconocido o lo extraño. “La profundidad de Heidegger no tiene longitud”. Repudia el horizonte porque el horizonte “habla demasiado de los espacios que se abren detrás de él”²⁸ y da testimonio de temperamento curioso e inquieto,

que los escudriña sin fin, apasionadamente, pero que a Heidegger le parece osado e impertinente, y por tanto desorientado, desencaminado, extraviado...

He ahí la paradoja: Heidegger, el pensador que tanto habló del movimiento, será el pensador sedentario por excelencia, el que permanecerá más pegado a su tierra natal, sin conocer el mundo, pero hablando como si percibiera mejor que nadie el destino del globo terráqueo. “Extrañamente el pensador del movimiento apenas sabe decir una palabra sobre el compromiso que suponen actos como explorar, viajar o experimentar”.²⁹ “A un conocido que estaba a punto de hacer un viaje ultramarino, Heidegger le escribió una sentencia de Lao Tse: ‘quien no abandona su casa conoce el mundo’”. La verdad es que a Heidegger no le gustaba moverse mucho.³⁰ Hay algo patológico en su apego, una inhibición o incapacidad incurable que se transforma en desdén o rechazo hacia el mundo. Se desplazó a ciudades a regañadientes y mientras estaba en ellas solo pensaba en volver a escapar (odiaba su piso alquilado en Marburgo, en los años que enseñó allí). Pero no era un ser hogareño que añora su tierra. No hay en él languidez ni melancolía, sino la resolución de querer transformar su provincianismo y su arraigo en un signo de autenticidad.

El tono aparentemente conmovedor y dulce de *Der Feldweg* (con las escenas de mamás y barquitos) puede engañar. El resto del cuento deja claro que Heidegger ha dejado preparado el camino para impresionar al lector, como un astuto guía del Ser.³¹ Es menos estridente, pero no menos embaucador. Sea lo que sea lo que se aparezca en el camino (los Alpes por encima del bosque, alondras levantando el vuelo al amanecer, niños cogiendo flores, segadoras y leñadores volviendo a casa, viento rugiendo, niebla cubriéndolo todo...), sea lo que sea lo que le salga a su paso, no le interesan los colores y los detalles, las sensaciones y las emociones, las relaciones de unas cosas con otras, sino algo más esencial: que el camino siempre está envuelto por el aliento (la palabra) de lo simple, lo concentrado, aquello que, al recogerse más y más sobre sí mismo, justamente por eso, es lo único que puede desplegarse máximamente. “Lo sencillo encierra el enigma de lo que permanece y es grande. Oculta su

bendición en lo imperceptible de todo lo que permanece. Dispensa mundo”, dice solemnemente. Con todo, el guía es alguien especial, pues ese misterio, añade, “entra de improviso en el hombre y requiere una larga maduración”. De hecho, el camino “solo habla mientras existan hombres que, nacidos a su aire, puedan oírle”, hombres “sujetos a su origen, pero no siervos de manejos”, hombres que, si se apartaran del camino, si dejaran de captar su “callada fuerza” (*stille Kraft*), acabarían como todos los demás: haciendo cálculos, planificando todo como locos y tratando de “imponer un orden a la tierra”. Esos hombres, “dispersos”, son los mismos que se aburren en ese tipo de caminos, los que siempre consideran monótono lo sencillo, los que no pueden oír el camino, los que “permanecen sordos a su lenguaje”, porque a “sus oídos solo llega el ruido de los aparatos que casi tienen por la voz de Dios”. El mundo está perdido, pero quizá algunos se salven y lo salven: “Disminuye rápidamente [...] el número de los que todavía reconocen lo sencillo, [...] pero en todas partes los pocos serán los que permanecerán. Un día, gracias al tranquilo poder del camino de campo, perdurarán más allá de las fuerzas titánicas de la energía atómica, que fue apañada por el cálculo humano y convertida en yugo de su propio obrar”.³² El camino rural, por tanto, es un camino de salvación, o de algo parecido a ella. Excepto unos pocos, la humanidad se mueve irremediabilmente por un camino de perdición. Como la fábula de Heidegger es circular, lógicamente, el caminante vuelve hacia el portón del jardín del castillo desde el que salió. Durante su lento regreso, cayendo la noche, bajo el brillo tenue de estrellas, el silencio “que se hace más silencio”, el que sucede a los toques de la vieja campana de la iglesia (que él tocaba de niño) ayuda a que el aliento del camino sea aún más nítido... “¿Es el alma que habla?, ¿es el mundo? ¿Es Dios que habla? Todo habla de la renuncia en lo mismo. La renuncia no quita. La renuncia da. Da la fuerza inagotable de lo sencillo. El aliento hace morar en un largo origen”.³³

El insignificante camino, pues, más que una ida y una vuelta simboliza otra forma de dar la espalda al mundo, girando de regreso a lo natal antes de que sea demasiado tarde. Pero lo que queda no es silencio. En realidad, algo chirría. Heidegger es ambicioso: el camino no solo inspira un sentido de

liberación, o simplemente cura de la aflicción y de la melancolía, como dice él, sino que despierta una sabia serenidad, una “apertura a lo eterno” que, desgraciadamente, Heidegger describe con suma torpeza y falta de originalidad. En su cuento desfilaban campesinos, niños, pero finalmente la apertura a lo eterno necesita gente que trabaje los metales: “La puerta de la serenidad se abre sobre los goznes antaño forjados con los enigmas de la vida por un herrero experto”.³⁴ Quizá no todo es silencio. Se diría que la puerta de la serenidad chirría un poco. ¿Es el filósofo un simple caminante o ese herrero experto? ¿Por qué no se conforma con ser un simple portero?³⁵ Puestos a imaginar puertas, ¿qué tamaño tiene la puerta hacia lo eterno? ¿Es como la de un monasterio o como la de una fortaleza? Desde luego, Heidegger no solo pasará por los caminos rurales renunciando a todo, resignadamente. Como cuenta Safranski, también le atraerá el esplendor, y por eso tratará siempre de acercar su origen al Danubio, recitando “El Ister” (del griego, *Istros*) de Hölderlin,³⁶ y marchará por debajo de Meßkirch, hacia la casa del Danubio, a los pies del castillo de Wildenstein. Para darse importancia, se remontará hacia el pasado, recordando a su abuelo, que nació cerca de la orilla del río, y que por lo menos fue coetáneo de Hölderlin, y también acabó recluyéndose detrás de unas puertas, como las de un monasterio benedictino que en tiempos había sido un convento capitular de agustinos. Como insiste Safranski, ese silencioso espacio monacal con su gran biblioteca, los establos de vacas y los graneros, siguió atrayendo a Heidegger incluso después de que se separara de la Iglesia católica. “En los años veinte, durante las vacaciones del semestre pasaba a veces algunas semanas en la celda del convento. Entre 1945 y 1949, en el tiempo en el que estuvo sometido a la prohibición de enseñar, Beuron era el único lugar en el que aparecía públicamente”.³⁷

Quién sabe qué clase de paseos daría por los interiores del monasterio, ¿encontró en ellos un tipo de serenidad diferente de la que sentía extramuros? Según su propia filosofía, en realidad, el lugar donde se piensa no es tan importante. El pensamiento no es nada (sino solo pura movilidad, un estar en movimiento) y el movimiento tampoco es algo, sino un puro discurrir. No tiene por qué haber un lugar concreto, ni un paraje mejor para

pensar, aunque desde luego, ciertos entornos parecen favorecerlo: un café en la ciudad, por ejemplo, o un vagón de metro, no lo permiten, diría Heidegger.³⁸ El alboroto y el ajetreo están reñidos con el silencio que ansía Heidegger. La serenidad que los habitantes de ciudad pueden experimentar en muchos sitios inverosímiles le resulta falsa. El silencio que se cuele por áreas urbanas (vías muertas, callejones sin salida, patios vacíos, solares y zonas baldías, bajos de puentes) no le parecería elemental ni primigenio. Incluso si hay árboles y senderos de por medio, los claros de jardines, parques y riberas urbanas serían sucedáneos de las aberturas que se nos brindan en la espesura forestal. Nuestros claros son miserables agujeros existenciales, no suficientemente esenciales, ni grandiosos.

Desde la década de 1920, en realidad, los conventos no son la única estancia que Heidegger elegirá para asilarse. También usó un espacio pequeño, la famosa cabaña de Todtnauberg, donde, alejado de la ciudad, encontró una fuerza menos humilde que la que le imbuían los senderos rurales, mucho más enérgica, con la que fue capaz de ejercer su propio poder, o sea, escribir sus libros y transmitir su mensaje a los acólitos y amigos que ascendían hasta su nivel. Sin embargo, antes de subir hasta la dichosa caseta deberíamos ocuparnos del otro tipo de sendero del que tanto habló, muy distinto a los caminos entre campiñas a las afueras de los pueblos. Esos caminos no son senderos que comuniquen lugares entre sí, sino sendas forestales, *Holzwege*, pistas hechas por los leñadores cuando sacan fuera del bosque la madera talada (*Holz* es como se decía antiguamente ‘bosque’). Para Heidegger, lo decisivo no es solo que esas sendas quedan medio ocultas cuando crece maleza, sino el hecho, más intrigante aún, de que, recorridas al contrario, no lleven a nada, o sea, desemboquen en zonas abiertas, despejadas, en *claros*. Como dice el maestro alemán, cada senda “sigue un trazado diferente, pero siempre dentro del mismo bosque. Muchas veces parece como si fueran iguales, pero es una mera apariencia. Los leñadores y guardabosques conocen los caminos. Ellos saben lo que significa encontrarse en un camino que se pierde en el bosque”.³⁹ ¡Qué misterioso! Quizá los de Europa del sur nos ponemos fácilmente nerviosos con estas oscuridades, porque (como

aquellos antiguos romanos que se internaron pero no salieron de los bosques germanos) estamos más acostumbrados a la luminosidad de un valle, o a la placidez de las riberas de un río. Quizá los bosques que nos gustan no encierren nada intrigante, o sí, pero no tenemos la capacidad de los germanos para captarlo.⁴⁰ Heidegger da a entender que nos podemos perder fácilmente y que el hallazgo de un claro no está asegurado. Pero también insinúa que ciertos filósofos saben orientarse como la gente de monte. Desde luego, el claro resulta más espectacular que el portal al cielo que se abría en el camino rural. Como dijo en “El origen de la obra de arte” y en otras obras, por encima y más allá de todo lo existente (lo *ente*, como lo llama él) hay algo mucho más esencial. La mayoría no logra percibir ese algo que va más allá de la presencia de las cosas dadas; la mayoría de la gente, adormecida por las rutinas de la vida diaria, olvida que todas las cosas remiten al Ser. Pero si nos internamos por el bosque, de repente, en medio de lo que hay (la densa espesura) puede surgir un claro, un espacio despejado al que en realidad no le falta ser sino al contrario, tiene más ser que todo lo demás. O sea (y aquí llega la fábula): no es el bosque el que rodea al claro, sino que es el propio claro “el que rodea a todo lo ente como una nada que apenas conocemos”.⁴¹ O dicho de otra forma: la abertura no está rodeada por lo que existe, sino que todo lo que puede aparecer solo aparece gracias al espacio descubierto o despejado por el claro, o sea, gracias a la nada que revela el agujero. Lo abierto en medio de la existencia, como dice Heidegger, es tan primigenio que permite que lo existente se ilumine. O sea, el claro es más primordial que la luz. Heidegger llama al espacio de abertura *Lichtung*, una palabra formada como otras antiguas, como *Waldung* (‘espacio boscoso’, ‘espesura’) y *Feldung* (‘espacio cultivado’). Y al claro de bosque (por contraste con la densa espesura que en alemán antiguo se decía *Dickung*) lo llama *Waldlichtung* porque *Lichtung* viene de *lichten* que significa aligerar (*leicht*) algo, dejarlo libre, despejarlo. El clarear no es lo mismo que la claridad o lo luminoso (*das Licht*), aunque la luz, como dice Heidegger, “puede visitar, en efecto, el claro, y hacer jugar en él lo luminoso con lo oscuro. Sin embargo, nunca es la luz la que crea primeramente el claro, por el contrario, ella, la luz

presupone a este, el claro”.⁴² Heidegger añade, además, que lo abierto no queda libre solo para la luz y la sombra, sino “igualmente para la voz que repercute y cuyo eco va perdiéndose, y para todo aquello que suena y que resuena y cuyo sonido va extinguiéndose. La *Lichtung* es el claro o lugar despejado para la presencia y para la ausencia”.⁴³ El claro, por lo tanto, es el paraje superior en el que parece cualquier paisaje visual o sonoro. “Tal vez un día el pensar podría dejar de tropezar ante sí mismo y preguntarse si el libre claro de lo abierto no es precisamente el paraje en el que están contenidos, y recogidos la amplitud del espacio y los horizontes del tiempo, así como todo lo que en ellos se presenta y se ausenta”.⁴⁴ No hay que buscar nada más allá del claro, dice Heidegger, pues todo lo que el hombre tiene que aprender solo lo puede aprender interrogando al propio claro, no se sabe muy bien cómo, obviamente. Lo que parece un poco más evidente es que Heidegger usa los claros, a veces bañados por luz, a veces colmados por ecos recónditos lejanos (mucho más misteriosos que los de las campanas de su pueblo natal) como una alegoría de un mundo que quizá se extinguiera para siempre o que esté por venir, pero no llegará nunca, excepto si ciertos caminantes serenos son capaces de resistir las tentaciones y la celeridad de la civilización.

En cualquier caso, si el caminante sabe salir del bosque, y la noche se le echa encima, puede encaminarse hacia su refugio. Como se sabe, gracias a la iniciativa de su esposa, Elfride,⁴⁵ el maestro se refugiará por temporadas en una pequeña construcción en madera de seis por siete metros de planta, levantada sobre una ladera a mil cien metros de altitud en Todtnauberg, a dieciséis millas de Freiburg. Adam Sharr explicó todo sobre esta cabaña, y dio innumerables detalles tanto sobre su interior como sobre su exterior, pero también sobre su curiosa conexión con la otra casa de Heidegger, que no estaba exactamente “abajo”, sino en una zona residencial *entre* el campo y la ciudad.⁴⁶ Arriba, Heidegger era el amigo de los aldeanos y el consejero de los iniciados; en cambio, en la casa de la zona residencial, ejercía su papel de profesor. “No añoro en absoluto la sociedad de los profesores. Los campesinos son mucho más agradables e incluso más interesantes”, le dijo a Jaspers en 1925.⁴⁷ Arriba, en la cabaña, moraba la vida esencial; abajo, en el

chale de la urbanización, la vida social (abajo del todo, finalmente, quedaba la ciudad y la dichosa civilización, evidentemente).⁴⁸ En el mismo año, en agosto, le transmite a Hannah Arendt no solo su alegría de volver “a vivir aquí con la naturaleza y con el suelo natal, y percibir, por así decirlo, cómo crecen los pensamientos”, sino también situaciones que para él no son simples experiencias de senderista.

Resulta maravilloso –le dice– meditar mientras paseo entre abetos rojos. Muy de vez en cuando me encuentro con algún leñador –veraneantes y cosas por el estilo no existen por estos pagos–. Conozco cada vereda del bosque, cada pequeño manantial, los paseos de los ciervos, o el lugar donde se juntan los urogallos.

En marzo del mismo año, en cambio, le soltaba el mismo mensaje propagandístico contra la excitante pero degenerada vida en la ciudad:

La soledad de las montañas, el curso tranquilo de la vida de los montañeses, la proximidad elemental del sol, de la tempestad y del cielo, la sencillez de una huella perdida en una pendiente amplia y cubierta de una gruesa capa de nieve –todo ello aleja de verdad el alma de toda la existencia despedazada y desmenuzada por la cavilación. Y este es el suelo natal de la alegría pura. Uno no necesita lo ‘interesante’, y el trabajo posee la regularidad de los golpes lejanos de un talador en el bosque alpino.⁴⁹

La relación que Heidegger quería tener con el campo era presuntuosa. La atmósfera que inspiran sus comentarios es severa. Su obsesión es conectar con un estado *elemental* de cosas. Se busca concentración, y no la dispersión de la que un caminante podría disfrutar. El afecto que siente por su tierra no es un mero apego al lugar, sino un enraizamiento trascendental. Este tipo de apego al terruño, al suelo natal, a la patria, al hogar (*Heimat*), evidentemente, tiene que ver con el mundo de los nacionalsocialistas, aunque los acólitos de Heidegger siempre se esforzarán por marcar distancias entre este y los nazis y distinguirán su costumbrismo, rústico, simple y misterioso, de la ideología populista de los nazis, espectacular y

sinistra. Pero aquí no nos podemos enzarzar con un debate legendario que a veces resulta apasionante, pero que otras aburre hasta la extenuación. Nos importa que Heidegger no quería pasar por un simple visitante, un mero huésped, ni menos aún por alguien que se deja caer por el campo, un turista de paseo que disfrutara del paisaje. A ese tipo de mortales solo les concedía capacidad para el placer y la empatía. En su famoso escrito “Por qué permanecemos en la provincia” deja claro que los estímulos, escenas, sonidos y situaciones que conmoverían a los turistas para él eran simples ilusiones.

Yo, propiamente, no contemplo el paisaje. Siento cómo se va transformando a cada hora, de día y de noche, en el gran ir y venir de las estaciones. La gravedad de las montañas y la dureza de su roca primitiva, el lento crecer de los abetos, la suntuosidad luminosa y sencilla de las praderas florecientes, el murmullo del arroyo en la vasta noche otoñal, la austera simplicidad de los llanos profundamente cubiertos de nieve, todo eso se insinúa, se agolpa y vibra a través de la existencia (*Dasein*) diaria allí arriba.⁵⁰

Su relación con los paisanos también tenía que ser algo más que auténtico. Para Heidegger el hombre de ciudad cree “mezclarse con el pueblo” al dignarse a “entablar una larga conversación con un campesino”, cuando en realidad “el campesino no necesita ni desea en absoluto ese exceso de amabilidad por parte del ciudadano. Lo que necesita y desea es el tacto para con su propia esencia, y la independencia de esta”.⁵¹ Heidegger, en cambio, sabía sentarse a charlar con ellos, sin hablar, y fumar en pipa en silencio. De ese modo, a través de su habla anticuada, regresaba a una época ancestral. Los visitantes, en cambio, incluyendo a los esquiadores, dice, se comportan con los paisanos “como si se ‘divirtieran’ en sus salones de recreo metropolitanos, y ese ajeteo hace pedazos en una noche más de lo que son capaces de alentar decenios de enseñanzas científicas sobre lo popular y el folclore”.⁵² Contra toda esa degeneración y contaminación, Heidegger propugnaba una especie de política conservacionista. Como proclaman ahora las agencias de turismo activo, Heidegger ensalza los valores de la

autenticidad y la sinceridad. Hay que colaborar con los paisanos y aldeanos, pero contemplando sus trabajos y sus días como partes de un pasado del que irremediablemente nos hemos olvidado. Para que funcione esa regresión, no basta con caminar, como algunas mañanas, dieciocho kilómetros desde la cabaña hasta Friburgo. Por temporadas, antes de ponerse a escribir, Heidegger decide colaborar con las tareas de tala, cortando troncos y secando leña. Como dice en el mismo escrito, cuando logra percibir cómo se despliega todo no es en “instantes intencionados de inmersión hedonista y empatía artificial, sino solo cuando la propia existencia se encuentra en su *trabajo*. Solo el trabajo *abre* el espacio para esta efectiva realidad de la montaña. La andadura del trabajo permanece hundida en el acontecer del paisaje”.⁵³ El *ocio* está reñido con una existencia auténtica permanentemente atareada, movilizada, no al modo marcial (de un ejército, o un grupo de campistas hitlerianos), pero si al modo montaraz: lenta pero esforzadamente.

Durante la época en la que empieza a trabajar sobre un texto que acabará publicado en 1927 (*Ser y Tiempo*) le escribe a Jaspers anunciándole su “formidable y excitante furia de trabajo”, como dice Safranski. En cartas del 25 y del 26 dice alegrarse de volver “al aire fuerte de las montañas” en vez de “arruinarse con esa cosa suave y ligera de abajo”, y cuenta que dedicará ocho días a trabajos con la madera, antes de volver a ponerse a escribir. En el 26 dice “estar muy en forma” y hace gala de la grandeza que le inspira el tiempo duro: cayó la noche profunda, la tormenta azota en los altos, en la cabaña “chirrían las vigas”, la vida se revela “pura, simple y grande ante el alma”.⁵⁴ Llega a comparar también su propio trabajo filosófico con el del mozo de granja que arrastra un pesado trineo cargado de troncos ladera abajo (algo grandioso si no fuera porque seguro que a veces los trineos se estrellaban y los troncos acababan volando, como en las comedias). Pero también trata con los pastores, que absortos y a paso lento, dice, conducen su rebaño ladera arriba (otra escena rústica transformada por él en algo esencial). O con el granjero que prepara las tablas de madera para su tejado. Heidegger nunca estuvo interesado en los detalles de esos oficios, por su historia, o por sus aspectos económicos, pero sentencia sin ambages:

“Mi trabajo es de la misma naturaleza”.⁵⁵ Describe a la gente con la misma severidad en el trazo que cuando describe los elementos naturales. Tampoco habla de los olores o sensaciones que impregnan ese tipo de escenas, ni describe aspectos de esa forma de vida que no responden a la abstracta imagen que quiere tener de ellos.

“La elaboración de cada pensamiento solo puede ser dura y afilada. El esfuerzo por acuñar palabras es como la resistencia de los elevados abetos contra la tormenta”.⁵⁶ Los abetos son solo eso, elevados y resistentes, o sea, demostraciones de algo que no cede a los avatares e inclemencias. Y tampoco se necesitan colores para describirlos. En el bosque también pueden coexistir muchas variedades de helechos, musgos y plantas, pero hay que ir a lo elemental, a ese crecer que describió como un “radicarse en lo oscuro de la tierra”. Los sonidos allá arriba pueden ser sorprendentes y desconcertantes, como saben paseantes y paisajistas sonoros, pero para Heidegger el sonido fundamental puede que fuera el viento azotando y haciendo crujir la cabaña, soplo grandioso reñido no solo con la estridencia de los sonidos de aparatos como la radio, sino también con muchos sonidos ordinarios. En las líneas de “El pensador como poeta” (1947) alude al tintineo de los cencerros de unas vacas, pero lo hace sin la menor ironía (menos aún la que Adorno tuvo cuando habló de cencerros a propósito de una sinfonía de Mahler). La cabaña no tenía agua corriente dentro, por cierto, y Heidegger acarreaba cubos desde el pilón cercano hasta ella.⁵⁷ Quizá el sonido del chorrito de agua le inspiró algo más bucólico y menos violento que el furor de heladas ventiscas, aunque no lo parece.

Cuando en la profunda noche de invierno una agitada tormenta de nieve pasa rugiendo con sus sacudidas alrededor del refugio, cubriendo y tapándolo todo, *entonces* es la hora señalada de la filosofía. Su preguntar debe *entonces* volverse sencillo y esencial. La elaboración minuciosa de cada pensamiento solo puede ser dura y afilada. El esfuerzo por acuñar las palabras es como la resistencia de los elevados abetos contra la tormenta.⁵⁸

Todo muy riguroso, severo, heroico, sin duda. Rigor del clima, rigor del

pensamiento. Dictado del bosque, dictado del pensamiento. Ley oculta de la montaña, ley secreta del pensar... Sea como sea, y al margen de pequeñas pinceladas costumbristas que aparecen en sus escritos, en su mundo todo ha de poseer un radical y esencial rigor, “una especial autoridad y una voz única”, y la relación con el lugar requiere “un vocabulario casi marcial: resistente, poderoso, vasto”. El Todtnauberg de Heidegger, como dice Sharr, no es la fantasía de un esteta. Parece más bien un área de entrenamiento.⁵⁹ O una estación de retiro y ejercicio espiritual, eso sí, con sesiones abiertas para algunos aprendices, podríamos añadir.

Curiosamente, desde 2012 existe un recorrido turístico Heidegger, un paseo señalizado de tres kilómetros alrededor del valle, una visita cómoda al “mundo de trabajo” de Heidegger. Pero, como insinúa Sharr, sería erróneo concluir que la cabaña del pensador ha caído presa de un circuito de distracción. En realidad, la cabaña “nunca llegó a distinguirse de un proyecto escapista, y su tiempo en Todtnauberg no es más significativo que la complacencia reportada por un capricho burgués. La llegada del turismo organizado debe inevitablemente hacer más compleja la interpretación de la cabaña”.⁶⁰ El interés de Heidegger por la naturaleza, pues, respondió a una escenificación típicamente filosófica muy calculada, una operación de campo dominada por la severidad y la solemnidad. Se diga lo que se diga, la ética ambiental *nunca* podrá tomar pie en su impostada forma de relacionarse con el entorno. La serenidad que inspira la vida campestre puede separarse de la autenticidad, y no tiene por qué hacerse depender de la pureza, la grandeza o el carácter elemental de las cosas. Todas las cosas son impuras y prosaicas, hasta cuando acabamos perdidos en un bosque, o nos vemos rodeados por la nieve. Aunque, ciertamente, pueden resultar peligrosas, bonitas, alegres, absurdas y hasta ridículas cosas que no parecían estar a la altura de Heidegger. Seguimos, además, conectados al resto del mundo por mucho que usemos como útil a la mano un rudo bastón de madera, o nos encasquetemos un sombrero o una boina. El refugio y el senderismo al estilo heideggeriano no estaban separados del mundo, pero no solo porque Heidegger hiciera llegar la corriente hasta la cabaña y estudiara bajo la luz de dos lámparas eléctricas.⁶¹ La vegetación, hasta en

los bosques más ocultos y recónditos (sobre todo si se examinan con ayuda de botánicos o geógrafos), sigue unida al resto del territorio por mucho que se trate como un santuario verde o una reserva natural. Al campo no se le pueden poner puertas, pero Heidegger creía que el suyo estaba defendido por una especie de escudo protector invisible, un resplandor que los defendía del influjo de la civilización. Aunque se empeñara en vivir como en la época de Hölderlin,⁶² el mundo en el que ya vivió Heidegger era otro muy distinto, y ante sus terroríficos problemas, humanos y climáticos, habría merecido la pena hacer algo más que lanzar amenazas siniestras en tono de oráculo: “La agricultura –acabó diciendo– es ahora industria motorizada de la alimentación, en esencia lo mismo que la fabricación de cadáveres y cámaras de gas”.⁶³ Irónico que dijera eso en 1949. Años atrás, mientras su pensamiento se concentraba en el campo, la humanidad se esfumaba en los campos de concentración.

El pensamiento de Heidegger no solo es pretencioso, sino prepotente. ¿Qué pretendía decir con esas frases lapidarias y esos sermones? No dicen mucho, la verdad, pero probablemente él y algunos creían que sí porque las decía él. En un momento de su escrito “La pregunta por la técnica” hace una observación sobre una central hidroeléctrica emplazada en la corriente del Rin, un mecanismo descomunal que opera obstruyendo esa corriente. La central pone a su disposición esa corriente en relación a su presión hidráulica, que a su vez es puesta a disposición de las turbinas para que giren, y este movimiento produce la corriente eléctrica, que queda puesta a disposición de la red regional. La corriente del Rin aparece, entonces, como algo solicitado. La central hidroeléctrica no está construida *en* la corriente del Rin como “el viejo puente de madera que desde hace siglos une una orilla con otra”.⁶⁴ Es más bien la corriente la que está construida en la central. Esta monstruosidad, añade, queda de manifiesto en el propio contraste entre el nombre “El Rin” cuando designa el paisaje creado por la central energética y “El Rin” en el himno de Hölderlin.⁶⁵ El Rin, dice Heidegger, ya no es la misma corriente de agua del paisaje que evocaba el poeta, y cuando se pretende que así sea, cuando se intenta evocar el pasado, se convierte irónicamente en objeto de otra industria, la del turismo. O

dicho de otra forma: la corriente siempre queda emplazada para otra cosa; no es el turista el que pasa por el río, sino el río el que es puesto para el paseo del turista. Para los acólitos de Heidegger este tipo de observaciones son sumamente profundas (sobre todo rodeadas por otros mantras de Heidegger más complicados), pero para un geógrafo son perogrulladas que no invitan a saber más del mundo y que incluso podrían servir para desentenderse de él. Heidegger disimula con declaraciones de oráculo, pomposas pero banales, cierta incapacidad para salir al mundo. Su mensaje podría inspirar un ecologismo solemne pero pasivo; un desfile de senderistas puros y maniqueos, pero no una marcha de activistas indignados; un cenáculo de visionarios, pero no una asociación (rural o urbana) de afectados. La tecnología nos ha desarraigado de la tierra, ese es el problema, y no vale cualquier forma de volver a enraizarse. Solo vale – por lo visto– una regresión a un origen distante pero finalmente *familiar*. El intento de avanzar hacia un futuro extraño sería para él parte del problema, no su solución. Cualquier forma popular, vulgar, de ponernos en marcha, de sentirnos responsables o concernidos por el problema ambiental contradiría la esencia de su evangelio de la serenidad.⁶⁶

Los antiguos puentes de los que hablaba Heidegger, dicho sea de paso, no cayeron del cielo, sino que fueron resultado de la artesanía y de la ingeniería humanas. O sea que, puestos a lamentar la transformación del mundo, el puente rústico, por rústico que sea, debería parecer igual de monstruoso que el moderno. Su construcción, como la de los acueductos, transformó completamente la Tierra. Si se han conservado algunos, eso sí, no es solo porque quedaran en desuso, sino porque se han restaurado como monumentos, o como atracciones para los turistas a los que Heidegger denostaba. Comparar distintos puentes como Heidegger hace en la sección II de “Construir, habitar, pensar” puede resultar poético y solemne, pero resulta ridículo desde un punto de vista histórico, geográfico y arquitectónico. El problema es que Heidegger despreciaba ese tipo de historia, la que hacen juntos los historiadores de las tecnologías con los sociólogos y los antropólogos. La historia que a él le interesa no tiene nada que ver con la que hacen esos científicos, solo tiene que ver con un

abstracto y universal proceso de desarraigo y desastre.

Safranski dice en las últimas páginas de su gran libro que Heidegger ofreció una reflexión *admirable* sobre el puente,⁶⁷ pero por profunda que parezca sabemos de antemano adónde nos quiere llevar. En la misma conferencia a la que se refiere Safranski, en la que habla del puente, Heidegger menciona el gran casón (*Schwarzwaldhof*) típico de la Selva Negra (en uno de los cuales también se aislaba cuando había ruido en su pequeña cabaña)⁶⁸ y afirma que, lejos de lo que se cree, no es un modo de construcción lo que crea un modo de habitar, sino que el modo de habitar es lo que crea la construcción (con todas sus peculiaridades). Pero ¿en qué consiste ese tipo de habitar esencial? Heidegger lo dice claro: en salvar la tierra, recibir el cielo, estar a la espera de algo divino y guiar a los mortales. “Este cuádruple cuidar es la esencia del habitar”. Los habitantes de la Selva Negra son más cuidadosos que otros. Su asidua “capacidad de dejar que tierra y cielo, divinos y mortales entren *simplemente* en las cosas ha erigido la casa”. Heidegger repite una y otra vez una sentencia (“solo se construye porque se es capaz de habitar”), no solo para anteponer un sentido profundo de la habitabilidad a uno vulgar, sino que también da a entender que solo ciertos modos de habitar generan un tipo de construcción no destructiva.

En su reflexión sobre el puente que tanto admira Safranski, la moraleja es parecida, solo que más espectacular, porque los puentes se apoyan en la tierra para salvar una distancia, un abismo. Permiten el paso, claro, pero en realidad lo que revelan es que pendemos entre el cielo (por encima del puente) y la tierra (sobre la que se apoya), o sea, que somos mortales y que estamos irremediabilmente solos, mientras no vuelvan los dioses que una vez perdimos (cosa que es improbable). Heidegger describe distintos tipos de puentes que conectan espacios de distintas maneras y con diferentes propósitos: el puente interior de ciudad, el puente de cabeza de comarca, el viejecito puente de piedra “que casi no se hace notar” y por el que siguen pasando lentamente, como antaño, carros de cosechas... pero también los puentes de autopista, hechos para que todo vaya a enorme velocidad. Sin embargo, la mayoría de los mortales no nos percatamos de ciertos hechos como, por ejemplo, que los puentes no juntan dos orillas ya existentes, sino

que pasando por ellos es cuando las orillas surgen en tanto orillas, o que el *lugar* no está antes del puente que se emplaza en él, sino que un sitio se convierte en lugar *gracias* al puente. Pero, sobre todo, hay algo que nos queda oculto y que Heidegger logra revelar: construimos puentes *porque* habitamos el vacío, porque estamos expuestos a lo abierto y no al revés. O, como dice Safranski, “somos capaces de construir puentes porque podemos experimentar anchuras abiertas [...] y sobre todo abismos, a nuestro alrededor y en nosotros mismos”.⁶⁹ El puente, por tanto, no solo une zonas del espacio, sino que simboliza nuestra transición entre la tierra y el cielo. Hace sitio a un espacio que no es mera extensión física o geográfica (un espacio medible, calculable), sino un ámbito inconmensurable “en el que caben tierra y cielo, lo divino y lo mortal”. El puente no une, pues, lugares, sino que *reúne* lo superior con lo hondo, el aire puro con la tierra oscura, la mortalidad con la divinidad. Todo parece muy conmovedor y cósmico, pero no hay que engañarse.⁷⁰ Leyéndole con calma, a veces se diría que sus puentes son a su filosofía lo que él decía que la corriente de un río es a la industria eléctrica. No parece que Heidegger se haya colocado sobre puentes, sin ningún propósito, abiertamente; más bien se diría que esos puentes están colocados en un decorado donde rinden su servicio para el despliegue de su gran fábula.⁷¹ La sociedad industrial es espantosa, pero también resulta espantoso ver a generaciones de filósofos en el puente de Heidegger deambulando de un lado para otro, sin campo de visión, perdidos en la niebla que el propio Heidegger extiende a su alrededor. Como diría Sloterdijk, la distancia tan profunda que al recorrerse carece de todo horizonte.⁷²

Sea como sea, me gustaría ahora virar hacia escenarios en los que aparecen flores, montañas francesas y una caseta de jardín de la que apenas se ha hablado. Habermas dijo que Gadamer urbanizó la provincia heideggeriana, pero creemos que nadie la habría podido ajardinar. Un hombre así nunca podría haberse sentido digno oficiando de hortelano o de jardinero del Ser. Toda actividad laboriosa pero gozosa a pie de verduras o de flores le habría parecido insustancial. Toda reflexión sobre espacios verdes modestos, mediocre cháchara, floritura o verdulería. ¿Se ha pensado alguna vez en la

relación de Heidegger con las flores? Sabemos que tuvo un jardín, en la casa que ya mencionamos, en la de Zähringen, en las afueras de Friburgo, en una urbanización llamada Röt buckweg. Construyó esa vivienda en 1928, después de haber vivido de alquiler en Marburgo (que no le agradó nada). La residencia estaba casi en campo abierto, pero a quince minutos de un tranvía próximo. En 1928 aún se podían ver vaquitas por detrás de la casa y disfrutar de las vistas de las colinas cercanas donde se alzaba un castillo. Era una casa típica de la zona, con tejas de madera, aunque se decoró con muebles al estilo Biedermeier heredados por su mujer. Lo más interesante era un vestíbulo con ventanales que daban a la terraza y a un jardín, por lo visto, repleto de flores, pero que también dejaba ver “toda la extensión de las praderas y el oscuro límite del bosque; [...] era una casa que parecía absorber el conjunto de la naturaleza”.⁷³ No sabemos qué flores eran aquellas, ni quién las cuidaba, suponemos que Elfride, pero la casa, como la cabaña, tenía truco. Como dice Sharr, era otra fantasía de *rus in urbe*, una visión idealizada de la vida campestre recreada en un enclave urbano “circunscrito”, una especie de espacio intermedio, de estilo rústico, aunque más refinado, que también pudiera evocar en los visitantes resonancias de lo de “arriba” desde más abajo. Las flores y la forma del jardín trasero apenas se perciben en una foto de Meller Marcovicz. En otra foto se ven tres florecillas alicaídas en un vaso sobre la mesa de su estudio y una rama de hiedra colgando. ¿Qué diablos pensaba del jardín y de las flores de su sede social? En las fotos de su cabaña no se ve ninguna planta, ni menos aún macetas. La ladera era muy húmeda para plantar algo, por eso les costó a los Heidegger más barata, pero se ven florecillas silvestres junto al pilón de la fuente. ¿Componía ramos con ellas o semejante ocupación perturbaba su tarea más imperiosa, la del pensar? ¿O las flores eran cosa de su mujer y de visitantes propensos al sentimentalismo? Petzet solía subir a la cabaña a tomar té por la tarde a principios de los sesenta, y parece que recogía campanillas, margaritas y tréboles para la señora Heidegger como decoración para la mesa.⁷⁴ Puede que la señora las pusiera en agua, pero ¿las miraba Heidegger? Otras veces no lo hizo. En sus memorias, Karl Löwith cuenta que durante la última clase que Heidegger dio en Marburgo

los estudiantes colocaron un ramo de rosas blancas sobre su mesa. Pero “como siempre”, Heidegger “entró con la mirada dirigida al suelo y al final de la clase subió a la tarima para terminar desde la mesa su disertación. Su gesto era de una agria repugnancia, la gran aula estaba muy vacía y nada resultaba tan fuera de lugar como el gran ramo de rosas, que ignoró, evidentemente molesto”.⁷⁵ No parece que a Heidegger le emocionaran las flores. Tampoco parece que le emocionara mucho la botánica. En cierta ocasión le dijo a Gadamer que había alguien que sabía de plantas y animales de la Selva Negra mucho más que él: Paul Celan, sí, el pobre Celan que se atrevió a subir a la cabaña, empujado quién sabe por qué tortuosa necesidad, en busca de una palabra de Heidegger que nunca llegó.⁷⁶ En “Todtnauberg”, el poema basado en el misterioso encuentro en la cabaña del “hombre que custodiaba el secreto del Ser”, Celan dota al paisaje de resonancias vivas, pero también *siniestras*. Menciona no solo plantas sanadoras, árnica (que calma el dolor y baja inflamaciones) y eufrasia (que cura los ojos), o dos orquídeas exóticas (aunque separadas una de la otra), sino también espacios muy diferentes a un grandioso claro en el bosque: prados encharcados y desnivelados por donde no se puede caminar, y humedales, casi ciénagas, sobre los que da miedo pasar pisando unas traviesas (casi peor que atravesar un puente sobre el vacío).⁷⁷ La ascensión de Celan a la cabaña es terrible, pero al menos es una ascensión amparada por las flores. El recibimiento de Heidegger fue ceremonioso, haciéndole firmar en el libro de visitas donde Celan escribió: “Al libro de la cabaña, con la mirada en la estrella de la fuente, con la esperanza de una palabra venidera del corazón”.⁷⁸ El poema que Celan escribió después de su siniestra peregrinación, la conversación que tuvieron dentro y la palabra de arrepentimiento que nunca llegó han dado para todo tipo de especulaciones, pero no entraremos en ellas.⁷⁹ Heidegger tenía razón, pero no dijo todo: Celan no solo sabía de plantas que consuelan, sino de experiencias sin consuelo, y tenía metido en la cabeza un infierno en el que un olivo en llamas se mezcla con gente ardiendo en un horno gigantesco.⁸⁰

Los paisajes de Heidegger carecen de vida y coloración. Es como si, a fuerza de querer captar algo esencial que lo cubre todo, acabaran

esfumándose las infinitas cualidades sensibles. Quiere recrear un mundo genuino tan puramente, tan severamente, que lo decolora. Carece no solo de los claroscuros románticos, sino también de los colores mágicos de Wagner. Es irónico que a su temperamento le faltara la sensibilidad que tuvieron pintores por los que él mismo se interesó. No parece –hasta donde sabemos– que le complacieran los paisajes del impresionista Max Liebermann, que pintó a campesinos, pero también jardines de rosas, señoras sentadas (*El banco en el jardín*, 1916), escenas populares, campos de tenis, terrazas de verano, merenderos al borde de lagos, parques y alamedas, jinetes. Le parecería, suponemos, un burgués complaciente con los placeres de la vida moderna. Sabemos, eso sí, que le gustó la simplicidad de Paula Modersohn-Becker, la pintora de Worpswede. Como recuerda Petzet, Heidegger llegó a ver sus cuadros en distintas galerías y exposiciones, y quedó conmovido no solo por el retrato de 1906 de Rilke, sino también por los cuadros de ancianas y asistentes de hospicios agotados por el trabajo y, sobre todo, por los retratos de niñas. No parece que hablara mucho del color, o de la luminosidad de las pinturas, o del lado casi expresionista de la pintora, el que le gustó a Oskar Kokoschka. En cierto modo, cuando Heidegger contemplaba obras de arte parecía estar más interesado en si las pinturas, que veía en láminas o tenía delante, ejemplifican lo que él entendía por *esencia* de una obra de arte, que por otra cosa. Resulta irónico, por lo demás, que cuando habló en 1936 de un cuadro de Van Gogh, el famoso par de botas,⁸¹ dijera que eran campesinas y que revelaban su pertenencia a la tierra y al mundo de la labranza, cuando parece que el cuadro representaba las botas que el propio artista se compró en un mercadillo para no andar descalzo por la ciudad.⁸² Cuando años después, en 1956, visitó Holanda, parece que le agradaron los cuadros de la época en Provenza. Se fijó en un cuadro de un sembrado al sol y parece que asoció la bandada de cuervos de *Trigal con cuervos* con los que salen a desfilar en el poema de otro loco, Nietzsche. Con todo, lo curioso es que se detuvo bastante ante el maravilloso cuadro del patio del hospital Saint-Paul de Saint-Rémy. ¿Qué vería en él? ¿Se dio cuenta de que un hospital puede tener todo ese color y esa luz? Esta serie de Van Gogh de 1889 es

fascinante, no solo el cuadro del patio, sino también otros tres cuadros muy distintos de árboles, y dos preciosos del jardín. De haber visto todos esos cuadros, ¿hubiera podido reducir todos ellos al mismo dictamen filosófico que solía aplicar al arte? ¿Qué habría pensado del Van Gogh que pintó la terraza de los Jardines de Luxemburgo en 1886, o la Île des Ravageurs, o el jardín de Montmartre al año siguiente? ¿Qué sentido les daría a los caminos vacíos de los jardines floridos que pinta en Arlés en 1888?⁸³ ¿Podía percibir los detalles absurdos de un mundo ajeno a él, como por ejemplo la importancia que tienen los *bancos*? Heidegger recordó tan solo el banco de su niñez donde leía, en su pueblo natal, muy simbólico, pero ¿podía comprender la dimensión existencial de los bancos en jardines y parques de ciudades?

En su libro *El banco en el jardín*, sobre el que volveré luego, Michael Jakob recorre la historia de esta pieza del mobiliario urbano y llama la atención sobre un punto: en muchos cuadros modernos los bancos representan el descanso, la distracción, la evasión, o la conversación (como en los de Monet y Manet con parejas burguesas en invernaderos y jardines).⁸⁴ En algunos dibujos de Van Gogh también salen banquitos con parejas sentadas en ellos, dibujados esquemáticamente, pero también individuos solos, inmóviles, reducidos a unos pocos trazos que se confunden con los de los árboles y los propios bancos. Cuando están vacíos, los bancos que pinta Van Gogh ya no inspiran la tranquilidad del banco del jardín de Versalles que pintó Manet. En su libro Jakob recuerda varios dibujos y cuadros: un banco vacío en un bosque de La Haya, de 1882, que parece estar hecho de la misma sustancia confusa que todo lo demás, los de mayo de 1889 del jardín de Saint Paul de extraños árboles llenos de hiedra y, sobre todo, el colorido y fascinante cuadro del banco de piedra de noviembre de 1889 que, aun siendo sólido, se deforma y distorsiona igual que los árboles y la hierba como parte de una visión delirante y alucinada, pero maravillosa, “al igual que la fuente, más atrás, el material de piedra dura parece doblado y retorcido por las mismas ondas o energías que se muestran en el suelo o en los troncos”. A pesar de estar inanimados, bancos y fuentes se curvan y se mueven como si se expresaran y sufrieran. Los

jardines y los parques se convierten así, a través de antiguos símbolos de placidez, en espacios de experiencias modernas como la soledad, la ansiedad, el dolor, el absurdo y la desesperación, todos ellos espacios que Heidegger mantuvo lejos de su filosofía y de su corazón.⁸⁵ Van Gogh – ¿también hay que recordarlo?– pintó tanto el campo como la ciudad, o sea, no solo campesinos sembrando, quemando maleza, recogiendo turba o durmiendo sobre la paja bajo el sol, campos de girasoles y de tulipanes, sino también escenas urbanas, parejas paseando (en el parque de Arlés o por Les Alyscamps, en el Voyer-D’Argenson d’Asnières o por el bosque de Bolonia), puentes de noche y de día, túneles, embarcaderos, mesas de terrazas y habitaciones estrechas.⁸⁶ Van Gogh pintó de todo, pero Heidegger, sin embargo, iba a lo esencial, o sea, a lo que según él nos arraigaba en el mundo, y parecía desentenderse de todo lo demás, de todo lo que parece un pasatiempo, pero que tanto tiene que ver con el paso por esta vida, como bien sabía el pintor. El propio paisaje holandés le desagradó. Vio los cuadros de Van Gogh en la Fundación Kröller-Müller, dentro de la reserva natural de Hoghe Veluwe, pero Petzet confirma que se disgustó en las orillas del lago Zuiderzee (el lago artificial en medio del país creado a partir de un entrante poco profundo del mar del Norte) y casi se puso enfermo frente a los *polders*.

A Heidegger le costaba mucho viajar. Canceló dos veces su soñado viaje a Grecia, en 1955 y en 1960. Finalmente, en 1962 decidió emprender el viaje hacia una tierra que había idealizado durante décadas, preso de su fantasía antihistoricista. La Grecia que se encontró no coincidía con la de la *Odisea*, que leía en la cubierta del barco, y le disgustó el turismo. No encuentra la pureza inventada por la literatura alemana, ni la vuelta a los orígenes que proclamó su propia filosofía. No se conmueve en Ítaca, Olimpia le decepciona y declara que todo le recuerda un paisaje italiano (como si eso fuera malo). En Micenas compara de forma cursi las columnas de un templo con las cuerdas de una lira, y frente a la costa de Asia Menor, cerca de Rodas, recuerda la pugna de los griegos con lo “asiático” y alberga curiosas dudas. *Rememorar* a los griegos quizá traiciona su propio espíritu, abierto al *presente*. Aprender de ellos consistiría más bien en saber responder a los

requerimientos del ahora, y el principal requerimiento es salvaguardar al mundo de la tecnología. La luz de Delos le sorprende, y describe el entorno y el paisaje desde el monte Kynthos solemnemente, pero sin ninguna gracia. Dice que todo allí arriba se abre a la luz, las montañas, el cielo, el mar. Lo cual es verdad, pero se necesita más poesía, y fórmulas filosóficas menos manidas para describirlo. Declara que “se niega a retener” lo contemplado en una narración “meramente” descriptiva, lo cual deja claro su firmeza o su incapacidad, según se mire: las meras descripciones no son tan sencillas como él creía, o como él quería hacer creer que son. Cuando afirmó, en otra ocasión, que en su época existía mucha literatura pero poca palabra, dejaba claro su escaso conocimiento de los usos de las palabras. En Atenas y Delfos no se toma con ironía el turismo, y los grupos de turistas solo le inspiran el mensaje de siempre: la humanidad ha perdido la memoria, o sea, la capacidad de conmemorar.⁸⁷

Sea como sea, aunque Grecia le gustó más que Holanda, donde realmente se sintió bien fue en Francia, en buena parte porque fue recibido por poetas y pintores franceses (Jean Beaufret, René Char) y porque en torno a él se concentró un pequeño círculo de admiradores, entre los cuales estaban los traductores al francés de *Ser y Tiempo*. En Grecia tenía que estar huyendo de manadas de turistas para sentirse único, pero en Francia era el foco de atención de los demás. A Heidegger le gustaba Char porque su poesía, decía, marchaba hacia lo inefable, pero sin abandonar su tierra, la Provenza, y a Char le encantaba que su poesía recibiera el beneplácito de una vaca sagrada de la filosofía. En 1955, mientras visita al poeta en Le Thor, se organiza un seminario en Cerisy-la-Salle, donde Heidegger discute textos bajo la sombra de plataneros sobre el fondo de cantos de cigarras, rodeado por el paisaje de colinas con olivos y el Ródano fluyendo por el llano. Por la tarde, el grupo da paseos, y cuando acaban en casa de Char este recibe a Heidegger con ofrendas de plantas, “lavándula y salvia de su jardín, tomillo y hierbas de la región, y además aceite de oliva y miel”.⁸⁸ El viejo Heidegger debía ser ya muy distinto al soberbio profesor que desdeñó las rosas blancas en Marburgo, décadas antes. Pero seguía encerrado en sus ideas, pues en vez de interesarse por la botánica de la región o la

horticultura francesa declaró que en el jardín de Char y en la Provenza renacía la “Grecia antigua”. Allí también entabla una relación con las montañas diferente a la que tuvo en el pasado. Visitó Aviñón, las viñas de Vaucluse, pero las montañas de Sainte-Victoire le interesaron especialmente por una simple razón: ya tenía metidas en la cabeza las pinturas de Cézanne. No era diferente a los demás, aunque él pensara lo contrario. No es raro que uno vea primero unas reproducciones de un cuadro, luego trate de visitar el museo donde está el lienzo original y finalmente peregrine hasta el lugar que representa el cuadro. Mucha gente ha seguido ese camino hasta visitar la casa y el jardín de Monet en Giverny, donde finalmente a uno se le pueden saltar las lágrimas ante tanta belleza.⁸⁹ Heidegger siguió una trayectoria parecida hasta los originales y luego hasta las montañas mismas que Cézanne pintó.⁹⁰ Sin embargo, como todo lo que le pasaba a él, su visita fue algo especial, según certificaron sus acólitos. Algunos literatos fueron capaces de ironizar sobre las montañas más mágicas del mundo, pero no fue el caso del filósofo ante aquella montaña “sagrada”. Cézanne le había fascinado cuando visitó la galería Beyeler de Basilea (donde contempló una de las versiones de la montaña) y los museos de Suiza y de Francia. Su interés por Cézanne creció a raíz de la edición de las cartas de Rilke sobre el pintor (que tuvo en cuenta preparando un discurso para el vigésimo aniversario del poeta). Para Rilke lo maravilloso de Cézanne era que usaba el color de tal forma que las cosas lograban presentarse simplemente como tales, pero Heidegger transformó esas impresiones poéticas en sentencias mucho más solemnes, típicas de él, sobre cómo dejar mostrar el Ser de las cosas. Cuando acabó delante de la montaña, Heidegger confirmó sus ideas, en parte porque para llegar a contemplarla volvió a poner en práctica su filosofía senderista. Paseó por el camino de la cantera de Bibémus, hasta un punto, la curva en el alto del Chemin des Lauves, donde aparece la Sainte-Victoire. Una vez allí se quedó parado, contemplando la montaña, y cuando salió del trance afirmó haber encontrado en aquel camino del pintor “la senda que, desde el comienzo al fin, responde a mi propio camino de pensamiento”.⁹¹ En la obra de Cézanne, dijo luego, la dualidad entre presencia y ausencia se volvía simple, transformada en misteriosa unidad.

Heidegger, dijeron otros, supo hacer algo que no está al alcance de todos: percibir la concordia que captó Cézanne, “pues en ella se oculta la inaparente unidad del mundo, su intimidad, el ser mismo”.⁹² En sus *Pensamientos poéticos* podemos encontrar una pieza, “Cézanne”, donde enuncia esto con su habitual cadencia, pero curiosamente da un giro sorprendente. Parece vislumbrar un tipo de ser humano más modesto a la mitad del poema, cuando asocia la serenidad meditativa, la tranquilidad duradera y callada, no con la figura de un pintor, la de un pensador o la de un poeta, sino con la postura del viejo jardinero de Cézanne que –como dice– cuidaba de lo inaparente, cultivaba lo insignificante en el *Chemin des Lauves*.⁹³ Vallier era, en efecto, el jardinero y cuidador de la casa, al que Cézanne hizo seis retratos en la terraza de su nuevo taller, uno de ellos poco antes de morir. En algunos, el buen hombre está de perfil, visto desde una perspectiva muy simple, primitiva. En otros se le ve entero, siempre con los brazos y las piernas cruzadas, recogido sobre sí mismo. No sabemos qué veía exactamente Heidegger en esta figura cuyas formas y colores a veces se confunden con los de la vegetación.⁹⁴ Si la descomposición del mundo de Cézanne le devolvía a ese mismo mundo su esencia, el jardinero desintegrado podía encarnar, a su vez, algo relacionado con ello. Heidegger había predicado insistentemente a favor de la serenidad, una actitud de simultáneo sí y no al mundo. ¿Era finalmente un simple jardinero quien lograba desasirse del mundo? ¿Empezaba a admitir el viejo pensador que mantener jardines podía tener tanta importancia para el pensamiento como mantenerse a la altura de grandes montañas? Heidegger afirmó que le gustaría pensar de forma tan directa como Cézanne pintaba. Pero ¿habría llegado a comparar la tarea del pensar con el trabajo de un jardinero? Dado que los jardines son ficciones, ilusiones, mitad naturaleza y mitad cultura, ¿podría encontrarse bien en ellos?

Durante sus últimos cinco años, el viejo Heidegger, menos imperativo y riguroso, acabó sus días morando no en una cabaña de campo, en las alturas, sino en una pequeña caseta mucho menos gloriosa. Dado su estado de salud, Elfride y él decidieron hacer una pequeña casa de una sola planta en el jardín de la casa de Zähringen, parecida a las que se tienen para

invitados. Para hacer frente a la construcción deciden vender el manuscrito de *Ser y Tiempo*, que Hannah Arendt recomienda ofrecer a la University of Texas, pero que al final compra el Archivo Schiller. El día de la inauguración, ironías de la vida, Hannah Arendt le envía flores a Heidegger, el mismo hombre que décadas atrás despreció en un aula de Marburgo la ofrenda floral de sus hipnotizados estudiantes. En aquella pequeña morada, dentro de un jardín, Heidegger seguirá trabajando. Hasta cierto punto, convierte la casita en una base desde la que dirigir su industria hasta el final. Ya no le hace falta una cabaña donde forjar su mensaje, pero sigue en campaña, hasta el final. Petzet da la clave cuando dice que cuando Heidegger se muda a la casa del jardín, aunque se lleva algunos muebles Biedermeier, la casa es básicamente una “tienda de campaña”, la última estación que garantiza al filósofo sus felices últimos cinco años de vida. Elfriede ayudó, como siempre, a organizar todo lo práctico, y la morada contó con un desván espacioso para acomodar a amigos de visita y estudiantes franceses. La confortable y entrañable casita, pues, es al mismo tiempo el escenario donde Heidegger predica sus últimos días, y donde planifica con meticulosidad, cuatro horas a la semana, la edición de sus obras completas. Desde allí dará sus paseos hasta una caseta de cazadores en una ladera próxima desde la que contemplar la ciudad, y seguirá visitando en primavera y verano su pueblo natal, donde se recogerá sentándose en el mismo sillar de la iglesia de San Martín donde hizo de monaguillo campanero cuando niño. También se dejará distraer por un juego. En ocasiones visitará las casas de vecinos para ver retransmisiones de la Copa de Europa de fútbol. Le encantaba el juego de Beckenbauer. Suponemos que, de vuelta desde la casa del vecino con televisor a su casita ajardinada, el gran caminante⁹⁵ miraría absorto hacia el cielo y sentiría el suelo bajo sus pies. Su entierro, como señala con sarcasmo Sloterdijk, será obviamente en su pueblo natal, Meßkirch, claro, y no en una ciudad.⁹⁶ En su tumba no hay una cruz, sino una estrella (aunque no de seis puntas, sino de cinco). Suponemos que el funeral estuvo adornado con flores, pero él fue enterrado –según su propio deseo– con el molinillo de viento que zumbaba en su cabaña cuando empezaba a soplar el aire de una tormenta. Y con

ramas del bosque.⁹⁷

- ¹ Pascal Bruckner, *La euforia perpetua. Sobre el deber de ser feliz*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 119.
- ² *Ibíd.*
- ³ *Ibíd.*, p. 121. Bruckner no habla explícitamente de filósofos, sino de élites intelectuales y del poderoso, pero es lo mismo. Tiene razón cuando dice que ese tipo de dicha resulta molesta porque, en realidad, quiebra un gran prejuicio sobre las clases populares: que el pueblo puede ser víctima de injusticias e incluso tiene el derecho a rebelarse, pero *no* puede ser feliz.
- ⁴ Desde luego la tradición de filósofos que han cultivado plantas consideradas drogas es muy interesante, pero quizá haya estado formada por filósofos-médicos, más que por filósofos puros. En cualquier caso, la persona adecuada para aclarar este punto sería Antonio Escohotado, que conoce tanto las drogas como a Heidegger y a Ernst Jünger.
- ⁵ Sobre cabañas no puede dejarse de leer el estupendo volumen inspirado en un proyecto de Eduardo Outeiro Ferreiro que dio lugar a una exposición comisionada por Alfredo Olmedo y Alberto Ruiz de Samaniego, *Cabañas para pensar* (Madrid, Maia Ediciones, 2011). Incluye, además, trabajos de Félix Duque, Fernando R. de la Flor y César A. Molina, el texto de Heidegger “¿Por qué permanecemos en la provincia?” y abundante material gráfico sobre su cabaña y la de otro filósofo del que hablaremos a continuación, Wittgenstein. Habría merecido la pena añadir a esta excelente lista de moradas del pensar, sobre todo la de Jung que, recuérdese, se construyó el Torreón de Bollingen, a orillas del lago de Zúrich, a veinte millas de su casa en Küsnacht. Es un delirante castillito de estilo medieval hecho con torretas de piedra, donde pasó su tiempo sin electricidad ni agua corriente. “Para mí –dijo– representa el hogar maternal”. Jung empezó a construir la primera torreta en 1923, después de la muerte de su madre, y se pasó treinta y dos años añadiéndole otros elementos; véanse *Carl Jung. Wounded Healer of the Soul* de C. Dunne (Londres, Watkins Publishing, 2012) y, de F. Samuel, “A Confession of Faith and Stone: Carl Gustav Jung at Bollingen”, en *Things*, n.º 8, 1998. Hasta donde sé, Jung solo cultivó una cosa: patatas (agradezco la aclaración de este punto a mi amigo y gran estudioso de Jung, Sonu Shamdasani).
- ⁶ Véase *Radio Benjamin*, Madrid, Akal, 2015, p. 105.
- ⁷ En *Tiempo de magos. La gran década de la filosofía 1919-1929* (Madrid, Taurus, 2019, p. 304) Eilenberger menciona algo que Heidegger recordaba a sus interlocutores: “las raíces de mi trabajo se encuentran en alguna región que el actual hombre urbano ya no conoce, que ni siquiera entiende”. Desgraciadamente, Eilenberger elude cuestiones y temas que harían más comprensibles ese tipo de afirmaciones, y que nos proponemos aclarar aquí. Su sobrevalorado libro parece ofrecer un modelo alternativo de historia de las ideas, pero no es así. Cambia el estilo y el modo de narrar, pero sigue demasiado centrado en los temas de siempre.
- ⁸ Como recordaba también Benjamin, en su programa sobre Fontane, el movimiento popular Wandervögel empujó a los jóvenes a salir al campo desde principios de siglo. Hartos de la ciudad, de sus padres y de los típicos paseos dominicales, dice Benjamin, muchos estudiantes empezaron a escaparse al campo para disfrutar de su soledad. No tenían dinero, así que no podían irse muy lejos, pero sí hasta las afueras de la ciudad, hasta zonas sin vías de tren y edificaciones que permanecían más ocultas, a salvo del escrutinio de la pequeña burguesía berlinesa. Sin embargo, este movimiento a favor de las excusiones, las caminatas, las acampadas, el senderismo, etcétera, empezó a organizarse cada vez más, y a mezclarse con las asociaciones juveniles Bündische

Jugend, dando lugar a un Jugendbewegung que los nazis trataron de reconducir hacia su ideología. Había, de hecho, ramas del Wandervögel antisemitas, pero también judías (y sionistas). Al cabo del tiempo, en 1933, los nazis prohibieron todos estos movimientos, o cualquier otro, y se impusieron las Juventudes Hitlerianas.

Hay otros detalles de este asunto que merecerían alguna aclaración más. Como cuenta John Savage en *Teenage. La invención de la juventud 1875-1945* (Madrid, Desperta Ferro, 2018) los movimientos naturalistas de principios del siglo xx se oponían al militarismo y a la industrialización, pero eso no los distinguía de otros grupos juveniles. Lo específico es que “sentían que el único camino adelante era ir hacia atrás: volver al paganismo del culto a la naturaleza. Sin embargo al pretender liberarse de las limitaciones de los adultos, quedaron expuestos a los demonios que descansaban bajo la superficie ordenada y en apariencia racional de la vida europea” (ibíd., p. 123). Savage también explica muy bien por qué estos movimientos atraían a jóvenes que se sentían reprimidos y bloqueados por las clases burguesas y altas prusianas (la tasa de suicidio juvenil de Alemania era altísima). El grupo Wandervögel de Herman Hoffman con sus caminatas, excursiones y acampadas al aire libre fue uno de los primeros que ofreció a los escolares una forma de escape a ese clima opresivo. En 1901 el grupo dio paso a una organización nacional, Ausschuss für Schülerfahrten dirigida por Karl Fischer que le dio un tono más místico y jerárquico. Salir al campo empezó a compararse con una salvación: “Sálvate, coge tus cosas para el viaje y busca al hombre que has perdido, el hombre simple, sencillo y natural” (ibíd., p. 125). Un dato llamativo que aporta Savage es que los organizadores de estas acampadas invitaban a sus participantes a “registrar sus impresiones sobre las caminatas y el campo en prosa o mediante dibujos y los resultados se reunían en pequeñas revistas”. Las excursiones se hacían sobre todo los fines de semana, los festivos y durante el verano, como no existía una red de albergues juveniles, “la mayoría de los excursionistas estaban abriendo camino, literalmente...”. Gracias a este naturalismo romántico y arcaico, sigue explicando Savage, el movimiento se convirtió en “expresión fiel de una clase media alemana atrapada entre un proletariado cada vez más militante y las élites prusianas. Sin embargo, también estaba en consonancia con el miedo implícito al modernismo, entremezclado por entonces con las ideas *Völkisch* de raza y sangres” (ibíd., p. 127). Cuando el movimiento se hizo más popular se volvió más diverso. En Hamburgo los Wanderverein eran más urbanos y culturales, mientras que los Jungwandervögel resultaban mucho más conservadores. También surgieron comunas que practicaban el amor libre, la medicina natural y el vegetarianismo y que atraían a todo tipo de amantes de la naturaleza. En 1910 –sigo parafraseando a Savage– algunas versiones del Wandervögel defendían la abstemia y la abstinencia sexual “vinculada con la pureza racial”. Los grupos eran exclusivos para varones, pero a partir de 1911 se abrieron a las jóvenes, no sin grandes disputas, entre otras cosas porque algunos partidarios del movimiento eran hostiles a las mujeres y propugnaban el erotismo homosexual como vínculo entre jóvenes (de hecho, algunos dirigentes llegaron a ser expulsados acusados de homosexuales). Savage llega a la conclusión de que los jóvenes alemanes desearon una libertad plagada de opciones demasiado perturbadoras para una generación educada represivamente. “Las implicaciones últimas de la adoración de la naturaleza [resultaron] tenebrosas en exceso para mirarlas de frente. Seguir los instintos paganos podía conllevar una acusación de homosexualidad para los hombres, y de prostitución, cuando de no de ninfomanía, en el caso de las mujeres”. Los grupos pasaron de ser “agrupaciones flexibles de jóvenes que disfrutaban de la naturaleza” a movimientos llenos de tensiones y extremismos. En 1912 el grupo Vortrupp ya “fomentaba la higiene racial, castigaba la decadencia y el consumo de alcohol y tabaco y criticaba la sociedad de masas”. En resumidas cuentas, acaba diciendo Savage, la juventud alemana se convirtió en vigilante de sí misma, y “sus intentos por escapar de las restricciones de los adultos se vieron subvertidos desde su propio seno por el mismo autoritarismo

que pretendían rechazar” (ibíd., p. 129. Sobre las juventudes hitlerianas véanse también los capítulos 18 y 22 de *Teenage de Savage*).

En *Ecofascismo. Lecciones sobre la experiencia alemana* (Barcelona, Editorial Virus, 2019) Staudenmaier cuenta cómo los Wandervögel fueron absorbidos por los nazis gracias al carácter romántico del movimiento, su misticismo naturalista y su énfasis en la transformación espiritual. También recuerda la influencia de Ludwig Klages en el movimiento a través de su obra *Mensch und Erde*, redactada para el gran encuentro del movimiento juvenil de 1913, una “conmovedora y seductora ecología reaccionaria”, dice Staudenmaier, que defendía la protección del medio ambiente y el pacifismo, pero de talante antisemita que preparó el camino para el fascismo. En 1930 este libro fue reeditado como un tratado de referencia que acompañaría al nacimiento de los verdes alemanes (ibíd., p. 27).

⁹ El bosque cercano a Atenas de *El Sueño de una noche de verano* da cobijo a humanos enamorados y a hadas, a duendes y a cómicos, pero el de Birman en *Macbeth* –como vaticina una de las brujas– espanta porque se mueve y sube por la colina de Dunsinane (en realidad, es un ejército que se camufla con sus ramas). Por los bosques se ha perdido todo tipo de gente: Dante, Genoveva de Brabante, Caperucita, Pulgarcito, Ricitos de Oro, Hansel y Gretel, Blancanieves (no se olvide que los hermanos Grimm editaban guías de antiguos bosques alemanes). Y por los bosques han aparecido todo tipo de seres: dragones, ogros, gnomos, elfos, ninfas, sálfides, fantasmas, brujas, magos, enanos, hechiceros, druidas, ermitaños, lobos, unicornios, cuervos, y muchísimos seres con rasgos de cabra, dioses como Dioniso, deidades menores como Pan, muchos faunos, sátiros y silenos, pero también los *ljeschie*, espíritus con rasgos caprinos de los bosques rusos que cuando caminan por el bosque son tan altos como los árboles y cuando están por los prados no son más altos que el césped (véase J. Frazer, *La rama dorada*, México, FCE, 1981, p. 521). Los bosques, por lo demás, han sido escenarios de grandes ciclos: en el de Brocelandia (hoy convertido en una atracción turística) moraron Merlín, Viviane y su fuente de la eterna juventud, y Morgana y sus dos amantes infieles convertidos en piedra, y Nimue y la cueva donde encerró a Merlín, y el pobre sir Lancelot. El *Parsifal* de Wagner arranca en un misterioso bosque cerca del castillo de Monsalvat (con los caballeros del Grial, Gurnemanz y Amfortas, y la loca de Kundry) que se ha prestado a tantas recreaciones como el jardín mágico de Klingsor, donde seis doncellas-flor tratan de enredarse con Parsifal (véase la increíble recreación del bosque de *Parsifal* de Romeo Castellucci en la producción para La Monnaie, Bruselas, 2011. Dicen, por cierto, que Wagner se inspiró en un jardín de Ravello para imaginar el de Klingsor, pero, lo mismo, como le pasa al propio Parsifal, quizá fue solo un sueño). El bosque de *Sigfrido* también es algo aparte, encierra dragones y aves enigmáticas. Wagner supo dar miedo con sus murmullos y el tamaño de sus árboles impresiona en *Los nibelungos* de Fritz Lang. Desde luego, los bosques animados cuyos árboles cobran vida son de los que más impresionan, aunque los personajes de otro ciclo, como los hobbits, tuvieron buena suerte, porque Tolkien puso de su lado a los árboles parlantes, los ents del bosque de Fangorn, que braman como locos antes de las batallas y que según algunos parecen encarnar valores ecológicos.

¹⁰ Cap. III, *op. cit.*, pp. 90-98.

¹¹ ¿Quizá porque no tenían jardines? En uno de sus conocidos libros, Rubió i Tudurí lanzó una delirante apología del jardín-oasis contra el “wagnerismo selvático” de los bárbaros que habitan bosques negros y espesos, apenas sin claros, y sin posibilidad de jardín. Las escenas imaginarias en las que Tudurí describe las hordas de bárbaros arrasando los jardines que encuentran más allá del Rin y del Danubio hasta los vergeles de la Bética no tienen desperdicio. “El germano, cuando invadió el occidente latino, no conocía la jardinería más allá de la etapa del paleolítico, la vaga añoranza de la escena primaveral. Wagner ha descrito musicalmente las emociones de este tipo” (*Del paraíso al jardín latino*, Barcelona, Tusquets, 1981, pp. 63-65 y 152-153). Tudurí no es el

único que se expresaría de este modo, hasta Óscar Tusquets le siguió riendo la gracia en “Algo de jardinería. El jardín como obra espiritual”, en *Dios lo ve* (Barcelona, Anagrama, 2000, p. 206), pero la historia es mucho más complicada, claro, aunque no la podamos contar toda aquí. El mejor trabajo que conozco sobre bosques es el de Robert Harrison, *Forests. The Shadow of Civilization*.

- 12 Para entender la relación de Alemania con los bosques, la mejor referencia que conozco es el extraordinario volumen que se publicó con motivo de una exposición en el Deutsches Historisches Museum entre diciembre de 2011 y marzo de 2012, editado por Ursula Breymayer y Bernd Ulrich, *Unter Bäumen. Di Deutschen und der Wald* (Dresde, Sandstein Verlag, 2011). Tengo en cuenta la documentación textual, pero sobre todo gráfica que abarca un amplio periodo histórico, desde mediados del siglo XIX hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Este texto puede complementarse con la sección dedicada a la unidad nacional alemana, a los hermanos Grimm y a las ideas del folclorista Wilhelm H. Riehl sobre los bosques alemanes no solo como territorios naturales, sino como depósitos de leyendas, cuentos, canciones y músicas populares. Compárense estas opiniones de mediados del XIX con los datos que dan Janet Biehl y Peter Staudenmaier en *Ecofascismo* (op. cit., p. 29) sobre la posterior Liga para la Protección y la Consagración del Bosque alemán y las referencias que toman de *Auf der Suche nach Arkadien* de Joachim Wolshke-Bulmahn.
- 13 Este discurso se encuentra en la selección de textos y documentos sobre vida y pensamiento de Heidegger realizada por Guido Schneeberger en 1962. Véase la relación de este discurso con la jerga de *Ser y Tiempo*, en R. Safranski, *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona, Tusquets, 2000, pp. 286-287.
- 14 En *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger* (Buenos Aires, Katz, 2017, p. 51), H. W. Petzet quita hierro a todo esto diciendo que los nazis se reapropriaron de la figura de Schlageter, y que Heidegger, aunque se sentía próximo al mártir “por su vinculación con el terruño”, lo consideraba una figura problemática. Puede ser, pero otros no lo vieron así. Karl Löwith narra su progresivo descontento con Heidegger confesando que se quedó pasmado cuando vio que Heidegger convertía en un héroe existencialista y nacionalista a un típico alemán embrutecido por la guerra y sin rumbo después de ella (Schlageter), cuando en las clases, seis años antes, había usado como ejemplo *La muerte de Iván Ilich* de Tolstói. Véase la explicación de Löwith, en *Mi vida en Alemania antes y después de 1933. Un testimonio* (Madrid, Visor, 1992, pp. 58-59). Löwith fue también de los que afirmaron que Heidegger rechazó la cátedra en Berlín porque... ¿qué haría un pequeño rey de Friburgo entre tantas figuras prominentes y famosas de Berlín? (ibíd., p. 53).
- 15 Sobre su habilidad para usar palabras ordinarias, tradicionales, como si fueran términos filosóficos técnicos (casi como neologismos) o para hacer resonar simultáneamente varios sentidos, a veces excluyentes, de una misma palabra, o para hablar con medias palabras, pero muy profundamente. Véase el extraordinario trabajo de Pierre Bourdieu, *La ontología política de Martin Heidegger* (Barcelona, Paidós, 1991, p. 79). Este libro de 1988, por cierto, fue ignorado por muchos heideggerianos, aunque la traducción, espantosa, tampoco contribuyó a su adecuada recepción. Adorno también explicó en *La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad* (Madrid, Taurus, 1982) cómo la jerga sirve para no manifestarse realmente, ni comprometidamente, sobre un asunto concreto (sobre el que a veces no se sabe tanto, o no se quiere saber...) permitiendo, al mismo tiempo –y ahí está el truco–, simular una relación especial con ese mismo asunto.
- 16 Sobre el folclorismo de Heidegger se puede leer de todo. Conviene recordar, con todo, la famosa descripción que hizo la esposa de Ernst Cassirer de Heidegger como un hombre pequeño, de poca apariencia, pero de semblante enérgico, impasible, de ojos oscuros y penetrantes, “de mortal seriedad y total falta de humor”, que entra a un banquete “intimidado como un pobre campesino al que se le hubiera empujado por la puerta de un castillo, como un artesano del sur de Austria o de Baviera, impresión confirmada por su dialecto, y por su atuendo, un terno negro pasado de moda”.

Citado en *Nachlese zu Heidegger* por Schneeberger (Berna, Selbstverlag, 1962) y por Bourdieu (*op. cit.*, p. 56).

- 17 A veces, como también ha indicado Sloterdijk (*op. cit.*, p. 13), Heidegger adoptó no la pose del elegido, sino la del asistente, la del preparador, o sea, una actitud no frontal, sino lateral, como la de su padre (que era sacristán, y no párroco). Eso no quita que actuara desde otros púlpitos (incluidos los decorados por los nazis), ni que, en sus propios escenarios (su cabaña), no se presentara como mucho más que un mero entrenador espiritual. Heidegger actuó como un *gran* iniciador y pese a lo que él mismo dijera, como el *poseedor* de un mensaje esotérico.
- 18 Su filosofía, dice, está hecha de espaldas al mercado, al foro, al ágora, y a todos los espacios donde los ciudadanos discuten, intercambian opiniones y productos (*Sin salvación*, *op. cit.*, p. 34). Véase toda la profusa reconstrucción histórica del surgimiento y evolución de la filosofía en ciudades que hace Sloterdijk.
- 19 Véase de nuevo cómo Sloterdijk rehace *Ser y Tiempo* en términos de “ser y espacio”, en “Al *Dasein* le es propia una tendencia esencial a la cercanía”, también en *Sin salvación*, *ibíd.*, pp. 263 y ss.
- 20 Heidegger “se veía a sí mismo como un escogido para el viraje enviado por el Ser”. Incluso cuando se obstina en presentarse como mero preparador y apadrinador, su lenguaje, añade Sloterdijk, lo delata como alguien encontrado por el Ser (*ibíd.*, p. 48). El filósofo, además, se arroga la capacidad de un gran poeta. Sus llamados *Pensamientos poéticos* (Barcelona, Herder, 2010) están cargados de solemnidad y Heidegger está más interesado en usar una y otra vez la misma jerga que en encontrar nuevas palabras. Sus aforismos parecen eludir deliberadamente *imágenes*, como si cualquier tono descriptivo hundiera al poeta en la mediocridad y en los placeres vulgares. Por el lado del sonido, puede que quien tenga oído alemán aprecie más sus ritmos, resonancias y juegos de palabras. Sus propios poemas sobre el habla y el silencio son pretenciosos y sus paisajes sonoros están dominados por el repiqueteo de campanas quizá porque, como Sloterdijk también señala, Heidegger “quisiera que su propia persona se convirtiese en una campana en la torre de la comarca primera que llamase al recogimiento. Y como su campana no podría sonar sola, sería el Ser el que tirase del cabo” (*ibíd.*, p. 35).
- 21 Según Sloterdijk, el pensamiento de Heidegger sigue, de hecho, tres movimientos elementales que obran en la existencia humana de forma invariable: *caída*, *experiencia* y *vuelta*. Véanse todos los detalles en el cap. I de *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*.
- 22 Sobre todo el trasfondo católico de la localidad, véase Safranski, *op. cit.*, pp. 27 y ss.
- 23 *Camino de campo*, Barcelona, Herder, 2003, p. 25.
- 24 En *Qué significa pensar* diría que hay una diferencia entre usar palabras y atender a su decir: las palabras no son toneles o cubos que contienen significados, sino “fuentes que el decir excava, fuentes que han de encontrarse y excavararse siempre de nuevo, que con facilidad quedan sepultadas, pero a veces manan de pronto. Sin el constantemente renovado ir a las fuentes, el cubo y el tonel permanecen vacíos, o su contenido se queda estancado” (*op. cit.*, p. 126).
- 25 Heidegger bautiza esa serenidad dándole la vuelta a un término dialectal que se usaba entre el lago de Constanza y el Alto Danubio, *Kuinzig*. Como dijo él mismo, su significado es próximo a la *ironía* de Sócrates (que es otro término difícil de definir), pero tiene que ver con una especie de superioridad serena y melancólica respecto a todo lo acostumbrado y habitual, que siempre se da importancia, pero que es muy distinta a la altanería y a la burla maliciosa. *Kuinzig* expresa una disposición hacia las personas y las cosas del lugar, pero una disposición que, al resultar involuntariamente impenetrable, resulta aún más auténtica. No es simplemente una insinuación distante, sino una forma de acoger las cosas. Heidegger añade que, para el pensamiento elevado (o sea, para el suyo), el término acaba evocando el sentido para captar lo esencial en su máxima profundidad, y que se manifiesta en lo que parece poca cosa, en lo nimio e inaparente, sentido que

resuelve en una unidad superior la contradicción que late en todo, *al tiempo que se mantienen en constante movimiento*, todo ello a la manera de ser de la Alta Suabia y que, o se tiene o no se tiene. Véase la carta de 1954 sobre lo *Kuinzig*, en *Camino de campo* (*op. cit.*, pp. 51-53). Heidegger recomendó leer este opúsculo sobre su pueblo natal junto con *De la experiencia del pensar*, un conjunto de aforismos y poemas de 1947 que resumen muy bien su filosofía. Véase la edición de este texto en *Pensamientos poéticos*, pero también la edición de Félix Duque: *Desde la experiencia del pensar*, Madrid, Abada, 2005.

26 Al no interesarle la ciudad, a Heidegger le resulta aún más ajeno lo que acontece más allá de la ciudad, en el espacio “del cosmopolitismo moderno, del tráfico intercontinental [...] las embarcaciones de alta mar [...] los medios de ampliación, de tránsito, de mudanza [...] los que llevan algo de un lado a otro en lo abierto horizontal”. No miró tampoco “a través de la ventana atlántica” (o sea, no se interesó por las expediciones a América) ni por los viajes alrededor del globo... “no era, en fin, un hombre éxodo, y menos aún un pensador de la globalización”. Todo ese tipo de movimientos le parecían *precipitaciones*. Todas las expediciones “en el espacio extensivo son un salir falso, dominado por la dinámica dispersadora”. “Caída y vuelta. Discurso sobre el pensamiento de Heidegger en el movimiento”, también en *Sin salvación*, *op. cit.*, pp. 34-35.

27 Sloterdijk, *op. cit.*, p. 37.

28 *Ibíd.*, p. 35.

29 Entonces, al pensador del terruño tampoco le pueden interesar, añade Sloterdijk, cosas como “el trabar amistad, llevar a cabo empresas o elaborar productos, reformatear y trasladar cosas, vincular textos y tradiciones, formar alianzas y equipos [...], uno entre los muchos críticos de la modernidad a los que se les oye un silencio hecho de inexperiencia y hostilidad cuando se habla de nuestras mejores capacidades: de bricolaje, de cruzar, de seleccionar, de llegar a compromisos, y de todo el espectro de operaciones que constituyen la ciencia como vocación y la formación de comunidades como plástica social. [...] No tiene ninguna teoría de la investigación, y ninguna idea de la enciclopedia”(ibíd., p. 37).

30 *Ibíd.*, p. 34.

31 Sloterdijk también dice con ironía que Heidegger “organizó *visitas guiadas* a la casa del Ser, el lenguaje” (ibíd., p. 268), el subrayado es mío.

32 *Ibíd.*, p. 37.

33 Heidegger tampoco evita comparar en otro momento el misterio de lo sencillo con Dios. “Solo en lo no dicho de su lenguaje Dios es Dios, según dice Meister Eckhart, el viejo maestro de lecturas y de la vida” (ibíd., p. 31).

34 *Ibíd.*, p. 41.

35 En “*Al Dasein* le es propia una tendencia esencial a la cercanía” (*op. cit.*, p. 268), Sloterdijk llega a comparar a Heidegger con “un conserje enteramente mágico, cargado con pesadas llaves”. Según recuerda Safranski (*op. cit.*, p. 491) en una carta a Jaspers, Heidegger dio una imagen más humilde de sí mismo comparándose con un guarda de museo que corre las cortinas para que puedan verse mejor las grandes obras de la filosofía. Heidegger dijo también que el hombre debería convertirse en un “pastor del Ser”. Un conserje es menos imponente que un guardián, pero su forma de vigilar o custodiar también es menos serena que la de un pastor.

36 Hölderlin es uno de los poetas (de origen suabo) que Heidegger manipulará. El otro era Johan, Peter Hebel, que en cambio era descendiente de alemanes. Hebel atraía por muchas razones a Heidegger, pero, sobre todo, porque había dicho que gran parte de la vida humana es un *errar* entre palabras, un deambular a veces muy agradable y a veces no tanto. Hebel también dijo cursiladas a las que Heidegger les dio un tono mucho más trascendental, como que los mortales somos como plantas arraigadas que necesitan éter. Véase, por cierto, una lectura sorprendente de

Hebel, muy distinta a la de los heideggerianos, la de W. G. Sebald en “A Comet in the Heavens”, cap. I de *A Place in the Country*, Nueva York, Londres, Penguin, 2014, pp. 5-36.

37 Safranski, *op. cit.*, p. 27.

38 Como diría (con palabras inventadas por Alexander Kluge para el capítulo dedicado a Heidegger en el castillo de Wildestein), un lugar tranquilo es una precondition para el pensar sereno, *pero* ese pensar “no es una reflexión de ese afuera, sino un entre-medias” (30 April 1945, Londres y Calcuta, Seagull, 2016, pp. 199-200). Heidegger llegó al castillo a finales de marzo del 45 y estuvo dando unas clases a un grupo de estudiantes (mujeres) sobre la poesía de Hölderlin. Véase H. D. Zimmermann, *Martin und Fritz Heidegger. Philosophie und Fastnacht*, Múnich, C. H. Beck Verlag, 2005, p. 101. Agradezco a Álvaro Ramos Colás esta referencia.

39 Heidegger, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995, p. 9.

40 ¿O de Dios... como al final ocurría en el camino rural? Como dice Safranski, “lo que Heidegger llama Ser, no es Dios ni el fundamento del Mundo”, “pero eso no cambia nada el hecho de que la experiencia del Ser dispone para una relación con él que es devota, recogida, meditativa, agradecida, reverente, desasida. Está allí todo el círculo de efectos que un Dios provoca en torno a él, si bien Heidegger dicta una rigurosa prohibición de imágenes sobre ese Dios, más rigurosa que todo lo conocido en las religiones establecidas. Al ‘Dios’ de Heidegger pertenece el ‘claro’. No lo experimentamos todavía en el ente, que nos sale al encuentro en el ‘claro’. Lo encontramos por primera vez cuando experimentamos y recibimos con gratitud ese claro como lo que hace posible la visibilidad” (*Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 426).

Esta relación heideggeriana entre el bosque y lo numinoso parece contraponerse a otra diferente de una forma irónica. Los bosques, como ya dijimos, son lugares misteriosos y moverse entre árboles, con sus copas como techos, pudo inspirar en el albor de los tiempos la construcción de lugares sagrados. Algunos de estos lugares –irónicamente– podrían haber sido contruidos con troncos de árboles talados que luego fueron colocados verticalmente, formando un círculo o un pasillo. Puestos a especular se podría decir que la deforestación masiva no solo dio lugar a esa civilización que Heidegger consideraba maléfica, sino que los lugares sagrados contruidos en las ciudades (templos, pórticos o iglesias) estaban inspirados en esos mismos bosques que se destruían. El paso de los troncos de madera a las columnas de piedra de templos, con todo, nos embarcaría en la historia de la arquitectura, algo que está fuera de nuestro alcance. La luz y el sonido de espacios religiosos quizá también esté relacionada con la atmósfera de bosques, pero aclararlo, igualmente, requiere más historia de la arquitectura. Sea como sea, no está claro si cuando Heidegger se encontraba un claro en medio del bosque recordaba que las iglesias de aldeas y pueblos también están hechas de la madera que llenaba un claro.

41 *Caminos de bosque*, *op. cit.*, p. 42.

42 “El final de la filosofía y la tarea del pensar”, en *Kierkegaard vivo*. (Coloquio de la Unesco en París de 1964 con Sartre, Jaspers y otros), Madrid, Alianza, 1968, p. 143.

43 *Ibíd.*

44 *Ibíd.*

45 Sobre esto no solo Safranski, sino también el reciente y polémico texto, *Heidegger. His Life and His Philosophy*, de Alain Badiou y Barbara Cassin, Nueva York, Columbia University Press, 2016.

46 *La cabaña de Heidegger*, Barcelona, Gustavo Gili, 2019.

47 Carta citada por Safranski, *op. cit.*, p. 177.

48 Como cuenta Sharr, Max Kommerell, que le visitó dos veces, decía que a Heidegger le gustaba comparar su cabaña con la de otros pensadores. Parece que Kommerell describió a Heidegger como uno de esos sabios de biombos plegables chinos del Übersee-Museum (‘museo de

etnología') de Bremen, sentados frente a un río que guarda su misterio, pero Heidegger construyó la cabaña antes de su primera visita a Bremen. No parece que el paisajismo chino le influyera. Más bien parece que al final de su vida supo de Matsuo Basho, el poeta de *haikus* del siglo XVII que vivía en una cabaña. También parece que leyó a Suzuki y recibió la visita de Tezuka, pero no sé si hablaron de jardines japoneses. Sharr supone que Heidegger tenía muy presentes refugios de pensadores europeos como la torre de Tubinga de Hölderlin o la *Gartenhaus* de Goethe en Weimar, pero la primera tenía agua y muchos árboles a su alrededor, y la segunda tiene un aire idílico, y seguro que la rodearon flores. Suelen hacerse comparaciones muy generales entre refugios de pensadores, pero no creo que el balneario de Sils Maria donde paraba Nietzsche pueda compararse con la cabaña Heidegger.

- 49 Hannah Arendt y Martin Heidegger, *Correspondencia 1925-1975*, Barcelona, Herder, 2000, p. 17. En otra carta del 14 de septiembre le dice a Arendt: "Ya he olvidado qué aspecto tiene el 'mundo', y me sentiré como un montañés que baja por primera vez a la ciudad. Pero en esta soledad, capaz de producir fuerzas que uno no creía posibles, las cosas humanas también resultan más sencillas y fuertes, y pierden su elemento más funesto: la cotidianidad. Debemos conducirnos una y otra vez al punto en el que todo es nuevo como el primer día; y esto lo genera el trabajo productivo por el hecho de que aísla. A menudo, cuando estoy muy cargado, me voy de un salto a la montaña más próxima y dejo que la tempestad brame en torno a mis oídos. Necesito la proximidad de la naturaleza; y cuando, cosa esta que ocurre con frecuencia, contemplo a las dos de la madrugada, al finalizar mi trabajo, la calma del valle desde arriba y siento el cielo estrellado cerca de él; entonces solo soy actividad y vida" (ibíd., pp. 45-46).
- 50 Petzet dice que cuando Heidegger usaba la palabra *Völkisch* (popular) no le daba el mismo significado que le daban los nazis, sino un significado más antiguo (*Encuentros y diálogos con Martin Heidegger*, op. cit., p. 52).
- 51 "¿Por qué permanecemos en la provincia?", en *Cabañas para pensar*, op. cit., p. 115.
- 52 Ibíd., p. 117.
- 53 Ibíd.
- 54 Ibíd.
- 55 Carta citada por Safranski, ibíd.
- 56 Ibíd., p. 116. "Cuando en la noche oscura de invierno –añade– una poderosa tormenta de nieve desata su furia y oculta y cubre todo, ese es el momento perfecto para la filosofía".
- 57 En lo que sigue, me apoyo en la perspectiva de Sharr, pero sobre la cabaña de Heidegger también se debe leer de Iñaki Ábalos el capítulo "Heidegger en su refugio. La casa existencialista" de su conocido libro *La buena vida* (original del 2000, pero reeditada en Gustavo Gili en 2019). También un artículo mencionado por él, del gran Mark Wigley, donde la cabaña se revela como espacio de dominio de la autoridad patriarcal sobre el sirviente: "Heidegger's House: The Violence of the Domestic" (*Columbia Documents of Architecture and Theory*, vol. 1, Nueva York, Rizzoli, 1992, pp. 91-121). Creo que el capítulo "El espacio filosófico" de Eduardo Prieto en su libro *La arquitectura de la ciudad global* (Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 73-108) también es muy útil porque deja claro que el "habitar" de Heidegger promueve el cuidado de lo que ya existe, pero se desentiende de lo que debería existir, o sea, como dice muy bien Prieto, es *memorioso* y no imaginativo, rememora pero no proyecta ningún futuro.
- 58 "Por qué permanecemos en la provincia", op. cit., p. 116.
- 59 Ibíd. También hay una edición en *Experiencias del pensar 1910-1976*, Madrid, Abada, 2011.
- 60 Sharr, *La cabaña de Heidegger*, op. cit., p. 68. Sharr insiste en que el pueblo era "una cancha para el entrenamiento *en solitario*". Heidegger pasó mucho tiempo solo, es verdad, y cuando estaba acompañado por la familia la cabañita le resultaba demasiado estrecha y ruidosa, y les alquilaba a los paisanos un cuarto en algún casón próximo. Esos casones, típicos de la zona, se llaman

Schwarzwaldhaus y Heidegger los describe con detalle en la conferencia “Construir, habitar, pensar”, que comentaremos más adelante.

- ⁶¹ *Ibíd.*, p. 111. Heidegger, desde luego, no usó únicamente la cabaña para entrenarse a solas con rigor y dureza. También organizó *acampadas* alrededor de ella con el círculo más íntimo de estudiantes. Y para revelar la “ley oculta” y el misterio del solsticio de verano arrojaban ruedas de fuego por la colina mientras Heidegger pronunciaba solemnes palabras (Safranski, *op. cit.*, p. 56). Como también recuerda Sharr, poco después de su nombramiento como rector de la Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, en 1933, convocó un rito similar al pie de la cabaña, un campamento de verano con colegas y estudiantes miembros del partido nazi para organizar la nueva planificación de la universidad. Sea como sea, el campamento espiritual de Heidegger resultó ridículo para quienes supieron escapar de su hechizo. En una carta a Jaspers, Hannah Arendt dijo: “Esa vida en Todtnauberg, lanzando improperios contra la civilización [...] en verdad es solamente una ratonera en la que se ha retirado, pues supone con razón que allí solo habrá de ver a hombres que peregrinan hacia el lugar llenos de admiración: no es fácil que alguien suba a mil doscientos metros de altura para montarle una escena” (citada por Safranski, *ibíd.*, p. 433). Arendt escribió en 1953 una mordaz fábula sobre Heidegger como un zorro cuya *madriguera* en realidad era una trampa en la que cayeron otros además de él mismo, véase “Heidegger el zorro”, en *Ensayos de comprensión. Ensayos no reunidos e inéditos 1930-1954* (Madrid, Caparrós, 2005, pp. 435-436). Arendt tuvo luego detalles cariñosos y palabras mucho menos corrosivas para con Heidegger. Véase lo que dijo en el homenaje en su ochenta cumpleaños y muchos más detalles en Safranski (*op. cit.*, p. 478).
- ⁶² En un jardín local, una parcela vecinal o en el césped de una zona residencial trabajan máquinas eléctricas (cortacésped, sierra, riego por aspersión). En el mundo de Heidegger, en cambio, los útiles de trabajo tienen que ser tan puros como las botas de Van Gogh, que en realidad no eran campesinas, como Heidegger quiso pensar (véase más arriba sobre este asunto). Da la sensación de que los aldeanos que hubieran aceptado las ventajas de algún artilugio que les permitiera tener más tiempo libre o una vida menos “elemental” habrían perdido el respeto de Heidegger.
- ⁶³ Como dice Sharr, “algunas de las aguas que nacen en las proximidades de Todtnauberg fluyen hacia el Danubio, pero él seguía plenamente consciente de la interpretación que del curso de ese río había hecho Hölderlin. En el poema “El Ister”, Hölderlin escribe sobre el río casi como si fluyera hacia atrás. Proyecta su rumbo hacia el mar Negro, como el paisaje mito poético de la antigua Grecia, una fuente metafórica y su comienzo en el oeste como una Hesperia de la edad de oro. Tanto para Hölderlin como para Heidegger, este paisaje era un lugar donde podrían y deberían tener lugar grandes cosas” (*ibíd.*, p. 65). Dicho sea de paso, lo que Stanley Cavell dice en “Thoreau piensa en lagunas; Heidegger en ríos” (cap. 9 de *La filosofía pasado el mañana*, Barcelona, Alpha Decay, 2014) resulta interesante al principio, pero acaba siendo abstracto y pretencioso. Afortunadamente Thoreau no necesita de la solemnidad de Heidegger.
- ⁶⁴ Conferencia de Bremen de 1949, citada por Safranski, *op. cit.*, p. 474.
- ⁶⁵ *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 18. Agradezco a David Sánchez Usanos que me recordara este ejemplo.
- ⁶⁶ Pienso en varios ejemplos en los que Heidegger se asocia con la ecología profunda. Pogue Harrison elude en *Forests. The Shadow of Civilization* cualquier cuestionamiento político y acaba diciendo lo de siempre, o sea, que la humanidad destruye el planeta porque perdió su arraigo, sin preguntarse, claro, qué consecuencias tan graves ha tenido en el pasado la obsesión de volver a arraigarse. Más problemático aún es el volumen *Heidegger y la cuestión ecológica* (Buenos Aires, Prometeo Libros, 2016) una compilación de textos de tres autores (G. Vattimo, M. Giardina y R. P. Pobierzyn) que elude también el contexto histórico y político de la ecología alemana antes y durante la vida de Heidegger. Los autores se empeñan en lanzar al mundo un mensaje salvífico

donde se mezcla sin más la filosofía de Heidegger con ideas generales sobre la historia de la ecología y mensajes medioambientalistas sacados fuera de contexto.

En vista de que los estudios sobre Heidegger y el medio ambiente que circulan en nuestro idioma parecen haber perdido la memoria, conviene recordar, aunque sea brevemente, unos pocos datos. Heidegger –ya lo sé– no reprodujo simplemente la ideología ecofascista según la cual la fuerza de la naturaleza es misteriosa y no puede ser comprendida por la ciencia y la mentalidad racionalista. Hizo algo más sofisticado y su jerga sobresale por encima de la prosa de los ecologistas de su tiempo. Como Bourdieu mostró en su magistral *La ontología política de Heidegger*, el maestro de los bosques no reproduce simplemente la ideología *Völkisch*. Tampoco reproduce el ecologismo popular: no habla de comunión con la naturaleza al modo romántico, ni al modo pagano, ni al estilo del misticismo naturalista. Sin embargo, eso no quiere decir que renuncie a los ecos populares que podían resonar en su sofisticado e hipnótico discurso sobre la vuelta al origen y el regreso al terruño de la autenticidad.

El contexto en el que Heidegger dice estas cosas, y aquí viene lo interesante, es sin embargo el de una ecosofía mucho más simple, pero sumamente eficaz. Lo han explicado extraordinariamente bien Biehl y Staudenmaier en su libro *Ecofascismos*. Me remito a él, y a los numerosos estudios en los que ellos se basan (sobre todo *National Socialism and the Religion of Nature* de Robert A. Pois), así que solo apunto aquí unos datos llamativos para entender la atmósfera en la que el parsimonioso ceremonial heideggeriano tenía lugar. Decir que los nazis eran amantes de la naturaleza y de los animales no es ninguna novedad. Algunos de los ejecutados por crímenes de guerra fueron promotores de la agricultura biodinámica, como Pohl y Ohlendorf. Hitler, como también se sabe, aludió en 1935 a la “lógica de la naturaleza” en *Mi lucha*. Un año antes, en el treinta y cuatro, el director de la Agencia del Reich para la Protección de la Naturaleza ya controlaba el plan de estudios de la asignatura de Biología. Las ramas del nacionalsocialismo más insistentes en la necesidad del arraigo a la tierra y una reunión con la naturaleza fueron los miembros del movimiento nazi más próximos al neopaganismo, sobre todo, Heinrich Himmler, Alfred Rosenberg y Walther Darré. Rosenberg fue el principal ideólogo nazi en los primeros años y escribió *El mito del siglo xx* en 1938, donde aseveraba que el *Volk* alemán estaba amenazado por un flujo de movimiento hacia las ciudades que perturbaba y destruía los lazos que unen al ser humano con la naturaleza, formado sobre todo por los extranjeros oportunistas, ávidos negociantes de todos los colores que acaban “fomentando de esta forma el caos racial” (citado por Biehl, *Ecofascismos*, op. cit., p. 32).

Llama más la atención un dato anterior: que el sesenta por ciento de los dirigentes conservacionistas durante la República de Weimar acabaron uniéndose al partido nazi antes de 1939. Lo que los historiadores tratan de mostrar (pero no parece interesar a los filósofos) es eso, cómo el ambientalismo y la política se mezclaron mucho antes de la llegada de Hitler al poder. El propio relato de Biehl y Staudenmaier es muy instructivo. Mencionan a Ernst Lehmann, un botánico que concebía el nacionalsocialismo como biología aplicada a la política (en 1934 dijo que la esencia auténtica del nacionalismo es la lucha por volver a concentrar la humanidad con la naturaleza, por restaurar la conexión con la totalidad). Pero también se remontan a Ernst Moritz Arndt, el gran precursor del pensamiento ecologista que se volvería fanático nacionalsocialista, y que ya desde 1815 defendió el cuidado y la conservación de los grandes bosques alemanes. Era un xenófobo de mucho cuidado, y echó pestes del mestizaje, despotricó contra franceses, eslavos y judíos. Su alumno Wilhelm H. Riehl, otro antisemita, desarrolló todavía más estas “siniestras tradiciones”; en 1853 (1857) apeló a la lucha “por los derechos de la naturaleza salvaje [...] para que el pulso vital del pueblo siga siendo cálido y alegre y así Alemania siga siendo alemana”. Se opuso a la industrialización y a la urbanización, y promovió la glorificación del mundo rural. Klaus Bergmann asoció el agrorromanticismo con el concepto de *Grobstadtfeindschaft* (aversión a

la gran urbe, hostilidad al cosmopolitismo y a la vida moderna). En 1867 el zoólogo Ernst Haeckel acuñó el término *ecología*. Combinó su monismo metafísico con la defensa de la eugenesia social y la apología de la superioridad aria. Después de la guerra despotricó contra los judíos. Sus discípulos W. Hentschel y W. Bölsche y B. Wille modelaron la mentalidad del ambientalismo posterior, inculcando la preocupación “por el mundo natural a partir de una tupida urdimbre intelectual tejida de materias socialmente regresivas”. En estas corrientes, las llamadas leyes de la vida (*Lebengesetze*) rigen el orden natural, pero también el social. L. Woltmann volvió a insistir en la relación entre “pureza medioambiental y pureza racial”.

67 F. Hölderlin, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1998, pp. 365-377. Véase también el dedicado al Ister sobre el que hablamos más tarde. Agradezco la referencia a Álvaro Ramos Colás.

68 Safranski, *op. cit.*, pp. 490-491.

69 Véanse más detalles sobre estos casones en Sharr, *op. cit.*, pp. 69-72.

70 *Ibíd.*, p. 492.

71 La fábula sigue, además, teñida de tonos religiosos y de caminos de salvación. Dicen que los puentes no son exactamente símbolos de algo externo a ellos, pero no niega que estén unidos a lo divino. Los puentes, dice, atraviesan ríos y barrancos “para que, siempre ya de camino al último puente, en el fondo aspiren a superar lo que les es habitual y aciago, y de este modo se pongan ante la salvación de lo divino. El puente reúne [...] llevando ante los divinos. Tanto si la presencia de estos está considerada [...] de un modo visible, en la figura del santo del puente, como si queda ignorada o incluso arrumbada”.

72 No podemos aquí, sin duda, discutir en profundidad la relación de Heidegger con la arquitectura, pero tampoco podemos eludir algunos datos importantes. Aquí nos hemos apoyado en los análisis de Sharr en su libro sobre la cabaña de Heidegger, pero es imprescindible leer otro trabajo suyo mucho más largo, *Heidegger for Architects* (Londres, Routledge, 2007). Este texto permite replantearse la relación entre los sermones de Heidegger sobre el habitar y la arquitectura contemporánea. Sharr lo hace de un modo minucioso y trata de hacer comprensible la influencia que pudo tener la filosofía espacial de Heidegger en Norberg-Schulz (el arquitecto noruego que asistió a las charlas de Heidegger), en Han Shauro o en Juhani Pallasmaa. También recuerda, con razón, la importancia que dio Karsten Harries a Heidegger en *The Ethical Function of Architecture* (Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998 [1977]), aunque yo creo que lo mejor de ese libro es que conecta como ningún otro a Hegel y Heidegger a propósito de los templos griegos (véanse pp. 120, 140, 352-357). Un arquitecto que Sharr también menciona, obviamente, es Zumthor, en cuyos textos parece dejarse sentir la influencia de Heidegger. En *Pensar la arquitectura* (Barcelona, Gustavo Gili, tercera edición ampliada, 2018) el arquitecto proclama que la ciudad le intimida, y que ama los paisajes culturales “tradicionales” en los que se trataba con cuidado y sabiduría el suelo. “Aunque la armonía del hombre con la naturaleza parece gastada, cuando el ser humano trata con cuidado la naturaleza, la tierra, las plantas o los animales, se deja sentir la dependencia que este tiene del suelo, y al mismo tiempo se empieza a vislumbrar que es ahí donde debe buscarse la fuente de ese sentimiento de belleza asociado a la contemplación del paisaje”. Un paisaje cultural no es aceptable cuando “no revela ningún valor propio y no entabla ninguna relación con el entorno” (*ibíd.*, p. 97). “Es necesario amar el suelo y la topografía –añade–, el movimiento del paisaje, el flujo y la estructura de sus formas, trato de imaginarme el espesor de la capa de humus, veo las irregularidades de la pradera, siento la gran roca que subyace y experimento otras muchas cosas de las que realmente poco entiendo, pero que me transmite una sensación maravillosa. Cuando proyecto mis edificios, para mí es extraordinariamente importante cuidar adecuadamente esa superficie. Aun cuando tenga que cambiar la topografía, tiene que parecer como si aquello hubiera estado siempre así. [...] Cuando

construyo en un paisaje me aseguro de que los materiales con los que construyo encajen con lo sustancial del paisaje formado a lo largo de la historia. La sustancia física de lo construido debe armonizar con la sustancia física del entorno [...]. El material y la construcción tienen que relacionarse con el lugar, y a veces incluso proceder directamente de él. De lo contrario, el paisaje no acepta el nuevo edificio. [...] tengo que elegir el material de modo que se logre una sensación de integridad y autenticidad. Los edificios en el paisaje deben envejecer de una forma hermosa” (ibíd., p. 99). En otro momento dice que ama la forma clara y precisa y que cuando diseña en un paisaje todo debe llevar a la claridad, con volúmenes contenidos y sencillos cuyos efectos sean patentes. Incluso si el volumen es enorme, puede estar contenido, moderado, limitado, incluido, acogido. Si se construye algo en montaña, aunque sea grande, puede quedar integrado, si se le da el contenido justo y si deja que el paisaje suene (ibíd., p. 100). Un edificio es un “nuevo lugar de concentración que establece un nuevo arriba y abajo, una nueva derecha e izquierda, un nuevo delante y atrás, deberemos intentar que la contemplación de ese paisaje se adueñe de nosotros”. Un edificio, acaba diciendo, es un nuevo hito. Lo construido y el paisaje se funden, crecen juntos e instauran “un nuevo lugar, inconfundible [...]. El aura de tales lugares significa hogar, patria” (ibíd., p. 99). Esta jerga, desde luego, tiene aires heideggerianos, y no sorprende que los arquitectos mismos hayan reparado en algo que a los filósofos también les llama la atención. Pier Vittorio Aureli lo hace cuando critica a Zumthor en su libro *Menos es suficiente* (Barcelona, Gustavo Gili, 2018). ¿Por qué la retórica de la contención, pregunta, se ha puesto de moda en una época de recesión y miseria? ¿Por qué la ética de la autenticidad ha vuelto en un momento de horror? Aureli lo dice sin rodeos: cree que Zumthor adopta la pose del asceta, simple, minimalista y puro para disimular con una ética de la austeridad su connivencia con el mercado arquitectónico transnacional (ibíd., p. 67). Ahí queda la crítica.

73 Si Heidegger hubiera podido saber que la gente se tiraría por puentes sujetos por largas gomas elásticas que les librarían de estamparse, quizá se habría tirado él mismo desde algún puente. La industria del turismo ha alcanzado límites inimaginables, gracias a los cuales el Ser-ahí puede experimentar la proximidad de su muerte, pero ser rescatado en el último instante como en un dibujo animado. Heidegger tampoco habría soportado que el senderismo, la escalada o el esquí quedaran al alcance de clases populares gracias a las empresas de productos deportivos de bajo coste. Si hubiera vivido para verlo quizá organizaría reuniones cerca de su cabaña donde sus discípulos quemarían en fogatas ropa deportiva.

74 Sharr, *op. cit.*, p. 99. Se trata de una descripción que hace Elfride de una visita de un estudiante a la casa, recogida en el libro de Petzet sobre Heidegger.

75 Ibíd., p. 82.

76 *Mi vida en Alemania antes y después de 1933. Un testimonio*, *op. cit.*, p. 66.

77 Celan, como se sabe, salió vivo por casualidad de los campos de la muerte, donde su familia fue aniquilada. En 1957 ya conocía bien la obra de Heidegger y pensó enviarle algún poema, pero no está claro si lo hizo. Celan pretendía acercarse al filósofo, pero también trataba de mantener la distancia (Heidegger no se arrepintió públicamente de su relación con el nacionalsocialismo...), Heidegger, por su parte, seguía la poesía de Celan desde los cincuenta y a mediados de los sesenta manifestó su interés por conocerle y asistió a una conferencia del poeta en Friburgo. Antes de oírle, le había dicho al organizador del evento: “Sería saludable poder enseñar también a Celan la Selva Negra”. Durante un paseo por la ciudad, Celan se negó bruscamente a hacerse una foto con Heidegger, aunque luego pareció disculparse. También aceptó visitar un pantano y la cabaña de Heidegger, pero luego puso reparos. Finalmente subió...

78 El extremo de la fuente es un cubo con la forma de una estrella. No se sabe quién la talló, ni cómo llegó allí. La estrella, ya se sabe, es un símbolo tanto cristiano como judío. A Heidegger le gustaba la estrella y pensaba que representaba a un pensador errante.

- ⁷⁹ Véase la reciente traducción e interpretación del poema de Celan, “Todtnauberg”, por Félix Duque, en *Minerva*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, n.º 25, IV época, 2016.
- ⁸⁰ Véase Safranski, *op. cit.*, p. 485; Sharr, *op. cit.*, pp. 85-87, y Petzet, *op. cit.*, pp. 257 y ss. Para más análisis de este punto veáanse “Todtnauberg” de Otto Pöggeler, en *Martin Heidegger and the Holocaust*, A. Milchman y A. Rosenberg (eds.), Nueva Jersey, Humanities Press International, 1996; y también en español, John Felstiner, *Celan: poeta, superviviente y judío*, Madrid, Trotta, 2004.
- ⁸¹ Véase el terrible poema de Celan “El olivo”, en *Gesammelte Werke* (Band 3), Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1986, p. 19. Agradezco a Isabel García la traducción del poema. En el mundo de Celan las plantas cobran una dimensión extraña, entre surrealista y siniestra, pero no exenta de belleza. También las piedras.
- ⁸² “El origen de la obra de arte”, *Caminos de bosque*, *op. cit.*, pp. 26 y 27.
- ⁸³ El debate lo propició Meyer Schapiro, y Jacques Derrida le sacó punta (como a todo), pero aquí no nos interesan los detalles. Lo único que queremos subrayar es que Heidegger siempre dio prioridad a un mundo rural arcaico que, en aras de la profundidad, describía con absoluta falta de gracia. Incluso si los zapatos pintados por Van Gogh fueran de campo, lo que dijo sobre ellos resulta simplemente presuntuoso. Dicho sea de paso, y por lo que respecta a zapatos, el siglo xx conoció dos tipos de botas que, probablemente, no harían ninguna gracia a Heidegger: las siniestras botas-pie de René Magritte (hechas de dos tipos de piel, la humana del pie y la animal curtida del calzado), y las famosas botas desgastadas de un vagabundo personificado por Chaplin (que en una película se las intenta comer). Los filósofos del siglo xx se podrían dividir, incluso, en dos tipos: los que se tomaron en serio al errabundo personaje de Chaplin, y los que no. Heidegger predicó solemnemente a favor de la existencia “errante”, pero los caminantes de este estilo no le interesaron. Charlot no le pudo hacer ninguna gracia. Hannah Arendt, evidentemente, sí habló del personaje.
- ⁸⁴ ¿Y qué de las ramas de almendro en flor de 1890, de las series de olivos de 1889, o del camino de álamos al atardecer de 1884? ¿Se percataría Heidegger de las diferencias de expresión según cada tipo de árbol?
- ⁸⁵ Véase Jakob, *El banco en el jardín*, Madrid, Abada, 2016, pp. 176 y ss.
- ⁸⁶ Véase *ibíd.*, p. 170. El libro de Jakob (como otro suyo que cito más adelante sobre jardines y sus trabajos sobre paisajismo) no tiene desperdicio, y abarca un amplio abanico histórico, haciendo especial hincapié en el mundo de Rousseau. Sobre los bancos véase también el interesante trabajo de Beppe Sebaste, *Panchine. Come uscire dal mondo senza uscirne*, Roma, Laterza, 2008.
- ⁸⁷ Sobre la relación entre lo rural y lo urbano en Van Gogh, véanse los extraordinarios textos e imágenes incluidos en *Vincent Van Gogh. Timeless Country, Modern City*, editado por Cornelia Homburg, Skira Editore, Milán, 2011.
- ⁸⁸ Safranski, *op. cit.*, p. 463.
- ⁸⁹ *Ibíd.*, p. 464.
- ⁹⁰ Véase Claude Monet, *La pintura desde el jardín*, Madrid, Casimiro, 2012 (conversaciones con Marc Elder de 1922) y *Los años de Giverny. Correspondencia*, Madrid, Turner, 2010.
- ⁹¹ De hecho, esa tecnología que tanto odiaba Heidegger llegó mucho más lejos de lo que él esperaba, pues las técnicas audiovisuales consiguieron que el público tuviera en la cabeza tantas imágenes y sonidos de un lugar, que cuando lo visitaban por primera vez les decepcionaba completamente. Si Heidegger se hubiera dado cuenta de que los simulacros acabarían suplantando a las realidades se habría quedado pálido.
- ⁹² Petzet, *op. cit.*, p. 190.
- ⁹³ *Ibíd.* Petzet transcribe palabras de Fédier.
- ⁹⁴ *Pensamientos poéticos*, *op. cit.*, p. 408.

- ⁹⁵ Es una pena no poder comparar estas historias de filósofos europeos deambulando al aire libre que arrancan en los años veinte con las crónicas de escritores caminantes, pero no disponemos de espacio. Las ambiciones desmedidas de algunos filósofos (que he ilustrado aquí con el caso extremo de Heidegger) se ponen aún más en evidencia cuando se los compara con escritores como Hermann Hesse, cuyos relatos cortos sobre viajes y la naturaleza, desde 1904 a 1928, valen más que muchas abstracciones filosóficas. La ciudad favorita de Hesse, todo sea dicho, era Nagold, su ciudad natal y también en la Selva Negra. Véanse todos sus relatos, no solo los dedicados a caminatas en distintas estaciones del año, por Suabia o por las montañas de Berna, o por muchos otros parajes, sino también a excursiones a la ciudad, viajes en avión, dirigible, ferrocarril y balsa. Hesse también escribió sobre pastores, fuentes de claustros, mariposas, nubes y árboles muy viejos, y de todo lo que salió a su paso. Su peculiar sentido del arraigo queda más claro en ensayos como “Patria” (1918) o “Retorno a la tierra” (1928) ambos en *El arte del ocio*, Barcelona, Planeta, 1978. Sobre la relación de Hermann Hesse con huertos y jardines, véase el trabajo de Bertrand Lévy sobre *Stunden im Garten. Eine Idylle* (1936) y otros opúsculos de Hesse (incluido “Contrastes”, donde aparece el magnolio gigante que Hesse tomaba por símbolo de la fertilidad) en el monumental catálogo que se editó con motivo de la exposición de 2018 en la Fundación Bodmer, *Des Jardin & Des Livres*, dirigido por Michael Jakob (Metispresses, Fondation Martin Bodmer, 2018, pp. 422-423). Véase también de M. Jehle, “The ‘Garden’ in the Works of Hermann Hesse”, en *The German Quarterly*, vol. 24, n.º 1, 1951, pp. 42-50.
- ⁹⁶ Como Klee, pero solo para volver a constatar que la imaginación de otros no le servía para abrirse a nuevos mundos, sino probablemente para confirmar el suyo (Heidegger planeó, de hecho, escribir una segunda parte a *El origen de la obra de arte* partiendo de Klee). Petzet señala que, dado que Heidegger había tenido una extraña relación con el rayo y la tormenta, se quedó fijo ante *Rayo multicolor* de Klee, y recordó un pino partido en dos por un rayo junto a la cabaña de Todtnauberg. También le gustaron el abstracto *Un portón* y *Muerte y fuego*, con su simpática calavera, cuadros donde sobrevuela la muerte. Pero volvemos a lo mismo, ¿cómo se habría tomado el colorido de los muchos jardines que pinta Klee, el tunecino, el de un templo, o el maravilloso jardín de pájaros de 1924? Esos cuadros también tienen una dimensión cósmica, pero ¿suficientemente esencial para él? Sea como sea, véase toda la sección VI, dedicada al arte en Petzet (*op. cit.*, pp. 177-208) y de Julian Young, *Heidegger’s Philosophy of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- ⁹⁷ Este largo paseo con Heidegger no puede acabar sin decir algo sobre su legado. Como he dicho ya, no es una buena noticia que la ecología y la arquitectura sigan volviendo a él para envolver en aires más dignos mensajes demasiado simples. Heidegger disimuló con su tono oracular y su ceremonia del caminar una visión profundamente reaccionaría de la topofilia. Su legado resulta particularmente inútil para frenar un fenómeno que él no pudo ni imaginar, a saber: el propio apego al *lugar* se ha convertido en otra pieza de un mundo medible y comercializable y no en su alternativa. David Harvey lo ha dicho claramente en “El momento heideggeriano”: en una era obsesionada por volver a conectar con la naturaleza, es tentador tratar determinados enclaves como espacios en los que es posible experimentar una relación genuina con la naturaleza, o sea, como “*lugares señalados* donde se manifiesta invariablemente el ser en el mundo” (“Lugares, regiones, territorios”, capítulo VIII, en *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*, Madrid, Akal, 2017, p. 215). En un contexto donde el ecoturismo saca tajada del deseo de conectar con el lugar y huir del espacio abstracto, cuesta creer que una filosofía reaccionaria como la de Heidegger pueda servir para poco más que denunciar la falta de autenticidad del nuevo y popular deseo de enraizamiento. La idea de Heidegger de un “habitar auténtico”, por supuesto, seguirá circulando, como ya lo hizo, entre distintas versiones de ecología profunda que, como dice Harvey, solo pueden “desembocar en un elitismo contumaz. Habrá unos pocos que puedan

jactarse de saber qué es la autenticidad por su capacidad de habitar en lugares reales, mientras que el resto de la humanidad viviremos vidas vacías y monótonas en un mundo en el que ya no quedan lugares genuinos” (ibíd., p. 216). ¿*Quiénes* son esos mortales de los que habla Heidegger, los que logran habitar en armonía con las divinidades, el cielo y la tierra? El cuento heideggeriano del habitar, acaba diciendo Harvey, reconoce la capacidad de los humanos para desarrollar profundos vínculos con los lugares, pero “da por supuesto que eso es lo único que debe importarnos en la vida”. En definitiva, la concepción de Heidegger de los “mortales” es “tan abstracta y desarraigada como la del sujeto liberal, aunque sus aspiraciones no consistan en realizarse mediante la acumulación de propiedades, riqueza y poder, sino solo mediante el aprendizaje del habitar [...] la realidad de la historia y la geografía [...] se esfuma en el ficticio universo heideggeriano” (ibíd., p. 214).

IV
PASEANTES MÍNIMOS
Adorno

Como se sabe, Theodor W. Adorno estudió en sus obras los horrores a los que conducía la civilización técnica y manifestó interés por *Sendas perdidas* de Heidegger, pero no hay que engañarse. Aunque algunos expertos vean algunas similitudes entre sus ideas, los senderos de sus pensamientos fueron divergentes y antagónicos.¹ Cuando Adorno proclamó que el sueño moderno de liberación del yugo de la naturaleza ha sometido a la humanidad a una coacción todavía mayor que aquella de la que pretendía liberarse, estaba hablando de forma grandilocuente, pero no predicaba a favor de una vuelta al origen.²

Sin embargo, mi propósito aquí no es contraponer el gran cuento sobre el destino de Occidente de Heidegger a la panorámica histórica de *Dialéctica de la Ilustración*, sino caminar a ras de suelo, más geográfica que históricamente, al hilo de observaciones de Adorno sobre la belleza natural, el paisaje y la ciudad. Por eso empezaré hablando de *Teoría estética*, y más exactamente por una serie de observaciones sobre el paisaje que se suelen pasar por alto. Creo que Jameson aclaró muy bien este punto de una forma muy clara en *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*: para Adorno toda experiencia de la naturaleza es siempre, y desde el principio, una experiencia mediada histórica y socialmente.³ “En cada experiencia de la naturaleza está propiamente la sociedad entera. Esta no solo establece los esquemas de percepción, sino que funda de antemano mediante el contraste y la semejanza lo que en cada momento se considera naturaleza”.⁴ Nada se nos da, pues, como natural (y menos aún como bello) sin rememoración (*Eingedenken*). Como dice él,

Ya no sirve una conciencia estética puntual que elimine como basura la dimensión de lo pasado. Sin el recuerdo histórico no hay nada bello.

[...] Lo que aparece en la naturaleza como algo separado de la historia e indómito pertenece polémicamente a una fase histórica en la que la red social estaba tejida tan densamente que los vivos temían morir ahogados. En épocas en que la naturaleza se presenta todopoderosa al ser humano, no hay espacio para lo bello natural; como se sabe, las profesiones agrícolas, para las que la naturaleza es inmediatamente objeto de acción, tienen poca sensibilidad para el paisaje. Lo bello natural presuntamente ahistórico tiene su núcleo histórico; esto lo legitima, igual que relativiza su concepto. Donde la naturaleza no estaba dominada realmente, asustaba la imagen de su carácter indómito.⁵

Sería interesante aclarar algunas cosas más a este respecto, solo sea porque su posición podría confundirse con una reducción de la naturaleza a la cultura, cuando en realidad hace otra cosa muy distinta. Para Adorno la crisis del concepto de belleza natural (la belleza de algo que no es objeto de acción, sino objeto de pura contemplación desinteresada) tiene lugar gracias a un ámbito contrapuesto a él de carácter artificioso: “El reino intermedio del paisaje cultural” que con la decadencia del romanticismo, añade con ironía, decae “hasta convertirse en un artículo de anuncios para conciertos de órgano”. Durante ese proceso, en efecto, “el urbanismo predominante absorbe como complemento ideológico lo que complace a las ciudades y empero no lleva los estigmas de la sociedad de mercado. Por eso, aunque el júbilo ante cada vieja murallita, ante cada caserón medieval, esté mezclado con la mala conciencia, sobrevive al conocimiento que lo hace sospechoso”.⁶ Pero Adorno brilla especialmente cuando relaciona técnica y naturaleza de una forma mucho más gráfica que la que utilizó en otros escritos suyos...

Hasta qué punto se equivoca la antítesis vulgar de técnica y naturaleza lo deja claro el hecho de que precisamente la naturaleza no suavizada por el cuidado humano, la naturaleza por la que no ha pasado ninguna mano humana, las morenas y escoriales alpinas, se parecen a los montones de basura industrial de los que huye la necesidad estética de naturaleza aprobada socialmente. [...] El concepto de naturaleza, siempre idílico,

sigue siendo en su expansión telúrica, en la impronta de la técnica total, el provincianismo de una isla diminuta. La técnica que, de acuerdo con un esquema tornado en última instancia de la moral sexual burguesa, ha ultrajado a la naturaleza sería bajo otras relaciones de producción igualmente capaz de socorrer a la naturaleza y de ayudarle a llegar a ser en la pobre Tierra lo que ella tal vez quiere. [...] La experiencia inmediata de la naturaleza [...], subsumida a la relación de intercambio (se emplea para esto la expresión industria turística), se ha vuelto neutral y apologética: la naturaleza se ha convertido en una reserva natural y en una coartada.⁷

Lo interesante es que Adorno no niega que pueda existir una experiencia de la naturaleza, solo que no la identifica con la “costumbre burguesa de ser muy sensibles a la naturaleza”, costumbre que identifica con satisfacción moral-narcisista “que deforma lo más íntimo de la experiencia de la naturaleza” y de la que “difícilmente queda algo [...] en el turismo organizado”.⁸ Pero ¿cuál sería esa experiencia de la que habla Adorno si como dice él hasta la experiencia del silencio “se ha convertido en un raro privilegio que es explotable comercialmente”? ¿Qué es eso que quedaría más allá de la ilusión burguesa de la belleza natural y de la posterior industria turística basada en el respeto a la naturaleza pura? Buena pregunta, pero difícil de contestar.⁹ Aquí tendremos que conformarnos con una apreciación más relativa al mundo que conocía Adorno que al que surgió después de él. Dada la mercantilización de la estética de lo bello y de lo sublime en la sociedad de posguerra, la receta de Adorno solo podía ser negativa. Sospecha del culto al paisaje bucólico, pero también al paisaje grandioso. Se niega a convertir la contemplación atenta y emotiva de la naturaleza en la piedra de toque de la experiencia de lo natural. Paradójicamente, dirá, la naturaleza solo se puede ver ciegamente, solo eso puede evitar su objetualización. En realidad, “cuanto más intensamente se contempla la naturaleza, tanto menos se percibe su belleza”.¹⁰ Se niega, pues, a que la experiencia de lo natural inspire o conforme las intenciones más moralistas del naturalismo burgués heredado del siglo XIX y

popularizado durante el xx entre las nuevas clases medias. Para Adorno, la naturaleza no humana no es un ámbito de reconciliación para el sujeto, sino el permanente recuerdo de su propio extrañamiento, de su condición escindida.¹¹

Pero dije que no quería dejarme llevar por la dialéctica de altos vuelos, sino por otra escala del pensamiento de Adorno que tiene que ver más con su capacidad para especular a partir de episodios cotidianos, observar asuntos mínimos de tal forma que alumbren asuntos inmensos. Porque a diferencia de otros filósofos solemnes, Adorno también sabía oír y mirar de cerca los detalles nimios e insignificantes que esa misma dialéctica a veces parecía absorber en puros conceptos. Tres apuntes de *Minima Moralia* (ese asombroso álbum de reflexiones que escribió al final de la Segunda Guerra Mundial) pueden valer como ejemplos de un tipo de percepción muy distinta a la que se suele asociar con Adorno. El primero, titulado “No llamar”, ilustra en poco espacio todo un nuevo biorritmo, un nuevo y extraño modo de vida moderno creado por nuevos artefactos domésticos y públicos. La tecnificación de la vida, dice, hace que los gestos y las personas sean cada vez más precisos y secos. Elimina en los ademanes “toda demora, todo cuidado”, y los subordina implacablemente a las exigencias de las cosas como si estas carecieran de historia o memoria. Se olvida, por ejemplo, cómo cerrar una puerta de forma suave, cuidadosa y completamente. Las de los automóviles y las neveras, sigue diciendo, hay que cerrarlas “de golpe”. Otras, sin embargo, saben cerrarse solas, de tal forma que los usuarios se mueven cada vez con menos delicadeza cuando entran y salen de las estancias.

No se puede juzgar imparcialmente al nuevo tipo humano sin la conciencia del efecto que incesantemente producen en él, hasta en sus más ocultas intervenciones, las cosas de su entorno. ¿Qué significa para el sujeto que ya no existan ventanas con hojas que puedan abrirse, sino solo cristales que simplemente se deslizan; que no existan sigilosos picaportes, sino pomos giratorios; que no exista ningún vestíbulo, ningún umbral frente a la calle, ni muros rodeando los jardines? ¿Y a

qué conductores no les ha llevado la fuerza de su motor a la tentación de arrollar a todo bicho callejero, transeúntes, niños o ciclistas?

Pero Adorno va más allá y, haciendo gala de su acostumbrado tremendismo, califica de “maltrato fascista” el sistema integrado de movimientos, violentos y brutales, que las máquinas exigen de los usuarios. Bajo un régimen en el que las cosas quedan reducidas a “la ley de su pura utilidad” —añade—, se las priva de su relativa independencia, y a los usuarios de cualquier margen de libertad. Dado que no se tolera ningún germen de experiencia que “no pueda ser consumido en el momento de la acción”, el sistema de los objetos aboca a una auténtica “extinción de la experiencia”.¹² Con todo, es en un fragmento posterior, titulado “Circule despacio”, donde Adorno ofrece una fantástica estampa de la angustia urbana, del miedo de un hombre sin atributos que corre tratando de evitar el siniestro urbano por excelencia, el atropello...

En el acto de correr por la calle hay una expresión de espanto. Es la precipitación que imita el gesto de la víctima en su intento de sortear el precipicio. La postura de la cabeza, que quiere mantenerse arriba, es la del que se ahoga, y el rostro crispado imita la mueca del tormento. Debe mirar hacia adelante, apenas puede volverse sin dar traspiés, como si tuviera detrás a un persecutor cuyo rostro hiciera paralizarse. En otro tiempo se corría para huir de los peligros demasiado graves para hacerles frente, y sin saberlo esto es lo que aún hace el que corre tras el autobús que se le escapa. El código de la circulación no tiene ya que contar con los animales salvajes, y sin embargo no ha pacificado el correr. Este ha desarticulado el andar burgués. Lo que viene demostrado por el hecho de que el correr no se compadece con la seguridad y de que, como siempre sucede, en él no se escapa de otra cosa que de las fuerzas desatadas de la vida, aunque se trate solo de vehículos. El hábito corporal de andar como algo normal es cosa de los viejos tiempos. Era la manera burguesa de desplazarse, la desmitificación física —libre ya del hechizo del paso hierático— del deambular sin asilo, de la huida jadeante. La dignidad humana se aferraba al derecho al paseo, a un ritmo que no

le era impuesto al cuerpo por la orden o el horror. Pasear, vagar era en el siglo XIX pasatiempo privado, herencia de la movilidad feudal. Con la era liberal el andar se extingue incluso antes de aparecer el automóvil. El Jugendbewegung, que palpaba estas tendencias con su infalible masoquismo, impugnó las excursiones dominicales paternas y las substituyó por marchas forzadas voluntarias a las que, con inspiración medieval, llamaba *Fahrt*, aunque pronto tuvo ya a su disposición el modelo Ford. Quizá en el culto de la velocidad producto de la técnica, y al igual que en el deporte, se oculte el impulso de dominar el horror que expresa el correr separando a este del propio cuerpo y excediéndolo soberanamente: el triunfo del velocímetro calma de una manera ritual la angustia del perseguido. Pero cuando a una persona se le grita: ‘¡corre!’, desde el niño que debe ir a por el bolso que su madre ha olvidado en el primer piso hasta el preso al que la escolta le ordena la huida a fin de tener un pretexto para matarle, es cuando se deja oír la violencia arcaica que, de otro modo, dirige silenciosa cada paso.¹³

Es divertido imaginar lo que Adorno hubiera escrito sobre el paseo urbano cuando, desde los años ochenta, los viandantes empezaron a usar el *walkman* y cruzaban, absortos en música estéreo, calles y avenidas llenas de coches. Las congestiones de tráfico parecían tener ciertas ventajas: los coches iban más despacio, o quedaban atrapados en descomunales atascos. Sin embargo el riesgo de atropello creció, porque el cerebro del peatón empezaba a desconectarse del entorno en el que su cuerpo se movía. Los antiguos paseantes eran atropellados cuando quedaban absortos en sus propios pensamientos, o cuando fijaban demasiado la mirada en un periódico. Pero llevar música en los oídos era otra cosa. No era lo mismo que marcar el territorio con sonido, como hacían ciertas tribus urbanas con sus grandes radiocasetes. No: el *walkman* era otra cosa. ¿Qué habría dicho Adorno sobre ese nuevo sistema de privatización de la escucha y de aislamiento de la conciencia? El *walkman*, además, cambió para siempre el concepto de paseo: ahora se le podía poner banda sonora a un trayecto y evocar con el sonido impresiones que no suscitaba la vista. Se podía

escuchar música *para* que el paseo fuera más relajado, o para que fuera más animado, más melancólico o más eufórico. Pero este modelo del paseo sonORIZADO queda muy lejos, en comparación con el de hoy día: los teléfonos móviles no solo permiten escuchar música o grabaciones a la carta, sino mantener conversaciones mientras uno se mueve. La ironía es que los nuevos peatones conectados a la red no pueden ser espantados por los coches, simplemente porque están aún más absortos en un mundo paralelo que les hace olvidar que siguen en este mundo y que su despiste les puede costar la vida. Consúltense si no las listas de muertos recientes. Ya se están usando, de hecho, señales en las aceras, pintadas o luminosas, que adviertan a los peatones antes de cruzar, pero no parece que esté siendo suficiente para evitar muertes. Sería curioso pasear con Adorno en una ciudad en cuyos pasos de cebra se leyera en el suelo: “¡Cuidado, usted sigue en el mundo real!”. Seguro que diría algo solemne y a la vez cómico, algo que tendría que ver con lo siniestro y con lo ridículo.¹⁴

Adorno no murió –todo sea dicho– atropellado, sino de un ataque al corazón después de unas caminatas por las montañas, en Sils Maria, que le habían desaconsejado sus médicos. Debió de esquivar más de un coche en las ciudades, absorto en sus pensamientos o pasmado con las escenas callejeras. Su manera de retrotraer un presente acelerado y espasmódico con un pasado ralentizado pero perdido para siempre puede parecer nostálgica, pero no lo es. Cuando Safranski escribe sobre Adorno y Heidegger subraya algunas semejanzas entre sus visiones del destino horroroso de Occidente, pero no marca lo suficiente lo diferente que fue su apego por ciertos lugares.

La filosofía de Adorno tiene una relación con la nostalgia muy diferente a la filosofía regresiva de Heidegger. El recuerdo de Adorno está teñido de ironía, algo de lo que Heidegger carecía. Al final de las “Meditaciones sobre metafísica”, en *Dialéctica negativa*, Adorno se pregunta efectivamente dónde pueden hallarse sucedáneos de las experiencias metafísicas que la modernidad fue eliminando. Hay quienes prefieren las vivencias de tipo religioso, pero también quienes se conforman con pequeñas y a veces ridículas epifanías, momentos de dicha asociados con

lugares de la infancia cuyo recuerdo se aviva mediante la fuerza conjuradora de algunos nombres (Adorno recuerda las ilusiones que para Proust evocaban los nombres de algunos pueblos). Lo curioso de esos lugares, dice Adorno, es que “se cree que llegar a ellos sería llegar a algo cumplido, como si eso existiera. Si uno está realmente allí, lo prometido retrocede como el arcoíris”. Eso no significa, añade, que decepcionen totalmente. Se podría decir que no los ve por querer estar demasiado cerca de ellos. También añade que las diferencias entre los “paisajes y parajes que decidieron sobre el mundo de imágenes de una infancia” no son tan grandes entre las personas de la misma *capa social*. Pese a todo, afirma que lo auténtico de esa vivencia es su propio error, o sea, que la fascinación sea por un solo lugar y se viva como si fuera absolutamente única, personal.¹⁵

El propio Adorno tuvo una relación especial con un pueblo y un paisaje de infancia, Amorbach (‘arroyo del amor’) en Odenwald (‘bosque de las odas’): un jardín, un lago, un convento, barcas entre las orillas del Meno, y paseos por colinas desde donde contempló, sorprendido, la llegada de la luz eléctrica al pueblo.¹⁶ Pero a diferencia de lo que hizo Heidegger con su aldea, Adorno no convirtió un recuerdo fantasmal de infancia en un destino de vuelta. La relación de Adorno con el pasado no tiene que ver con un territorio de enraizamiento, sino con un espacio imaginativo.¹⁷ Adorno no tenía raíces allí, sino vivencias en habitaciones de un edificio de correos (hoy es el hotel Post) donde a la familia le gustaba veranear, o sea, pasar unas bonitas vacaciones, algo que a Heidegger le habría parecido un signo de absoluta falta de autenticidad.

Los textos de Adorno sobre Amorbach son deliciosos. Heidegger podía escribir poemas pomposos, pero jamás habría escrito piezas así. No son solo recuerdos de infancia, sino reflexiones sobre la relación con la infancia. Arrancan en el convento, una antigua abadía de benedictinos, donde dice haber contemplado por primera vez una belleza a la que no le encontraba explicación, debida en buena parte a las proporciones del edificio (que renunciaba a lo imponente) y a las vistas que daban a un estanque y a un jardín. En otro momento de esta regresión, Adorno recuerda la impresión que le produjo ver cómo el tendido eléctrico del pueblo se encendía al

mismo tiempo, y lo compara con el *shock* que sufrió como exiliado en Estados Unidos, suponemos que cuando se vio cegado por la iluminación de sus ciudades.

Cuando llegó allí, recuerda, todos los lugares le parecían iguales, todos productos de la misma estandarización. Pero curiosamente, cuando regresó a Europa del exilio, los sitios que en la infancia le resultaban incomparables también le parecieron todos iguales. ¿Por el contraste con los de Estados Unidos? ¿Por qué lo que en el pasado le parecía pintoresco en realidad también estaba homologado culturalmente? Lo que vuelve especiales a los espacios de infancia quizá no es algo que pertenezca a los lugares, sino a la propia infancia, o más exactamente a un recuerdo de ella que hay que seguir alimentando a lo largo de la vida. Desde luego, Adorno se esforzó por mantener viva la fantasía y siguió tratando Amorbach como un lugar especial, como el modelo del resto de pueblos (“aunque luego resulte que no era un lugar único, solo se puede experimentar la libertad en un lugar único”).¹⁸

Los recuerdos de Adorno le propician reflexiones elaboradas que desnaturalizan la experiencia original de infancia. Muchas de ellas tienen que ver con una situación social que en su momento se le escapaba al joven Adorno, pero que luego, al cabo del tiempo, pasaba a primer plano. Cuando oyó a jóvenes cantando y paseando por el pueblo, no sabía realmente lo que eran los excursionistas. Le horrorizó su aspecto y lo mal que cantaban y tocaban la guitarra. No eran pobres, como los vagabundos que pasaban la noche en los parques y jardines; eran chicos de buena familia, lo cual desconcertaba a Adorno más. Si no vagaban por necesidad, ¿qué intención les movía? ¿Podría él mismo acabar así, recorriendo pueblos, mezclado con grupos del movimiento juvenil en los que acababan muchos jóvenes burgueses desclasados?¹⁹

En otro momento señala que en los tiempos del movimiento juvenil acampar tenía algo “de protesta contra el aburrimiento y las convenciones burguesas”. La gente quería escapar, pasar la noche al aire libre significaba que uno había salido de casa, de la familia. Pero una vez muerto el Movimiento juvenil esta necesidad fue retomada por la industria del

camping, que, observa, “no habría podido obligar a la gente a comprarle tiendas, las caravanas y los innumerables accesorios, si en las personas no hubiera algo que desea acampar, pero la necesidad de libertad de las personas es funcionalizada, reproducida en versión ampliada por el negocio; lo que la gente quiere le es impuesto una vez más. Por eso, la integración del tiempo libre sucede sin problemas; las personas no se dan cuenta de que donde se creen más libres carecen de libertad porque la regla de esa falta de libertad fue tomada de ellas”.²⁰ Cuando Adorno escribió esto, hacia 1968, la industria turística ya estaba creciendo, pero su desarrollo se multiplicó en las siguientes tres décadas, conforme los deseos de evasión de los turistas se mezclaron con la fantasía de entrar en contacto con una Naturaleza que cada vez se percibía más dañada e irrecuperable. El *camping* fue solo el principio: le siguieron el senderismo, la escalada, distintas formas de turismo naturalista y cultural. Pero Adorno vio la clave de la industria: no se trataba de forzar al individuo a consumir algo que no desea, sino más bien de facilitarle la consumación de sus deseos más profundos. “La libertad organizada es coactiva, ¡ay de ti si no tienes un *hobby*, una ocupación del tiempo libre!; entonces eres un intelectual o un antiguo, un tipo raro, y resultas ridículo en una sociedad que te impone lo que debes hacer durante tu tiempo libre. Esta coacción no llega solo de fuera, sino que conecta con las necesidades de los seres humanos en un sistema funcional”.²¹

Aunque se pueden leer muchas más cosas sobre la infancia de Adorno, creo que es mejor relacionarlas con otra faceta de sus crónicas que tiene que ver más con el pasado colectivo. Todos los viajes de Adorno fueron necesariamente viajes históricos, y no solo geográficos. Y dado que no separaba ocio y trabajo, todos fueron una oportunidad para disfrutar aún más profundizando y especulando a propósito de paisajes campestres y urbanos, donde el pasado y el futuro se mezclaban de formas inquietantes. Sobre los viajes de Adorno por Italia, Martin Mittelmeier ha contado de todo en su libro *Adorno en Nápoles. Cómo un paisaje se convierte en filosofía*,²² que es un libro muy interesante, aunque en mi modesta opinión trata de explicar demasiados aspectos de la filosofía de Adorno conectándolos con la experiencia del viaje. Quizá Mittelmeier deja a un

lado cosas interesantes preso de su afán por dar con una clave esencial de la filosofía de Adorno. Según Mittelmeier los viajes sirven a Adorno para desarrollar su estilo aplicándolo a las curiosidades y hechos pintorescos que salen a su paso. Cuando el joven Adorno viaja por Italia, dice, no colecciona datos para una crónica a la manera de los románticos, ni tampoco hace un análisis crítico “de la degradación de la naturaleza que provoca el turismo... lo que hace es transformar lo que tiene en sus ojos en el origen y núcleo de su filosofía”. ¿Dependió toda su filosofía futura de sus visiones al borde del Vesubio? ¿Se extiende realmente “la experiencia napolitana por completo al sistema central de su filosofía”? ¿Seguro que un “paisaje se puede convertir en un poderoso proyecto filosófico?”²³ Yo no lo acabo de ver. Según Mittelmeier el viaje para Adorno no fue “ni una expedición a un mundo nuevo ni una incursión en formas de vida alternativas, sino más bien el momento propicio para poder dedicarse a sus propios intereses teóricos”.²⁴ Esto es lo primero que no entiendo. Una cosa es que Adorno convirtiera cualquier experiencia en un motivo para la reflexión, y otra cosa que viviera sus viajes como simple material para confirmar ideas previas y darle forma a su estilo y a su proyecto. Si se tienen en cuenta las reflexiones posteriores de Adorno sobre los *hobbies* queda claro que para él nada era una distracción, pero eso no quiere decir que paseara por el mundo tomándolo como una pantalla donde proyectar sus ideas.²⁵ El asunto tuvo que ser más complejo y no tan coherente como lo pinta Mittelmeier.²⁶ La filosofía de Adorno niega justamente que el pensamiento pueda desarrollarse de una forma tan lineal. Incluso si algunas ideas pueden haber surgido o cobrado forma a partir de algunas experiencias especiales, Adorno rearma todas ellas en narraciones que volatilizan la idea de un origen. Pero que no se malentienda: Mittelmeier hace una labor arqueológica muy interesante y su libro logra conectar la topografía y la historiografía, relacionando lugares e ideas de una forma poco acostumbrada en la historia de la filosofía. Aquí nosotros también lo tratamos de hacer, pero sin la pretensión de dar con una clave de un pensamiento. Las observaciones de Adorno sobre paisajes culturales y naturales que nos interesan aquí no las elegimos porque revelen algo oculto

en su filosofía, sino porque expresan su carácter más irónico y digresivo.

Por ejemplo, cuando mucho después va a Pisa, a Pistoia y a Lucca, visita el Palazzo Guinigi, el Jardín Botánico, la Villa Bottoni y las ruinas del antiguo teatro, luego callejea y se pierde por la ciudad. En las calles de Lucca, dice, los automóviles no han cambiado realmente el modo de moverse por ellas.

Se suele decir que en el sur la vida tiene lugar en la calle, pero esto solo es media verdad. También se puede decir que en el sur la calle se ha convertido en el interior de la casa. Debido no solo a que la calle es estrecha, lo cual la transforma en un pasillo, sino sobre todo a que no hay aceras. La calle no es una calzada, aunque los coches la recorran. Los coches no tienen conductores, sino carreteros; como si los contuvieran con las riendas cortas y esquivaran por unos centímetros a los peatones. En la medida en que la vida todavía es “sustancial”, como decía Hegel, absorbe también a la técnica.²⁷ Así que la aparición de la técnica no es una catástrofe, dado que las calles conservan “la estrechez del bazar” y por tanto son fantasmagóricas: vivir al aire libre, como en los camarotes de los barcos fluviales o en los carromatos de los gitanos. Se olvida la separación entre lo abierto y lo cubierto, como si la vida se acordara de su pasado nómada. Los escaparates de las tiendas, hasta de las más pobres, parecen tesoros. Para disponer de ellos basta con pasar por delante. Su anzuelo es la felicidad que prometen.²⁸

En aquel viaje también le agradaron los plataneros de los jardines de la muralla que forman alamedas oscuras “como si fueran sueños pintados por Henri Rousseau”. En los terraplenes de esa muralla, observó, “duermen tranquilamente algunos vagabundos los calurosos días de otoño. Lo consolador de esto: si ya no hubiera pobreza, la humanidad podría dormir sin ser vigilada, cosa que hoy solo pueden hacer los más pobres. Hay que imaginarse que millones de italianos emigran a Canadá, Estados Unidos y Argentina, cuando debería ser al revés. Sin cesar, como si fuera un ritual, se repite la expulsión del paraíso, tienen que ganar el pan con el sudor de su frente. Esto hace superflua la crítica teórica de la sociedad.”²⁹

Las observaciones de Adorno sobre paisajes montañosos son inolvidables. Desde Sils Maria dice que las cumbres parecen más altas cuando sobresalen envueltas entre nubes que cuando se alzan erguidas a la luz clara. Las morrenas le parecen escoriales mineros y le inspiran observaciones en las que resuena el espíritu de Hegel y que resumen buena parte de sus ideas sobre la naturaleza.

Ambas cosas, las cicatrices de la civilización y lo intacto más allá del límite de la arboleda, se oponen a la idea de la naturaleza como algo pensado para el ser humano, al que consolaría y asistiría: delatan en qué consiste el cosmos. La *imago* habitual de la naturaleza es limitada, angosta, burguesa, se centra en la minúscula zona en la que florece la vida conocida históricamente: el sendero es la filosofía de la cultura. Cuando el dominio de la naturaleza destruye esa *imago* animada y engañosa, la naturaleza parece acercarse a la tristeza trascendente del espacio.³⁰

Sin embargo, en un salto dialéctico genial, típico de él, acaba rechazando la superioridad de la verdad a la falsedad, o sea, de la naturaleza al paisaje, y añade como si nada:

La verdad sin ilusiones en la que el paisaje de Engadina aventaja al paisaje pequeñoburgués es anulada por su imperialismo, por la connivencia con la muerte.³¹

O, dicho en otras palabras: si el ideal burgués de un paisaje a la medida del hombre es falso, la inhumanidad del paisaje natural lo convierte en cómplice del reino de la fatalidad. Sin embargo, el horror ante ese vasto paisaje de muerte no impide a Adorno ironizar sobre la pequeñez de la vida humana. Frente al desolador panorama de la naturaleza, la civilización resulta tan minúscula como un pequeño diorama, imagen ridícula del poder humano sobre la Tierra. Desde las alturas, dice, muchos pueblos parecen maquetas de trenes, casitas sin cimientos, colocadas desde arriba por unos dedos hábiles. “Se parecen así al juguete, con la promesa de felicidad de la fantasía de los gigantes; podríamos hacer con ellos lo que quisiéramos.

Nuestro hotel, con sus enormes dimensiones, es uno de esos edificios minúsculos coronados con almenas que en la infancia adornaban los túneles por los que pasaba el tren de la habitación. Ahora entras por fin en ellos y sabes qué hay dentro”.³² Por encima de esos pueblitos diminutos no solo se elevan las cumbres. Desde el tejado del hotel, Adorno solía observar el cielo de noche. El espectáculo celeste debía ser impresionante, pero incluso bajo él, Adorno no ignoró el trazo de lo humano sobre un fondo de estrellas: “Desde el tejado, dice, observamos el Sputnik por la noche. No lo habríamos podido distinguir de las estrellas y de Venus si no hubiera zigzagueado en su órbita. Así son las victorias de la Humanidad. Aquello con lo que se domina al cosmos... está movido... como si fuera a derrumbarse”.³³

Algunas de las observaciones más divertidas de Adorno desde Sils Maria tienen que ver con los animales. Le inquieta el ruido de las marmotas porque no es un silbido, dice, sino una especie de ruido mecánico impulsado por vapor que, sin embargo, le entornece.

El miedo que estos animalitos tienen que haber sentido desde tiempos inmemoriales se les ha petrificado en la garganta como señal de advertencia; lo que protege su vida ha perdido la expresión de lo vivo. En su pánico a la muerte, las marmotas practican el mimetismo de la muerte. Si no me engaño, durante los últimos doce años, a medida que el *camping* avanzaba, las marmotas han ido adentrándose en las montañas. Hasta los silbidos con que denuncian sin quejarse a los amigos de la naturaleza ahora son raros.³⁴

¿Se puede decir más en menos? El otro fragmento, sobre vacas, es una ensoñación que siempre me ha hecho reír, más delirante que muchos de los sueños que Adorno transcribió, quizá porque la experimenta despierto.

Desde ciertas distancias vi una vaca que paseaba junto al lago [...] entre las barcas. Una ilusión óptica hizo que yo viera la vaca como si ella estuviera en la barca. Verdaderamente, una mitología alegre: el toro de Europa navega triunfalmente por el río Aqueronte. Las vacas marchan con visible agrado por los amplios caminos de las montañas, que los

seres humanos han creado sin pensar en ellas. Un modelo de cómo la civilización, que oprimió a la naturaleza, podría ayudar a la naturaleza oprimida.³⁵

Ojalá hubiera sido así. Al cabo del tiempo, las vacas acabaron usando como caminos carreteras comarcales y, claro, muchas veces acabaron atropelladas, ironías de la civilización, aunque ese fatal destino quizá era un riesgo asumible a cambio de una vida un poco más libre, en comparación con la horrorosa que llevaban otras vacas en establos de explotación lechera (no tengo ni idea de si Adorno comparó los métodos de la ganadería extensiva con “campos de concentración” animal).³⁶

Como he dicho antes, la meditación en Adorno sobre la naturaleza es compleja e inseparable de la que hace sobre la historia. Siempre ve la historia humana y su supuesto progreso como un proceso ligado a la naturaleza (que identifica con el reino de la necesidad, de la brutalidad) pero a su vez ve la naturaleza como un ámbito esencialmente histórico, no solo porque sea puro devenir, sino porque ha sido profundamente modelada por la propia historia humana.³⁷ Este tema nos devolvería a una visión de altos vuelos sobre el destino de Occidente, pero de nuevo podríamos entender muchas cosas usando pequeñas estampas tomadas desde el punto de vista de un transeúnte alucinado que de algún modo parecen cortadas por aquella filosofía de la historia.

Una de ellas, de 1945, titulada “Mamut”, empieza con una noticia difundida por los periódicos americanos sobre el hallazgo de un dinosaurio bien conservado en Utah, más antiguo que los encontrados hasta entonces.³⁸ La verdad es que Adorno acabó un poco obsesionado con los dinosaurios: en el libro donde recogió sus sueños sobresale uno sangriento y repulsivo que tuvo diez años después, en junio de 1955, en el que dos gigantescos tricerátops negros devoraban ferozmente a un pobre y tranquilo anquilosaurio. “Pero ¿no eran vegetarianos los tricerátops?, me levanté pensando con indignación”.³⁹ Luego compara la fascinación con los dinosaurios con la que despertó King-Kong y viene a decir que todos los monstruos gigantes expresan miedos colectivos: “La colectividad se prepara

para afrontar sus horrores habituándose a figuras gigantescas. En la absurda inclinación a aceptarlas intenta desesperadamente la humanidad, caída en la impotencia, incorporar a la experiencia lo que se burla de toda experiencia”. El interés por los animales primitivos aún vivos o extinguidos hace tiempo, en realidad, oculta absurdas ilusiones: bajo el deseo de hacer presente lo remoto, declara, se esconde la esperanza de que la creación animal podría sobrevivir a todos los errores de la humanidad, si no a ella misma, y dar lugar a una especie mejor que, finalmente, lograría perpetuar la vida sobre la Tierra. Esa misma esperanza fue la que dio lugar a los parques zoológicos, pues todos están contruidos “sobre el modelo del arca de Noé”. Su finalidad última no es el entretenimiento, ni la enseñanza, dice Adorno. Sirven a algo mucho más recóndito: desde que existe, la clase burguesa espera el diluvio, y los zoológicos son su alegoría de aquellos ejemplares humanos “que se resisten al destino que le está deparado a la especie en cuanto especie”. No es tan extraño, concluye, que los zoológicos de las ciudades tengan gran variedad de inquilinos (elefantes, jirafas, hipopótamos), pero nunca más de dos especímenes.

Los zoológicos cambiaron mucho en la época de Adorno y sus comentarios se hacen eco de esas transformaciones. Una de las mayores entre los viejos y los nuevos zoos tenía que ver con el modo de separar al público de las bestias. En los viejos se usaba la *reja* (como en el jardín zoológico de Hamburgo que dirigió Alfred Brehm hasta 1866) mientras que en los nuevos (como en el de Hagenbeck) se empezaron a usar *fosos*. En principio el modelo nuevo daba una mayor ilusión de libertad por la que Adorno, sin embargo, no se dejaba encandilar. El pasaje es largo, pero tan interesante que no resisto la tentación de reproducirlo.

Nada se arregla con las instalaciones de Hagenbeck a base de fosos y con eliminación de rejas, que traicionan el modelo del arca proponiendo una salvación que solo el Ararat puede prometer. Niegan la libertad de la criatura tanto más perfectamente cuanto más invisibles hacen los encierros cuya vista pudiera encender el ansia del espacio abierto. Son respecto a unos zoos aceptables lo que los jardines botánicos respecto a

las selvas tropicales. Cuanto más puramente la civilización conserva y trasplanta la naturaleza, más inexorablemente queda esta dominada. Puede permitirse abarcar zonas naturales cada vez mayores y dejarlas, dentro de sus contornos, aparentemente intactas, mientras que antes la elección y la explotación de trozos aislados daban testimonio de la necesidad de imponerse a la naturaleza. El tigre que sin parar va de un lado a otro de su jaula refleja aún de forma negativa con su paso inquieto algo de humanidad, pero no el que retoza al otro lado de los fosos insalvables. La clásica belleza de la vida animal de Brehm radica en el hecho de que describe a todos los animales tal como se muestran a través de las rejas de los parques zoológicos, e incluso se acrecienta cuando cita las descripciones de la vida animal en su estado salvaje procedentes de naturalistas imaginativos. Mas también la verdad de que el animal en la jaula sufre más que en las instalaciones libres, de que Hagenbeck represente de hecho un progreso en humanidad, dice algo sobre la inevitabilidad del encierro. Este es una consecuencia de la historia. Los parques zoológicos son en su auténtica configuración productos del imperialismo colonial del siglo XIX. Comenzaron a prosperar a raíz de la colonización de regiones salvajes de África y Asia Central, que pagaban tributos simbólicos con formas animales. El valor del tributo se medía por lo exótico, por lo difícil de encontrar. El desarrollo de la técnica acabó con ello, eliminando lo exótico. El león criado en una granja está tan domesticado como el caballo, sometido hace tiempo a un control de natalidad. Pero el milenio aún no ha llegado. Solo en la propia irracionalidad de la cultura, en los rincones y los muros, a los que hay que añadir las vallas, torres y bastiones de los parques zoológicos dispersos por ciudades, puede conservarse la naturaleza. La racionalización de la cultura, que abre sus ventanas a la naturaleza, la absorbe por entero eliminando junto con la diferencia el principio mismo de la cultura, la posibilidad de la reconciliación.⁴⁰

Adorno tiene razón, y podía haber mencionado otros datos con los que haber ido mucho más lejos. Cuando Brehm dejó la dirección del zoo de

Hamburgo, Carl Hagenbeck padre ya llevaba tres años coleccionando animales exóticos, y cuatro años después ya era el comerciante de animales exóticos más exitoso de toda Europa. Fue su hijo, sin embargo, quien después de viajar en 1874 por todo el mundo para ampliar la colección paterna abrió un nuevo zoo en Hamburgo, más espectacular, porque Hagenbeck usaba técnicas sacadas del espectáculo y del circo (de hecho, le vendía animales a Barnum). Hagenbeck tenía que competir con el realismo de la fotografía, así que en 1890 patentó un sistema de escenas o “panoramas” que crearan una sensación más realista y que luego instaló en un parque más grande, el Tierpark de 1907. Por ejemplo, colocaba en un primer plano a focas y morsas, detrás de ellas, separados por un foso, a renos, y más allá, después de otro foso, a osos polares.

Evidentemente, para que el sistema funcionara se debía saber, gracias a zoólogos y domadores de circos, qué capacidad de salto tenía cada especie. Los animales seguían presos, pues, aunque no hubiera rejas, pero la impresión de la escena era más “natural”. La diferencia entre la naturaleza misma y la de Hagenbeck era que, obviamente, en la del empresario los animales parecían vivir de forma salvaje, pero no se comían entre ellos y convivían en curiosa armonía (de Hagenbeck, por cierto, también es la idea de construir montañas artificiales para animales, como la que hizo en 1913 para doscientos babuinos que, evidentemente, no se podían escapar. Irónicamente, cuarenta años más tarde, después de que el zoo fuera destruido durante la Segunda Guerra Mundial y se reconstruyera mejorando las instalaciones, cuarenta y cinco macacos se escaparon del zoo sembrando el desconcierto entre la población de Hamburgo). Aunque no lo menciona Adorno, lo siniestro no es solo que después de la muerte de Hagenbeck algunos de sus especímenes fueran usados durante la Primera Guerra Mundial como animales de carga, sino que entre los ejemplares que había coleccionado y exhibido, desde la década de 1890, había grupos de seres humanos. En sus “zoos humanos” y en sus giras nacionales e internacionales, Hagenbeck presentó al mundo civilizado grupos de lapones con sus renos, pero también nubias, esquimales, bosquimanos, sudaneses, etíopes y muchos más grupos, incluyendo un grupo de falsas Amazonas. La

conexión entre colonialismo y naturaleza que Adorno evoca en su texto sobre el zoo de Hagenbeck era todavía más perversa.⁴¹

Es una pena que Adorno no retrocediera al pasado y analizara la diferencia entre el circo antiguo y el moderno. Como ha contado Yi-Fu Tuan, en los circos romanos se exhibían animales salvajes y prisioneros humanos, pero no porque resultaran exóticos, sino porque daba placer ver cómo se mataban entre ellos. El circo moderno, el que surge desde finales del siglo XVIII, parece más civilizado porque el público ya no disfruta con la sangre y la carnicería, lo cual no quiere decir que no recree otro tipo de violencia. Los animales y los humanos fascinan al público o con sus gracias y acrobacias, o siendo simplemente ellos mismos (si son *freaks*), o actuando según el estereotipo que se asocia con ellos.⁴² En el siglo XX, los museos con fines científicos y educativos se fueron separando de las exposiciones recreativas y las exhibiciones de entretenimiento. En vez de exponer a bombo y platillo pero con poca imaginación, a animales y tribus en vitrinas de cristal o en jaulas o en pedestales y tarimas, los museos optaron por la recreación de escenas naturales, usando dioramas de tres dimensiones a modo de ventanas por las que observar. En vez de hacer gestos graciosos, los animales y los seres humanos debían parecer naturales. El público debía quedarse admirado, pero no reírse. Lo que le daba placer no era mofarse, sino poder ser testigo u observador de la vida salvaje. Los dioramas eran a la vez dramáticos y realistas; emulaban escenas teatrales y tomas fotográficas. La ilusión de la vida en estado puro, irónicamente, se basaba en una técnica de tratamiento de cuerpos muertos: la taxidermia. La diferencia fundamental entre los museos y los circos y las ferias fue esa: todos eran *shows*, solo que lo que se exhibía en los museos no eran los propios seres vivos, sino modelos o copias de ellos (hechas, eso sí, con la piel rellena o con el molde de algún espécimen original).

Si Adorno se hubiera dejado de tantas especulaciones y hubiera tenido más humor,⁴³ habría visitado un tipo de parque que no era un circo, ni una feria, ni un museo, sino una fantasía delirante donde la historia y la naturaleza finalmente acababan formando parte del “reino de la felicidad”: Disneyland, un espacio donde los seres vivos (todo tipo de animales y etnias del planeta)

eran representados a través de un nuevo tipo de copias; los robots (*audio-animatronics*) del tío Walt, unos muñecos eléctricos animados (como dibujos animados en tres dimensiones) con los que recreaba la Historia universal, desde los dinosaurios y los hombres primitivos hasta la historia nacional de Estados Unidos, llegando a crear un robot de Abraham Lincoln cuya cabeza fue diseñada usando la máscara mortuoria del propio presidente. A Adorno no se le pudo pasar por la cabeza que Disney materializaría perfectamente esa fusión de Naturaleza e Historia sobre la que tanto especulaban los filósofos.⁴⁴ Fue otra generación de filósofos, algunos de ellos franceses, la que percibió ese asunto muchos años después viajando por Estados Unidos.⁴⁵

Muchas de las reflexiones de Adorno sobre espacios demuestran que la dialéctica también funciona con imágenes mínimas pero capaces de iluminar toda una época. Este arte, desde luego, está ausente en Heidegger, justamente porque el modo en que Adorno deambula física y mentalmente por el mundo es muy diferente a un pastoreo del Ser. Tampoco aparece en otros marxistas que consideran a Adorno un esteta aristocrático que se aferra a los destellos de un lenguaje excesivamente vuelto sobre sí mismo y que están más preocupados por transmitir doctrinas más contundentes y movilizadoras. Las experiencias de Adorno al aire libre y en ciudades son testimonio de una filosofía que trata de seguir el ritmo de los tiempos, aunque sea negativamente, tratando de percibir una nueva banalidad que le llama la atención y a la vez le aterra, señalando, aquí y allá, ejemplos de algo más absurdo que una experiencia empobrecida, signos de una nueva forma de sentir que se trunca cada vez que se empeña en superarse a sí misma.⁴⁶

La psicogeografía siempre ha prestado más atención a Benjamin que a Adorno. Pero hay que recordar que Benjamin no logró escapar a Estados Unidos, y nos tenemos que conformar con las diatribas de Adorno contra el *jazz* y la industria de la comunicación de masas y con sus extrañadas visiones del espacio y el tiempo americanos.⁴⁷ En 1968 Adorno publicó algunas de sus impresiones sobre Estados Unidos que arrancaron en junio de 1937, cuando Horkheimer le invitó a pasar unas semanas en Nueva York,

y que en realidad parecen un análisis de su propia inadaptación a los métodos de investigación empíricos que se usaban en los centros de estudio, y no un cuaderno de viajes, ni un diario con anécdotas.⁴⁸ Con todo, unidas a muchos datos biográficos, esas notas podrían inspirar una novela parecida al *Pnin* de Nabokov, con escenas de interior (en aulas de universidad o en cocinas con electrodomésticos) pero también con grandes escenas exteriores basadas, por ejemplo, en viajes desde Los Ángeles (donde vivió desde 1946) hasta Las Vegas, en visitas a Disneylandia, a reservas naturales y a parques temáticos con huellas de dinosaurios, parando, eso sí, en moteles de carretera de dudosa reputación (dada la obsesión con los prostíbulos que testimonian tantos sueños de Adorno). En 1944 dijo algo sobre Estados Unidos que también podría inspirar una escena, basada en aquel momento en que paró a orinar durante un viaje y acabó con el pantalón salpicado al observar de repente todo el inmenso espacio que le rodeaba.

El defecto del paisaje americano no está tanto, como quiere la ilusión romántica, en la ausencia de recuerdos históricos como en que la mano no ha dejado ninguna huella en él. Ello no se refiere simplemente a la falta de campos cultivados, a los espacios salvajes, sin roturar y a menudo cubiertos de bosque, sino ante todo a las carreteras. Estas siempre aparecen imprevistamente dispersas por el paisaje, y cuanto más lisas y anchas son, tanto más insustancial y violenta resulta su resplandeciente superficie en contraste con el entorno excesivamente agreste. Carecen de expresión. Como no conocen ninguna huella de pies o ruedas, ningún tenue sendero a lo largo de sus márgenes como transición a la vegetación, ningún camino hacia el valle, prescinden de lo amable, apacible y exento de angulosidad de las cosas en las que han intervenido las manos o sus útiles inmediatos. Es como si nadie hubiera pasado nunca su mano por la piel del paisaje. Un paisaje desolado y desolador. Lo cual se corresponde con la forma de percibirlo. Porque lo que el ojo apresurado meramente ha visto desde el coche no puede retenerlo, y se pierde dejando tan escasas huellas como las que llega a percibir.⁴⁹

¹ Para comparaciones entre los dos, véase Safranski, *op. cit.*, pp. 473 y ss.

² En su gran libro *Adorno on Nature* (Durham, Acumen, 2011) Deborah Cook explica en detalle la tesis de Adorno de que el dominio sobre la naturaleza fue condición de un proceso de racionalización que con su propio progreso contribuyó a la violencia que pretendía superar y al horror del que pretendía huir (o dicho de otro modo: la idea de eso que llamamos “progreso” abarca a la vez un deseo de liberación y una compulsión de destrucción, un sueño de autonomía y una regresión continua. Para entender la relación de este esquema con las ideas de Marx sobre la naturaleza y de Freud sobre la represión y el malestar en la cultura, merece la pena leer *todo* el libro de Cook.

³ Original de 1990, México, FCE, 2010, cap. XXV, “La Naturaleza”, pp. 321-330.

⁴ *Teoría estética*, J. Navarro (trad.), Madrid, Akal, 2004.

⁵ *Ibíd.*, pp. 92-93 (modifico la traducción). Para Jameson esta posición ya es suficiente para marcar distancias con Heidegger, para quien la experiencia al aire libre es fundamentalmente la de un aparecer, la de un acontecimiento, la de la aparición de algo que *se da*. Jameson, *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*, *op. cit.*, pp. 328-329. Al mismo tiempo, Adorno relaciona naturaleza y dominio técnico, pero con conceptos marxistas y en relación al modo de producción capitalista: con la expansión de la técnica, y más aún en verdad de la totalidad del principio de intercambio, lo bello natural se convierte cada vez más en su función constante y queda integrado en lo cosificado, a lo que combatía” (*ibíd.*, p. 96).

⁶ *Ibíd.*, p. 92.

⁷ *Ibíd.*, p. 96.

⁸ La grandeza de la naturaleza que Kant todavía admiraba, señala también, era un “reflejo de la megalomanía burguesa, del sentido del récord, de la cuantificación, del culto burgués de los héroes”. Pero esta forma de verlo pasaba por alto que esa experiencia de la grandeza “también podía procurar al contemplador algo del todo diferente, algo *en lo que el dominio humano tiene su límite y que recuerda la impotencia de los manejos humanos*. Así, Nietzsche quería sentirse en Sils Maria, “dos mil metros por encima del mar, por no decir por encima de los seres humanos”. Estas fluctuaciones en la experiencia de lo bello natural impiden [...] cualquier apriorismo [...]. Quien quisiera fijar lo bello natural en un concepto invariante quedaría en ridículo” (*Teoría estética*, *op. cit.*, p. 99). Lo irónico, por no decir siniestro, de todo esto, es que pasado un tiempo la experiencia de la insignificancia humana frente a la grandeza de la naturaleza, también se convirtió en un producto turístico.

⁹ Un camino que no puedo tomar aquí, pero que considero interesante es que quizá Adorno maneja un concepto muy general de “belleza natural”, que parece tener que ver más con Kant, los románticos y Hegel, que con otra cosa. Me pregunto si no habría que tener en cuenta la evolución de la noción de paisaje más tarde, en un mundo donde los valores son muy distintos, y parecen ya dominados por la idea de “vida”. No tengo constancia de que Adorno se halla parado a pensar en lo importante que es la visión de Georg Simmel en “Filosofía del paisaje” (1913), donde la naturaleza se describe ya como puro fluir autosuficiente, una corriente ininterrumpida de cosas y formas, o sea como la “unidad fluida del devenir”, y el paisaje como un recorte de esa totalidad que, dice Simmel, acaba adquiriendo sustancia por sí misma y se opone a la totalidad de la que forma parte. El paisaje, dice, no puede ser un trozo de naturaleza porque esta no tienen ningún trozo. Es la unidad del todo. Justamente por eso, “que la parte de un todo se convierta en un todo autónomo, brotando de aquel y pretendiendo frente a él un derecho propio [...] es quizá *la tragedia más fundamental del espíritu*”, tragedia que en la época moderna tiene sus mayores efectos y ha condicionado el rumbo de la cultura (*El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986, p. 177, el subrayado es mío). La vida moderna consiste exactamente en eso, en un proceso que deshace el *sentimiento* originario de conexión con la

naturaleza como un *todo* y fomenta el *gusto* por una realidad separada y autónoma (el paisaje natural).

10 *Teoría estética*, *op. cit.*, p. 98.

11 Como dijo también en *Dialéctica negativa*: “La antítesis tradicional entre naturaleza e historia es verdadera y falsa: verdadera en cuanto dice lo que ocurrió a la componente natural”. ¿Y qué le ocurrió? Que hasta que apareció el hombre no había ninguna clase de historia. Es verdadera en tanto que marca ese cambio, pero “es falsa, en tanto que la construcción conceptual que añade repite apologeticamente el camuflaje del primitivismo de la historia que opera ésta misma” (“Historia natural - Historia y metafísica”, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, A. Brotons [trad.], Madrid, Akal, 2014). En otras palabras: la oposición es engañosa porque la propia historia humana oculta, disimula o enmascara el componente arcaico y primitivo, el origen violento de todo lo histórico. Cook también lo ha explicado en *Adorno on Nature*, cuando deja claro que para Adorno la necesidad de una conexión con la naturaleza es *engañosa* cuando se percibe como algo *positivo*. La reconciliación, la falta de escisión, dice Cook, siempre representa para Adorno una recaída ideológica (*Adorno on Nature*, *op. cit.*, p. 124).

12 *Minima Moralia. Reflexiones sobre la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 162-163. Todo este asunto entroncaría, con lo que Benjamin dijo sobre la “pobreza de la experiencia”.

13 *Ibíd.*, pp. 168-169. Modifico la traducción.

14 En *Wanderlust*, Solnit aporta datos curiosos, como por ejemplo la relación entre la duración de un semáforo en verde para peatones y la agresividad de los conductores. Se podría escribir una historia del paseo estudiando la historia de los semáforos y de la densidad de tráfico, variables que determinan el paseo urbano mucho más de lo que creen los que tienen una concepción romántica del paseo. En el San Francisco de principios de siglo, cuando Solnit escribe su libro, un cuarenta y uno por ciento de los muertos de tráfico eran peatones atropellados, y más de mil caminantes resultaban heridos al año. En Atlanta, ochenta peatones caían al año, y más de tres mil acababan heridos. En la Nueva York de Giuliani (que intentó regular el tráfico peatonal), morían más del doble de personas por atropellos que por asaltos. “Caminar por la ciudad no es nada atractivo para quienes no están preparados para esquivar y salir corriendo” (Solnit, *op. cit.*, p. 371).

15 *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, *op. cit.*, pp. 342-344. Véase también la versión de J. M. Ripalda, Madrid, Taurus, 1975, pp. 374-376.

16 Adorno, *Kindheit in Amorbach. Bilder und Erinnerungen. Mit einer biographischen Recherche*, Reinhard Pabst (ed.), Frankfurt, Insel Verlag, 2003. El estudio se divide en realidad en tres partes. La primera sobre la familia, la segunda sobre la infancia de Adorno en Frankfurt hacia 1900, y la tercera hace referencia a las estancias en Amorbach. Sobre el zoo de Frankfurt durante la infancia de Adorno, véase la segunda parte de *El jardín de los delirios*. Como documentación gráfica para toda la vida de Adorno, he usado el material gráfico y documental de *Adorno. Eine Bildmonographie*, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt, Suhrkamp, 2003.

17 Véase de Susan H. Gillespie, “On Amorbach”, en *New German Critique*, vol. 43, n.º 1 (127), 2016, pp. 215-216. Sobre su nostalgia de los Alpes y sus últimos paseos por ellos, véase también D. Claussen, *Theodor W. Adorno: One Last Genius*, Londres, Harvard University Press, 2010, p. 49, traducción española: *Uno de los últimos genios*, Valencia, Universidad de Valencia, 2006. En este trabajo también se aclara el irónico uso que Adorno dio a *utopía* (*tierra de nadie*, una palabra que durante la guerra llegó a significar devastación, y no promesa de felicidad), y el uso de vocabulario sociológico y político para describir paisajes, lo cual no quiere decir que estuviera privado de un extraño lirismo. Véase también Stefan Müller-Doohm, *Adorno: A Biography*, Londres, Polity Press, 2009.

18 “Uno de los encantos de Austria que me obliga a visitarla una y otra vez –dice en otro texto– es que en el campo, ya en las inmediaciones de la capital [por Vorderbrühl] me siento como la

Alemania meridional de mi infancia. Comer y beber son para el hombre mayor no un placer presente, sino la búsqueda de los recuerdos, la experiencia quimérica de restablecer la vida pasada” (“Viena, tras la Pascua de 1967”, en *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones*, Madrid, Akal, 2009, p. 377, el subrayado es mío). La excursión como regresión.

19 *Ibíd.*, p. 269.

20 *Ibíd.*, p. 576.

21 *Ibíd.* No sé todo lo que Adorno pensaba sobre el deporte, pero en su escrito “Tiempo libre” dijo algo suficientemente importante. Al principio, dice, el tiempo libre se concedía para que después se trabajara mejor, y por eso no debía recordar al trabajo y consistir en distracciones estúpidas o meros entretenimientos (“Tiempo libre”, *ibíd.*, p. 575). Sin embargo, más adelante, se empezó a fomentar un modo de pasar el tiempo libre que tuviera que ver “con una especie de *entrenamiento* oculto”, de tal forma que no estuviera en oposición al trabajo sino en continuidad secreta con él. “Todavía no tenemos una sociología incisiva del deporte... pero parece convincente la hipótesis de que mediante los esfuerzos que el deporte exige, mediante la funcionalización del cuerpo en el *team* que se produce en las variedades deportivas más populares, las personas se adiestran sin darse cuenta para los comportamientos que, más o menos sublimados, se espera de ellas en el proceso de trabajo. La vieja justificación de que se hace deporte para estar *fit* es falsa, solo porque presenta la *fitness* como una meta autónoma: pero la *fitness* para el trabajo es una de las metas secretas del deporte. En el deporte la gente se obliga a hacer (e inmediatamente lo disfruta como un triunfo de su libertad) aquello que bajo la presión social tendrá que hacer y aceptar” (*ibíd.*, p. 580).

22 Barcelona, Paidós, 2019.

23 *Ibíd.*, pp. 12, 162.

24 *Ibíd.*, p. 17.

25 En “Tiempo libre” (1968) afirma: “¡No tengo ningún *hobby*! No es que yo sea un animal de trabajo y no sepa hacer otra cosa que esforzarme por cumplir con mis obligaciones, sino que tomo tan en serio, sin excepción, todas las tareas a que me entrego fuera de mi profesión oficial, que la idea de que se trate de *hobbies*, es decir, de ocupaciones en las que me he enfrascado absurdamente solo para matar el tiempo, me habría chocado... [Todas] son momentos integrales de mi existencia; la palabra *hobby* sonaría ridícula”. Luego sigue diciendo que su trabajo siempre le ha parecido placentero y que se siente un privilegiado por ello y que ninguna actividad “*ajena* al tiempo de trabajo –añade– se halla, por ese solo hecho, en estricta oposición con este”. Pero ahí está la paradoja: ¿no es justamente la *no separación tajante* entre trabajo y ocio una de las claves del nuevo capitalismo? En consecuencia el modelo de Adorno en el que tiempo libre y trabajo se fusionan tiene que significar *otra* cosa que lo que significa para el resto de los pobres mortales, claro.

26 Con esto no estoy negando que un lugar como Nápoles favoreciera ciertas ideas y pensamientos, sobre todo que en ella nada fuera “definitivo y todo [pudiera] mezclarse en formas improvisadas y sorprendentes: lo interior y lo exterior, los jóvenes y los ancianos, la perversión y la santidad” (*ibíd.*, p. 41). Tampoco niego que ciertas formas de ensamblar objetos culturales sin llegar a formar una totalidad (antiguos y modernos, religiosos y técnicos) no tenga que ver con el estilo de prosa de Benjamin o de Adorno (véase p. 53 sobre el primero, y p. 62 sobre el segundo). Lo que no veo tan claro es que lo esencial de la filosofía de Adorno se pueda retrotraer siguiendo huellas hasta la experiencia napolitana, o más exactamente, hasta la visión de Adorno del Vesubio, que sería un paisaje primigenio de historia natural (la naturaleza como hecatombe) y a la vez un paisaje turístico de una burguesía que lo convierte en un subproducto cultural (*ibíd.*, p. 133), o sea, como objeto de una experiencia *segura* de lo horroroso, o sea, como sobrecogimiento, o sea, como experiencia de lo sublime de la naturaleza (*ibíd.*, pp. 129-130).

27 *Ibíd.*, p. 347.

28 *Ibíd.*, p. 349.

29 *Ibíd.*, p. 349.

30 “Desde Sils Maria”, *Sin imagen directriz. Parva aesthetica. Obra completa 10/1* (vol. 71), Madrid, Akal, 2008. p. 286.

31 *Ibíd.*

32 *Ibíd.*, p. 285. No sé qué pensaría Adorno si pudiera visitar la mayor colección de miniaturas del mundo que ahora existe en Hamburgo. Esta referencia a las maquetas es muy interesante, porque con las miniaturas en vez de examinar algo poco a poco hasta llegar a comprender el todo, lo que hacemos es percibir de golpe y primero una totalidad. Hay una observación de Adorno sobre las postales turísticas en el libro de Mittelmeier que viene al caso. En 1928 Adorno ya decía que la postal turística era un “paisaje en miniatura” que “muestran un mundo *desprovisto de historia*” (Mittelmeier, *op. cit.*, p. 74).

33 *Ibíd.* Respecto a los hoteles y pensiones donde se hospedaron Adorno y antes que él otros intelectuales de paseo por Sils Maria, podemos recordar un par de cosas divertidas: En *Hiking with Nietzsche* John Kaag narra su paso por el hotel Waldhaus, y mantiene una conversación curiosa sobre las estancias de Adorno en él. Como le dice el gerente del hotel, el señor Urs Kienberger, “Adorno estuvo aquí 420 días”. A Kaag no le sorprendió y pudo imaginarse fácilmente lo que le agradaba a Adorno de aquel lugar. Aunque hay lugares más tranquilos en Sils Maria (como el hotel donde veraneaba Nietzsche), en el Waldhaus, dice Kaag, había suficiente silencio para mantener sesudas conservaciones sobre música y literatura. Sí, “Adorno amaba este hotel”, le dice el señor Kienberger, pero odiaba algo: ¡la música que tocaba el trío en el salón, aquel viejo trío de músicos, tan viejo como el propio hotel! A Kaag no le pareció tan mala la música que tocaban cuando pasaron él, Brahms y Mozart, solo que de repente se pusieron a tocar temas populares como el del musical *Annie*, ante los cuales, añade, “Nietzsche y Adorno no podrían haber contenido su repulsión” (*Hiking with Nietzsche. On Becoming Who You Are*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2018, pp. 151 y 152. Agradezco a mi editora Fernanda Febres que me llamara la atención sobre este texto).

Pero Kaag podría haber ido un poco más lejos, porque Adorno visitó junto con Herbert Marcuse una tienda de ultramarinos, cuyo dueño, el señor Zuan había conocido de niño a Nietzsche. Este tendero les contó que Nietzsche siempre llevaba un paraguas rojo, lloviera o no, y que los chavales le metían piedrecitas en el paraguas cuando lo tenía cerrado, para que cayeran sobre él al abrirlo. Nietzsche los perseguía, pero nunca los alcanzaba. Adorno también visita la pensión Privata, “que sigue siendo frecuentada por intelectuales”, para ver en el viejo libro de visitas la entrada de Nietzsche, registrado como “profesor de universidad”, justo un día después de que se alojara el teólogo Harnack. Adorno desmiente que en el sótano del hotel Edelweiss o en el del Alpenrose se escondieran manuscritos inéditos de Nietzsche (y menos aún un material que pudiera zanjar la disputa entre Schlechta y la hermana de Nietzsche). La casa en que Nietzsche vivió, añade Adorno, “muestra que hace ochenta años se podía ser pobre con dignidad. Hoy, con unas condiciones materiales similares, la persona quedaría desclasada; a la vista del estándar general ostentosamente alto, se sentiría humillada por su pobreza. En aquella época la independencia espiritual se obtenía a cambio de una vida modesta”. Adorno también afirma que el paisaje de la zona es inexpresivo y no inspira humanidad, “lo cual les confiere el *pathos* de la distancia de Nietzsche” (“Desde Sils Maria”, *Sin imagen directriz, op. cit.*, pp. 286-287).

34 *Ibíd.*, pp. 286-287.

35 *Ibíd.*, p. 285.

36 Hay una reflexión curiosa en su escrito sobre Amorbach. No entendía por qué se daba de comer a jabalíes en lo alto del bosque en la aldea de Breitenbruch. Pensó que era por el propio bien de los

jabalíes, pero no, los campesinos le explicaron que mantenían vivos a los jabalíes no por amor, ni para evitar que devastaran los campos, sino para mantenerlos vivos como presas para cazadores. Un día, sentado en unos asientos de piedra, un jabalí enorme salió de la maleza y se acercó a Adorno a pedirle comida. Como no le dio nada, el jabalí se dio la vuelta y se largó decepcionado, “indiferente –dice Adorno– al sistema tan *racionalizado* que favorecía su propia muerte”.

37 Todo esto arranca con un ensayo de 1932, “La idea de historia natural”. Ya he mencionado esto antes y el trabajo de Deborah Cook en el que se conecta con la obra posterior de Adorno. Para profundizar en este tema, también se debe consultar de Susan Buck-Morss, “Dialéctica sin identidad: la idea de historia natural”, en *Origen de la dialéctica negativa* (México, Siglo xxi, 1981). Adorno –recuérdese– siempre llamó la atención sobre el don especial que Benjamin tuvo para contemplar lo histórico como si fuera Naturaleza. “Le atraían los componentes petrificados, congelados u obsoletos de la cultura, todo lo que en ella se despojaba de la vitalidad amable y familiar, igual que el fósil o la planta de herbario atraen al coleccionista... No le fascina solo despertar la vida oculta en lo petrificado –como en la alegoría–, sino también contemplar lo vivo de tal modo que se presente como largamente acontecido, ‘prehistórico’, y libere, inesperadamente, su significado” (“Caracterización de Walter Benjamin”, en *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 16-17). El propio Benjamin comparó a los consumidores de los pasajes comerciales con los últimos dinosaurios de Europa, atrapados en esas cuevas como los fósiles de monstruos entre las rocas del mioceno o de la edad eocénica. La imagen que Benjamin usó para describir la prehistoria de la modernidad fue exactamente esa, la de una burguesía que “esparcía sus rastros, igual que la naturaleza esparce en el granito una fauna muerta” (Adorno, “La idea de historia natural”, en *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 64). Véase también a este respecto “Natural History: Fossil” y “Historical Nature: Ruin”, en Susan Buck-Morss, *The Dialectic of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1989 (*Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Machado Libros, 1996).

38 El yacimiento de fósiles de animales prehistóricos de sesenta millones de años de Utah había sido declarado monumento natural en 1915 y recibía aproximadamente quince mil visitantes al año. Desconocemos cuál era el dinosaurio tan antiguo al que se refiere Adorno en 1945, pero sabemos que en 1955 el monstruo más grande del parque pesaba más de veinticinco toneladas. Agradezco a Alfonso Cuenca que me señalara estos detalles.

39 *Sueños*, Madrid, Akal, 2014, p. 62.

40 *Ibíd.*, pp. 114-115. Véase también el fragmento 75, “Frío albergue”, dedicado a los cambios en la hospedería. En la observación número 72 también dice: “La pobreza del amanecer en la *Sinfonía alpina* de Richard Strauss no es el mero efecto de secuencias banales, sino de la brillantez misma. Pues ningún amanecer, incluso en las altas montañas, es pomposo, triunfal, majestuoso, sino que apunta débil y tímido, como con la esperanza de que lo que vaya a suceder sea bueno, y es precisamente en esa sencillez de la potente luz donde radica su emocionante grandiosidad”.

41 Descubrí algunos de estos datos durante la visita en febrero de 2017 a la primera exposición que se ha hecho en Alemania sobre el colonialismo alemán. La exposición fue sumamente ilustrativa, así como la conversación con uno de los organizadores que nos sirvió de guía. El catálogo proporciona una detallada información que no tiene desperdicio. Véase *Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart*, Berlín, Deutsches Historisches Museum, 2017. Al volver a España, poco después, descubrí con agrado el interesante estudio de Hasan G. López Sanz, *Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas*, Valencia, Concreta, 2017.

42 Yi-Fu Tuan, *Dominance & Affection. The Making of Pets*, New Haven, Yale University Press, 1984, p. 78.

43 Resulta curioso que Adorno y Horkheimer se dirigieran uno a otro con nombres de animales en

sus correspondencias. Adorno, “hipopótamo”, Horkheimer, “mamut lanudo”. El mote de Gretel Adorno solía ser “jirafa” o “gacela”.

44 Véase mi “Sueño Terminal”, texto para la ópera de P. Glass sobre Disney, *The Perfect American*, Madrid, Teatro Real.

45 Véase lo que cuento sobre Baudrillard en *El jardín de los delirios*.

46 Véase el excelente trabajo de D. Jenneman, *Adorno in America*, University of Minnesota Press, 2007. También *The Frankfurt School in Exile*, de Thomas Wheatland (University of Minnesota Press, 2009) y *Gran Hotel Abismo*, de Stuart Jeffries (Madrid, Turner, 2018).

47 Si este libro pudiera haber crecido como la maleza de *El jardín de los delirios* (cosa que mi editora esta vez no estaba dispuesta a admitir) habría incluido un gran capítulo sobre dos paseantes, Hessel y Krakauer, que salen a relucir en las historias del caminar mucho menos que Benjamin, pero que son fascinantes. De Hessel hay dos ediciones de su *Paseos por Berlín*, una reciente en Errata Naturae, de 2015 (trad. de M. Laguillo) y una de 1997 en la editorial Tecnos (trad. de M. Salmerón) que incluye el escrito de Benjamin sobre Hessel donde explica por qué el *flâneur* berlinés, a diferencia del parisino, no era un paseante filosófico, ni un esteta diletante, sino un personaje errante más inquietante, o “sospechoso”, como dice el propio Hessel en el primer y gran relato del libro. De Krakauer, Errata Naturae acaba de publicar *Calles de Berlín y de otras ciudades* (2018) también con traducción de M. Laguillo, algunos de cuyos textos podrían haber recibido una versión un poco más lírica. Krakauer sí estuvo en Estados Unidos, desde 1941, así que cuando uno se cansa de los mareos especulativos de Adorno, puede disfrutar de la sabiduría del amigo que tantas cosas le enseñó desde su juventud y cuya perspectiva no se puede calificar simplemente de realista.

48 “Experiencias científicas en Estados Unidos”, en *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pp. 107-140.

49 *Minima Moralia*, op. cit., observación 28, p. 46 (modifico la traducción).

V
NI MONJE, NI JARDINERO
Wittgenstein

Prefiero pasar ahora a un personaje que no suele aparecer en las historias de filósofos de paseo, aunque sí sale a relucir en las de pensadores en cabañas.¹ Frente a los delirios de grandeza de Heidegger, hay filósofos del siglo xx cuyas idas y venidas, en ciudades y en el campo, a fuerza de querer ser solemnes acaban resultando chistosas. Heidegger predicó la serenidad, una abolición de la voluntad que nos abriera a lo esencial, pero Wittgenstein sufrió durante su vida un tipo de *Angst* para el que no encontró cura alguna; una ansiedad sin tratamiento, que no logró calmar siguiendo ninguna senda. Wittgenstein es un personaje desencaminado del que una historia del andar puede sacar más de lo que parece y que da bastante que pensar cuando se le baja del pedestal en el que se le ha subido y se siguen de cerca sus erráticos pero humanos pasos. La única vez que Solnit menciona a Wittgenstein lo hace con mucha ironía, pues lo pinta como un loco que, durante aquellas noches en las que visitaba a Russell, no dejaba de decirle que estaba a punto de suicidarse y caminaba durante horas de un lado a otro de la habitación “como un tigre enjaulado”.² Puede que esa sea muy buena imagen del filósofo contemporáneo, la del ir y venir en la celda de sí mismo, chocando reiteradamente con las paredes de su propio cerebro, preso de sus obsesiones y desvaríos. Sin embargo, hay un Wittgenstein que Solnit olvida, el Wittgenstein que en cierto modo se vuelve hacia la vida corriente y moliente, una vida que él mismo no sabe llevar y que le resulta extraña, pero que finalmente convierte en el centro de atención de su filosofía. La de Wittgenstein resulta atractiva, entre otras cosas, porque no es una filosofía hecha desde grandes cimas, sino desde la altura de un transeúnte común, un participante de la vida diaria, vida que se convierte en horizonte último y límite de la reflexión.³ Él mismo solo pretende actuar como observador de formas comunes de vida (juegos,

costumbres, actos), aunque no las describe con la habilidad e imaginación de un escritor, sino con la obsesión de un lógico o la de ciertos autistas.⁴ La ciudad para Wittgenstein inspira, además, alguna metáfora sobre el lenguaje, que llega a comparar con “una vieja ciudad: una maraña de callejas y plazas, de viejas y nuevas casas, y de casas con anexos de diversos periodos; y esto rodeado de un conjunto de barrios nuevos con calles rectas y regulares y con casas uniformes”.⁵ Esta imagen de la ciudad ha dado pie a todo tipo de elucubraciones, aunque lo llamativo es que dicha imagen no se puede obtener consultando simplemente mapas y planos, o sea, sin callejear realmente por la ciudad vieja o sin desplazarse a los nuevos barrios periféricos. Sin embargo, por mucho que intentara ver la vida cotidiana a su nivel, no está claro –creo– desde dónde miraba realmente Wittgenstein la ciudad. La comparación que hizo de sí mismo con un guía –malo– de ciudad no debería tomarse a la ligera.⁶ Wittgenstein también comparó el lenguaje con una ciudad, mientras que algunos psicogeógrafos compararon la ciudad con un lenguaje. Como bien recuerda Solnit, si para Certeau la ciudad es un lenguaje, entonces el acto de caminar es el acto de hablar ese lenguaje, pero no como un sistema cerrado, sino como una serie de posibilidades. “Así como el lenguaje limita lo que puede ser dicho, la arquitectura limita por dónde se puede caminar”, aunque el caminante puede inventar otra ciudad con su propio andar. Los cruces, los desvíos o los giros –que tanto obsesionaban a Wittgenstein– cierran y a la vez abren posibilidades de tránsito. El viandante transforma el espacio, dirá Certeau, igual que el hablante transforma el lenguaje con giros de la lengua, desvíos y figuras estilísticas. Desgraciadamente, a diferencia de muchos hablantes y peatones, Wittgenstein vivió como un problema la diferencia entre el *sentido práctico* y la *necesidad lógica*, entre saber orientarse más o menos y conducirse *porque* se ha entendido el sentido definido de los signos. Al contrario que a los semiólogos y los humoristas, parecía agobiarle la idea de que el lenguaje sea un medio de comunicación plagado de ambigüedades y dobles sentidos. El lenguaje, dijo, “es un laberinto de caminos. Vienes de *un* lado y sabes por dónde andas; vienes de otro al mismo lugar y ya no lo sabes”.⁷ En algunos momentos, llegó a comparar su

filosofía con la instalación de señales que logren evitar desvíos lingüísticos, lo cual es absurdo, pues la colocación de más señales no hace más claro el uso del lenguaje, e incluso puede convertirlo en un laberinto mayor.⁸ Le obsesionó el hecho de que circular bien no consiste en seguir estrictamente las reglas, sino en saber cómo se suelen aplicar (el tránsito no es posible sin códigos, pero los códigos no funcionan sin hábitos implícitos que regulan su aplicación). La ciudad de un paseante como Wittgenstein, en suma, no es un espacio donde perderse alegremente, no es la ciudad de un paseante curioso que se deja llevar, ni la de un observador que goza a la deriva. Es más bien un laberinto agobiante, confuso, la ciudad de un hombre alienado que trata de actuar como los demás pero que no llega a darle sentido a los gestos normales que ve a su paso y contempla como un mirón enajenado las escenas más comunes del mundo.⁹

Pero dejemos la ciudad y pasemos a otro Wittgenstein, igual de interesante y extraño, que también trata de bajar la filosofía a tierra, solo que usando imágenes campestres en vez de urbanas. “En los valles de la idiotez (*Dummheit*) –dice en 1949– crece más hierba para el filósofo que en las desnudas cumbres de la sensatez (*Gescheitheit*)”.¹⁰ “Baja siempre de las frías cumbres de la sensatez a los verdes valles de la idiotez”, decía un año antes.¹¹ No está claro qué animal masticando hierba sería el filósofo (¿una vaca, un caballo, o una simple y mansa oveja de rebaño?), pero al menos Wittgenstein pone al filósofo a la altura del valle. La imagen no inspira una forma muy elegante de entender la filosofía, sobre todo para quienes la conciben como una práctica fría y calculada.¹² La filosofía se convierte en una tarea demasiado excéntrica e incompatible con la *distinción* intelectual. La confusión de Wittgenstein está reñida no solo con la profundidad de la filosofía metafísica, sino también con la de la filosofía analítica que ha hecho tanto negocio con él. Wittgenstein –recuérdese– confesó su incapacidad para escribir un libro, algo con unidad, y comparó sus colecciones de notas, aforismos y pensamientos variopintos con un álbum de paisajes *confusos*. La propia investigación le obligó a

atravesar en zigzag un amplio dominio de pensamientos en todas las

direcciones –las anotaciones filosóficas de este libro son como un conjunto de bosquejos de paisajes que han resultado de estos largos y enmarañados viajes–. Los mismos puntos, o casi los mismos, fueron continuamente tocados de nuevo desde diferentes direcciones y siempre se esbozaron nuevos cuadros. Unos sinnúmeros de estos eran mal dibujados, o carecían de personalidad, aquejados de todos los defectos de un torpe dibujante. Y cuando fueron descartados, quedó una cantidad de otros regulares que debían entonces ser ordenados, y frecuentemente recortados, para que pudieran darle al observador un cuadro del paisaje. Así pues, este libro es en realidad solo un álbum.¹³

Desde luego que sí: solo un álbum, pero además repetitivo y falto de gracia, prueba más de que Wittgenstein solo sabía dar vueltas y vueltas sobre las mismas situaciones sin saber salir de su propio paisaje mental. Confesó que su ideal de claridad lógica en el *Tractatus* había sido un error, pero el error de las *Investigaciones filosóficas* fue querer estar cerca de la vida común sin tener la familiaridad e imaginación mínimas para describirla.¹⁴

Pero volvamos a nuestro principal campo de estudio, o sea, al filósofo de paseo. Wittgenstein y sus retiros o exilios campestres son una leyenda. Sus estancias suelen compararse a las de Heidegger porque también alabó la vida rural elemental y despotricó de la civilización técnica, solo que en su caso lo hizo con un tono melancólico, anacrónico, patético y hasta ridículo, aunque menos enervante que el de Heidegger. Las observaciones de Wittgenstein sobre el mundo que queda fuera de la ciudad están teñidas de idealizaciones de la vida campesina y parecen fragmentos de un evangelio a lo Tolstói pero mucho más desquiciado. A diferencia del escritor ruso, el mundo rural de Wittgenstein carece de vida, gracia y fuerza. El de Tolstói es un mundo arcaico, donde priman los sentidos y los gestos físicos, la acción y la emoción, y donde los ciclos de la vida forman un telón de fondo que parece conciliar todo y, como dice George Steiner, ayuda a captar la continuidad del Ser que va desde la materia bruta hasta las estrellas.¹⁵ El mundo natural de Wittgenstein, en cambio, no restaura la fuerza elemental de los sentidos, ni vigoriza la acción, ni parece conectar a las almas

desdichadas con ningún ciclo vital. Cada vez que trataba de estar más cerca del mundo, más se alejaba de él. Y cuanto más intentaba acertar, más erraba, como quien busca la salida en un corredor oscuro y abre puerta tras puerta, hasta tirar con fuerza de la correcta, pero entonces se queda con el pomo en la mano.¹⁶

En 1913 Wittgenstein pasó unas vacaciones en Noruega con su amigo Pinsent. Se instalaron en un hotelito de Øystese, una aldea apartada de los turistas, cerca de Bergen, en una ensenada del fiordo de Hardanger. Allí, además de escribir más concentrado, Wittgenstein jugó con su amigo al dominó, paseó en botes a vela y a remo y dio largas caminatas por colinas y por el borde de la costa. Juntos atacaron nidos de avispas y brincaron por peñascos y lechos de ríos (Wittgenstein era torpe y se cayó varias veces al agua), silbando melodías de Schubert. Pero el carácter de Wittgenstein era inestable, irascible y tenso, y le montaba continuas escenas a Pinsent (por ejemplo, cuando este trató de hacerle una foto, Wittgenstein proclamó enfadado: “Eso es como si ante un paisaje hermoso uno no pensara en otra cosa que en hacer de él un campo de golf”).¹⁷

Wittgenstein deseaba estar solo, recluso en sí mismo y manifiesta su deseo de vivir como un ermitaño, apartado de todo y de todos (especialmente de ambientes impostados como el de Cambridge). Buscó, desesperado, un lugar auténtico donde llevar una vida simple y sencilla y dar así a luz grandes pensamientos. Su plan de vivir dos años allí extrañó a Pinsent, y a Russell le pareció una idea lunática y atroz, pero él encontró el lugar perfecto en un pueblo, Skjolden, en el fiordo de Sogne, al norte de Bergen, al que volvería finalmente. Aprendió algo de noruego y entabló alguna relación con el cartero, un fabricante de cajones de madera del pueblo, una granjera y algún escolar. Los biógrafos creen que fueron algunos de los días más tranquilos de su vida, y de los más productivos, pero no sabemos si plantar algo formó parte de su terapia.

En 1921 volvió a Noruega de vacaciones, esta vez con Arvid Sjögren (un antiguo amigo de una familia relacionada con los Wittgenstein), y vio por primera vez la cabaña que había mandado construir en su ausencia. Se fue hasta allí con poco dinero, así que se puso a trabajar todo el día en una

serrería haciendo cajones con Arvid, una tarea que, como dijo, además de algo de dinero, le proporcionaba un poco de paz mental. Volvió a la cabaña en 1936, como en 1913, tratando de dar otra vez con ideas buenas, pero en 1937 pasó una muy mala temporada enclaustrado en ella, con mucha angustia, y empezó a dudar de que la soledad le beneficiara tanto. En 1929 anotaba: “Mi ideal es cierta indiferencia. Un templo que sirva de contorno a las pasiones, sin mezclarse en ellas”.¹⁸ No parece que Wittgenstein alcanzara ese ideal estando a solas o más cerca de la naturaleza.¹⁹ Pero quizá la vida al aire libre le brindó algunas alegrías fugaces, quién sabe.²⁰ Parece que leyó *Walden*. Quizá imitara ciertas técnicas de supervivencia, pero no parece que aprendiera mucho de Thoreau como escritor, de su maravillosa capacidad para describir emociones y paisajes con un lenguaje imaginativo y vivo. Quizá también admiraba a William James justamente por algo de lo que él carecía: la capacidad para tratar un paisaje como un estado anímico, y todo estado anímico como un paisaje.²¹

Pese a todo, y a diferencia de otros filósofos, Wittgenstein intentó ser jardinero. Sus escritos están plagados de alusiones a semillas y plantas, y usa metáforas botánicas para ilustrar algunas de sus ideas sobre el lenguaje. En un lugar dice: “Qué variedad de plantas, cada una con su carácter humano: rosa, hiedra, hierba, roble, manzano, palma de maíz. Compárese con los diversos caracteres de las palabras”.²² Unos años antes había dicho: “Una nueva palabra es como una semilla fresca arrojada al terreno de la discusión”.²³ Pasado el tiempo, volvió a apuntar:

Nietzsche escribió alguna vez que incluso los mejores escritores y pensadores han escrito cosas mediocres y malas, solo que las separaron de lo bueno. Pero no es así exactamente. Desde luego, un jardinero tiene en su jardín rosas junto al abono, la basura y la paja, pero se distinguen no solo por la bondad sino, sobre todo, por su función en el jardín. Lo que parece una mala frase puede ser la semilla de una buena.²⁴

Si esto es todo lo que le inspiró un jardín, es poco, la verdad; en un jardín se hacen muchas cosas que darían para otras comparaciones (esquejes, injertos, podas...). En 1942 escribía otros comentarios sobre plantas que

podrían tener un significado profundo, aunque no del todo claro: “No se puede sacar la semilla de la tierra. Solo se le puede dar calor, humedad y luz, y entonces crecerá (no se debe ni siquiera *tocarla*, excepto si se hace con cuidado)”.²⁵ A los fervientes seguidores de Wittgenstein les encantan este tipo de sentencias, afirmaciones muy generales que, sacadas de contexto, resplandecen de forma engañosa, pero que como parte de una conversación ordinaria suscitarían cierto estupor. Wittgenstein podría haber seguido siendo profundo si hubiera dado más detalles, como hacen los escritores, pero era un filósofo, qué se le va a hacer. Sus exégetas siempre tendrán trabajo pensando en sus semillas, igual que los de Shakespeare con la frase de Macbeth sobre las “semillas del tiempo”, solo que Shakespeare logra fascinar y emocionar, aunque sus frases no se entiendan. Otras frases suyas sobre jardines también podrían justificar muchas meditaciones sobre el sentido de la vida. En cierta ocasión dice: “Para llegar hasta lo más profundo no necesitas viajar; puedes encontrarlo en tu propio jardín trasero”.²⁶ Suena muy profundo: el jardín de atrás es más privado y quizá más descontrolado, claro, mientras que el de delante es público y formal. El trasero no se enseña a cualquiera, quizá a nadie, mientras que el de la entrada puede respetar las convenciones sociales. El trasero puede ser un caos, mientras que el delantero puede servir para disimular. Hay jardines traseros maravillosos, espacios cuidados e íntimos, pero también están esos en los que se amontonan trastos y desechos y otros donde se pueden enterrar horrores. Si Wittgenstein quería decir que para descubrir la verdad sobre uno mismo conviene empezar por poner orden en la parte que nadie ve, le agradecemos su mensaje, pero como otros suyos no es muy original.

Sabemos que Wittgenstein conocía la *Metamorfosis de las plantas* de Goethe y describió el mundo del lenguaje y del pensamiento con imágenes prestadas de ese tratado. Sin embargo, la botánica de Wittgenstein es mucho más inane que la de Goethe, donde todos los órganos de las plantas se imaginan como transformaciones de las hojas. No hay en la historia natural de Wittgenstein nada de exotismo, ni tanta variedad, como probablemente tampoco lo hay en su visión del lenguaje. La botánica de Goethe se presta a sueños divertidos (quizá a la velocidad que hoy permite el *time-lapse*), pero

las descripciones morfológicas que Wittgenstein hace del lenguaje inspirándose en ella están privadas de vida y no excitan la imaginación.²⁷ Las plantas dibujadas y las plantas secas tienen mucha más vida.

Después de ejercer como profesor de escuela rural y volver locos a niños y adultos, Wittgenstein pensó en meterse a monje en un monasterio en Viena. No era la primera vez que se le pasaba por la cabeza. Cuando se desesperaba parecía consolarle la idea de un encierro voluntario, una especie de ejercicio espiritual o de penitencia. Cuando el padre superior de un monasterio le explicó que allí no iba a encontrar lo que él buscaba, y que parecía movido por motivos no del todo aceptables por la orden, Wittgenstein se buscó un trabajo como jardinero durante tres meses para los monjes del monasterio de Hütteldorf, en las afueras de Viena. Pero volvió a montar una de sus típicas escenas, y se empeñó en dormir durante los tres meses en un cobertizo para herramientas en el jardín, algo que también dio que pensar a los pobres monjes. Cualquier religioso en su sano juicio habría dudado de semejante voto de obediencia y pobreza. ¿Qué hacía durmiendo allí? Quizá cuidar el jardín le sirvió de terapia, como seis años antes, en 1920, cuando también trabajó como jardinero para otro monasterio, pero ¿qué demonios hacía cuando estaba dentro de los jardines? ¿Obedecía a los monjes o, como hizo en otras ocasiones con otras personas, trató de explicarles a ellos cómo hacer mejor y más eficazmente las cosas? Quizá ese fue su error, como otras tantas veces: un jardinero sabe adaptarse al *azar*, a las casualidades, a las contingencias que hacen prosperar unas semillas inesperadas o echan a perder las plantadas. Un jardín no es resultado de una planificación, sino efecto de la improvisación. ¿Se callaba Wittgenstein mientras podaba? ¿*Mostraba* el silencio del jardín ese sentido del mundo que no se puede *enunciar*? ¿Son los ruidos del jardín apropiados para la ética del silencio? ¿Le gustaba a Wittgenstein dar formas curiosas a los setos? ¿O prefería barrer como penitencia montones de hojas secas?²⁸

Tampoco sabemos si cultivó algo alrededor de la cabaña que habitó en Noruega. No lo parece. ¿Trató de ayudar con alguna labor a algún aldeano? Porque si lo hizo, lo mismo también le cuestionó su forma de arar. Le encantaba el trabajo manual, como si usando más sus manos pudiera

olvidarse de lo que se le pasaba por la cabeza. Hacer bricolaje o labores con él debía de ser un infierno. Quizá si hubiera vivido lo bastante habría planeado un jardín de una forma tan obsesiva como en su día diseñó ventanas, puertas, radiadores y una especie de habitación celda para una casa.²⁹ Quién sabe. Sorprendió a Norman Malcolm en Ithaca cuando trató de convencerle de que había un método más eficaz para lavar platos y los limpiaba en la bañera.³⁰ Las mosquiteras tampoco le gustaban, porque decía que no dejaban pasar el aire. Si era así de pesado, ¿por qué no le iba a obsesionar saber cómo cuidar un jardín?³¹ Hacia 1948, cuando se fue a Irlanda, quizá estuvo más cerca de la serenidad. Primero se alojó en una granja en Redcross, en el condado de Wicklow, donde, como otras veces, los niños le acabaron cogiendo miedo. Parece que el ruido de la granja le molestaba y fue a aislarse en una casa de campo que Drury tenía en la costa (en Rosroe, Connemara) donde escribió fragmentos de las *Investigaciones filosóficas*. No sabemos la cantidad y el tipo de paseos que daba, ni si trataba con los paisanos. Los irlandeses tienen un peculiar sentido del humor, capaz de echar por tierra todo tipo de seriedad, pero ni siquiera allí Wittgenstein fue capaz de vivir un poco menos agobiado, y parece que sufrió varios ataques nerviosos.

Wittgenstein es el reverso ridículo de Heidegger, tiene esa ventaja. Nunca es siniestro, sino patético. Uno puede imaginárselo en los pueblos hablando con aldeanos que a veces debían de quedarse estupefactos con sus gestos y dichos, o en jardines monacales, absorto en sus cavilaciones, entablando anodinas conversaciones que podrían servir como base para una obra de teatro de Beckett pero también como material para *sketches* de los Monty Python.³² Ni la campiña ni las olas del mar irlandés, ni alguna flor que creciera en los acantilados le dieron la tranquilidad que tan desesperadamente persiguió toda su vida. Pero, a diferencia de otros filósofos, por lo menos él trató de *imitar* la vida de un jardinero y, a su manera, los hábitos y ritmos de una vida serena y feliz.

Ironías de la historia, uno de los jardines más bonitos que existen tiene que ver con Wittgenstein, aunque de una forma un tanto indirecta. Además de escribir una novela sobre santos y académicos, con Wittgenstein como uno

de los personajes,³³ Terry Eagleton escribió un guion para una película sobre Wittgenstein que dirigiría el polémico Derek Jarman. El resultado fue muy diferente de lo que Terry había escrito.³⁴ Jarman hizo de las suyas y pensó sobre todo en términos visuales, mientras que Eagleton intentó teatralizar algunas ideas de Wittgenstein de una forma más tradicional e irónica. La imagen de Wittgenstein que Jarman dio en la película se presta a un debate por sí misma, y no entraré en él, porque lo que siempre me ha llamado la atención es otra cosa muy distinta.

En 1986, mientras buscaba un campo de jacintos de bosque para filmar, Jarman acabó comprándose una pequeña cabaña de pescadores en la pedregosa costa de Kent (en una zona árida, batida por el mar y el viento, junto a una central nuclear mágicamente iluminada de noche),³⁵ alrededor de la cual hizo crecer, por casualidad, un jardín que mucha gente pudo ver filmado en su versión del *War Requiem* (1989) de Britten, y en una de sus películas más raras: *The Garden* (1990), una “parábola –según él– de la cruel e innecesaria perversión de la inocencia”. El estilo del jardín de Jarman se ha comparado con el paisajismo naturalista de Beth Chatto (la grava, las plantas resistentes) y con algunas instalaciones del Land Art como las de A. Tiberghien.³⁶ No está claramente separado del entorno por muros, vallas o límites y en él se mezclan plantas silvestres de la zona con esculturas hechas con piedras, conchas, anclas, maderos que trae el mar, trozos de metal, herramientas, ganchos de barcos, rastrillos oxidados, etcétera.³⁷ Con todo, el espacio evoca algo más que un estilo paisajista, porque fue el lugar que Jarman preparó minuciosamente para despedirse de esta vida. Por eso lo comparó con un edén, pero sobre todo con un Getsemaní.

El jardinero se aloja en otro tiempo, sin pasado o futuro, principio o fin. Un tiempo en el que el día no está cortado por horas punta, descansos para comer o el último autobús de vuelta a casa. Conforme paseas por el jardín te sumerges en ese tiempo sin poder recodar nunca en qué momento exacto entraste en él. Todo el paisaje alrededor se ve transfigurado. He ahí el Amén más allá de la plegaria.³⁸

Howard Sooley, un amante de las plantas, tomó fotos del jardín desde 1991, y Jarman escribió textos inolvidables en su año final de vida, mientras se entretenía en el jardín, visitaba hospitales y pasaba sus últimas vacaciones en el maravilloso jardín de Monet en Giverny. El jardín de Jarman, en verdad, no es solo un espacio físico, sino también un campo de experiencia inseparable de las fotos de Sooley. En su libro sobre las representaciones pictóricas, fotográficas y fílmicas de jardines, Michael Jakob no ha podido describir el valor del jardín, y de su propio modo de representación:

El antijardín de Prospect Cottage, a la vez lúdico y terapéutico, razonado y construido al azar de los hallazgos, ha suscitado un modo diferente de representación. Las imágenes respectivas ya no son las imágenes tradicionales, mimético-descriptivas o sentimental-surrealistas. [...] Estas imágenes son más bien metafóricas: se muestran como analogía de un casi nada, de una naturaleza austera organizada por el hombre que, gracias a los gestos terminales de un artista, adquieren la apariencia de un casi todo, de una totalidad recuperada.³⁹

Jarman cuidó un jardín imprevisto en un terreno yermo y su fantasía, tan delirante a lo largo de su vida, alcanzó un inesperado y sorprendente punto de serenidad.⁴⁰ El entorno no parecía el más indicado para plantar nada, pero era sumamente bello, sobre todo gracias a la gran luminosidad. Dungeness es uno de los lugares donde menos llueve y hay más sol de Reino Unido: una grandísima península de guijarros sin subsuelo de extraña belleza, y una reserva ecológica. Las dos plantas nucleares fueron construidas, de hecho, dentro de una zona para pájaros que acabaron viviendo con el agua caliente que vertían (una de las centrales se cerró en 2006). El jardín de Jarman está también cerca de la antigua base del ejército del aire de Denge, donde se instalaron entre 1928 y 1930 distintos tipos de espejos acústicos de hormigón. Su emplazamiento fue elegido porque era uno de los más silenciosos en Gran Bretaña, y consistía en un sistema experimental de alerta para detectar invasiones aéreas a través de ondas sonoras. Los espejos no fueron particularmente eficaces y acabaron abandonados cuando se introdujeron los sistemas de radar. La industria

nuclear y las defensas de guerra, pues, están rodeando el jardincito con una atmósfera de silencio “extramundana” como dijo Jarman. Rodeado por *ese* paisaje –eso es lo interesante–, Jarman concibió su jardín como “una terapia y una farmacopea” y, conforme el jardín iba sobreviviendo, él fue desapareciendo, logrando justamente algo que muchos filósofos no consiguen: tener la suficiente imaginación, calma y modestia para construirse un jardín, o sea, el lugar perfecto para morir. Desde luego, muchos filósofos han peregrinado para ver la cabaña de Heidegger en una loma húmeda, y la de Wittgenstein en un risco seco, pero hay quienes encuentran más conmovedor visitar ese erial de jardín junto a una carretera y una central nuclear, tan unido a la vida y a la muerte. Se supone que los filósofos son gente que se dedica a pensar en la muerte, pero visitando jardines como el de Jarman se sienten cosas que no se sienten ante las cabañas y tumbas de muchos filósofos.⁴¹

Esperar a la muerte en un jardín es habitual.⁴² Y no solo en uno privado, hecho por uno mismo. También se puede ver venir el final en uno público, con mayor o menor perspectiva de vida. Los hospitales y sanatorios tienen jardines en sus patios, a veces con pequeñas fuentes (ya hablamos del que pintó Van Gogh),⁴³ pero también pueden estar cerca de parques colindantes, alamedas o bosques que cumplen funciones terapéuticas. A Robert Walser, el delirante y genial paseante del que luego hablaré, le gustaban los bosques en parte porque se sentía en ellos como dentro de templos y en parte porque, como decía él, el bosque sufre en silencio como uno mismo. Él acabó muerto, helado, durante el día de Navidad en un bosque frío cercano al sanatorio psiquiátrico de Herisau donde estaba ingresado. El bosque que alivia las penas y alegra el corazón puede convertirse en un campo de muerte durante un invierno. Muchos enfermos desean pasear por jardines o reposar en ellos, en bancos o hamacas, cerca de las plantas, aunque estén en muy mal estado y apenas se puedan mover. Algunos enfermos desahuciados prefieren abandonar el hospital y morir viendo sus jardines. Algunos familiares bajan bebés moribundos a los jardines de hospitales para que mueran rodeados de árboles.⁴⁴ La gente prefiere morir sintiendo vida a su alrededor. Los bosques sagrados –ya lo dije– fueron los primeros templos, y

grandes árboles sus columnas, pero los enfermos modernos no necesitan tanto para su tránsito final: un pequeño sendero entre árboles es un bonito corredor de la muerte. Los porches, pérgolas y marquesinas de jardines también funcionan como portales de espera. Aunque si uno muere en un hospital antiguo, con un patio parecido al de un claustro, entonces las galerías con vistas al jardín serán los pasillos donde matar el tiempo mientras se vive el poco que le queda a uno.

En cualquier caso, nos hemos apartado del sendero, dejándonos llevar por los colores de los que Jarman supo rodearse en un jardín propio pero sin reja (esos colores para los que a veces los filósofos parecen ciegos) y por los colores, quizá menos espectaculares pero vivos de los que los pacientes no se quieren privar antes de despedirse de este mundo. Ahora es tiempo de volver, otra vez, me temo, al sórdido y decolorado mundo de los filósofos.

¹ Wittgenstein es mencionado por dos escritores que escriben sobre el caminar; Thomas Bernhard en su relato de locos “Andar” (ya lo dije en la introducción), pero también el novelista Tomas Espedal en su novela *Caminar. O el arte de vivir una vida salvaje y poética* (Madrid, Siruela, 2008) que cita literalmente una observación de Wittgenstein de febrero de 1937 según la cual el cristianismo exige que en este mundo “se ha de caminar y no estar sentado”. Por tanto, la cuestión fundamental –añade Wittgenstein– es cómo *caminar* por esta vida, pero ahí está su problema: debería caminar, confiesa, porque “mi trabajo solo es un estar sentado en el mundo” (*Movimientos del pensar. Diarios. 1930-1932/1936-1937*, Madrid, Pre-Textos, 2004). Dilucidar si Wittgenstein logró realmente “ponerse en marcha” desde los años cuarenta hasta su muerte es algo que nos apartaría demasiado de nuestro camino en este libro.

² Solnit, *op. cit.*, p. 37.

³ Wittgenstein es mencionado justo a este respecto, aunque de pasada, en una obra de referencia para la psicogeografía: *The Practice of Everyday Life* de Michael de Certeau (Berkeley, University of California Press, 1984, p. 9). Para Certeau fue un acierto de Wittgenstein el no aceptar ninguna autoridad por encima del horizonte de la vida común. Certeau también vindicó de una manera más evocadora que para Wittgenstein la visión a pie de calle, la de un peatón, frente a la visión superior que se obtiene desde un rascacielos. Véanse más abajo otras comparaciones.

⁴ He explicado esto en “Gags and Games. Wittgenstein and his Relation to Jokes”, en W. Russell, E. Ryall y M. MacLean (eds.), *Philosophy of Play as Life*, Londres, Routledge, 2017.

⁵ *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, UNAM, México-Crítica, 1988, § 18.

⁶ Como recordaron sus pupilos, Wittgenstein decía: “Cuando enseño filosofía soy como un guía que enseña cómo moverse por Londres. Tengo que llevarte a través de la ciudad de norte a sur, de este a oeste, de Euston al dique y de Piccadilly al Marble Arch. Después de haberte dado muchos paseos por la ciudad, en todas direcciones, habremos pasado por una calle andada varias veces,

cada vez atravesándola como parte de un paseo diferente. Y al final conocerás Londres; serás capaz de encontrar tu camino como un londinense nativo. Por supuesto, un buen guía te llevará a través de las calles más importantes con más frecuencia que te lleva por calles laterales; un mal guía hará lo contrario. En filosofía yo soy más bien un guía malo...” (D. A. T. Gasking y A. C. Jackson, 1951, “Wittgenstein as a Teacher”, en T. Fan (ed.), *Ludwig Wittgenstein: The Man and His Philosophy*, Nueva Jersey, Humanities Press, 1978, p. 51). Habría muchas formas de interpretar esta analogía. Una relativamente positiva es que la filosofía deambula por calles laterales del sentido, no por las vías principales de la razón, pero que sus extravíos pueden ser iluminadores. Wittgenstein acostumbra a comparar su método no solo con alguien que se *desvía* en un paseo, sino con alguien que se *retrasa*. En la cita que abre este libro dice que en filosofía el corredor que gana es el que logra correr más despacio, o el que alcanza el último la meta, quizá porque el que va retrasado piensa mejor todo, o porque al ir más despacio recuerda más cosas, o quizá porque ve cometer errores a los corredores que lleva por delante.

- 7 *Investigaciones filosóficas*, *op. cit.*, § 18. En una anotación de 1931 dice: “El lenguaje ha preparado las mismas trampas para todos; la inmensa red de caminos equivocados transitables. Y así vemos cómo uno tras otro los hombres siguen los mismos caminos y sabemos dónde van a doblar, dónde seguirán derechos sin ver la desviación. Así pues, yo debería poner señales en todos los lugares de los que parten caminos equivocados, para ayudar a pasar los puntos peligrosos” (*Aforismos. Cultura y valor*, Madrid, Austral, 1995, p. 56).
- 8 He comparado los ejemplos de Wittgenstein con los del niño detective de *El curioso incidente del perro a medianoche*, que no sabe cómo obedecer órdenes sencillas como “estate callado” o “no pisar el césped”, ni tampoco cómo interpretar los guiños de ojos que hace la gente. Muchos lectores (y no solo expertos como Oliver Sacks) pensaron que Chris Boone era un asperger, pero Haddon dijo que no se había inspirado en ese síndrome y que su novela trataba simplemente sobre gente un poco al margen de lo normal, que ven el mundo de una forma sorprendente y reveladora. Como dijo un crítico, Haddon logró expresar la belleza de una visión demasiado *literal* del mundo. En el caso de Wittgenstein, no existe ninguna belleza.
- 9 Como dijo Ben-Ami Scharfstein, al intentar describir las escenas más comunes de una forma tan esquemática y directa, Wittgenstein les acababa privando de familiaridad y las volvía extrañas. “Su intento recuerda lo que los psicólogos llaman *jamais vu*, la súbita e inexplicable incapacidad para reconocer las cosas, sitios o personas más familiares. En esta situación todo deviene completamente nuevo. Psicológicamente hablando, la experiencia del *jamais vu* parece expresar gran ansiedad y su objetivo parece ser la abolición del mundo que la causa. Si Wittgenstein incomoda a algún lector puede ser precisamente porque la lenta clarificación de acá para allá, aunque tiene el propósito de aliviar su inquietud, expresa algo de ella” (*Los filósofos y sus vidas. Para una historia psicológica de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 79). A Wittgenstein le gustaban las novelas de detectives (por ejemplo, las de Norbert Davi), y a veces comparó la tarea de la filosofía con la de una *pesquisa*. Su forma de andar, quizá, también podría tener que ver con el *merodeo* del investigador.
- 10 *Aforismos*, *op. cit.*, 1949, § 466, p. 146. También había dicho ese mismo año: “Solo pensando mucho más locamente que los filósofos se pueden solucionar sus problemas” (§ 430) y “Nuestras mejores tonterías pueden ser muy sabias” (§ 217).
- 11 *Ibíd.*, § 435. La traductora al castellano traduce *Gescheithheit* por *prudencia*, pero he puesto *sensatez*. También traduce *Dummheit* por *tontería*, pero prefiero *idiotéz*.
- 12 “Para pensar –dijo también Wittgenstein– debes desmontar el edificio de tu orgullo. Y es una enorme tarea”. Muchos de sus seguidores *no* le hicieron caso. Explico parte de esto en “No nos pongamos trágicos: A vueltas con Wittgenstein” en G. Cano *et al.*, *Constelaciones intempestivas: en torno a Jacobo Muñoz*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, pp. 129-147.

13 *Investigaciones filosóficas*, op. cit., pp. 11-13.

14 En *Tiempo de magos. La gran década de la filosofía, 1919-1929* Wolfram Eilenberger dice que el segundo Wittgenstein “ya no vierte su pensamiento en la forma rígida, jerárquicamente ordenada y rigurosamente demostrativa de un tratado. Ahora su modo de filosofar se asemeja más bien al género del diario intelectual o las anotaciones del *flâneur* asombrado e interesado en los detalles que observa” (ibíd., p. 337). No lo veo así. Wittgenstein es incapaz de escribir como un observador de la calle porque no se deja llevar por las cosas, ni se sabe mover con despreocupación y cierta inconsciencia. Se queda demasiado *fijo* en cada uno de los detalles que le salen al paso y le cuesta relacionar unos con otros. Su pensamiento está siempre entrecortado, porque se empeña en comprender de una forma demasiado lógica las señales urbanas, los signos de circulación, las indicaciones verbales comunes, los gestos, los movimientos humanos y las conductas más ordinarias. Eilenberger también recuerda que en el prólogo a *Investigaciones filosóficas* Wittgenstein describió su obra como una colección de observaciones, “un conjunto de apuntes paisajísticos realizados durante largos y enmarañados viajes”. Eilenberger compara esos apuntes de exploraciones sobre el lenguaje con los de un *flâneur*, pero se vuelve a equivocar: son paseos mentales truncados una y otra vez. La misión del filosofar, añade Eilenberger en otro momento, es trazar un plano de una *ciudad de palabras* para “que el extraviado (que es en primer lugar uno mismo) sepa dónde se encuentra exactamente y, desde ese punto, pueda elegir con plena autonomía y claridad el camino por donde continuar [...] para tener una imagen adecuada de la ciudad, primero hay que explorarla a conciencia [...]. Y, además, partiendo del lugar en que uno se encuentra, preguntándose qué dirección tomar. Nadie tiene su plano *a priori* en la cabeza, un plano que por lo demás, de nada le serviría. Esta ciudad (de las palabras) se encuentra en constante movimiento y transformación por el tránsito y actividad de las personas que en ella y con ella viven. Constantemente se crean nuevos paisajes, calles de sentido único y callejones sin salida, incluidos aquellos de cuya existencia solo más tarde, acaso demasiado tarde, se entera uno” (*Tiempo de magos*, op. cit., p. 338). Esto tampoco es cierto: Wittgenstein no sabe salir del atolladero y lo que toma por salida suele ser otro atolladero mental. Las descripciones demasiado precisas, las explicaciones muy lógicas, no sirven para orientarse en esa enmarañada jungla del lenguaje ordinario. Reflexionar mucho no ayuda a entender mejor el uso común de las palabras, ni tampoco a hacer cosas con palabras. Esta misma reflexión (que un exceso de pensamiento paraliza la acción) no ayuda tampoco a hacerlo mejor, ni a ser más espontáneo, al contrario, enreda al pensador nuevamente en otra nueva reflexión y así infinitamente. Como dije en la introducción no es una casualidad que Wittgenstein sea mencionado por los caminantes dementes de *Andar*, el cuento de Tomas Bernhard. Eilenberger se desentiende, sin embargo, de toda esta dimensión kafkiana y absurda del modo de proceder wittgensteiniano. El caminar de Wittgenstein es más parecido al de alguien que se siente extrañado en su propia ciudad, un paseante inadaptado que percibe a distancia la vida de los otros.

15 G. Steiner, *Tolstói o Dostoievski*, Madrid, Siruela, 2002, p. 89. Tuan llama la atención sobre este pasaje en “Mundos personales”, *Topofilia*, Barcelona, Melusina, 2007.

16 Sobre el absurdo en Wittgenstein, véase mi embargo “No nos pongamos trágicos. Wittgenstein y otras enseñanzas de la filosofía”, en op. cit.

17 Véase Justus Noll, *Ludwig Wittgenstein y David Pinsent*, Barcelona, Muchnik, 2001, p. 74. Véase también Brian McGuinness, “Norway 1913-14”, en *Wittgenstein, A Life. Young Ludwig 1889-1921*, Berkeley, University of California Press, 1988. También, R. Monk, *Wittgenstein. The Duty of Genius*, Nueva York, The Free Press, 1990, pp. 84-94, 202, 360-363 y 372-384).

18 *Aforismos*, § 16, p. 33.

19 Es curioso que se use a Wittgenstein para vindicar la filosofía como terapia y ejercicio espiritual cuando él jamás supo alcanzar el más mínimo grado de serenidad. Véase de Hadot, *Wittgenstein y*

los límites del lenguaje (Madrid, Pre-Textos, 2009), pero también *La ciudadela interior* (Barcelona, Alpha Decay, 2013) y *Ejercicios espirituales y filosofía antigua* (Barcelona, Siruela, 2006). La postura de Hadot hacia Wittgenstein resulta demasiado solemne para aquellos a quienes nos fascina su lado obsesivo y poco fértil. Hadot y otros admiradores de la mística siempre han dado la espalda a tradiciones espirituales y místicas más alocadas. En *Has de cambiar tu vida* Peter Sloterdijk ofrece una imagen de la filosofía de Wittgenstein como ejercicio existencial mucho más interesante que la de Hadot, aunque también ignora, olímpicamente, su dimensión patética y disfuncional.

- 20 La relación de Wittgenstein con los animales no está clara. En Ithaca y en Oxford, durante los paseos con colegas, jugueteó con pájaros y ardillas. Véase L. Wittgenstein y Oets Kolk Bouwsma, *Últimas conversaciones*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2004, pp. 86-87.
- 21 Esto es lo que dijo Théodore Flournoy sobre James. Véase mi *William James*, Barcelona, RBA, 2016.
- 22 *Aforismos*, §123 (1932-1934), p. 64. Quizá a Wittgenstein, que le gustaban las películas con colores chillones de Carmen Miranda y Betty Hutton, le habrían alucinado los árboles antropomórficos y las plantas cantarinas y bailarinas de las *Silly Symphonies* de Disney de 1932. En su versión de *Alicia en el país de las maravillas*, Disney volvió a hacer de las suyas en la escena de la canción de las flores.
- 23 *Ibíd.*, § 11 (1929), p. 32.
- 24 *Ibíd.*, § 338 (1947), p. 115. En otro momento dice que su propia originalidad “pertenece más al sustrato que a la de la semilla. Quizá yo no tenga mi propia semilla. Arroja una semilla en mi suelo, y crecerá de una forma diferente a como lo hace en otro: creo que la originalidad de Freud también es de este tipo. Siempre he pensado –aunque sin saber por qué– que la semilla original del psicoanálisis se debe a Breuer, y no a Freud. Aunque por supuesto el grano de semilla de Breuer solo puede haber sido muy pequeño” (*Ibíd.*, § 193 [1939], p. 84).
- 25 *Ibíd.*, § 237 (1942), p. 92.
- 26 *The Collected Works of Ludwig Wittgenstein*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 1998.
- 27 Wittgenstein alude a Goethe para vindicar las visiones analógicas frente a las teorías causales, pero también sigue a Spengler para aplicar la idea a formas *culturales*. Cuando percibimos semejanzas y parecidos, decía Wittgenstein, podemos buscar un origen común, una causa anterior, pero la concepción de Goethe de la planta originaria (*Urpflanze*) es otra cosa, porque no implica una hipótesis sobre el desarrollo temporal del reino vegetal como la de Darwin. Se pueden establecer secuencias y conexiones, pero eso no es lo mismo que atribuir una derivación causal. Véanse *Remarks on the Philosophy of Psychology*, vol. I, Oxford, Basil Blackwell, 1980, § 950, pp. 167-168. Véanse también las alusiones a Goethe en R. Monk, *Wittgenstein. The Duty of Genius*, *op. cit.*, pp. 303-304 y 509-512) y en Klagge, *Wittgenstein in Exile* (Cambridge, The MIT Press, 2011).
- 28 Según parece, cuando Francis Skinner lo visitó en 1937, los dos barrían el suelo de la cabaña echando hojas húmedas que una vez secas absorbían la suciedad. Alberto Ruiz de Samaniego menciona este hecho en “El engaño y el estilo: Ludwig Wittgenstein en su cabaña” (*Minerva*, *op. cit.*), pero parece atribuirle un significado tan profundo que se nos escapa. Wittgenstein, insistimos, era un maniático.
- 29 Véanse *The Wittgenstein House* de Bernhard Leitner (Nueva York, Princeton Architectural Press, 2000) y *Wittgenstein’s House: Language, Space and Architecture* de Nana Last (Nueva York, Fordham University Press, 2008).
- 30 Véase N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein. A Memoir*, Londres, Oxford University Press, 2001. Cuando pasé por Ithaca y la Cornell University hace casi treinta años leí a Wittgenstein allí, claro, pero sobre todo a un escritor que también paseó por Cornell, pero que disfrutó mucho más del

campo, sobre todo de las mariposas: Vladimir Nabokov. El campus de Cornell era muy verde y los paseos inolvidables, sobre todo en otoño. Gracias a un profesor chino de Economía muy amable descubrí las plantaciones y, con un amigo lingüista, los lagos y cascadas cercanos. También traté a ingenieros agrónomos y a muchos investigadores implicados en las ciencias de la alimentación que estudiaban cómo dar de comer a astronautas. Los mapaches se comían la pasta de dientes si dejabas la ventana del baño abierta, y las ardillas se sentaban con uno a tomarse sándwiches en los parques. Los mosquitos eran terribles y Wittgenstein se equivocaba: en Ithaca el verano es asfixiante, pero es preferible tener mosquiteras espesas a dejar que pase el aire.

31 Ese era su error, el orden, pero un jardinero sabe adaptarse al azar, a las casualidades, a las contingencias que hacen prosperar algo plantado pero también lo echan a perder. Un jardín *no* puede ser resultado de una teoría, o de un plan fijo, sino de una improvisación.

32 En *Sobre la certeza* (Barcelona, Gedisa, 1988, § 466-468), Wittgenstein sitúa la acción en un jardín para explicar por qué hacer afirmaciones “sin que venga a cuento”, o sea, fuera de un contexto adecuado, suena a broma. Los filósofos a veces pasan por enajenados, justamente porque analizan las frases sacándolas de contexto y, por eso, cuando se les observa desde fuera, sus conversaciones pueden parecer de locos: “Me siento junto a un filósofo en un jardín; dice repetidamente: ‘Sé que esto es un árbol’, mientras señala un árbol junto a nosotros. Una tercera persona se nos acerca y lo escucha, yo le digo: ‘Este hombre no está trastornado; tan solo filosofamos’” (ibíd., § 467). Se pueden imaginar contextos que darían sentido a la frase: por ejemplo, la persona podría usarla como una exclamación para expresar que está impresionado por la belleza del árbol, o que de repente le maravilla que haya árboles, o la simple existencia del mundo. Pero si la persona emite la frase como una información seria sobre un hecho, como algo que los demás no supieran, dice Wittgenstein, uno podría estar en su derecho de pensar que la persona está loca. El jardín de Wittgenstein, en suma, podría pasar a veces por un jardín de dementes.

33 *Saints and Scholars*, Londres, Verso, 1987.

34 Véase “Introduction to Wittgenstein” y “Ludwig Wittgenstein: The Terry Eagleton Script”, en *Wittgenstein. The Terry Eagleton Script and the Derek Jarman Film*, Londres, British Film Institute, 1993.

35 En la cabaña están inscritas en letras negras, por cierto, unas líneas de un poema de John Donne, “The Sun Rising”.

36 En junio de 1990 los jardineros Christopher Lloyd y Beth Chatto se tropezaron con el jardín de Jarman mientras hacían una excursión, e inmediatamente reconocieron su valor. Jarman acabó viajando al vivero de Lloyd en Great Dixter (East Sussex). Para más detalles, véase *Derek Jarman's Garden*, con fotografías de Howard Sooley (Londres, Thames & Hudson, 1995). También de E. Barcala “Surgir en la nada. Derek Jarman y el jardín de Prospect Cottage”, en *Cabañas para pensar, op. cit.*, pp. 147-158. Sobre el jardín de grava de Chatto, *Drought Resistant through the Year* (Londres, Penguin, 2000). También de G. Tiberghien y G. Clément, *Dans la vallée. Biodiversité, art et paysage* (Montrouge Cedex, Bayard Éditions, 2009). La perspectiva asilvestrada de estos jardineros no es exactamente la misma que la de Piet Oudolf, cuyos jardines parecen más bien una imitación e idealización de la espontaneidad de la flora (también los de Sylvie y Patrick Quibel, o los de Joel Kingsbury y James Hitchmough). Véase *I Giardini di Piet Oudolf*, Green Island, C. Zanfi (ed.), Milán, Bolis Edizioni, 2014 (incluye un texto muy interesante de Oudolf).

37 El jardín era difícil de sacar adelante por la pobreza del terreno. Empezó creciendo escaramujo (rosa mosqueta) y luego buglosas azules, amapolas rojas, sedum amarillo, y coles rizadas verdes que echan flores de cuatro pétalos muy bonitas, tojo, hinojo, valeriana, borago, aciano, ulex, etcétera (en la zona hay unas seiscientas variedades de plantas). Jarman se entretenía más con las

esculturas durante el invierno. Hay que recordar que Jarman no era un jardinero profesional, pero logró sacar adelante el jardín gracias a su intuición y consejos de amigos y conocidos.

- 38 Hay que recordar la importancia que tuvo en la vida de Jarman el jardín de Zuassa, una villa junto al lago Maggiore que fue confiscada por los aliados en 1946. Jarman vivió allí de niño porque su padre fue el comandante a cargo del espacio aéreo de Roma. Tenía cuatro años. Fue en esa época cuando le regalaron un libro de botánica y flores que conservó toda su vida. Léanse los bonitos pasajes sobre los paseos por Zuassa, mezclados con fantasías de cuentos infantiles y el recuerdo del momento en que se enamoró por primera vez, de un chico de dieciocho años, el sobrino de su cuidadora. Acaba de publicarse una estupenda versión de *Modern Nature* en Argentina: *La naturaleza moderna*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019, p. 30. *Modern Nature* se publicó originalmente en 1992 y abarcaba los diarios de 1989 a 1990. En 2001 se publicaron los diarios de 1991 a 1994, bajo el título *Smiling in Slow Motion*.
- 39 Las *imágenes* de jardines, como de casi todo, convierten realidades en mitos (a través del arte, la publicidad, el turismo, la televisión...). Jakob da a entender que el jardín testamentario de Jarman logra escapar a esa lógica, pero a su manera también ha acabado convirtiéndose en un mito. Compara la experiencia de Jarman con la de Van Gogh en el jardín del sanatorio de Saint-Paul-de-Mausole, en Saint-Rémy-de-Provence (del que ya hemos hablado), pero quizá ahí está la diferencia, si hacemos caso al propio Jakob: un cuadro tan maravilloso no debe deteriorarse y será reproducido una y otra vez en postales, mientras que un jardín como el de Jarman muere y florece, se puede ver desde muchos puntos de vista, y cada postal que se haga de él solo será una captura de un jardín en movimiento.
- 40 El mundo del paisaje sonoro, todo sea dicho, tiene que ver con Jarman, gracias a Simon Fisher, un compositor que puso música a *The Garden* y otras películas de Jarman, muy conocido por sus trabajos de sonorización de películas mudas sobre expediciones al Everest o al Polo Norte, como las de John Noel y Herbert Ponting.
- 41 Sloterdijk, ya lo dijimos, sabía muy bien lo que hacía dedicando tantas páginas a las diferencias entre la tumba de Heidegger y la tumba de Arendt: el espacio de muerte, el *dónde* se descansa –en paz, o sin ella– no parece haber sido un tema importante para los filósofos.
- 42 Harold Schweizer en *La espera. Melodías de la duración* (Madrid, Sequitur, 2010) incluye un capítulo sobre cómo *esperar* la muerte, pero no le da mucha importancia a la dimensión espacial de esa espera.
- 43 Los hospitales también pueden colocar flores y plantas en su interior, quizá de plástico. Estar acompañadas por espantosas cascadas. Ya he apuntado en *El jardín de los delirios* que merecería la pena escribir una historia de todos los tipos de simulaciones que desde hace décadas pueblan centros comerciales, aeropuertos, restaurantes, etcétera. En los hospitales, la diferencia es que la proximidad de la muerte parece justificar el derecho o el lujo a estar rodeado de plantas *de verdad*. Después de la muerte, también, las coronas de flores de plástico durante el sepelio serían mal vistas. Pero mientras llega ese momento, uno puede deambular como visitante o como enfermo por pasillos decorados con plantas artificiales de distintas calidades (las hay cada día mejores).
- 44 Véase de Catherine Howett, “Gardens Are Good Places for Dying”, en *The Meaning of Gardens*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1990, pp. 252-257. Este trabajo de Howett se centra en los moribundos, pero no habla de los acompañantes que, a veces, también pueden sentirse más atraídos y necesitados de jardines. Sus sentidos pueden centrarse en cosas que, normalmente, pasan más inadvertidas: luz a través de los árboles, flores en sitios inesperados, movimientos de pájaros durante el día o de ratones, murciélagos e insectos, durante la noche. Todo puede moverse más lento y con cierta calma, aunque también los jardines pueden albergar dramas y tragedias, claro. En los hospitales se guarda compostura y se ocupan los bancos de jardín, pero si las estancias son largas se puede acabar tendido sobre la hierba, a la sombra de un árbol.

VI
EL JARDÍN DE LA NÁUSEA
Sartre

Hay quien dice que Sartre persiguió un ideal de existencia parecido al de Heidegger. No exactamente. Sartre se tomó en serio muchas ideas de Heidegger, pero su visión de la conquista de la libertad no tiene lugar en los mismos escenarios que la demanda de autenticidad del alemán: los personajes de Sartre (de su filosofía y de sus novelas) experimentan sus revelaciones en un café céntrico y no en una cabaña aislada, o en una cochambrosa habitación de una pensión, en calles y plazas o en el sendero de un jardín público, pero no en un camino de leñadores en un espeso bosque. El mundo de Sartre –hay que empezar llamando la atención sobre esto– es fundamentalmente urbano, un espacio de lugares públicos. Cuando Heidegger decía que los hombres deberían volver a enraizarse en los *lugares*, no estaba pensando precisamente en lugares públicos típicos de ciudades modernas (para él –según hemos visto– esos lugares albergan una forma mediocre de vida que desarraiga a la humanidad).

No deja de ser llamativo que Heidegger y los jardines salgan a relucir en el mismo capítulo de *El ser y la nada*. “Ser, para Heidegger, es ser las posibilidades, es hacerse ser”, dice Sartre. Ahora bien, para hacerme responsable de mi ser libremente y auténticamente, no puedo dejarme llevar por el mundo social, el mundo del “se” (*se hace así, se dice así, se piensa así, se siente así...*), ni ser un reflejo impersonal de posibilidades dadas, ni definirme por cosas que pertenecen a “todo el mundo”, por ejemplo, “vestidos de confección, transportes en común, parques, jardines, lugares públicos, albergues públicos para que *uno cualquiera* pueda refugiarse”.¹ En ese mundo no soy un ser frente a otro, un individuo en relación con otros individuos, sino *uno más*. No soy algo opuesto al otro, porque todavía no soy propiamente yo, sino solo un número más, intercambiable, por ejemplo,

un viajante en un bus, un viandante apresurado o un visitante a un parque público un día más. Soy parte de un grupo, de un agregado indiferenciado. “La relación originaria entre el otro y mi conciencia no es el *tú y yo*, sino el *nosotros*”. La relación originaria, dirá Sartre, es la “sorda existencia en común”, el mero estar con otros o entre otros. Sin embargo, el mismo lugar en el que uno es *uno más*, puede convertirse en el escenario de una revelación, el espacio donde el individuo se revela a sí mismo más auténticamente. El *jardín público* se vuelve entonces *jardín del abismo*, lugar donde el individuo experimenta la muerte como posibilidad más propia, lugar al que se siente arrojado, lugar de la *soledad en común*, como la llama Sartre, la soledad propia y la de los otros.

Estoy en un jardín público. No lejos de mí hay césped y, a lo largo de él, bancos. Veo a aquel hombre, lo capto a la vez como un objeto y como un hombre. ¿Qué significa esto? ¿Qué quiero decir cuando afirmo de ese objeto que *es un hombre*?²

Pregunta interesante. ¿Cómo llegamos a reconocernos los unos a los otros? ¿Cómo reconozco al otro *como otro* y no simplemente, dice Sartre, como un objeto o como un muñeco? En el capítulo dedicado a “La mirada” Sartre trata justamente de entenderlo mediante un minucioso y extenso análisis fenomenológico de la mirada del otro sin la cual mi propio yo no llegaría nunca a revelarse. Como dice Alain Finkielkraut en otro contexto: “Ninguna relación me liga a ese desconocido que deambula en el mismo jardín que yo estoy”. Y, sin embargo, la aparición de ese desconocido, “la mirada del pacífico paseante me expulsa del paraíso en que me hallaba, [...] alguien me ve y eso basta para convertirme en alguien, adquiero una naturaleza que no puedo eludir ni recusar, pero que al mismo tiempo ya no me pertenece a mí mismo: mi ser es ahora exterior, está enredado con otro ser”. El cruce de miradas en el jardín, por tanto, despoja al individuo de sí mismo (se convierte en “un objeto que se les escapa puesto que es para otro”), pero al mismo tiempo fuerza al individuo a intentar “liberarse de ese dominio”. Frente al otro que le posee al verle, el individuo se convierte en “proyecto de recuperación de mi ser”.³ Si siguiéramos por este camino, sin

duda, nosotros mismos nos meteríamos en un jardín del que luego sería difícil salir. Podríamos plantearnos, en efecto, cómo Sartre y otros filósofos después de él analizaron el reconocimiento en espacios abiertos, pero eso, creo, nos llevaría demasiado lejos. También deberíamos hacernos preguntas sencillas pero incómodas: ¿por qué en los jardines de los que hablan tanto los filósofos de hoy día no hay miradas? ¿Por qué se asocia el jardín con un espacio de meditación serena y reencuentro fácil y no como un espacio de coexistencia tensa e incluso violenta? Deberíamos agradecer a Sartre que usara el jardín como escenario oscuro de la pérdida existencial y no como ese espacio idílico en el que hoy predica la nueva ética de la felicidad. Pero no seguiré por aquí.

Prefiero retroceder a 1938, cinco años antes de que Sartre publique *El ser y la nada*. O sea, hasta *La náusea*, al Sartre literario y a un tipo de cuento que Heidegger y muchos otros filósofos jamás habrían sido incapaces de imaginar y de escribir, una fábula donde lo biográfico y lo histórico se mezclan de una forma única. Y lo hago, también, porque hay una escena de *La náusea* que se menciona a menudo (sin ir más lejos en el estudio sobre el banco de Jakob del que hemos hablado), pero a la que merecería la pena prestar más atención.

La inminencia de la muerte no es el único estado que puede empujar hacia un jardín en busca de paz. El delirio, la desesperación y la soledad también, solo que a veces el remedio puede ser peor que la enfermedad. El jardín que un día parecía tan grato puede empezar a resultar surrealista y agobiante. La idea de que el bosque se anime parece divertida y puede inspirar dibujos animados como *Flowers and Trees*, una de las *Silly Symphonies* que Disney hizo en 1932, pero si se anima demasiado puede espantar y hacer correr a uno de vuelta hacia el mismo psiquiátrico del que se ha alejado en busca de tranquilidad. La propia Alicia de Lewis Carroll (que Disney llevó al cine), recuérdese, se encuentra en el país de las maravillas un extraño jardín donde el cinco, el siete y el dos de picas pueden perder sus cabezas si no pintan de rojo un rosal que dejaron blanco.⁴

Pero Alicia lo pasa realmente mal cuando atraviesa el espejo: un jardín de flores vivas con violetas, rosas y lilas que hablan como locas y la increpan.

Cuando aparece la Reina Roja y le pregunta qué hace allí, la pobre Alicia contesta que solo quería ver cómo era el jardín, a lo que la Reina replica que no entiende por qué usa la palabra “jardín” porque, dice, comparado con otros jardines, eso que ella llama jardín sería más bien pura maleza.⁵

Irónicamente, al otro lado del espejo el jardín es una locura, no solo porque las flores tienen cara de niña, sino porque *hablan* y confunden a Alicia con sus preguntas. No es extraño que Alicia se encuentre mejor en el bosque, puesto que allí, curiosamente, se olvida de las palabras, de cómo se llama ese mismo sitio en el que está, y hasta de su propio nombre. El jardín es un lío lógico y lingüístico, es demasiado locuaz, mientras que el bosque es un espacio callado y grato donde se descansa de la locura del lenguaje y de la conciencia de sí. Es allí, en el bosque, donde Alicia se encuentra un cervatillo amnésico que le habla, pero que no le asusta como las flores, al contrario. Agarrada a su cuello, Alicia irá saliendo del bosque poco a poco hasta un campo donde el mundo del sentido y del sinsentido inevitablemente reaparece: de repente el ciervo se da cuenta de que es un ciervo y de que ella es una criatura humana ¡y sale corriendo despavorido! He ahí la ironía de Carroll: los jardines de ensueño, coloridos y animados, son los que encierran pesadillas y no aquellos bosques donde se perdían los niños de los cuentos populares.⁶

Pero las pesadillas no son solo cosas de niños. Los adultos también pueden llevarse sorpresas en los jardines. La misma atmósfera que parecía idílica se puede volver demasiado absorbente y asfixiante, por muy bañada que esté de luz y colores (o justamente por eso). Los mismos bancos donde a veces se reposa del paseo y que invitan a la tranquilidad pueden ser testigos de experiencias espantosas. En su libro sobre los bancos en los jardines, Michael Jakob subraya, con razón, la diferencia entre el banco como medio de comunicación, de encuentro, y el banco como asiento de la alienación y la incomunicación. Los bancos de jardines y parques pueden propiciar, en efecto, el abrirse al desconocido o el encontrarse con el conocido.⁷ Pero también pueden ser asientos de primera fila para descubrir un horror cósmico y sentirlo dentro de uno mismo. Jakob incluye en su estudio dos llamativos dibujos de personajes solitarios en bancos: uno de Max

Liebermann de 1922 (*Hombre pensativo en un banco de parque*) que expresa pesadumbre y soledad, y otro de 1920 de Edward Hopper (*Noche en un parque*), mucho más intrigante, donde un tipo solo con sombrero lee el periódico sentado en un banco bajo la luz que da una alta farola. Esta escena le pondría los pelos de punta a Heidegger (pues el claro de luz es creado por la tecnología), pero no a una generación que asocia la filosofía con días y noches en parques y jardines, por ejemplo, la generación que leyó a Sartre cuando era joven.

Hay quien dice que Sartre persiguió un ideal de existencia *propia*, parecido al de Heidegger. No es así: el mundo de Sartre, hay que empezar por ahí, es urbano, lo cual no significa que no incluya zonas verdes. Jakob menciona solo de pasada una escena de la que debería haber sacado mucho más, la famosa escena de *La náusea* en la que su personaje, Antoine Roquentin, salta agobiado de un tranvía y, sin saber cómo, acaba metido en no se sabe dónde: “Empujo la puerta de una verja, [...] existencias ligeras dan un salto y se encaraman en las cimas. Ahora me recubro, sé dónde estoy: estoy en el jardín público”. Por lo que sabemos, a través de su diario, ha estado en ese jardín otras veces, pero últimamente lo había evitado. Un domingo empujó esa verja y tuvo la impresión de que “algo le hacía una seña. El jardín estaba solitario y desnudo. Pero... ¿cómo decirlo? No tenía su aspecto ordinario; me sonreía... algo estaba ahí, en los árboles, en el césped, como una ligera sonrisa”.⁸ La sensación era indescriptible, así que se dijo a sí mismo que aquello era solo un jardín en invierno, una mañana de domingo soltó la verja, se dio media vuelta y siguió caminando por las calles. Pero ahora es diferente: se ha metido rápidamente en el jardín sin pensarlo, empujado por el agobio que le producía la gente en el tranvía, y se deja caer en

un banco entre los troncos negros, entre las manos negras y nudosas que se tienden al cielo. Un árbol rasca la tierra bajo mis pies con una uña negra. Desearía tanto abandonarme, olvidarme, dormir. Pero no puedo, me sofoco: la existencia me penetra por todas partes. Y de golpe, de un solo golpe el velo se desgarró, he comprendido, he visto.⁹

La descripción de esa revelación le llevó a Sartre unas catorce páginas que cambiaron el curso de la filosofía. Muchos jóvenes ateos vieron en ellas un manual de instrucciones para experimentar la misma revelación que, en realidad, tiene mucho de pesadilla. Sarah Bakewell, autora de un libro precioso sobre Montaigne y otro reciente sobre el existencialismo,¹⁰ ha confesado que cuando leyó la novela de adolescente se fue corriendo a un parque a que le diera la náusea existencial. Pero no le dio. No fue la única. Otros probablemente lo lograron, o creyeron que lo lograron, y se sintieron más auténticos. En el esquema de Sartre hay un antes y un después de lo que pasa ante esa asquerosa raíz de un árbol, pero no parece que la experiencia esté al alcance de todos. Algunos han tenido sensaciones raras con árboles y plantas, pero la de Sartre está dominada por *la repulsión*. El contenido del famoso pasaje quizá puede transcribirse en fórmulas sencillas para un breve recetario existencialista, pero los detalles son sumamente interesantes, porque Sartre es un escritor, y no solo un filósofo, claro. Hay dos escenas, antes de la famosa revelación en el jardín, que no se suelen recordar, pero que dejan clara la relación tan especial que Roquentin tiene con esos lugares. Dice que le gusta recoger castañas en los jardines, pero también remover papeles tirados, pesados y untuosos debajo de los cuales puede haber de todo, sobre todo excrementos, y sobre todo papeles con letra impresa. En verano o a comienzos de otoño

se encuentran en los jardines pedazos de periódicos que el sol ha cocinado, secos y quebradizos como hojas muertas, tan amarillos que se dirían pasados por ácido pícrico. En invierno hay otros papeles, aplastados, machacados, sucios; vuelven a la tierra. Otros nuevos, y hasta lustrosos, blancos, palpitantes, se posan como cisnes, pero la tierra ya los deshace por debajo. Se retuercen, escapan al fango, pero es para ir a caer un poco más lejos, definitivamente. [...] A veces los palpo simplemente, mirándolos muy de cerca; otras los rompo para oír su lenta crepitación, o bien, si están muy húmedos, les prendo fuego con no poco trabajo; después me limpio las palmas de las manos embarradas en una pared o en el tronco de un árbol.

El pasaje es importante por una razón: Roquentin *no* trata de leer nada en esos papeles, no tuerce la cabeza o da la vuelta a alguna hoja para leer unas líneas. Las palabras están borradas por la humedad o simplemente han desaparecido, quemadas por el sol, o por la cerilla que les acerca él. A Roquentin le gusta el papel como “pasta tierna y fresca con la que formas bolas grises entre los dedos”. Sin embargo, el jardín le depara una sorpresa que casi desencadena la náusea: encuentra un papel junto a un charco que resulta ser una hoja rayada de un cuaderno de escuela, una hojita empapada y retorcida por la lluvia, “llena de granitos e hinchazones como una mano quemada”, con la tinta corrida y con una línea roja de su margen que había desteñado una sombra de color rosa. El problema es que Roquentin logra leer algo. “Dictado: el búho blanco”. Asustado afirma: “Ya no soy libre, ya no puedo hacer lo que quiero”. Las cosas “no deberían *tocar*”, no deberían llegar a uno, no deberían *conmover*, añade, puesto que no están vivas. Se las debería usar, ponerlas en su sitio, vivir entre ellas. Deberían ser útiles sin más, pero “a mí me tocan, es insoportable. Tengo miedo de entrar en contacto con ellas como si fueran animales vivos”.¹¹

La segunda escena también tiene que ver con ser tocado, solo que por un ser humano, la patrona con la que se suele acostar pero por la que no siente nada. En pleno acto sexual con ella, Roquentin tiene una visión premonitoria casi más horrorosa que la que luego tendrá en el jardín.

Dejé caer mi brazo a lo largo del flanco de la patrona y de pronto vi un jardincito con árboles bajos y anchos de los que colgaban inmensas hojas cubiertas de pelos. Hormigas, ciempiés y polillas corrían por todas partes. Había animales más horribles aún; sus cuerpos eran una rebanada de pan tostado como el de los canapés de pollo; caminaban de costado con patas de cangrejo. Las hojas anchas estaban negras de bichos. Detrás de los cactus y las chumberas, la Véleda del jardín público señalaba su sexo con el dedo. ‘Este jardín huele a vómito’ grité.¹²

Este “jardincito” es francamente desagradable y presagia el otro en el que alucinará más adelante, no mientras copula, sino mientras trata de respirar, encorvado y cabizbajo, solo, en aquel banco donde de repente entiende que

sus arcadas no eran síntoma de una enfermedad, ni de una afección pasajera: la náusea era *él*. Lo llamativo es que, sin la *raíz* del castaño, sin eso que se hundía en la tierra por debajo del banco, aquello para lo que no tenía palabras ni reconocía, sin “aquella masa negra y nudosa, enteramente bruta y que me daba miedo”, nada habría pasado. Hasta ese momento podía hablar de las cosas de este mundo, incluidos los árboles, pero “no sentía que existieran”. Su existencia parecía algo vacío que se agregaba a ellas desde fuera, sin modificar su naturaleza. La asquerosa raíz lo cambia todo.

De golpe estaba allí, [...] la existencia se reveló de improviso. Había perdido su categoría abstracta: era la materia misma de las cosas, aquella raíz estaba amasada de existencia. O más bien la raíz, las verjas del jardín, el césped ralo, todo se había desvanecido: la diversidad de las cosas, su individualidad solo eran una apariencia, un barniz. Ese barniz se había fundido, quedaban masas monstruosas y blandas, en desorden. Desnudas, con una desnudez espantosa y obscena.

El problema es ese. Un apacible jardín con una agradable fuente, un quiosco de música y bonitos bancos, un jardín de colores, formas y sonidos adquiere súbitamente una cualidad viscosa y deformada. Todo está ahí de manera *excesiva*: el moho verde que cubre parte del tronco del castaño, su corteza negra e hinchada (“como cuero hervido”), el agua de la fuente con verdín que huele a podrido y cuyo sonido se desliza dentro del oído. Todo desagrada, porque, dice, todo *rebosa*. No hay término medio entre la inexistencia y la existencia: si las cosas existen tienen que existir hasta ese punto, hasta la obscenidad. Por un momento podría parecer cómico, pero no: “Lo que existe no puede ser cómico”. Como mucho grotesco, pero ni aun diciendo eso se captaría lo esencial: todo *sobra*, todo parece estar *de más*. No solo es que la existencia no sea necesaria, que sea contingente: es superflua, la gratuidad perfecta y absoluta. “Todo es gratuito: este jardín, esta ciudad y yo mismo”.¹³ Cuando se entiende eso, ya dan igual las relaciones entre las cosas; ya no vale enumerarlas, compararlas o situarlas entre sí. Cuando las relaciones pierden sentido y parecen arbitrarias, no solo las cosas se quedan ahí, de más; otro tanto le ocurre, dice Roquentin, a él

mismo: su “indolente, lánguido y obsceno” yo también está de más. Es tan superfluo como cualquier otra cosa, incluso si, a diferencia de las otras cosas, ese yo puede decidir acabar consigo mismo. Su muerte también estaría de más; de más su cadáver y su sangre “entre esas plantas, en el fondo de ese jardín sonriente”; y de más la carne corrompida en la tierra que la recibiese. Hay algo que le trastorna a Roquentin. Durante su epifanía, no pensaba con palabras, sino con las cosas, hasta meterse en ellas. En aquel momento, de hecho, *no* le vino a la cabeza la palabra que luego aplicó a todo aquello: “absurdo”. Entonces no tenía esa palabra. Solo estaba con la raíz, con “aquella larga serpiente muerta de madera”, aunque esas palabras tampoco le resultan suficientes: “serpiente, garra o raíz o garra de buitre, poco importa”. No había nada con respecto a lo cual aquello no fuera absurdo. Ese era el asunto: no era una raíz más, sino la raíz absurda de todo, la clave de la existencia, la clave de la náusea, su clave *absoluta*. Roquentin aclara bien este punto:

Los discursos de un loco, por ejemplo, son absurdos con respecto a las situaciones en que se encuentra, pero no con respecto a su delirio. Pero yo [...] tuve la experiencia de lo absoluto, [...] no había nada respecto a lo cual aquella raíz no fuera absurda, [...] absurda respecto a la grava, a las matas de césped amarillo, al barro seco, al árbol, al cielo, a los árboles verdes. Absurdo, irreducible, nada; ni siquiera un delirio profundo y secreto de la naturaleza podría explicarlo.

Ese carácter absoluto impide que todo lo que se haya *vivido* antes tenga relevancia. Si hubiera visto *crecer* al árbol quizá no se le aparecería como una excrecencia. Tampoco parece que lo que supiera o pudiera llegar a saber sobre plantas cambiara algo. Nada sobre la realidad de la naturaleza puede impedir la asquerosa revelación sobre la naturaleza de la realidad. Nada que se diga sobre este mundo evita que todo parezca inmundo. La raíz “nudosa, inerte, sin nombre, me fascinaba, me llenaba los ojos, me conducía a su propia existencia”, pero ni siquiera valía decir “es una raíz”. Ningún recuerdo sobre la propia naturaleza de una raíz, sobre su función como “bomba aspirante”, puede explicar su existencia.

Roquentin no tuvo palabras en ese momento, pero son llamativas las que usa luego para describir la raíz: una presencia amorfa e indolente, una serpiente muerta de madera, pero también una uña, o una garra. Otras veces la compara con una excrecencia, una secreción, una grasa. Hay demasiado lenguaje corporal en toda la descripción. De hecho llega a rascar la raíz con el tacón “para descortezarla un poco [...] y que apareciera en el cuero curtido el rosáceo absurdo de un rasguño”. Pero no logra nada. La corteza sigue igual, negra, o ni siquiera eso, porque ese negro es algo que está más allá de los colores. No es algo que se vea (“la vista en una invención abstracta”) porque se mezcla con el olor y el gusto, se funde con olor a tierra mojada, a madera tibia y húmeda, y se confunde con el olor de un barniz extendido sobre la madera, o con un sabor de fibra masticada azucarada.

Lo interesante de toda esta iluminación, pues, es por qué Sartre usó un jardín como escenario. La novela está llena de momentos que casi desencadenan la gran náusea, pero finalmente lo hace una raíz. Antes de ese momento, Roquentin había sufrido experiencias raras.¹⁴ Ya había sentido que nada era lo que parecía, por ejemplo, cuando tocó los tirantes de Adolphe, cuyo color violeta se desvaía, o cuando tomó una mano que de repente le pareció un gusano blanco, o cuando miró un vaso cuya transparencia se tornó turbia. Sin embargo, en el jardín pasó algo más: no se internó en “la naturaleza”, seguía en la ciudad, pero se acercó lo suficiente a un árbol como para que sus raíces desencadenaran su pesadilla existencial.

En su breve, pero muy agudo libro, *Philosophy in the Garden*, Damon Young da una explicación sumamente plausible que tiene que ver con el sexo. La náusea quizá se entiende mejor cuando se sabe que a Simone de Beauvoir le encantaba el campo, los paseos y el aire libre, mientras que Sartre era una rata de ciudad y sentía aversión por los espacios verdes. Se negaba a dar paseos con ella, “era alérgico a la clorofila –decía en *La plenitud de la vida*– y los exuberantes prados verdes le hartaban”.¹⁵ “Odia el campo –se dijo en otra entrevista después de la guerra– aborrece [...] la vida en enjambre de los insectos, y la pululación de la plantas. Como mucho tolera el mar quieto, el intacto desierto de arena y la frialdad mineral

de las cimas. Solo se siente a gusto en ciudades”.¹⁶ Pero tampoco en las zonas verdes de las ciudades, habría que recordar. En un momento de *Las palabras* dice:

[...] he oído cien veces a los antisemitas reprochar a los judíos que ignoran las lecciones y los silencios de la naturaleza; yo contestaba: ‘En tal caso, yo soy más judío que ellos’. En vano buscaría en mí la dulce sinrazón y los frondosos recuerdos de las infancias campesinas. Nunca he arañado la tierra ni buscado nidos, no he herborizado ni tirado piedras a los pájaros. Los libros fueron mis pájaros y mis nidos, mis animales domésticos, mi establo y mi campo; la biblioteca era el mundo preso en un espejo; tenía su espesor infinito, su variedad, su imprevisibilidad.¹⁷

Leyendo la enciclopedia Larousse, de hecho, parece que fue más lejos. No había crecido en el mundo real, pero sí en el *verdadero*. En la enciclopedia “descubría los verdaderos pájaros, cazaba verdaderas mariposas posadas en flores verdaderas”. El mundo vivo estaba *ahí*, los seres estaban ahí, “los grabados eran sus cuerpos, el texto su alma, [...] en el exterior se encontraban vagos esbozos que se acercaban más o menos a los arquetipos sin alcanzar su perfección; en el Jardín de Aclimatación, los monos eran menos monos; en el Jardín del Luxemburgo, los hombres eran menos hombres”. En consecuencia, no solo prefería la ciudad al campo, sino también los interiores de biblioteca a los exteriores urbanos verdes.

Como cuenta Young, cuando años después, en 1931, Sartre empezó a enseñar filosofía en Le Havre (una ciudad portuaria de Normandía que le pareció deprimente) su vida se volvió bastante monótona y asquerosa. Pero en Le Havre también logró observar las cosas de otra manera, dando forma a su propio tedio. El abuelo ya le había dicho que debía saber ver las cosas, tomándose el tiempo necesario ante ellas (como Flaubert le decía a Maupassant).¹⁸ Y de chico en los Jardines de Luxemburgo ya había sido capaz de transformar un platanero que tenía delante en un platanero hecho de palabras.

Por haber descubierto el mundo a través del lenguaje, durante mucho tiempo tomé al lenguaje por el mundo. Existir era poseer una marca

controlada en alguna parte de las Tablas infinitas del Verbo; escribir era grabar en ellas a seres nuevos o –fue mi más tenaz ilusión– tomar las cosas vivas, en la trampa de la frase: si yo combinaba ingeniosamente las palabras, el objeto se enredaba en los signos, y quedaba en mi poder. En el Luxemburgo empecé fascinándome con un brillante simulacro de plátano; yo no lo observaba, sino que, por el contrario, confiaba en el vacío, esperaba; al cabo de un rato surgía su verdadero follaje bajo el aspecto de un simple adjetivo o, a veces, de toda una frase: había enriquecido al universo con un tembloroso verdor.

En Le Havre su platonismo o su idealismo (Sartre *usó* los dos términos) ya llevaban tiempo perdiendo sentido. Según las cartas a Beauvoir, parece que no dejaba de mirar a los árboles y que “por primera vez comprendía su significado”.¹⁹ La diferencia entre el platanero de los Jardines de Luxemburgo y el que acabó poniendo delante de Roquentin es que el primero aún se dejaba describir con palabras, mientras que el segundo se resiste a ellas. Roquentin, como dice Christy Wampole, es víctima de un árbol, mientras que los árboles habían sido víctimas del escrutinio de Sartre.²⁰ De algún modo, pues, el árbol de la náusea representaba la aceptación de Sartre de que no todo podía quedar controlado con sus palabras, aunque paradójicamente, inventó una novela hecha de palabras para explicar la falta de palabras. Si hubiera tenido el temperamento romántico de ella, el árbol habría sido un motivo de goce. Pero visto lo que pasa en la novela, el temperamento de él era muy diferente al de ella. En el barrio parisino de Saint-Cloud ella gozaba y se sentía arrebatada por el río y las arboledas, pero no Sartre, que contemplaba con cierto desdén aquellos “trances” al aire libre. Para él un árbol no podía ser una fuente de placer, sino al contrario, sus raíces le ayudaron a entender la raíz del problema de la existencia: todo es asqueroso. Pero volvemos a lo mismo: ¿por qué la naturaleza le producía esa repulsión? ¿Su visión horrorosa de la naturaleza fue fruto de todas aquellas drogas que iba tomando, anfetaminas para escribir, somníferos para dormir, y la mezcalina que le producía alucinaciones? Con las drogas –ya se sabe– los paraguas le parecían buitres,

y los zapatos esqueletos, y le acompañaban crustáceos y pólipos.²¹ Pero el árbol de la novela –como hemos visto– es fruto de una fantasía y sirve para expresar una aversión que, como sugiere Young, tiene que ver con las ideas de *El ser y la nada* sobre la relación de la conciencia con la corporalidad, nuestra existencia física. “Todo lo que nos hace nausear –sangre, vísceras, carne podrida– nos recuerda el cuerpo en el que estamos atrapados”,²² la materia ajena a todo lo humano de la que estamos hechos, esa fisicalidad que, pese a ser negada y trascendida por la conciencia, siempre sigue ahí, como un fluido corporal, un jugo o un detritus ineliminable”. Visto así, si para Sartre la “naturaleza” no era más que eso, pura materia indiferente, entonces tiene sentido que convirtiera un árbol (que se diría que inspira belleza y paz) en parte de la asquerosa existencia. Además, lo hace justamente allí, en un jardín, un espacio donde –se supone– no existe ese horror que puede deparar la naturaleza salvaje (la jungla o el bosque), un espacio acotado, destinado al recreo y al goce, a los sentidos y las emociones, pero que también era parte de esa misma pasta viscosa que lo embadurna todo, esa “porquería pegajosa” que chorreaba por toneladas

volcada en los árboles, toda blanda, [...] espesa como una confitura. Esa mermelada asquerosa que subía hasta el cielo, que andaba por todas partes, que lo llenaba todo con su caída gelatinosa, a la que yo le veía profundidades y profundidades mucho más allá de los límites del jardín y de las casas.

Ese algo repugnante, pues, esa mierda que sale de la nada y lo llena todo, estaba ya ahí untando el mundo entero antes de que Roquentin entrara en el jardín.²³ No llegó hasta él –recordemos– buscando sosiego, sino que se vio arrojado a él empujado por la ansiedad. Sin embargo, hay algo que se ha pasado por alto muchas veces. Hay un momento, en efecto, en el que a Roquentin podrían conmoverle o deleitarle dos fenómenos: el *movimiento* y la *variedad*. Lo intuye cuando, después de estar cabizbajo frente a la raíz, alza la cabeza y de golpe siente que el viento balancea las ramas y las hojas del árbol, y le agrada, porque por un momento le aparta de “todas aquellas existencias *inmóviles* que me miraban como ojos fijos”. Sin embargo,

“bastaron tres segundos para barrer todas mis esperanzas”.²⁴ Desgraciadamente no es capaz de sentir el paso de las cosas, su venida a la existencia desde la nada. La propia idea de movimiento, admite, es otra abstracción, otra invención humana, demasiado clara para ser verdad. Las agitaciones de las ramas y las ramitas no son efectos de un soplo de vida. Las ramas “vacilantes tantean a su alrededor como ciegas”; el aire solo se arremolina “alrededor de *manos secas*”.²⁵ En la punta no bulle algo que brotó de ellas, sino nuevamente algo absoluto, un algo aislado de un crecimiento, de un pasado, de un antes. El viento viene “a posarse en el árbol como una gran mosca”, pero la conmoción del árbol tampoco tiene conexión con nada. *Todo* resulta pleno, sin tiempo, todo parece estar ahí sin haber venido de otra cosa y “hasta el sobresalto más imperceptible está hecho de existencia”.²⁶ El viento no sirvió para nada. La existencia “no tiene memoria”, confiesa; las cosas existen de golpe, pero de golpe dejan de existir. Pero si no tienen orígenes, si están ahí sin más, entonces la idea de su variedad también debe de ser otro engaño. ¿Por qué tantas cosas si todas son lo mismo? En ese punto, Roquentin vuelve a mezclar el mundo vegetal con el animal: “¿A santo de qué tantos árboles todos parecidos, tantas existencias frustradas y obstinadamente recomenzadas y de nuevo frustradas, como los torpes esfuerzos de un insecto caído de espaldas? (yo era uno de esos esfuerzos)”. Hay quienes hace tiempo que dejaron de representarse la naturaleza como producto de un creador o como un proceso evolutivo dirigido hacia un fin. Pero esos mismos no pudieron evitar imaginarlo como un continuo retorno, un espectacular ciclo de ida y vuelta, de vida y de muerte, de renovación sin fin. A Roquentin ya no le vale: esa abundancia no le inspira nada, y menos aún algo excitante.²⁷ La gratuidad de la naturaleza, su exuberancia, no le apasiona, sino que le repugna. No la percibe como un aliento de vida, de vida salvaje. Todo ese derroche no inspira fuerza, dice, sino debilidad, blandura infinita. Toda esa sobreabundancia no es efecto de la generosidad, del esplendor de la naturaleza, sino al contrario, es “lúgubre, miserable, trabada por sí misma”. El clímax de aquel “éxtasis horrible” llega, justamente, con el colapso de los árboles.

Esos árboles, esos grandes cuerpos desmañados. [...] Me eché a reír porque pensé de golpe en las primaveras formidables que se describen en los libros, llenas de crujidos, estallidos, eclosiones gigantescas. Había imbéciles que venían a hablarnos de voluntad de poder y de lucha por la vida. ¿Es que nunca habían mirado un animal o un árbol? Hubieran querido hacerme tomar ese plátano con sus placas de peladera, esa encina medio podrida, por fuerzas jóvenes y enérgicas que brotaban hasta el cielo. ¿Y esa raíz? ¿Debería habérmela representado como una garra voraz que rompiera la tierra para arrancarle su sustento? Imposible ver las cosas de esa manera, [...] los árboles flotaban ¿ímpetu hacia el cielo? Más bien derrumbe; a cada instante esperaba ver arrugarse los troncos como juncos cansados, encogerse y caer al suelo en un montón negro y blando con pliegues. No *tenían ganas* de existir, pero no podían evitarlo; eso es todo, [...] a cada instante parecían a punto de dejarlo allí todo plantado, y de aniquilarse. Cansados y viejos seguían existiendo de mala gana, simplemente porque eran demasiado débiles para morir, porque la muerte solo podría venirles del exterior. [...] Todo lo que existe nace sin razón, se prolonga por debilidad y muere por casualidad.²⁸

Los árboles, pues, no son símbolos de ningún apogeo. Realizan sus procesos despacio, sin entusiasmo. La savia sube lentamente por ellos, pero *a su pesar*, y las raíces se hunden en la tierra, *sin querer*.²⁹ La visión de Roquentin es espantosa, y lo llamativo es que no está exenta de cierto resentimiento. Acaba explotando, llega al límite, no soporta más porquería y trata de acabar con ella como puede, hasta que de golpe

el jardín se vació como por un gran agujero, el mundo desapareció de la misma manera que había venido, o bien me desperté; en todo caso, no lo vi más; a mi alrededor quedaba tierra amarilla, de donde brotaban ramas secas, erguidas en el aire. Me levanté, salí. Al llegar a la verja, me volví. Entonces el jardín me sonrió. Me he apoyado en la verja, y he mirado largo rato. La sonrisa de los árboles, del macizo de laurel quería *decir algo*; aquel era el verdadero secreto de la existencia.

Puede ser. Pero el jardín seguiría allí, diciendo algo diferente a otros que, quizá, no vivirían pesadillas. El jardín seguirá ahí atrayendo a sus visitantes con una sonrisa menos siniestra que la que él percibió. Roquentin transformó el jardín de las delicias en el jardín de las náuseas, pero ¿no habrá otros que seguirán deleitándose bajo los árboles o escondidos tras arbustos? ¿Quiénes son esos *otros*? ¿Idiotas que ignoran el gran secreto de la existencia? Para Sartre es como si *los demás* siguieran inmersos en el sueño de una noche de verano, o en el amanecer de una mañana de primavera, obnubilados por los destellos de vida, disfrutando del esplendor sobre la hierba, pero él se hubiera dado cuenta de lo absurdos que son esos brotes de vida, esas manifestaciones de deseo, esas ilusiones de cuerpos hechos de la misma mierda que los árboles bajo los que retozan tan alegres y las plantas entre las que se mezclan. Durante la pesadilla, Roquentin entrevé a un pelirrojo haciendo la digestión en otro banco, como si nada, pero curiosamente una de las pocas imágenes que se le vienen a la cabeza en su clímax de asco son los rostros de una parejita que almorzaba cerca de él una semana antes en una cervecería, “gordos, calientes, sensuales, absurdos, con las orejas rojas...”. Como dice “aquellos dos” seguían existiendo en alguna parte, ajenos a todo, en el florecer de la vida, sobre todo ella, cuyos hombros y senos al parecer no dejó de mirar: “Aquel pecho seguía existiendo en alguna parte –¿en medio de qué olores?–, aquel pecho suave acariciándose contra frescas telas, acurrucándose en los encajes, y la mujer continuaba sintiendo que su pecho existía dentro del corpiño, continuaba pensando ‘mis senos, mis lindos frutos’, sonriendo misteriosamente, atenta a la expansión de sus senos que la cosquilleaba”.

¿Por qué tanto resentimiento con la vida? ¿Por qué tanta aversión a “la celebración de una carnalidad soleada, dichosa, inocente”?³⁰ En este punto no es difícil pasar del personaje del jardín al propio Sartre (como él mismo hizo en sus *Diarios de guerra*). La conexión entre la naturaleza y la sexualidad se presta evidentemente al morbo biográfico, pero justificadamente. ¿Por qué era tan reacio a lo orgánico? ¿Tenía que ver con su sexualidad? Sus biógrafos y quienes vivieron con él dan bastantes pistas, pero lo interesante es seguir conectando su carácter con el jardín, como

hace Young. “La náusea de Sartre –dice– empezó en su niñez”. Sartre fue cruelmente ignorado por otros niños cuando jugaba con los Jardines de Luxemburgo.

Me acercaba a ellos, me rozaban sin verme, los miraba con ojos de pobre: ¡qué fuertes y rápidos eran! ¡Y qué hermosos! Por una palabra, brutalmente pronunciada por el jefe de la banda: ‘Avanza, Pardaillan, tú harás de prisionero’, yo habría abandonado mis privilegios. Hasta un papel mudo me habría colmado; habría aceptado con entusiasmo hacer de herido en una camilla, hacer de muerto. Pero no me dieron la ocasión.³¹

Curioso, el jardín es el escenario donde se confirma, a cielo abierto, que la naturaleza no ha sido muy generosa con él. Durante un tiempo fue un niño tierno, con sus ricitos, vestido de aquella forma que parecía propia de una niña. Pero en el jardín aparece, después de que su abuelo le corte el pelo, como lo que no puede evitar ser: un sapito desagradable, con un ojo bizco y el cuerpo enclenque.³² Ese mismo abuelo, el gigante Schweitzer, es el que le meterá en la *cultura*, un terreno donde demostrará tener más poder que en el campo de juego con otros chicos (en algún jardín) y que quizá también le ayude a compensar su fracaso con las chicas con las que pasea (por un paseo floral) y que acaban mofándose en público de su aspecto.³³ Los Jardines de Luxemburgo o los parques de La Rochelle no fueron los únicos escenarios donde Sartre quiso ser amado y apreciado durante su vida, pero desde luego sus problemas con su cuerpo y su sexualidad quedaron asociados a espacios verdes. Sus dotes literarias y la cultura podían proporcionarle medios de seducción diferentes a aquellos de los que le privaba su físico. La cultura podía otorgarle un sucedáneo, lo cual no quiere decir que cultura y naturaleza fueran reconciliables, ni que dejara de odiar su cuerpo o de echar pestes del campo. Visto así, sobre un trasfondo verde, resultaría que la filosofía de Sartre sobre una conciencia pura y libre formaría parte del mecanismo de defensa de un organismo que apartaba de sí todo lo que no podía asimilar, todo lo que escapaba a su fantasía de una vida auténtica y propia. Beauvoir, en cambio, disfrutó desde joven de la

naturaleza y acabó en Estados Unidos retozando con el guapo de Allan Green, paseando por el campo, o en un jardín “con un pequeño lago a mis pies”. Que Beauvoir supiera disfrutar de la naturaleza no significa que el ser de la mujer esté definido por su cuerpo. Al contrario, fue ella la que lo negó, pero eso es otra historia.³⁴ La nuestra solo puede llegar hasta un punto, menos relevante pero llamativo, a saber: Sartre influiría todo lo que se quiera en Beauvoir, pero solo fue capaz de soñar con un jardín muy distinto a los que ella disfrutó, el jardín de los horrores. Heidegger se mantuvo alejado de los placeres del jardín porque le debieron de parecer propios de burgueses. Lo curioso es que Sartre, un niño mimado de una familia burguesa, acabara sintiendo por esos espacios un asco atroz, justamente por ser privado de sus placeres. Irónicamente, el resentimiento de un habitante de ciudad con la madre naturaleza les daría la razón a los habitantes de cabañas de alta montaña cuando dijeron que la civilización urbana estaba podrida.³⁵

Desde entonces, algunos siguen prefiriendo emular la acampada heideggeriana al aire libre, pero muchos otros se siguen sintiendo en casa sentados en algún jardín, aun a riesgo de que, en vez de olvidarlas, vuelvan las peores pesadillas. Sobre ese punto, los analistas de *La náusea* quizá han pasado demasiado rápido. Roquentin padece fobia botánica antes y después de la experiencia en el jardín, pero se diría que los brotes de delirio posteriores a la revelación del jardín son aún más espeluznantes, pues parecen escenificar no ya su asquerosa existencia, sino prácticamente el final de lo que llamamos civilización en manos de plantas invasoras.

Las ciudades me dan miedo. Pero no hay que salir de ellas. Si uno se aventura demasiado lejos, encuentra el círculo de la Vegetación. La Vegetación se ha arrastrado kilómetros enteros en dirección a las ciudades. Aguarda. Cuando la ciudad esté muerta, la Vegetación la invadirá, trepará por las piedras, las estrechará, las escudriñará, las hará estallar con sus largas pinzas negras; cegará los agujeros y dejará colgar por todas partes sus patas verdes. Hay que quedarse en las ciudades mientras estén vivas, no se debe penetrar solo bajo la gran cabellera que

está a sus puertas; es preciso dejarla ondular y crujir sin testigos. En las ciudades, si uno sabe arreglarse, escoger las horas en que los animales digieren o duermen en sus agujeros, detrás de los montones de detritos orgánicos, solo se encuentran minerales, los existentes menos horrorosos. La Vegetación sitia a Bouville por tres lados solamente. En el cuarto hay un gran agujero lleno de un agua negra que se mueve sola. El viento silba entre las casas. Los olores duran menos que en otras partes; arrojados al mar por el viento, corren al ras del agua negra como juguetones copitos de bruma. Llueve. Se ha permitido que las plantas crecieran entre cuatro verjas. Plantas castradas, domesticadas, inofensivas, tan carnosas son. Tienen enormes hojas blancuzcas que cuelgan como orejas. Al tacto parecen cartílagos. Todo es gordo y blanco en Bouville, por toda el agua que cae del cielo. Regresaré a Bouville. ¡Qué horror!³⁶

Algún crítico ha señalado que esta visión sigue guardando parecido con pesadillas típicas de la literatura francesa.³⁷ Puede, pero Sartre está lejos de la literatura fantástica, y no es un romántico decadentista. La imagen de la venganza vegetal transmite un contenido psicológico y social nuevo que tiene que ver con la burguesía de la que él procedía. Como cuenta en *Las palabras*, él mismo vivió de niño toda aquella moda de las historias fantásticas y sobrenaturales que tanto gustaban a una burguesía que “como no tenía enemigos visibles se daba el gusto de asustarse de su propia sombra”.³⁸ El sueño final de Roquentin es algo más, porque para entonces la burguesía ya sabe que sus fantasmas se hacen realidad y que sus enemigos son cada vez más visibles.

Para nosotros, lo llamativo es que Roquentin creía que era mejor no salir de las ciudades. Aunque descubrió algo horroroso en un jardín, no podía, como la Alicia de Lewis Carroll, encontrar cierta tranquilidad internándose en algún bosque y abrazándose a un cervatillo. Después de todo, la raíz que le trastornó en el jardín no era un monstruo de la selva, sino un monstruo domesticado. Esa es la ventaja de las ciudades: no solo tienen espacios para encerrar a las plantas, también tienen zoos (algunos dentro de jardines,

algunos antiguos jardines) donde confinar las bestias salvajes y también, no se olvide, manicomios (algunos con jardines) donde recluir a los locos.

Hemos visto que el existencialismo francés (una corriente conectada con el propio Heidegger) no prosperó en un bosque, sino en un jardín público, el jardín de las náuseas. Sin duda, algunos discípulos de los existencialistas siguieron usando los jardines públicos para vomitar o para practicar sexo, para descubrir que su vida carecía de sentido o para creer que todavía tenía alguno tras un acto gratuito de libertad. Fascinados por el horror vegetal que Roquentin descubrió, podrían ir más allá del área acordonada de la conciencia e internarse en la jungla del inconsciente. Algunos de ellos estudiaron mucho psicoanálisis, así que podían encontrarle nuevos significados a las raíces y a los árboles. Freud dio significados sexuales a elementos de la naturaleza y comparó la estructura de un sueño con la de un champiñón,³⁹ pero Bataille tuvo mucha más imaginación cuando escribió sobre las flores.⁴⁰ Otra generación volvió a leer a Nietzsche con ojos muy distintos a los de Sartre, y le otorgó otro sentido, más afirmativo, a la incesante y loca proliferación del mundo vegetal que tanto le asqueaba a él. Los filósofos de la siguiente generación no solo negaron el enraizamiento (que siempre puede fomentar una territorialización enfermiza), sino que pusieron de moda un nuevo modo de pensar usando como ejemplo los tallos subterráneos que crecen indefinidamente y se expanden horizontalmente: los *rizomas*. En *Mil mesetas*, en efecto, Deleuze y Guattari celebraron la “sabiduría de las plantas” y “la embriaguez de la irrupción triunfal de la planta en nosotros”,⁴¹ una botánica jovial contraria a la mentalidad arbórea. Para ellos los árboles representaban una lógica jerárquica, vertical, orgánica, unitaria, trascendente, mientras que los rizomas inspiraban una lógica alternativa de lo descentrado, lo horizontal, lo multiplicante, lo inmanente. Aceptaban los bulbos, los tubérculos, quizá algunas plantas de raicillas rizomórficas, quizá raíces invertidas, aéreas. Pero en su delirio no hay árboles, pues “no hay nada más bello, más amoroso y más político que los tallos subterráneos”.⁴² Decididamente, los dos pensadores promueven la expulsión de los filósofos de los jardines filosóficos, su éxodo desde los bosques trascendentes, y su transformación en nómadas al aire libre, sin

techo de hojas y sin suelo permanente. Vagabundos por campos de *hierba*, pues la hierba, al menos, prolifera horizontalmente, superficialmente, sin ningún plan, sin ningún deseo de profundizar en la tierra, ni de ascender hacia el cielo, dejando grandes claros o brotando esporadicamente, aquí y allá.⁴³ “Estamos cansados del árbol –decían–, [...] nos han hecho sufrir demasiado. [...] El pensamiento no es arborescente, el cerebro no es una materia enraizada ni ramificada. Muchas personas tienen un árbol plantado en la cabeza, pero en realidad el cerebro es más una hierba que un árbol”.⁴⁴ Aun así, no se deshicieron del todo de los árboles. Admitían que la mentalidad rizomática puede acabar creando nudos de arborescencia o formaciones despóticas, y admiten que hay árboles con brotes rizomáticos, deformaciones anárquicas, prolongaciones locas, fugas descontroladas. Haciendo, pues, gala de cierta modestia, no opusieron tan tajantemente los árboles y los rizomas como dos modelos. Desgraciadamente, para recusar viejos dualismos, acababan invocando otro, pero solo, dijeron ilusionados, “para llegar a un proceso que recusaría cualquier modelo”.⁴⁵ Desde luego, a la gente que sabe de árboles los hallazgos de los filósofos franceses les pueden dejar algo fríos. Los botánicos profesionales y los aficionados saben que la verticalidad y la unidad no son tan importantes. Hay árboles que crecen horizontalmente, lateralmente, árboles que hacen cosas rarísimas, que se transforman y deforman, y hasta cambian de sexo. Hay gente que, sin leer *Mil mesetas*, sin tomar drogas, ni sufrir un brote de delirio, afirmaría que los árboles en realidad son “hierba alta”. Pero aquí no podemos entrar en eso. Lo interesante es que Deleuze y Guattari partieron del mundo vegetal no solo para proponer otra forma de entender el movimiento del pensar, sino también para explicar todas las formas de vida, desde el correr de las ratas (el ejemplo es suyo...) hasta los desplazamientos de los activistas políticos. Nada más.⁴⁶

- 1 *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 2017, p. 246.
- 2 *Ibíd.*, p. 356. Modifico la traducción.
- 3 *La sabiduría del amor. Generosidad y posesión*, Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 21-22. El autor cuenta esto sobre Sartre, pero el objeto principal de su trabajo es la ética de Lévinas. Agradezco a Bruno Martínez que llamara mi atención sobre este pasaje.
- 4 *Alicia en el país de las maravillas*, Madrid, Alianza Bolsillo, 1981, pp. 131 y ss.
- 5 *Alicia a través del espejo*, Madrid, Alianza Bolsillo, 1983, p. 58.
- 6 Véase, sobre la Alicia de Carroll, “The Garden of Childhood Anxiety”, en *The Most Beautiful Gardens Ever Written* de Jane Gillette, ORO Editions, 2016, pp. 61-68.
- 7 Jakob no habla tanto de la *fijación* del banco al suelo. Cuando los bancos y otros elementos mobiliarios en espacios verdes son móviles, la gente puede colocarlos según sus necesidades y actividades reordenando parte del espacio. Tampoco estudia fenómenos como la reapropiación de los bancos mediante signos, escrituras y grafiti, ni los usuarios tan distintos que el mismo banco puede tener dependiendo de distintas horas del día, desde ancianos retirados y niños a tribus urbanas e indigentes. En cualquier caso, no se le puede pedir todo, y su libro es extraordinario para entender épocas pasadas.
- 8 *La náusea*, Madrid, Alianza, 2016, p. 73.
- 9 *Ibíd.*, p. 202.
- 10 *En el café de los existencialistas. Sexo, café y cigarrillos o cuando filosofar era provocador*, Barcelona, Ariel, 2016.
- 11 Esta escena de la hoja del “cuaderno escolar” tiene conexión con una dimensión terrible del jardín: la violencia sexual. No debe olvidarse que en otro momento Roquentin dice haber leído en un periódico la noticia de que se ha hallado el cuerpo de una niña violada. Y entonces recuerda que un día en el jardín observó a un tipo extraño delante de una cría y le chilló alarmado que se largara. Durante toda la novela se tiene la impresión de que para Sartre el jardín no representa el lugar idílico donde se pierde la inocencia, sino el lugar donde se ejercen perversiones y violaciones.
- 12 *La náusea*, *op. cit.*, p. 101. La Véleda que Sartre podía tener en la cabeza podía ser la estatua de Hippolyte Maïndron en los Jardines de Luxemburgo. La profetisa sagrada para las tribus germánicas que acabó capturada y llevada a Roma inspiró a muchos románticos, pero en el sueño sartreano acaba formando parte de un cuadro surrealista.
- 13 Evidentemente, el jardín de la náusea es un jardín ateo. Como dice Roquentin, la existencia es pura, absoluta contingencia, está ahí, sin razón. Pero hay quienes después de comprenderlo no lo soportan, y acaban “inventando un ser necesario y causa de sí” (*ibíd.*, p. 210).
- 14 O sea, otros arranques de náusea. Sartre pensó titular a su novela *Melancolía*, pero Gallimard le forzó a cambiar el título. Y quizá hizo bien. Aun así, Sartre introduce toques melancólicos llamativos, como cuando dice que durante un tiempo Roquentin “era como los demás, que se pasean a la orilla del mar con sus trajes de primavera” (*ibíd.*, p. 203). Los melancólicos experimentan en los jardines y parques cosas muy distintas a náuseas o visiones horripilantes. Para el estudio de la melancolía y su relación con espacios verdes siempre he encontrado interesante el sencillo libro de Jacky Bowring *A Field Guide to Melancholy* (Herts, Oldcastle Books, 2008). La autora también ha escrito sobre jardines. Véase *Contemporary Garden Aesthetic, Creations, and Interpretation*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, 2007.

15 *La plenitud de la vida*, Madrid, Edhasa, 1987.

16 *La plenitud de la vida*, es el segundo volumen de las memorias de Beauvoir, publicado por primera vez en 1960. Fragmentos del libro y entrevista en *Harper's Bazaar* citados por Young en *The Philosophy in the Garden*. En el primer volumen, *Memorias de una joven formal* (Madrid, Edhasa, 1987) también se pueden encontrar recuerdos infantiles de vida al aire libre de Beauvoir. No sé bien qué distancias caminaba Simone de Beauvoir por grandes ciudades ni qué lugares solía frecuentar, pero sí que cuando llegó a Marsella su vida cambió gracias a las excursiones al aire libre, o como las llamaba ella: sus “paseos fanáticos”. Lo contó también en *La plenitud de la vida* con un lirismo exultante. La ilusión por caminar sin parar surgió allí, en Marsella, y la mantuvo más de veinte años. La naturaleza de Marsella era a la vez salvaje pero accesible, fácilmente transitable. La gente de Marsella hacía excusiones en grupo, pero ella decidió hacerlas *sola*. Partía al amanecer y volvía al alba, y lo pasaba muy bien. No caminaba con equipo. Iba sin mochila, sin botas. Tampoco vestía las típicas faldas y capas de loden. Prefería usar un vestido viejo y alpargatas, y solo se echaba a un bolso unos plátanos y unos brioches. Otros caminantes, cuenta, la miraban con desdén cuando la veían marchar con esa pinta. Usaba la Guía Azul y un mapa de Michelin, y planeaba mucho los itinerarios, que podían durar de cinco a seis horas, aunque llegó a hacerlos de nueve y una, recorriendo hasta 40 kilómetros. Parece que se encaramó a todas las cimas y bajó por todas las playas y gargantas, por todos los desfiladeros y valles, entre “piedras cegadoras donde no estaba indicado el menor sendero”. A veces, perdía las señales de ruta y daba vueltas, entre matorrales “de fuertes aromas”, rasguñándose entre jaras, enebros, robles y afoledos. “Seguí al borde del mar todos los caminos aduaneros, al pie de los acantilados, a lo largo de las costas atormentadas”, en mañanas gloriosas cuando el Mediterráneo batía “con violencia promontorios de un blanco deslumbrante”. También le encantaron los almendros en flor de Valensole, y los senderos rojos y ocre de Aix que había pintado Cézanne, la cresta de Sainte-Victoire en la cordillera de Le Pilon du Roi, donde el viento hizo volar su boina, o la barranca de Lubéron, donde acabó perdida. Desde cada perspectiva, dice, “esperaba una revelación y siempre la belleza del paisaje superaba mis recuerdos y mi espera. Recobraba, tenaz, la misión de arrancar las cosas a su noche [...]. Dormía a mediodía en el olor de la retama y de los pinos; me aferraba a los flancos de las colinas, me deslizaba a través de las garrigas y las cosas venían a mi encuentro, previstas, imprevisibles; nunca me cansó el placer de ver un punto, un rasgo, trazados sobre un mapa o tres líneas impresas en una guía que se trocaban en piedras, en árboles, en cielo, en agua” (*La plenitud de la vida*). Merece la pena leer entero este volumen de sus memorias, aunque este fragmento también puede leerse en *Mujeres que pisan fuerte* (Madrid, Maeva, 2016, pp. 128-129) donde su autora, Karin Sagner, aclara la historia de los paseos de mujeres al aire libre e incluye muchas otras crónicas de mujeres escritoras.

17 *Las palabras*, Madrid, Alianza, 1995, p. 35. El Jardín de Aclimatación es un parque de entretenimiento dentro del Bosque de Boulogne, en París. Surgió como un centro de protección de especies exóticas y lo diseñaron, en 1859, el arquitecto Gabriel Davioud y el paisajista Jean-Pierre Barillet-Deschamps.

18 “‘Ah –decía [el abuelo]–, no basta con tener ojos; hay que aprender a usarlos. ¿Sabes qué hacía Flaubert cuando Maupassant era pequeño? Le instalaba delante de un árbol y le daba dos horas para que lo describiera’. Entonces aprendí a ver” (ibíd., p. 107). Al abuelo, por cierto, le gustaban mucho las poses y los cuadros vivos, y parece que –ironías de la vida– a los cinco años a Sartre le hicieron una foto sentado en el tronco de un árbol con el follaje de un bosque detrás (ibíd., p. 19). Quizá de ahí le vino el miedo a que un bosque se lo comiera vivo.

19 Parece, según cuenta Beauvoir, que Sartre llegó a escribir un poema titulado “El árbol”, del que nada se sabe.

20 En su gran libro *Rootedness. The Ramifications of a Metaphor* (Chicago, Chicago University

Press, 2016), Christy Wampole recuerda que Sartre arrojó algunas dudas sobre el método que Flaubert recomendaba a Maupassant (“ponerse delante de un árbol y *describirlo*”). Cita un fragmento donde Sartre dijo que tratar de seguir el consejo es absurdo: “La cosa siempre rechazará su sentido, y su ser. El observador puede observar un árbol atenta y prolongadamente, pero sabe de antemano lo que está buscando” (citado por Wampole, en *Rootedness*, *op. cit.*, p. 167). Wampole lee este fragmento como si Sartre desmintiera sus propios métodos de juventud, pero no lo creemos: de joven ya siguió el consejo a su manera, o sea, no observaba las cosas buscando objetividad (*à la* Flaubert), sino para apoderarse de ellas, para crearlas, con sus palabras, haciéndolas formar parte de sus delirios.

En su libro –dicho sea de paso– Wampole explica con detenimiento el hecho de que los árboles hayan sido un objeto de observación predilecto para los filósofos. Entre algunas razones: porque apuntan hacia arriba (signo de trascendencia), pero a la vez esconden buena parte de ellos, sus raíces (signo de profundidad). También porque están inmóviles, pero experimentan grandes cambios a lo largo del año, o porque, en definitiva, simbolizan el crecimiento de un ser humano, etcétera. Lo interesante para nosotros –en cualquier caso– es que Sartre transforma un símbolo tradicional de lo bello o un signo de lo sublime, en un síntoma de lo *sinistro*.

21 En cierta ocasión, mientras el joven Sartre iba en un tren le horrorizó un grabado en una revista que representaba un muelle a la luz de la luna, en el que una larga pinza rugosa que salía del agua agarraba a un borracho y lo arrastraba al fondo del mar. Leyó pasmado el texto que acompañaba al grabado y que acababa diciendo: “¿Era una alucinación de alcohólico?, ¿se había entreabierto el infierno?”. En aquel mismo momento dice que le empezaron a dar miedo “el agua, los cangrejos, los árboles”, pero sobre todo los libros “que poblaban sus relatos con esas figuras atroces. *Sin embargo, los imité*” (*Las palabras*, *op. cit.*, pp. 101-102). Es cierto, solo que además del alcohol, Sartre añadió otros elementos a sus propias alucinaciones.

22 Young es muy sagaz comparando estas ideas generales sobre cosas vomitivas con la indiferencia y desagrado de Sartre hacia la pobre Beauvoir cuando vomitó mareada en la cubierta de un barco durante un viaje a Grecia. Young también es agudo cuando recuerda que Sartre prefería la comida enlatada a la “natural”.

23 Como hemos dicho, a Roquentin una mano ya le pareció un “gusano blando”, pero en un momento de su delirio en el jardín también dice que el mundo entero le resulta una “larva resbaladiza”. Anteriormente también describe a personas como “plantas carnosas blancas”. Young y Wampole relacionan pasajes de *La náusea* con los dedicados en *El ser y la nada* a la “blancura lisa” del cuerpo femenino, o los que versan sobre la diferencia entre deslizarse y enraizarse, o sobre lo viscoso.

24 Curiosamente una de las historias fantásticas que heló de espanto al joven Sartre se llamaba “Viento entre los árboles”. En *Las palabras*, la recuerda así: “Una noche de verano, una enferma, sola en el primer piso de una casa de campo, da vueltas y más vueltas en la cama; las ramas de un castaño llegan hasta la ventana abierta. En la planta baja hay varias personas reunidas que hablan y ven cómo la noche cae en el jardín. De pronto, alguien señala el castaño: ‘Vaya, vaya, parece que hay viento’. Se extrañan, salen afuera; no se nota nada; sin embargo, las ramas se agitan. En ese momento, ¡un grito! El marido de la enferma corre por la escalera y encuentra a su joven esposa erguida en la cama, señalando el árbol con el dedo, y cae muerta; el castaño ha encontrado su estupor acostumbrado. ¿Qué es lo que ella ha visto? Del manicomio se ha escapado un loco: será él, escondido en el árbol, quien haya mostrado su cara gesticulante. Es él, tiene que ser él por la única razón de que no hay ninguna otra explicación satisfactoria. Y, sin embargo... ¿Cómo no lo vieron subir? ¿Ni bajar? ¿Cómo no ladraron los perros? ¿Cómo pudieron detenerlo seis horas después, a cien kilómetros de la propiedad? Preguntas sin respuesta. El narrador pasaba a la línea siguiente y concluía negligentemente: ‘Si tenemos que creer a la gente del pueblo, quien sacudía

las ramas del castaño era la muerte’’. Después de leer esto, Sartre tiró el periódico y lo piso en el suelo. ¡Qué horror!

- 25 Se refiere, claro, a las *hojas*, que descritas así ya no se asocian con colores, dado que todas las manos que salen en la novela son mortecinas. Las hojas de ese árbol horripilante no testimonian el paso de las estaciones, y el poder de transformación continua de la naturaleza.
- 26 El pasaje entero no tiene desperdicio: “Mis ojos no encontraban jamás sino lo lleno [...] todo estaba pleno, todo en acto [...] la existencia no tiene memoria; no conserva nada de los desaparecidos, ni siquiera un recuerdo. Existencia en todas partes, al infinito, de más siempre y en todas partes; existencia, siempre limitada solo por la existencia. Me dejé estar en el banco, aturdido, abrumado por esa profusión de seres sin origen; en todas partes eclosiones, florecimientos; me zumbaban de existencia los oídos, mi misma carne palpitaba y se entreabría, se abandonaba a la brotadura universal; era repugnante”.
- 27 Debería llamarse la atención sobre dos asuntos: las flores que *sí* aparecen en la novela, y los pájaros que no aparecen. Se mencionan violetas, lilas y rosas pero solo para inspirar algo insano, enfermizo o mortecino (por supuesto no se mencionan las magnolias que le gustaban a Beauvoir). Respecto a los pájaros, excepto un papel con forma de cisne y el búho blanco que se menciona en la hoja de cuaderno tirada y pringada, salen muy pocos en la novela. Sartre solo menciona pájaros en dos contextos. En uno de ellos, al final, después de haber tenido la revelación de que todo lo que existe es asqueroso ante la raíz de un árbol, cuya copa es movida por el viento, pero en la que no hay pájaros, afirma: la “conciencia es como un árbol, como una brizna de hierba”, lo cual significa –como luego veremos– muda existencia, aburrimiento infinito, tedio de ser, adormilamiento, olvido. Pero “la pueblan –añade– pequeñas existencias fugitivas, *como pájaros en las ramas*. La pueblan y desaparecen” (*La náusea*, op. cit., p. 269). En este fragmento, al menos el árbol está poblado por pájaros que representan el libre ir y venir de los pensamientos. La única otra escena donde aparecen pájaros es mucho más truculenta, y tiene lugar durante el delirio final (una desagradable pesadilla hecha de iconografía surrealista), cuando bandadas de pájaros revolotean alrededor de penes que picotean hasta sangrar. Es claro que en el jardín de Sartre los pájaros no son bien admitidos, quizá porque lo podrían transformar con sus colores y sus cantos en un jardín de delicias (como ocurre en *El Bosco*). Los pájaros cantarines de jardín arrastran evocaciones bucólicas y hasta religiosas. No es extraño, entonces, que en las pesadillas de Sartre salieran buitres.
- 28 *Ibíd.*, p. 214. En sus comentarios sobre *La náusea* y el “vegetalismo nauseabundo” de Sartre, Bachelard no solo observó que la raíz que asquea a Roquentin es “una raíz que ha perdido su árbol”. En su comentario de este pasaje alaba la capacidad literaria de Sartre porque plantea una “inhibición de la imagen normal, del arquetipo verticalizante” del árbol, solo que ese mismo arquetipo queda revelado en el mismo momento en que se niega (*La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, México, FCE, 2006, pp. 335-341). En *La tierra y los ensueños de la voluntad* (México, FCE, 1991, pp. 131 y ss.) Bachelard también hizo interesantes comentarios sobre lo “viscoso” en *La náusea*. El mundo vegetal fue –ya se sabe– el objeto de muchos de los estudios de Bachelard. En *El derecho a soñar*, llamó “filosofía del vegetalismo” a un “metabolismo de las imágenes” o un delirio en el que las ramas del árbol adoptan forma de extremidades humanas, y las extremidades humanas se convierten en ramas (México, FCE, 1987, pp. 82-83). Cuando habló de este vegetalismo, un tanto delirante, Bachelard tomaba pie en los grabados de Albert Flocon.
- 29 Incluso la planta trepadora que se enrosca en los árboles, esa liana que para Nietzsche (según vimos más arriba decir a Michel Onfray) estaba más allá del bien y del mal, sería para Sartre otra repulsiva manifestación de una energía falsa, y no un símbolo de ninguna voluntad de poder.
- 30 Sergio Benvenuto, *La pereza. Pasión por la indiferencia*, op. cit., p. 143. Benvenuto resume muy

bien la aversión de Sartre a lo orgánico: “no hay en el existencialismo ninguna celebración de la “carnalidad solar, dichosa, inocente. Todo lo contrario: el cuerpo suda, emana olores, la fresca libertad que se proyecta está obturada por el agobiante verano óptico del cuerpo”. Pero lo más interesante es como Benvenuto conecta esto con la propia fobia de Baudelaire a la Naturaleza. Hay que recordar que Sartre escribió un libro sobre el poeta donde subrayaba justamente esa propensión. Véase el pasaje de Sartre sobre la identificación con los minerales y lo inorgánico en *Baudelaire*, A. Bernárdez (trad.), Buenos Aires, Losada, 1968 [1949], p. 97. Véase también cómo Jean-François Louette relaciona la sexualidad con el jardín de *La náusea* en el apartado dedicado a Sartre en el catálogo de la exposición *Des Jardin & Des Livres*, que ya hemos mencionado (pp. 424-425).

- ³¹ *Las palabras*, op. cit., p. 92. Cuando fue al liceo, tuvo más suerte. Como dice, “¡por fin tenía camaradas! Me aceptaron desde el principio, a mí, el *excluido de los jardines*” (ibíd., p. 148).
- ³² Young recuerda que en los diarios de guerra se describirá como un “cabra obscena”, pero es más llamativo que en *Las palabras* diga que de niño a veces se sintió como “una flor de un florero” (ibíd., p. 62), pero luego describa su vida “como un florecimiento en perpetua abolición” (ibíd., p. 67). Su *alter ego*, Roquentin, también usa analogías vegetales, en vez de animales, aunque es más repulsivo, claro, y dice que cuando mira su cara en el espejo ni siquiera ve una cara de mono, sino algo que “está por debajo de eso, en los lindes del mundo vegetal, a nivel de los pólipos” (*La náusea*, op. cit., p. 37).
- ³³ Véase el análisis del incidente en La Rochelle o de otros muchos datos, en *Vulgarity and Authenticity. Dimensions of Otherness in the World of Jean-Paul Sartre*, de Stuart Zane Charmé, Amherst, University of Massachusetts Press, 1991.
- ³⁴ Young precisa este punto con brevedad pero agudeza. Véase el final de capítulo dedicado a Beauvoir y Sartre en *Philosophy in the Garden*.
- ³⁵ Young también considera llamativo que, estando tan influido filosóficamente por Heidegger, Sartre aborreciera justamente lo que tanto le gustaba al maestro alemán: pasear al aire libre, entre bosques, con las montañas al fondo. Para nosotros, en cambio, lo importante es que Heidegger despreciara los jardines como espacios de revelación, mientras que a Sartre un jardín público le proporcionó algo parecido a una revelación, solo que completamente atea: la revelación del carácter insulso y gratuito de todo lo que existe. Young manifiesta cierta imprudencia, todo sea dicho, cuando en la introducción a su libro subraya la profundidad de la alegoría de los claros de bosque (que entiende de una forma ingenua) pero sin mencionar todo el odio de Heidegger hacia el mundo urbano. Creemos que, si hubiera entrado en el corazón del bosque heideggeriano, quizá no habría sido tan benevolente con el maestro de la Selva Negra. En su libro *Rootedness*, Christy Wampole también elude, creemos, las diferencias insalvables entre Heidegger y Sartre, y en su capítulo sobre Heidegger no profundiza en las dimensiones siniestras del enraizamiento, ni en todas las resonancias políticas de los árboles de la Selva Negra.
- ³⁶ *La náusea*, op. cit., pp. 247-248. Sobre la imagen de una naturaleza que amenaza a la ciudad (símbolo de la razón), véase el capítulo dedicado a Sartre por Robert Pogue Harrison en *Forests. The Shadow of Civilization*. Es muy interesante porque coloca el miedo de Sartre a la vegetación en el contexto de una historia más general, la de la “fobia del racionalismo al bosque”, que arrancaría según él con Descartes (op. cit., pp. 144-148). Sartre, dice, es un racionalista que descubre la falta de fundamento de los principios racionalistas, que se rebela contra el propio racionalismo, desilusionado, angustiado, desesperado, pero racionalista después de todo. No es por eso extraño, sugiere, que sufriera un tipo de fobia parecida a la que padeció el padre del racionalismo tiempo atrás (op. cit., p. 145). Descartes, como señalamos en la introducción, ya utilizó la imagen de bosque para explicar cómo orientar la razón.
- ³⁷ Wampole cita un estudio de Jean Pierrot “La revanche du végétal. De Zola à Callois” incluido en

Le végétal, editado por Jean P. Cleró y Alain Niderst, Rouen (Publications de l'Université de Rouen, 1999). El volumen entero –dicho sea de paso– aporta mucha más documentación sobre jardines.

³⁸ *Las palabras*, *op. cit.*, p. 100.

³⁹ Freud dice en *La interpretación de los sueños* que los pensamientos oníricos que se encuentra durante la interpretación no tienen terminación, y apuntan hacia todas direcciones en una red de relaciones. Los deseos oníricos surgen a partir de alguna parte más densa de esa red, como el micelio del champiñón (citado por Wampole en *Rootedness*, *op. cit.*, p. 368). No puedo entrar aquí en detalles sobre todo lo que dijo Freud sobre flores y árboles, o las metáforas botánicas que usó en sus obras (sin ir más allá, compara la transferencia “a la capa de crecimiento celular situada entre la corteza y la pulpa de un árbol, de la que surgen la nueva formación de tejidos y el espesamiento del tronco” (*Conferencias de introducción al psicoanálisis*, parte III, Buenos Aires, Amorrortu, vol. 16, p. 404). En 1920, en *Una introducción general al psicoanálisis*, propuso una interpretación de los símbolos oníricos que luego fue muy manida: las montañas y los acantilados son símbolos del órgano masculino, pero el jardín, las floraciones y las flores representan los genitales femeninos, o más particularmente, la virginidad. No se olvide, añadía Freud, que las flores son realmente los genitales de las plantas. Por si había dudas, dejó claro que un fruto no representa a un niño, sino a un pecho. Jung, por su parte, escribió largo y tendido sobre los arquetipos arbóreos. Como he dicho ya, a Freud le gustaba buscar hongos, pero Jung solo plantó patatas.

⁴⁰ Véase “El lenguaje de las flores”, en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 21-28.

⁴¹ Marcando también distancias con Nietzsche, o al menos, con el que cree en el eterno retorno como algún tipo de unidad cíclica (Véase *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 1988, p. 12). En su libro *Rootedness*, Wampole dedica todo un capítulo a Deleuze que se va un poco por las ramas, pero que puede resultar útil para entender el cambio que este trató de introducir en la tradición francesa. En “De la superioridad de la literatura americana” (cap. 2 de *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1977, pp. 48-49) leemos: “Los franceses piensan demasiado en términos de árbol: el árbol del saber... las raíces y la copa. Justo lo contrario de la hierba. La hierba no solo crece en medio de las cosas, sino que ella misma crece por el medio [...] tiene su línea de fuga, pero no tiene enraizamiento. En la cabeza tenemos hierba, y no un árbol. [...] Una fuga es una especie de delirio. Delirar es salirse exactamente del riego”. Que Deleuze atribuyera a la literatura de Estados Unidos una superioridad sobre la francesa (la capacidad de conjuntar experiencias sin principio ni final, de agrupar sensaciones que simplemente están en el medio) es muy llamativo, pero también muy discutible, y no podemos entrar aquí a juzgarla. Véase, por ejemplo, el ensayo de Deleuze sobre Walt Whitman en *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.

⁴² *Mil mesetas*, *op. cit.*, p. 20. En este capítulo del libro Deleuze y Guattari también elucubran hacia otros terrenos usando como punto de partida una avispa y una orquídea. Gracia a Andrew Ballantyne en su libro *Deleuze and Guattari for Architects* (Londres, Routledge, 2007, p. 23) he descubierto que el insecto y la planta aparecen en la película *Adaptation* de Spike Jonze.

⁴³ No mencionan nunca a Heidegger, pero su política de deforestación tendría consecuencias terribles: si el bosque entero se llena de claros, si la tala lo hace clarear hasta desaparecer, entonces solo quedarían superficies peladas donde ya no tiene sentido la diferencia entre lo oscuro y lo claro, lo abierto y lo cerrado.

⁴⁴ *Mil mesetas*, *op. cit.*, p. 20. Solnit no considera la importancia del mundo vegetal para Deleuze, pero sí brevemente la moda de la nomadología, que parece resultarle demasiado abstracta: “Buena parte de la terminología (*nómada, descentrado, marginalizado, desterritorialización, fronterizo, migrante y exilio*) no está ligada a lugares o personas concretas. [...] Incluso en estos esfuerzos

por asumir el mundo tangible de los cuerpos y el movimiento, la abstracción los desmaterializa nuevamente. Las palabras mismas parecen moverse libre y creativamente, aligeradas de las responsabilidades de la descripción concreta” (ibíd., p. 54).

45 Ibíd., p. 25. Por cierto, Deleuze escribió sobre la Alicia de Carroll en *Lógica del sentido*, pero quien lo lea puede perderse en un jardín mucho más loco que el que descentra a la niña.

46 He interrumpido la historia en Francia, con los dos filósofos delirantes que fascinarían a toda una generación con sus locas ideas. En *El jardín de los delirios* ya aludí a Foucault y sus heterotopías, otro personaje influyente que inspiraría nuevas formas de estudiar los espacios, pero cuyas teorías sobre los espacios alternativos (según vimos en la primera parte) resultan demasiado vagas cuando se comparan con informes y crónicas más específicas de urbanistas. Merecería la pena ahondar en las ideas de Merleau-Ponty sobre la percepción del entorno y, sobre todo, sus observaciones sobre Cézanne, pero lo dejo para otra ocasión.

VII
ENTRE BOSQUES Y FRUTALES
Fowles

He tenido que leer varias veces *El árbol*, y me sigue provocando impresiones positivas y negativas.¹ Aunque John Fowles acabó viviendo en la zona fronteriza entre Devon y Dorset, cerca de bosques, se crio en Essex, donde desarrolló una especie de aversión por los árboles frutales que su padre cultivaba reforzadamente en el jardín trasero. Fowles odiaba esos árboles, aunque no le gustaban nada los paisajes sin árboles, a excepción de dos: la tundra ártica y las marismas de Essex, donde intentó dar un paseo con su padre, sin éxito, porque, aunque el viejo a veces caminaba cinco o seis kilómetros por el asfalto de la ciudad, se negó a pasear más de trescientos metros con su hijo por aquel paraje. Esos pocos metros fueron los *últimos* que lograron recorrer juntos. Lo llamativo del conflicto con su padre es que Fowles siguió obsesionado con los árboles, solo que con unos muy distintos a los frutales apretujados de su padre y que Fowles asociaba desde niño no solo con la dominación y la artificialidad, sino también con la mediocridad. No hay que esperar mucho en el intrigante relato de Fowles, para entender que su filosofía de la naturaleza tiene demasiado que ver con su rebelión contra el padre. “Durante la práctica totalidad de los últimos mil años, para la población europea la verdadera virtud del ser humano (y también la verdadera belleza virtuosa) ha residido en una naturaleza domesticada, puesta de rodillas en el interior del *hortus conclusus*, o de ese emblemático jardín amurallado de la civilización”.² “El jardín –dice también– no solo representa el dominio de lo no humano por parte del ser humano; también simboliza la dominación del hombre natural, la domesticación del hombre verde que todos llevamos dentro... y lo rescatamos de manera recurrente”.³ Ese hombre verde, sin embargo, no es un buen salvaje, ni un inocente que fue expulsado de una arcadia feliz. El hombre verde de Fowles parece más bien un hombre enmarañado, enredado

en sus propias fantasías y sueños.

Regresamos todas las noches al caos verde, a las profundidades de los bosques que, a la vez, nos sirven de refugio inconsciente, y según los psiquiatras (y los torturadores) este fenómeno resulta esencial para la mente humana. Sin ese proceso, la mente se desintegraría y se volvería loca. Si valoro la existencia de los árboles por encima de otra cosa [...] y si me gustan tanto es [...] por su correspondencia con los procesos más misteriosos y más selváticos de la mente, y también porque son los mensajeros auténticos y más reveladores de la Naturaleza al completo.⁴

Si Fowles creía eso no es extraño que marcara distancias con las visiones cándidas de la naturaleza. Los paraísos se intentan separar de los bosques, pero por lejos que se los pinte, siempre estarán ahí.⁵ La obsesión por mantener a raya la naturaleza no es algo superado, ni siquiera en una época en la que, se supone, se la tiene bajo control. La gente, dice Fowles, sigue librando en sus jardines una guerra que no puede ganar, por muchos pesticidas y herbicidas que se manejen.

Si hay un lugar próximo a nosotros, tanto física como psicológicamente, en el que la naturaleza salvaje sigue siendo algo profundamente incómodo y detestable, ese lugar es el jardín trasero de nuestras casas. Lo agreste que crece en él nos sigue pareciendo tan irritante y engorroso como siempre, a pesar de su creciente fama a juzgar por los libros que se venden sobre sus cuidados, por los anuncios de televisión y a pesar de todos los esfuerzos de los conservacionistas.⁶

Fowles dramatiza, porque hay formas alternativas de cuidar un jardín. No a todo el mundo le ponen nervioso las malas hierbas o las plantas invasivas. Pero tiene un punto de razón: ¿por qué la gente se empeña una y otra vez en ponerle puertas al campo? ¿Por qué luchar tan obsesivamente contra la naturaleza en una pequeña parcela? ¿Por qué sentimos que todo lo que la naturaleza no hace a favor de nosotros lo hace *contra* nosotros? ¿Por qué resulta tan inhumana y no aceptamos su indiferencia a nuestros propósitos, incluido el obsesivo deseo de ajardinarla?

Nos mantenemos a distancia de lo que no podemos poseer ni controlar por completo, y de lo que no podemos ver ni comprender. Al igual que prácticamente todas las historias de ciencia ficción establecen (desafiando las leyes de la probabilidad) que cualquier cosa que nos visite del mundo exterior vendrá con malas intenciones, así seguimos viendo esa gran parte de la naturaleza que crece cerca de nosotros y se nos aproxima.⁷

La visión de un jardín abandonado puede simbolizar muchas cosas, entre ellas que el caos vuelve a campar a sus anchas, que el sometimiento de la naturaleza es solo una ilusión. Pero en realidad, como sugiere Fowles, lo amenazante no es que el caos crezca *cerca* de nosotros, sino que de hecho crece *dentro* de nosotros. Ni siquiera en un área residencial como la de Essex dejaba de acechar el caos. Fowles recuerda el momento en que uno de sus vecinos se vuelve loco después de enviudar y deja de cortar la hierba, igualar los parterres y podar los árboles de su jardín. Para horror de su padre y otros vecinos, el jardín se llenó de dientes de león, hierba cana, ortigas, adelfillas y otras plantas traídas por el viento. Para Fowles, en cambio, un jardín abandonado podía revelar la clase de magia que él, a diferencia de su padre, sí era capaz de percibir.

Pasé por delante de aquel horror de abandono y dejadez un día frío de invierno, y para mi sorpresa y profunda alegría vi una de las aves más hermosas y más raras de Inglaterra, un *ampelis* comiendo tan tranquila en uno de los árboles que allí crecían, en medio de un enorme montón de bayas. Pero aquello solo fue una pequeña venganza poética.⁸

La aparición del *ampelis* tiene algo de premonición, pero ¿cómo logró Fowles escapar del mundo ajardinado del padre? Ironías de la vida: gracias a la decisión de su propio padre de trasladar a la familia a la campiña mientras durara la guerra. Será allí, en una casa de campo de Devon (un condado que aparecerá en otra de sus novelas, *Daniel Martin*) donde Fowles disfrutará de la vida silvestre y donde descubriría el misterio de los bosques. En realidad, antes de llegar a Devon, Fowles ya había descubierto gracias a algunos familiares algunas cosas que el padre le negaba.⁹ Su tío

era un entomólogo aficionado y pasó buenos ratos con él cazando orugas y aprendiendo a disecar insectos. Uno de sus primos –al que su padre consideraba un auténtico chalado– sabía de topografía, hacía excursiones por el campo, tomaba fotos de lugares exóticos y era un experto en hormigas. Otro primo había sido plantador de té en Kenia, y sabía pescar y cazar. Todos esos parientes representaban algo muy distinto al interés del padre por llevar una vida ordenada y ganar premios en ferias hortícolas con sus manzanas y peras, claro. “Esos parientes fueron los responsables de que se despertase muy pronto en mí la pasión por la historia natural y por el campo. Es decir, el deseo de escapar de los árboles que tan artificialmente crecían en nuestro jardín trasero, y de todo lo que representaban. De esta manera, sin apenas darme cuenta, empezaba a pisotear el alma de mi padre”.¹⁰ Fue allí, en Devon, donde Fowles dejó “de ser para siempre un posible habitante de ciudad”. Su padre, sin embargo, no podía dejar de ser un hombre de ciudad, así que en cuanto acabó la guerra se inventó algunos pretextos para “abandonar aquel paraíso verde y volver al limbo gris” de Essex y al “lugar que podía controlar”: su jardín de apretados frutales.¹¹ Fowles no se lo perdonó en aquel momento, aunque al cabo del tiempo comprendió mejor las limitaciones de su padre y las circunstancias de su conformismo y su estilo ordenado de vida. *El árbol* no debería leerse solamente como una novela familiar, sino también como una pequeña historia nacional, porque Fowles cuenta muchas cosas sobre la generación de su padre, la devastación de la Primera Guerra Mundial y la forma de vida en los barrios periféricos cuyos habitantes compartían los mismos códigos y valores.¹² En realidad, la falta de interés del padre por la naturaleza escondía algo más. Según él ya había visto suficiente verde y había respirado suficiente aire libre durante los tres años que pasó en el campo de batalla en Flandes. Cualquier actividad que se hiciera *cerca* de un bosque (un simple pícnic, un paseo y hasta una partida de golf) le inquietaba.¹³ Su diminuto jardín, en cambio, podría parecer banal, pero para él era un refugio y representaba “la antítesis perfecta de un campo de batalla, incluyendo el que la propia naturaleza salvaje simboliza”.¹⁴ La aversión del padre a lo silvestre era producto de su “propia adaptación, de su propia historia”, y sus rutinas y

obsesiones con el orden resultado de “una poda personalizada llevada a cabo por la historia y por las circunstancias de su familia”. Su jardín trasero, en definitiva, era “la forma que tenía de reconciliarse con su destino: su ideal platónico de lo seguro, y de lo estrictamente controlado. Su jardín del edén”.¹⁵

Con todo, los bosques que ocupan un lugar más especial en *El árbol* no son los de Devon. El espacio verde más importante del libro es el bosque de Wistman, en la reserva de Dartmoor, un típico bosque mágico que a muchos nos deja indiferentes (quizá porque somos aún más ateos que Fowles)¹⁶ pero que merece la pena visitar (antes o después de leer el cuento de Fowles). Como cuenta él mismo, quizá el nombre del bosque proceda del nombre de un propietario, o quizá de una palabra del dialecto de la zona que significa ‘espectral’, ‘taciturno’, ‘prodigioso’. El bosque, por lo demás, aparece en uno de los cuentos de Conan Doyle y el perro de Baskerville, recordaba Fowles, pudo inspirarse en los infernales perros de presa *whist* que, según la leyenda, perseguían por el bosque a los pecadores no bautizados en unas cacerías organizadas por cuadrillas de fantasmas a caballo.

En la última parte del libro, en apenas catorce páginas, Fowles relata un paseo por ese bosque treinta años después de pasar cerca de él y lo hace de una forma muy especial. Solo por ese paseo final, creo, *El árbol* debería ser incluido entre las piezas literarias analizadas en toda buena historia del caminar. Fowles narra todo con un tono muy personal, pero al mismo tiempo evoca tópicos y clichés que sugestionan al lector. Narra la búsqueda del bosque a través de ciénagas, bajo un cielo gris, por sendas poco visibles rodeadas de granito desolador, apenas sin flores, en un ambiente sombrío y frío (aún a mediados de junio) con el graznido de un cuervo como sonido de fondo, desde lo lejos de un valle sombrío. Lo que se acaba descubriendo es que Fowles ya pasó cerca del bosque en 1946, pero no se atrevió a adentrarse en él. Fue durante la guerra, como teniente de la marina real, mientras buscaba un sitio para disparar, y pensó esconderse en la espesura, cosa que no hizo, y no solo porque alguien ya había muerto allí por congelación. Era más que eso: el bosque daba miedo porque resultaba “triste, mortecino, casi malévol, [...] escalofriante y misterioso”. Aunque

Fowles confesó que le asustaba más la soledad en el interior de las casas urbanas que la soledad en la naturaleza, en 1946 el miedo le impidió internarse solo en el bosque.¹⁷ Pero tres décadas después, al rememorar las aprensiones de su padre y empezar a escribir *El árbol*, decide volver al bosque de Wistman en compañía de su esposa. Durante años Fowles había criticado la aversión paterna hacia el mundo natural, pero quizá él mismo también eludía algo que había sentido en 1946. ¿Qué pretendía volviendo al siniestro bosque? ¿Llegar hasta el corazón del bosque? ¿Estar más cerca del horror? ¿De la muerte?

El capítulo final del paseo está rodeado de misterio, pero no acaba con ninguna epifanía, ni con una revelación. Fowles describe los bosques como “las últimas iglesias, las ultimas capillas verdes que siguen existiendo más allá de la civilización”,¹⁸ pero en sus bosques ya no hay Dios. “Tal vez el que hallara cierto sentimiento religioso en mi intensa devoción por los bosques se deba a que *nunca* tuve una verdadera religión que seguir (y sigo sin tenerla). Sus misteriosas atmósferas, sus silencios, sus pasillos (sobre todo en los hayedos) con esas naves con columnas de las que se apoderó Baudelaire en su famoso verso sobre el templo de pilares vivos”.¹⁹ Pese a mencionar a Baudelaire, el mundo de Fowles es demasiado británico: su bosque parece un reducto de una naturaleza misteriosa, neomedieval, solo que en ella ya no hay dragones, ni seres encantados, ni brujas y magos, ni héroes, ni doncellas, ni castillos misterios (la únicas construcciones que menciona antes de meterse en él son las ruinas de una antigua fábrica de pólvora). Admite que el bosque le infunde una mezcla de sensación de peligro y suspense. El bosque parece ocultar el misterio original, que no se revela, claro, y que se simboliza de una forma bastante previsible. Durante el paseo de Fowles por ese bosque de robles enanos que crecen hacia arriba y hacia abajo, cubiertos de helechos, recuerda el nombre de muchas plantas que se va encontrando a su paso, pero el bosque en su conjunto escapa a su entendimiento y se resiste a ser poseído por la razón.²⁰ Como en aquel jardín asilvestrado del vecino, el símbolo de ese misterio será otro pájaro.

El lugar posee una quietud intensa, [...] el rumor de la corriente de agua

que circula por uno de esos arroyos de los páramos [...] nos llega a través de los intrincados claros del bosque, y de los verdes jardines que crecen en las ramas de los árboles. [...] Ese ruido de agua, como el graznido del cuervo, el trino distante de una cría de zarapito, parece provenir de otro mundo. Pero por supuesto que hay pájaros a nuestro alrededor, [...] un acentor común que nos resulta invisible, pero cuyo canto no se pierde, como en los jardines comunes, entre los silbidos de otras aves, ni desaparece como por toda Gran Bretaña por su propia ubicuidad. [...] Aquí se le oye de una manera penetrante e inaplazable, individual, irrepetible aunque un minuto más tarde oímos de nuevo su *prestissimo* y estridente trino de bulbul: ‘mi bosque, mi bosque [...] nunca será tuyo’.²¹

El camino de Fowles nos ha llevado lejos, pero merecía la pena seguirlo porque su visión de la naturaleza es mucho menos pretenciosa que la de la filosofía, aunque no menos profunda. Con todo, sería un error pasar por alto un punto al que no se le ha dado casi importancia. Aunque el relato podría haberse titulado *El bosque*, Fowles lo llama *El árbol*. La pregunta que deberíamos hacernos es: ¿cuál es realmente el árbol que acaba teniendo más importancia en la vida de Fowles? No es el de un bosque. Fowles encontró en los bosques algo que le negaba el mundo ajardinado del padre, pero eso no significa que él mismo no acabara teniendo otro jardín, por distinto que fuera al del padre. Aunque la historia desemboque en un bosque misterioso Fowles también menciona en el relato *su* propio jardín. ¿Por qué se pasa por alto este detalle tan significativo? ¿Por qué se centra todo en los árboles del bosque tenebroso y no en los extraños árboles del propio jardín de Fowles? Quizá los críticos se dejaron llevar por el final del libro, cuando harían bien en volver al principio.

Creo que solo asusté [a mi padre] de verdad una vez en mi vida, y fue cuando [...] le llevé a ver el jardín que aún hoy sigue siendo de mi propiedad y que estaba completamente dejado de la mano de Dios, descontrolado e incontrolable. Ya le había contrariado con anterioridad cuando le comuniqué que había comprado una granja deshabitada y en

ruinas, pero aquella adquisición de treinta hectáreas de matorral y pastizal agreste le debió parecer toda una muestra de sensatez... al lado de esta nueva manifestación de pura demencia. Para él, que me hubiera hecho con semejante ‘jungla’ solo podía ser fruto de la locura, y no podía creer mis palabras cuando le dije que no veía la necesidad de hacerme cargo del terreno y arreglarlo, sino que más bien tenía la intención de dejar que se mantuviera solo, modificado únicamente por la actuación de los inquilinos que compartían el jardín conmigo: los pájaros y los animales, las plantas y los insectos.

Fowles acabó, pues, teniendo un jardín, como su padre, solo que de un estilo muy diferente: un jardín asilvestrado, que no es lo mismo que una reserva natural en miniatura. La parcela verde está abandonada a su suerte, no es un trozo de naturaleza que se cerca con fines de conservación y regeneración. Sin embargo, ese caos encierra un orden oculto.

[Mi padre] jamás podría admitir que aquello era lo que yo buscaba como equivalente a sus hermosamente disciplinadas manzanas y peras, y que mi jardín también estaba igual que el suyo, ‘cultivado’, aunque no en un sentido literal. No entendería nunca que algo que acabo de ver [...] (dos autillos recién salidos del nido sobre una rama de sicomoro que parecían un par de calcetines de Navidad mal cosidos y que no me quitaban los ojos de encima, como el intruso que soy al aventurarme en su jardín) representa para mí exactamente lo mismo que para él sus trofeos de la sociedad de horticultura que se mostraban expuestos en su aparador: un indicio del orden que reina en medio del indebido caos, la recompensa a la constancia y al empeño por preservar lo que se cree justo y correcto. Y no tiene ninguna importancia, creo, que lo que para él era el caos para mí fuera el orden.²²

Visto así, no es extraño que además de dejar crecer los hierbajos y observar pájaros despeluchados recién nacidos, Fowles acoja en su jardín árboles, algunos manzanos y hasta dos perales que el padre le envió después de ver aquella “jungla”, para que los plantara usando la técnica del cordón.

Todavía hoy sigo cultivando algunas de las manzanas favoritas de mi padre [...] y también las que más me gustan a mí, [...] pero no las rocío con ningún tipo de aerosol ni tampoco podó los árboles debidamente, [...] aunque él me enseñó todos y cada uno de los rudimentos del oficio. [...] [Los perales] deben tener ya cerca de quince años, pero como este suelo les resulta poco compacto y demasiado frío, cada año apenas me dan un poco de miserable fruta, si es que llegan a dar alguna. Pero jamás los arrancaré. Me conmueve que se hayan puesto tan claramente de [parte de mi padre] y me hacen recordar que prácticamente todos mis conocidos, incluso los amigos que dicen ser naturalistas, también se han puesto de su parte. Después de todo, el mundo entero se ha puesto de su parte. No hay frutos para aquellos que no podan. [...] No hay frutos para aquellos que se esconden en árboles inexplorados, no tocados por el hombre. No hay frutos para los traidores a la causa humana.²³

Por mucho que le fascinaran los bosques, Fowles siguió apegado a unos pocos árboles, parecidos a los de su padre, plantados en un jardín trasero asilvestrado, en un terreno ni del todo natural ni del todo artificial. Las historias familiares se prestan a las simplificaciones. El relato de Fowles se resiste a ellas. Aunque todo parezca girar sobre el misterio de los distantes bosques, lo verdaderamente misterioso es ese jardín asilvestrado que Fowles dejó crecer tan cerca de él.

Pero incluso si el bosque fuera la clave de todo, el acto de “emboscadura” podría tener un sentido general y no estar limitado a los bosques reales. Pese a todos sus ataques a la vida urbana, creo que Fowles admitiría que pueden existir individuos “emboscados” en las propias ciudades, y no solo en entornos campestres y silvestres. Hay quienes se refugian en parques urbanos (sobre todo en los más dejados de la mano de Dios) como otros se refugiarían en bosques agrestes. Pero ese no sería, en realidad, el mejor equivalente de la emboscadura. En sentido metafórico, en realidad, la *totalidad* de la ciudad, y no solo sus zonas verdes, sería el verdadero equivalente del bosque impenetrable. En un momento dado, Fowles dice algo que también suele pasar inadvertido, pero que da algún sentido a lo que

digo. Perdida ya para siempre la magia que un tiempo tuvieron los bosques

lo que hemos hecho ha sido transferir el escenario arbóreo a ese otro bosque más familiar y cercano compuesto de ladrillo y de hormigón que crece en las ciudades. Siempre me han sorprendido y, en cierto modo, emocionado esas yuxtaposiciones de árboles y edificios que se dan sobre todo en las zonas más céntricas de las ciudades (y quizá la más sorprendente de todas sea la que encontramos en el centro de Nueva York). La visión de estos muros foliares, los literales y los simbólicos, alzándose unos sobre otros, tan encubridores como reveladores de lo que queda más allá, puede resultar extraordinariamente poética, y no solo en términos arquitectónicos. A veces, en cualquier ciudad, vamos a dar con barrios más antiguos y menos planificados que semejan bosques de una manera prodigiosa gracias a esa repentina capacidad suya de [...] desorientarnos, de abrir y cerrarse, de sorprendernos, de complacernos. El error más estúpido en que han incurrido los artífices de los grandes edificios del siglo xx [...] ha sido el de olvidar que [...] una ciudad geométrica, lineal, hace gente geométrica, lineal: una ciudad inspirada en un bosque hace seres humanos.²⁴

No es del todo cierto. Los barrios poco planificados pueden albergar mucha inhumanidad, y las ciudades lineales y sus habitantes no son tan lineales. Fowles se deja llevar por otro mito. Pero al menos reconoce algo, aunque sea de pasada, algo que, insisto, sus admiradores suelen pasar por alto. En su relato contrapone un insulso jardín y un bosque mágico, un mundo planificado y otro misterioso, se declara abiertamente como una persona silvestre y nada urbana, pero finalmente... acaba hablando –porque es un buen escritor– de un jardín propio que no detesta y de paseos por grandes ciudades. Entonces, no era todo tan esquemático. Es lo que tiene de bueno la literatura.²⁵

¹ Sobre Fowles ya conté algunas cosas en la segunda parte de *El jardín de los delirios*.

2 John Fowles, *El árbol*, Madrid, Impedimenta, 2015, p. 74.

3 *Ibíd.*, p. 53. Fowles asocia con el “hombre verde” cosas muy distintas. A veces el mundo mitológico, el de los duendes de los robles y las dríadas, o el de Herne, el montero de Eduardo II que después de salvar al rey vaga por los bosques de Windsor portando las astas del ciervo que casi lo mató. También menciona a Rima, la mujer-pájaro de la Guayana, la diosa de la selva del relato de W. Hudson *Mansiones verdes* (Barcelona, Acantilado, 2007), que inspiró una espantosa película interpretada por Audrey Hepburn. ¿Aceptaría Fowles a Mowgli, a Tarzán y a otros niños salvajes en su lista de hombres verdes o le parecerían poco mágicos? A veces, sin embargo, Fowles parece entender por “hombre verde” al que vive retirado entre árboles, el ermitaño, el prófugo, el disidente, el perseguido. Aunque Fowles tiene presentes esas figuras, creo que su hombre verde es simplemente un “hombre emboscado”, un hombre que se aparta para conquistar su libertad pero que no es un hombre superior. El poder que asume el emboscado mora dentro de *todos y cada uno* de los individuos, reprimido, aletargado, pero susceptible de aflorar o despertar. El emboscado no es un ser selecto, ni tampoco autosuficiente: se percata de su poder y asume una libertad de la que en el fondo todo el mundo dispone, pero eso no significa que pueda sobrevivir a solas, sin amor, amistad y otros vínculos humanos.

4 *Ibíd.*, p. 88. Fowles insiste en que su forma de relacionarse con la naturaleza va más allá del conocimiento científico, pero eso no quiere decir que se eche en brazos del “misticismo oriental, el trascendentalismo y las ‘técnicas de meditación’” que en Occidente, dice, siempre se acaban poniendo al servicio del narcisismo humano. “[No] creo que se pueda llegar a la naturaleza por esa vía, convirtiéndola en una terapia, en una clínica gratuita para los devotos de su propia sensibilidad” (*ibíd.*, p. 47).

5 Véanse más adelante, en la sección sobre pintura, algunas de sus opiniones sobre la historia del paisajismo.

6 *Ibíd.*, p. 89.

7 *Ibíd.*, p. 82.

8 *Ibíd.*, p. 81.

9 Se ha insistido mucho en que a los niños les atrae lo salvaje para escapar del control parental, pero se suele pasar por alto la influencia que a veces tienen en ellos no solo otros familiares distintos al núcleo familiar, cercanos o lejanos, sino también vecinos, conocidos y desconocidos. Probablemente el mito del encuentro *a solas* con la naturaleza es atractivo porque inspira una idea romántica de libertad individual, cuando en realidad esa libertad nunca sería alcanzable gracias a la sola llamada de la naturaleza, o sea, sin el concurso o mediación, consciente o no, de otros agentes humanos.

10 *Ibíd.*, p.11.

11 *Ibíd.*, pp. 19 y 24. El padre, apunta Fowles, no se adaptó a la vida rural, no solo porque el entorno era más silvestre, sino porque los códigos sociales de la campiña y sus distintos estamentos eran muy distintos a los de los uniformes barrios periféricos de Londres habitados por una clase más homogénea: “Había unas casas en aquel pueblo, las más grandes, con jardines, que encajaban perfectamente con los sueños de toda su vida, pero allí, en aquel lugar –comenta– semejantes residencias no le otorgaban ningún estatus a nadie” (*ibíd.*, p. 20).

12 La pequeña crónica de Fowles sobre la generación que sale viva de la Primera Guerra Mundial es muy interesante, pero merecería la pena abundar más en el papel de los jardines durante esa época. Durante la Primera Guerra Mundial, la población civil aprendió a plantar huertos en jardines y parques públicos que ayudaban a la economía de subsistencia y subían la moral. Sin embargo, la mejor fuente de información que conozco sobre jardines y guerra son los trabajos de Beatriz Colomina que se centran en la Segunda Guerra Mundial, muy especialmente “The Lawn at War 1941-1961”, en el fascinante *The American Lawn* editado por Georges Teyssot (Nueva

York, Princeton Architectural Press, 1999, pp. 116-133), donde explica –entre muchas otras cosas– que en las campañas de publicidad de fertilizantes animaban a cuidar los jardines para que los pobres soldados del frente que echaban de menos sus hogares con “céspedes aterciopelados y flores bonitas” los encontraran cuidados y bien cortados a su vuelta del frente (Colomina señala que también se mandaban imágenes de jardines y césped al frente). Supongo que se podría documentar también la historia de los jardines durante la Primera Guerra Mundial y, sobre todo, en la posguerra. En cualquier caso resulta llamativo que desde la década de 1940 el jardín de césped bien cortado simbolice la dicha doméstica que se puede recobrar después de una guerra (siempre que se salga vivo de ella). También merecería la pena estudiar con más detalle la historia de jardines y huertos en los propios campamentos de guerra; en retaguardias, más que en cuarteles.

13 *Ibíd.*, p. 21.

14 *Ibíd.*, p. 28.

15 *Ibíd.*, pp. 24 y 26. En su introducción a la edición de 2016 de *El árbol*, el escritor William Fiennes (cuya primera obra fue un relato de viajes dedicado a la emigración anual de gansos) comenta que cada vez que ha vuelto a leer el libro de Fowles el retrato del padre le ha resultado más condescendiente. Fiennes tiene razón. Otro punto que señala es que la imagen que Fowles da de su padre se parece más a un “estudio de caso” freudiano que al retrato íntimo que se podría esperar de un novelista tan dotado como él. Fiennes se sorprendería menos, creo, si recordara que a Fowles no le agradaba nada acabar metido “en la jaula etiquetada con el término ‘novelista’” y que “se oponía a dejar la filosofía en manos de los filósofos, la sociología en manos de los sociólogos, y la muerte en manos de los muertos” (*Áristos*, Barcelona, El Aleph, 2004 [1968], p. 10). Se diría que en *El árbol* tampoco quiso dejar la psicología en manos de los psicólogos, pero eso no significa que fuera menos literario. De hecho, solo menciona a Freud de pasada y curiosamente para negar que el conflicto con su padre tuviera una naturaleza edípica. Más bien, dice, se trató de un proceso natural y saludable, parecido al que tiene lugar entre un árbol que trata de crecer sin ocupar el espacio que necesita otro. Cada árbol se abre paso de forma distinta y en distintas direcciones, pero todos siguen una pauta similar para sobrevivir (*El árbol, op. cit.*, p. 27).

16 Fowles dijo que no podría aceptar ninguna religión que obligara a creer en los atributos humanos positivos, y en la capacidad de intervención divina. También afirmó que, como los seres humanos carecen de amo o señor, en público prefería actuar como un ateo, aunque en privado no se considerara exactamente ateo. “Vivo en el azar y en la infinitud –dijo en un momento–. El cosmos se extiende a mi alrededor, [...] No hay en ello un dios particularmente afín a mí, no hay un cuidado particular, una particular misericordia. Sin embargo, en todas partes veo un equilibrio vivo, una tensión que ondula, una sencillez enorme y a pesar de ello misteriosa, una inagotable respiración de la luz. Y comprendo que ser es comprender que he de existir en el azar, pero que el todo no está en manos del azar. Ver esto y comprenderlo es ser consciente; aceptarlo es ser humano” (*Áristos, op. cit.*, p. 33. Véanse también pp. 30 y ss. para entender su peculiar y a veces confuso teísmo).

17 En un momento dice “[El bosque] no se nos presenta en realidad bajo la forma de un batallón de infantería. Se nos presenta bajo la forma de un fantasma” (*ibíd.*, p. 93). Con todo, en la cabeza de Fowles sigue flotando la asociación del bosque con la guerra, como le pasaba al padre. La representación del bosque como un ejército amenazante tiene, obviamente, resonancias shakespearianas: ¿recuerdan el “bosque” que se mueve, en *Macbeth*? Supongo que hay escrita más de una historia de la guerra en relación a la topografía y al paisaje, pero lo que conozco respecto a este tema tiene que ver justamente con la experiencia de los soldados en la Primera Guerra Mundial, y explica en parte la relación que muchos supervivientes acabaron teniendo con el medio natural. Como apuntó Volker M. Welter, los mismos terrenos que antes del conflicto se

veían como distantes telones de fondo de la acción humana se percibieron como entornos *envolventes* en los que había que moverse y sobrevivir. Durante la guerra no solo se ocupa y se modifica el terreno instalando emplazamientos y campamentos. La percepción del espacio del soldado también se transformó, porque su supervivencia dependía de su capacidad física y mental para percibir el terreno en el que se veía inmerso. Las nuevas tácticas de ataque en formación abierta, con maniobras rápidas y pequeños pelotones, exigían de ellos mucho mayor contacto físico con la naturaleza. Durante los descansos, los soldados quizá podían disfrutar de la belleza del campo, o del cielo, pero durante las acciones militares la naturaleza no podía parecerles algo benévolo ni bucólico, sino al contrario, algo espantoso que hacía aún más difícil todo. Tomar una posición enemiga en una montaña podía requerir no solo una lucha intensa con las defensas del enemigo, sino una lucha atroz contra elementos naturales: rocas enormes, ríos, saltos de agua, desniveles, bosques espesos, clima adverso, mala visibilidad (Welter hace mención a un trabajo de 1917, “El paisaje de la guerra”, del psicólogo Kurt Levin, escrito mientras se recuperaba de sus heridas en el frente, en el que analizaba las diferencias entre la fenomenológica del paisaje en tiempos de paz y en tiempos de guerra). Welter analiza todos estos datos para explicar los cambios que la guerra introdujo en el diseño paisajístico y la construcción de viviendas en entornos naturales, sobre todo, en la obra de Richard Neutra, que lejos de lo que pudiera parecer no integró los habitáculos con el paisaje natural, sino que los concibió como emplazamientos humanos en medios naturales hostiles, en buena parte debido a su propia experiencia como soldado en la Gran Guerra (“From Landscape of War to the Order of The Kaufmann House: Richard Neutra and the Experience of the Great War”, en A. Giesecke y N. Jacobs (eds.), *The Good Gardener. Nature, Humanity and the Garden*, Londres, Artifice Books on Architecture, 2015, pp. 216-233).

18 *Ibíd.*, p. 88.

19 *Ibíd.*, p. 67. En ocasiones Fowles compara el bosque con el corredor de una morada: “Una serie de salas y galerías, como una casa, con puertas y ventanales, continuados y, aun así, separados” (*ibíd.*, p. 64).

20 *Ibíd.*, p. 96. Modifico la traducción.

21 *Ibíd.*, p. 28.

22 *Ibíd.*, pp. 25-26, 28-29. Modifico la traducción.

23 *Ibíd.*, 72.

24 El desconcierto de Fowles no atañe solo a la desorientación espacial, sino a la temporal. A diferencia de los parajes llanos, “dominados por el paso del tiempo, que van marcando su pauta de forma implacable, como un reloj”, dice en otro momento, los bosques “distorsionan el tiempo, o más bien lo que hacen es crear una variedad de tiempos, aquí denso y abrupto, allí calmado y sinuoso. Nunca lento y pesado, nunca mecánico ni ineludiblemente monótono” (*ibíd.*, p. 11).

25 Para seguir leyendo sobre Fowles lo mejor que conozco es *The Recurrent Green Universe of John Fowles* de T. M. Wilson (Ámsterdam / Nueva York, Rodopi, 2006). También *Form and Meaning in the Novels of John Fowles*, de Susana Onega Jaén (Ann Arbor, UMI Research Press, 1989). Véanse todas las referencias al *hortus conclusus* y especialmente la pregunta sobre la naturaleza salvaje que Ortega hizo a Fowles en la entrevista que incluye en su libro (*ibíd.*, pp. 185-186). Agradezco a Antonio Ballesteros que me descubriera este estudio, así como *Bosque Mitago* de Robert Holdstock, una increíble fantasía basada en mitos, cuentos y leyendas del bosque inglés.

VIII
PERDERSE DE VISTA
Walser y compañía

Por qué hablar tanto de Fowles? En parte, ya lo dije, porque no figura en las historias sobre el caminar, ni pasa por un escritor dedicado a la naturaleza y, sin embargo, plantea mejor que los filósofos temas muy intrincados. Quizá a mis colegas (filósofos e historiadores) les parecerá un anarcoprimitivista más, y a los amantes de la literatura de la naturaleza les resulte demasiado retorcido. En realidad, hubiera preferido dedicar menos espacio a los filósofos y más a otros escritores. La buena literatura de viajes ha proliferado un montón, así que, si Solnit y Coverley reeditaran sus libros actualizados, tendrían que hacerse cargo de un nuevo lote de crónicas de caminatas y viajes. Sin embargo, aunque creo que los escritores son mejores que los filósofos para captar detalles, hay escritores tan vanidosos como los filósofos e igual de aburridos que ellos. A fuerza de querer ser profundo, el filósofo acaba resultando ciego. En su deseo de parecer sensible, el escritor se vuelve empalagoso. La literatura de paseos y de viajes reciente empieza a ser también repetitiva, así como los ensayos sobre la madre naturaleza. La literatura en primera persona dedicada al caminar al aire libre está de moda, como si se tratara de compensar con más experiencia subjetiva el gran horror colectivo, como si el secreto que se nos revela individualmente nos hiciera olvidar la mentira en la que vivimos globalmente. Lo pequeño también está de moda, quizá por lo mismo: según parece, cuidando lo ínfimo se podría salvar o por lo menos redimir la totalidad. El paseo, el senderismo y todas esas prácticas son desde hace tiempo parte del cultivo de una “vida buena”, plena, consumada, realizada, una sensata y modesta búsqueda de la felicidad que en realidad solo se pueden permitir los que disimulan su “buena vida”, pero que se vende como si estuviera al alcance de todos.

Parte de la literatura dedicada a la vida en plena naturaleza se integra bien

en la nueva cultura hípster, como antes en la de los *bobos* (*bourgeois-bohèmes*), aunque es sometida por sus divulgadores a una operación de limpieza parecida a la que hacía Walt Disney cuando adaptaba cuentos y fábulas populares al cine eliminando todo lo que pudiera resultar feo, incómodo, truculento o violento. Hay literatura específica para hacernos pensar que el mundo tiene sentido después de pasear por un bosquecito, o incluso manuales para saber cómo conectar mejor con la naturaleza, pero esos productos específicos son menos escandalosos que las versiones que se hacen circular de la literatura clásica. Cansa un poco oír hablar de Thoreau a barbudos indulgentes que no tienen ni la menor idea de cómo se vivía en la costa este de Estados Unidos en aquella época, pero que leen sus obras como si fueran el antiguo testamento del Naturalismo. Parece ser que recordar lo terrible que era la cultura puritana o lo horrorosa que era la vida al aire libre a finales del siglo XIX es de mal gusto. Eso es cosa de historiadores amargados, y no de gente que logra estar en paz consigo misma después de pasar un fin de semana en el campo. ¿Por qué la gente asocia el paseo a solas con la serenidad y no con distintos tipos de trastorno? ¿Es que no se encuentran a paranoicos, desesperados y depresivos en parques y jardines? También hay ociosos que padecen de verborrea incontenible, y aburridos parsimoniosos, muy callados. También seres de mirada perdida que parecen esperar algo, pero que en realidad hace tiempo que dejaron de tener esperanza. Un grupo peculiar son los reservados, los discretos (no encuentro un nombre mejor para describirlos), porque no se sabe bien de dónde salen ni a dónde van, ni qué hacen exactamente de paseo. Igual que aparecen, desaparecen. Pueden ser locuaces, llegado el momento, pero por lo general guardan silencio.

Si Pierre Zaoui no hubiera recurrido tanto a la filosofía en *La discreción o el arte de desaparecer*, su mensaje habría sido más claro: sus observaciones son sumamente relevantes, mientras que sus conclusiones no convencen. Zaoui no relaciona el arte de vagar con el arte de desaparecer. Menciona a Baudelaire (y de pasada a Benjamin) y le reconoce al *flâneur* la habilidad de estar y no estar en este mundo, de actuar en su centro y a la vez permanecer oculto.¹ En su libro predominan dos escenarios: el espacio

doméstico y el público, la habitación y la calle. En ambos, dice, es posible y beneficioso volverse invisible. No contempla los espacios verdes como espacios de desaparición, pero logra plantear una cuestión crucial: que el arte de desaparecer, si es verdaderamente un arte, es un arte del *reaparecer*. Para entender esto, Zaoui empieza por dejar claro que la discreción no está movida por la indiferencia, el disimulo, la falsedad, la mentira, la hipocresía, la cobardía, la ironía, el cinismo.² Nada de eso. Tampoco por la condescendencia, la compostura o el acomodo. La discreción no es lo mismo que la cortesía, las buenas costumbres y los buenos modales.³ Implica una retirada, una renuncia, un anonimato, pero no como consecuencia del miedo, la timidez o la debilidad. El discreto no es un pusilánime, ni un resignado. Tampoco un trastornado o un paranoico; su desaparición no la provoca el deseo desesperado de huir, ni la necesidad angustiosa de fugarse definitivamente, ni menos aún el anhelo de esfumarse para siempre. Conviene distinguir, dice Zaoui, “entre el arte de desaparecer y el deseo de no ser, de morir”.⁴ Muy por el contrario, desaparecer y reaparecer, alternativamente, es una forma de seguir estando en el mundo, una manera modesta, pero pertinaz de

comprometerse con la vida y su rueda perpetua de compromisos y decepciones, de esperanzas y desilusiones [...] para desprenderse o desapegarse, inicialmente hay que haberse atado o haberse apegado, y para desprenderse también hay que aceptar atarse nuevamente, sin fin. La discreción solo puede hacer feliz de manera cíclica, como un suspenso, un punto de parada y relanzamiento, vacío fecundo, contracción en espera y de una nueva expansión, liberación en espera de un nuevo apego. [...] No se puede ser discreto de manera continua, la discreción misma presupone una dialéctica sutil de la aparición y de la desaparición, de la representación y de la reserva.⁵

El hombre discreto del que habla Zaoui en realidad no ha roto los vínculos que le mantienen unido con la sociedad, no está dissociado, ni enajenado; sigue vinculado a ella de alguna forma, por débil que sea y, por eso, su desaparición aún puede tener alguna utilidad, para sí mismo y para los

demás. Retirarse, quitarse de en medio, apartarse silenciosamente, mantenerse en segundo plano, pasar inadvertido, no hacerse notar, observar calladamente, participar anónimamente, volverse invisible... Todas las actitudes que Zaoui asocia con el arte de la desaparición no son huidas de la sociedad, sino formas de seguir unidos a ella. El arte de la discreción es sociabilidad sin grandes gestos visibles, sin aspavientos, sin grandes representaciones. Desaparecer, dice, es el arte de “dejar aparecer a los otros, de no hacerles sombra, de quitarse de su luz. [...] La discreción es el goce paradójico de retirarse de sí mismo, de hacerse invisible, de desaparecer momentáneamente para abandonarse a la aparición del otro, de cesar por un momento de ser uno mismo”.⁶ O como dice en otro momento: “Desaparecer es desprenderse de sí en provecho de las cosas exteriores, volcarse en las cosas, pero imperceptiblemente”.⁷

En el esquema de Zaoui, no se desaparece porque se aborrezcan las apariencias sociales, ni por desprecio de los ritos y costumbres, ni porque se abomine de la comunidad, ni porque se piense que el infierno son los otros. “El goce de desaparecer –por el contrario– es el síntoma de un amor muy profundo por el mundo y por las apariencias”.⁸ En resumidas cuentas: para Zaoui, la discreción o el arte de desaparecer no es más que otra expresión del arte de la buena vida. La discreción no expresa un desistir de la sociedad, sino un asistir a la sociedad desde la sombra. Un desprenderse de sí “en provecho de las cosas exteriores”.⁹

Zaoui no es realista: la discreción no tiene tanta influencia en la vida común como él piensa. El ciclo de desaparición y reaparición no se cierra tan fácilmente. Con demasiada frecuencia se desaparece de mala manera y se reaparece a destiempo. Más que de un ciclo, se trata de un vaivén desorientador y desalentador. Zaoui presupone la existencia de caminos de vuelta, y eso es mucho suponer porque el arte de desaparecer puede convertirse en el arte de errar, el arte de no volver puede tornarse en una fuga sin reaparición, en un trastorno de pérdida, ese es el problema. La sutil dialéctica que describe Zaoui no crea por sí misma, sino que presupone algún arraigo social. Cuando ese arraigo no existe o se pierde, el arte de desaparecer es algo bastante más absurdo y menos dialéctico.¹⁰

Pese a idealizar el arte de la desaparición, Zaoui acierta en un punto que conviene destacar: distingue la ética de la discreción, no solo de la ética de la prudencia, sino también de la ética epicúrea y de la estoica. Su crítica, sin embargo, nos interesa menos como crítica de las escuelas helenísticas históricas que como espejo de sus imitadores actuales, muchos de ellos tan amantes de los paseos, de los jardines y de la paz. El epicúreo oculta su vida retirándose a su jardín y cultiva con ciertos amigos a placeres sencillos y naturales. El estoico también rechaza los falsos bienes de este mundo y se muestra indiferente a todo lo que no puede depender de él; trata de vivir intacto, incólume, protegido; cumple con sus obligaciones, pero no se identifica con sus papeles sociales; los representa, pero ocultando su verdadera naturaleza. Pese a las diferencias, añade Zaoui, las dos morales expresan el mismo egoísmo: unos y otros huyen, se encierran en su jardín o en sí mismos para ser felices, escapan de la sociedad en pos de su propio bien. “No hay ninguna deferencia hacia el mundo, ningún deseo de dejar un lugar a los otros”, solamente la necesidad “de ahorrarse la propia molestia y la locura de la preocupación por un mundo contingente, consagrado de antemano al fracaso, para el epicúreo; o ahorrarse la locura que consistiría en querer cambiar las cosas oponiéndose a la necesidad natural, para un estoico. Están tan llenos de sí mismos que uno y otro se retiran lejos de las miradas de los demás”. El discreto desaparece momentáneamente para que los otros aparezcan, pero “el epicureísmo y el estoicismo no prometen más que una presencia de sí más alta y más plena. No son filosofías de la desaparición de sí mismo, sino de la aparición superior”.¹¹

Filosofías de la plenitud, pues, pero disimuladas con pudor. El jardín propio y el mundo interior, el patio privado o la secreta intimidad, son ámbitos donde pretende revelarse un yo que de otra forma no se manifestaría. Espacios del cuidado de sí. A la discreción, en cambio, le corresponde, cree Zaoui, el abandono de cualquier espacio donde pueda refugiarse y aparecer el yo.¹² En definitiva: el discreto desaparece y reaparece, pero nunca aparece. La reaparición solo es una forma pasajera de estar presente, nunca es plena aparición. El discreto nunca vuelve para quedarse. Es cierto que no pasa de largo ante las cosas, pero la verdad es

que siempre está de paso. El arte de la desaparición –después de todo– es el arte de posponer, de aplazar o diferir toda presencia.¹³ Leído así, supongo, el mensaje de Zaoui quizá es menos edificante de lo que parecía, pero para nosotros es más acorde con ciertas formas de vagabundear y de pasear. El vagabundo nunca posee un lugar propio, solo pasa por lugares en los que para y descansa (jardines, parques, habitaciones, residencias). Puede sentirse en casa en muchos sitios, pero no tiene techo, ni menos aún un patio trasero ajardinado. El paseo se suele asociar con un recorrido de ida y vuelta (salir y volver a casa), pero hay un tipo de paseo sin fin, errante, sin rumbo, que no es un viaje a lo desconocido (dado que puede ser corto y no llevar muy lejos), ni un viaje a otra parte, sino simplemente un traslado a ninguna parte. Este tipo de paseo (que a veces puede adoptar la forma de una larga caminata, excursión o travesía, pero nunca la de un gran viaje) no conduce realmente a nada porque el vagabundo no se encuentra a sí mismo gracias a su desplazamiento, ni se le revela algo que estaba oculto, ni reconoce finalmente el verdadero significado de su punto de partida, su origen.

No recuerdo cuándo y cómo descubrí a Walser, pero no fue gracias a la filosofía de la que me vi rodeado durante mucho tiempo, cuyas divagaciones sobre el *flâneur* resultaban demasiado abstractas incluso cuando decían tomar pie en crónicas literarias. Durante un viaje a Estados Unidos asistí a una serie de charlas de Susan Buck-Morss, antes de que apareciera su famoso libro sobre Benjamin y los pasajes, y quedé impresionado pero también un poco desorientado, porque había leído por casualidad un ensayo sobre Benjamin de Susan Sontag (*Bajo el signo de Saturno*), y no conseguía encajar toda la parafernalia dialéctica de la que hablaba la filósofa e historiadora con las sensaciones que transmitía la escritora, quizá más vagas, pero mucho más sugerentes. Aunque entonces me limitaba a pasear sin parar más que a pensar en el paseo, llegué a la conclusión de que las teorías sobre el deambular son una cosa y las crónicas de algunos paseantes otra muy distinta. No es que los escritores no tengan teorías o que no les guste contarlas. Claro que las tienen (sobre el paseo, sobre la escritura y sobre muchas otras cosas), y por supuesto las transmiten

de distintas maneras, más o menos explícitas. Algunos no hablan mucho de ellas, pero se pueden deducir a partir de lo que cuentan; otros prefieren anteponer sus ideas sobre el caminar antes de recordar sus caminatas, aunque eso no implica que las crónicas estén hechas siguiendo esas teorías, o que sean simples ilustraciones.¹⁴ Todo es más complicado, afortunadamente.

Dado que conocer a Benjamin parecía una obligación en ciertos ambientes filosóficos, traté de leer todo lo que pude de él. La gente no paraba de citar sus escritos sobre filosofía de la historia o sobre la pérdida de la originalidad en la era de la reproducción en serie. Eran muy interesantes, pero menos conmovedores que dos libros que me descubrió un amigo: *Dirección única e Infancia en Berlín en torno a 1900*. Más tarde descubrí un texto de Benjamin de 1929 sobre Robert Walser que me pareció muy interesante, pero menos revelador de lo que me habían anunciado. Había leído poco a Walser, creo que solo su *Jakob von Gunten*, y no sabía bien cómo tomarme aquel delirante diario de un joven interno cuyas historias me parecían de lo más normales y cuyo estilo tampoco me resultaba desconcertante (por muy innovador que resultara en su día). Supongo que estaba algo cansado de leer las grandes novelas de formación de las que tanto me hablaban los filósofos académicos, y quizá la estrambótica pero ingenua visión de Walser me liberaba de tanta solemnidad.

En un artículo de 1997 titulado “Un cero a la izquierda”, Enrique Vila-Matas afirmó que el *Jakob von Euten* era el libro que le había deslumbrado más que ningún otro en su vida y definió el espíritu de Walser en pocas líneas: “Habitó siempre la negación, [...] una carencia originaria le aleja de esos brillantes escritores de hoy tan comunicativos. Walser era un cero a la izquierda y no tenía nada que comunicar. Y ahí precisamente radica su riqueza”.¹⁵ Es verdad, pero, aunque no quería contar para nada, su vida y su escritura no fueron pura negación. A su manera, pensé, también eran una digna afirmación de la vida, aunque fuera de una vida alucinada, ridícula y absurda (¿acaso hay otra?). El problema es que con Walser, pensé también, no valen dialécticas de esas que se enseñan en las escuelas de filosofía. ¿Negación y afirmación al mismo tiempo? Demasiado fácil. Walter

Benjamin proclamó que la escritura improvisada y poco corregida de Walser era “la combinación más acabada de la carencia extrema de intención y, al mismo tiempo, de la intención suprema”;¹⁶ una afirmación perfecta para oídos dialécticos, pero que a mí no me ayudaba a entender el delirio de Walser, si es que se puede llegar a entender, claro.

El temperamento de Walser se ha tratado de definir usando palabras como discreción, infravaloración, devaluación e incluso humillación. Jürg Amann lo dijo muy bien: “Tiene que empequeñecerse, [...] es un maestro de la forma pequeña y mínima. Practica la minimización, el nihilismo, [...] la anodización, [...] es un gran genio en el arte de convertir elefantes en mosquitos...”.¹⁷ Parece que esa fue la gracia de Walser, reducir todo a nada, volver todo insignificante, pero sin pretensiones, sin aspavientos, como si nada, o sea, tomándose a la ligera la propia Nada.¹⁸ Esa es una gran diferencia entre los escritores anodinos como él y los filósofos nihilistas pretenciosos. Estos anuncian solemnemente que todo está abocado a la Nada, que la humanidad se encamina a su fin. A los filósofos nihilistas ambiciosos les gustaría estar en el centro de la Nada, conjurar el desastre en primera fila, pero los escritores anodinos no, porque no creen que valgan para nada. No pintan nada, ni social ni moralmente, no se sienten útiles a la sociedad, ni menos aún se ven en el papel de visionarios o iluminados que revelen un destino fatal. Detestan todo lo grandioso e intenso, lo excesivo y extremo.

Lo curioso de este tipo de personajes no es que sean tachados de débiles o pusilánimes en comparación con los nihilistas militantes, los feroces críticos del progreso¹⁹ sino que tampoco cuadran en el mundo de los creyentes en la civilización. Son demasiado humildes para resultar edificantes y su discreción se tacha de servilismo.²⁰ Su abnegación no redundaba en el bien de nada; su temperamento es civilizado, pero está al margen del curso de la civilización.²¹ Ahora bien, lo más extraordinario de todo es que el cero a la izquierda se aparta del mundo con alegría. Puede resultar irónico, grave, escéptico, desilusionado, pero siempre predomina en él un tono ingenuo, casi infantil. Prefiere pasar por tierno y cursi que por profundo, y eso es de agradecer. Walser imita gestos pudorosos, sentimentales, antes que darse la

menor importancia. No ridiculiza, pero parodia la gentileza, la cortesía, la amabilidad, el trato bondadoso y conciliador (¿de la decadente cultura *Biedermeier*?).²² Es como si prefiriera vaciar antiguos rituales que dejarse llevar por el espíritu de los tiempos. Aunque el resultado es ciertamente absurdo, y a veces hasta siniestro.

Susan Sontag dijo que Walser era un Beckett tierno, bienhumorado.²³ Es verdad, pero eso no significa que no transmitiera desesperación, desolación y desgarró. Lo hace, y de qué manera, justamente porque es más ingenuo y delicado que Beckett. En sus relatos se deambula como si fuera a pasar algo, como si estuviera a punto de cambiar algo, cuando en realidad no va a pasar nada.²⁴ Nunca se llega al fondo de nada, ni menos aún al fondo de sí mismo, quizá porque no hay ningún fondo. Como dice Amann... “¿No consiste la escritura precisamente en *aplazar* el mayor tiempo posible lo importante, lo que uno desea decir a toda costa, y en lugar de eso escribir de algo que a uno le parece del todo irrelevante? ¿En obstruir continuamente con la escritura el acceso al escritor?”.²⁵

Benjamin comparaba los personajes de Walser con los de otros escritores: Hamsun, Eichendorff y Hebel, y se preguntaba de dónde procedían. Los personajes de esos escritores surgen de bosques y valles de la Alemania romántica, de ciudades burguesas de la Renania de principios del *xix* o de fiordos noruegos. Los de Walser, añadía Benjamin, no proceden realmente de los prados ni de las montañas de su Suiza natal, sino de la locura. Están medio curados, o creen que están medio curados, y deambulan como pacíficos convalecientes distraídos por cualquier pequeño detalle, ajenos a los grandes acontecimientos.²⁶ Puede ser. Pero otras veces parecen sonámbulos, paseantes ausentes que sin embargo siguen moviendo las piernas.²⁷ En otras, simplemente, prófugos. En el capítulo V (“Él vive aceleradamente”), Amann recuerda que Walser llega a tener diecisiete direcciones en Zúrich, que no para de cambiarse de pensión y que vive en permanente fuga, esquivo a la gente cuando está a punto de dar con ella; ¿de qué huye?: “Continuamente piensa cómo dejar algo atrás para tener todavía todo por delante, [...] un eterno ir y venir, un movimiento perpetuo”. Cambia continuamente de cuarto porque quizá una nueva ventana “le disipe

el tedio que le sobreviene cada vez con mayor frecuencia. Solo mucho más tarde, en Biel, le parecerá bonita una vista día tras día durante ocho años. Él lo llama cambio de papel pintado, pero en realidad el papel pintado es siempre el mismo”.²⁸ Walser se movió nerviosa y aceleradamente toda su vida, *no* fue el tranquilo paseante por el que se le vende a veces, el hombre que se apartaba del mundo serenamente.²⁹

Sus paseos por parques y jardines son inquietantes. Casi todos los estudiosos del paseo sugieren que la prosa mimetiza el acto mismo de pasear, porque pasear es una forma de caminar sin rumbo fijo. Es así, pero la prosa de Walser avanza de una forma más rara, onírica. La prosa se contrae y se extiende, se acelera y ralentiza de una forma extraña. Pasear al aire libre, entre flores y plantas, le ayudaba a serenarse, pero desconozco si en algún momento de su vida Walser mató el tiempo o mató sus nervios realizando labores de jardinería. ¿En el sanatorio psiquiátrico había invernadero y jardín? No lo sé, pero da la impresión de que pasó más tiempo entretenido con trabajos manuales más mecánicos, como hacer bolsas de papel o separar judías. Su relación con el jardín y el parque es la de un visitante agradecido. Sabemos que leía viejos números de la revista *Gartenlaube*, pero no si pasaba el rato recortando imágenes de ellos y pegándolas en cartas (como hacía con reproducciones de escenas de Daumier). Sabemos que arrancaba flores de prados para señoritas, a veces en vano (porque la señorita se largó hace tiempo; véase el final de *El paseo*), pero seguro que en los jardines era más recatado con las flores y más obediente.³⁰

Sus poemas sobre jardines son francamente cursis, por ejemplo el incluido en *La habitación del poeta*, donde compara distintos tipos de flores con las virtudes humanas, un lugar común planteado con leve ironía.³¹ En otros textos los personajes hablan y confiesan sus pecados con las flores, solo que en vano, porque las flores son mudas: “Busca comprensión en seres que no hacen más que asentir y balancearse, y ni siquiera por su propia voluntad, seres que no ofrecen resistencia, que son hermosos, parecen tener boca y ojos, y transmiten una dicha que no sienten”.³² En “Delicada era la idea” describe un jardín de forma cándida, a excepción del movimiento de los

tallos y las raíces por debajo de la tierra.³³ Walser maneja la imagen tradicional del jardín como un espacio de delicias y de placeres mundanos. En “Mencionaré un jardín” los pinta como lo que son, como espacios de juego, con sus balancines, cervecerías y mesas de juego, pero se diría que lo hace con amarga distancia, como si toda esa vida social le fuera demasiado lejana.³⁴

No se suele recordar que en el *Jakob von Gunten*, en plena ciudad, Jakob siente nostalgia de la naturaleza, y se acuerda de que su casa no tenía jardín, aunque “todo lo que la rodeaba era un jardín impecable y dulce”. Pero se niega a caer preso de la nostalgia, porque eso sería de malagradecido, y acaba disfrutando del aire libre: “Sin un parque no podría yo existir”, dice. Suele sentarse en un banco del jardín público, sin hacer nada y hasta altas horas de la noche cuando la luz eléctrica “se precipita como un líquido ardiente entre las hojas de los árboles y hace un calor que promete extraños misterios”.³⁵ En el internado –recuérdese– hay varios jardines. Uno muy descuidado, que le apena (“Me da lástima verlo tan descuidado, y cada vez me dan ganas de bajar y ocuparme de él. Son puros sentimentalismos, ya lo sé. ¡Al diablo con estos remilgos desorientadores!”). Otro jardín más noble está prohibido para los internos (“¿Por qué? Lo ignoro”). Pero por lo visto hay otro aún más hermoso, donde retozan libremente los internos si se portan bien, unos jardincillos “floridos y espirituales” con pájaros que gorjean y arman un ruido delicioso, un espacio que le procura una sensación profunda y dulce de bienestar “como el murmullo de la fuente... la pacífica fuente de la modestia, cuyas aguas susurrantes recorren nuestro jardín de un extremo a otro”.³⁶

Es habitual que Walser describa los parques no como espacios exteriores, sino como interiores amplios y apacibles. Le parecen acogedores y le recuerdan a un hogar. En un parque, dice, siempre es realmente domingo, pues la atmósfera es siempre un poquitín melancólica, y lo melancólico evoca vivamente el hogar; en realidad, “domingos solo hemos tenido en casa, donde fuimos niños...”.³⁷ Cuando llega al final a un bancal lleno de flores y plantas proclama:

Ese prodigioso tedio que hay en todo, ese retraimiento soleado, esa medianía y somnolencia entre el verdor, esa melancolía, estas piernas, ¿de quién son? ¿Mías? Sí. Soy demasiado perezoso para hacer observaciones, miro mis piernas y sigo andando. Lo repito, los domingos solo existen en las mesas y paseos familiares. El hombre adulto y solitario se ve privado de estos placeres.³⁸

Desconozco si se han hecho mapas de sus travesías. Como recuerda Amann, Walser no solo merodea por calles de ciudades, no es un nómada urbano, ni un ocioso *flâneur*. Walser no solo se deja caer a la calle, o vaga por bulevares, parques y jardines, distraído con cualquier cosa que sale a su paso. También emprende largas caminatas campo a través, trayectos increíbles en muy poco tiempo.³⁹ Caminaba un montón y a prisa, y Amann no encuentra mejor expresión para describir su ritmo que esta: “Tranquilas marchas forzadas”.⁴⁰ No es una contradicción. Camina a ese ritmo para dejarse atrás a sí mismo, a marchas forzadas, pero no con angustia. Los ritmos de este tipo de travesías son muy distintos a los de los paseos, y si no léase la caminata que hace Simon de noche de camino a la casa de su hermano, en *Los hermanos Tanner*. Es bastante más intensa que un paseo por la ciudad, por sus parques y jardines. En estos paseos cortos, surreales, la historia no tiene argumento, ni desenlace. En las travesías se diría que la percepción del caminante tiene más definición. Se distrae menos y presta más atención al camino, porque caminar tiene sus peligros. En los cerros se entabla menos conversación porque se está mucho más solo, y los encuentros con otros caminantes no son siempre deseables. Hay motivos para desconfiar. En *Vida de poeta* hay un texto, “Pequeña aventura en un camino comarcal”, en el que narra el encuentro con dos gendarmes, que lo detienen, claro. Es divertidísimo, porque les suelta uno de sus típicos discursos, explicándoles que no es un bribón, sino un hombre honesto al que le encanta caminar. ¿Acaso es sospechoso el placer de viajar a pie y el amor a la naturaleza?, les dice a los policías, que evidentemente sospechan aún más de él cuando le oyen hablar así, pero le acaban soltando después de hacer comprobaciones en documentos y archivos.⁴¹ Si Kafka hubiera

contado la misma historia evidentemente habría sido menos chistosa y más siniestra. A veces el trayecto está envuelto en una atmósfera bucólica y sentimental, pero onírica, irreal. Sabemos que a Walser le agradaba Stifter, no su interminable novela histórica *Witiko*, sino novelas como *El sendero en el bosque* y *Verano tardío* (que tanto le gustaba a Nietzsche). “Me bastan sus estudios sobre la naturaleza, esas observaciones incomparablemente íntimas, en las que de forma tan armoniosa ha insertado a los seres humanos”,⁴² le dice a Seelig. ¿Será el paisajismo de Walser una versión delirante del mundo de Stifter?

Los bosques que cruzan sus personajes pueden ser fríos y oscuros, pero nunca truculentos. Pueden devorarlos las llamas (como en “El incendio del bosque”, *Historias*), aunque no representan el infierno. Parece incapaz de atribuir ningún significado a los desastres. En otra pieza, “En el bosque” (en *Sueños*), disfruta de una paz espectral entre árboles silentes en medio de una oscuridad celestial. “Me hubiera gustado no vivir otro día claro, sino en una noche eterna, feliz, alegre, serena, pacífica y amorosa”.⁴³ El bosque nocturno no esconde enigmas, ni magia, ni nada sobrenatural. Simplemente inspira una sensación infinita de quietud y serenidad. En algunos casos, el bosque puede ser el escenario de algún encuentro amoroso, como en “Delirio” (*Historias de amor*), donde los abetos altos y delgados se alzan como columnas de la catedral del bosque, aunque la pareja no parece que pase mucho tiempo allí, sino que prefiere continuar hasta praderas con trigales esbeltos y amarillos que el viento acaricia y agita como olas.

Hay dos bosques que llaman la atención. Uno es el que Simon cruza de noche para llegar a la casa de Kaspar en *Los hermanos Tanner*, durante una noche confusa, sin estrellas, con el cielo parcialmente cubierto, con una luna que aparece de rato en rato, un camino que se hace a tientas, tropezando con piedras, avanzando por una zona de abetos de la que de repente surge un perro gigantesco que se abalanza sobre Simon, pero que no le muerde, porque Simon se queda inmóvil, callado, con la mirada fija en el perro. También le asusta un desconocido que le increpa y que él esquiva haciendo lo contrario que con el perro: echar a correr como un loco. Luego se tranquiliza cuando llega a los prados, y oye caer pesadamente las

manzanas de los frutales, pero el camino sigue durante toda la noche por gargantas pequeñas y estrechas “con casas adheridas a las laderas como juguetes”, hasta bajar al valle donde las lucecillas de algunas casas se van encendiendo con las primeras luces del alba.⁴⁴ La travesía no depara revelaciones y la narración avanza como el caminante, o sea, como Dios le da a entender.

El otro gran bosque de Walser es el del capítulo final de *Los cuadernos de Fritz Kocher*, su primer y fascinante libro, donde en realidad habla de distintos bosques, en distintos momentos del día y en distintas estaciones del año. Le parecen espléndidos y misteriosos durante la madrugada, antes de que salga el sol, “sin voz, sin aliento, sin forma”, cuando “todo es dulce y fría incompreensión”. Al atardecer son diferentes porque en ese momento el paseante “más que contemplarse él mismo, se deja contemplar, desmayado y traspuesto por la belleza de la profundidad. Contemplar es, entonces, un papel invertido y permutado”.⁴⁵ Los bosques de verano le resultan bellos e intensos, pero le alteran los sentidos. Nunca dejan de ser hermosos en invierno: “¿Es que hay algo en la naturaleza que no lo sea? Hay que amarlo todo en la naturaleza o en definitiva se le prohíbe a uno amar y reconocer nada, [...] cuando la mayor parte de los árboles del bosque están sin hojas, cuando el aire frío juega con troncos y ramas pelados, se siente claramente qué es de verdad el bosque, qué representa y en qué consiste”.⁴⁶

Pero lo más sorprendente de esta composición es cómo se deja atrás una imagen del bosque que se transmite en la escuela y a la que hemos aludido ya: “Teníamos un maestro viejo de cabeza grande que nos decía que, si la civilización desapareciera, el centro de Europa se convertiría, en un relativo corto espacio de tiempo, en un único y gran bosque”. Sin la permanente acción del hombre, sin el combate continuo contra su crecimiento imparable, el bosque se convertiría en una entidad amenazante, misteriosa, imposible de exterminar. “Toda Alemania como un solo bosque, no interrumpido por ciudades, ni viviendas humanas... ni por carreteras... llenábamos de muchos modos nuestras jóvenes cabezas soñadoras con imágenes fantásticas de grandes mundos boscosos interminables, y no nos

aclarábamos”. Hasta que esa fantasía, dice, se iba sin más. “La árida razón adolescente lo canceló, [...] el bosque retrocedió, igual que en realidad retrocedió o ha retrocedido en el mundo, [...] los maestros se mueren, los jóvenes crecen, y los bosques permanecen, porque crecen mucho más sigilosa y calladamente que los hombres”. Frente a esa visión teatral del bosque, se queda con otra más insulsa, pero mucho más serena: es asombroso que el mundo esté lleno de bosques, y que los bosques sean verdes, y que muchos de ellos estén interrumpidos por ríos y barrancos, y que haya diferentes tipos de bosque, de abetos, de hayas, y de robles. Los bosques son susurrantes y resonantes, y los que cubren las faldas de las montañas le parecen los más bellos, pero no parece que encierren ningún secreto. El bosque domina el paisaje como una entidad “amplia, benévola y provechosa”. Afirma que el campo de cultivo “devora lo vivaz y hermoso del bosque”, que no es “más que bosque muerto, desarraigado y reprimido”; pero a esa observación no le sigue un ataque al progreso, a la técnica y a la civilización, ni una invocación a las fuerzas ocultas en la espesura. El bosque tampoco representa el Mal.⁴⁷ “Los bosques son rara vez tétricos. Nuestra alma tiene que estar tétricamente animada para tener una triste impresión de un bosque. Ni siquiera la lluvia continuada entristece nuestros bosques en especial [...] ¿Es el bosque culpable de que los hombres cometan crímenes en el bosque? El bosque invita mucho más al placer inocente que a la acción malvada y lúgubre, no habría que olvidarlo nunca”.⁴⁸

El muy simple de él, pues, se conforma con una imagen pintoresca del bosque, sin añorar nada primitivo, ni elemental, ni grandioso. No confunde el bosque con un símbolo de nada originario; ni siquiera le atribuye superioridad poética. Es poético, sí, “pero no más que todo lo viviente en el mundo. No es especialmente poético, solo es especialmente bello. [...] Nada tiene en el mundo un especial valor poético, [...] lo que gusta es el mismo bosque, no lo poético en él”.⁴⁹ Con enorme ironía, confiesa que su propia composición sobre el bosque no llega a nada, que después de dilatar el bosque “como los miembros de un gigante”, e intentar “verlo como como una cosa salvaje, imponente, multiforme”, al final acaba reducido a algo

simple, íntimo y amable con los hombres: “¿Qué es, pues, un bosque? Cualquiera lo sabe”. Pero aquel por el que se pasa deja “en el corazón una elevación innombrable y un sentimiento que invita a callarse, [...] me hace olvidar penas, no pretende saber en qué consiste la belleza de lo bello, ni en qué se basa el amor de lo amable”.⁵⁰ Las personas que sufren suelen encontrar consuelo en el bosque, porque parece que el bosque sintiera lo que ellos. Solo que sobrelleva el sufrimiento con más calma y entereza, así que quien sufre en el bosque reconoce su lamento egoísta “y se disculpa con el mundo... Y suele sonreír”.⁵¹

Sin duda, la relación de Walser con la pintura ayuda a entender su paisajismo. Su obra está llena de referencias a personajes que son, como su hermano Karl, pintores. Y las discusiones sobre las diferencias entre pintura y poesía –como en *Los hermanos Tanner*– son bastante curiosas. Walser devalúa, como siempre, uno de sus oficios, el de poeta, y alaba el de la pintura. Como Simón le dice a Kaspar:

Me gustaría ser un fragmento de la naturaleza y dejarme amar como tú amas cada fragmento de la naturaleza. El pintor ha de ser quien más intensa y dolorosamente ame la naturaleza, con más bríos, temblor y sinceridad que los mismos poetas. [...] Los poetas son sin duda menos fieles a la naturaleza que vosotros, los pintores, pues suelen aproximarse a ella con la cabeza atestada de despropósitos. Aunque tal vez me equivoque, y en este caso hasta me gustaría haberme equivocado.⁵²

Sin embargo, para Walser, esa superioridad de la pintura no es un motivo de ansiedad o de obsesión. No hay nada que reprocharle a la poesía porque “eso genera desasosiego y el desasosiego es un estado innoble, indigno del ser humano”.⁵³ Mientras que otros filósofos y artistas del siglo xx se obsesionarán con los límites expresivos del lenguaje, Walser se desentiende del problema. En *Bartleby y compañía* y en otros lugares, Vila-Matas coloca a Walser en compañía de Hofmannsthal, Musil y Wittgenstein, como si formara parte del mismo mundo, pero yo no creo que Walser padeciera o inspirara la misma angustia que todos esos señores (él mismo echaba pestes de Hofmannsthal, por cierto). Walser iba a otro aire y enseñaba a cambiar

de aires (o algo más modesto, porque como me dice mi vieja amiga germanista, en alemán, cambiar de aires se dice *Tapetenwechsel*, o sea, ‘cambiar de papel pintado’). Muchos pensadores y escritores no pararon de darse cabezazos con cristales invisibles, o acababan como moscas en botellas de las que no sabían salir. Cuando era estudiante me hablaron tan solemnemente de la *Carta de Lord Chandos*, de Hofmannsthal, que me negué a leerla (aunque acabé leyéndola para no parecer idiota). Y acabé tan cansado de oír que los límites de tu mundo son los límites de tu lenguaje que decidí aprender idiomas. Pero Walser es otra historia, se niega a forzar las cosas, huye de cualquier extremo, se niega a llevar al límite el lenguaje. Charlar, parlotear, divagar son formas de habla poco profundas para los filósofos. No tienen paciencia para las chácharas, menos aún para las evasivas. No les gusta dar vueltas, quieren dar con el meollo, y por eso acaban llevando todo al extremo.

Bernhard Echte insiste: “Walser lo reconoce muy pronto y sin envidia. Sabe que las melodías del lenguaje solo se desgranán a media voz y que sus imágenes son fruto de la imaginación. Por mucho que el ritmo y el metro surtan efecto, la palabra es una idea abstracta y la frase una sucesión de vocablos. La sucesión de signos, el puzle de sus significados... ¿Cómo van a competir con la presencia inmediata de los cuadros?”.⁵⁴ Pero ¿seguro que la pintura es más fiel a la naturaleza? Echte puntualiza: en realidad, la poesía y la pintura son lo mismo, “puro fantaseo. También en eso le adelantará su hermano Karl, pues no tardó en abandonar el trabajo del natural y retirarse al estudio ‘para trasladar sus sueños al lienzo tras las persianas cerradas’”.⁵⁵ Lo vuelve a mencionar en fragmentos de “Un pintor”, de *Los cuadernos de Fritz Kocher*, donde se entiende, en cierto modo (porque el pasaje es delirante), que el pintor no es fiel a la naturaleza, sino a cierta *idea* de la naturaleza:

Se podría pensar que yo estoy a menudo afuera, en plena naturaleza, quizá incluso con mi libro de apuntes en la mano. Sería equivocarse. Apenas contemplo la naturaleza, y casi nunca con ojos de pintor. Me he hartado, casi me he visto enfermar por eso. Como me gusta, evito en lo

posible su peligroso espectáculo. Tendría un efecto directamente entorpecedor en mi deseo de producir. Lo que puedo hacer y lo que debo hacer es dejar que surja en mi memoria una segunda naturaleza lo más semejante a la primera, y única: una naturaleza para mis cuadros. En eso consiste mi fantasear... En mi cerebro se oculta toda mi colección de cuadros presente y futura. Acantilados, desfiladeros, valles perspectivas en los valles, lagos brillantes, ríos, los remolinos de la nieve, el porte de los abetos, todo lo que he llegado a ver en la naturaleza... [La pintura] no depende de un fantasear exterior, sino de uno interior.⁵⁶

En octubre de 1943, en un paseo, Walser apremia a Seelig para que le hable de su hermano, y Seelig le cuenta que le vio en Zúrich en junio. A Karl le molesta el verdor, y no pinta del natural. Solo puede pintar al aire en la ciudad, a lo que Walser responde, señalándose la cabeza: “La naturaleza hay que tenerla aquí dentro, igual que la poesía. [...] Los impresionistas aún podían sentarse directamente ante las flores y los árboles: para ellos estaban vivos los elfos y los duendes. ¿Pero en nuestra época? El hombre de ciudad ya no puede permitirse sentarse ante la naturaleza. Tiene que crearla”.⁵⁷

Curioso comentario: en más de una ocasión Walser alaba el campo frente a la ciudad, pero es un campo que no existe más que dentro de su cabeza, un campo estampado en su interior. Quizá Walser acumulaba en su cabeza todos los paseos con todos los detalles que registraba su cerebro. En realidad hacía con los cuadros lo mismo que con la realidad: desarrolla a partir de algo real una historia que a las pocas frases se separa del escenario real y se convierte en una fantasía. Echte dice que para Walser toda creación artística es una recreación y no una imitación pasiva; el arte es el reino de la libertad y Walser “se evade de los áridos parajes del problema del realismo”.

Sí y no. Es cierto que escribe a su aire, más allá de convenciones, y que sus experimentos pueden recalificarse de expresionistas, modernistas y abstractos. Pero también es verdad que él mismo se calificó de realista, o de algo parecido. Como dijo en un “Una especie de narración”,

Mis piezas [...] no son ni más ni menos que partes de una larga historia

realista sin argumento, [...] los esbozos que produzco aquí y allá son capítulos más cortos o más largos de una novela. La novela que escribo constantemente es siempre la misma, y podría calificarse como un libro de mí mismo cortado aquí y allá, y desmenuzado.⁵⁸

Aquí, el realismo tiene un significado banal; no tiene que ver con ningún método, o con algún estilo. Menos aún con alguna teoría más o menos elaborada sobre la fidelidad del pensamiento a la realidad. En el caso de Walser, ser realista consiste en llevar las cosas solo hasta donde se pueden llevar, hasta donde dan de sí. Su realismo es simplemente otro gesto de obediencia, de discreción, y no una voluntad de veracidad.

Acepta el misterio de las imágenes y admira su poder conmovedor, eso sí, y las usa como puntos de partida para alimentar su fantasía descontrolada.⁵⁹ La propia diferencia entre un original y una reproducción a veces parece irrelevante, como en la prosa sobre *El hayedo* de Ferdinand Hodler.⁶⁰ Ve una reproducción de ese cuadro en el escaparate de una librería y de repente recuerda haber visto el original en casa de la propietaria, pero no colgado en las salas con pinturas exquisitas, sino en un cuartucho abuhardillado para el servicio; eso sí: con una deliciosa vista a un lago. Todo se mezcla en la ensoñación de Walser, la vista del cuadro en aquella villa que visita con un amigo y en la que toma café con una dama, la vista del laguito desde el cuarto donde estaba colgado el cuadro (¿cómo llegó hasta aquel cuarto?) y la vista de la reproducción desde la calle, a través de un cristal. Pero da igual cómo se mezcle todo en su sueño diurno, Walser describe maravillosamente detalles, como que “sobre el bosque se despliega un cielo de azul frío, que pasa del azul invernal al verde”. “No se puede hacer alarde de un pequeño hayedo”, menos cuando de los árboles penden unas pocas hojas que susurran: “Al contemplar una reproducción tan maravillosa del invierno uno se mete sin querer las manos en los bolsillos”.⁶¹

Introduce personajes de cuadros dentro de sus relatos y acaba hablando con la *Olympia* de Manet o con la dama vestida de marrón de *Promenade dans la forêt* de Henri Rousseau.⁶² Pero a veces hace lo contrario, y a menudo cuela a sus personajes paseantes dentro de un cuadro, aunque no se

sepa bien dentro de cuál. También sabemos que Walser prefiere las cursilerías de pintores como Carl Spitzweg. ¿Serán sus paseos el equivalente alucinado de las estampas irónicas y caricaturescas de dicho pintor, llenas de ridículos paseantes oliendo rosas, cazadores de mariposas, parejitas amorosas en primorosos bosques, poetas embelesados, señoritos leyendo y regando sus jardines, vecinos cuidando sus macetas? En parte sí. Sus personajes pasean bienhumorados, pero su costumbrismo tiene un halo surreal. Los de Spitzweg representan un romanticismo cursi, de andar por casa. Los suyos también son caricaturas de pobres almas sentimentales, pero están alucinadas. Durante sus paseos no pasa nada, y ese es precisamente el problema. Solo hay detalles. No dicen nada, pero mientras se observan se salva el vacío.⁶³

No sé si Walser llegó a ver otros paisajes de Hodler, con cielos encendidos y luminosos, más espectaculares que aquel pequeño hayedo helado. No le podía agradar el expresionismo, ni ninguna pintura de colores chillones. Su pobre cabeza ya estaba suficientemente encendida. Sebald subraya, con razón, la diferencia entre la ligereza de Walser y la gravedad de los visionarios expresionistas que profetizan el fin del mundo. Pero es que Walser no solo retrocede ante el arte visionario, revolucionario, sino ante cualquier arte que anteponga la verdad a la fábula. Su poema sobre Van Gogh quizá lo dice todo. No puede contemplar pinturas fríamente, con distancia, porque sabe demasiado bien lo que representa una vida febril, desesperada, al borde de la locura. “El pobre hombre –dice– no logra hechizarme”. Su forma de pintar “dispersa en mí toda perspectiva de vida”. Sus sembrados, sus árboles y campos, añade, son atroces, sueños terribles que arrebatan a cualquiera el reposo nocturno. Confiesa su admiración por alguien que tiene el valor de pintar a unos locos dando vueltas en un patio de manicomio, *La ronda de los presos*, pero en el fondo le aterroriza y prefiere esquivar el asunto con ironía:

Calor del sol, aire, tierra, viento
los reproducía de maravilla.
Pero uno baja pronto los párpados

ante tamaña fuerza autotorturadora
en obra en parte satisfactoria.
Uno empieza a aterrorizarse
si la belleza del arte se reduce
a exhibir desconsideradamente su
deber, querer y poder ante las almas que lo contemplan.
Al ver un cuadro anhelo
ser acariciado por un hada bondadosa,
¡nada, nada, adiós!⁶⁴

Le aterra un arte crispado, por veraz y auténtico que parezca. Prefiere uno más compasivo, por menor que parezca. Echte tiene razón una vez más cuando recuerda una comparación sumamente oportuna. Para Walser la acuarela es un arte que “enseña a amar lo que nos rodea”.⁶⁵ El acuarelista “pinta sin ton ni son apelando al sentido común. Al mismo tiempo plasma con audacia y precisión su sano criterio, su sagacidad para lo existente”. La acuarela no es un arte menor, ni mucho menos, pero pasa por serlo. Para la pintura, ¿el acuarelista es quizá un articulista? Curioso, porque los artículos de Walser no invitan tan fácilmente a amar el mundo, o sí, pero de una forma un tanto ceremoniosa. La comparación no cuadra del todo: los paseos y paisajes de Walser son ligeros, pero no tan claros como las acuarelas.

Cabe observar que algunos grandes museos están muy cerca de grandes jardines y parques. ¿Nunca han conversado con locos en los museos? Los hay de varias clases, pero los que aman los paisajes son muy suyos. No es muy distinto de encontrarse a cierto tipo de charlatanes en los jardines y parques cercanos a una gran pinacoteca. Cuando están dentro del museo, los locos miran fijamente los cuadros, pero también ojean a su alrededor en busca de algún imbécil que cruce por un instante su mirada con la de ellos, y les siga la corriente. Cuando se está delante de un paisaje pintado, sí, hay que mirar al cuadro, nunca a los lados. Meterse en el paisaje. Pero si finalmente se entabla conversación con otro observador, no hay que tratar de escapar. Es mejor disfrutar. El paseante delirante por un museo puede revelar datos curiosos, por ejemplo: de cuántas pinceladas está hecho un

árbol, o cuántas liebres aparecen en un jardín de delicias, o si hay más ovejitas de las que parece en un páramo.

En ausencia de mejores comparaciones, recurro, entonces, a la que siempre me ha parecido más absurda: “Lo que hago al escribir es empapelar” (*Indem ich schreibe tapeziere ich*) –dice Walser.⁶⁶ ¿Debemos reírnos o estremecernos? Quizá todo se reduzca a eso: trató de calmarse extendiendo papel pintado. En sus paseos querría confundirse con el paisaje real, pero en realidad acabó inserto en el papel pegado a alguna pared de una habitación. Desaparecer quizá sea eso, convertirse en un pequeño dibujo o adorno de una realidad estampada.⁶⁷ El mundo de Walser es un mundo de papel pintado. ¿Será eso? En “El canal” narra un agradable paseo por las orillas de un río:

No sé con certeza si a la gente le interesa que un servidor se permita observar que aquí y allá, a orillas del río (un lugar ideal para dar un paseo) crecen los nogales. A izquierda y derecha de la vía fluvial, sobre la cual vagan los pájaros y los mosquitos, hay sendos caminitos. A ambos lados tenemos campos y prados que, como suele decirse, se extienden vagamente. Por aquí uno puede caminar y pensar sin que nadie le estorbe, pasarse mañanas y tardes enteras paseando. [...] Los frutales adornan la planicie; y a una distancia de dos horas a pie, allí donde se alza una sierra cuyas rocosas pendientes brillan que es una delicia, el canal discurre en paralelo al río como si fuera papel pintado o decoración.⁶⁸

¿Merecería la pena dibujar el plano de las habitaciones del poeta? Nabokov decía que había que dibujar los espacios de los relatos, la alcoba de *La metamorfosis* de Kafka, por ejemplo, pero ¿sería posible dibujar los papeles pintados de las habitaciones en las que deliró Walser? ¿Qué papeles pintados contempló exactamente al despertarse? ¿Qué motivos florales, qué escenas ajardinadas? ¿De qué colores eran? Puede que eso sea todo. Quizá los paseos al aire libre de Walser solo sean eso: moverse por papeles pintados, pero sin pared detrás de ellos. No están pegados a nada, porque detrás no hay nada.⁶⁹ En cualquier caso, ¿cuál fue su papel pintado

predilecto, aquel en el que mejor se desaparece? ¿Qué color tiene? Walser se vuelca en la naturaleza y trata de que hable por él. Dice Amann:

Mete a la fuerza a la luna en un poema, y encaja en otro a las estrellas y en un tercero al sol, al bosque y a los campos. Sin olvidar cada uno de los árboles y tallos y flores. El paisaje entero. Y en el centro él mismo. De forma que en esa espesura ya casi no se encuentra. A veces hace que llueva. O transcurre en octubre, o noviembre, y la niebla oculta lo que a lo mejor habría sido visible. O la nieve cae sobre su rostro, y con su caída suave y compasiva, tapa todo lo que tal vez estaba destapado y yacía desnudo y desprotegido bajo el cielo.⁷⁰

Paisaje lluvioso, paisaje con niebla, paisaje nevado: los tres pueden invitar a desaparecer dichosamente, con alegría. Pero la nieve es algo más: es un manto que cubre todo con su *blancura*. Melville ya lo decía en *Moby Dick*, el blanco es el color de cosas maravillosas, celestiales, de la misma Vía Láctea, pero su indefinición nos inquieta porque también trae a la mente la idea de la aniquilación: “¿O es que, dado que, por su esencia, la blancura no es tanto un color cuanto la ausencia visible de color, y al mismo tiempo la síntesis de todos los colores, por esa razón es por lo que hay semejante vacío mudo, lleno de significado, en un ancho paisaje de nieve; un incoloro ateísmo de todos los colores, ante el que nos echamos atrás?”.⁷¹ ¿Son compatibles el ateísmo incoloro y el buen humor?

En un micrograma de mediados de los años veinte titulado “Deseo que ese paisaje nevado quede bonito”, dice que la nieve lo vuelve transparente, luminoso, “de una fina capa”, que le hace ser mucho más amable con la gente (aunque “a condición de que pueda vivir bien sin ellos”). La nieve, añade, es “símbolo del silencio, porque encierra en un cálido abrazo cualquier estruendo, construye dentro de sí una casa donde impera el silencio [...] la nieve no piensa, ya lo hago yo por ella, y es hermoso que de vez en cuando te asalte una idea, no demasiado profunda ni persistente, para que no fatigue”.⁷² Después de la travesía de noche, ya en casa del hermano, Simon dice: “La Naturaleza y la nieve nos fascinan no menos que el sol y los colores; pues la niebla vuelve a depurar los colores y la nieve es, bajo el

tibio azul del cielo de comienzos de primavera, una cosa profunda, maravillosa e incomprensible”.⁷³

La nieve uniformiza suavemente el mundo y “recubre su complejidad y ambivalencias con su apacible simplicidad”, dice Le Breton.⁷⁴ A Walser le serena un mundo monocromo, eso es obvio. En muchos lugares deja claro que las combinaciones de colores le parecen un “dulce desorden”, pero que le acaban perturbando. “En verano, en el tumulto de colores y formas, se olvida uno de sí y de por dónde anda. Se disfruta y quien disfruta es un mal observador, porque sus sentidos están desconcertados con el disfrute”.⁷⁵ “Me gustan las cosas de un solo color, de un solo tono, y la nieve es como una melodía de un solo tono. El blanco es como un murmullo, un susurro... pronto llegará el invierno, se formarán remolinos de nieve. ¡Con cuánta alegría lo espero! Cuando todo está tan blanco, todo puede verse también más claramente”.⁷⁶

Walser paseó muy feliz en invierno por la nieve. Pero la blancura no era solo una fuente de serenidad. En “Crudo invierno”, la luna llora sobre la nieve, mientras en los jardines y las macetas las flores se quedan tiesas,⁷⁷ y en “Nieve” (ilustrado por su hermano Karl con un grabado de un hombrecillo caminando sobre la nieve, de espaldas, con la cabeza agachada y las manos metidas en los bolsillos) dice que la blancura le procura paz, pero el tono del poema es inquietante y está cubierto de lamento.⁷⁸ Tiene un aire un tanto fantasmagórico. Se puede desaparecer dentro de un paisaje nevado para luego reaparecer, pero ya se sabe: también se puede desaparecer en él para siempre. Aquella fatídica tarde, unos días antes de un encuentro con Seelig el día de Navidad, en 1956, Walser sale del psiquiátrico para dar un paseo hasta las ruinas de Rosenberg, pero nunca llega a la colina desde la que se ven los Alpes, el corazón le falla y cae hacia atrás, fulminado, sobre la nieve. Luego lo encuentran congelado unos críos. ¿Podría haber muerto entre las flores de algún jardín, una luminosa mañana de domingo, confundido con un florido papel pintado? Parece que no. Tenía que desaparecer en la nieve, hundido en la superficie de un papel en blanco. Un final parecido al que él mismo había imaginado para un poeta en *Los hermanos Tanner* cuando Simon se encuentra a Sebastián congelado

de mala manera en mitad de la nieve. Esta escena se ha descrito como una especie de premonición, Le Breton la entiende así, pero haciendo eso se pasa por alto lo que sucede después de encontrarse al muerto.⁷⁹ Cuando cae la tarde, Simon aprieta el paso entre abetos cargados de nieve, hasta que se encuentra en el margen de camino un cuerpo inmóvil de un individuo vestido con ropa raída y de verano, levanta su sombrero y entonces reconoce a Sebastián. Se da cuenta de que lleva allí mucho tiempo porque la nieve ha borrado las huellas. “¡Con qué nobleza ha elegido su tumba! Yace en medio de espléndidos abetos verdes, cubiertos de nieve. [...]. La naturaleza se inclina a contemplar a su muerto, las estrellas cantan dulcemente en torno a su cabeza y las aves nocturnas graznan: es la mejor música para alguien que ya no tiene oído ni sensaciones”, se dice a sí mismo. Arranca algunas ramas de los abetos, cubre el cuerpo y echa andar, porque la noche se le echa encima; pero antes extrae un cuaderno del bolsillo de la americana del muerto que parece contener poemas, aunque no se pueden distinguir los caracteres.

Yacer y congelarse bajo unas ramas de abeto sobre la nieve: ¡qué espléndido reposo! Estás en otro sitio. Seguro que estarás en un lugar maravilloso; ahora eres un tipo rico, y vale la pena publicar los poemas de un tipo rico y distinguido. Adiós. Si tuviera flores, las esparciría sobre ti. Para un poeta nunca habrá suficientes flores. Y tú has tenido demasiadas pocas. Esperabas unas cuantas, pero no las oíste susurrar junto a tu cuello ni llovieron sobre ti, como había soñado.⁸⁰

Sin embargo, no todo es comprensión con el muerto; también hay un momento de reproche: te creías el único con derecho a soñar, le dice Simon al pobre muerto, pero los demás también soñamos, solo que únicamente cuando nos sentimos miserables y nos alegra imaginar que podríamos dejar de serlo. “Despreciabas a tus semejantes, pero eso es algo que solo un ser fuerte puede permitirse y tú eras un ser débil, aunque no quiero haber hallado tu sagrada sepultura para profanarla. ¿Qué puedo saber yo de tus sufrimientos? Tu muerte bajo este cielo constelado es muy hermosa y no podré olvidarla en mucho tiempo... Los hombres leerán al menos tus

poemas, ya que no supieron qué hacer contigo”.⁸¹ Después de pasársele todo esto por la cabeza, echa a correr como un loco, huyendo de “la suave y pálida imagen de la muerte”, subiendo por la ladera hasta un pastizal a cielo abierto donde se ríe nerviosamente, como un niño que nunca hubiera visto un muerto. Al bajar al valle duerme en la primera hostería que encuentra, agotado. No habla del muerto a nadie, pero a los tres días va hasta una ciudad y arroja el cuaderno de Sebastián en el buzón de un redactor, un buzón “enorme y vacío, donde cayó con un ruido sordo”. En el forro del cuaderno deja escrito: “Poemas de un joven que apareció congelado en un bosque de abetos. Se encarece su publicación, a ser posible”.⁸²

Siempre he pensado que ese ruido sordo en el buzón vacío es mucho más horroroso que la Nada. Las cosas no suenan así cuando caen en la nieve. Apenas se oyen. Por eso es fácil perder cosas paseando por ella. Pero el golpe en el buzón es otra cosa, es espantoso. La muerte en la nieve parece insonora. Walser calló hacia atrás, espatarrado, de repente. Sebastián, el poeta, quizá murió acurrucado. Muchos vagabundos, viejos y jóvenes, mueren en la nieve así. La nieve tiene buena prensa, porque cuando estás bien congelado dicen que empiezas a sentir calorcito. Pero no hay que exagerar. Las grandes cumbres también son neveras que conservan a escaladores muertos. Y no hay forma de bajarlos. A los poetas quizá se les entierra, porque no suben tan alto. A Sebastián, el poeta, quizá lo encontraron y lo bajaron al pueblo. Y quizá le pusieron las flores que nunca le echaron en vida.

Visitar tumbas de poetas y escritores es bonito. Los paseos hasta las tumbas de los escritores son un género de paseo en sí mismo y los jardines de los cementerios siempre parecen especiales. No he visitado muchas: fui a la maravillosa y florida casa de Manucho después de leer *Bomarzo*, pensando que estaba enterrado allí, pero solo encontré la tumba de su perro Cecil; él está enterrado en un cementerio cercano. Recuerdo la de Robert Graves, también, con un cielo luminoso, en el pequeño cementerio de Deià. Con nieve, la de Brecht; con nieve solo recuerdo esa. He visitado muchas más, y estoy planificando visitar muchas más. Hablé con un amigo y le pregunté si había visitado la de Walser, porque pasa mucho tiempo en

Suiza. Me dijo que no, y le sugerí ir juntos. No es un filósofo. Los filósofos visitan otras tumbas, y cabañas, las cabañas del pensar. Pero Walser no tuvo casa, ni cabaña, sino un manicomio. Y, claro, no es lo mismo. Un conocido visitó la famosa cabaña de Heidegger y volvió decepcionado porque no había más que turistas. ¿Qué esperaba? La visitó sin nieve y sin viento soplando. Si hubiera ido en invierno quizá habría consumado su fantasía filosófica. Esperaba algo más impresionante, tratándose de Heidegger, aunque ahí está lo siniestro: la soberbia filosófica se disimula mejor escondiéndose en una pequeña casita.

Quizá organicemos una larga caminata hasta el sanatorio de Herisau. Vila-Matas ya ha estado allí; siempre va por delante. Lo contó en *Doctor Pasavento*, cuando visita el sanatorio, el cementerio y la pista donde cayó muerto Walser. Visita el cementerio a diario, once veces, y el último día se larga súbitamente de Herisau porque de repente cae en la cuenta de que Walser fue un hombre de verdad, de carne y hueso, “una presencia real” y no solo un espectro del mundo literario.⁸³ Sin embargo, la llegada al manicomio parece más literaria que real y no se libra tan fácilmente de la fantasía, o sea, de la nieve.

Empezó a nevar. Parecía como si un misterioso ser estuviera disponiendo esos efectos especiales para que yo quedara fascinado. Fuera, los silenciosos copos. Muy posiblemente porque Walser había muerto sobre la nieve, yo siempre había imaginado el manicomio de Herisau rodeado de prados y abetos verdes nevados. Parecía claro que la nieve estaba ayudando a que todo cuadrara a la perfección. Mientras seguíamos ascendiendo por la carretera, me quedé por un momento extasiado contemplando algunos copos detenidos en el aire.⁸⁴

Los efectos especiales están en la cabeza de Pasavento, claro. Por eso cuadra todo. Todo es un cuento. Y dentro del cuento solo hay otros cuentos. Por eso también se acuerda de *Los hermosos años del castigo*, de Fleur Jaeggy, que también visitó el sanatorio de Walser cuando regresó a Appenzell.⁸⁵ Todos son efectos, pero efectos de escritores. La aparición del sanatorio es previsible: “Entre destellos de nieve que centelleaban con

luminosidad de espejo, apareció en lo alto, imponente y majestuoso, y con extensas praderas y bosques nevados alrededor, el edificio del viejo manicomio, una construcción aislada de todo y que parecía salida de una novela gótica”.⁸⁶ El primer día le cuesta encontrar la tumba de Walser. Como hay nieve se vuelve a dejar llevar y se pone otra vez literario. Ahora resulta que el cementerio le trae al recuerdo adaptaciones al cine de las novelas de las Brontë: “Se mezclaba la belleza de la nieve en los abetos y las tumbas con la belleza misma de la luz del día de invierno vagando y filtrándose entre las hermosas lápidas verticales”.⁸⁷ Pero no todo cuadra: no encuentra la tumba porque piensa que a uno se le entierra de acuerdo a su imagen, y piensa que la tumba de Walser tiene que ser discreta, tiene que pasar desapercibida. Pero no: aunque es horizontal, está colocada aparte, separada del resto de tumbas y con los cuatro versos de *Beiseit* grabados en ella.⁸⁸ Pero finalmente Pasavento sube la ladera de Schochenberg hasta Rosenberg y se encamina al punto mítico. Sin embargo, cuando está arriba nota que le falta algo, aunque al principio no sabe lo que es. Encuentra el lugar gracias a un tiesto con flores secas, una ofrenda mortecina, pero nota que sigue faltándole algo:

Me sentí emocionado. A fin de cuentas, había llegado al centro exacto de mi mundo. ¿Y qué había encontrado en él? A decir verdad, ese tiesto con unas flores secas y cierta sensación de vacío. Pero era muy emocionante. Ahora bien ¿era eso todo? ¿Ese era el centro de mi mundo? ¿El centro exacto? Seguí conmovido, pero con constantes suspicacias hacia el mundo y, sobre todo, hacia mí. Eché en falta que nevara en aquel momento, aunque seguramente si estuviera nevando no habría podido llegar hasta allí [...] sin la nieve, aquel lugar parecía perder parte de su sentido.

Qué decepción. A veces no funcionan los efectos especiales. En realidad, ya lo sabía. Dos días antes ya había intentado subir, pero no había podido “a causa de la nieve”. O sea: si puede llegar al lugar señalado es porque no hay nieve. Y si hay nieve, no puede llegar a él. Eso sí que es un vacío. Para intentar llenarlo se le ocurre un efecto que tampoco puede funcionar. Recita

para sí mismo “a modo de oración laica” el poema “Nieve”⁸⁹ y finalmente parece darse cuenta de todo: hay que evitar cualquier patetismo romántico. Walser solo enseñó eso: el arte de la indiferencia. Así que si no hay nieve, no hay nieve. Ya está.

Tal vez unos simples copos detenidos en el aire habrían resultado suficientes para que casi se eternizara mi ambigua emoción en aquel lugar. Pero la ausencia del lamento blanco de la nieve me empujó a marcharme. No era posible en aquel momento que el mundo me conmoviera. Empecé a aburrirme, que era lo peor que me podía pasar en el centro exacto de mi vida. Mientras descendía lentamente por la montaña, relacioné este tedio inesperado con un recuerdo de infancia... Había ido con mi padre a un velatorio y a la salida me había encerrado en un profundo mutismo, que rompí cuando llegué a casa y le dije a mi madre, que acaba de interesarse por saber cómo había ido todo: ‘Mamá, he pensado que a mí me aburría mucho morirme’.⁹⁰

Desde luego que sí. Qué aburrida es la muerte. Y qué aburrido es oír a los filósofos hablar de ella. Menos mal que algunos escritores bromean con ella. Menos mal que se dan cuenta de lo ridículos que somos cuando nos ponemos trascendentes, aunque también debemos admitir que la literatura es un engaño y el arte de la desaparición una pose. Morirse de paseo no tiene ninguna gracia; morirse helado, solo, en un camino nevado, no es forma de morir. Walser soñó una vez que bajo el hielo crecen flores que acogen amablemente a los muertos. Pero –dejémonos de historias– las flores crecen en primavera.⁹¹ ¿Es que nadie puede subir esa cuesta en primavera, con el camino verde, sin nieve, y cambiarle las flores secas al tiesto de Walser?

¹ *La discreción o el arte de desaparecer*, Barcelona, Arpa, 2016, p. 111.

² *Ibíd.*, p. 41.

³ *Ibíd.*, p. 34.

⁴ *Ibíd.*, pp. 132, 133.

5 Ibíd., pp. 145, 36.

6 Ibíd., pp. 13, 53.

7 Ibíd., p. 145.

8 Ibíd., p. 12.

9 Gracias a esta virtud, no solo se evitan enfrentamientos sociales provocados por el afán de poder y reconocimiento (ibíd., p. 103), sino que se fomenta el bien común. La discreción, aclara Zaoui, no es lo mismo que el *aidôs*, el pudor, la modestia, la reserva, la vergüenza de comportarse mal en público, pero tampoco se debe confundir con la *phronesis*, la prudencia, la justa medida, la sagacidad o sabiduría práctica (ibíd., pp. 54 y ss.). La discreción sería aún más básica que la prudencia, una forma de renunciar a sí mismo que hace posible la aparición de las vidas. Zaoui va incluso más lejos y afirma que, gracias a la discreción, se fomenta “una nueva relación con la política bajo la apariencia de una virtud apolítica”. El discreto no se desentiende de la política visible, dice, pero añade una dimensión micropolítica invisible que, se supone, suplementa y mejora aquella (ibíd., pp. 18, 35). Zaoui llega a decir que “una política de la discreción y del anonimato sin duda constituye, como en las manifestaciones pacíficas, la forma más cabal de la democracia, finalmente liberada de todo salvador supremo” (ibíd., p. 31). A veces, sin embargo, Zaoui no llega tan lejos y solo atribuye a esta virtud un efecto de *compensación*: “Aprender a ser imperceptible no es una alternativa a la política tradicional, pero puede ser el único modo de poder soportarla...” (ibíd., p.18). Otro punto sumamente ambiguo de su argumento es que la discreción no la pueden inculcar los maestros, los profetas, los santos, los iluminados o los líderes, sino solo escritores y artistas sin grandes ideales y ambiciones. Quizá los pensadores, pero solo los aforísticos y fragmentarios, y no los que levantan teorías o sistemas (ibíd., pp. 37, 129).

10 Véanse todos los tipos de desaparición que enumera Le Breton en “Desaparecer hoy en día” y “Organizar la propia desaparición”, secciones tercera y cuarta del capítulo 5 de *Desaparecer de sí* (*op. cit.*, pp. 156-166).

11 Ibíd., p. 53. Véanse también pp. 147, 54.

12 Como he dicho, Zaoui habla de las escuelas helenísticas, pero aquí pensamos en tipos psicológicos y sociales actuales que las imitan, a veces ridículamente. Por experiencia propia sé que la discreción no es una virtud de muchos propietarios de deliciosos jardines privados. Cuando le dejan a uno entrar en ellos, el anfitrión suele estar demasiado preocupado por recordarle también lo privilegiado que es pisando su hierba u oliendo el perfume de sus flores. Las imitaciones actuales del jardín epicúreo exacerban las tendencias más narcisistas de las almas bellas. Ser elegido como miembro del círculo del jardín demuestra, sobre todo, la sabiduría del anfitrión eligiendo a ciertos amigos, igual que las plantas que llenan su jardín son testimonio de su buen gusto. Otros propietarios de jardines tampoco son discretos, pero al menos no incurren en semejantes delirios. Algunos se limitan a hacer que todo resulte agradable durante las veladas –lo cual no es poco, y más que suficiente para algunos visitantes–. Otros no se limitan a eso y hacen gala de su capacidad para atender y divertir a todos sus invitados, de la frescura de su patio floral y de la sombra de sus parras e higueras, pero su narcisismo es ridículo comparado con el de los propietarios de jardines delicados y exquisitos.

13 Sería posible identificar este tipo de desapego de sí, esta discreción que renuncia incluso a la felicidad propia (ibíd., p. 146), con algún tipo de humildad, resignación o sacrificio de corte religioso. Zaoui no evita del todo esa tentación, pero tampoco se deja llevar totalmente por ella. Afirma que el pensamiento occidental no habría conocido la experiencia de la discreción sin el monoteísmo cristiano y judaico (ibíd., p. 75), pero afortunadamente acaba despojándola de solemnidad y grandeza, la baja de las alturas y la vindica como una virtud al alcance de cualquiera (ibíd., p. 369). También sería tentador asociar el arte de desaparecer con algún tipo de mística, o más aún, con la lectura que un filósofo hiciera de la mística. Zaoui también coquetea con Eckhart

y sobre todo con Heidegger, pero tampoco se deja llevar por la retórica del maestro de la Selva Negra para el que el dejar ser, la apertura al ser, el sereno desapego (*Gelassenheit*) no es comparable al modesto arte del desaparecer. Para Heidegger, el desapego es la vía alternativa de salvación frente al destino de una civilización tecnológica que desarraiga al hombre. Afortunadamente, Zaoui marca distancias con esta idea. En primer lugar, dice, la discreción “conciene a la relación con los otros [...] y para eso exige usar a granel técnicas modernas, aunque sea en contra de ellas mismas”. En segundo lugar, para Heidegger el desapego revela una perspectiva de “un futuro re-arraigo”, mientras que “la discreción significa la perspectiva, alegre, de un desarraigo generalizado” (ibíd., p. 102).

14 El caso que más he discutido con amigos germanistas es el de Claudio Magris, cuyo prólogo a *El viaje infinito* constituye un ideario maravillosamente escrito, pero más previsible que los detalles con los que compone sus crónicas de viajes o sus novelas. Magris resume de forma espléndida muchos de los lugares comunes de lo que llamaríamos experiencia *distinguida* del viaje, inspirándose en clásicos griegos y en modernos, sobre todo en los austriacos (Weininger y Musil), que tan bien conoce.

15 Hasta donde sé, la expresión cero a la izquierda aparece en las últimas líneas del *Jakob von Gunten*, cuando dice: “Si yo me estrellase y perdiese, ¿qué se rompería y perdería? Un cero. Yo, individuo aislado, no soy más que un cero a la izquierda” (J. J. del Solar [trad.], Barcelona, Siruela, 2014, p. 126). Y también en paseo con Seelig de enero de 1943: “Actué de espaldas a la sociedad, me entregué demasiado a mi placer personal... Tenía condiciones para convertirme en un vagabundo, y apenas me resistí a ello... Me aburría con los buenos burgueses, como si no los considerara plenamente valiosos. Nunca me lo perdonaron. Por eso para ellos fui siempre un cero a la izquierda” (C. Seelig, *Paseos con Robert Walser*, Madrid, Siruela, 2000, p. 44). El supuesto paseo de otoño en el que Seelig le compara con Keller que tantas veces ha narrado Vila-Matas (véase por ejemplo *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 26-27) quizá sea una fantasía intertextual de él, porque yo no lo encuentro en las memorias de Seelig. Parece compuesto con la frase de este paseo de enero donde se considera un cero, y otro de julio de 1944, en el que le dice a Seelig que no le compare con Dickens y Keller: “Ser mencionado en su compañía me impulsa a esconderme” (ibíd., p. 76).

En una reseña sobre el *Jakob von Gunten* y los paseos de Seelig (*Revista de libros*, n.º 41, mayo de 2000) Vila-Matas calificó al mundo de Walser de “infraordinario” y con toda la razón. En las conversaciones, es cierto que Walser decía: “El exceso puede resultar tan agobiante [...] La verdadera belleza, la belleza de la vida cotidiana, se revela del modo más delicado en la pobreza y la sencillez” (ibíd., p. 59). O que: “cuanta menos acción hay y más pequeño es el entorno que precisa un poeta, tanto mayor suele ser su talento. Desconfío de antemano de los escritores que se exceden en la acción y necesitan el mundo entero para sus personajes. Las cosas cotidianas son lo bastante bellas y ricas como para sacar de ellas chispazos poéticos” (ibíd., 17). Pero Vila-Matas apunta más abajo: el mundo cotidiano de Walser está rebajado, disminuido, decrecido, reducido a menos que nada.

16 “Robert Walser”, *Ensayos estéticos y literarios*, Madrid, Abada, 2010, p. 332.

17 *Robert Walser, Una biografía literaria*, Madrid, Siruela, 2010, p. 267. Se suele citar el fragmento del *Jakob von Gunten*, donde dice que nunca llegará a echar ramas ni hojas, que como mucho se convertirá en flor y exhalará un ligero aroma; que no siente el menor respeto por su yo, que es feliz de no poder descubrir nada digno de consideración en sí mismo, y que si algún día se elevara a las alturas donde imperan el poder y la influencia, “yo mismo destrozaría las circunstancias que me hubieran favorecido y me arrojaría a las tinieblas de lo bajo e insignificante. Solo puedo respirar en regiones inferiores” (ibíd., pp. 111-112).

18 Respecto a su estilo se ha dicho de todo: poético, lírico, digresivo, desprovisto de tema,

decorativo, preciosista, adornado. Como dice Amann, su mérito fue elevar la redacción escolar al nivel de la literatura, aunque también se podía decir al revés: rebajó la literatura al estilo propio de un aprendiz. “Escribe frases de lo más retorcidas que, al analizarlas, se muerden la cola” (ibíd., p. 135). Otras veces “parecen notas a pie de página de otras frases que, sin embargo, no están ahí, por lo que es preciso imaginárselas. Las oraciones subordinadas son principales; las principales, subordinadas” (ibíd., pp. 267-268). Para Walter Benjamin, las frases de Walser solo tenían una función dentro de sus chácharas desatadas, “hacer que se olvide la anterior” (*Ensayos estéticos y literarios*, op. cit., p. 332).

19 Soy deliberadamente rapsódico respecto a estos temas. Quien desee una exposición más ordenada debe leer “El paseo y la concepción del paisaje en Robert Walser”, de Mikel Iriondo Aranguren, en *Enrahonar*, n.º 45, 2010.

20 Pueden leerse numerosas crónicas de la errabunda vida de Walser y todos los tumbos que dio (como botones, actor, aprendiz de una oficina bancaria, dependiente, repartidor, limpiabotas, librero, secretario, archivero, copista, criado y mayordomo); pero, en este contexto, además de la biografía de Amann, solo tengo presente la breve semblanza de David Le Breton en *Desaparecer de sí* y la peculiar reflexión de Sebald en “Le promeneur solitaire” (*A Place in the Country*, op. cit., pp. 117-154). En este texto, Sebald se apoya en Benjamin, en Seelig y en la biografía de Robert Mächler de 1966, pero también en un texto de Canetti y otro de Martin Walser incluidos en *Über Robert Walser* (1978) y traducidos al inglés en *Robert Walser Rediscovered. Stories, Fairy-Tale Plays and Critical Responses* (1985), así como en un número de *The Review of Contemporary Fiction*, dedicado a Walser en 1992.

21 Ser un cero a la izquierda no se considera una virtud social. Se supone que hay que ser algo más en sociedad y contribuir positivamente al bien común. Walser no es, pues, discreto en el sentido de Zaoui. Su forma de desaparecer es errática y cuando reaparece su afabilidad resulta inquietante. Como dice Le Breton, Walser actúa con una “discreción infinita”, pero no tiene “otra ambición que borrarse, desertar del vínculo social” (*Desaparecer de sí*, op. cit., p. 28).

22 A tenor de lo que le dice a Seelig durante un paseo, a Walser le agradaban más los escritores de estilo sentimental y conciliador que los escritores “arrogantes, ruidosos, y autocráticos” de las grandes ciudades. “Por enervante que sea a veces [su] entontecimiento, el burgués sigue sin ser, ni de lejos, tan insoportable como el literato que cree que se le ha encargado la tarea de enseñar modales al mundo” (*Paseos con Robert Walser*, op. cit., p. 60). En otros momentos, critica a los poetas que “tienen miedo a mostrar sus sentimientos” (ibíd., p. 83).

23 Prólogo a *The Walk and Other Stories*, Londres, Serpent’s Tail, 1992, p. vii.

24 Como se lee en el final de *Los hermanos Tanner* (Madrid, Siruela, 2000, p. 267) aún sigue ante las puertas de la vida, llamando, aunque con pocos bríos, pero siempre con el oído puesto, deseoso de que por fin alguien corra el cerrojo. Aunque es un cerrojo pesado y nadie lo abrirá si piensa que el que llama es un vagabundo. “No soy más que uno que espera con el oído muy atento y, eso sí, soy perfecto como tal, pues he aprendido a soñar mientras espero”. ¿Es esto una forma de disimular que es un malogrado o una forma bondadosa de expresar la fe de los que han perdido toda fe?

25 Ibíd., pp. 267-268, el subrayado es mío. Para Canetti, como recuerda Sebald, lo más inquietante de Walser tenía que ver con esa obstrucción: siempre disimulaba sus trastornos interiores y ocultaba constantemente buena parte de sí mismo. Sontag dice algo similar: Walser le quita importancia a su propio terror, aceptándolo con ironía.

26 “Los suyos proceden –dice Benjamin– de la noche más negra, una veneciana (si se quiere) iluminada tan solo por unos farolillos de esperanza: tienen todavía algún brillo en los ojos, pero están sin duda trastornados y resultan tristes hasta echarse a llorar. A lo cual añadiremos que lo que lloran es prosa, pues el sollozo es, sin duda, la melodía propia de la charlatanería de Walser. Los cual nos delata de donde proceden esos personajes: vienen de la locura y de ningún otro sitio.

Se trata en todo caso de personajes que llevan y que tienen tras de sí la locura, y por eso resulta de tan desgarradora, inhumana e impertérrita superficialidad” (ibíd., pp. 333-334). Sin embargo, añade, hay algo dichoso en ellos: a veces parece como si estuvieran curados, aunque no se sabe cómo lo han logrado. Su estado no es de tensión, de enajenación, sino un estado “puro y despierto” más propio de un convaleciente. “Nadie disfruta más que el convaleciente” porque “todo lo orgiástico se le hace ajeno”. A los personajes de Walser también les horroriza todo lo espectacular, lo convulso, el éxito, el triunfo, todo, pero no “por asco al mundo, ni por resentimiento moral, ni tampoco por *pathos*, sino porque quieren disfrutar de sí mismos”. Comparten su infantil nobleza, acaba diciendo Benjamin, con los personajes de los cuentos, “que también surgen de la noche y de la locura. Walser comienza justamente donde los cuentos acaban” (ibíd., p. 334).

27 Vila-Matas lo dice de otra forma: dice que son una mezcla de cortesanos y de artistas de circo (*Doctor Pasavento*), pero aclarar esto me empujaría a hablar demasiado de la historia de la literatura, de Sterne y de Dickens, y de las andanzas de vagabundos literarios.

28 Amann, *Robert Walser. Una biografía literaria*, op. cit., p. 113.

29 Pero él mismo ironiza con su propio trajín y por eso titula a un poema “Demasiado filosófico”; reza así: “Mi vida es como un sube y baja milagroso / No bien me hago notar, me hurto al que señala. / Me veo como risa, como profunda pena, como habla farragosa, mas todo va cayendo. / Y nunca en ningún tiempo ha estado tal vez bien. / Soy espacio olvidado para un vagar excelso” (*Poemas y Blancanieves*, Carlos Ortega [trad.]).

30 Véanse los jardincillos de “Paseo dominical” (*Vida de Poeta*, Madrid, Siruela, 2010), y luego los prados con vaquitas y ovejitas. En “El ramo de flores” (*Sueños*) se asombra de lo armonioso que puede llegar a ser un ramillete de flores, pese a que cada una es distinta y dice: “Ojalá las personas también pudieran saberse unidas en una sociedad tan pacífica y benévola y con unos acuerdos tan inteligentes y afectuosos” (ibíd., p. 34).

31 *La habitación del poeta*, Madrid, Siruela, 2005, pp. 87-88.

32 “El hombre de las flores”, ibíd., p. 69.

33 *Microgramas III*, Madrid, Siruela, 2005-2007, pp. 290-291.

34 Ibíd., pp. 31-33.

35 *Jakob von Gunten*, op. cit., pp. 19, 28, 88, 102.

36 Ibíd., p. 67. Sobre los pájaros en la obra de Walser habría mucho que decir. Se ha dicho que cuando describe el movimiento de una golondrina su prosa evoluciona como ella, que el lenguaje también revolotea, pero esas comparaciones no llegan al fondo del asunto, creo. Véanse “Querida y diminuta golondrina”, “La alondra por muy alegre que sea, no puede evitar que le reprochen llevar una vida licenciada”, “Yo era un gorrión” o “El canario” en *El pequeño zoológico* (Madrid, Siruela, 2017). El epílogo de Lucas Marco y Reto Sorg ayuda a colocar los textos de Walser en contexto, sobre el trasfondo de los distintos géneros de literatura con animales (buena parte de ella con fines moralizantes) que surgen desde principios de siglo xx (Bonsels escribió *La abeja maya* en 1912 y Salten, *Bambi* en 1923).

37 “El parque”, *Historias*, Madrid, Siruela, 2010, p. 49.

38 Ibíd., p. 51.

39 Amann dice que va a pie de Múnich a Wurzburg en un día, aunque resulta imposible: son 270 kilómetros. Parece que en dos días llega de Berna a Ginebra, pasando por Friburgo y Lausana. De una medianoche a otra se sube al monte Niesen y también visita Sumiswald, Huttwil, Burgdorf y Büren. Desde Biel llega a lagos cada vez más lejanos. Va hasta Taubenlochschlucht, al Pierre Pertuis y a Magglingen (Amann, op. cit., p. 133). ¿Serán delirios de Walser? ¿No será que a veces tomaba trenes?

40 *Robert Walser. Una biografía literaria*, op. cit., p. 133.

41 *Vida de poeta, op. cit.*, p. 16.

42 *Paseos, op. cit.*, pp. 17-18.

43 *Sueños, op. cit.*, p. 18.

44 *Los hermanos Tanner, op. cit.*, pp. 88-92.

45 *Los cuadernos de Fritz Kocher*, Valencia, Pre-Textos, 2007, p. 137. En una excursión por una montaña dice algo parecido: “Me sentía completamente ajeno a este mundo; yo no prestaba atención a nada, dejaba que todo me observara a mí. Una ardilla voladora lo hizo durante un largo tiempo. Me miraba desde lo alto entre sorprendida y asustada. Yo la dejé hacer. Algunas musarañas saltaban entre las masas de piedra, el sol se ponía lentamente y la llanura brillaba con la luz semejante a una sombra transparente. ¡Oh, cuánta añoranza sentí entonces! ¡Si por lo menos supiera hacia qué!” (ibíd., pp. 62-63).

46 Ibíd., p. 140.

47 Véase también el poema “Un paisajito” (*Poemas*) donde ironiza con la presencia del diablo entre angelitos.

48 Ibíd., pp. 139-140

49 Ibíd.

50 Ibíd., p. 140.

51 Ibíd., p. 141

52 *Los hermanos Tanner, op. cit.*, p. 94.

53 Ibíd.

54 Epílogo a R. Walser, *Ante la pintura. Narraciones y poemas*, Madrid, Siruela, 2009, p. 120. Echte basa buena parte de su análisis en el penúltimo capítulo de *Los cuadernos de Fritz Kocher*, “Un pintor” (*op. cit.*, pp. 109-132), cuando afirma que un pincel desbarata el más refinado de los ejercicios lingüísticos.

55 Ibíd., p. 121. *Los cuadernos de Fritz Kocher, op. cit.*, p. 115. Echte cita parte de este delirio (*Ante la pintura, op. cit.*, p. 122) y menciona otros cuadros que Walser debió de contemplar cuando en 1901 visitó la Secesión de Berlín, donde su hermano acababa de ingresar. Allí debió ver la Lise de Renoir, y los cinco primeros cuadros de Van Gogh que se expusieron en Alemania (en 1912, también vería en una galería la *Arlesiana* que describe en otra pieza, en ibíd., pp. 93-95). En la galería de Paul Cassirer, en 1909, también visitó una exposición de Cézanne que incluía el retrato de Madame Cézanne con vestido rojo (ibíd., pp. 83-87). En 1910, también debió de ver en la galería de Cassirer un Manet muy bonito, *Rue Mosnier con banderas*. Obviamente, Walser visitaba museos en Berlín, y se encontró en la Nationalgalerie un cuadro muy comentado en los libros sobre el jardín y el banco, el famoso retrato del matrimonio Guillemet de Manet, mencionado de pasada como ejemplo de una cortesía y refinamiento de los que él carece (“¿Qué es la salud y la enfermedad?”, *Microgramas II*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 204-206).

56 *Los cuadernos de Fritz Kocher, op. cit.*, p. 115. En más de una ocasión Walser describe el mundo exterior como un espacio interior. Después de dar un paseo una mañana le dice a Seelig que es “muy agradable ver el mundo como una habitación en domingo” (*Paseos, op. cit.*, p. 47). En “El parque” (*Historias*), también compara el espacio abierto con una habitación amplia y tranquila. En *El paseo*, en su momento de mayor dicha, afirma: “Yo me había convertido en un interior, y paseaba como por un interior” (*El Paseo*, Madrid, Siruela, 2016, p. 115). Sontag dijo que cuando se lee a Walser siempre se está metido dentro de su cabeza (como pasa en gran parte del arte moderno), pero en realidad no es solipsista, sigue conectado con todo lo que hay *fuera* y siente empatía hacia todo lo vivo (prólogo a *The Walk and Other Stories, op. cit.*, p. ix).

57 *Paseos, op. cit.*, pp. 62-63.

58 *Das Gesamtwerk* (Band X), *Der Europäer: Prosa aus der Berner Zeit* (III) (1928-1933), Ginebra / Hamburgo, Helmut Kossodo, 1968, p. 322.

59 Echte, epílogo de *Ante la pintura*, *op. cit.*, p. 124.

60 En un texto de 1916 titulado “Estudio del natural” citado por Amann (ibíd., p. 299) dice que le apetecería ser un árbol, porque los árboles son mudos. No necesitan estar pensativos, ni hacerse preguntas como las que se hacen las personas. Forman juntos el bosque, callados, sin pedirse cuentas al respecto, creciendo sin alegría, pero también sin aflicción. En “El bosque”, de *Los cuadernos de Fritz Kocher*, dice que las personas que sufren encuentran consuelo en el bosque porque les parece que el propio bosque sintiera como ellos, pero sobrelleva el sufrimiento con más calma y entereza (ibíd., p. 141).

61 *Ante la pintura*, *op. cit.*, p. 102.

62 Véase “Olympia”, *Ante la pintura*, *op. cit.*, pp. 77-82; *El bandido*, Madrid, Siruela, 2006.

63 Vila-Matas lo dice así: el uso decorativo de la palabra es equivalente al silencio (*Bartleby y compañía*, *op. cit.*), p. 14.

64 “Van Gogh”, *Ante la pintura*, *op. cit.*, pp. 97-98. Traducción de Rosa Pilar Blanco.

65 Hesse también, no se olvide. Walser envidia por momentos su intensidad, pero las crónicas de paseos y viajes de Hesse que he mencionado arriba también fueron publicadas como folletines, lo cual no les quita valor, al contrario: Hesse demostraba que se podía publicar bajo ese formato sin dejarse llevar por los tópicos del bucolismo o del sentimentalismo (Véase el epílogo de Volker Michels a *El arte del ocio*, *op. cit.*, p. 329). Hesse elogió a Walser y reseñó sus obras, pero Walser manifestó ciertas reservas hacia su espiritualidad. A Seeling le dice que mucha gente que le critica es fanática de Hesse, “para ellos no hay más que dos opciones: ‘o escribes como Hesse o eres y serás un fracasado’”. No tienen ninguna confianza en mis trabajos y por eso he ido a parar al sanatorio. *Siempre me ha faltado la aureola de la santidad. Solo con ella se puede triunfar en la literatura. Cualquier nimbo de heroísmo, de paciencia y cosas por el estilo, y ya se tiene a mano la escalera hacia el éxito.* A mí se me mira de forma misericorde, tal como soy. Por eso nadie me toma en serio” (*Paseos*, *op. cit.*, pp. 18-19, el subrayado es mío).

66 “Eine Art Erzählung” (1928-1929), en *Das Gesamtwerk, Der Europäer: Prosa aus der Berner Zeit* (III) (1928-1933), *op. cit.*, p. 323. El pasaje entero deja claro que Walser consideró la literatura como otro trabajo manual: “Sé que como escritor soy una especie de operario. Novelista, desde luego, no soy. Si estoy animado, es decir, de buen humor, trabajo como un sastre, zapatero, herrero, con gubia, maza, martillo o clavos para componer renglones cuyo significado se entiende enseguida. Se me podría calificar, quien tuviera ganas de hacerlo, de tornero que escribe. Lo que hago al escribir es empapelar. Consiento que algunas amables personas se crean capaces de considerarme un poeta por darles la razón o por cortesía. En mi opinión, mis obras en prosa no son más que partes de una historia realista, larga y carente de acción. Para mí, los bosquejos que produzco de cuando en cuando son capítulos de novela más cortos o más largos. La novela en la que sigo y sigo trabajando es siempre la misma y podría verse como un libro sobre mí mismo despiezado y descuartizado de múltiples maneras”.

67 Vila-Matas dijo que su prosa “es un tapiz que se dispersa en muchas direcciones” (*Una vida absolutamente maravillosa*, Barcelona, Debolsillo, 2011, pp. 128-146). La comparación me suena demasiado modernista, demasiado vanguardista: papel pintado, un estampado, nada más, o quizá varias capas de papel, uno pegado sobre el otro, formando una imagen rara.

68 “El canal”, *La habitación del poeta*, *op. cit.*, p. 71 (modifico la traducción ligeramente).

69 Durante un paseo por Berlín, después de ver cuadros en la Nationalgalerie, llego a otra conclusión: una buena historia del paisajismo literario y pictórico debe prestar más atención a las *postales*. De algún modo, muchos de los paseos de Walser son *souvenirs* de la naturaleza, entrañables recuerdos de un día de campo, coloreados artificial y cursivamente.

70 Amann, *op. cit.*, p.135.

71 Traducción de José María Valverde, cap. XLII, Barcelona, Planeta, 2000, pp. 202-203. El pasaje

sigue sobre la blancura *mortecina* de la luz.

72 *Microgramas III*, *op. cit.*, pp. 89-91. En una foto de 1954, Walser mira a la cámara mientras la nieve se le amontona en la cara, el sombrero y la chaqueta. Está sin abrigo; sostiene su paraguas por la espalda, sin abrir. El viento sopla de costado, los copos no caen apaciblemente. Seelig describe su viaje en tren para encontrarse con él: “Cuando salgo hacia la estación, a las cinco de la mañana, nieva. La nieve semeja tiras de papel de otro mundo, turbio y de tamaño desigual, pequeños copos amorfos que se entrecruzan al azar. Una nieve extraña, amenazadora, como si gruñera: ‘Aquí estoy... ¡yo, la nieve de otro mundo!’” (Seelig, *op. cit.*, p. 134).

73 *Los hermanos Tanner*, *op. cit.*, pp. 93-94.

74 David Le Breton, *Desaparecer de sí*, *op. cit.*, p. 29. La habilidad de Le Breton consiste en distinguir, nuevamente, la discreción (no estar del todo presente donde se está presente) de un estado de ausencia mucho más extremo (borrarse de allí donde se pueda estar presente). Este segundo estado no es sinónimo de muerte, aunque tampoco está muy alejado. Es un modo de mantenerse en la existencia, pero como “una página en blanco”. La nieve, entonces, también es símbolo de una especie de limbo y no del vacío absoluto. Más allá de la poesía y la metafísica, véase lo que Le Breton dice sobre la blancura desde un punto de vista psicológico y sociológico, y su mención de un estudio de 1977 sobre la “psicosis blanca” de dos psicoanalistas Jean-Luc Donnet y André Green, *L’Enfant de ça. Psychanalyse d’un entretien: la psychose blanche*, París, Les Éditions de Minuit, 1973.

75 *Los cuadernos de Fritz Kocher*, *op. cit.*, p. 140: “En verano no escribí nunca un poema. La floración y el resplandor me resultaban demasiado sensuales. En verano me ponía triste. Con el otoño se instalaba una melodía en el mundo. Me enamoraba de la niebla, de la oscuridad, que cada vez comenzaba antes, del frío. La nieve me parecía divina... Los campos nevados se me dirigían confidencialmente... ¡Me parecía que la luna derramaba lágrimas sobre la nieve fantasmagóricamente blanca: las estrellas! Era magnífico.” Texto citado por Carlos Ortega en su presentación de *Poemas y Blancanieves*.

76 *Ibíd.*, p. 18. Como los colores del verano le alteran, se fija más en el verde uniforme del bosque: “En verano *el bosque* es un color único, pesado y sobrecogedor. Todo es verde, el verde está en todo, el verde ordena y manda, deja a los demás colores, que también querrían destacar, que aparezcan solo en relación con él. El verde luce sobre todas las formas, hasta el punto de que las formas desaparecen y se esfuman. Uno no se fija en verano en ninguna forma, no se ve más que un solo gran color fluido y ensimismado” (*ibíd.*, 138). El otoño, dice también, es de color ígneo, rojo. No parece que tampoco le tranquilice. De hecho, asigna a cada color un sonido, y el rojo del otoño es un grito.

77 “Crudo invierno”, *Poemas*, Barcelona, Icaria, 1997. Traducción de Carlos Ortega. “Crudo invierno”: “En la ventana se hunden esas flores / delicadas, inmensamente tiernas; / la luna amarillenta como una enorme lágrima cuelga desde el jardín de espesa bruma. / Un jardín es el mundo, en el que ahora todo placer ha muerto, / y cielo y voz se pudren. Son las flores su sentido pasmado en la ventana. / Por los blancos tejados, / por los campos que siempre están tan blancos, la luna va llorando, por las estancias donde / los hombres o son locos o son sabios” (*Poemas y Blancanieves*, *op. cit.*). En *Los hermanos Tanner* el paseo por la nieve empieza siendo muy agradable: “Simón se dijo que el sol invernal era tres veces más hermoso que un sol de pleno verano. Pronto empezó la nieve a arder con ese peculiar matiz rosa cálido, y aquella visión abrigadora, unida al frío real del aire, produjo un efecto vivificante y reanimador en el caminante [...] al mediodía el sol dispensaba un delicioso calor [...] la nieve pugnaba por derretirse una vez más y el verdor asomaba, húmedo, en puntos dispersos”. Pero luego, cuando el cielo se vuelve azul oscuro y el sol desaparece por el horizonte, Simón siente un frío atroz y aprieta el paso. Al poco tiempo, se topa con el cadáver del poeta Sebastián, congelado en la nieve.

- 78 *Ibíd.* “Nieva que nieva, la tierra se cubre de un blanco quejido allá a lo lejos / Vacila bajo el cielo el hervidero de copos en un ay, nieve, la nieve. / Una quietud te da, una amplitud, me ablanda el mundo blanco de la nieve. / Mi afán, pequeño, pues, y luego grande, en lágrimas me apremia de por dentro” (*Poemas y Blancanieves*, Barcelona, Icaria, 1997. Traducción de Carlos Ortega, citado por Amann, en *ibíd.*, p. 133). El grabado de Karl Walser se usó como portada del disco de Heinz Holliger *Beiseit. Zwölf Lieder nach Gedichten von Robert Walser* (1990/1991). Las versiones de Holliger impresionan, pero quizá son demasiado expresionistas. ¿No se podría sonorizar la desolación de Walser de una manera más absurda e irónica?
- 79 Sobre la fantasía de una muerte nevada, véase el desolador fragmento de “Historia Navideña”, de 1919, que Amann reproduce en *Robert Walser. Una biografía literaria* (*op. cit.*, pp. 310-311), donde se aleja de las personas hasta quedarse completamente solo, pero la nevada le hace soñar con otra vida, burguesa y feliz. “¿Cómo voy a atreverme ahora a regresar a casa donde no hay nada familiar? –dice–. Ojalá me dejara cubrir por la nieve y yaciera sepultado en ella y muriese dulcemente”. En “El parque” (*Historias*) vuelve a surgir la nostalgia de una vida familiar, pero el paisaje no está nevado, y el solitario se aleja de una escena dominical serenamente.
- 80 *Los hermanos Tanner*, *op. cit.*, p. 109.
- 81 *Ibíd.*
- 82 *Ibíd.*, p. 111.
- 83 Véase todo el excuso sobre esta especie de descubrimiento entre pp. 228 y 231. Hay otras digresiones salpicadas por aquí y allá (pp. 125, 140, 172, 233, 252-254), pero sacadas de contexto tienen menos gracia, porque el verdadero asunto es el trájín que hay en la novela, yendo de un lado para otro.
- 84 *Doctor Pasavento*, Barcelona, Seix Barral, 2005, p. 257.
- 85 Véase el texto que transcribe en 137. A Jaeggy también le parece bonito morir en la nieve. Si cuando era alumna en el internado de Appenzell hubiera sabido de su existencia, dice, “habríamos recogido una flor para él. También Kant, antes de morir, se conmovió cuando una desconocida le ofreció una rosa”. ¡Menuda comparación! Pobre Walser, antes de meterse en el manicomio había visto y soñado con muchas más flores que el filósofo.
- 86 *Doctor Pasavento*, *op. cit.*, pp. 257-258.
- 87 *Ibíd.*, p. 260.
- 88 Quizá, dice con sorna, quienes la colocaron allí interpretaron el poema demasiado literalmente, *Beiseit*: ‘al margen, a un lado’. “En un lugar aparte”: Continuo mi camino, / que es un paso más allá/ y a casa; y sin hacer ruido, aparte me quedo ya” (*Doctor Pasavento*, p. 261).
- 89 En una traducción preciosa. He visto muchas versiones de este poema, y esta es especial ¿se la mandó también traducida por carta Ricardo Bada, como la de *Beiseit*?
- 90 *Doctor Pasavento*, *op. cit.*, p. 296.
- 91 Hay un poema muy bonito titulado “El invierno” en *La habitación del poeta* (*op. cit.*, pp. 90-93), que en realidad es un canto a la vuelta de la primavera. Poco importa que los árboles y los campos estén desolados, mientras no lo esté el corazón. Sin embargo, hay un fragmento de “Invierno” que, según mi modesta opinión, es uno de los textos más conmovedores de Walser. Es de 1919, y Amann lo incluye en la antología de textos sobre nieve y muerte, al final de su excelente biografía. Walser sueña que pasea por una especie de espejo de hielo, una superficie fina y transparente que se ondula, como olas de cristal. Podría ser un lago, y también sueña que en medio del lago hay una isla sobre la que cree ver un templo, pero es una taberna, donde se toma un café y un bollo, y se fuma un cigarrillo. Al salir el espejo, o el lago helado, o lo que sea, se rompe y se hunde “en las profundidades con las flores, que me acogieron amablemente” (Amann, *op. cit.*, p. 315).

AGRADECIMIENTOS

Como el anterior, este libro se escribió en diferentes lugares y momentos. Redacté gran parte de él en Berlín, hace años, encerrado en un tranquilo espacio de la Humboldt Universität, pero lo acabé hace poco en Madrid, en un ambiente bastante más ajetreado. Tengo que agradecer a Pilar Álvarez que leyera las primeras versiones hace años, cuando aún no sabíamos a dónde me llevarían mis delirios sobre el espacio y la naturaleza. Quiero dar muchísimas gracias a mi editora, Fernanda Febres-Cordero, que decidió publicar esta nueva crónica y editarla con el respeto y el rigor que caracterizan su estilo de trabajo, esta vez con ayuda de Marta Jiménez Serrano, que logró montar y corregir el rompecabezas de la última versión. Tengo una suerte enorme de tener una editora así, pero también de que la jefa de comunicación, Lola Martín, y todo el equipo de Turner promoció mi trabajo con tanta eficacia y entusiasmo.

Una de las alegrías que me dio el libro anterior fue descubrir que tenía un público más amplio que el académico, y a veces mejor informado, aunque durante un año de promoción también pude confirmar que aún existe vida inteligente dentro de la academia y que merece la pena escribir para mejorar la enseñanza y la investigación. Este libro tiene mucho que ver con lo que hacen colegas míos que se dedican a la historia de la filosofía, de la literatura y de la cultura, aunque no me he podido contener y he vuelto a sembrar el camino con asuntos que atañen a otros gremios. Aunque no hay tantas ramificaciones como en el anterior, sugiero algunos desvíos, tan interesantes como el camino marcado, y describo algunos extrarradios, tan importantes como el área central. No sé muy bien qué me empuja a la sociología paródica, que es como –a falta de otras palabras, supongo– acaban calificando lo que hago. No me acaba de agradar la etiqueta. Solo diré, parafraseando a un viejo filósofo, que no persigo la burla por sí misma,

pero prefiero no perderme la historia por ser demasiado respetuoso. Hay temas de este libro que en realidad no tienen ninguna gracia y quien piense que no me los tomo en serio, debería mirárselo. Dado que los filósofos que hicieron algún caso a mi libro anterior fueron excepciones contadas, no me voy a molestar en explicar por qué esta nueva entrega no entusiasmará a un sector que atribuye todos los males de la filosofía a poderes malignos ajenos a ella, pero nunca a su propio inmovilismo o a su falta de imaginación y comunicación.

Durante la redacción del texto mantuve muchas conversaciones, pero con poca gente. En Alemania, Álvaro Ramos Colás fue una ayuda imprescindible para localizar documentación y precisar muchos datos. Las charlas que mantuvimos también fueron laboratorios de ideas. Agradezco a Hans Joas que me recibiera en la Humboldt Universität como investigador visitante y a Maider Múgica por el tiempo que pasamos en Schöenhauser Allee. En España, Alfonso Cuenca y Daniel López siguieron prestándome su inestimable ayuda con tareas bibliográficas y de información, además de ejercer como conversadores incansables. También estuvieron cerca, intercambiando opiniones y materiales, Edgar Cabanas, David Sánchez Usanos, Sara Rosenberg y Jara González Lamas. Gracias nuevamente a Luis Gago por facilitarme la vida y promover mi trabajo. La incansable Isabel García Adánez revisó varios borradores y atendió durante años innumerables consultas proporcionándome libros y catálogos únicos. Gracias por su apoyo y su sentido del humor. Los encuentros con Fernando Bayón y Jaime Cuenca durante el año pasado fueron estimulantes y me devolvieron la fe en la existencia de una crítica cultural informada y con perspectiva histórica. A José María Ripalda tengo que agradecerle el afecto y el interés que mostró por mi extraviada forma de narrar historias sobre personajes de la historia de las letras que él y otros eruditos conocen mucho mejor. Tengo la esperanza de que si este libro le gusta a él y a Fred Jameson, no vamos por mal camino. Espero, por lo demás, que interese a todos los amigos y amigas del mundo de la literatura, el periodismo, la arquitectura, el paisajismo, la antropología, la geografía, la historia del arte y de la cultura, la política educativa, la música, el cine y la producción

cultural, que parecen haber disfrutado con mis historias previas y que en ocasiones han dado más muestras de respeto e interés que buena parte de mi propio gremio. Ojalá este libro pueda publicarse en otros idiomas (sobre todo en inglés y en italiano), porque conozco suficiente gente que comparte mi forma de contar historias y de disfrutar de la filosofía. El título del libro en inglés, por cierto, está más que decidido y bueno es que se sepa: *Walking Heads*.

AGRADECIMIENTOS

La España vacía

*Viaje por un país
que nunca fue*

SERGIO DEL MOLINO

T

TURNER NOEMA



La España vacía

Molino, Sergio del

9788416714667

400 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Un viaje histórico, biográfico y sentimental por un país deshabitado dentro de España. En solo veinte años, entre 1950 y 1970, el campo español se vació. Las consecuencias de este éxodo marcan el carácter de la España de hoy. Un ensayo emocionante y necesario sobre las raíces de un desequilibrio que hace tanto daño a la ciudad como al campo. Un viaje a los pueblos de la España vacía y un análisis de la literatura, el cine y la historia que los relata. "Hay que viajar muy al norte, hasta Escandinavia, para encontrar en Europa unas densidades de población tan bajas como las de la España vacía".

[Cómpralo y empieza a leer](#)



Guía de Europa para
el turista lingüístico

GASTON DORREN

T

TURNER NOEMA

Lingo

Dorren, Gaston

9788416714650

374 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Bienvenido a Europa como nunca la has visto: a través de las peculiaridades de sus idiomas y dialectos.

Gaston Dorren mezcla la lingüística y la historia cultural y nos conduce a un fascinante tour por el continente, desde el protoindoeuropeo (el antepasado común de las lenguas europeas) hasta el triunfo del inglés, pasando por las complejidades de los plurales del galés y la pronunciación checa. Por el camino aprenderemos por qué el esperanto no prospera, qué les sorprende más a los extranjeros que intentan aprender español y por qué el finés es el idioma

europeo más fácil de aprender.

¿Preparados? Sorprendente, ingeniosa y lleno de datos extraordinarios, " *Lingo*" cambiará nuestra forma de entender el lenguaje.

"A través de estas sesenta historias sobre la lingüística europea aprendemos muchísimo sobre Europa [...] Una guía entretenida y accesible". — *The Financial Times*

"El recorrido de Dorren por el continente se convierte en una práctica enormemente divertida. Tiene algo interesante que decir sobre casi todo [...] brillante". — *The Guardian*

[Cómpralo y empieza a leer](#)

HISTORIA  MÍNIMA DE

España

Juan Pablo Fusi

Las claves, los hechos, los personajes
y los hitos fundamentales para entender
la España del pasado y la del futuro.

Historia mínima de España

Fusi, Juan Pablo

9788415427650

304 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

¿En qué siglo aparece el nombre "España"? ¿Es cierto que la reconquista duró ocho siglos? ¿Pudo haberse mantenido el califato de Córdoba? ¿Quién creó la Inquisición y para qué? ¿Cuál fue el gran error de Felipe II en Flandes? ¿Cómo afectó a España la independencia de los países americanos? ¿Quién fue el primer militar que presidió el gobierno español? ¿Fue alguna vez la agricultura española un sector próspero? ¿Cuándo empezó el bando republicano a perder la Guerra Civil? ¿Para qué sirvieron los pactos de la Moncloa? ¿Se puede hablar hoy de España como una plena democracia europea?

Incluye 20 mapas originales, y un completo aparato crítico con cronología exhaustiva, recomendaciones bibliográficas del autor e índice onomástico

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Las personas de la historia

Sobre la persuasión y el arte del liderazgo

MARGARET MACMILLAN

T

TURNER NOEMA



Las personas de la historia

MacMillan, Margaret

9788416714889

296 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

La gran historiadora canadiense Margaret MacMillan, autora del bestseller internacional 1914. De la paz a la guerra, nos presenta aquí su propia selección personal de las figuras del pasado, hombres y mujeres, algunos famosos y otros menos conocidos, que en su opinión destacan como "personas que hicieron historia". MacMillan examina el concepto de liderazgo a través de Bismarck y su papel en la unificación de Alemania, Willam Lyon Mackenzie King en la defensa de la unidad canadiense, y Franklin D. Roosevelt en la política estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial, y señala los

grandes errores o decisiones destructivas de dirigentes totalitarios Hitler, o democráticos como Nixon o Thatcher. También hay espacio para soñadores y aventureros y personalidades únicas menos conocidas pero cruciales en su época. Este libro trata de la relación importante y compleja que establecen la biografía y la historia, los individuos y su tiempo.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Gran Hotel Abismo

*Biografía coral de
la Escuela de Frankfurt*

STUART JEFFRIES

T

TURNER NOEMA



Gran Hotel Abismo

Jeffries, Stuart

9788416714919

484 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Vida y obra de Benjamin, Adorno, Marcuse, Horkheimer y otros pensadores que definieron el mundo tras la Segunda Guerra Mundial. "Están ustedes alojados en el Gran Hotel Abismo", le dijo un día el filósofo Lukács a Adorno, refiriéndose a todos los miembros de la Escuela de Frankfurt: un hotel equipado con toda clase de lujos, pero colgado sobre un precipicio, sobre el vacío y el absurdo... Este grupo de pensadores alemanes ha tenido una inmensa influencia sobre las ideas y la cultura de las últimas generaciones. Su intención fue siempre arrojar luz sobre la política cultural durante el auge del

fascismo, y para ello empezaron a reunirse y crearon la Escuela de Frankfurt en 1923. Muchos de ellos tuvieron que exiliarse huyendo de los nazis y acabaron en Estados Unidos. Su vida, su época y sus ideas siguen siendo hoy relevantes. Este es un libro fundamental para entender cómo percibimos la cultura en la sociedad de masas y cómo nos relacionamos con la información, con los medios y con nuestra época.

[Cómpralo y empieza a leer](#)