

Eugenio Trías

El hilo de la verdad



Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores

Eugenio Trías

El hilo de la verdad

Galaxia Gutenberg

<i>Círculo de Lectores</i>

A Elena

VERDAD:

«.....»

Y para que con la puerta
del gran laberinto aciertes
(*entrega a Teos unas cintas de nácar*)
lleva contigo este ovillo,
que es, si a su color atiendes,
cuajada sangre, que vayas
dejando por donde fueres,
cuyo rastro, que hilo a hilo
hará que el camino siembre,
te hará cierta la salida;
pues como al umbral le dejes
de sus láminas de bronce,
al volver a recogerle
es fuerza dar con la puerta
.....»

«... el hilo de la Verdad
es tan constante y tan fuerte
que por más que le adelgace,
no es posible que se quiebre»

*El laberinto del mundo,
auto sacramental
de Calderón de la Barca.*

(*Teos corresponde a Teseo; la Verdad, en la versión de Calderón, a la Ariadna de la leyenda; ésta en la obra calderonica asume otro papel.*)

Nota introductoria

1. En este libro está en juego la verdad, y la posibilidad que la filosofía tiene de aproximarse a ella. Sé que el asunto tiene hoy muchos detractores. Pero sé también que siempre los tuvo. Creo que la propuesta filosófica que he ido elaborando desde hace bastantes años tiene capacidad de afrontar este asunto con solvencia.

Me alegra que coincida la publicación de este libro con el segundo centenario de la muerte del mayor filósofo de los tiempos modernos, Emmanuel Kant. El lector advertirá que he recreado aspectos arquitectónicos de su *Crítica de la razón pura* en la segunda parte, titulada *Razón fronteriza*.

En casi todos mis libros hay un escenario que le da sustento simbólico y metafórico. En *Ciudad sobre ciudad* era el escenario de la inauguración ritual de las ciudades, que en la antigüedad componía una ceremonia cosmogónica, o de recreación ceremonial del mundo; en *La aventura filosófica* el escenario era marino; hacía referencia a las singladuras de una odisea filosófica que evocaba las navegaciones del personaje homérico.

En este texto el escenario lo constituye el laberinto de Dédalo, con Ariadna, el hilo que entrega a Teseo, el enrevesado jardín, y el centro del mismo ocupado por ese doble deforme de nosotros mismos, con cabeza de toro y cuerpo humano, que era el Minotauro, al que se entregaba como tributación caníbal cada año un grupo de doncellas o de jóvenes. Al hilo de Ariadna le llama Calderón de la Barca, en su auto sacramental *El laberinto del mundo, el hilo de la verdad*, según se lee en el texto que he elegido como cita inicial.

Se alternan, en este libro, partes constructivas que consolidan la propuesta de una *filosofía del límite*, con partes *re-creadoras* en las que ejerzo el papel de intérprete, y pongo en práctica la teoría hermenéutica a la que llamo *pensar en compañía* en varios momentos estratégicos del texto. Éste es un libro de síntesis: en él se combinan ensayos sobre pintura (Marcel Duchamp), cine (Orson Welles), música (Johannes Brahms) o filosofía (Nietzsche y Platón) con elaboraciones conceptuales rigurosamente trabadas y organizadas, propias y específicas de un tratado filosófico genuino. Ensayo y tratado se van dando en este texto, una y otra vez, la alternativa.

2. En este libro se pretenden pensar en unidad y en forma sintética dos ideas que fui elaborando en distintos momentos de mi reflexión: la idea dinámica, referida al tiempo, a la que en los años setenta y principios de los ochenta llamé *principio de variación*, que tenía su soporte en la formación musical del «tema y variaciones», según lo consigné y reflexioné en *Filosofía del futuro*. Y la idea preferentemente espacial, o topológica, del *ser del límite*, a la que me fui orientando a partir de la publicación, a mediados de los ochenta, de mi libro *Los límites del mundo*.

Este libro dispone de las *formas* (espacio-temporales) y los *conceptos* (o categorías) adecuados para proponer una idea de *verdad*, o un criterio de conocimiento verdadero. Todo el esfuerzo que en este texto se lleva a cabo tiene este objetivo: suscitar una idea posible de lo que puede entenderse por verdad.

Después de haber escrito más de treinta libros, casi a un libro por año, podría pensarse que una cierta rutina se apodera inevitablemente del que escribe y decide publicar. Puedo asegurar, en relación con este libro, *El hilo de la verdad*, que si hay un libro mío capaz de defenderse solo, sin ayudas, es éste. Si en una situación extrema se me diera a elegir un único libro susceptible de ser salvado de alguna catástrofe

inminente, sin la menor duda lo elegiría, incluso pasando por encima de *La edad del espíritu* o del *Tratado de la pasión*; incluso de *La razón fronteriza*.

Este libro lo terminé el día diez de septiembre del año dos mil uno. Un día después sobrevino el sobresalto que modificó, en muchas cosas, el escenario público y político, e ideológico, en que vivimos. En un breve ensayo que pronto publicaré, titulado *La política y su sombra*, doy cuenta de esos cambios. Pero lo más interesante es que en muchos momentos de este texto, sobre todo en las distinciones entre *poder de recreación* y *estructura de dominación*, parece como si presintiera ese nuevo escenario público y político.

3. El lector ideal es aquel que sigue el hilo conductor del libro según el modo en que se han dispuesto las partes y los capítulos. Éstos poseen numeración autónoma, pues constituyen *variaciones* del único tema implicado a lo largo de todo el texto. El libro tiene una estructura compleja que ha sido ampliamente reflexionada. Nada falta ni sobra en ella (según mi modesto entender). Pero es el lector y el crítico quienes deben considerarlo y dilucidarlo.

4. Gracias a mi amigo Domènec Font pude desarrollar el texto de Orson Welles, a partir de un ciclo de conferencias, por él dirigido, sobre «Cine y pensamiento». El ensayo de Nietzsche constituye una elaboración corregida del texto que publiqué en *Cuestiones metafísicas*, volumen de la Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía dirigido por Juliana González y por mí. En las revistas *La alegría de los naufragios* y *Revista de Occidente* publiqué, respectivamente, *Poética filosófica* y *El encapuchado*. Una variante del texto *Poética filosófica* fue utilizada como ponencia de mi investidura de Doctor Honoris Causa en la Universidad de San Marcos de Lima, Perú.

Primera parte

RECREACIONES

I. Prólogo y epílogo

(sobre *Ciudadano Kane* de Orson Welles)

I

Quiero escribir del tiempo y del amor; y sobre todo del límite.¹ Quiero escribir de filosofía, de cine y de pensamiento. Y en filosofía me oriento en relación a una propuesta: la filosofía del límite.

Quiero referirme a las tres dimensiones del tiempo, o a sus tres modos: los que en la intersección del instante se pro-

1. Este primer ensayo va acercándose a través de rodeos a la gran película de Orson Welles *Ciudadano Kane*. Hay multitud de referencias a ella: el gigantesco *puzzle* al que suele entregarse la segunda esposa de Kane, el castillo Xanadú que le construye, nombre inspirado por un célebre poema de Coleridge titulado *Kubla Khan*; la última palabra, *rosebud*, literalmente «capullo de rosa», que fue inspirada a Welles por el nombre que al parecer el multimillonario Hearst, modelo real de Kane, daba al sexo de su amante. *Rosebud* es, en la película, un enigma que la investigación periodística no puede despejar, pero que en la escena final se descubre ante el espectador: el nombre del trineo infantil de Kane. La escena primera de la película, que muestra la muerte de Kane, sólo es dada al espectador; lo mismo que la escena última, en que el trineo es arrojado a las llamas, tras hacerse el inventario de todos los enseres del gran castillo de Kane (*Xanadú*).

La referencia a la gran obra de Conrad, *El corazón de las tinieblas*, como se indica en el texto, es debida a que Welles quiso inaugurarse con ella en el cine; al fallarle ese proyecto se decidió por *Ciudadano Kane*.

La casita nevada encerrada en la bola de cristal aparece desde el principio: en la escena de la muerte de Kane. Al morir éste y pronunciar la palabra *rosebud*, deja caer al suelo esa bola de cristal (que al agitarse esparce copos de nieve que ocultan la casita nevada).

ducen. Quiero aludir al pasado inmemorial, al presente que se renueva, al futuro que nos acosa y presiona (y que es el fin final de nuestra existencia).

Entre un pasado que jamás fue presente, pero que abreva nuestra primera memoria, y un futuro que se esconde en el misterio (tras la muerte), pero que halla en la *última palabra* su postrera pronunciación, discurre, en forma de presente y de presencia, nuestra vida.

En cada instante de ésta se recrea ese «presente eterno», lo mismo que el inmemorial pasado y el futuro anticipado. Los tres modos del tiempo son convocados por ese pórtico llamado (por Nietzsche) Instante, o *Augenblick* (abrir y cerrar los ojos), en que circulan «tres eternidades», o tres modos intemporales: el pasado anterior a toda memoria existente, el presente que se renueva (siempre que haya existencia), y el futuro o fin final que nos orienta hacia el misterio.

Y hay testimonio de ese pasado inmemorial a través de la primera palabra pronunciada. Del mismo modo que, en el límite, en el estribo, existe testimonio del futuro o fin final a través de la última palabra. La primera es el prólogo; la última el epílogo; entre ambas circula la existencia y su conjugación del *lógos*, del verbo y de la enunciación.

Entre una primera palabra que nos introduce en el sentido, cerrando así la verja que nos expulsa de la matriz, o de una naturaleza anterior a la significación; y una última palabra que nos abisma, con la muerte, en el arcano, circula esa existencia fronteriza que somos y que encamamos.

Somos los confines del mundo.

El límite no es algo externo, extrínseco. Lo encarnamos, lo habitamos. Eso somos.

Vivimos azuzados y aguijoneados por un doble traspaso: de la naturaleza al mundo, y del teatro o laberinto de este mundo hacia el enigma.

El límite es siempre un doble límite, según si lo advertimos como prólogo o epílogo; antecedente o consecuente; siempre que lo pensemos de manera temporal, dinámica,

urdido en la trama del relato y conversación que *somos*. Es, ante todo, el límite que nos separa de la matriz; y que nos arroja y expulsa a la existencia y al mundo. Y es, también, el límite anticipado de ese último futuro que en la postrera palabra se pronuncia. Un futuro ulterior, anegado en el misterio, en el cual seremos lo que ya fuimos. O en el que pasaremos el umbral, el estribo, en dirección al mismo sustrato matricial del cual surgimos.

Del doble límite se desprenden dos palabras fundamentales: la primera, la que nos aboca al discurso y a la vida (una vida en la que nuestros deseos y pasiones se configuran en signos, palabras, edificaciones y monumentos), y aquella «última palabra» que cierra y clausura el *cerco del aparecer*, y nos prepara para una travesía hacia lo desconocido.

Quiero referirme aquí a la primera y a la última palabra: la primera, con la cual nos inauguramos en el *lógos*, dotando de sentido y significación (o de sus contrarios) al dato o don del comienzo que se nos concede con la existencia. Y esa última palabra con que se cierra el telón de la Gran Representación, aquella en la cual, durante un tiempo breve, se nos ha concedido la posibilidad de desempeñar nuestro papel en el gran teatro que el mundo ha sido para nosotros; ese mundo en el cual ha circulado nuestro deseo y pasión, o la *libido dominandi* y la voluntad de creación, y en donde el hilo del discurso que encarnamos ha ido atravesando jornadas, singladuras, o tramos del «confuso laberinto» en que vivimos, para decirlo en justo homenaje a Calderón de la Barca.

Aquí quisiera, sobre todo, evocar esas «últimas palabras» a las que Nietzsche se refiere en un aforismo de *Die fröhliche Wissenschaft*, o *La gaya ciencia*.

II

Habla Nietzsche de las últimas palabras de los grandes emperadores romanos, hombres de teatro, grandes histriones.

En ellas se delatan, se desnudan, o se les cae la máscara. Ésta asume un carácter final, petrificado, como de gran trazado monumental, esculpido en piedra para siempre. En ellas se descubre la verdad de la ficción que encaman, o del papel teatral que ejecutan.

Dice así el gran Augusto al final de su vida, como palabra postrera: *Plaudite amice, comoedia finita est* («aplaudid, amigos, la comedia ha terminado»). Así pronuncia Augusto su última palabra. Augusto (apostilla Nietzsche): ese hombre temible que quiso ser el padre de la patria. Y que al fin desvela su verdad de máscara teatral, y su concepción histriónica. La misma, más lastimera, menos lúcida, llena de ironía también, igualmente cínica y reveladora: la que pronunció Nerón, su célebre *qualis artifex pereo* («¡qué artista pierde el mundo!») con la que se despide de la representación y de la ficción.

Ya que de eso se trata: de una representación, de una ficción. Sólo que, muchas veces, la clave que permitiría comprenderla y, en consecuencia, recrearla y reconstruirla (en un relato o ficción de segundo grado) se nos rehúye una y otra vez. Como si una pieza del *puzzle* de nuestra vida se hubiese extraviado y, al fin, *en el fin*, se revelara la clave misma de ésta, pese a su minúscula medida y condición: una diminuta pieza en el gran tablero cuya reconstrucción quiere quizás emprenderse.

Y esa pieza ínfima, menuda esquirra de madera de la composición tramada, parece de pronto encerrar todo el misterio del origen; del mismo comienzo de la vida relatada y reconstruida; una palabra que seguramente fue pronunciada al principio, en el prólogo de la existencia; quizás la primera de todas las palabras.

Una palabra que insiste al reiterarse al final de la representación, pronunciada por unos labios que, en ella y con ella, quedan sellados para siempre.

Como si el prólogo y el epílogo se recubrieran de modo cíclico y circular, sólo que a través de un círculo quebrado y vicioso. Como si en ese quiebro entre el prólogo y el epílogo,

entre la palabra primera y la postrera, circulase una vida que puede ser recreada y reconstruida en el relato artístico y poético de la misma.

En esa última palabra parece, pues, evocarse y conjurarse una palabra inicial. Se encierra en ella todo el misterio de la existencia y de su posible reconstrucción relatada y poetizada. Es el jeroglífico de la misma; el símbolo, *sym/bolon*, o la contraseña de su inmanente sentido; que, sin embargo, como buen símbolo, se enuncia y se expone a viva voz a través de unos labios que lo pronuncian de modo radical, postrimero, definitivo.

III

Quiero reflexionar aquí sobre el tiempo; y quiero hacerlo en evocación de ese gran poeta que inicia su mejor y más ambicioso poema a través de una meditación sobre el tiempo.

Time present and time past, / are both perhaps present in time future, / and time future contained in time past. («El tiempo presente y el tiempo pasado / están ambos quizás presentes en el tiempo futuro, / y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado»); me refiero a T. S. Eliot y a sus *Four quartets* (Cuatro cuartetos).

El segundo de esos cuartetos insignes, titulado *East Coker*, se inicia con un célebre comienzo: *In my beginning is my end*; en mi principio está mi fin.

Al final de este segundo cuarteto invierte la afirmación (que era el lema de los Estuardos): *In my end is my beginning*. En mi fin está mi principio.

Y entre medio de esa doble y contrapuesta afirmación circula una muestra del gran teatro del mundo: todos, todos, todos, se sumergen en la tiniebla, o en lo oscuro. *They all go into the dark*. Todos, capitanes, banqueros, hombres de letras eminentes, gobernantes y estadistas, magnánimos protectores de las artes, ilustres funcionarios, presidentes de muchos comités, magnates de la industria y pequeños con-

tratistas: todos se encaminan hacia la tiniebla, *all go into the dark*.

En el poema se exclama: *O dark dark dark* (sin comas, sin cesuras, sin otra síncopa que el espacio en blanco).

De pronto (se comenta en el poema de T. S. Eliot) en el teatro se apagan las luces, cae el telón, concluye la representación, cambia el escenario y el acto. Un operario va recogiendo el decorado. El árbol y la colina, y el paisaje lejano, y la imponente fachada de la mansión, van siendo enrollados uno a uno, convertidos en rollos cilíndricos que otro operario traslada fuera del espacio vacío del escenario.

Los van empaquetando, los van colocando fuera de la representación. Se produce una general sensación de anulación del sentido: rumores de personal que va y viene entre bastidores, figurantes que se quitan sus atavíos, sus vestidos y sus máscaras; traslados y sonidos suspendidos en el entreacto, antes de que se disponga de nuevo el escenario para el acto siguiente de la Gran Función.

Ha caído el telón. O ha sobrevenido la palabra Fin que cierra y concluye la sesión cinematográfica. Una palabra que pronuncia el postrer momento de lo que luego es una cinta de celuloide que acaba retornando a su caja circular de latón, a su estuche correspondiente. Sobreviene el Fin y se encienden las luces de la platónica caverna. Y los espectadores, al modo de Segismundo en *La vida es sueño*, acaban sabiendo que han soñado, o que han podido soñar la evocación de Una Vida durante las (casi) dos horas de proyección de la película.

Esa palabra Fin asalta quizás en medio de la proyección, produciendo un efecto extraño y excitante. Siempre me ha sorprendido esto en la película que aquí me ocupa y desvela. De pronto sobresale esa palabra Fin. La película parece convertirse en un reportaje de Últimas Noticias que destacan, en grandes titulares, los más recientes sucesos. Por ejemplo, el obituario improvisado del más importante magnate del país, que acaba de morir. Un reportaje de urgencia (a modo de noticiero televisivo anticipado): *News in the March*, como en las emisiones radiofónicas.

Esas noticias dan detalles del «último magnate» ya difunto, y van dando pinceladas superficiales del personaje. Y al final sobreviene la palabra Fin, descubriéndose entonces lo que no sabíamos en nuestra condición de espectadores: que ese reportaje era visto por un grupo de periodistas. O que era cine dentro del cine.

Pero esa vacía palabra Fin no hace sino situarse en el principio. Con ella se inicia la posible reconstrucción de una vida marcada también por el pronunciamiento misterioso de una «última palabra» cuyo sentido se ignora; y que parece rehuir una y otra vez su posible significación.

IV

En mi principio está mi fin. Y en el principio, *en arjé*, como sabemos desde el *Evangelio de Juan*, siempre está el *lógos*. Pero debe decirse también la frase invertida, y debe afirmarse y aceptarse: *en mi fin está mi principio*.

De manera que ese tiempo de vida que nos ha sido asignado parece revelar una misteriosa afinidad, y hasta vecindad, entre principio y fin; o entre el más inmemorial pasado y el futuro ulterior, trascendental.

Como si a medida que envejeciéramos nos fuésemos acercando, más y más, al origen.

Como si la suerte de revelación, o apocalipsis, que se presiente y anticipa al aproximarnos a la muerte, fuese un billete de vuelta o una rememoración de gran estilo del relato genesíaco.

Como si la nueva Jerusalén prometida (un nuevo cielo y una nueva tierra, con su correspondiente templo reconstruido) reinstaurase a gran escala el Palacio del Génesis, con su «jardín de rosas» y sus ríos paradisiacos.

De manera que los tenebrosos ríos que conducen a la laguna Estigia mezclasen sus sabores y sus aromas con corrientes que proceden de aquel Río Alfa de donde surgen, rompiendo y estallando las fauces abismales de la tierra, las

caudalosas aguas de las corrientes de Paraíso; las que van cercando y contorneando el Gran Palacio del Señor de aquel Edén.

Sólo que en la memoria primera esa Mansión, o ese Palacio o Castillo, asume un carácter sencillo, discreto, emocionante en su desnudo minimalismo infantil. No se presenta en la primera memoria, la que pronuncia en imagen y palabra su evocación de lo inmemorial, a modo de Gran Palacio o Gran Castillo. Se muestra en la desnuda sencillez de la casa con que inicia su dibujo todo niño: cuatro paredes que soportan un tejado triangular, inclinado de manera que la nieve coagulada impregne esas tejas deslizantes. Una casita sumida en la agitación de una nevada que la esconde en el polvillo de infinitos copos esparcidos.

Y esa casita se encuentra incardinada en una cápsula, junto con la nieve espolvoreada y el paisaje montañoso que se evoca. Una bola de cristal que al agitarse sume en esparcimiento de nieve la sencilla representación.

Una cápsula de cristal en la que la casita se anega en la transparencia de un «huevo órfico» originario: evocación del origen y larvada sugerencia del futuro, como en las bolas de cristal de augures y de adivinos.

Una cápsula, un botón, algo encerrado y claustrofóbico como siempre es todo hogar; todo lo matricial. Un capullo quizás. El que guarda encerrada la flor, la rosa y su secreto. El capullo vaginal.

Una cápsula encerrada en el esférico claustro de su propia transparencia.

Y dentro de ella una casa: la casa en su máxima sencillez; la casa reconducida a su estatuto de *fenómeno originario*.

Y junto a esa bola de cristal en la que la casa aparece, dándole sentido lingüístico, una misteriosa pronunciación que sella y clausura una vida. Una palabra que hace referencia a la Rosa, a la rosa en su forma encapsulada y embrionaria, capullo de rosa quizás; Rosa que es siempre la Rosa, la principal protagonista del «jardín de rosas» del Edén, de la rosaleda genesiaca, o de la «rosa mística» que es recreada

y resucitada en el *Paraíso* de Dante. Y que evoca, desde luego, la matriz; o la primera herida vaginal de donde surgió una vida a la existencia.

V

Encerrada en la bola de cristal, cual jeroglífico del futuro, está allí la casita infantil; y la ladera por la cual se desliza el niño en su trineo, en posición viril respecto a la falda montañosa.

Todavía vive convaleciente de ese paso primero hacia la inteligencia y la palabra que establece ya la primigenia expulsión del paraíso, o de lo físico. Una expulsión que se inicia con la pronunciación de la primera palabra. Quizás aquella misma que es evocada en la palabra postrera.

Esa bola de adivinación y de pronóstico augural parece albergar, por tanto, en su encierro transparente, todo el misterio celosamente guardado que se descubre al fin en la última palabra; justo en el tránsito limítrofe entre el mundo vivido y el arcano. Pero al pronunciarse la palabra se desliza, con su sentido al fin esculpido y definido para siempre, también su único referente: la bola de cristal que la mano ya no puede apresar y sustentar. Se pronuncia la palabra y se desprende la bola de la mano que la apretaba. Rueda, pues, la bola de la mano al suelo; y con ella estalla el globo terráqueo. Salta a pedazos la bola del mundo.

Cae la bola de cristal; se desparrraman todos los fragmentos de la casita nevada, del paisaje montañoso; se pierden por el suelo los copos de nieve. Revienta la bola de cristal y su mágico contenido justo al adquirir toda su enigmática y jeroglífica significación en el nombre que se enuncia. Que unos labios moribundos pronuncian.

El objeto nombrado y evocado por esos labios que desfallecen, el trineo de la infancia, será al final de la representación (en un extraordinario regalo únicamente ofrecido al espectador) pasto del incendio; un incendio en el cual, en la

chimenea de los desperdicios, serán arrojados los enseres que parecen sin valor: el propio trineo y demás reliquias de la vida de un Gran Magnate reducido a cenizas.

Justo en ese instante se están enrollando todos los decorados de la gran representación concluida. *Comoedia finita est*, y en consecuencia, se empaquetan y evalúan las propiedades, se comienza la gran liquidación y la contabilidad de las existencias y haberes: su estricto «valor de cambio».

Como cuando en un teatro se enrollan paisajes, pérgolas y escenarios. O como cuando, una vez acabado el *puzzle* gigantesco, se procede a guardar las piezas en una caja (y aún subsisten aquí y allá, mal encajados, fragmentos de la mansión, o del cielo azul, o del estanque dorado, o de figuras mitológicas, o del prado verde que se despliega en una esquina).

VI

Sólo, pues, puede darse testimonio de una palabra final: palabra de estribo o de confín. *Finis terrae* del lenguaje y del sentido. Sólo, pues, puede afirmarse que esa palabra se hace una con la bola de cristal y con la representación que encierra, con la casita infantil, con la nieve y la falda de la montaña, con el trineo que da nombre a la palabra, ese trineo que arde al concluir la representación (y eso sólo el espectador lo sabe).

Arde en llamas ahogado en el mismo humo sacrificial en que va incendiándose la última palabra que se pronuncia, la rosa y su cápsula matricial, la rosa y su capullo vaginal; la rosa que quizás, de repente, en pleno incendio final, parece reencarnar ese «espectro de la rosa» en las palabras que estallan y refulgen (entre fuegos) al final de la representación, a modo de testimonio ulterior de lo narrado y reconstruido.

Esa palabra significa mucho. Es importantísima (y siento disentir en este punto del mismísimo Jorge Luis Borges). No es un *Mac Guffin* al estilo hitchcockiano. No es un mero (y

estúpido) pretexto. Aquí Borges no estuvo nada acertado, siendo como fue uno de los primeros en valorar esta película «abrumadora» (son sus palabras).

Esa palabra significa nada más y nada menos que esto: el ser la última palabra, evocación escueta y económica, aunque recreada, variada, de una palabra de origen. ¡Y qué distinta es una frase, musical o poética, cuando se pronuncia al principio o al final, en el prólogo o en el epílogo, tal como recuerda Thomas Mann en el *Doctor Faustus*!

Esa última palabra no significa más que eso: ser palabra póstuma, postrera; pero que es, en este insigne relato, en este verdadero poema, evocación (rescatada del pozo de la memoria) de una palabra genesiaca.

No es ésta la única estrategia posible de la ficción en relación a la última palabra; caben estrategias distintas de la que se elige en este gran relato cinematográfico.

Un paso adelante, o hacia atrás, un sesgo hacia otra dirección, y la palabra se pronuncia de otro modo. O enuncia la tiniebla y el horror. O pronuncia lo siniestro. O anega en sombras el refulgente esplendor de la rosa florecida.

VII

¡Qué cerca están la luz y las tinieblas! ¡Qué próximos se hallan el *corazón de la luz*, *The heart of light* (al que alude Eliot en *Tierra baldía* y en *Burnt Northon*) y el corazón de las tinieblas, *The heart of darkness*, que da título al impresionante relato de Conrad!

Un relato que gravita, todo él, también en torno a la «última palabra». Y sobre todo en relación al remordimiento del narrador, Marlowe, que, en presencia de la novia del inquietante y genial Kurtz, le miente al confesarle que fue su nombre, el de la prometida de Kurtz, el último vocablo que pronunció.

Pero no había sucedido así. Kurtz, en plena agonía, sólo supo decir: «¡Horror! ¡Horror!». Dijo eso y murió. No

pudo traspasar la lucha final y terrible, la agonía, hasta arribar a una paz letal, postrera, impregnada de melancolía infinita. Sólo dio nombre y descripción a lo que había ido construyendo y edificando: un verdadero emporio, o El Dorado, en el corazón mismo de la tiniebla salvaje.

Es interesante comprobar la huella que deja el Génesis bíblico, mediado por el gran poema de Milton, *Paradise lost*, en toda la literatura inglesa. Toda ella parece encontrarse, en su grandiosa geografía viajera y colonial, con ese relato del Génesis, y, en particular, con el instante traumático de la expulsión del jardín, cuando la verja del Edén se cierra de un portazo, y un ángel, con espada en llamas, monta guardia con el fin de impedir cualquier penetración en el terreno vedado.

Se alzan, pues, los carteles que dicen «Prohibido el paso», *No trespassing*. Queda acotado el recinto impenetrable que, desde ese instante de dolor, quedará fijado en la memoria para siempre como huella de la sublime felicidad que se perdió.

La verja se entreabre en ciertas epifanías de la memoria; de la memoria inmemorial. Resuenan, de pronto, pisadas «por el pasillo que nunca recorrimos», «hacia la puerta del Jardín de rosas». Nunca recorrimos esos pasos perdidos evocados por Eliot en *Burnt Northon*.

El pasado inmemorial, paradisiaco, se halla quizás situado, geográficamente, en Etiopía. Del interior de ese país africano brota el manantial del que emana el río que circunda y baña el Paraíso. De él procede la vida y la palabra. Tiene por nombre propio la primera letra del alfabeto, *Aleph*, Alfa. Coleridge, en su poema *Kubla Khan*, le llama río Alfa.

El río surge, en el poema de Coleridge, de las laderas del monte Abora, monte paradisiaco según anotaciones de Milton en su *Paradise lost*. De ese monte procede una muchacha que canta mientras tañe un instrumento, un salterio, un dulcémele, y cuya canción quiere el poeta reconstruir.

Sabe que si lograra recrear ese poema sería capaz también de edificar de nuevo el Palacio de Kubla Khan, verdadero vástago del Palacio del Señor del Edén. Palacio construi-

do sobre abismos de hielo, junto al río Alfa, y que en las ondas del mar se va reflejando.

Kubla Khan construyó Xanadú como recuerdo del palacio del paraíso, emulando a sus antepasados mogoles, que eran profetas de la guerra. Kubla Khan cumplía así el *karma* de su raza nómada y de sus ancestros conquistadores: herencia renovada de los terribles y grandiosos guerreros tribales nómadas que asolaban y devastaban todo lo que se cruzaba en su vertiginoso y frenético cabalgar sobre estepas, llanuras y valles.

Caían como rayos atronadores sobre los asentamientos urbanos; destrozaban poblaciones, rodaban las cabezas; 25.000 muertos en Bagdad, 40.000 en Damasco, 30.000, 50.000, 70.000 en las principales ciudades del joven imperio otomano. Llenaban la faz de la tierra de muerte y abominación, esparciendo un fondo de tiniebla y de dolor, o de horror, por todas las partes sobre las cuales caían. Y ese azote asesino y cruel se compensaba con la voluntad de construcción y edificación del paraíso soñado, verdadera ciudad apocalíptica, Samarcanda quizás, la mítica y legendaria ciudad de ensueño del tétrico señor de la muerte.

Tamerlán, Timur Khan, llamado «el Cojo», azote de los pueblos islámicos y de las tierras de la estepa, es calificado por los historiadores de forma unánime como un «loco sanguinario». Sólo sembró horror y desolación en todos los territorios que invadió. Únicamente compensó esa rapiña con la edificación, a través del botín ganado, de la ciudad de ensueño: Samarcanda.

En versión más pacífica y humanizada surge la gran dinastía de los reyes mogoles de la India del renacimiento, desde Babar a Akbar, y de éste a Aurangzeb. Y como penúltimo de este augusto y glorioso linaje de príncipes ilustrados, el emperador romántico por excelencia, Sha Jahan, esposo enamorado de la «Elegida del palacio», su bella esposa prematuramente muerta.

En memoria suya construye el más hermoso tálamo mortuario; la más hermosa Obra de Amor de toda la historia

arquitectónica y monumental: el *Taj Mahal*. Es necesario haberse acercado a Agra y visitarlo para certificar el buen juicio de unánimes veredictos que lo consideran la «primera maravilla» del mundo.

Aquí me toca hablar de «primeras maravillas» que suscitan extrañas unanimidades: maravilla arquitectónica; maravilla cinematográfica. Ambas son obras de amor. De un amor creador, poético, productivo. Un amor que es *eros*, pasión y *poiésis*. Pero que sobre todo es *Charis*, *Charitas*.

Y la gracia que el amor desprende, sobre todo en las obras de arte, siempre es trifásica, o trifacial. Son tres muchachas entrelazadas en la misma danza amistosa y amorosa: la Gracia que da, la Gracia que recibe y la Gracia que devuelve. Gracia en el dar, gracia en el recibir, gracia en el devolver.

El gran artista, arquitecto creador de un Mausoleo, o realizador cinematográfico del más hermoso poema en forma de epitafio, cubre con creces toda la complejidad del amor en su esencia más desplegada. Pero lo que el realizador de cine reconstruye es, justamente, un *doble* transferencial enajenado y exorcizado, próximo al alma del artista cinematográfico, algo así como su doble siniestro.

En el personaje reconstruido parece quebrantarse esa esencia del amor y la amistad por el lado de la tercera Gracia, de esa Gracia que inspira la devolución necesaria, la que cumple la reciprocidad sin la cual ni el amor ni la amistad son posibles.

Pero Charles Foster Kane no logra culminar la esencia de la Gracia; fracasa en la devolución.

En lugar de acoger la demanda ajena y satisfacerla en la devolución, fuerza la voluntad del otro y trata de transformar el deseo de éste, adaptándolo fieramente a su designio y voluntad, en verdadera emulación de la fábula de Pigmalión y Galatea.

La desmesura del don, el carácter hiperbólico del regalo, un verdadero Emporio de arquitecturas y tesoros, parece la exagerada compensación de la debilidad misma de un Amor

que no sabe devolver en reciprocidad a la demanda y al deseo que procede del ser querido, sea éste amigo o amante.

Y la comprobación de esa debilidad terrible provoca en él una orgía destructora en la que ruedan todos los enseres de la esposa, todas sus pertenencias, en metonimia de miles y miles de cabezas sajas y vaciadas. Y en medio de esa matanza pronuncia la palabra final, o la anticipa de pronto: *Rosebud*.

VIII

En mi principio está mi fin; en mi fin está mi principio. El tiempo es un círculo quebrado que deja atrás un pasado que nunca fue, de cuya evocación algo se rescata en la primera palabra, y que está abocado a un futuro que nunca será, pero del que puede dar testimonio la última palabra. La cual despliega, en plena complejidad, tras toda una vida reconstruida y relatada, lo que originariamente se pronunció como palabra genesiaca.

¡Qué cerca se hallan infierno y paraíso; el corazón de la luz y el corazón de la tiniebla! Sólo un límite los separa; un *limes* delgado; casi transparente.

En la mitología geográfica que voy evocando, cielo e infierno, paraíso y horror, corazón de la luz y corazón de la tiniebla, en esa mitología literaria anglosajona, ambos lugares apuntan al mismo continente: África. Etiopía y Río Congo. De Etiopía brota el río Alfa del poema de Coleridge *Kubla Khan*. Y hacia el río Congo se encamina Marlowe en su fascinado y fascinante encuentro con el Señor de la Tiniebla, el creador de un *Eldorado* a través de la comercialización del marfil en el corazón salvaje de África central.

Leland, el amigo de Kane, en su envejecimiento de memoria, no recuerda si el castillo del amigo era Xangrilá o El Dorado; o Xanadú. Un mismo orientarse hacia ese El Dorado que tiene su raíz en una mina de oro que enriquece a Kane ya desde el principio. O que alcanza, en el caso de

Kurtz, su fin en el emporio creado en pleno corazón de África, convertido en dios venerado por la población, rodeado de cabezas de rebeldes embutidas en los palos que jalonan y cercan su gran palacio, a modo de cortejo sombrío de su palio de emperador divinizado.

Marlowe, como Thompson (el periodista), es simplemente el narrador: una presencia de espaldas que va conduciéndonos, de manera gradual y paulatina, hacia el auténtico personaje del relato, Kurtz. Marlowe va dosificando esa presencia buscada que, poco a poco, irá llenando el espacio de la narración, hasta su muerte; y aun tras la muerte en su conversación con la novia de Kurtz.

También sobrevive el ciudadano Kane a su propia muerte. Muere al principio del *film*. Muere en el relato de Últimas Noticias (en el que la palabra FIN resalta al final del mismo de modo provocativo). Su fin es el principio mismo de la encuesta que el periódico y su director encomiendan a esa presencia anulada, siempre de espaldas, que es Thompson.

Pero esa muerte retorna al final de la película. O se recrea: al volver, en pleno círculo quebrado (quebrado por el discurrir de la historia y del relato), de nuevo hacia su principio. En ambos, comienzo y fin, prólogo y epílogo, resalta el carácter limitante del *limes*, su carácter de prohibición o semáforo rojo: ese cartel colgado sobre la verja del jardín, la que separa del «jardín de rosas» (o del «primer mundo»); y en el que se lee NO TRESPASSING, PROHIBIDO ENTRAR.

El epílogo rememora el prólogo. Lo que en éste es estallido de la bola (que encierra, en su transparencia, la casita y la nieve, y la agitación de ésta hasta recubrir el aire y la atmósfera), en el epílogo es el incendio de las pertenencias, y el arrojó a la chimenea de inútiles reliquias aparentemente sin valor, el trineo y otros objetos de infancia.

Sólo la cámara violará ese límite; lo atravesará a través del relato y del simbolismo. Será posible entonces abrir la puerta del cercado; y ello gracias a la dimensión hermenéutica y simbólica que hace posible el poema. Pues de un poe-

ma cinematográfico se trata (quiero insistir en este punto). Ese poema se titula *Ciudadano Kane*.

El relato poético, o el poema dramatizado, sólo es posible (como gran símbolo artístico y moral, cual sucede en toda verdadera obra de arte) en virtud de que la cámara traspasa la verja por dos veces: al comienzo, situándonos de entrada ante la escena de la muerte de Kane: unos labios que pronuncian una palabra, una mano que deja caer la bola de cristal; y al final, mostrándonos los objetos personales, pero sin aparente valor, arrojados al fuego de la chimenea.

Purificado por el fuego, en verdadera «muerte por fuego», muere de pronto algo más que el ciudadano Kane; muere Kane como sujeto, antes de ser ciudadano (y verdadero americano). Muere la memoria misma de su propio pronunciamiento.

Muere en la pira ardiente el nombre enunciado, impreso para siempre en unos labios que se hallan estampados sobre el trineo en llamas: consorcio purificador del agua y del fuego, de la nieve de la ladera montañosa y de las llamas purificadoras. Allí donde la rosa y el fuego llegan a ser uno, como se dice al final del *Cuarto Cuarteto* de Eliot: fuego purificador que se entrelaza con la rosa. La rosa de fuego en llamas, o el espectro de la misma, surgida del capullo vaginal del personaje de Orson Welles. Ante nuestros ojos asciende entre llamas esa última palabra grabada en el trineo convertido en pira ardiendo: *Rosebud*.

La última palabra encierra el claroscuro del Horror que se presiente (así en Kurtz) y la Floración que se anhela (Rosa Mística): Infierno y Paraíso; corazón de la luz, corazón de la tiniebla.

The heart of light: allí el poema advierte la presencia paradisiaca de una niña que lleva en sus brazos un gran ramo de jacintos, surgidos quizás del Jardín de Rosas, o de la Rosaleda. Me refiero al inicio mismo del poema *La tierra baldía*, *The waste land*.

Esa misma niña que, feliz, siendo «*echt deutsch*», auténticamente alemana, no rusa sino lituana, se desliza en trineo

al llegar la primavera, al comienzo de *The waste land*. El poeta se siente *suspendido*, en pleno vértigo, entre la vida y la muerte; fijos los ojos ante el corazón de la luz, de donde surge la muchacha del Jardín de Rosas, una encarnación fugitiva de los enigmáticos habitantes infantiles del árbol genesíaco, los que ríen tras el manzano; quizás un instante antes de que la Nube (y el Áspid, su aliado), cubra de tiniebla y horror ese cielo, sobreviniendo la culpa, la caída y la expulsión.

Y acaso la primera agresión: el trineo convertido en arma letal, mortal, defensiva; el trineo contra Thatcher, el abogado responsable de su educación y de la administración de su herencia, el que arrebató al niño Kane de su familia de origen; de su sustento matricial; y que lo desprende de su Rosaleda nevada, de su casa originaria, o de su encapsulamiento en el «capullo de rosa».

El pasado inmemorial es evocado en la última palabra; en ella llega al lenguaje lo que rehúye toda expresión. Y esa palabra, *rosebud*, traspasa el cercado coto de la verja, permite al creador (y al espectador) reconstruir toda una vida, desde el lugar del límite, y en virtud de ese genial subterfugio. La cámara sí que es capaz de violar el estricto reglamento de un relato que, con excepción de su prólogo y su epílogo, sólo tolerará perspectivas; o puntos de vista, al modo de los relatos de Henry James, a partir de un narrador anulado, que presencia de espaldas (como en cierto modo Marlowe en su reconstrucción gradual, dosificada, de Kurtz, y de su encuentro con él) a los sucesivos personajes a los que va entrevistando, y que le permiten recomponer (de forma fallida) el relato de Kane, cifrado en esa enigmática última palabra (*rosebud*). Quería Orson Welles llevar a cabo su primer *film* en recreación del relato de Conrad (*El corazón de las tinieblas*), pero lo que acabó creando fue *Citizen Kane*.

La cámara se interna en el límite postrero de la vida; pero no muestra su profundidad de campo en una infinita pululación de cruces, como en el pausado *travelling* final del testamento de John Huston, *The Deads*, sino con otra estrategia

genial, dejando que la cámara viole el recinto de una *intimidad* que encierra la conjunción y disyunción fronteriza de la vida con la muerte a través de la palabra postrera: un castillo edificado como Mausoleo de quien pronuncia su palabra final, letal, *Rosebud*, dejando que la bola de cristal caiga de su mano y estalle.

Esa misma cámara volverá a dialogar en exclusiva con el espectador al final, dejando el relato esparcido entre sus cinco testimonios y sus fragmentarias reconstrucciones. Sólo el espectador presenciara la pira ardiendo en la cual la palabra *Rosebud* es, junto al trineo al que da nombre y sentido, consumida por las llamas. La Rosa y las llamas, el capullo de la rosa, el sexo vaginal y su flor, o su más emblemática flor, quedan sellados para siempre, como el multimillonario Hearst y su réplica artística Kane, o como Susan y Dorothy (la amante de Hearst).

Se trata de la historia reconstruida de un ciudadano que no supo realizar lo que sí logró el creador a través de su Obra: Consumar el amor en esa tercera gracia, que, además de ser gracia en la recepción de lo que se da, y de ser gracia y donaire en el dar, lo es sobre todo en el recíproco devolver, allí donde el Amor muestra toda su generosidad, su grandeza de ánimo, su carácter clemente y magnánimo.

Kane no sabía devolver; quería ser amado, sabía recibir; daba mucho; daba de forma infinita, desmesurada, gigantesca; daba lo que no se le pedía y lo que los demás no deseaban. Daba voz a la mujer que no tenía voz ni deseaba cantar; y un castillo inmenso, un palacio, a quien sólo quería quizás una casa modesta y sencilla, pero cálida y habitable.

Pero no sabía devolver; y al sentir su debilidad (esa debilidad que se infiltra de forma subliminal en la máquina de escribir), sólo sabe reaccionar a través de una verdadera orgía de destrucción, desbaratando la habitación de Susan; o despidiendo de su periódico a su amigo Leland, su verdadero *alter ego*.

Pero Orson Welles realizó la esencia creativa del amor en esta obra extraordinaria, en la que *devolvía* a través de una

obra de arte, quizás la mayor maravilla del cine, lo que por designio interior sentía, cierta connivencia radical con Kurtz, con Kane, con la letra K, K de Kafka y su castillo, o de Kubla Khan.

Pero condujo al *espacio-luz* de la creación, hacia el corazón de la luz, su cercanía y vecindad con el corazón de la tiniebla, o con el infierno de una vida sin amor, o con una palabra final que expresa la infinita nostalgia querida de un amor que no se ha logrado realizar (aunque se ha podido, lúcidamente, presentir); y que ha podido saber que era eso mismo lo que le faltaba. A saber:

La pieza del *puzzle* gigantesco no hallada, siempre perdida, como el Tetragrama bíblico, a la vez primera y última letra, Alfa y Omega, río Alfa, palabra letal, final.

En mi principio está mi fin; en mi fin está mi principio.

IX

Ya sólo queda evocar, como rótulos de crédito, a los personajes de esta intervención; pueden recordarse algunos: ciertos emperadores romanos y sus últimas palabras: Augusto y Nerón y su evocador Nietzsche; y Eliot y su monodía sobre el tiempo, o su evocación de la verja de la rosaleta y del «primer mundo» del recuerdo; también Dante: su paraíso y su infierno; o el *Paraíso perdido* de Milton; o la evocación del mismo en el poema de Coleridge, con la presencia de Kubla Khan, y su palacio Xanadú; y con él un linaje insigne de mogoles (Tamerlán, Sha Jajhan y su esposa Majal, y el *Taj Mahal*); así mismo Marlowe y su aventura con Kurtz en el corazón de la tiniebla; al fin y al cabo ese relato fue la idea e intención primera con que Orson Welles quería inaugurarse en el cine; pero que, al no poderse realizar, hizo posible *Ciudadano Kane*; y junto a todos ellos el ciudadano Kane y sus amigos y amantes, Leland, Susan, o sus socios, Thatcher, Bernstein, y Richard, el mayordomo. Y también el sexo transfigurado de la amante del millonario Hearst: *rosebud*

(que era el nombre que cariñosamente le daba; y que significa «capullo de rosa»).

Y finalmente el creador, el autor de este gran poema: ente de ficción que es teatro de la vida, o vida transfigurada en fábrica onírica diurna: Orson Welles.

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 1.º 1.ª A
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com
Círculo de Lectores, S.A.
Travessera de Gràcia, 47-49, 08021 Barcelona
www.circulo.es

Primera edición: febrero 2014

© Herederos de Eugenio Trías, 2014
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2014
© para la edición club, Círculo de Lectores, S.A., 2014

Preimpresión: María García
Impresión y encuadernación: RODESA
Depósito legal: B. 28949-2013
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-15863-03-8
ISBN Círculo de Lectores: 978-84-672-5583-6

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)