

¿Para qué sirve la literatura? (I). El escritor y la gente

Álvaro Delgado-Gal
1 febrero, 2010

Desde el Romanticismo, la poesía ha alegado para sí poderes extraordinarios. Atendamos no más a lo que afirma Octavio Paz en *Las peras del olmo*: «Frente a la ruina del mundo sagrado medieval y, simultáneamente, cara al desierto industrial y utilitario que ha erigido la civilización racionalista, la poesía moderna se concibe como un nuevo sagrado, fuera de toda iglesia y fideísmo». En *El arco y la lira* añade: «La poesía es conocimiento, salvación, abandono [...] En su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito». ¿Hemos acabado? No. La poesía es «locura, éxtasis, logos. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo». Y así una y otra vez, en libros, artículos, conferencias y entrevistas. Palmaria, expresamente, Paz reitera lugares comunes del surrealismo, o más allá de éste, del simbolismo. Pero la retórica paciana, o surrealista, o simbolista, bebe de una fuente mucho más antigua: Plotino. Plotino acuñó los *topoi* en que abunda la mística y que las poéticas modernas espejan desplazando sólo una tilde. El célebre «Yo es otro» de Rimbaud, una elipsis o contracción de «Yo soy el otro» de Nerval, evoca, o más valdría decir, invoca, el abrazo, el amplexo cósmico, en que desaparece y simultáneamente se exalta el hombre que ha llegado al éxtasis¹.

Todo esto es impresionante, pero poco orientador. Tanto en su hechura original, como en sus versiones profanas, la mística es refractaria al desarrollo enunciativo y nos deja con la miel en los labios a los que esperamos información y noticias, y no meras exhortaciones. Paz, exacto mientras escribe poesía, lo es mucho menos cuando se pone a explicarla en la prosa superferolítica de teósofos, mistagogos, y demás peritos en el arte angélico. ¿Fin de la historia?

No. Aliviada de su desmesura fantasmónica, la tesis paciana (y surrealista) de que la poesía puede cambiar radicalmente al hombre, sugiere una noción no indigna de ser tenida en cuenta. En efecto, pensamos con símbolos, de donde se desprende que no es posible que el lenguaje sufra una transformación profunda sin que la padezca en paralelo nuestra vida mental. No hace falta recluírse en la poesía para confirmar este punto. La metafísica o la ciencia lo atestiguan igualmente. Consideremos el trastorno absoluto que en la manera de comprender las cosas se verifica entre Galileo y la muerte de Descartes (1650). Para los escolásticos el mundo se componía de esencias actualizadas en el espacio/tiempo: un molino de viento era un molino de viento porque estaba informado por la esencia de un molino de viento; Juan no habría sido Juan a no poseer esencia humana, etc. El cosmos de los escolásticos era discontinuo y vario, y su relieve reproducía los nódulos, los puntos de condensación, alrededor de los cuales cobra cuerpo la experiencia de cada día. Descartes, por el contrario, habla de una *res extensa* que obedece sólo a las leyes de la física y que percibimos bajo la forma de ideas subjetivas cuya conexión con la realidad material es arbitraria. El autor del arbitrio es la Naturaleza, y la Naturaleza, por fortuna, es previsor. Ha querido que la nieve se nos aparezca siempre del mismo color, o que al probar carne podrida sintamos náusea, y no placer. Pero esto es una cortesía de la Naturaleza. El mundo de afuera, el que continuaría existiendo aunque nosotros no existiéramos, carece de color, no huele, y no sabe. Se ha hecho, en fin, radicalmente ajeno. Ajeno, entiéndase, al cosmorama mental que cada uno esconde dentro de su cráneo.

La visión de Descartes exigió fundar un lenguaje por entero inédito. Una porción considerable de *De la recherche de la vérité*, el casi interminable tratado de Malebranche, está dedicado, precisamente, a sacudir al lector del asombro que en sus contemporáneos había producido la nueva ciencia. Los dolores de parto se aprecian en la literatura híbrida, teñida aún de aristotelismo, que recorre el pensamiento europeo hasta que el magma se enfría y la física no sólo triunfa como física sino que contamina el discurso social y político². Al cabo la ciencia, la moral, la teología y el gusto -Malebranche arremete en capítulos *ad hoc* contra Montaigne y Séneca, escritores poco geométricos- quedaron patas arriba, lo mismo que un decorado tras el paso de un ciclón. ¿Pueden ser el arte o la literatura tan hondamente subversivos?

Los que estimen que sí, tenderán a apoyar su dictamen en casos memorables y sonados, por ejemplo, el de *Madame Bovary*, maravillosa novela y piedra de escándalo, tanto, que se le formó proceso a Flaubert en 1857 por atentar contra la moralidad pública. Ernest Pinard, representante de la fiscalía y futuro ministro del Interior con el Pequeño Napoleón, se sintió especialmente turbado por una reflexión que se hace Emma Bovary mientras contempla, en compañía de su marido, una ópera de Donizetti. La fórmula empleada por Flaubert para resumir las cavilaciones de su heroína reza así: «Las mancillas del matrimonio y las desilusiones del adulterio». Pinard menciona estas palabras en dos ocasiones, y en la segunda desciende a detalles: «Con frecuencia, cuando uno está casado, en lugar

de la felicidad sin mácula que esperaba, sufre desilusiones y amarguras. Se comprende entonces que se hable de desilusión. Pero jamás de mancilla». El mensaje es claro: el matrimonio puede desilusionarnos y el adulterio mancillarnos, aunque no al revés. El original *souillure*, una palabra de resonancias casi domésticas, connota «suciedad» o «polución» con mayor eficacia que «mancilla». Las porquerías que dos amantes perpetran en el interior de un simón -*Madame Bovary*, Tercera Parte, capítulo 1-, el glú-glú húmedo, animal, del pecado, no caben, no son admisibles, dentro de una institución cristiana y un sacramento. Ignorarlo entraña una confusión intolerable de lo que está debajo con lo que está arriba, un vejamen a las jerarquías simbólicas y sociales. Sería como si, después de haber comulgado, nos relamiéramos de gusto. O vendiéramos la Legión de Honor en una prendería y saliésemos corriendo al hipódromo para apostar el dinero a las carreras.

El espanto prócer, antañón, de Ernest Pinard, no sorprende en absoluto. Pero cuidado: ¿qué hay de malo en que Flaubert *diga* lo que siente la Bovary? Emma no es Juana de Arco. No es una virgen sublime sino una señorita de provincias, ligera de seso y levantada de cascos. ¿Por qué no va a referirnos el novelista los pensamientos volubles o estúpidos que se pasean por esta alma de cántaro, construida con los materiales de derribo del folletín decimonónico? La respuesta es que no son los desmanes de Emma los que pusieron fuera de sí al *procureur*, sino algo mucho más sutil, más venenoso. No comprenderemos nada hasta caer en la cuenta de que Flaubert llevó a colmo el arte difícilísimo de escribir... sin permitirse una sola efusión edificante. Gracias a esta disciplina férrea -decenas de horas de trabajo por cada página entregada a la imprenta-, Flaubert logra comprimir en un plano único los dos registros descriptivos más frecuentados por la literatura moralista de su tiempo: el que se aplicaba a trasuntar por lo llano a las personas y sus hechos, y el que servía para juzgarlos. Flaubert iguala los dos registros, o mejor, suprime el segundo, de resultados de lo cual las cúspides de la retórica y los énfasis del didactismo se nivelan con la prosa testimonial y pierden realce y prestigio. Todo empata, todo queda al ras, y en lugar de un auto sacramental, tenemos entomología. Madame Bovary es un bicho; su marido cornudo es un bicho; son bichos los amantes que la Bovary se va consecutivamente dando; y si no bichos, son prótesis que se usan para contener a los bichos, son piezas o herramientas, los principios de la moral y de la religión. En este mundo sin altibajos, Emma no peca. Tan solo se perjudica. El suicidio de la Bovary no ofrece, finalmente, una percha en la que colgar una sentencia condenatoria o una apostilla patética. Se trata sólo de un desenlace, afeado por los estragos que provoca la ingestión de arsénico³.

Flaubert ha obrado una hazaña en el orden de la tecnología poética. La dimensión de la hazaña se aprecia mejor comparando *Madame Bovary* con *La Regenta*, escrita treinta años después y evocadora en muchos sentidos de la obra de Flaubert. *La Regenta* nos remite a una tradición distinta y más asentada: la de la novela ejemplar. El magistral, la regenta, don Víctor, don Álvaro, la sociedad de Vetusta, interpretan una partitura en la que cada voz es una categoría moral. Por encima de estas voces está la tribunicia de Clarín, quien cierra la novela condenando a la ciudad hipócrita y santurrón. Clarín habría enfadado acaso a Pinard, pero no lo habría alarmado, como no lo alarmó en el fondo Baudelaire, contra el que también procedió como fiscal en ese año de gracia de 1857. Y es que Baudelaire, en *Las flores del mal*, declamaba, y el declamador es infinitamente menos peligroso que el testigo impávido, y por impávido, ambiguo. La literatura, en fin, puede ser explosiva. Más importante: la literatura, para ser explosiva, necesita estar excepcionalmente bien escrita, y no se puede escribir excepcionalmente bien sin dejarse los ojos en los puntos de la pluma⁴. La misión del

poeta es, sí, grandiosa, y exige los desvelos y la energía maniática con que se emplearon los creadores radicales. No les negaremos ese mérito, ni ese homenaje, a Flaubert, Joyce, o Kafka.

Por supuesto, no hace falta estar contra el poder o la opinión establecida para ser un gran escritor. Reparemos en Virgilio. La *Eneida*, además de poesía, es un tratado político y teológico que confirma la prosapia troyana de Roma y la unión de dárdanos y latinos, y desde ese fondo fabuloso anticipa, a través de profecías, la gloria de Augusto. El emperador siguió de cerca la composición de los doce libros. Según asevera Donato, llevó su celo más lejos: impidió que se ejecutase la última voluntad de su protegido y la *Eneida*, pendiente aún de algunos detalles, fuera destruida al morir de súbito el mantuano por efecto de unas fiebres contraídas en Megara. ¿Se resiente la obra del atalaje que sobre ella cargaron los peces gordos? En absoluto. La comisión imperial dibujó para Virgilio un área, un campo de juego. Fijado, por vía administrativa, el perímetro del poema, Virgilio acuarteló el espacio circunscrito en motivos o episodios y se dedicó a trabajarlos con esmero, como cuando se colorean, una a una, las piezas de un puzzle. Cada pieza es la contrahechura o réplica de otra pieza, arrancada al vasto mosaico homérico o a temas complementarios del ciclo troyano⁵. El puzzle recompuesto no equivale, claro es, al mosaico original. Varía el estilo, varía la estructura, y, sobre todo, varía el espíritu. Mientras los dioses, en la *Iliada*, son un hatajo de gamberros, y Hera una intrigante a la que Zeus amenaza con sentar la mano, el dios máximo virgiliano calla y prevé, convertido en mármol por la razón de Estado. Y es que Virgilio traslada al Olimpo la pompa y el empaque de que el *princeps* se había revestido en Roma. Al revés que el conjetural Homero, que no es en rigor una persona sino una elipsis bajo la cual agrupamos el abigarrado caos de los siglos oscuros, Virgilio fue un cortesano, un *apparatchik*⁶ al tanto de las consignas imperiales. La política, y la emulación de los griegos, fueron el cañamazo en que metió la aguja mientras iba juntando los hexámetros de su poema.

Virgilio y Flaubert confirman una ley general: tanto más fructuosa, tanto más fácil será la creación, cuanto más definido el contexto simbólico en que se desarrolla. Lo distintivo de Flaubert, con relación a Virgilio, es que explota el contexto por retorsión, esto es, se acoge a él para darle la vuelta. *Madame Bovary* produjo lo que los dinamiteros denominan «tronadura», la efracción de la roca en que es enterrado el cartucho de dinamita, porque existía un macizo de lugares comunes, de principios sacrosantos, contra los que dirigir la onda expansiva del mensaje literario. Sin esa masa circundante y opresora, la obra de Flaubert se habría disipado en luz y sonido, no provocando un cataclismo. Sucedió lo propio con la «Olympia» de Manet, revelada al público francés pocos años más tarde que *Madame Bovary*. El cuadro de Manet se convirtió en otro *succès de scandale* gracias a dos transgresiones. La primera, de índole temática. Olympia es una réplica de la Venus de Urbino de Tiziano, que Manet, de joven, había copiado en los Uffizi. Pero en lugar de una diosa, lo que Manet nos propone es una puta urbana. Las prendas que la adornan –la cinta al cuello, la pulsera, las zapatillas, el perifollo prendido a un lado de la cabeza– son estrictamente contemporáneas, y justo por eso, porque son estrictamente contemporáneas, impiden que el espectador idealice el desnudo bajo la advocación o la coartada de la mitología. Por trazar un paralelo con la iconografía cristiana: añadan a las desaforadas marías magdalenas o marías egipcias que pueblan los museos y las iglesias una faldita corta o un corsé, y verán lo que pasa.

El segundo factor fue de índole técnica. Los periódicos de la época censuraron sobre todo la ejecución de la mano derecha, que aparece inflada y sin terminar. El efecto proviene del *modelé sommaire*

manetiano: la luz y la sombra se yuxtaponen con brusquedad y achatan o aplastan los volúmenes. Esta novedad ha sido velada por valentías ulteriores de la plástica, y a toro pasado se hace difícil no confundirla con una inflexión más del arte barroco. Pero en 1865 el público percibió la profanación, complementaria de la otra, la de naturaleza iconográfica. Y se armó la de san Quintín. Se armó, *ça va de soi*, en una cultura atendida aún a cánones morales y estéticos relativamente estables.

A partir más o menos de la segunda mitad del siglo pasado, el experimentalismo lingüístico señala una declinación, una curva que va hacia abajo. Joyce, Kafka, Proust, Céline, Eliot, Valle-Inclán, resuenan con prestigio heráldico, como si se estuviera nombrando a los pares de Francia o a los caballeros de la Tabla Redonda. Luego, algo pierde gas, algo se debilita. El desmayo se explica hasta cierto punto por la ley de los rendimientos decrecientes. El experimentalismo ocasionó pronto opacidades monumentales: *The Making of Americans*, de Gertrude Stein, o *Finnegans Wake*, de Joyce, son obras oscuras y huérfanas de lectores, fuera de tal o cual profesor en busca de sujeto para su tesis doctoral. Se observa, igualmente, que cuesta cada vez más trabajo ponerle al buen burgués los pelos de punta. En 1921 la *Little Review* fue condenada por publicar el capítulo decimotercero del *Ulysses*, aquél en que Bloom se masturba mientras Gerty MacDowell, arrebatada por una ensoñación erótico/romántica, le enseña las ligas y los tirantes de las medias y todo lo que haya que enseñar. Al revés, sin embargo, que en Flaubert, apreciamos ya en Joyce un elemento de histrionismo, de desnudo gestual. Y es que la erosión de los contextos ha empezado a repercutir en la propia praxis literaria. El lenguaje provocador cunde y crece a contramano de una ortodoxia, y se desparrama a uno y otro lado cuando le quitan ese fuerte, o, mejor, ese contrafuerte. Tras la Segunda Guerra Mundial, la provocación se convierte en una tarea casi imposible. En 1960, en Londres, se procede judicialmente contra una edición póstuma de *El amante de Lady Chatterley*. Pero se trata de un resabio, un coletazo tardío. Es mucho más frecuente que la obra de vocación transgresora sea rebautizada como «bien cultural» e incluida en un espacio exento, una suerte de jardín botánico donde se congregan especies raras, o por así decirlo, interesantes. En el caso de las artes plásticas, el acto transgresor se financia, de oficio, con dinero público o institucional. Pongo un ejemplo escatológico, además de chusco. En 1961, Piero Manzoni rellenó noventa latas con sus heces, las selló, etiquetó, y numeró. Pidió por cada una su peso en oro: 30 gramos. Las piezas de la serie, conocida como «merda d'artista», figuran en museos importantes. Verbigracia, el MoMA, propietario de la lata con el número de serie 014. O la Tate, cuyos fondos incorporan la lata número 004⁷.

Lo último refleja desarrollos que en términos históricos son muy recientes, y que se producen después de que el impulso vanguardista haya perdido su vigor prístino. Merece la pena dedicar dos palabras a este momento estertoroso, terminal, de la aventura moderna. La banalización integral de lo que antes habría constituido un atentado contra las buenas costumbres, está ligada a un fenómeno profundo: el del proceso democrático en su fase, por así llamarla, madura. Me explico: es prioritario, en una democracia, conciliar la paz con la libertad, y no habrá tal, no habrá conciliación, si cada uno impone su visión de las cosas a los demás. No debe interpretarse lo que acabo de decir en los términos que ha hecho habituales la filosofía política. Estoy hablando de un clima moral, un clima que no viene determinado por el tamaño del Gobierno o la contracción o extensión de las libertades políticas clásicas: derecho a una representación genuina, separación de poderes, etc. Lo que da tono a la democracia en el sentido que me importa aquí es un pacto de no agresión, inveterado por el tiempo en un instinto. Con el correr de los años, los tolerantes aprenden a alimentar su tolerancia

introduciendo una laxitud creciente, una tibieza, en los códigos simbólicos y morales. La tolerancia, y el relajamiento concomitante de los códigos, contribuyen enormemente a la convivencia social. Pero se queda mano sobre mano, y como colgada de la brocha, la tribu que había erigido el ultraje en su razón de ser. Nos encontramos con que, allá por los cincuenta, empieza a tenerse el sentimiento de que la gran tradición debeladora está dando las boqueadas. Ésa es al menos la idea que transmite Paz en una conferencia que sobre el surrealismo pronunció en 1954, e incluyó luego en *Las peras del olmo*:

[...] el surrealismo busca un nuevo sagrado extrarreligioso, fundado en el triple eje de la libertad, el amor, y la poesía. La tentativa surrealista se ha estrellado contra un muro. Colocar a la poesía en el centro de la sociedad, convertirla en el verdadero alimento de los hombres y en la vía para conocerse tanto como para transformarse, exige también una liberación total de la misma sociedad. Sólo en una sociedad libre la poesía será un bien común, una creación colectiva y una participación universal. El fracaso del surrealismo nos ilumina sobre otro fracaso, acaso de mayor envergadura: el de la tentativa revolucionaria.

Paz expresa con justeza los sentimientos del escritor que se considera desplazado, fuera de sitio, en una sociedad espiritualmente pacificada. Su razonamiento, por cierto, no es bueno. En obsequio quizás a su etapa surrealista, Paz asume los postulados de la secta y repite sus énfasis y jactancias infantiles. Aun así, lo que dice no deja de contener un poso de verdad, siempre que se formule con la cautela debida. Una sociedad que no reacciona frente a la invención lingüística, padece alguna clase de apatía, de abandono o confusión. Se trata de una sociedad sin sistema, y por lo mismo, indiferente. Esa sociedad se mira en la literatura sediciosa como en un espejo sin azogue. Y no ve formas hostiles, desafíos. Percibe tan solo un caos de manchas inconexas. Y se aburre.

Si el divorcio entre la sociedad y el escritor es malo para la sociedad, es aún peor para el escritor. Supongamos que éste se halla máximamente dotado, y que experimenta, dentro de sí, una especie de presión, la presión que ejerce el lenguaje cuando quiere salir y derramarse y cobrar forma precisa, esto es, literaria. ¿Qué ocurre en aquellos casos en que el lenguaje ha perdido su condición de tecnología, de cosa dirigida a conmover a los demás por el procedimiento de conmover los símbolos? Lo que tenemos es un alambicamiento, una vuelta del lenguaje sobre sí mismo. El escritor se retrae del mundo, y al tiempo, se despista. Hace un rato, hablé de la dificultad de crear en ausencia de un contexto. Wittgenstein formuló esta idea de modo mucho más incisivo en las *Investigaciones filosóficas*. En el curso de su argumento sobre la imposibilidad de los lenguajes privados, imagina a un individuo que se lleva una mano a la cabeza y exclama: «¡Llego hasta aquí!» (apartado 279). ¿Habrá logrado ese individuo decirnos algo útil acerca de su altura? No. «Aquí» sólo señala un lugar cuando existe un «allí» con el que se lo pueda comparar. Cabe aplicar el mismo cuento a la literatura. Lo personal, lo íntimo de cada escritor es el estilo, y el estilo no se construye como un hecho absoluto sino como una desviación. Siendo más exactos: el estilo es la enmienda que se le hace a un lenguaje -y una sociedad- necesariamente preexistentes. La alternativa es la creación *ex nihilo*, y la creación *ex nihilo* nos remite a Dios y sus capacidades asombrosas y en último extremo inefables. Como se ve, hemos reingresado, después de un largo rodeo, en la metafísica paciana, aquella de que me valí para abrir esta nota. Es una metafísica narcisista, sin amarre en las obligaciones concretas que articulan y disciplinan el ejercicio de la expresión. Es un indicio de soledad. Y también, un ensimismamiento.

En la siguiente entrega, intentaré conferir exactitud a lo que he dicho en ésta centrándome en Carlo Emilio Gadda, un moderno arquetípico, próximo aún, y magnífico. Gadda es forma pura. La forma vibra sin ceñirse a un objeto, como las cuerdas de un instrumento músico al ser sacudidas por ráfagas de aire. Por motivos diversos, Gadda junta en su obra muchos de los rasgos que hicieron misteriosa a cierta literatura del siglo pasado. Nacido un año antes que Céline, se ubica, generacionalmente, en la pleamar del experimentalismo literario. Pero vivió ochenta años, y conoció el éxito a los sesenta y tantos. Esto lo sitúa en un crepúsculo extremo, literalmente, en un fin de etapa. Además, y esto es importante, intentó una excursión peregrina por los pagos de la cultura popular, con resultados que sólo cabe calificar de cómicos. Pero todo esto queda para el mes que viene.

Este artículo continuará en el próximo número de la revista

¹. En *El malestar en la cultura*, Freud identificó el sentimiento extático de plenitud con un retorno a la fase oral: el mamón no ha descubierto todavía el abismo que se abre entre él y el pecho de su madre y vive sumergido en un mundo sin fracturas, en un edén surrealista. Las crónicas parecen acreditar la conjetura freudiana. Según refiere Porfirio, no hubo modo de destetar a su maestro Plotino hasta los ocho años de edad (*Vita Plotini*, 3).

². Un ejemplo: en *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734), Montesquieu compara a las facciones que agitaron de continuo a la República, sin llegar a destruirla, con «les parties de cet univers, éternellement liées par l'action des unes et la réaction des autres». Montesquieu está glosando a Maquiavelo: pero acude a sus labios, espontáneamente, una analogía mecánica, extraída de la física newtoniana.

³. Sainte-Beuve se distinguió de la mayor parte de los críticos en acoger favorablemente la novela de Flaubert. Su aplauso, sin embargo, estuvo vetado de reticencias. En un artículo publicado en el «Moniteur Universel» (4 de mayo de 1857), manifestó su malestar ante la «crueldad implacable» del autor y deploró la ausencia de un «bien» compensador, o al menos consolador. Concluye su artículo con un apóstrofe dirigido a los jóvenes: *Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout!* («¡Anatomistas y fisiólogos, estáis por todas partes!»). He hablado, más arriba, de «entomología». Me parece que Sainte-Beuve está diciendo lo mismo con otras palabras.

⁴. Flaubert fue un escritor absurdamente escrupuloso. Lo que esto importó en la práctica, fue un desequilibrio feroz entre esfuerzo y rendimiento, si por tal hemos de entender el número de palabras hábiles por hora de trabajo. Noticias innumerables documentan la economía laboral de Flaubert. Un ejemplo: Federico, el protagonista de *La educación sentimental*, concierta una cita con su amada, Mme Arnoux. La cita señala la línea que separa un romance casto de un adulterio. Pero es esencial que el último no llegue a consumarse, y Flaubert excogita un expediente para impedir el encuentro: unas horas antes, el hijo de Mme Arnoux habrá de enfermar aquejado de *croup*, una de las variedades de la difteria. Por lo común, el *croup* es mortal. Flaubert quiere que la improbabilidad de la curación sea interpretada como una advertencia divina por Mme Arnoux, y que ésta prometa renunciar a su amor si el niño sale adelante. Primero piensa en una intervención quirúrgica y estudia la *Clinique médicale* del doctor Trousseau, un tocho de casi dos mil páginas. No es suficiente. A Flaubert le desasosiega describir la operación basándose en el testimonio de terceros, y acude al hospital de Sainte-Eugénie para asistir a un episodio en vivo. A la vista de la primera traqueotomía, se pone malo. Lo intenta varias veces, siempre sin éxito: Flaubert, hijo de médico célebre, se marea cuando el cuchillo empieza a trabajar el cuello del paciente. ¿Cómo sale del apuro? Repasa de nuevo el Trousseau y descubre que algunas, muy raras veces, el enfermo expulsa espontáneamente la membrana que le impide respirar. Es la fórmula que aparece en *La educación sentimental*. Resultado: tres líneas de texto.

⁵. En el canto XVIII de la *Ilíada*, el cojo Hefesto forja un escudo para Aquiles; en la *Eneida* ocurre otro tanto, con los

protagonistas transliterados: Eneas vale por Aquiles, y Vulcano por Hefesto. En la *Odisea*, Polifemo come carne aquea, mezclada con leche pura; en la *Eneida*, los dientes del monstruo aprietan los miembros cálidos y todavía trémulos de los compañeros de Ulises. Son sólo dos ejemplos, espigados entre muchos.

6. También lo fueron Horacio y Tito Livio. No así el lenguaraz e imprudente Ovidio, a quien Augusto desterró a la Moesia inferior, en la costa occidental del Ponto Euxino. Se trataba del punto más remoto de Roma que consentían los tiempos. Ovidio acabó allí sus días. Sus últimos poemas están escritos en gético, el idioma local.

7. Es también reveladora la historia de «L'origine du monde», el lienzo de Courbet en que se ve, ocupando el primer plano, la vagina de una mujer perniabierta –Courbet tomó su motivo, probablemente, de una fotografía, y la cabeza de la mujer aparece cortada por el borde superior de la tela-. Conviene contar la historia desde el principio. Courbet hizo compatible el didactismo social con obras por encargo de carácter erótico o pornográfico. Kalil-Bey, el embajador turco en París, le había echado el ojo a «Venus y Psique», una pintura de Courbet con resonancias lésbicas que ha desaparecido sin dejar rastro. Se le adelantó otro cliente, y en compensación, nuestro hombre ejecutó para el embajador «Le sommeil». El lienzo, de grandes dimensiones, figura a una rubia y una morena que duermen en una cama, abrazadas y desnudas. «L'origine» fue un extra. Kalil-Bey lo colgó en su cuarto de baño, pero tuvo que venderlo para saldar unas deudas de juego. El lienzo va dando tumbos y en 1913 acaba, de nuevo, en un cuarto de baño: el del barón húngaro Ferenc Hatvany. El barón montó un dispositivo especial: el cuadro de Courbet quedaba disimulado bajo otro cuadro, un paisaje con un motivo invernal. Las tropas soviéticas invaden Budapest en la Segunda Guerra y saquean el banco donde está depositado el Courbet. Después de ser restituido a su dueño, «L'origine» pasa a manos, finalmente... de Jacques Lacan, quien repite la maniobra del barón: tapa el Courbet con una pintura semiabstracta de André Masson, y lo cuelga en su estudio. Muere Lacan y hereda «L'origine» su esposa Silvia, la ex de otro erotómano de nota: Georges Bataille. En 1995 se queda con el cuadro el Estado francés, en concepto de pago de impuestos. «L'origine» forma parte, en este momento, de los fondos del museo d'Orsay. Lo que comienza como un tejemaneje entre cochinos de manual, remata en un homenaje a la *haute culture*, con mediación del fisco.