

Roberto Calasso



*La literatura
y los dioses*

Calasso es uno de los nombres esenciales de la literatura europea de nuestros días, gracias a su capacidad para atravesar los géneros sin perder fidelidad a la fascinación y profundidad de su pensamiento ni a las características más puras de cada uno. En *Las bodas de Cadmo* y *Harmonía* y *Ka* convirtió en geniales narraciones las mitologías europea e india respectivamente, exhibiéndolas al mismo tiempo como dos poderosas cosmogonías complementarias y suficientes para explicar la historia esencial, si no de la humanidad, sí al menos de lo humano. Pero ¿cómo explicar *lo humano* sin referencia a lo divino? Sin abandonar esa línea de investigación, y como el elemento químico que faltaba para cuajar su imprescindible fórmula, Roberto Calasso aborda ahora el ensayo literario para completar su exploración.

En las ocho conferencias que componen *La literatura y los dioses*, pronunciadas en 2000 en el marco de las muy selectas Weidenfeld Lectures de la Universidad de Oxford, Calasso ejecuta un doble movimiento: por un lado dibuja nítidamente, con esa capacidad que sólo tienen los grandes filólogos y los eximios ensayistas, el eje fundamental de la poesía europea desde el romanticismo alemán hasta el simbolismo francés. Por otro lado, con magistrales toques de aguda interpretación, va mostrando cómo, en una determinada carta de Hölderlin en la que refiere un viaje a Burdeos, en uno de los artículos menos conocidos de Baudelaire, en la ferocidad del *Maldoror* de Lautréamont, en un casi impenetrable soneto de Mallarmé, los dioses paganos reaparecen en el mundo, cifrados esta vez en lo más perdurable de la literatura moderna. En su propio ensimismamiento, su irreductible ironía, en su capacidad de volverse «literatura absoluta», como Calasso la define, el gran ciclo poético —que se abre con el *Athenaeum* de Friedrich Schlegel y Novalis y se cierra con la «crisis del verso» anuncia-

da por Mallarmé— abre la puerta, sutil pero definitiva, al regreso de Zeus, Apolo y las ninfas; y también de Agni, Prajapati y Krsna.

La alta tutela de Nietzsche y la originalidad conceptual de Jung guían estas auténticas lecciones de cómo las más poderosas interpretaciones pueden abrir nuevos e irrenunciables caminos allí donde la lectura académica no ha dejado de repetir lo mismo a lo largo de los dos últimos siglos.

Para Josephine

I. La Escuela Pagana

Los dioses son huéspedes huidizos de la literatura. La atraviesan con la estela de sus nombres. Pero, con frecuencia, también la abandonan. Cada vez que el escritor apunta una palabra debe reconquistarlos. La mercurialidad, anuncio de los dioses, es también la señal de su carácter evanescente. Sin embargo, no siempre ha sido así. Las cosas fueron distintas mientras existió una liturgia. Aquel engarce de gestos y palabras, aquella aura de controlada destrucción, aquel uso excluyente de ciertos materiales: todo eso placía a los dioses, mientras los hombres quisieron dirigirse a ellos. Después solo quedaron, como banderines ondeantes en un campamento abandonado, aquellas historias de los dioses que eran el sobrentendido de cada gesto. Desarraigados de su suelo y expuestos a la cruda luz de la vibración de la palabra, podían llegar a parecer impúdicos y vanos. Todo acabó en historia de la literatura.

Sería por tanto redundante y aburrido hacer la lista de las ocasiones en que los dioses griegos se dejan ver en los versos de la poesía moderna, desde los primeros románticos en adelante. Casi todos los poetas del siglo XIX, de los más mediocres a los sublimes, escribieron algún poema en el que se nombra a los dioses. Lo mismo puede decirse de buena parte de la literatura del siglo XX. ¿Cuál es el motivo? En realidad, las razones son múltiples: por la secular costumbre escolástica, o quizás para parecer nobles, exóticos, paganos, eróticos, eruditos. O bien por la razón más frecuente y tautológica: para parecer poetas. No hay gran diferencia ni resulta demasiado significativo que, en un poema, se nombre a Apolo y al mismo tiempo una encina o

la espuma del mar: son todos ellos términos del léxico literario, igualmente consagrados por el uso.

Sin embargo, hubo un tiempo en que los dioses no eran tan solo un hábito literario. Eran un acontecimiento, una aparición súbita, como el encuentro con un bandido o el perfilarse de una nave. No era necesario que la visión fuese total. Áyax Oileo reconoce, por su forma de andar, a Poseidón enmascarado de Calcante solo con verlo caminar de espaldas: lo reconoce «por los pies, por las piernas».

Dado que, para nosotros, todo comienza con Hornero, nos preguntamos: ¿cómo se denominan, en sus versos, estos acontecimientos? Cuando estalla la guerra de Troya, los dioses ya no frecuentaban tanto la tierra como en tiempos pasados. Tan solo una generación antes, Zeus había engendrado a Sarpedón con una mortal; y todos los dioses habían descendido a la tierra para las bodas de Peleo y Tetis. Pero, por entonces, Zeus ya no se mostraba a los hombres, sino que enviaba a otros olímpicos a la palestra: Hermes, Atenea, Apolo. Ya no era fácil ver a los dioses. Lo admite Ulises al hablar con Atenea: «Arduo, oh diosa, es reconocerte, incluso para el sabio». Más sobria es la formulación del Himno a Deméter: «Difíciles de ver son los dioses para el hombre». En todas las edades primordiales se dice que los dioses han casi desaparecido. Los dioses se presentan solo ante unos pocos, elegidos al arbitrio divino: «No a cualquiera se le aparecen los dioses con plena evidencia», *enargeîs*, se dice en la *Odisea*. *Enargês* es el *terminus technicus* de la epifanía divina: adjetivo que contiene en sí el resplandor del blanco, *argós*, pero que acabará por designar una pura e indudable «evidencia». Esa especie de «evidencia» que, más tarde, sería heredada por la poesía. En ella reside, quizás, el rasgo que la diferencia de cualquier otra forma.

Pero ¿cómo se manifiesta el dios? Según observó el ilustre lingüista Jacob Wackernagel, en la lengua griega no existe vocativo para *theós*, «dios». *Theós* tiene ante todo

un sentido predicativo: designa *algo que sucede*. Un magnífico ejemplo se encuentra en la *Helena* de Eurípides:

Ὁ θεοὶ θεὸς γὰρ καὶ τὸ γινώσκειν φίλους.

Oh dioses: es dios el reconocer a los amantes.

Allí veía Kerényi la «especificidad griega»: en el «designar un acontecimiento: "Es *theós*"». Ese acontecimiento que se designa con la palabra *theós* puede fácilmente convertirse en Zeus, que es el dios más vasto, que lo comprende todo, el dios que es el rumor de fondo de lo divino. Por eso Arato, al disponerse a escribir acerca de los fenómenos del cosmos, introducía su poema con estas palabras:

De Zeus sea nuestro comienzo, de él, a quien los hombres nunca dejan sin nombrar. Todos los caminos están llenos de Zeus, todas las plazas de los hombres, igual que los mares y los puertos. Todos nosotros tenemos necesidad de Zeus de todas las maneras. Somos parte de su estirpe.

«*lovis omnia plena*», escribirá, a su vez, Virgilio. Resuena en estas palabras la certeza de una presencia que llena el mundo, en la multiplicidad de sus acontecimientos y en el entrecruzamiento de sus formas. Habla al mismo tiempo de una profunda familiaridad, casi de un cierto desdén en la alusión a lo divino. Es una presencia latente en cada rincón, siempre dispuesta a expandirse. Mientras tanto, la palabra *áttheos* designaba, con mucha mayor frecuencia que a aquellos seres que no creían en dios, a aquellos que eran abandonados por los propios dioses, quienes se sustraían a todo comercio con los mortales. Arato escribió en el siglo III a. C., pero ¿qué sucedió desde entonces con esa experiencia que era para él tan obvia, tan omnipresente? ¿Qué hizo el tiempo con ella? ¿La disolvió, hirió, desfiguró o volvió va-

na? ¿O se trata de algo que aún hoy viene a nuestro encuentro, indemne? ¿Dónde?

Cuenta Baudelaire que, una mañana de 1851, París se despertó con la sensación de que había acontecido «un hecho importante»: algo nuevo, «sintomático», que sin embargo se presentaba bajo la forma de un *fait divers* cualquiera. Una palabra zumbaba con intensidad: revolución. Pero se daba el caso de que, en un banquete conmemorativo de la revolución de febrero de 1848, un joven intelectual propuso un brindis al dios Pan. «¿Qué tiene que ver el dios Pan con la revolución?», había preguntado Baudelaire al joven intelectual. «¿Cómo?», fue la respuesta. «Es el dios Pan el que hace la revolución. Él es la revolución». Baudelaire insistió: «¿Entonces no es verdad que ha muerto hace tanto tiempo? Creía que una fuerte voz había planeado sobre el Mediterráneo, y que esa voz misteriosa, que se oía desde las columnas de Hércules hasta las playas de Asia, había dicho al viejo mundo: EL DIOS PAN HA MUERTO». Pero el joven intelectual no pareció turbarse. Replicó: «No es más que un rumor; habladurías infundadas. ¡No, el dios Pan no ha muerto! El dios Pan vive todavía», continuó, alzando los ojos hacia el cielo con extraña ternura... «Volverá». Baudelaire apostilla: «Hablabas del dios Pan como si fuera el prisionero de Santa Helena». Pero el diálogo no había acabado. Baudelaire no se daba por satisfecho: «¿No será, entonces, que eres un pagano?» El joven intelectual respondió, arrogante: «Por supuesto; ¿o ignoráis acaso que solo el paganismo, obviamente bien entendido, puede salvar al mundo? Hay que volver a las doctrinas verdaderas, *por un instante* oscurecidas por el infame Galileo. Además, Juno me ha lanzado una mirada favorable, una mirada que me ha penetrado el alma. Estaba yo triste y melancólico en medio de la multitud, mientras miraba el cortejo e imploraba con ojos amorosos a aquella hermosa divinidad, cuando una de sus miradas, benévola y profunda, vino a aliviarme y a darme valor». A lo que agrega Baudelaire: «Juno nos ha lanza-

do una de sus *regard de vache*, *Bôôpis Eré*. Este desgraciado debe de estar loco». El último pasaje está dedicado a un tercero anónimo, que participaba silenciosamente en el coloquio y que en aquel momento sentencia: «¿Pero no veis que se trata de la ceremonia del ternero gordo? Éste miraba a aquellas mujeres con ojos *paganos*, y Ernestine, que trabaja en el Hippodrome y que hacía el papel de Juno, le hizo un guiño lleno de recuerdos, una verdadera mirada de vaca». El diálogo, que al principio resulta solemne y visionario, parece a estas alturas como una pieza de Offenbach, un fragmento de espíritu *boulevardier* apenas un poco anterior a la existencia de los propios *boulevards*. El joven intelectual cierra la conversación mezclando una vez más los tonos. «“Será Ernestine, si usted lo dice”, afirmó el pagano, disgustado. “Usted intenta disuadirme. En cualquier caso, el efecto moral se ha producido, y considero esa mirada un buen presagio”».

De esta forma, con un *regard de vache* de una Juno del Hippodrome, que no era otra cosa que un circo cercano al Arco del Triunfo que se había incendiado pocos meses antes, los dioses del Olimpo anunciaban su retorno a las calles de París. Según las costumbres del lugar, se anunciaba como una novedad, o al menos como algo que existe solamente si acontece bajo aquel cielo. Se trataba de un acontecimiento que ya se había manifestado en otros sitios y épocas; por ejemplo, en la Alemania de Hölderlin y de Novalis, cincuenta años antes: el despertar y el retorno de los dioses. Los parisinos habían tenido el privilegio de conocer aquella Alemania a través de las descripciones de una exótica exploradora. Cuando Madame de Staël había comenzado a recorrer los caminos alemanes como un cronista que tiembla por la impaciencia de revelar la noticia neurálgica del momento, Alemania era el bosque encantado de la Europa central. Bastaba una brisa para hacer que las ramas desprendieran los acordes del piano romántico, aunque Madame de Staël, solo sensible a las ideas (a las que sabía

utilizar como armas propias), fuera incapaz de escucharlas. Viajando bajo el vasto cielo de un país en el que reconocía con estupor «las señales de una naturaleza no habitada», la primera impresión que sintió fue una ligera aflicción: «Un no se qué de silencioso en la naturaleza y en los hombres oprime al principio el corazón». Entre la feroz y ansiosa pretenciosidad de la vida parisina y aquella mudez meditabunda se extendía una distancia no espacial, sino especulativa. La primera singularidad que la cronista observaba era que en tierra alemana «el imperio del gusto y el arma del ridículo no tienen la menor influencia». Cuando los dioses volvieran a manifestarse en aquel lugar, no serían corrompidos de inmediato por la ironía y el sarcasmo, como sucedió en París. El peligro era más bien el opuesto: que la epifanía resultara arrasadora. Eso le sucedió a Hölderlin, fulminado por Apolo en su viaje de vuelta de Burdeos: «Igual que se cuenta de los héroes, puedo decir que Apolo me ha golpeado», escribe a Böhlendorff. Pero para que Apolo, «el que golpea desde lejos», se impusiera con tal violencia a un poeta alemán de viaje por el occidente francés, «constantemente conmovido por el fuego del cielo y por el silencio de los hombres», y para que «el fuego del cielo» volviera a adquirir un sentido terrorífico y hechizante, y no ya una parrafada laudatoria en una pomposa *tragédie classique*, era necesario el advenimiento de una auténtica «revolución», o quizás un poderoso sacudimiento del cielo y de la tierra.

Debemos volver entonces al joven intelectual parisino del que Baudelaire se burlaba abiertamente y que ofrecía su brindis al dios Pan, porque el dios Pan «es la revolución». Observemos que Baudelaire escribe *L'École païenne* en 1852, mientras que la carta de Hölderlin a Böhlendorff es de noviembre de 1802, exactamente cincuenta años anterior. Baudelaire compone por tanto un caso de parodia involuntaria de una experiencia extrema, la que vivió Hölderlin en el período inmediatamente anterior a la locura;

experiencia que, por otra parte, no solo era ignorada por entonces en Francia, sino que ni siquiera en Alemania se había difundido aún, debido sobre todo al sagrado terror que infundía. Pero los acontecimientos subsisten, significan y operan por sí mismos, incluso cuando no son inmediatamente percibidos. Para comprender cómo se había llegado a aquel grotesco brindis parisino al dios Pan habrá que volver a Hölderlin camino de Burdeos. Pero no sin etapas intermedias. La primera nos la ofrece el único emisario que la Alemania de la *Romantik* envió a París: Heinrich Heine. El propio Baudelaire glosa su diálogo con el joven intelectual devoto del dios Pan referido a Heine: «Me parece que este exceso de paganismo es típico de un hombre que ha leído demasiado y ha leído mal la literatura podrida de sentimentalismo materialista de Henri Heine». Esta aspereza de tono podría hacer pensar que Baudelaire detestaba a Heine. Nada más lejos de la verdad. Poco después lo definía como «este ingenio encantador, que sería un genio si se volviera con mayor frecuencia hacia lo divino». Es más: cuando en 1865 Jules Janin publicó un *feuilleton* insultante contra Heine, Baudelaire fue presa de «una gran furia», como si aquel artículo le hubiera tocado un nervio expuesto. Se lanzó entonces a escribir una vehemente defensa de Heine, poeta —afirmaba— al que «en Francia no hay ninguno que lo iguale». Pero todo había quedado en aquel estado furibundo y febril; por eso escribe a Michel Lévy: «Después, una vez escrita la página, y contento de haberla escrito, la guardé, sin mandarla a ningún diario». Por fortuna, aquel documento se conservó. En él destaca una frase que es el insoslayable epitafio de todo fastidioso culto de la *bonheur*: «Je vous plains, monsieur, d'être si facilement heureux».

Al atacar a Heine, Janin cargaba contra todos los poetas «melancólicos y burlescos» de los que Baudelaire se sabía parte. De ahí el tono vibrante, exacerbado de la respuesta, como si se tratara de una extremada defensa de sí mismo. Si, por tanto, Baudelaire admiraba a Heine hasta el punto

de identificarse con él, las irrespetuosas líneas que le dedica en *L'École païenne* no son menos demostrativas de su pensamiento. Este contraste nos confirma una sospecha decisiva: Baudelaire escribió todo aquel artículo poniéndose en la piel de sus adversarios. De principio a fin, el escrito está compuesto como una astuta puesta en escena. No solo Baudelaire asume las posiciones de sus adversarios, sino que parece sugerirles argumentos mucho más eficaces y contundentes de los que ellos hubieran podido jamás acuñar por sí mismos en su contra. Esto se pone de manifiesto sobre todo en la sección final del artículo, después del *parte* sobre Heine. Aquí se recae en Offenbach: «Volvamos al Olimpo. Desde hace algún tiempo tengo todo el Olimpo en los talones, y me fastidia mucho; me caen dioses sobre la cabeza como si fueran gotas. Me parece estar en medio de una pesadilla, como si me precipitase en el vacío y una multitud de ídolos de madera, de hierro, de oro y de plata cayeran conmigo, me siguieran en la caída, me embistieran y me hicieran pedazos la cabeza y los riñones». Esta visión jocosa y siniestra podría leerse como el *galop* final de la primera mitad del siglo XIX, que había visto no solo cómo los dioses griegos invadían nuevamente la psique, sino que detrás de ellos se dejaba ver un cortejo variopinto de ídolos, de nombres impronunciable a veces: la *renaissance orientale*, introducida por los estudios de los filólogos que traducían por primera vez textos capitales, y que proliferó en forma de estatuas, relieves y amuletos en las grandes criptas de los museos. Los ídolos volvían al fin para asediar Europa, al mismo tiempo que veía la luz el rico *sottisier* del Progreso y de la Razón esclarecedora.

Parece un calculado golpe de efecto, como en una puesta en escena, el hecho de que, pocos meses después de la *École païenne* baudelaireana, la *Revue des deux mondes* publicase *Les Dieux en exil* de Heine, casi su contrapunto. En este texto, Heine cuenta la forma en que, antes de volver a copar la escena, los dioses paganos se habían

visto obligados a llevar una larga existencia tormentosa y clandestina en el exilio, «entre las lechuzas y los sapos, entre las oscuras ruinas de su pasado esplendor». Una gran parte de lo que hoy se denomina «satánico» —agregaba— era en su origen beatamente pagano. Pero ¿qué sucede cuando los dioses vuelven a mostrarse con todo el poder de su hechicería, cuando Venus vuelve a seducir a un mortal, Tannhäuser en este caso? No podremos decir entonces *incessu patuit dea* ni siquiera reconocer en ella una «noble sencillez y tranquila grandeza», según el dictamen de Winkelman. Venus, por el contrario, viene a nuestro encuentro como una «mujer demonio, aquella diablesa de mujer que, a pesar de toda la olímpica vanidad y la magnificencia de su pasión, no deja de parecerse a una dama galante; es una cortesana celeste y perfumada de ambrosia, y, por así decir, una *déesse entretenue*». La verdadera noticia del momento es por tanto la siguiente: las divinidades del Olimpo todavía existen y están en plena actividad, solo que ahora habitan en el *demi-monde*. Cómplices como dos prestidigitadores, Baudelaire y Heine hacen que el despertar de los dioses converja con la parodia, en una fusión irreversible. Prefiguran con ello el estado de cosas en que aún hoy habitamos.

Pero, precedidos de un espacio en blanco que anuncia un brusco cambio de registro, aún nos espera otra sorpresa en los últimos párrafos de la *École païenne*. De pronto el tono se vuelve grave y austero, como si Baudelaire asumiese los modos de un predicador barroco, un Abraham de Santa Clara que arremetiera contra las trampas del mundo:

Despedirse de la pasión y de la razón significa matar la literatura. Renegar de los esfuerzos de la sociedad precedente, cristiana y filosófica, es suicidarse, es rechazar la fuerza y los medios de perfeccionamiento. Rodearse exclusivamente de las seducciones del arte físico es crear grandes probabilidades de perdición. Durante lar-

go, larguísimo tiempo, no seréis capaces de ver, amar, sentir otra cosa que la belleza, nada más que la belleza. Tomo la palabra en su sentido estricto. El mundo no se os presentará sino bajo su forma material. Los resortes que lo mueven permanecerán escondidos por largo tiempo.

¡Que la religión y la filosofía vengan un día, como llamadas por un grito de desesperación! Ese será siempre el destino de los insensatos que no ven en la naturaleza otra cosa que ritmos y formas. Sin embargo, la filosofía les parecerá al principio nada más que un juego interesante, una agradable gimnasia, una esgrima en el vacío. Pero ¡cómo serán castigados! Todo niño cuyo espíritu poético sea sobreexcitado, que no fije inmediatamente la mirada en el espectáculo excitante de las costumbres activas y laboriosas, que oiga hablar continuamente de la gloria y los deleites, cuyos sentidos serán diariamente acariciados, irritados, asustados, encendidos y satisfechos por los objetos de arte, se convertirá en el más infeliz de los hombres y volverá infelices a los demás. A los doce años levantará las faldas de su nodriza y, si la potencia en el crimen o en el arte no lo eleva por encima de sus fortunas vulgares, a los treinta años reventará en un hospital. Su alma, siempre irritada e insatisfecha, se va por el mundo, el mundo ocupado y laborioso; se va, quiero decir, como una prostituta, gritando: ¡Plasticidad!, ¡plasticidad! La plasticidad, esa horrible palabra me pone la piel de gallina, la plasticidad lo ha envenenado, y sin embargo vive gracias a ese veneno. El ha desterrado a la razón de su corazón y, en justo castigo, la razón se niega a volver a entrar en él. Lo más feliz que puede ocurrirle es que la naturaleza lo golpee con una terrorífica llamada al orden. En efecto, tal es la ley de la vida, que, a quien rechaza los placeres puros de la actividad honesta, solo concede los placeres terribles del vicio. El pecado contiene su infierno, y la naturaleza dice cada