

Grau d'Estudis Literaris

**Treball de Fi de Grau**

**Curs 2022-2023**

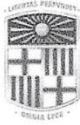
**«Caminar entre relatos»: conocimiento por historias a través  
de la obra de Roberto Calasso**

**Santiago Corral García del Muro**

**Tutor: Edgardo Gabriel Dobry Lewin**



Barcelona, 20 de juny de 2023



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Coordinació d'Estudis  
Facultat de Filologia i Comunicació

Gran Via  
de les Corts Catalanes, 585  
08007 Barcelona

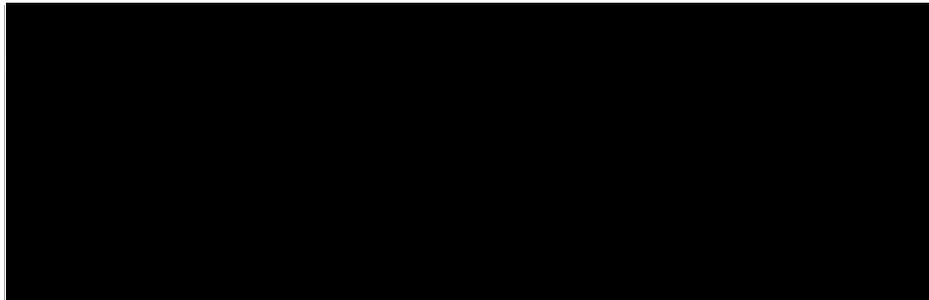
Tel. +34 934 035 594  
fil-coord@ub.edu  
www.ub.edu

### Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 20 de juny de 2023

Signatura:



## **Resumen**

“Caminar entre relatos” quiere recordar el conocimiento que, desde antiguo, se encuentra en las historias. No es precisamente un conocimiento que se pueda encontrar fuera de ellas. Las historias, las imágenes, los simulacros... son aquello que crea mundo y nunca se acaba... aquello que tuvo que espantar el Platón que imaginaba una ciudad ideal. Gracias a la obra de Roberto Calasso, que es reunión de historias, se nos abre la vía a ver cómo funciona este conocimiento, a la vez que este sirve para entender cómo se hace su obra, la cual, así, no pide un abordaje sistemático, sino que, en contra del dominante conocimiento algorítmico, exalta el conocimiento metamórfico, aquel que da lugar a lo inexplicable, transformándose en ello. Al fin, ver cómo en el día a día dependemos de cómo nos relacionamos con las imágenes y las historias, con lo que aparece y también con lo que no aparece.

Palabras clave: metamorfosis, historias, mitos, imagen, Roberto Calasso.

## **Abstract**

“Walking among tales” seeks to recall the knowledge that lives in stories since ancient times. It is not precisely a knowledge that can be found outside them. Stories, images, simulacra... are that which creates world and is neverending... that which the Plato that imagined an ideal city had to drive away. Thanks to Roberto Calasso’s work, reunion of stories, it is opened the way to see how this knowledge works, while this one serves to understand how his work is made, which does not ask for a systematic approach. Instead, against algorithmic knowledge, a metamorphic one is exalted, the one that gives place to the unexplainable, taking its form. In the end, seeing how in our daily life we depend on how we relate to images, stories, with that which appears an also that which does not appear.

Keywords: metamorphose, stories, myths, image, Roberto Calasso.

## Índice

1. Introducción.....	1
2. Esos animales de los que nunca estaban seguros de poder huir.....	2
3. Percibir el hechizo.....	3
4. Ninfa, la brisa que hace temblar el pliegue de la tela.....	17
4.1. Pasión por la incertidumbre sobre la identidad de las personas.....	23
4.2. Mis ojos colmados de imágenes no habían podido saciarse nunca.....	25
5. Pensamiento impuro.....	27
6. Vasija rota.....	27
7. Conclusión: Pupila.....	29
8. Anexos.....	31
9. Bibliografía.....	35

## 1. Introducción

Estas páginas parten de la inquietud por cómo relacionarse con la obra de Roberto Calasso. Su propósito es muy elemental y podría decirse que es doble. Enunciadas brevemente y por desarrollar, las preocupaciones son, por una parte: explorar la relación del ser humano con el mundo tomando el simulacro, imagen, apariencia, historia, como mediador. Profundizar en esta vía como forma de conocimiento, si es que conocimiento es la palabra adecuada. Y por otra parte: intentar entender cómo aparece la obra de Calasso, partiendo de tomar la preocupación enunciada como motivadora de su escritura. Por ello, a su vez, se cierra el círculo, pues mediante su obra es que se encauzará la preocupación primera. Lo que queda en el centro es el conocimiento por historias.

Entre los títulos que conforman la obra de Calasso se encuentran: *La rovina di Kasch*, *Le nozze di Cadmo e Harmonia*, *Ka, K.*, *Il rosa Tiepolo*, *La Folie Baudelaire*, *L'ardore*, *L'innominabile attuale*, *Il Cacciatore Celeste*, *Il libro di tutti i libri*, *La tavoletta dei destini*. Son estas partes de una única obra; así es como se presentaba en la solapa cada libro cuando se publicaba, hasta que el autor murió en el verano de 2021. Además de esta obra unitaria hay otros libros firmados por Roberto Calasso: nos hemos apoyado en el ciclo de conferencias *La letteratura e gli dèi* y la agrupación de ensayos y artículos *La follie che viene dalle Ninfe*, así como *I quarantanove gradini*, la cual se inaugura proponiendo cierta forma de conocimiento que seguiremos: “¿Método de trabajo basado en la analogía? (para que así se deba siempre repensar...)” (Weil en Calasso, 1994b; p. 9).

Se principiará visitando un tramo de páginas que servirá para situar la preocupación primera a la vez que parte de presentar una necesaria muestra de la materia que tratamos, la escritura de Calasso. El siguiente capítulo desarrolla la primera preocupación y es el corazón del trabajo. Aquí se plantea un conocimiento que Calasso llama metamórfico, el cual nos servirá para entender su obra. Las ideas de Platón acerca de la mimesis y la advertencia de Nietzsche sobre la simulación inherente en todo conocimiento nos acompañan en el argumento. El cuarto capítulo emprende la irrupción de la brisa de la ninfa en la lectura sincrónica de la historia del arte de Aby Warburg como modelo análogo a nuestra aproximación a la obra de Calasso. Se centra en la materia, que son las historias, historias que, como se ha descubierto en el capítulo anterior, son lo que crea el mundo, la vida. Tal como Warburg busca la vida que emerge con la ninfa en la pintura, buscamos la vida que emerge con la ninfa en el mar de historias de la obra de Calasso. Por esta vía se llega a enunciar la concepción de Calasso de la literatura absoluta, que es una manera

de relacionarse con el mundo, creándolo. Desde aquí se recalca en algo que parecen implicaciones, pero en realidad son exploraciones de situaciones que sentimos en el día a día, que ahora podemos explicar, pero que antes de poder reconocerlas gracias al conocimiento desarrollado ya eran inquietudes que existen. Volver a visitar las inquietudes de cada día, de cada instante, es lo que nos permite formular el “pensamiento impuro”. Pensamiento que parte de renunciar a la sistematicidad filosófica para avivarse en las historias: así que las inquietudes se reconducen a otra forma: forma de vasija rota, como el mundo, como la obra de Calasso, que escucha las historias pasar y las (re)anima. “Pupila” cierra el trabajo mirándose a sí mismo. Cómo se ha podido explorar aquí la relación con la obra de Roberto Calasso según la forma de conocimiento desvelada y qué nos queda.

## **2. Esos animales de los que nunca estaban seguros de poder huir<sup>1</sup>**

En las últimas diez páginas del capítulo quinto de *El Cazador Celeste* el narrador, en una sucesión de saltos de párrafos, nos habla del año 10.000 a. C y del diminuto cuento que se encuentra en un cuaderno y que empezó a germinar al oír un comentario en una conversación. Es en una aldea paleolítica en Çatalhöyük donde se encuentran estas apariciones de “esos animales de los que nunca estaban seguros de poder huir”. En las paredes de las casas, pinturas y relieves donde aparecen temibles animales, y entre los muros, cuernos y cráneos encajados. Sapiens ya se establecía en casas, pero parece ser que sentía la necesidad de que el mundo entrara en ellas. El mundo, o séase, “esos animales de los que nunca estaban seguros de poder huir”. La amenaza era una presencia constante, allá en el desamparo de la intemperie, así que debía ser parte del mundo, el mundo era la constante amenaza de la irrupción de un animal fatal, el mundo era la presencia constante de una ausencia amenazante. Quizá por eso se necesitó hacerla un poco más presente, fijándola en representaciones. Ahora que vivían ya consolidados en sociedad y asentados en casas, podría parecer que los animales amenazantes se alejarían de la vida, pero debían aparecer dentro de casa, para tenerlos a la vista apenas despertar o quizá para contemplarlos largo rato... persistía la incertidumbre sobre la irrupción del acechante animal, persistía el mundo, incontenible.

---

<sup>1</sup> “Aunque ya consolidados como sociedad, los hombres tenían necesidad de contemplar largamente —o quizá de tener a la vista apenas se despertaban— esos animales de los que nunca estaban seguros de poder huir” (Calasso, 2020: p. 166).

El obstáculo mayor, si se quiere comprender algo de la prehistoria, está dado por el hecho de que en el ínterin la vida de los hombres se ha *aliviado* enormemente. A tal punto que el mundo puede incluso no ejercer ya ninguna presión sobre quien lo observa. (Calasso, 2020: p. 168)

Entonces el 28 de octubre de 1895 el cuaderno de Henry James se abriría en Torquay para acoger estas anotaciones:

I remember how Mrs. Procter once said to me that, having had a long life of many troubles, sufferings, encumbrances and devastations, it was, in the evening of that life, a singular pleasure, a deeply-*felt* luxury to her, to be able to *sit and read a book*: the mere sense of the security of it, the sense that, with all she had outlived, *nothing could now happen*, was so great within her. (James: p.224)

En pocas páginas, Calasso ha unido estas dos escenas separadas por miles de años. Acopia esta historia contando que Sapiens “intentó, a base de pruebas y errores y procediendo en múltiples direcciones, aligerarse del mundo. Alejándose ante todo de los animales; protegiéndose de la naturaleza en general.” (Calasso, 2020: p. 170). Poder leer necesita estar a salvo de cualquier depredador acechante. Pero “cualquiera sabe que el mundo encuentra siempre la oportunidad para hacerse notar y todo intento de sustraerse a sus irrupciones no puede durar por mucho tiempo.” (Calasso, 2020: p. 171). Fruto de reunir estas dos escenas, Calasso dirá: “del Paleolítico a la *décadence*, el trasfondo mental de lo que sucede ha quedado intacto” (Calasso, 2020: p. 174). Se diría que Henry James sintió el mundo irrumpir al escuchar el comentario de Mrs. Procter así que se dirige a su cuaderno y escribe: “*Voyons un peu les details*” (James, p. 224). Algo había en ese instante que pedía fijarse un poco en los detalles... Parece que el mundo llega en forma de cuento: “It comes back to me as the suggestion of the tiny little germ of a tiny little tale.” (James, p. 224).

## 2. Percibir el hechizo<sup>2</sup>

Un viejo estaba observando el vuelo de las aves marinas. Holgazaneaba en una playa. Vio un alción y una gallareta volando y recordó quiénes eran, tiempo atrás: Ceix i Alcíone, esposos fieles y desesperados, ahora reunidos en sus existencias de aves. Otro viejo se le

---

<sup>2</sup> “Hagamos lo que hagamos, estamos en medio de una fábula. Y las fábulas, por definición, son lo que nos hechiza. La cuestión es si percibimos el hechizo o no.” (Calaso en VV. AA., p. 2814).

acercó y señaló otra ave que volaba sobre el filo de las olas. Era un somormujo -antes había sido Ésafo, salvaje hijo de Príamo. Ceix i Alcíone habían vivido en Tesalia, Ésafo en Frigia. Tierras lejanas, separadas por un vasto mar. Habían vivido en épocas distintas. Un día se cruzaron como pájaros frente a la mirada de un viejo, en una ignota playa. Eran los últimos testimonios de la era de la metamorfosis. (Calasso, 2020: p. 216)

Si ahora desde una playa a alguien allá echado se le cruzaran por la mirada los vuelos sobre las olas de un alción, una gallareta, un somormujo, ¿qué podrían querer decir?

Alguien podría acercarse y recordarnos, contándonos su historia, que la gallareta y el alción fueron los esposos fieles y desesperados Ceix y Alcíone, que habían vivido en Tesalia, y que el somormujo había sido Ésafo, salvaje hijo de Príamo, en Frigia. O se podría haber leído, encontrado, este parrafito. ¿Qué querrían decir estos vuelos? ¿Cómo entender este conocimiento o, mejor, cómo acogerlo? Ya nos encamina a la cuestión pensar simplemente cómo nos relacionaríamos con aquellas aves que pasan, aún sin haber escuchado estas historias... relacionarse con la apariencia... Pero al escucharlas pasar junto con su historia, es inevitable sentirse un poco Alcíone, un poco allá en Tesalia enamorada, sentirse un poco alción, un poco gallareta... un poco somormujo... Desde esta playa, al ver pasar a ese somormujo, que es también un poco Ésafo, sentirse un poco en Frigia... y si pasa una gallareta y por ahí aquel somormujo que ya pronto desaparecerá, sentirse un poco en Tesalia fiel y desesperado, y a la vez un poco en Frigia, en otra época distante, en plena guerra... desde esta playa, a través del mar y los tiempos. Ahora los vemos, los escuchamos, e inevitablemente se entra en la metamorfosis.

Justo esto es lo que atemoriza a Platón cuando se dispone a construir su ciudad en diálogo, pues el hombre a expulsar de la República es definido como aquel “hombre capaz de transformarse sapientemente en todo” (Platón en Calasso, 1994b; p. 402). A Platón le preocupa el conocimiento que se revela a quien practica la mimesis transformándose en aquello imitado:

Si representen, han de representar les coses que els convenen ja de petits: homes valents, assenyats, pietosos, lliures, i aquesta mena de coses, i els fets indignes d'un home lliure no els han ni de dur a terme ni ser experts a representar-los, ni tampoc cap altre fet vergonyós, no fos cas que, de la representació, n'acabin rebent la realitat. (Plató: 395c)

Así refiriéndose a la educación de los guardianes cuando considera si debieran o no representar, es decir, imitar, simular, al participar en representaciones de poesía, comedia,

tragedia... Por voz de Sócrates insiste en que, si se diera el caso de que los guardianes debieran representar, “cadascú faria bellament una tasca, i no moltes” (Plató: 394e). Y de la misma manera cuando habla de la forma de representación adecuada a “l’home assenyat”, que “quan en la narració arriba a un discurs o un acte d’un home bo, trobo que voldrà parlar com si ell mateix fos aquell home i no s’averkonyirà d’aquesta mena de representació”, pero “en menor mesura quan l’afebleixin malalties o amors o l’embriaguesa o alguna altra circumstancia” i “quan arriba a algú que és indigne d’ell, no voldrà assimilar-se seriosament” (Plató: 396c-d). Al limitar la representación solo a un papel en lugar de muchos, o solo a los actos buenos en lugar de otras circunstancias, se trata de alejarse de la realidad, “no fos cas que, de la representació, n’acabin rebent la realitat”, particularmente alejarse de la realidad que se revela mediante la “habilitat de tornar-se multiforme i representar moltes coses”<sup>3</sup>. “Como nadie antes, Platón ha sentido un terror vertiginoso ante la proliferación de las imágenes”, apunta Calasso: terror frente al “océano inmenso de la semejanza” (Calasso, 1994b: p. 401). Es esta misma preocupación la que motiva su disputa con Homero, al preguntarse por la representación de la divinidad. Si esta es según se encuentra en los mitos homéricos “és un bruixot, i que és capaç de mostrar-se deliberadament ara sota un aspecte ara sota un altre, adoptant moltes formes, i de vegades ens enganya i ens fa creure aquestes coses de si mateixa”, o bien, se invita, deberíamos pensar que “és simple i no s’aparta gens del seu propi aspecte” (Plató: 379a). El rechazo de Platón por los mitos homéricos no se preocupa por la inmoralidad de los actos de los dioses, adulterios, estupro y demás desmanes, sino que la preocupación es en primer lugar por aquel mudar de formas que nos engaña. El terreno de la disputa es “el terreno de la apariencia, de las imágenes, de los simulacros, de los *eídola*” (Calasso, 1994b: p. 401). Y el relato mítico “no solo no se opone al inmenso “océano de la semejanza”, sino que parece exaltarlo, como si nada pudiera atravesar la barrera abigarrada del aparecer” (Calasso, 1994b: p. 402). La idea, para la filosofía de Platón, de un dios simple e inmutable implica la necesidad de distanciar la representación de este de toda proliferación de apariencias, de formas cambiantes, de la narración, en última instancia; igual que los valores de bien o virtud, necesarios para la construcción de la ciudad, hacen al filósofo establecer que quien practique la mimesis lo haga limitándose a imitar una cosa y que si se imita más de una, aquel que represente los discursos y las acciones que no sean buenos o que sean debilitados, “no voldrà assimilar-se seriosament”.

---

<sup>3</sup> Ver Anexo 1.

En el momento en el que alguien imita más de un papel, y no solo aquel único que le corresponde imitar bellamente, se reconoce la posibilidad de cambiar de apariencia, así como en la demanda de no asimilarse seriamente con las acciones indignas se reconoce también la posibilidad, el poder, la amenaza, de transformarse en aquello que se representa. La preocupación, al fin y al cabo, es “la sapiencia de quien trata los simulacros transformándose en ellos” (Calasso, 1994b: p. 402). Es este conocimiento de la realidad al que accede aquel “home que tingués l’habilitat de tornar-se multiforme i representar totes les coses”, conocimiento del abigarramiento del aparecer, del océano de la semejanza, pues en ellos se transforma; es en este “abigarramiento, en esa *poikilia* que domina en los acontecimientos de la tierra y ya reconocemos al alzar la mirada hacia los astros, llamados por Platón “los frisos (*poikilmata*) del cielo”, donde se oculta el máximo peligro” (Calasso, 1994b: p. 402).

Calasso llega así a señalar que más allá de la oposición a la poesía, aquí se enfrentan dos tipos antagónicos de conocimiento, y que Platón alude a “la ruptura en la historia del conocimiento, que aparece cuando, en lugar de decir: *a* se transforma en *b*, se afirma: *a* es *b*.” (Calasso, 1994b: p. 402). Este conocimiento metamórfico es

totalmente interior a la mente, en el que conocer es un *pathos* que modifica al sujeto cognoscente, un saber que nace de la imagen, del *eidolon*, y culmina en la imagen, sin separarse nunca de ella ni admitir otro saber que le superdetermine. Un conocimiento impulsado por una fuerza inagotable, que tiene, sin embargo, la gracia de presentarse como un artificio literario: la analogía. (Calasso, 1994b: p. 403)

Así pues, el conocimiento metamórfico es un conocimiento del simulacro a través del simulacro. Conocer el mundo, circulación de apariencias, a base de transformarse en estas apariencias, justo aquello que los mitos exaltan (“una secuencia de simulacros que ayudan a reconocer a los simulacros” (Calasso, 1994b: p. 407)). “Las historias míticas, por su naturaleza, seducen el alma a imitarlas, como si pertenecieran ineluctablemente a la circulación de los simulacros” (Calasso, 1994b: p. 403). Pueden, incluso, seducir al alma llamándola a la mesa para comer. Así ocurre en la *Ilíada*, cuando Príamo, por la noche, acude a la tienda de Aquiles para recuperar el cadáver de su hijo Héctor, y Aquiles está dispuesto a devolvérselo: “yace en un lecho, y cuando asome el día podrás verlo y llevártelo. Ahora pensemos en cenar; pues hasta Níobe, la de hermosas trenzas, se acordó de tomar alimento cuando en el palacio murieron sus doce vástagos” (Homero; p. 401). Aquiles ha perdido a Patroclo, Príamo ha perdido a Héctor, y se encuentran ahora, en

plena guerra, en medio de la noche en la tienda de Aquiles esperando la luz de la mañana y, mientras tanto, deben persuadirse de ir a comer. A Aquiles entonces le viene a la mente el gesto de Níobe, cuyos hijos fueron muertos por las flechas de Apolo y Artemisa y permanecieron nueve días tendidos en su sangre, abandonados, y nada se movía hasta que el décimo día fueron sepultados, y Níobe, “cuando se hubo cansado de llorar, pensó en el alimento.” (Homero: p. 402). Después, quedó transformada en roca. Y Aquiles sigue hablando con Príamo: “Pues bien, también nosotros, divino anciano, pensamos en la comida.” (Homero en Calasso, 1994b: p. 402). En el momento de actuar, de dirigirse al gesto pertinente, acude a la mente un mito, aparece Níobe con su historia y en ella Aquiles encuentra un gesto modelo, conociendo así su propia situación a fuerza de sentirse un poco Níobe, sentir su historia, y, podría decirse que tomando su forma. De esta manera un momento de desamparo o desesperación, como puede ser el de este encuentro nocturno entre guerreros que han perdido a sus seres queridos, se resuelve mediante este conocimiento metamórfico. La imagen de Níobe se traspone al momento de Aquiles, situaciones que podrían decirse análogas, afines, y lo conduce, lo transforma, de manera que Aquiles deviene simulacro en tanto que imita a otro simulacro, accede a un *pathos* al que solamente llega porque en parte se convierte en él, por ello el conocimiento al que se accede no es accesible de ninguna otra forma. Decir que Aquiles deviene simulacro, en vez de sonar alarmante, debería revelarnos cómo, a cada momento, en el actuar y en el relacionarnos con aquello que aparece, aquello que se presenta, nuestro entorno, el mundo, dependemos de la transformación: “quan la vida s’inflamava, en el desig o en la pena, o fins i tot en la reflexió, els herois homèrics saben que un déu actuava en ells. Tot increment sobtat de la intensitat feia entrar en l’esfera d’un déu.” (Calasso, 2007: p. 21). En este momento, a la hora de actuar, de desenvolverse, acude a la mente Níobe, su historia, que da forma a la situación, guía a dos seres perdidos como emergiendo de entre el mar de la semejanza por el que a cada instante navegamos, desorientados, desamparados, necesitados de asidero. Constante y caótico mar es el mundo, y por entre las aguas, igual que aparece un dios, puede acudir a la mente una historia. “La ment era un lloc obert, subjecte a invasions, a incursions sofertes o provocades. Cada invasió era el senyal d’una metamorfosi. I cada metamorfosi era una adquisició de coneixement” (Calasso, 2007: p. 21). Así como se sentía a un dios en cualquier superabundancia de la realidad (“las incursiones divinas eran una repentina superabundancia de la realidad” (Calasso, 2019: p. 257)), un mito no es más que una forma concreta que toman las aguas y que se impone, de entre el abigarrado fluir de formas, invadiendo la mente. “Aquesta

metamorfosi que es realitza lluitant amb figures que poblen simultàniament la ment i el món, o abandonant-s'hi, és el fonament del coneixement metamòrfic que reconeixem en la possessió.” (Calasso, 2007: p. 21). No es que a Aquiles no se le hubiera podido ocurrir por sí solo, sin la historia de Níobe, proponer a Héctor reunirse a comer y así sobreponerse a las desgracias circundantes, sino que es el hecho de que la manera en que el devenir toma forma es mediante la incursión de la historia de Níobe (que podría haber tomado forma con otra incursión, sentir hambre por ejemplo, incursión del dios del hambre) y es en este sentido que Aquiles es poseído por el mito; no es Aquiles tomando una decisión, sino que es Aquiles tirando a Níobe, el mito abriéndose paso en el mundo, Aquiles, ser humano que debe actuar, transformándose en un mito. Así que no es que los mitos corran por separado del mundo, sino que, en algún momento, también aparecen, nos invaden, en ellos nos transformamos. Así podríamos leer a Salustio y reconocer la fábula en medio de la que nos encontramos a cada momento: “Ya que al propio mundo puede llamársele mito, puesto que en él aparecen cuerpos y cosas, mientras las almas y los espíritus en él se ocultan.” (Salustio en Calasso, 1994b: p. 407). A aquello que vive oculto en el mundo Calasso lo llama lo divino, distinguiéndolo de los dioses: el dios es un simulacro, una forma que puede tomar lo divino. “Lo divino es perenne, en cuanto está entrelazado con todo lo que irrumpe. En el interior de lo que irrumpe está lo que permite el acceso a lo que no se ve. Es decir, al mundo sin límites de lo invisible.” (Calasso, 2020: p. 359). La percepción de la irrupción, la percepción de lo invisible, es imposible sin la metamorfosis. Por ahí comienza *El cazador celeste*:

En los tiempos del Gran Cuervo también lo invisible era visible y se transformaba continuamente. Los animales, entonces no eran necesariamente animales. *Podía darse el caso* de que fueran animales, pero también hombres, dioses, señores de una estirpe, demonios, antepasados. De modo que los hombres no eran necesariamente hombres; podían ser también la forma transitoria de otra cosa. No había intuiciones que permitieran reconocer lo que aparecía. Era necesario haberlo ya conocido, como se conoce a un enemigo o un adversario. Todo sucedía en el interior de un único flujo de formas, desde las arañas a los muertos. Era el reino de la metamorfosis. (Calasso, 2020: p. 9)

“No había intuiciones que permitieran reconocer lo que aparecía”. Algo que no se reconoce, algo que no es cognoscible aplicando el método algorítmico de *a* es *b* —esta silueta es un tigre. Algo no delineado, reconocible, abordable desde fuera... inevitablemente, antes de poder reconocer algo, la única manera de relacionarse que hay es transformarse en aquello... el conocimiento metamòrfic, “conocimiento que

transforma a aquel que conoce en el momento en el que conoce” (Calasso, 2020: p. 20): “cuando empezó la caza no había un hombre que perseguía a un animal. Había un ser que perseguía a otro ser” (Calasso, 2020: p. 10). Y así con todo el conjunto de lo envolvente: “El cambio era continuo, como, más tarde, solo sucedería en la caverna de la mente. Cosas, animales, hombres: distinciones nunca claras, siempre provisorias.” Desde luego que queda muy lejos ese momento en que nada se reconociera y todo fuera cambio y transformación. “Cuando una gran parte de lo existente se retiró hacia lo invisible, no por eso dejó de suceder. Pero se volvió más fácil pensar que no sucedía.” (Calasso, 2020: p. 9).

Nuestro pasar por el mundo está hecho de visible e invisible. La parte invisible se percibe cuando irrumpe algo, ahora que el cambio no es constante, ahora que el mundo no es un flujo de formas continuo. En la superabundancia de realidad vuelve lo invisible, que es una manera de nombrar a todo lo que no podemos reconocer, comprender, abarcar. Es entonces que se percibe lo divino. Queda, al menos, reconocer lo divino.

Possessió es, en primer lloc, el reconeixement que la nostra vida mental està poblada per forces que la dominen i que escapen a qualsevol control, però que poden tenir només formes i perfils. Hem de tractar amb aquestes formes en tot moment, son elles les que ens transformen i en elles ens transformem. (Calasso, 2007: p. 20).

El mundo está hecho de visible e invisible, de esos animales de los que nunca se puede escapar, que pueden ser visibles o invisibles. Esos animales de los que nunca se puede escapar que también son lo divino y que pueden irrumpir, apareciendo, en el mundo, en piedras, en la mente, como le sucede a Henry James en una conversación y anotando él hace que le suceda a un anciano en una fábula.

Es aquello que reconoció ya Platón, al cuidarse de las peligrosas fábulas, que traían consigo el peligro del mundo. Reconoce también este peligro en otro diálogo, en el *Fedón*, pero ahora en la voz de Sócrates oímos una inflexión que exalta la ambivalencia platónica<sup>4</sup>. Sócrates: “es bello, en efecto, este riesgo, y ocurre con estas cosas [o sea con las fábulas mismas] que, en cierto modo, nos hechizamos a nosotros mismos.” (Platón en Calasso, 2019: p. 405). Calasso desarrolla esta frase en las páginas más explícitas sobre el mito de *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, cuando precisamente aborda la actitud de

---

<sup>4</sup> También en el *Banquete*: Al alba cuando ya los que quedan duermen o están borrachos: “Sócrates els forçava a reconèixer que un mateix individu pot escriure comèdia i tragèdia i que aquell qui és un bon escriptor de tragèdies és també un bon escriptor de comèdies.” (223d: Trad. de Raül Garrigasait, inédita).

Platón hacia los mitos. No es un problema de *creer*, palabra que aparta rápidamente en relación con los mitos, “como si para los antiguos se hubiera tratado de creer con la misma supersticiosa convicción con que los filólogos de la época de Wilamowitz creían en el encendido de una bombilla sobre la mesa de su estudio”. No, en vez, acude a esta frase, con la que dice que Sócrates nos aclara el asunto.

Se entra en el mito cuando se entra en el riesgo, y el mito es el encanto que en ese momento conseguimos hacer actuar en nosotros. Más que una creencia, lo que nos rodea es un vínculo mágico. Es un hechizo que el alma aplica a ella misma. (Calasso, 2019: p. 256)

Entrar en la fábula es entrar en el riesgo, una puerta al mundo... transformándose en él.

Ese antiguo terror que las fábulas siguen provocando. No difiere en nada del primero de todos los terrores: el terror del mundo, el terror frente a su mudo, engañoso y dominante carácter enigmático. Terror frente a este lugar de la metamorfosis perenne, de la epifanía, que abarca fundamentalmente nuestra mente, en la que asistimos incesantemente a la contienda de los simulacros. (Calasso, 1994: p. 407)

\*

Hay una fábula que habla del terror del mundo y del terror de las fábulas y que comienza así:

En algún apartado rincón del universo centelleante, desparramado en innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales inteligentes inventaron el conocimiento. Fue el minuto más altanero y falaz de la “Historia Universal”: pero, a fin de cuentas, sólo un minuto. Tras breves respiraciones de la naturaleza el astro se heló y los animales inteligentes hubieron de perecer. (Nietzsche: p. 17)

En esta fábula en la que estamos, el conocimiento es algo inventado. Unas líneas más tarde, Nietzsche se pregunta por cómo conoce la mosca. Escuchar esta fábula que habla de moscas que conocen, de alguna manera, a su manera, y que nos habla desde más allá de nuestro planeta, cuando los animales inteligentes de este rincón ya hemos muerto y con nosotros nuestro conocimiento inventado, deja latiendo la cuestión por el “estado en el que se presenta el intelecto humano dentro de la naturaleza” (Nietzsche, p. 17), es decir, por cómo se relaciona este animal inteligente con aquello que aparece, que sucede... en definitiva, cómo es que conoce el ser humano? Llegar a esta pregunta es percibir el hechizo. Porque hablar del conocimiento como algo inventado implica reconocerlo como un fingimiento, una simulación: “el intelecto, como medio de conservación del individuo,

desarrolla sus fuerzas principales fingiendo” (Nietzsche: p. 18). Fingiendo que una hoja es igual a otra hoja.

todo concepto se forma por equiparación de casos no iguales. Del mismo modo que es cierto que una hoja no es igual a otra, también es cierto que el concepto hoja se ha formado al abandonar de manera arbitraria esas diferencias individuales. (Nietzsche: p 24)

Fingiendo que una “hoja” es igual que otra “hoja” llamando a las dos cosas *hoja*: “igualamos olvidando las desemejanzas” (Nietzsche: p. 24). Sosteniendo *una* hoja en la mano, o contemplándola en su rama, se sentirán escapar tantos detalles, desemejanzas, que el molde *hoja* no simula, que simplemente olvida<sup>5</sup>. Este no es un problema de la palabra hoja, sino que el error está en pensar que “esto es una hoja”, que *a* es *b*. Ante la pregunta: “¿concuerdan las designaciones y las cosas?” (Nietzsche: p. 21). Cabe responder que la concordancia es de un valor limitado. Será válido llamar “hoja” a aquello que se adecúe a los atributos que por convención se han reunido como definatorios del concepto *hoja*. Pero este conocimiento de la “hoja”, que siguiendo esta forma de conocimiento algorítmico que funciona por identificación en realidad es reconocimiento, solo lo es en tanto que se le escapa algo de la hoja concreta. Por esto mismo, porque siempre se escapa algo, es por lo que el conocimiento solo puede simular, porque no puede equivaler a la cosa. Aquí está el asunto, en definir una cosa. Nietzsche justifica la simulación como “medio de conservación del individuo”, lo cual simplemente quiere decir que si las desemejanzas no se olvidaran, invadirían al individuo. El “océano inmenso de la desemejanza”: nada es igual a nada, por tanto, nada es identificable, nada es identificable sin ser reducido. “Porque cada cosa está tan ligada con todo, que querer excluir una cosa cualquiera quiere decir excluir todo.” (Nietzsche en Calasso, 1994b: p. 30), podría decirse con el Nietzsche de un fragmento póstumo, una simplísima observación que viene a decir que “la exclusión no es un carácter provisional y accesorio del conocimiento, sino lo que lo define” (Calasso, 1994b: p. 30), es así que el conocimiento simula.

La imposible concordancia de la palabra (la representación) con la cosa quiere decir que toda aproximación es metafórica. “Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que

---

<sup>5</sup> Lo que se escapa, lo que se pierde, lo insignificante, el resto, como se verá, es algo necesario en la obra de Calasso.

metáforas” (Nietzsche: p. 23). Nuestro acceso a la realidad, nuestra manera de relacionarnos con lo que nos rodea solo es viable a través de metáforas.

Ocurre que por la necesidad del ser humano de convivir, de relacionarse entre sí, debe acordarse una simulación conjunta<sup>6</sup>. Es esta necesidad, moral, la que lleva a la formación de verdades, de conceptos.

En ese instante el hombre pone sus actos como ser racional bajo el dominio de las abstracciones; ya no tolera más el ser arrastrado por las impresiones repentinas, por las intuiciones; generaliza en primer lugar todas esas impresiones en conceptos más descoloridos, más fríos, para unirlas al carro de su vida y de su acción. Todo lo que eleva al hombre por encima del animal depende de esa capacidad de volatilizar las metáforas intuitivas en un esquema. (Nietzsche: p. 26)

Así llegan los conceptos a dominar los actos<sup>7</sup>. Pero este conocimiento que parece explicar la realidad, desde el punto de vista del ser humano en tanto se adecua a la convención acordada por una comunidad, no deja de ser un fingimiento en origen metafórico y que sigue siéndolo solo que ahora ha olvidado su condición de metáfora, lo que permite que pueda evaluarse su veracidad. Nietzsche lo recuerda tajantemente: la veracidad es “mentir de acuerdo con una convención firme”; ser veraz es “utilizar las metáforas usuales”, metáforas “que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado”. En definitiva, las verdades son “ilusiones de las que se ha olvidado que lo son” (Nietzsche: p. 25), lo cual conlleva el error, el peligro, de creer que se tiene estas cosas ante sí de forma inmediata, el error de confundir la metáfora con la realidad, olvidando la metáfora. “El hombre se olvida de sí mismo como sujeto y, por cierto, como sujeto *artísticamente creador*” (Nietzsche: p. 29).

Si alguien atravesando el bosque del mundo, consciente de las infinitas desemejanzas, atiende a una hoja, se encontrará sintiendo que “ese impulso hacia la construcción de metáforas, ese impulso fundamental del hombre del que no se puede prescindir ni un solo instante, pues si así se hiciese se prescindiría del hombre mismo (Nietzsche: p. 34), busca

---

<sup>6</sup> Sucede lo mismo con el conocimiento científico, también por acuerdo, que exige la delineación del objeto (a es b), pues es su condición necesaria para operar. Debería profundizarse la cuestión de en qué medida hoy en día el conocimiento científico está superpuesto al acuerdo social de convivencia. Justamente por su definición de los objetos, parece que el conocimiento científico rige los discursos públicos, también privados, no los íntimos...

<sup>7</sup> Por ejemplo: “me comporto así porque soy tímido”. La timidez no existe, o, mejor dicho, es una metáfora que se aplica a comportamientos que pareciera que deberían justificarse porque se le endilga una palabra. O con la valentía igual sucede, mientras que en la *Ilíada* actos que llamaríamos de valentía vienen infundidos por lo divino... y no por una palabra...

una manera de relacionarse con aquel pedazo de frondosidad, no pudiendo hacerlo directamente, ni valiéndose de “ese enorme entramado y andamiaje de los conceptos al que de por vida se aferra el hombre indigente para salvarse” (Nietzsche: p. 36) (salvarse o sea olvidar la inasimilable semejanza). Es así que la única manera en que el instinto formador de metáforas puede hacerse cargo de aquellas intuiciones, “impresiones repentinas”, lo que se escapa, es de forma creadora: “corresponder de un modo creador (...) a la impresión de la poderosa intuición actual” (Nietzsche: p. 37), “la impresión del poderoso intuir que lo habita [al sujeto que crea]” (Nietzsche en Calasso, 1994b: p. 52).

Tras trazar una “historia del conocimiento como historia de la ocultación de la simulación” (Calasso, 1994b: p. 51), en palabras de Calasso, Nietzsche apunta la manera de conocer el mundo, de buscarlo en su condición huidiza: el instinto hacia la construcción de metáforas “busca un nuevo campo para su actividad y otro cauce y lo encuentra en el mito y, sobre todo, en el arte” (p. 34). Es la “vía de la simulación activa, consciente, lúdica” (Calasso, 1994b: p. 52). Es la vía que enarbola la “inmediatez del engaño” (Nietzsche; p. 37), la vía que se reconoce como simulacro, que lo exalta, al contrario que el conocimiento *a* es *b*, que olvida lo que se escapa, lo invisible. El mundo no es nada en concreto, no es igual a *x*. No es algo que se ofrezca descifrable (no *es algo*). Es “este lugar de la metamorfosis perenne”, flujo de formas cambiantes, incesante “contienda de simulacros” que se presenta a la mente. Puede posarse un mirlo en la antena de al lado de la ventana, mirar a los lados, y marcharse, o puede girarse la cabeza y ver en la mesita de noche una foto de una excursión familiar. ¿Qué es el mundo? Cualquier definición del mundo debería contener el viaje de ese mirlo, que ahora vuela o canta o visita otra antena o muere, y debería contener también la instantánea (que es ya simulación, así como la palabra *viaje*) en la mesita de noche, que regaló un tío a cada sobrino, que quizá trae un juego de escondite, el olor del tomillo al sol o el tacto de una piedra en la bota. La foto parece ser un simulacro cerrado, pero el escenario es la mente: ahí batallan incesantemente los simulacros: a medida que se frecuenta la foto se salva una simulación concreta de ese fluir y se van emborronando los gestos de los instantes anteriores y posteriores al clic, simulaciones que en la mente van perdiendo fuerza; la propia foto como materia no deja de estar nadando en el flujo, tampoco existe en abstracto, como demuestra la grieta en el marco por un día en que cayó o el propio recuerdo del regalo. ¿Y el viaje del mirlo? También debería simularse, para definir el mundo, pero aunque alguien lo persiguiera con un dron se habría perdido su eclosión del

huevo, o el momento en que fue puesto, o... y aún peor ¿cuándo debería dejar de grabar? Es en este sentido que el mirlo pasando ya es un simulacro, puesto que no es desligable del mundo (flujo del acontecer) pero a la vez que está conectado con todo no se nos aparece con todo ello visible. Y vuelta al principio: como el mundo, el universo (¿qué confines?), no se acaba, nada más puede acabarse... nada puede acabarse sin que mientras tanto un charrán ártico esté criando en el polo norte, un pino bombee savia, una piedra... una piedra que sin moverse, ahí parada, medio enterrada y mellada, ya desafía cualquier intento de acabársela. Siempre se escapa algo, aquello que Calasso llama lo invisible, que puede nombrarse porque a veces se hace sentir, en cualquier irrupción, aquello que en los griegos sugería la acción de un dios, la fuerza de lo divino... es lo ignoto, desconocido — “un desconocido que está destinado a permanecer como tal: la *anirukta* de los textos védicos, un indeterminado, un indefinido, un implícito que no puede particularizarse” (Calasso, 2020: p. 362). La irrupción puede ser cualquier cosa en tanto que la apariencia traiga algo no reconocible: ante un meteorito que pasa puede decirse “oh, un meteorito que pasa”, o no acabar de identificarlo y por tanto tener que transformarse en él. Ahora pasa un mirlo y ser poseído por ello en lugar de solamente reconocer desde fuera a un mirlo que pasa. O hasta una piedra, al mirarla, sopesarla, voltearla... volverla a mirar y no poder aprehenderla ni explicarla: irrupción queda (así van visitando epifanías a la mente...). Y entonces, puestos a simular para conocerla, en vez de hacerlo excluyendo mundo para obtener definiciones válidas en función a parámetros que buscan un desconocido que es un “conocido todavía no verificado” (Calasso, 2020: p. 362), puestos a simular, pues, por qué no atender abiertamente, dejarse poseer, y así abordar aquello que atrae a la intuición, “impresión repentina”: esta es la propuesta de la creación mediante metáforas intuitivas que aviva Nietzsche. Encontrarse transformando en un poema un brillo colorado que igual la piedra solo emite en ese momento del día por el ángulo del sol y la disposición de las hojas que dejan pasar la luz. O su insipidez o gusto a sal puede transformarse en canción ¿por qué no? Esta es la intuición creadora que, según Nietzsche, puede destrozarse los límites conceptuales excluyentes, en vez de partiendo de un objeto, transformándose.

Caminar entre moras y girasoles es, desde ya, caminar entre relatos. Cuando cae la noche, las historias continúan, entre murciélagos y rocas amenazadoras. La naturaleza no es muda, solo está callada. Basta con el precario encanto de la palabra para reanimar esas moras, esos girasoles, esos murciélagos. (Calasso, 2020: p. 216)

Pasar junto a unas moras y advertir que se camina entre relatos. No se aborda un objeto si no que se es poseído por algo, ¿unas moras? pensaríamos echando mano de la metáfora manoseada, pero esto de aquí junto a lo que paso no son solamente “unas moras” y así que paso sin medio de apresarlas y por fuerza “eso” (lo invisible) se me impone nada más que atiende y me va transformando a medida que en ellas me transformo. Transformarse en ello no quiere decir nada más que irse transformando, ir sintiendo en la mente cómo no se acaba, sentir sus relatos. Ir sintiendo cómo no se acaba quiere decir ir contando su historia, pues a medida que nos posee lo vamos simulando, así actúa la posesión, imágenes mentales, frases... ni que sea escuchar cómo la semilla brotó, cómo cada verano unos chiquillos las van a buscar y las arrancan una a una para devorarlas, cómo otros caminantes pasan a su vera, el momento en que florecen así como cuando se desfloran, su quietud nocturna o el sol de cada día que las va alimentando... Así, por sentimiento de relatos, exploración de lo invisible que no acaba, lo que empezaba por ser “unas moras” no se acaba y se revela simulacro, hecho simulando... mediante este conocimiento metamórfico se conoce el simulacro, la apariencia, a través de simulacros. A aquella intuición a la que se refería Nietzsche podríamos llamarla caminar entre relatos. Caminar por el mundo es caminar entre relatos: se accede a un conocimiento del mundo que se define por no poder acabarse, “inmediatez del engaño”, que se suma a la circulación de los simulacros trayendo su propia incursión de lo invisible, su transformación del mundo, por ello se comprende algo que no sería accesible de otro modo, tan solo transformándose en ello: “sería ingenua la pretensión de interpretar el mito, cuando es el propio mito lo que nos interpreta” (Calasso, 1994b: p. 407). Aquel que camina entre relatos “continuamente muestra el afán de configurar el mundo existente del hombre despierto, haciéndolo tan abigarradamente irregular, tan inconsecuente, tan inconexo, tan encantador y eternamente nuevo, como lo es el mundo de los sueños” (Nietzsche: p. 34). Abigarramiento que revelaba aquel capaz de transformarse en todas las cosas que Platón expulsaba de la ciudad, aquel que, como revela Nietzsche, vuelve el mundo despierto en mundo de sueños. Así, en definitiva, se cuenta el mundo, se crea el mundo. En la ciudad “el conocimiento permite evitar el dolor” (Calasso, 1994b: p. 51). Fuera de la ciudad se encuentra el terror de las fábulas, se encuentra el mundo: “tan irracional en el sufrimiento como en la felicidad” (Nietzsch: p. 38), un riesgo encantador.

Tal como el encanto que debía producir el leopardo gravado en la piedra: aferraba, guardando y sugiriendo, la irrupción del flujo de metamorfosis que podía ocurrir que

tomara la forma de un depredador fatal. Al menos así se contaba con una simulación de la amenaza: el simulacro de un animal en piedra que encerraba la amenaza invisible, aquellos animales de los que nunca se estaba seguro de poder escapar. Como el simulacro de madera de la Artemisa Táurica que Orestes había robado del santuario, con el que “viajó prolongadamente manteniéndolo apretado entre las manos, durante todo el tiempo que sintió que la locura planeaba sobre su cabeza” (Calasso, 1994b: p. 407). Pero de este encanto de tener algo a lo que aferrarse ante el sentimiento de terror que el flujo del mundo inaprensible despierta, tener una estatuilla que abrazar al sentir la locura, un animal de piedra que advierta del depredador, de este alivio de la vida puede resultar que el simulacro nuble el mundo, que de tanto apretar la estatuilla se olvide la presión del mundo. De este encanto nace otro riesgo, el riesgo de que el simulacro sustituya al mundo, riesgo de olvidar todo lo que deja fuera, su contraparte invisible. Así que doble riesgo: riesgo del mundo y riesgo de olvidar el mundo... “La fuerza que provoca el terror también es la única que puede curarlo (...) pero sólo si es reconocida por lo que es.” (Calasso, 1994b: p. 408).

“Cierta día Orestes pensó que intentaría vivir a solas y ocultó la estatuilla en un cañaveral” (Calasso, 1994b: p. 407). Seguiría viajando, y quizá rondara todavía la locura o quizá no, pero recordaría los días en que avanzaba abrazando la estatua, ahora seguiría llevando el simulacro consigo y sabría que la estatua se oculta entre unas cañas mientras prosigue su viaje.

“El mundo es como la impresión que deja la narración de una historia. Yogavasistha, 2, 3, 11” (en Calasso, 1999: p. 7)

Quizá así pueda percibirse el hechizo de la fábula.

Si cada árbol puede hablar como una ninfa, o si un dios, bajo la apariencia de un toro, puede raptar doncellas, si de pronto la misma diosa Atenea puede ser vista en compañía de Pisístrato recorriendo las plazas de Atenas en un hermoso tiro —y esto el honrado ateniense lo creía—, entonces en cada momento, como en sueños, todo es posible y la naturaleza entera revolotea alrededor del hombre como si solamente se tratase de una mascarada de los dioses, para quienes no constituiría más que una broma el engañar a los hombres bajo todas las figuras. (Nietzsche; p. 35)

“Más allá del velo, no hay otro. El velo es lo otro. Es el anuncio de que lo existente, por sí solo, no se sostiene, que necesita por lo menos perennemente ser cubierto y descubierto, aparecer y desaparecer.” (Calasso, 2019: p. 336)

#### 4. “Ninfa, la brisa que hace temblar el pliegue de la tela”<sup>8</sup>

Su elemento no era humano ni celeste. Esta tribu omnipresente, ondeante, multiforme y sin embargo siempre igual, era la nube demoniaca, envolvente. La pluralidad de las fuerzas que median entre los extremos. Era el líquido mental que mantiene unido a todo lo que sucede. Su color se definía como *cumatilis*, “semejante a las olas”. Eran la materia de la que se componen las historias. (Calasso, 2020: p. 51)

nimfa és la *matèria mental* que fa actuar i que suporta l’encanteri. (Calasso, 2007: p. 24)

Hacia 1890, en Florencia, Aby Warburg se dedicó a estudiar detalladamente las pinturas de Botticelli. ¿De dónde vendrían? Las representaciones pictóricas del Renacimiento encontraron sus temas en la antigüedad griega, en sus dioses y sus mitos. No fueron sencillamente excusas para tener algo que pintar, un baúl de personajes y escenas. Si no que las historias seguían vivas cuando la ninfa emergía. Había determinadas convenciones que domesticaban la forma, pero la naturaleza entera seguía revoloteando alrededor del hombre. La pintura y la poesía florentina recibían los antiguos mitos paganos como un repertorio de simulacros para poblar sus lienzos y sus versos y, según aclara Warburg, lo hacían para “captar el movimiento externo de la vida” (Warburg: p. 46). De ahí venían, al fin y al cabo, las pinturas de Botticelli. Warburg explica que este pintor habría encontrado su guía para representar *El nacimiento de Venus* en los versos de Poliziano que cantan la misma escena. A la hora de tomar el pincel ante el lienzo en blanco... ¿cómo dar forma en un cuadro a aquellas historias, aquellas figuras? ¿qué imagen debían tomar? inevitablemente uno debía encontrarse preguntándose cómo vestiría a los seres que iba a pintar, qué peinados llevarían... Warburg se fija en estos detalles de la pintura de Botticelli y nos remite a la poesía de Poliziano, donde se encuentra un especial esmero en la representación de los detalles y los accesorios (*Beiwerk*): ambos compartían “ese común afán por captar los movimientos de los elementos secundarios” (Warburg: p. 27). De entre el océano de las historias antiguas, entonces, emergía la brisa de la ninfa, que aparecía de súbito, revoloteando en torno una figura, en el temblor de una tela o en unos cabellos alborotados, “com si el gest en si fos una cosa massa brusca i necessités vessar-se pels voltants” (Calasso, 2007: p. 28). “El movimiento de los detalles inanimados, de las telas y los cabellos (...), un signo externo fácil de manejar y que podía añadirse ahí donde se quisiera subrayar la ilusión de la vida” (Warburg: p. 93). Esta observación es la que mueve a Warburg a explorar cómo las

---

<sup>8</sup> (Calasso, 2020: p. 50).

distintas fuentes, plásticas y poéticas, de la antigua Grecia hasta el Renacimiento, más allá de reelaborar las escenas y los gestos míticos que la tradición va transmitiendo, dan el testimonio de un esfuerzo incontrolable por recrear el “gesto vivo”, hacerlo aflorar, la “brisa imaginaria” (Warburg: p. 41) que no estaba hasta que se siente aparecer. Es así que la dedicación de Warburg deviene una aproximación sincrónica a la historia del arte, atendiendo a las formas de la experiencia del movimiento, de la sensorialidad, de la fuerza atávica de la ninfa que reemerge, de una memoria, una memoria que no es del pasado, sino que es, justamente, sincrónica, simplemente el recuerdo de aquello que ocurre a cada momento, la brisa que pasa ahora mismo por el océano de nuestra vida, que quizá advertimos si unos cabellos nos ondean la vista o unas hojas se agitan... reemerge una memoria que lo que no olvida es que el pintor, el poeta, al tomar la palabra, empuñar el pincel, de donde parte es de la vida. Vida que, también llamada mundo, lo existente, etc. necesita de un velo que perennemente la cubra y la descubra. El pintor pintará un velo y la brisa de la ninfa descubrirá la vida.

La preocupación de Warburg es un ejemplo de lectura vívida del arte. Pareciera que busca la agitación indomable que Nietzsche llama a sentir, que nos posee y crea nuestro mundo, precisamente, artísticamente. También en la obra de Calasso aparece la ninfa. Es así como podemos aproximarnos a entender cómo aparecen sus textos, pues deberíamos partir de considerar que sea asimismo la ninfa lo que anima la escritura de Calasso, así como anima los cuadros de Botticelli. La materia de la obra de Calasso son, precisamente, las historias, la brisa. Es pues, también, un océano. Océano en tanto está hecha de irrupciones. “Les nimfes són l’element de la possessió, són les aigües constantment encrespades i volubles, en les quals, de sobte, es retalla una imatge sobirana que subjuga la ment” (Calasso, 2007: p. 23). Es la ninfa, una historia, una ola, la que nos hace sentir las fuerzas que subyugan la mente, las fuerzas del océano inabarcable. Es un océano que no está allí. Pero al leer un libro de Calasso, quizá no como Mrs. Procter, como si nada pasara, si no sintiendo las historias, la brisa, que ¿de dónde vendrá?, es entonces que se entra en el océano de las historias, aquello que se escapa nos salpica. El océano de historias, que es en lo que vivimos, el mundo, que se hace de historias, caminando entre relatos... Los libros de Calasso son narraciones, historias, fragmentos del mundo, ninfas que a cada párrafo toman una forma diferente, vienen de las aguas, que rompen en olas, cada ola diferente. Pero cada ola moja, es así como se reconoce lo invisible del vasto mar. La brisa hace temblar la tela, es así que se revelan las fuerzas, la viveza, como la que buscaba Warburg.

Sucede que Calasso al contar historias nombra estas fuerzas y entonces vemos la tela agitada que posee a la mente. Con la ninfa de una historia viene el revuelo de una tela, se entremezclan la tela y la brisa, y es así que en ese rizo se encuentra el nombre de una fuerza... así a veces pueden parecer conceptos que afloran en la obra de Calasso (son algunos: metamorfosis, posesión, lo divino, lo invisible, misterio, residuo, sacrificio, lo analógico, lo digital, sociedad, naturaleza, irrupción, continuidad, simulacro, mundo, fuerzas...). No son como aquellos conceptos de los que Nietzsche hablaba como metáforas moribundas. Son palabras que aparecen, son dioses: nombres de fuerzas, de potencias, las palabras de Calasso, antes que a una teoría, juegan a la posesión, porque solo es así que llegamos a ellas, transformándonos en ellas, solo se entienden a través de cada mito, cada imagen, cada historia, es así que pueden percibirse como fuerzas, porque en tanto que nos transformamos en ellas, traen su parte invisible, que es lo que nos sobrepasa. Son aquello que guía la obra de Calasso, pero no como una dirección, sino aquello con lo que se va de la mano, que desaparece y aparece. Sencillamente, a través de su escritura, Calasso trata, como todo, de “hendir las aguas de la metamorfosis”, reconociéndolas, transformándose en ellas. Como Talleyrand, que habla, en el umbral de *La ruina de Kasch*, para engañar, “como siempre” (Calasso, 2001: p. 9).

la huella a veces casi imperceptible que el estilo deja allí por donde pasa, en la convicción de que nos está permitido, en general, hacer poco, y ese poco se debe, en cualquier caso, a dones fugaces como el oído, el sentido del *kairòs*, la ligereza, la agilidad en hendir las aguas de la metamorfosis. (Calasso, 2001:p. 50)

En *La ruina de Kasch*, con la narración de Far-li-Mas en el centro, Calasso aborda los hechos en torno a la revolución francesa, el caos que desató, y aquella figura política que supo hendir las aguas de la metamorfosis que fue Talleyrand. Pero no puede dedicarse a contar hechos históricos sin que en un parrafillo aislado que aparece después de haber pasado ya unas cuantas páginas adentro en su “historia” asome el caos que cualquier presunción de ordenar la Historia olvida.

La Historia de la que aquí se habla es “sinóptica y simultánea”, es la desmesurada alfombra sin límites en la que “es posible yuxtaponer y anudar estrechamente, bajo la mirada, los acontecimientos más dispares o más distantes”, donde los hechos y los comentarios sobre éstos permanecen perpetuamente atados a un lecho de tortura y de placer, donde las fuerzas y las formas no alcanzan a distinguirse, donde la mirada está desde siempre expuesta al “terrible peligro de tocar los símbolos”. Cualquier juicio es

aquí un hilo perdido en la urdimbre de la alfombra y su única pretensión es la de sumarse con su tenue color a la trama del conjunto. (Calasso, 2001: p. 47)

Para ordenar hay que juzgar. En este libro, sin embargo, el juicio no ordena si no que es “hilos perdidos ...”. En su lugar, “la urdimbre de la alfombra”, que acumula colores, y por ende formas (los colores nunca se presentan sin forma), historias, aquello que hace en realidad la Historia, el mundo. Si aparece un juicio, es solo un hilo que tiembla al pasar la brisa. La alfombra es ni más ni menos que el mundo “lugar de la metamorfosis perenne”. ¿Cómo se ordena entonces? Ya hemos visto que al aceptar la simulación del conocimiento, si una cosa no equivale a otra cosa, la única manera de relacionarse es fundiéndose, transformando, por tanto, por afinidad<sup>9</sup> (“existe una afinidad de las cosas, que rige sus mutaciones” (Calasso, 2020: p. 216)). Así, por afinidades, se ordena el primer libro de Calasso, y así se ordenarán todos los de su obra, mosaico de párrafos, historias.

Italo Calvino dijo: “*La rovina di Kasch* tratta di due argomenti: il primo è Talleyrand, il secondo è tutto il resto” (Calvino en Calasso, 1994a: risvolta). Fórmula acertada, que el libro trata de “esto y el resto”, fórmula que se podría aplicar a la escritura de Calasso en general. Es la definición del conocimiento metamórfico, que, cuando conoce, conoce esto solo en función del resto; se transforma en algo en tanto que no en el resto, lo invisible. Así que *hablar del resto hablando de esto* es hablar del mundo. Ya lo anunciaba el Talleyrand que inaugura *La ruina de Kasch*: “este libro está dedicado al dedicar” (Calasso, 2001: p. 9). Toda dedicación se hace a un invisible que no se tiene del todo. Reconocer lo que se escapa es su fundamento. El conocimiento algorítmico, que opera digitalmente y no analógicamente, para poder operar depende de la sustitución y solo de ella. Asigna valores, significados y debe prescindir de *lo insignificante*. Pero “el residuo es el mundo (...), lo irrelevante es el mundo.” (Calasso, 2020: p. 124).

“Sea lo que sea lo divino es lo que impone con la máxima intensidad la sensación de estar vivo” (Calasso, 2016b: p. 44). Lo inmediato. Lo que huye. Claro debería estar ya que no podemos relacionarnos con lo inmediato, si no es a través de leyes, simulaciones mediadoras. La palabra es una de ellas. Hay diferentes maneras de relacionar la palabra con la apariencia. Algunas maneras consiguen transmitir la “sensación de estar vivo”.

---

<sup>9</sup> “Cantava l’aucell en lo verger de l’amat, e venc l’amic, qui dix a l’aucell: -Si no ens entenem per llenguatge, entenam-nos per amor; cor en lo teu cant se representa a mos ulls mon amat.” (Llull, R. *Llibre d’amich e amat*, fragment 26). El amado, el canto, dios, es la incomprensión. Sólo se puede comprender por afinidad, amando el canto incompreensible, dejándose poseer por él., transformándose en él amándolo.

¿Por qué camino? Es el que estamos recorriendo con Calasso, de la mano de Platón, Nietzsche y Warburg. Pero el camino no es uno, justamente lo característico de esta determinada escritura, lectura, es que construye su camino. Podría llegarse así a anunciar aquello que Calasso, en *La literatura y los dioses*, llama literatura absoluta. Esta fórmula simplemente apunta una manera de relacionarse con el mundo a través de la palabra. Es la manera que se ha estado desarrollando hasta aquí, manera de vivir que no puede definir el mundo, no puede entenderlo y que por ello en su intento lo crea.

Es la pequeña fábula que aparece en un escrito de Baudelaire dedicado a un Salon:

he intentado más de una vez, lo mismo que todos mis amigos, encerrarme en un sistema para predicar a mis anchas. Pero un sistema es una especie de condenación que nos empuja a una perpetua abjuración; siempre hay que inventar otro, y ese cansancio es un cruel castigo. (Baudelaire, 1999: p. 201).

El sistema no podía contener al “inmenso océano de la semejanza”: “siempre un producto espontáneo, inesperado, de la vitalidad universal venía a dar un desmentido a mi ciencia infantil y anticuada, deplorable hija de la utopía.”; ante la vitalidad universal que irrumpe y derrumba la utopía. La brisa, al contrario que la utopía, tiene lugar y, además, viene de algún lugar. Baudelaire zanja tranquila y humildemente: “para escapar al horror de las apostasías filosóficas me resigné orgullosamente a la modestia: me contenté con sentir<sup>10</sup>; regresé a encontrar un asilo en la impecable ingenuidad.” (Baudelaire, 1999: p. 203). Una página después condena las “reglas de los profesores-jurados” porque con ellas “todas las sensaciones se confundirían en una inmensa unidad”, lo cual olvidaría “la variedad, condición *sine qua non* de la vida (...), esta rareza necesaria, incomprensible, variada hasta el infinito, dependiente de los medios, de los climas, de las costumbres...” (Baudelaire, 1999: p. 202). Variedad que en este punto solo podemos leer de manera afín con el “lugar de la metamorfosis perenne” de Calasso...

Las dos únicas cualidades que Calasso enuncia como máximas para su concepción de la literatura —que como decíamos es, también humildemente, tan solo un recordatorio, justo como la memoria que trae la ninfa de Warburg—, son que “la literatura misma no debía ser definida”, cuestión que ya hemos corroborado ampliamente desde el segundo capítulo,

---

<sup>10</sup> Ver Anexo 2.

y que “todo puede ser considerado literatura” (Calasso, 2022: p. 86)<sup>11</sup>. Esta segunda se capta inmediatamente, precisamente, al pensar en lo inmediato, en cómo cabe recibir aquello que se nos presenta: por efecto de librarse a acoger la variedad, la proliferación de apariencias, se anda susceptible a ser poseído, golpeado por la vitalidad universal, transformarse. En este punto, inmersos en el mar de las apariencias, la cuestión primera y última es cómo aparece aquello que aparece, la irrupción de la ninfa, las historias que trae, cruzarse por la calle, encontrarse un anuncio, un reclamo por megafonía, un arbusto o la mano de un camarero (ambos en el *Diario* de Gombrowicz), una guía telefónica, una conversación como con Mrs. Procter, etcétera... que sea considerado literatura solo es cuestión de tiempo, pues igual que irrumpe por la calle o a saber en qué “pliegue de lo que emerge” (Calasso, 2022: p. 85), todo convive en la mente, y en un cuaderno puede desparramarse. No hacía falta que alguien copiara las instrucciones de una lavadora en una novela para que se leyeran como “literatura”, tan solo había que reconocer la ninfa. Tan incierto, pues, es cada instante, mente abierta al mundo, como incierto es el lugar de la literatura... así es que ambos se entrelazan. Calasso lo resume juntando dos papeles, el poema en prosa “Embriagaos” y una carta de Baudelaire a Flaubert: “será necesario abandonarse “a todo lo que huye, a todo lo que gime [...] a todo lo que habla” (...) trabajar es trabajar sin tregua; es no tener más sentidos ni fantasías; y es ser una pura voluntad siempre en movimiento” (Baudelaire en Calasso, 2011: p. 57).

No ya la leyenda de los siglos, sino la leyenda del instante, en su volatilidad y su precariedad, en su timbre irreducible a toda historia precedente, era eso lo que debía constituir la materia misma, la vasta y oscura reserva de sensaciones de *Les Fleurs du mal*. (Calasso, 2011: p. 205)

La leyenda del instante es exactamente lo que encontramos en “Las Ventanas”<sup>12</sup>. En este poema Baudelaire mira desde su ventana el inmenso oleaje de ventanas que se esparcen por los tejados y las fachadas de la ciudad. Mar de casas salpicado de huecos, algunas cerradas, apagadas, cortinas, distintos tonos... “En ese agujero negro o luminoso vive la vida, sueña la vida, alienta la vida”. Hay uno donde se puede ver una mujer inclinada que nunca sale. “Con su rostro, su vestido, su gesto, su casi nada, he rehecho la historia de esa

---

<sup>11</sup> Curiosamente, justo las dos máximas literarias de Calasso podrían leerse análogas a los dos muy importantes puntos que Baudelaire dice que han sido olvidados en la extensa enumeración de los *derechos del hombre*: “el derecho a contradecirse y el derecho a irse” (Baudelaire en Calasso, 2011: p. 54).

<sup>12</sup> También en las ventanas, por supuesto. Al fin y al cabo todo son ventanas, de donde puede emerger una ninfa.

mujer o, más bien, su leyenda, y algunas veces me la cuento a mí mismo llorando.” De una ventana se cuenta una leyenda. “Y me acuesto orgulloso de haber vivido y sufrido en otros distintos de mí.” Un lector le preguntaría si está seguro de que esa leyenda es la cierta, pero la pregunta no podría ir más desviada. “¿Qué importa lo que pueda ser la realidad que se encuentra fuera de mí, si me ha ayudado a vivir, a sentir que soy y lo que soy?” (Baudelaire, 1986: p. 117). A través de una ventana que emerge del mar de tejados, contarse su leyenda y sentir que se ha vivido y sufrido en otros. ¿Cuál es la realidad que hay ahí fuera, si solo podemos vivir a través de las ventanas? La realidad es el desamparo, la necesidad de un anclaje, encontrar una ventana que abrazar, mientras nos abraza. Sentir esa ventana y sentir su leyenda, contárnosla y sentir la vida. Nosotros que no podemos escuchar nuestra leyenda y que aquí estamos, también con nuestra lucecita sentados, mirando a través de la ventana. No se está nunca del todo en un lugar: “creo que yo estaría siempre bien donde no estoy”. Uno no cabe dentro de sí mismo, de su instante: “Esta idea de mudanza es una de las que constantemente discuto con mi alma”. La necesidad de mudar, mudarse. Ay, lo que nos huye desde ahora. La lejanía. Mientras tanto. Y va alejándose... “al último extremo del Báltico; más lejos aún de la vida, si es posible, instalémonos en el Polo” (Baudelaire, 1986: p. 134)... *Anywhere out of the world*, allá es donde va la literatura, desde aquí.

#### 4.1. *Pasión por la incertidumbre sobre la identidad de las personas*<sup>13</sup>

Alguien que podía estar en su casa o caminando por la calle y sentirse en cualquier parte fuera del mundo. No debe de ser alguien que tenga muy clara su identidad. De vez en cuando, cada uno de nosotros somos ese alguien. De Baudelaire en concreto Calasso cuenta: “el estado crónico de su vida: estar demasiado expuesto, sufrir por ello y tener que soportar, además, la sospecha de que esa excesiva exposición se debe a una mezcla benéfica de exhibicionismo y dejadez”. Todo es un exponerse y apariencias es todo lo que nos llega. Saber que también nosotros nos exponemos pero saber también que no tenemos una leyenda propia en la que exteriorizarnos... “El vicio de Baudelaire sería entonces ante todo el de corresponder demasiado literalmente al estado general del mundo, a su exposición crónica a la apariencia” (Calasso, 2011: p. 174). Paradójica y

---

<sup>13</sup> “En cierta ocasión, en los tiempos de mi juventud, e incluso después, cuando amaba las novelas de aventuras y los melodramas, vi que lo que me apasionaba era *la incertidumbre sobre la identidad de las personas*” (Talleyrand en Calasso, 2001: p. 12).

perenne escisión entre nunca acabar de saber quién se es y tener a la vez que exponerse como si se fuera alguien. Quizá es por ella que nos puede apasionar tanto encontrar en una novela la incertidumbre sobre la identidad de una persona, o mejor dicho, no encontrar su identidad.

¿Qué significa un sujeto de identidad incierta para la política? No puede operar con él, o sí, olvidando su condición de persona incierta. La política, como la publicidad, no puede hablar de lo insignificante, no puede hablar del mundo. La política habla en nombre de la sociedad, y la sociedad es el conjunto de los individuos, la suma de ellos, se toma a ella misma como el todo, “quell’involucro trasparente e impenetrabile, a tenuta stagna, che avvolge tutte le forma attuali di vita” (Calasso, 2020b: p. 167). Se despierta la sospecha, si cada persona no está segura de estar por entero dentro de ella misma. Las relaciones entre seres humanos no son inmediatas. La sociedad presupone el acuerdo en las palabras. Otro presupuesto de la sociedad, que es también motivo de sospecha, es que “la naturaleza entera no es lo que envuelve si no lo que es envuelto”, así suena la globalización, comunidad “excluyente de cualquier otra y capaz al mismo tiempo de hospedar en su interior a todas las demás, por más hostiles que resulten”. La Tierra es “ella misma el lugar circunscrito en la que se recogen los materiales para los experimentos” (Calasso, 2016b: p. 59). Para llegar a este punto se cumplió un curso en el que

el polo analógico del cerebro fue suplantado por el digital, que es el polo de la sustitución, del valor de intercambio, de la convención sobre la que se funda el lenguaje y de la imponente red de procedimientos en medio de la que vivimos. (Calasso, 2016b: p. 60)

El mundo es siempre más pequeño y además no se acaba, como una hoja, como la mente. “Antiguo e irreductible objeto de la política: la “distribución de los despojos.”” (Calasso, 2001: p. 41). “El mundo podría incluso desaparecer, porque ya es superfluo; sería sustituido por la información acerca del mundo” (Calasso, 2014: p. 51). Es necesario, pues, preguntarse dónde se escuchan las palabras, de dónde vienen y dónde reverberan.

En la isla de Dilmun, Utnapixtim se pregunta por el orden de las historias que cuenta y comenta a Sindbad: “Al capdavall, només són històries. I a les històries no se’ls demana la documentació”. (Calasso, 2021: p. 32)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Ver Anexo 3.

#### 4.2 Mis ojos colmados de imágenes no habían podido saciarse nunca<sup>15</sup>

En un Salon Baudelaire habla de “volver a ver” una obra de Delacroix. “Volver a ver el *Sardanápalo* es recuperar la juventud” (Baudelaire en Calasso, 2011: p. 154). “Muchas veces mis sueños se han llenado de las formas magníficas que se agitan en ese gran cuadro, maravilloso él mismo como un sueño” (Baudelaire en Calasso, 2011: p. 155). Escuchamos también a Nietzsche, llamando a poblar el mundo de sueños. En este “volver a ver” se encuentra el reconocimiento del mundo propio que crea una imagen, el conocimiento, sentimiento, que solo se puede encontrar en ella. Es así que tiene sentido “volver a ver” la imagen, ir a presenciarla, es así que tiene sentido que la imagen vuelva, si al verla poseyó la mente, sus “formas magníficas” persisten, reaparecen en sueños quizá. Es así que se agita la devoción insaciable por las imágenes, al moverse por un mundo que es circulación incesante de imágenes, llamamiento fascinante a prenderse de cada mundo, cada sueño, que cada imagen puede traer.

Calasso habla de una “tribu de iconólatras” en los tiempos de Baudelaire: “exploraban los meandros de las ciudades, sumergiéndose en las ““delicias del caos y de la inmensidad”, repletas de simulacros” (Calasso, 2011: p. 19). Hoy, sin embargo, probablemente los simulacros que más fijamente se miren no se encuentren en los meandros de las ciudades... sino en el teléfono móvil, o en la familia de las pantallas. Ahora Baudelaire podría celebrar su insaciabilidad de imágenes simplemente con sentarse y mirar un rectángulo, un rectángulo por el que pasan apariencias. Las pantallas van más allá de la reproductibilidad técnica, pues una foto, una postal, por muy lejos del original que se encuentre —este no es el asunto—, puede guardarse en un cajón, circula por el mundo. Uno puede construir una relación con una postal muy diferente según si la tiene en la nevera, o en la pared frente al escritorio a la vista constante, o guardada en un sobre y la saca de vez en cuando, sosteniéndola y volviéndola a guardar. Los meandros de las ciudades siguen estando ahí, pero están poblados de pantallas, o, aún más, la pantalla va con nosotros. Y Baudelaire podría estarse ahí sentado probablemente hasta que los mundos se acabaran, porque las imágenes del móvil, conectado a internet, tampoco se le acabarían. Con la televisión era distinto, había canales y había horarios. Ahora solo bastaría con sentarse e ir mirando la pantalla...

---

<sup>15</sup> “Muy jóvenes, mis ojos colmados de imágenes pintadas o gravadas no habían podido saciarse nunca, y creo que los mundos podrían acabarse, *impadvidum ferient*, antes de que yo me vuelva iconoclasta.” (Baudelaire en Calasso, 2011: p. 19).

Efectivamente, lo que ha cambiado es cómo aparecen los simulacros que hoy en día nos invaden. Nadie pensaría en estarse mirando una pantalla para siempre, pero es fácil caer en alargarse indefinidamente, o, aún más retorcido, sentir la tentación de lanzarse a la proliferación de imágenes en cualquier momento en que no se esté atendiendo a una pantalla, solamente por tener la posibilidad de hacerlo a cada momento.

Inmersos como lo estamos en este régimen de circulación de las imágenes y los textos, no es posible relacionarse con cualquier texto, cualquier imagen, cualquier cosa, pensar en las cuestiones que hemos tratado, sin que aparezca en escena la que es la mayor presencia de nuestro tiempo. Y no es que uno mire por la ventana y vea pantallas, si no que la presencia está en nuestro interior, en la mente.

Escuchar la recurrente frase “¿qué estará pasando en el mundo ahora mismo?”, que va seguida de la mano que emerge del bolsillo y enciende la pantalla, es escuchar infinitas implicaciones resonando, empezando por el inquietante dónde está el mundo, si no aquí... y cómo nos llega entonces, etcétera. Esta frase tiene un equivalente que no es menos preocupante: “a ver qué me he perdido”. Como si al sacar el móvil se saldara la pérdida. Y en efecto es una sensación que actúa sobre nosotros. Si hace mucho podía irrumpir un depredador, o, como hemos estado explorando, puede irrumpir el mundo, sentirse lo divino que es invisible, que viene del inaccesible ignoto... hoy lo que principalmente se siente acechar es la irrupción de la notificación, que viene de lo digital, y por ello puede salvar la pérdida. Puede llegar cualquier noticia pero el modo en que llegará ya está cifrado, el molde para que la inmediatez aparezca, enviada desde otra pantalla. Quizá por eso la espera de la irrupción es más incisiva, porque ya se sabe que puede llegar o que llegará un mensaje. En cambio la irrupción de lo desconocido es como los animales de los que nunca se estaba seguro de poder huir, siempre acechantes, pero sin saber cómo aparecerían, desde luego no por un rectángulito.

Las irrupciones de las apariencias a las que estamos sometidos ya no vienen de lo desconocido y el acceso es además inmediato: cualquier información que se presenta o se puede encontrar, lo hace ahí en su rectángulito abstraído del mundo. Resultan diferencias notables: entre releer una carta y visitar unos mensajes, ojear un álbum de fotos y abrir la galería... ¿Qué diferencias hay aquí en el “volver a ver”? También las imágenes y las palabras lo tienen más difícil para volver, reaparecer, acompañarnos, pues todas vienen del mismo lugar, perdiendo algo de su historia, ni rastro. Lo cual a su vez nos incita

todavía más a volver a presenciar la imagen, los mensajes, volver a encender la pantalla... a veces incluso sin saber qué se está buscando...

“Entre los 680 fragmentos de Aristóteles que Valentin Rose publicó en Leipzig en 1886 se encuentra, en el número 668, una sola frase que hace soñar”. Un fragmento que hace soñar: “cuanto más aislado y solitario me encuentro, tanto más me vuelvo amigo de los mitos [*philomythóteros*].” (Aristóteles en Calasso, 2020: p. 375).

## 5. Pensamiento impuro

“Tal vez tengo tendencia a lo que Nietzsche llamaba el “pensamiento impuro”, es decir, una forma de pensar en el que las abstracciones están tan enredadas con los hechos reales de la vida que no hay forma de desenmarañarlas. Desde mi punto de vista, el pensamiento en general, y lo que designamos con el poco afortunado nombre de “filosofía” en particular, deberían llevar una especie de vida clandestina durante un tiempo, con el único fin de renovarse. Y con clandestina quiero decir oculta en historias, anécdotas y otras muchas formas distintas al tratado filosófico. De esa forma el pensamiento podría regenerarse de forma biológica, por así decirlo.» (Calasso en VV. AA.: p. 2809).

## 6. Vasija rota

Venerable objeto es la “vasija, cántaro de la plenitud”, *urnakumbha*, *urnakalasa*, pero es un objeto que está roto, para que de él fluya el líquido, o inclinado, para que se vierta al exterior lo que sobreabunda. No hay mundo divino sin lo que es *urna*, “lleno” y desbordante. Sin una plenitud que se vierta fuera de sí misma. El líquido puede ser la *amrita*, de lo que se alimentan los dioses, o el *soma*, que exalta a los mortales, o simplemente agua. En todo caso debe fluir, sin pausa, para que algo suceda. (Calasso, 2020: p. 381).

El mundo es una vasija rota. El sacrificio trata de recomponerlo, trozo a trozo. Ciertas partes, empero, quedan reducidas a polvo. Cuando la vasija es recompuesta queda surcada de muchas heridas. Hay quien dice que así es más bello. (Calasso, 2020: p. 137).

El mundo es una vasija rota. También el libro es una vasija rota. Calasso recoge trozos de historias, historias solitarias, esparcidas, y las recompone en un libro. Leer un libro de Calasso es caminar entre relatos. A cada párrafo acuden relatos, voces, imágenes, a cada momento puede irrumpir un héroe, un dios, una carta perdida, un animal, un personaje,

los días de un diario, otros libros, o “papeles rotos de las calles” (Cervantes: p. 168)... Vamos avanzando por un libro y emerge la pregunta ¿de dónde vienen estas palabras? Parece que las palabras estén en un libro, pero no solamente. Vienen de otros lugares. En la novena página de *La Folie Baudelaire* un párrafo comienza:

Se encamina la escritura de un libro cuando quien escribe se descubre magnetizado en cierta dirección, por un arco de la circunferencia, que a veces es mínimo, delimitable en pocos grados. Entonces todo aquello que viene al encuentro —incluso un manifiesto o una insignia o unas palabras oídas por casualidad en un café o en un sueño— se deposita en una zona protegida como material en espera de elaboración. (Calasso, 2011: p. 20).

Y sigue: “así actuaban los Salons sobre Baudelaire” y en adelante hablará de Baudelaire y sus escritos motivados por los Salons. ¿De quién hablaba, por quién hablaba, a quién se dirigía, al arrancar el párrafo? ¿Quién habla y desde dónde? La voz que anima los libros de Calasso justamente nos habla desde el agitado mar de las historias, de las apariciones. Dos ejemplos: “estas líneas se encuentran, como un meteorito, entre las páginas de los *Fusées*” (Calasso, 2011: p. 84): “Zeus estaba seduciendo a Pluto cuando Gea, la vengadora de todas las víctimas del Olimpo, hizo una seña a su hijo Tifeo, como un sicario a otro.” (Calasso, 2019: p. 345). Unas palabras remotas de Baudelaire aparecen como un meteorito y dos titanes de la mitología griega se hacen señas como dos sicarios con gafas de sol, de una esquina a otra, en una película de Hollywood. No pueden leerse sus libros sin ver pasar un meteorito o sin ver una escena de cine, transformarse en ellos así como ellos se han transformado en el libro; recontar es la esencia. Desde aquí es desde donde habla Calasso y así es como da forma a sus libros. El mundo y el libro no viven separados, sino que en el libro se reúne y se anima esa pululación de historias que es el mundo. Los trozos de la vasija que componen el libro vienen de ese “lugar de la metamorfosis perenne”. Por entre las heridas de la vasija fluye el agua del mundo, hechura de historias. Las aguas “son el único elemento “omnipresente” (Calasso, 2020: p. 381).

Tomar un libro de Calasso es sumergirse en mar de historias. Leer es “una transformación que se produce de modo completamente invisible (...), en el interior de la mente” (Calasso, 2016b: p. 29). Leerlo es transformarse un poco en el mundo, aunque ya se estaba dentro, pero al quedarnos a solas con el libro nos hacemos su amigo y es así que se descubren los lazos con las historias, amistad con los mitos. En definitiva, nunca se está a solas con un libro, como Mrs. Procter. Las aguas subterráneas del mundo siguen corriendo, y quizá el propio libro deja escucharlas. Las páginas de Calasso nos recuerdan constantemente el

fluir del mundo, aquel otro lugar perenne que existía y nos huía... no sabíamos que también el mundo era eso. Desde el momento en que un puñado de historias y palabras se han “afinidadado” en un libro, en un nido, el libro circula por el mundo y de sus heridas también fluyen historias, eclosionan aves que viajaran, hasta aquí mismo, por ejemplo<sup>16</sup>.

## 7. Pupila

Único punto sobre el opaco cuerpo humano donde un minúsculo círculo capta un reflejo. El reflejo indica que allí opera la mente. (Calasso, 2020: p. 321)

Único punto del cuerpo que aloja en sí el reflejo. Donde hay reflejo hay también una mirada que se mira a sí misma. No hay vida para los hombres sin esa mirada. Al mismo tiempo, esa mirada revela el predominio insoslayable de la ausencia sobre la presencia. (...) Lo que nos gobierna mientras miramos es aquello que se nos escapa. Es, también, lo que nos acompaña para siempre. (...) Ese ser que mira a quien mira (...) es la ausencia misma pero —cuando aparece— es una presencia que se impone a cualquier otra presencia. (Calasso, 2020: 390)

El juego supremo es el que acontece entre la presencia y la ausencia. (Calasso, 2020: p. 389)

Así pues este trabajo solo podía ser una pupila. Nos hemos acercado a las historias, y las historias, tal como hemos dado en entenderlas, son aquello que no se acaba, aquello con lo que leemos el inacabable mundo. “Narrar es un ir adelante y un volver atrás, un movimiento ondeante en la voz, una perenne cancelación de confines, una treta para evitar las puntas vulnerantes” (Calasso, 2001: p. 136). ¿Cómo confinar entonces una perenne cancelación de confines? Fragmentariedad de la vasija rota. La pregunta que motiva estas páginas ha sido: ¿cómo relacionarse con los libros de Calasso? Y la forma de buscar un conocimiento como respuesta ha sido transformándonos en su obra, sintiendo lo que se escapa, y haciendo de esta ausencia, la ausencia que se impone, la preocupación por comprender. De la vasija rota fluye el agua, esta agua ha sido aquello que hemos querido explorar. De la obra de Calasso, a la forma metamórfica, caminando entre relatos, de relacionarse con el mundo. O dicho al revés, de aquello que debe crearse, a una creación concreta (su obra). Con la creación concreta, la vasija rota, profundizar en esta forma de conocimiento que atiende a “las aguas de la metamorfosis”. Conocer la obra es conocer

---

<sup>16</sup> Ver Anexo 4.

cómo se relaciona con el mundo, cómo cuenta sus historias. Necesario conocer la relación entre la presencia y la ausencia para conocer la presencia.

Uno puede estar leyendo un libro de Calasso o no. Mientras se lee no se puede conocer del todo aquello que se lee porque se está leyendo y es fácil reconocer que no se acaba. Mientras se escribía esto, si se volvía a abrir un libro de Calasso se corría el riesgo, al repasar las páginas, de que cualquier fragmento, cualquier subrayado, cualquier anotación, apareciera abriendo un nuevo y resonante mundo en este pequeño mundo que aquí se estaba tratando de recrear. Escribir sobre un libro es no tenerlo presente. Por ello la manera de relacionarse con él debería buscarse por afinidad, porque partiría de reconocer la ausencia, las páginas que no se tienen delante. Por ello estas páginas debían tratar de ser análogas con los libros de Calasso, debían tratar, en fin, de crear un espacio donde “afinizarlo”. “Eros es esta disposición a perderse, disolviéndose en un compuesto que antes no existía.” (Calasso, 2020: p. 215).

Si escribir sobre un libro es no tenerlo presente, la pregunta última que debería cerrar y englobar este escrito sería: ¿Qué queda de la obra de Roberto Calasso mientras no se la tiene presente, mientras no está siendo leída?

Atenea es la fuerza que ayuda a la mirada a verse a sí misma. (...) Para Ulises, la presencia de Atenea es la de una conversación secreta e incesante: con el chillido de una garza, con el timbre bronceo de una voz, con las alas de una golondrina aposentada en una viga o con cualquier otra figura; pues, como recuerda Ulises en una ocasión a la diosa, “tomas todo tipo de apariencias” y el héroe sabe que podrá reconocerla en cualquier lugar. Sabe que no debe esperar siempre el esplendor deslumbrante de la epifanía. Atenea puede ser un mendigo o un viejo amigo. Es la presencia protectora. (...) Los herederos de Ulises siguen conversando silenciosamente con Atenea.” (Calasso, 2019: p. 214)

Mirar por la ventana, salir a la calle, escuchar un comentario... ir viviendo por el mundo... será como seguir conversando silenciosamente con Atenea, será caminar entre relatos, será ir escuchando el agitado mar de apariciones, ante los ojos, o las palabras de un libro, mentales, con el que vivimos. Será una constante conversación con aquello que llamamos historias.

## 8. Anexo:

### 1. República, 398<sup>a</sup>-b:

“Així, sembla, un home que tingués l’habilitat de tornar-se multiforme i representar totes les coses, si ens vingués a la ciutat i ens volgués ensenyar els seus poemes, el veneraríem com algú sagrat i meravellós i dolç, i li diríem que a la ciutat, entre nosaltres, no hi ha cap home d’aquesta mena i que la llei no permet que n’hi hagi, i li vessaríem perfum pel cap i el coronaríem amb llana i l’enviaríem a una altra ciutat, i nosaltres ens serviríem del poeta i el narrador més auster i menys agradable perquè ens faria més servei, que representaria el discurs de l’home bo i parlaria d’acord amb aquells tipus que hem instituit al començament, quan ens proposàvem educar soldats.”

2. Habría que darle más vueltas a la palabra sentimiento, o, quizá al sentimiento que haya detrás... Resulta curioso que el sentimiento, justamente también contrapuesto al sistema, aparece cuando Calasso habla del sacrificio. Sentimiento opuesto a sistema...

Sacrificio: “rito en el que se obra la *destrucción* de algo en relación con una *contrapartida invisible*” (Calasso, 2016a: p. 435).

“En el origen de la visión sacrificial está el reconocimiento de una deuda contraída con lo desconocido y de un don que se dirige hacia lo desconocido. Ninguna epistemología puede manchar esta visión. El concepto pasa junto a ella, sin tocarla. ¿Qué se le puede objetar a alguien que se siente en deuda con lo desconocido y al mismo tiempo quiere ofrendarle un don? Como mucho, que se trata de un comportamiento insensato. Pero un sentimiento no se deja impugnar. Antes de convertirse en una liturgia y en una metafísica, la visión sacrificial fue un sentimiento, una reacción química que puede desarrollarse en cualquiera que esté expuesto a la existencia. Ese sentimiento está en el fondo de todo y arroja una sombra sobre todo. Sólo si es débil puede ser disuelto por argumentos. A los que podría fácilmente sustraerse, como el animal que desaparece en lo tupido del bosque en cuanto el cazador se acerca.

Un sentimiento sólo puede ser suplantado por un sentimiento antagónico. Inútil oponerle consideraciones razonables”. (Calasso, 2016a: p. 320)

“Éste, más que un sistema, es una actitud: la disposición sacrificial, que puede (o no) coincidir con cada momento de la vida del individuo. Según los Brahmana, está presente en la vida entera, en su pulsación perenne.” (Calasso, 2016a: p. 328)

“Hay una deuda que se insinúa en todo sentimiento de gratitud. Si en determinado momento - como sensación que subyace a cualquier otra— el puro hecho de estar vivos suscita un sentimiento de gratitud, ello basta para establecer una relación con una innominada contraparte a la que ese

sentimiento de dirige. Se trata también del perfil de una obligación, que podrá manifestarse en los modos más variados. Uno de ellos es el sacrificio.” (Calasso, 2016a: p. 321)

### 3.

#### (4.1.5.) “*Haced líneas, muchas líneas*”<sup>17</sup>

También sucede con los dibujos, que no se les pide la documentación.

Libres de la carga del pasado, alegremente oscuros, no obligados a justificar lo que hacían respecto a los antiguos maestros sino sólo respecto a un coleccionista decidido a no perder dinero, sustraídos al humillante filtro de los Salons, los ilustradores navegaban en el reino de las imágenes sin siquiera la necesidad de pronunciar la palabra “arte”. (Calasso, 2011: p. 210)

Así se podía escapar de la “ostentosa sociabilidad de los Salons” (Calasso, 2011: p. 207). “Mientras los cuadros tendían a poblarse de demasiados elementos, con frecuencia empalagosos, los dibujos —con sus grande espacios vacíos— favorecían la exaltación del detalle, que podía consistir sólo en una manea de anudar cintas en los cabellos de una criada” (Calasso, 2011: p. 207).

En *La Folie Baudelaire* Calasso recorre las particularidades y las maravillas de la obra de Ingres, su pintura y sus dibujos. Y en paralelo reúne algunas palabras entorno a ellas, del propio Ingres y, también, palabras de testimonios, que hablan de las palabras de Ingres. Un alumno habla admirado de la exactitud de las correcciones que Ingres realizaba en los dibujos con la uña del pulgar, y cuenta también, en cambio, que al hablar, disputar sobre Rafael, ““no eran más que palabras inconexas, exclamaciones, gestos descompuestos.” (...) No importaba que tuviera razón porque de todos modos no habría acertado a hacerla valer”. En una carta se refiere a sus “incomprensibles sensaciones”. Calasso advierte: “su secreto es tal ante todo para él mismo” (Calasso, 2011: p 107).

Fue Ingres quien, en la única vez que dirigió la palabra a Degas, lanzó la incitación a hacer líneas y líneas, y él la abrazó como la máxima enseñanza. En el dibujo está todo. Degas a menudo decía que todo sería perfecto si sus obras no salieran de su estudio, ir pintando, ir retocando... sin críticos, sin Salons, etcétera: “Aborrecía a quienes pretendían explicar. Pero no le gustaban tampoco los que pretendían sencillamente comprender.

---

<sup>17</sup> (Ingres en Calasso, 2011: p. 184).

Degas no declaró nunca qué era lo que pretendía hacer.” (Calasso, 2011: p. 216). Se empeñaba en pintar.

“Nada se acercaba tanto a la mudez como la sabiduría del pintor” (Calasso, 2011: p. 217). La relación con las palabras, con otros discursos, inevitable por la circulación de las imágenes ¿por dónde? ¿acompañadas de qué? La línea no habla ¿Qué quiere decir entonces? Tampoco la palabra está claro qué quiere decir. Cómo nos abrazan y cómo las abrazamos tiene algo de misterio de cada cual. Cuando alguien proponía a Degas “la lectura de alguna novela del momento”, rechazando la oferta este “gustaba citar las diez palabras con las que el abate Prévost expresó el amor de Des Grieux por Manon Lescaut” (Halévy en Calasso, 2011: p. 283). Un amigo explica que esas palabras las repetía con frecuencia... algún valor debían tener... ¿Cuál? ¿Para quién?

Hablando con un amigo, Degas mencionó que no quería discursos en su funeral. Se corrigió en unos instantes: “mejor dicho sí, Forain, haréis uno, diréis: le gustaba mucho el dibujo.” (Degas en Calasso, 2011: p. 243).

#### 4.

En el ejemplar de *La Folie Baudelaire* de la biblioteca pública de la plaza Lesseps hay un párrafo del que emerge el arco de una flecha, que va a parar a una caligrafía a lápiz que apunta un título desconocido, seguido de “The Velvet Underground”. Por desgracia, desde el momento en que estas líneas se escriben no acude al recuerdo el nombre de la canción y ahora mismo aquel ejemplar se encuentra en préstamo, aunque hace ya seis días que venció el plazo de retorno. Quizá ahora está olvidado en la mesita de noche, o de viaje en una mochila. Las historias de este libro no acaban aquí. Tampoco acabarían nunca. Esta es la naturaleza analógica de la metamorfosis. El libro es unas palabras que se leen y también unas páginas que viajan y que también se transforman. El libro físico es solo un *analogon* de la lectura que hace que esta sea parte del mundo y lo que nos recuerda que las palabras tienen lugar, que también viajan y tienen su historia. Al contrario que lo digital, que no tiene pliegues, de entre los pliegues de un libro la esquina de una página puede tirar a canción. En una pantalla no ondea una cortina. En una pantalla no cae un papel al pasar una página. Como sí ocurrió con este libro.

El resto de una historia que se anuncia en un traspapel. De entre las páginas de un libro...  
¿Se encontrarían estas dos personas? Dos personas que conocemos como caligrafías que un día se van a encontrar. O no, porque puede ser que llueva. De esto están hechas las historias: un trozo de papel, unas palabras que caen, un encuentro, posibilidad de lluvia, y de seguir contándose. Así una historia hasta aquí.

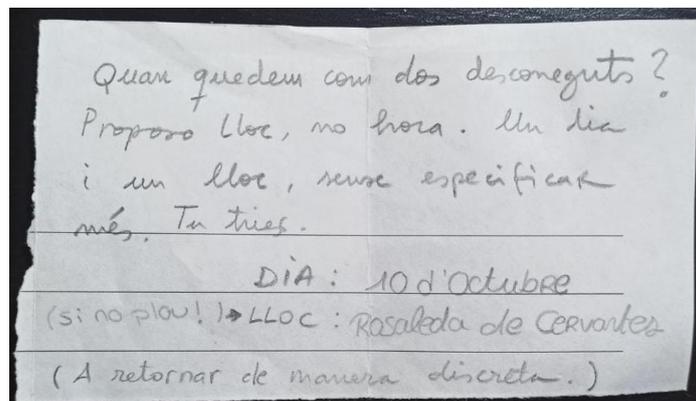


Figura 1.

## 9. Bibliografía:

BAUDELAIRE, Charles (1986). *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Cátedra: Madrid. Trad. de José Antonio Millán Alba.

BAUDELAIRE, Charles (1999). “Método de la crítica. De la idea moderna de progreso aplicada a las bellas artes. Desplazamiento de la vitalidad” en *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor. Trad. de Carmen Santos.

CALASSO, Roberto (2016a). *El ardor*. Barcelona: Anagrama. Trad. de Edgardo Dobry.

CALASSO, Roberto (2020a). *El cazador celeste*. Barcelona: Anagrama. Trad. de Edgardo Dobry.

CALASSO, Roberto (1999). *Ka*. Barcelona: Anagrama. Trad. de Edgardo Dobry.

CALASSO, Roberto (2020b). *L'innominabile attuale*. Milano: Adelphi.

CALASSO, Roberto (2019). *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Barcelona: Anagrama. Trad. de Joaquín Jordá.

CALASSO, Roberto (2011). *La Folie Baudelaire*. Barcelona: Anagrama. Trad. de Edgardo Dobry.

CALASSO, Roberto (2007). *La follia que ve de les nimfes*. Barcelona: Quaderns crema. Trad. de Anna Casassas.

CALASSO, Roberto (2016b). *La literatura y los dioses*. Barcelona: Anagrama. Trad. de Edgardo Dobry.

CALASSO, Roberto (1994a). *La rovina di Kasch*. Milano: Adelphi.

CALASSO, Roberto (2001). *La ruina de Kasch*. Barcelona: Anagrama. Trad. de Joaquín Jordá.

CALASSO, Roberto (1994b). *Los cuarenta y nueve escalones*. Barcelona: Anagrama. Trad. de Joaquín Jordá.

CALASSO, Roberto (2014). *La marca del editor*. Barcelona: Anagrama. Trad. de Edgardo Dobry.

CALASSO, Roberto (2021). *La tauleta dels destins*. Pollença: Quid Pro Quo. Trad. de Carme Arenas Noguera.

CERVANTES, Miguel de (1994). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: RBA. Ed. Martín de Riquer.

HERRALDE, Jorge ed. (2022). *Para Roberto Calasso*. Barcelona: Anagrama.

HOMERO (2022). *Ilíada*. Madrid: Gredos. Trad. de Luis Segalá y Estalella.

JAMES, Henry (1947). *The notebooks*. New York: Oxford University Press.

NIETZSCHE, Friedrich. (2007). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos. Trad. de Luis M. Valdés y Teresa Orduña.

PLATÓ, *La república*. Trad. de Raül Garrigasait (inèdita).

VV. AA. (2020). «*The Paris Review*» *Entrevistas (1984-2012)*. Barcelona: Acantilado.

WARBURG, A. (2011). *Sandro Botticelli*. Madrid: Casimiro Libros. Trad. de Jürgen Dieffenthal.