

SIMON LEYS

LA FELICIDAD  
DE LOS PECECILLOS  
CARTAS DESDE LAS ANTÍPODAS

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS  
DE JOSÉ RAMÓN MONREAL

BARCELONA 2011



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Le bonheur des petits poissons*

Publicado por  
ACANTILADO  
Quaderns Crema, S.A.U.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona  
Tel. 934 144 906 - Fax 934 147 107  
correo@acantilado.es  
www.acantilado.es

© 2008 by Éditions Jean-Claude Lattès  
© de la traducción, 2011 by José Ramón Monreal Salvador  
© de esta edición, 2011 by Quaderns Crema, S.A.U.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:  
Quaderns Crema, S.A.U.

Obra publicada con la ayuda del Centre National du Livre  
Ministerio francés de cultura

Ilustración de la cubierta, a partir de *Naturgeschichte  
der ausländischen Fische* (1782), de M.E. Bloch

ISBN: 978-84-92649-88-4  
DEPÓSITO LEGAL: B. 3538-2011

AIGUADEVIDRE *Gráfica*  
QUADERNS CREMA *Composición*  
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *enero de 2011*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,  
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización  
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total  
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o  
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión  
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta  
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

## NOTA DEL AUTOR

La presente recopilación reúne todas las crónicas que publiqué durante dos años en *Le Magazine Littéraire* (2005-2006), así como algunas crónicas más antiguas, aparecidas esporádicamente en otras revistas (*Écrivain, Nouvelle Revue Française, Lire*).

«Las buenas ideas escasean—decía Einstein, que sabía de lo que hablaba—y sólo se presentan intermitentemente». El cronista que ha de entregar su artículo a fecha fija está bien situado para apreciar la verdad de esta observación; siente que le atormenta el temor a repetirse. ¡Y cómo envidia esa superioridad natural del pintor sobre el escritor! Fijaos en Morandi, por ejemplo: lo esencial de su obra apenas si nos muestra tres cajitas y dos botellas; ocasionalmente, desplazaba una cajita o cambiaba una botella; esto daba cada vez una composición nueva, una nota de color diferente: y por tanto otra pintura, igualmente exquisita.

Releyéndome al corregir, me he dado cuenta de ciertas repeticiones: la misma cajita, la misma botella han reaparecido aquí y allá. No es por negligencia por lo que las he conservado, sino simplemente porque hay ideas por las que uno siente apego. ¿Puedo contar con la indulgencia de los lectores que las comparten?

S. L.

Canberra, noviembre de 2007

## LA FELICIDAD DE LOS PECECILLOS

EL SABER DESDE LO ALTO DEL PUENTE

Samuel Butler compara la vida a un solo de violín que tenemos que interpretar en público mientras aprendemos la técnica del instrumento a medida que ejecutamos la pieza. Una buena descripción, y aplicable también a la muerte: Edmund Knox (antiguo redactor de *Punch*), agonizando de un cáncer, observaba graciosamente: «Lo malo de estas cosas es lo poco acostumbrados que estamos a ellas».

La vida nos somete a unos tests en los que hemos de improvisar respuestas instantáneas. Pero el talento de la réplica no es dado a todo el mundo: unas veces respondemos algo que no tiene nada que ver, otras nos quedamos mudos; y tenía razón Valéry al asimilar la totalidad de la literatura a una vasta «venganza del *esprit de l'escalier*».<sup>1</sup>

Hace tiempo, cuando se produjo un trivial incidente cuyo pleno significado no se me reveló hasta que hubo pasado, no dije esta boca es mía, pero su recuerdo aún me abrasa. Fue con ocasión de un simposio de historiadores organizado por una respetable universidad. Un viejo profesor extranjero, invitado especial, acababa de hablar de la pintura de paisaje de los Song cuando un joven universitario local se adueñó de la tribuna y se lanzó a una larga y apasionada denuncia de la ponencia de su erudito predecesor en el uso de la palabra. No se puede decir que su diatriba fuese muy original, pues rebosaba de todos los lugares co-

<sup>1</sup> *Avoir l'esprit de l'escalier* significa 'encontrar demasiado tarde las réplicas'. (N. del T.).

munes de la corriente maoísta, entonces en boga. Apoyado por una entusiasta claqué de admiradores autóctonos, el tribuno revolucionario nos explicó que había que estar ciego por culpa de todos los prejuicios del elitismo burgués para admirar la pintura china antigua, obra de explotadores y de parásitos, mientras que el verdadero arte de China—que los mandarines académicos se obstinaban en ignorar—era producido por las masas populares de campesinos, obreros y soldados. En pocas palabras, el latiguillo habitual en la época, totalmente olvidado hoy. La violencia de este ataque sorprendió al viejo profesor, hombre frágil y refinado, pero permaneció en silencio. No quedaba, por lo demás, tiempo ya para el debate, y el presidente levantó precipitadamente la sesión.

Entre la concurrencia, formada en su mayor parte por gente educada y cortés, se había dejado sentir una incomodidad muy real; pero, en general, cuando a unas personas decentes se las enfrenta a una indecencia masiva, procuran aparentar por todos los medios que no pasa nada.

De hecho, lo más chocante del caso no fueron las banales vociferaciones del joven energúmeno, sino el silencio que guardamos todos nosotros. De repente comprendí la verdad de la frase de Hugo: «Todo sabio es un poco cadáver». Esa reunión académica olía a chamusquina.

Aun desaprobando las malas maneras de su ardoroso colega, la mayoría de aquellos universitarios consideraba en el fondo que, en un debate intelectual, toda opinión es respetable; nadie parecía comprender que lo que se acababa de oír no era una opinión entre otras, sino una constatación de la defunción de la idea misma de universidad. En efecto, lo que el joven ideólogo había proclamado—sin provocar la menor refutación—era lo ilegítimo de los juicios de valor; pero si la verdad no es más que un prejuicio de clase, toda la empresa univer-

sitaria queda reducida a una farsa absurda. ¿Cómo se podría estudiar, por ejemplo, la literatura y las artes sin referirse a la noción de *calidad* literaria y artística? Sin esta referencia, los dibujos animados de Superman y los folletines sentimentales de Barbara Cartland constituirían un tema de estudio tan válido como las obras de Shakespeare y de Miguel Ángel. Es ésta, por lo demás, la conclusión ampliamente adoptada hoy por la universidad.

En una carta (demasiado poco conocida), Hannah Arendt ha recordado que la Verdad no es un resultado de la reflexión, sino su condición previa y su punto de partida: sin una experiencia previa de la Verdad es imposible desarrollar ninguna reflexión. Pero esta evidencia indiscutible de los primeros principios ya había sido ilustrada hace dos mil trescientos años por un célebre apólogo de Zhuang Zi.

Zhuang Zi y el maestro de lógica Hui Zi se paseaban por el puente del río Hao. Zhuang Zi observó: «¡Mira lo felices que son los pececillos que se agitan ágiles y libres!». Hui Zi objetó: «Si no eres un pez, ¿de dónde sacas que los peces son felices?». «Como tú no eres yo, ¿cómo puedes saber lo que yo sé de la felicidad de los peces?». «Te concedo que yo no soy tú y que, por tanto, no puedo saber lo que tú sabes. Pero como tú no eres pez, no puedes saber si los peces son felices». «Retomemos las cosas desde un principio—replicó Zhuang Zi—. Cuando me has preguntado “¿De dónde sacas que los peces son felices?”, la forma misma de tu pregunta implicaba que sabías que yo lo sé. Pero ahora, si quieres saber *de dónde* lo sé, pues bien, lo sé desde lo alto del puente».

## UNA EXCURSIÓN A NUEVA INGLATERRA

Los torpes sarcasmos lanzados por el brazo derecho del presidente Bush contra la «vieja» Europa no deberían hacer olvidar que también hubo una «vieja» América, cuyo refinamiento y humanismo en nada les iban a la zaga a los de sus primos europeos. Kipling, que se instaló por un tiempo en Vermont, sucumbió al encanto de Nueva Inglaterra; lo evoca en *Algo sobre mí mismo*, donde refiere una anécdota vivida por un amigo, profesor de Harvard. Este docente universitario se paseaba por el campo con un colega, en un coche de caballos. Los dos profesores, que estaban debatiendo un profundo problema de ética, se detuvieron un momento en casa de un viejo campesino conocido suyo para abreviar su caballo. Mientras el campesino, taciturno, como lo son en esa región, se ocupaba de traer un cubo de agua, los dos amigos, que se habían quedado dentro del coche, proseguían su charla. «Según Montaigne...», dijo uno, apoyando su argumento en una cita, cuando el campesino, que seguía sosteniendo el cubo, intervino: «No fue Montaigne quien dijo eso, sino Montes-ki-ew». (Y tenía razón).

En tiempos de Emerson y de Thoreau, Concord no era más que un pueblo, pero respiraba cultura tanto como la Weimar de Goethe. La tía de Emerson, una mujer notable que se había educado por su cuenta, estaba entusiasmada con una obra en verso de la que no había encontrado más que un ejemplar desparejado, sin tapa ni página de título. No supo hasta mucho más tarde, y por casualidad, que se trataba en realidad de *El paraíso perdido* de Milton. Esta

anécdota me encanta, pues atañe a la esencia misma de la cultura: el hombre sensato no se deja impresionar por la firma al pie de la obra, sino sólo por la calidad de la obra en sí. Inútil recordaros aquí la broma graciosa y feroz que un periodista gastó recientemente a diez grandes editores parisienses (os habréis enterado de los detalles antes que yo, pero de todas formas su resonancia ha llegado hasta las antípodas): el cruel bromista sometió a su consideración *Los cantos de Maldoror*, cambiando únicamente el nombre del autor y el título. Todos los editores—a excepción de uno (¡honor a Gallimard, que supo reconocer su bien!)—rechazaron ese texto, juzgándolo carente de interés. Pero lo chocante en esta edificante historia es menos la incapacidad de reconocer una obra célebre—lo que denota únicamente falta de memoria o de información—que la incapacidad de reconocer una obra genial, lo que delata una atrofia del gusto.

Sólo el juicio de la posteridad puede prestar unas muletas al gusto desfalleciente, señalando claramente las obras que le convendría admirar. Así, Sainte-Beuve pudo comentar con sutileza los valores establecidos, mientras que andaba a tientas como un ciego entre las obras contemporáneas.

Erraba Péguy al poner en duda lo justo de este veredicto de la posteridad. ¿Por qué los hombres de mañana habrían de ser menos estúpidos que nosotros? Decía: la posteridad somos simplemente nosotros mismos, sólo que más tarde. Pero precisamente ¿no es el paso del tiempo el que, a veces, nos permite ver por fin con más claridad? De adolescentes, nos quedamos prendados desordenadamente de obras maestras y de falsos valores. Con los años, se hace una selección, y se descubren paulatinamente las maravillas más profundas y más secretas que primeramente se habían ignorado.

Simone Weil pensaba que, cuando alguien tiene algo original que decir, al principio no puede ser entendido por nadie, salvo por los que le quieren. Claude Roy ha llevado más lejos la lógica de esta idea: «El escritor se entrega y se libera. Decir que nos gusta su obra es decir que nos gusta el autor. Decir que no nos gusta su obra es hacer a un ser vivo una declaración de enemistad. Por tanto, los escritores son más vulnerables que los ebanistas a las críticas de sus trabajos. Se cree que el juicio recae sobre lo que *hacen*. Pues no: recae sobre lo que *son*».

Esta última frase arroja luz, en cualquier caso, sobre las reacciones ambivalentes experimentadas por los escritores respecto a sus críticos. Casi todos se muestran de acuerdo: ningún crítico, ya esté bien o mal dispuesto respecto a ellos, ha podido enseñarles nunca nada que sea útil o importante en relación con su oficio. Y muchos añaden que, por otra parte, no leen las críticas. Sobre el primer punto, creo que dicen la verdad, pero sobre el segundo, dudo de su sinceridad. En *The Spooky Art* [*Un arte espectral*], el sabroso libro en que, en vísperas de sus ochenta años, Norman Mailer reunió las experiencias de su larga carrera, este autor hace sobre esta cuestión una confesión de una franqueza desarmante: «No me imagino cómo podría abstenerme jamás de leer la reseña de uno de mis libros. Sería como si uno se abstuviera de mirar a una mujer desnuda que se encontrase por casualidad delante de su ventana abierta: fea o bonita, en semejante circunstancia, es innegablemente interesante».

## «COSA MENTALE»

### ACCIÓN SUPERIOR DE LA INACCIÓN

Vasari, cuando describe la manera en que trabajaba Leonardo da Vinci en *La última cena* en el refectorio de Santa Maria delle Grazie, cuenta que el prior se irritaba por los largos intervalos de inacción que se permitía el pintor; pues ocurría, en efecto, que éste se pasaba medio día contemplando la pared sin tocar sus pinceles. El prior, que hubiera querido ver a Leonardo trabajando sin parar como lo hacían los jardineros que labraban su huerta con la azada, finalmente pidió al duque Sforza que instara al artista a apresurarse un poco. El duque preguntó, pues, a este último sobre las razones de su lentitud; sabiendo que se las tenía que ver con un ser superior, Leonardo se mostró totalmente dispuesto a explicar los secretos del arte de pintar: «A menudo los hombres de genio hacen mucho más cuanto menos actúan, pues tienen que meditar acerca de sus invenciones y madurar en su espíritu las ideas perfectas que expresarán posteriormente reproduciéndolas con sus manos».

Esta frase parece sacada de uno de esos tratados que los pintores chinos han escrito sobre su arte, y el relato de Vasari podría ser emparejado con un pasaje de Zhuang Zi: un príncipe quería mandar realizar unas pinturas en su palacio; una multitud de pintores respondió a su invitación y, tras haberle presentado sus respetos, se afanaron enseguida delante de él, limpiando sus pinceles y desliendo su tinta. Sólo uno, no obstante, llegó después de todos los demás; sin apresurarse, saludó al príncipe de pasada, luego desapareció entre bastidores. Intrigado, el príncipe encargó a

un servidor que fuese a ver qué hacía. Regresó el servidor, todo perplejo: «Ese individuo se ha desvestido y está sentado medio desnudo, sin hacer nada». «¡Magnífico—exclamó el príncipe—, éste es el adecuado; es un verdadero pintor!».

Los chinos consideran que «pintar es sobre todo difícil antes de pintar», pues «la idea debe preceder al pincel». Por eso la noción de que la pintura es una «*cosa mentale*» ha sido siempre evidente para ellos. En Occidente es, por el contrario, la definición de Jackson Pollock, «*painting is something physical*» [pintar es algo físico], la que parece haber tenido un mayor predominio. En la pintura occidental, en efecto, es relativamente raro que la obra constituya la simple proyección de una visión interior preexistente; mucho más a menudo, la pintura resulta de un diálogo, incluso de un cuerpo a cuerpo que el artista emprende con la tela; situación perfectamente descrita por el axioma de Dufy: «Hay que saber dejar la pintura que se quería hacer en favor de la que se hace». La psicología de la percepción distingue dos tipos de imágenes: están las imágenes de la «memoria primaria», de la que, por ejemplo, se sirve el pintor que trabaja del natural; éstas no duran más que un instante, el tiempo que tarda en trasladar su mirada del modelo a la tela; y están las imágenes de la «memoria secundaria», llamadas también imágenes «eidéticas»: el espíritu las almacena como lo haría una cámara, y luego, cuando desea consultar estos clichés, se los proyecta en una pantalla mental donde reaparecen en toda su complejidad. La imaginación eidética se encuentra a menudo en estado espontáneo en los niños, pero también es posible cultivarla metódicamente. El estudio y el ejercicio de la escritura ideográfica probablemente han favorecido el desarrollo de esa facultad en los pintores chinos, al igual que la práctica de la meditación enseñada por el taoísmo y el budismo chan. Añádase

a esto toda la técnica de la pintura china: la naturaleza misma de sus instrumentos—tinta y pincel—, que no permiten ni la duda ni el arrepentimiento, excluye en gran medida la posibilidad de trabajar a partir de las imágenes de la «memoria primaria» (del natural) y exige por el contrario una ejecución instantánea, sin retoques. Para el artista, se trata en efecto de restituir de un trazo la imagen que se había formado en el espíritu antes de tomar el pincel; y cuando el pincel ataca el papel es con un impulso fulminante y sin vuelta atrás, «como el halcón que cae sobre una liebre».

Una anécdota de la vida de Daumier demuestra, por otra parte, que esta forma de creación no está enteramente ausente de la pintura occidental. Daumier fue un día a ver a un vecino del campo: «Necesito un pato para una litografía, pero he olvidado cómo está hecho. ¿Puedes enseñarme uno?». El amigo le llevó a la charca del fondo de su huerto y, como Daumier se concentraba en la contemplación de los patos, el otro le preguntó: «¿Quieres un cuaderno y un lápiz?». «Pero ¡qué te crees! ¡Yo soy incapaz de dibujar del natural!». Finalmente, una vez que se hubo grabado la imagen de los patos en la mente, Daumier se despidió. Y a la semana siguiente el *Charivari* publicaba unos patos pintados por Daumier, de una vida y de una verdad impresionantes.

El filósofo Alain (seguido en este punto por Sartre en *Lo imaginario*), creyendo que había una diferencia esencial entre lo percibido y lo imaginado, se burlaba de esas gentes que pretenden *ver* el Panteón sin estar delante de él («¿Cuántas columnas ve?»). Pero en realidad, un pintor Song, o un Da Vinci, o un Daumier, probablemente no habrían encontrado descabellado contar las columnas de su Panteón mental.