

DANILO KIŠ

LECCIÓN DE ANATOMÍA

TRADUCCIÓN DEL SERBIO DE
LUISA FERNANDA GARRIDO
Y TIHOMIR PIŠTELEK

BARCELONA 2013



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Čas anatomije*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S.A.U.

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

© Estate of Danilo Kiš
© de la traducción, 2013 by Luisa Fernanda Garrido Ramos
y Tihomir Pištelek
© de esta edición, 2013 by Quaderns Crema, S.A.U.

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

Esta traducción ha recibido una ayuda del Ministerio de Cultura,
Medios y Sociedad de la información de la República de Serbia



Republika Srbija
Ministarstvo kulture, informisanja
i informacionog društva

En la cubierta, fragmento de *La lección de anatomía*
del doctor Joan Deyman (1656), de Rembrandt

ISBN: 978-84-15689-25-6

DEPÓSITO LEGAL: B. 31 505-2012

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impressió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *enero de 2013*

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.

CONTENIDO

Introducción	7
I. Acerca de un escándalo (literario) subjetivamente	13
II. Parábasis	47
Choque frontal	49
Judaísmo	49
Borges	52
La individualidad	57
El jardín francés	59
«El círculo de tiza europeo»	61
A. A. Darmolatov	61
<i>Elephantiasis nostras</i>	61
La piedra de toque de los hechos	64
Esquizopsicología	64
El enfoque psicológico	66
«Material para la construcción del argumento»	66
Temas obsesivos	67
Los perros y los libros	70
III. Contra el oscurantismo o el escalpelo de la conciencia crítica	71
<i>Post scriptum</i>	217
IV. <i>Coup de grâce</i> para Dragan Jeremić	233
V. El <i>gulasb</i> doble de Branimir Šćepanović	271
<i>Índice onomástico y breve glosario</i>	371
<i>Nota bibliográfica de los traductores</i>	373

INTRODUCCIÓN

La increíble campaña de difamación que iniciaron en contra de *Una tumba para Boris Davidovich* y su autor queda detrás de nosotros como un sabbat provinciano; las ventanas vuelven a estar a oscuras, las cortinas corridas, los perros enmudecidos y, en las plazas, el viento hace revolotear hojas de periódicos viejos, el último testimonio de esa noche de Walpurgis, de esa mascarada (literaria) de brujas.

Y como es posible que algún día un historiador de la literatura intente descifrar todo aquello, todo aquel tejemaneje bautizado por la prensa como «la polémica literaria más grande de la posguerra en Yugoslavia», que intente reunir en un montón todo ese papel de periódicos amarillentos para poder contemplar desde un aspecto literario-histórico, con imparcialidad, todo lo ocurrido en la verbena desenfrenada de nuestra literatura, yo quiero ofrecerle aquí a él, a este futuro investigador, unos datos que podrán interesarle y ayudarlo a orientarse en la oscuridad.

Porque, a pesar de la gran cantidad de tinta derramada, así como de bilis, ese futuro investigador difícilmente se orientará en medio de todo el asunto, pues las cosas se desarrollaron por lo general entre bastidores, en nuestros «salones» y clubes literarios, en nuestro tugurio poético, y la prensa escribió sobre ello de manera mayoritariamente sensacionalista, es decir, estúpida.

Y si no hubiera existido la prensa sensacionalista y estos periodistas-escritores-fracasados nuestros que dieron su tono y matiz a todo el caso, quizá no habríamos llegado hasta este libro, no habríamos tenido que llegar, porque yo habría expuesto todo esto—o al menos la mayor parte de

lo que quiero decir—en las páginas de la prensa mientras la polémica aún estaba en curso. En este sentido (de esclarecimiento de dudas y malentendidos), yo también había escrito unos textos justo a tiempo, sin embargo no pude publicarlos por la supuesta objetividad de algunos rotativos literarios y no literarios—cuyos editores consideraron que yo, como parte interesada, no tenía derecho a exponer mi opinión sobre cosas que me atañían sobremanera—, o porque yo mismo retiré los textos al comprender que los diarios de gran tirada aprovecharían (como ya habían hecho con textos míos anteriores) sólo la parte sensacionalista, sustrayéndoles cualquier argumentación y sentido.

La campaña de difamación duró con plena intensidad unos siete meses (de septiembre de 1976 a marzo de 1977), un poco entre bastidores, un poco en público, y el incendio polémico que se avivó en las páginas de nuestros diarios iluminó, como un fuego de bengala repentino, la cara de nuestra provincia literaria. Pero sólo por un instante. En cuanto prendió la llamarada, amenazando con quemar a los intrigantes que actuaban en la sombra y desde ella, éstos se retiraron a toda prisa y se ocultaron tras sus instituciones, tras sus mentiras, negando sus declaraciones hasta ayer públicas, semipúblicas o secretas, felices de haber sobrevivido con sólo quemaduras de segundo grado. Sin embargo, yo, imposibilitado para hablar entonces, les prometí que iba a dedicarme a sus textos, que leería a fondo sus composiciones, «con el entusiasmo de una lectura atenta» (*close reading*), que sacaría las cosas a la luz y demostraría con ejemplos claros e instructivos que ellos no eran competentes para emitir un dictamen cualquiera sobre libros porque no estaban cualificados ni moral ni literariamente. Dejo para la segunda parte de este libro ese pasatiempo sencillo y agradable, pues en la primera me referiré de forma somera a *Una tumba para Boris Davidovich*, su origen,

sus fuentes y algunas premisas de teoría literaria sobre las que se basa. Puesto que se trata de un fenómeno conocido de procedimiento literario moderno—el uso de material documental y paraliterario con fines literarios, procedimiento que desde Flaubert hasta ahora se ha convertido en uno de los predominantes—, por razones pedagógicas, introduciré algunos textos didácticos, *textes à l'appui*, una crestomatía entera entretrejida completamente *à propos* en mi texto y señalada con el signo ☞.

Porque, en el estado actual de nuestra teoría y crítica literaria—estado que no promete ninguna mejora—, hablar de mis libros desde un punto de vista teórico-literario ya no es un capricho, sino una necesidad.

Al fin y al cabo, todo lo que le sucede al escritor, malo y bueno, es parte de su destino literario (y él no tiene otro). *Tout est à aboutir à un livre* (Mallarmé). Todo en el mundo existe para que se escriba un libro.

Y ya desde el primer instante en que se me ocurrió esta idea—no sólo para demostrar algunos principios en los que se basa *Una tumba para Boris Davidovich*, sino también para hacer un corte anatómico en el perfil moral y literario de la *Cosa Nostra* literaria y la crítica de [Dragan] Jeremić* como base estética de nuestros bandoleros intelectuales—, desde ese primer momento, como una metáfora visual de mi procedimiento, como ilustración y como cubierta de este futuro libro, tenía en mi mente *La lección de anatomía* de Rembrandt, el cuadro del museo de La Haya, con el retrato del profesor Tulp y sus alumnos. Después de cierta vacilación, me decidí por esta *Lección*, y no por la otra más tardía, la de 1656, que como cuadro y como ilustración del tema quizá me atrae más por su paleta, su destino (este cuadro sufrió la prueba de un incendio), su carácter fragmentario, su ejecución magistral, en la que ya no domina la delicadeza y perfección que hay en *La lección del profesor Tulp*, pero don-

de se presentan con la facilidad de la *maestría*—como demostración de dicha maestría—las entrañas del muerto sangrantes y vacías, y donde la mano con el escalpelo, la mano del doctor Joan Deyman, aunque en segundo plano, domina, en realidad, el cuadro, porque esa mano con el escalpelo, que brilla como una navaja, es al mismo tiempo la mano del maestro, la mano del que le ha puesto en ella el escalpelo, pintándolo con un único movimiento rápido del pincel, un único gesto de la mano, como si fuera una incisión del bisturí. Y aunque al final he desterrado esta *ilustración* a un segundo plano en beneficio de la otra pintura, la mano con el escalpelo aún perdura en mi mente, el acero brillante del escalpelo se ha trasladado, en mi visión, desde el otro cuadro hasta las manos del profesor Tulp, y ahora ¡es el profesor Tulp, como resumen de esta contracción, el que tiene el escalpelo y las pinzas al mismo tiempo! Aquí, digo, he rechazado la primera ilustración en beneficio de la segunda sólo porque la segunda lección es pública, pues el cadáver en la mesa de disección es un cadáver corriente, lívido como el cadáver de un ahogado, estéril, esterilizado, que no sirve más que para demostrar los síntomas de un estado patológico por lo que no es necesario un *brasero* para que con el aroma de sus hierbas neutralice el hedor de la putrefacción.

El profesor Tulp estira con las pinzas el tejido muscular del antebrazo izquierdo desollado y muestra a los alumnos ese ovillo de músculos y tendones, venas y arterias a través de los cuales ya no fluye la sangre, los muestra con la calma y concentración del hombre que sabe que el cuerpo humano, al margen de las funciones espirituales, al margen del alma y de la moral, no es más que una máquina de digerir, una panza, una maraña de intestinos y nervios, un montón de tendones y carne, como ese buey despellejado (en el Louvre) que Rembrandt pintó unos cinco años después: un montón de carne colgada boca abajo. La mano izquierda del profesor,

con el pulgar y el índice muy juntos—ese roce de la epidermis en las yemas de los dedos, donde se puede sentir el contacto más fino del polvo de las alas de una mariposa o el polen de las flores, sutil, casi ausente, como el aliento, como la fina película que recubre una manzana, lo que los franceses llaman bruma de campanas (*brume des cloches*)—, esa mano viva alzada en un gesto atrae la atención de algunos alumnos más que el antebrazo muerto y los tendones rajados: como si de esos dedos casi pegados fuera a brotar la electricidad, la encarnación del alma, la emanación de la vitalidad, en contraste con los tendones muertos del cadáver y como una moraleja. Lo que vibra, cual una emanación, entre el pulgar y el índice casi juntos del doctor Nicolaes Pieterszoon (Tulp), esa chispa de conocimiento y experiencia casi a punto de saltar como una descarga eléctrica entre dos alabastros cargados de la masa de los electrones (por lo que los alumnos tienen la impresión de que ese conocimiento empírico de los dedos del doctor los va a inspirar como un santo sacramento), esa experiencia de conocimientos (anatómicos) anteriores contiene en sí, sin duda, también la lección del profesor doctor Sebastiaen Egberts, del mismo modo que Rembrandt toma en su trabajo como «modelo y precursor» la *Lección de anatomía del Dr. Seb. Egberts* que pintó Thomas de Keyser (1597-1667), donde en el centro de la composición aparece un esqueleto humano desnudo, no sin mensaje metafísico. Y estético; el mismo que intuimos y cuya presencia es inmanente también en Rembrandt, como un eco de la «estética de lo feo» clásica (la de Aristóteles): «Pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres» (Aristóteles: *Poética*, IV).¹

¹ En el siglo XIX, Rosenkranz llevará esta «estética de lo feo», pre-

INTRODUCCIÓN

Uno de los alumnos, si no es el asistente, el más próximo al profesor, sujeta en la mano un libro, quizá un vademécum o un manual de histología. Junto al profesor, en la parte derecha del cuadro, también aparece una hoja doblada: no se ha dejado nada a la improvisación, los monumentos escritos están ahí, la experiencia del mundo, el conocimiento antropométrico, la experiencia de todas las investigaciones anatómicas anteriores y sus resultados están ahí, en el espíritu, en el logos, aquí domina el espíritu de la ciencia, la bibliografía ya existe, la suma de las investigaciones anteriores, desde el pitagórico Alcmeón pasando por Galeno (quien estudia a los antropoides y extrae conclusiones sobre las funciones de los órganos humanos más *per analogiam*), desde Galeno hasta Mundinus y Leonardo da Vinci (quien por lo tanto tiene un doble parentesco con *La lección* de Rembrandt), de Leonardo al *De humani corporis fabrica* (1543) de Vesalius, de Vesalius a Varoli y a Fabrizio d'Acquapendente, cuyos trabajos sobre las arterias y las válvulas venosas conocía sin duda el profesor Tulp: el mundo no empieza hoy y sabemos, vemos, que ésta no es la primera lección de anatomía bajo el firmamento, pero todavía es posible conocer cosas nuevas mediante la observación, la disección, la vivisección, la práctica y la suma de las experiencias que nos son accesibles.

La lección puede empezar.

sente ya en este párrafo de la *Poética* de Aristóteles, al absoluto: lo feo es bello. [Salvo que se diga lo contrario, todas las notas son del autor].