

# Sobre *El temblor*

JUAN CARLOS GEA

*CES.XVIII*, núm. 17 (2007), págs. 173-198.

Doscientos cincuenta años después del terremoto de Lisboa y uno menos del *Poème sur le désastre de Lisbonne* de Voltaire el acontecimiento sísmico que removiera los cimientos filosóficos y culturales del siglo volvía a ser materia poética en el poemario de Juan Carlos Gea *El temblor* (Gijón, Trea, 2005). El ensayo que se reproduce a continuación fue presentado por el escritor en el último Curso de Verano del Instituto Feijoo del Siglo XVIII, *El siglo de las Luces: otras miradas* (Navia, 2007), dirigido por Joaquín Ocampo y Jorge Ordaz, en el marco de las conferencias dedicadas a analizar las más recientes representaciones literarias del siglo XVIII; la entrevista de Elena de Lorenzo surge a raíz de dicha conferencia y de la posterior mesa redonda.

El terremoto de Lisboa es la catástrofe natural que más tinta ha hecho correr en la historia de la humanidad, salvedad hecha quizá de las calamidades diluvianas. Pero la posible base histórica de estas sigue siendo vaga y sus derivados exclusivamente míticos, teológicos o doctrinales, mientras que conocemos con bastante precisión, tanto científica como histórica, qué sucedió aquella mañana de Todos los Santos en el área de influencia del terremoto que pasaría a la historia como el «de Lisboa», y conocemos aún con mayor precisión lo que ese acontecimiento produjo en un ámbito de influencia geográfico y cronológico que excede con mucho el mero fenómeno natural y sus efectos físicos. Un ámbito que, incluso 250 años después, nos incluye bajo los efectos de lo que se ha llegado a equiparar con un cataclismo de fin de época: la del Antiguo Régimen, demolido en sus cimientos incluso antes de que estallara la Revolución Francesa.

El terremoto se inició a las 9,35 horas del 1 de noviembre de 1755 a unos 100 kilómetros al sureste de Lisboa, en las profundidades de la falla Azores-Gibraltar. Una colisión excepcionalmente violenta de las placas tectónicas africana y europea que alcanzó los 8,7 grados en la escala Richter y los XII puntos en la Mercalli produjo el mayor de los temblores de tierra que haya padecido Europa desde que se tiene noticia histórica. Aunque se percibió en muchos otros lugares, sus efectos —tanto el temblor de tierra propiamente dicho como el maremoto que sobrevino a continuación— se dejaron sentir sobre todo en la costa atlántica de la Península Ibérica y en el Norte de Marruecos. Sólo en España se han documentado 1.275 muertes, la mayor parte de las cuales se produjeron, a causa del *tsunami*, en el litoral andaluz.

Pero, por su ubicación y su tamaño, iba a ser Lisboa la ciudad más afectada. Aunque las cifras nunca podrán fijarse con precisión, se han llegado a calcular hasta 90.000 muertos, que sucumbieron no sólo por efecto del terremoto y el maremoto, sino también como consecuencia del voraz incendio que, de resultas del primero, asoló la ciudad durante más de una semana. De los 3.500 edificios con que contaba la capital portuguesa, se estima que más de la mitad quedaron destruidos.

Partiendo de testimonios de la época y de conjeturas posteriores, Carlos Martín Escorza<sup>1</sup> ha realizado un resumen de lo acontecido del que, por su precisión y expresividad, no me resisto a transcribir algunos pasajes:

La secuencia de los fenómenos sísmicos en Lisboa se puede descomponer en tres episodios con una duración total de entre cinco y diez minutos, según los autores.

Los tres episodios tienen características muy diferentes.

—durante un minuto unas primeras oscilaciones asustaron a los lisboetas, pero no produjeron daños.

—pasados unos 30 segundos [...] acontecieron unas grandísimas, violentas y rápidas vibraciones que causaron la caída de edificios, todo lo cual produjo una nube densa de polvo que oscureció la luz del Sol y casi sofoca a los supervivientes (Duarte Fonseca, 2005). Este episodio duró unos dos minutos.

—tras una pausa de aproximadamente un minuto, llegaron vibraciones de otro tipo que sacudieron hacia arriba a los edificios durante dos o tres minutos; durante este tiempo quedaron arruinadas todas las casas, iglesias y edificios públicos de Lisboa, produciendo la muerte a miles de personas que se estima fueron entre 12.000 y 15.000 (Pereira de Sousa, 1932, en: Duarte Fonseca, 2005).

El autor consigna una estimación de los edificios derruidos: «más de la mitad de los entonces existentes en Lisboa, que eran unos 3.500», entre ellos el Palacio Real y «doce iglesias de relevancia».

Respecto al *tsunami*, los datos son mucho más imprecisos, y han establecido un periodo de «entre quince y noventa minutos» según los autores hasta que las aguas invadieron la ciudad. Sus víctimas y los edificios arruinados fueron numerosos, aunque tampoco hay cifras exactas, como no las hay de los barcos hundidos después de que el maremoto los lanzase «violentamente hacia el puerto».

Finalmente,

la caída de las casas y la existencia de fuegos para cocinar en los hogares lisboetas motivaron que se produjera un destructor incendio que a través del soporte principal de las edificaciones, la madera y el viento del Nordeste se propagó por la ciudad.

El fuego, concluye Martín Escorza, «duró al menos ocho días, pero hay informes que lo prolongan hasta el día 19».

---

<sup>1</sup> Carlos MARTÍN ESCORZA, *Iconografía histórica de los terremotos hasta el de Lisboa en 1755*, en *Cuadernos dieciochistas*, vol. 6, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, págs. 227-228.

Esto, por lo que respecta al fenómeno natural. Pero la conmoción que se originó aquella mañana y se propagó rápidamente fue mucho más allá de una mera colisión subterránea de placas tectónicas seguida de la cadena de sus efectos naturales. Incluso fue bastante más allá del espanto y la compunción que se extendieron por Europa según se iba conociendo la noticia. El de Lisboa fue, tal como lo ha descrito Carmen Espejo, un «seísmo filosófico»<sup>2</sup>; y no sólo en cuanto suministro de abundante y sustanciosa materia de querrela entre pensadores, científicos y teólogos, sino en un sentido a la vez mucho más lato y profundo. Quizá no sea impropio decir que fue un «seísmo cultural»: una fractura de escala geológica en la percepción colectiva del problema del mal —un problema medular en la tradición cultural judeo-cristiana— que reprodujo en la cosmovisión de aquel tiempo la misma colisión de grandes placas que se había producido bajo el Atlántico.

Una de ellas representaba el viejo pensamiento moral, teológico, filosófico y religioso, fundado en las bases del judeo-cristianismo; la otra, aproximadamente, la de lo que podríamos describir como la laica racionalidad ilustrada. Una colisión se convirtió en la ocasión para la otra. Prolongando la analogía, se podría decir que, del mismo modo que un terremoto libera enormes cantidades de energía, el sufrimiento generado por este en concreto fue la potencia que incrementó e hizo aflorar tensiones presentes en el subsuelo ideológico, hasta provocar una falla. La propagación de sus efectos produjo lo que el sociólogo Fernando Escalante Gozalbo ha descrito en su espléndido ensayo *La mirada de Dios. Estudio sobre la cultura del sufrimiento*, «una mirada nueva».

¿Qué nueva mirada era esa? El propio Escalante la define con un trazo tajante: la fecha del terremoto de Lisboa

sirve —con toda la arbitrariedad de las convenciones— para señalar el inicio de la descristianización ilustrada: es un episodio que deja su huella en el camino hacia el ateísmo (el particular ateísmo científico y humanitario de Occidente) o al menos hacia el agnosticismo<sup>3</sup>.

Pero se podría seguir preguntando: ¿Qué provocó que esa quiebra se produjera *justamente* a raíz de lo sucedido el 1 de noviembre de 1755? A pesar de que la magnitud del terremoto era insólita, este dato aislado parece insuficiente como

---

<sup>2</sup> Carmen ESPEJO CALA, *Un texto de Nipho sobre el terremoto de Lisboa. La reacción de la prensa europea y española ante la catástrofe*, en *Cuadernos dieciochistas*, vol. 6. Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pág. 156.

<sup>3</sup> Miguel Ángel ESCALANTE GOZALBO, *La mirada de Dios. Estudio sobre la cultura del sufrimiento. Biblioteca Americana de Ensayo*. México D. F., Paidós, 2000, págs. 145-146.

respuesta. Y, de hecho, no fue una cuestión meramente cuantitativa. Se ha insistido muchas veces en la evidencia de que Europa había vivido o conocido antes muchas otras muchas catástrofes cuyo impacto había sido perfectamente absorbido por la explicación tradicional de las causas del mal y el sufrimiento. Es más: mal y sufrimiento retroalimentaban el sistema de sus justificaciones morales o religiosas, reforzándolas. Ambas lacras se habían explicado hasta entonces —y se seguirían digiriendo así— mediante combinaciones variables de providencialismo, predestinación, omnipotencia y justicia divina ante nuestra naturaleza caída y pecadora. O simplemente se había renunciado a explicarlas por cualquier vía racional. El ejemplo más acabado de esta renuncia era la posición de Bayle, que había separado tajantemente la razón, con su intramitable pulsión de exigir respuestas por la evidencia del mal en el mundo, y la fe, capaz de mantener intacta su creencia en la bondad, omnipotencia y justicia divinas. Una fe poderosa, para Bayle, rehúsa por innecesaria toda racionalización del mal y cualquier tentación de examinar a Dios; mucho menos ante el tribunal de la razón.

La respuesta de Leibniz a ese dualismo absoluto entre razón y fe defendido por Bayle marca el punto de máxima tensión; el lugar justo donde habrá de estallar finalmente el «seísmo filosófico» de 1755. Porque era Leibniz quien, en su *Teodicea* de 1710 no sólo se había propuesto conciliar fe y razón hasta hacer mutuamente tolerables sus respectivas derivas, sino soldarlas, exhibiendo su perfecta convivencia mutua. El suyo era un optimismo racionalista sin precedentes que confiaba plenamente en una razón capaz de echarse a las espaldas toda la negatividad del mundo para reforzar la fe, haciendo compatible el mal con la bondad, la omnipotencia y la justicia que constituían, tradicionalmente, los atributos de la divinidad. Seguramente un griego cabal hubiera llamado a esta arrogancia *hybris*. En el extremo opuesto a Epicuro, que había negado la posibilidad de cualquier justificación de un dios bueno, justo y poderoso ante la evidencia del mal, Leibniz levanta su teodicea: su defensa racional de la compatibilidad del sufrimiento con el mejor de los mundos posibles, cuya armonía garantiza nada menos que Dios.

Tanto por su imponente arquitectura argumental como por su innegable oportunidad ideológica, los argumentos de Leibniz tuvieron una aceptación extraordinaria incluso por parte de la teología y, como el resto de su sistema, vinieron a encarnar la autopercepción de la razón triunfante en un momento en que el saber científico y la metafísica parecían no encontrar resistencias para explicar el mundo, y aún se permitían, como es el caso, el lujo de echar cables a la fe y a la teología. Por eso resultó tan traumático para muchos el terremoto de Lisboa. ¿Cómo encajaba aquella casi inaudita brutalidad de la naturaleza, aquella mortandad enorme, con el mejor de los mundos posibles, armonizado directamente bajo supervisión de los activos poderes divinos? ¿Cómo se expli-

caba que la mayor parte de los muertos hubieran caído cuando rezaban en los templos lisboetas, a la hora a la que tradicionalmente se oficiaban las misas más concurridas en memoria de los difuntos? ¿Quién estaba dispuesto a aceptar las tradicionales explicaciones providencialistas o punitivas, rebozadas además por el optimismo leibniziano, ante la devastación de una ciudad que gozaba de fama de ser una de las más piadosas del orbe cristiano?

En honor a la verdad, hay que decir que en un primer momento la mayor parte de la cristiandad estaba dispuesta a seguir aceptándolas, a pesar de la conmoción. Escalante reseña<sup>4</sup> que el seísmo «no causó mucha impresión a los teólogos católicos o puritanos: estaban acostumbrados, *ex officio*, a vérselas con desastres y miserias de todo tipo e incluso a extraer de ellas las razones de su fe», como hemos visto. Y el pueblo llano tampoco tenía, por el momento, razones para rehusar las explicaciones tradicionales. El conflicto se produjo justamente en la clase social donde mejor estaban prendiendo las actitudes ilustradas: la burguesía urbana, semillero de una nueva sensibilidad abierta a los avances científicos, recelosa ante la religiosidad tradicional y de un nuevo tipo de sentimentalidad que está en condiciones de «inclinarse hacia la incredulidad a la vista del azaroso horror de la existencia y las inhumanas exigencias de la iglesia». El sufrimiento humano resulta para esa nueva mirada injustificable por completo y se convierte en un problema central; en sí mismo, una pregunta, del mismo modo que, correlativamente, la conquista de la felicidad individual y colectiva *en este mundo* se constituye en problema y objetivo por primera vez en la historia. El mundo es un lugar de redención y de legítima aspiración a la felicidad, no un campo de pruebas para la salvación ni una institución punitiva.

El ejemplo más consumado de esa tendencia en la clase social ilustrada es, desde luego, el poema que Voltaire escribió inmediatamente después de tener noticia del terremoto. Como es canónico repetir en este punto, citando a Adorno, «el terremoto de Lisboa sirvió para curar a Voltaire de la teodicea de Leibniz» y, a su través, para convertir esa cura en una vacunación masiva. Pero, aunque se convirtiese en uno de los propagadores más eficaces de esa nueva mirada, no cabe tampoco idealizar ni la heroicidad intelectual de un pensador en solitario ni la contundencia de sus efectos. «El poema de Voltaire», dice Escalante Gozalbo<sup>5</sup>,

no desencadena una revolución intelectual sino que es, sobre todo, indicio —señal— de un proceso cultural iniciado varias décadas antes y que, por un buen tiempo, afecta casi únicamente a las élites europeas, pero que terminará formando parte

---

<sup>4</sup> *Op. cit.*, pág. 149.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, pág. 147.

del «sentido común». Es indicio de esa esperanzada intranquilidad de la que está hecha la reflexión ilustrada acerca de la religión.

El terremoto de Lisboa cumple una función seminal —alguien podría decir irónicamente que *providencial*— en lo que el autor de *La mirada de Dios* ha descrito como «un proceso cruzado de mundanización de las iglesias y de sacralización de la humanidad» en el que se trasponen «los valores absolutos de la divinidad al hombre, a la humanidad» y en el que se requiere, de modo simétrico, un Dios con rasgos humanos que garantice la razón y la moralidad del mundo. «La vida humana, aquí en la tierra, adquiere valor propio; más todavía: se convierte en criterio y medida para juzgar el valor de cualquier cosa», prosigue Escalante. Ahí, en ese individuo cuasi-sacralizado que se sacude de su condición caída y que se encarna mejor que en ningún otro concepto en la idea kantiana del sujeto individual como fin en sí mismo, se halla el sustento y la clave de la nueva mirada. Suya es esa nueva sensibilidad que recoge de la ceniza la pregunta de Job y la relanza retadoramente y con fuerza redoblada no sólo al cielo, sino al también al mundo. Cita Escalante al historiador James Turner: «La obsesión de la Ilustración con el problema de la teodicea —¿cómo un Dios bueno podía haber creado el mal?— refleja la desconcertada exigencia de que Dios se adaptara a una medida humana». Y compara después el «gesto desmedido, grandilocuente» de Voltaire al hacerse cargo de esa «obsesión» en su poema con «el del periodismo contemporáneo cuando se refiere a cualquier desastre natural»<sup>6</sup>.

La comparación no es en absoluto inane. El terremoto de Lisboa ha sido considerado, con razón, como el primer acontecimiento mediático de la historia<sup>7</sup>: también llegó en el momento oportuno para ser narrado a través de las nuevas tecnologías y modalidades de la transmisión de información y conocimiento. Y eso provocó que el estupor crítico y la nueva sensibilidad de las élites ilustradas se difundiera con una brevedad insólita entre «los hombres vulgares». Ese mismo tono patético, polémico o sentimentalmente enfático del poema volteriano se repetiría —enumera Escalante— en la prensa y las escuelas, las sectas protestantes heterodoxas, los cristianos sin iglesia, mediante los agitadores profesionales y, sobre todo, mediante la fuerza de las cosas en el orden ya sólido del capitalismo triunfante<sup>8</sup>.

Es el eco de la pregunta fundacional que espeta Job cuando supurando enfermedad de pies a cabeza y después de haberlo perdido todo por la mano de

---

<sup>6</sup> *Op. cit.*, pág. 168.

<sup>7</sup> Por ejemplo, en el artículo de Carmen Espejo citado más arriba.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, págs. 180-181.



su Dios, se rebela ante sus amigos teólogos, que intentan preservar la justicia divina transfiriendo la culpa a su víctima. Como dice Rüdiger Safranski a propósito del caso de Job en su fascinante ensayo *El mal o el drama de la libertad*, una cosa es soportar el dolor y otra «la conciencia de haberlo merecido»<sup>9</sup>; y eso sin que el justo bíblico sospechara siquiera que sus padecimientos se habían originado en lo que Safranski llama «un experimento del hombre»: poco menos que una apuesta de Yahvé con Satán. Acogiendo y amplificando ese grito que brota de los fundamentos mismos de la tradición judeo-cristiana, el hombre de la Ilustración pone bajo sospecha incluso a Dios, y su queja es tanto individual como colectiva: se traslada al mundo, se vuelve emancipadora, política, en la medida en que enjuicia la mal habida prosperidad de los malvados, la explotación impune de los débiles, la desigualdad esencial de los hijos de Dios ante el bien y el mal.

El terremoto de Lisboa fue combustible nuclear en las calderas de esa eferescencia. Un progresista cínico, cierta filosofía de la historia, podría argumentar que aquel enorme mal tuvo su justificación, su cumplida teodicea, en el modo en que estimuló el debate filosófico y científico, propagando la semilla de una nueva sensibilidad humanista y emancipadora, antieclesial y laica; lo que está claro es que supuso el fin de algo y el principio de algo que llega hasta nosotros. Hasta el punto de que existen intentos por leer la historia de la filosofía moderna, como el de Susan Neiman<sup>10</sup>, a partir de una problematización del mal. Neiman propone una periodización de casos históricos que modificaron nuestra percepción del mal y nuestras preguntas respecto a él, el primero de los cuales sería, naturalmente, el terremoto de Lisboa.

En este recorrido alternativo, que me parece que está sin traducir en España, las consecuencias del día de Todos los Santos de 1755 marcan el momento en que por primera vez el hombre se enfrenta a la inmanencia del mal desde la posición que hemos descrito; con una plena confianza en su capacidad como sujeto mundano y con las armas de la razón y de la ciencia. En el extremo opuesto del arco, para Neiman, se alzan la *Shoah* y Auschwitz, emblemas del fracaso y del fin de la Modernidad. Y, aún más acá, en esa fenomenología del mal que nos obliga a preguntarnos por él de un modo radicalmente distinto al de la tradición que nos precede, se levanta la columna de humo del terrorismo fundamentalista tal como se manifestó en Nueva York 11 de septiembre de 2001 clausurando, a su vez, según una lectura ya casi canónica, el tiempo de la postmodernidad. La pregunta

---

<sup>9</sup> Rüdiger SAFRANSKY, *El mal o el drama de la libertad*, Barcelona, Tusquets Ensayo, 1997, pág. 251.

<sup>10</sup> Susan NEIMAN, *Evil in the modern thought: an alternative history of Philosophy*, Princeton University Press, 2002.

que Susan Neiman considera como la semilla de nuestra era —la pregunta por una alternativa a la teodicea— sigue, para la autora, totalmente vigente.

Estamos, pues, en nuestro tiempo.

...

ELENA DE LORENZO: *Ante un poemario sobre el terremoto de Lisboa 250 años después, lo primero que se le ocurre a uno, no se lo tome a mal, es parafrasear a Job y preguntarle, ¿por qué?*

JUAN CARLOS GEA: La única respuesta sensata que se me ocurre es replicarle «por qué no». Dicho de otro modo, y por seguirle la analogía, podría aducir que la respuesta de Dios al «por qué» de Job fue algo muy parecido a un soberano «porque quiero y porque puedo»; y no es que quiera ponerme divino ni hacer ostentación de mi real gana o de mis capacidades, sino algo mucho más humilde: quiero decir que he escrito este poema porque se puede, porque es posible valerse de la literatura, de la poesía en concreto, para hacer estas cosas aunque no es demasiado frecuente que se hagan en este tiempo y en este idioma en particular. Asumo que produzca extrañeza, pero al mismo tiempo lo encuentro muy sintomático. Sobre todo, porque me gusta pensar que *El temblor* no es más que otra de las innumerables réplicas del terremoto de Lisboa. Como tal, no es en sí mismo un fenómeno extraño. Ni siquiera el hecho de que sea una réplica tardía debe considerarse llamativo, porque puede catalogarse en principio como un mazo más de páginas, entre tantísimas, en torno a un acontecimiento que, como sugiere Susan Neiman está en el horizonte de nuestra condición, y que sigue provocando estudios, comentarios y referencias, como lo prueba el excelente número dedicado al terremoto en 2005 por la revista *Cuadernos Dieciochistas*, con motivo de su 250 aniversario. En ese contexto, la única diferencia cualitativa es que esté escrito en verso; pero estoy convencido de que el verso, sin perder en absoluto su cualidad específicamente poética, su autonomía, puede entretenerse de narración, reflexión filosófica, descripción, alegoría, juego dramático, parodia...

*A propósito del género elegido, hay diversas obras dramáticas sobre el siglo XVIII, de Buero Vallejo y Savater, por ejemplo; y no son pocas las novelas que sobre el siglo XVIII en los últimos años se han publicado (por ceñirnos al ámbito español, pienso en Real sitio de José Luis Sampedro, en Leyenda de Javier Alfaya, en Azul cobalto de Alfredo Conde, en el Pentecostés de Carmen Gómez Ojea...). Pueden espigarse poemas aislados, pienso en los de Antonio Colinas, pero no conozco ningún otro poemario completo dedicado al siglo. Cuando Voltaire escribió su poema sobre el terremoto de Lisboa a nadie debió de extrañar que escogiese el*

*verso para formular su reacción ante la catástrofe, pues entonces el poema filosófico tenía plena carta de naturaleza. Pero que se escriba 250 años después un poema sobre Lisboa, parece exigir algún tipo de aclaración.*

Supongo que eso habla ante todo de las concepciones imperantes en la poesía —en la española en particular—, donde la lírica yoísta y la narratividad coloquial y ceñida a la experiencia media del ciudadano medio son dominantes, mientras que los poetas de aire más metafísico prefieren formatos extremadamente concisos y despojados. No es ya que casi nadie en nuestra escena poética se asuma influido por la monumentalidad épica de Pound o Crane, o por el Walcott de largo aliento, por poner sólo unos ejemplos; es que un poeta teóricamente más asimilado como Eliot, en cualquiera de sus avatares, o el Auden más discursivo, o autores probablemente más próximos en sensibilidad y maneras, como, pongamos, James Fenton, tampoco aparecen apenas entre los referentes que maneja nuestra poesía. Fenton, que ha sido capaz de asumir como material poético la guerra de Camboya o un caso real de asesinatos en serie, sugirió, por cierto, el terremoto de Lisboa como tema para un poema en el contexto de su defensa de lo que él llama «la primacía del tema», la posibilidad de que la poesía se convierta en vehículo para suscitar la reflexión sobre tal o cual acontecimiento próximo o histórico por vía, quizá, de la empatía.

Yo no comparto en general su posición sobre la «primacía del tema» ni he buscado exactamente provocar el efecto casi didáctico que él describe. Pero, desde sus propios supuestos, esta podría ser una explicación de por qué se puede escribir versos sobre un asunto como el que nos ocupa en un tiempo como este. Preciso, por cierto, que esa ocurrencia de Fenton sobre el terremoto de Lisboa ni siquiera constituyó una incitación para mí, ya que me la topé —no sin regocijo— bien mediada la escritura de *El temblor*, y el tema no fue elegido con esa deliberación sino, digamos, impuesto por una experiencia vital muy concreta. El caso es que, sea como fuere, la respuesta de Fenton y la mía propia seguramente van a dejar insatisfecha a la mayoría acerca de por qué meterse en estos poéticos berenjenales. Así pues, asumo esa extrañeza y rehúso deportivamente toda justificación. El poema ha de justificarse a sí mismo, y el resto me parece que es inútil si eso falla.

*Al margen de esa evidente «singularidad» del poema en el actual contexto poético español, ¿de qué modo puede mirar un poeta del siglo XXI hacia este hecho del XVIII a través de un poema?*

Sin más remedio, y perdóneme la *boutade*, como un poeta del siglo XXI que mira hacia el siglo XVIII. Es decir, con el bagaje de la experiencia histórica, literaria y, en la medida en que corresponda, personal de esos dos siglos y pico más o menos digerido y asimilado. Lo que sería anacrónico por mi parte es

haber intentado escribir un poema filosófico o didáctico como los del XVIII, y no tomarlos como una referencia, una falsilla o un material secundario para levantar otro tipo de poema. *El temblor* no es ni más ni menos que un poema. Poesía, tal como la podemos entender a estas alturas de la historia. Es decir, no pretende ser una crónica poetizada de aquellos acontecimientos, ni tampoco estrictamente un poema filosófico, un «poema de idea», tal como lo calificó Luis Muñiz en su, por otra parte, brillante y atinada reseña en el suplemento cultural de *La Nueva España*. Al menos no quiso ser sólo eso, aunque algo de eso haya, obviamente, en su gestación. Es un texto que ha intentado organizar poéticamente en un determinado sentido una experiencia personal, tan vivida, apremiante e inmediata como los enamoramientos y desenamoramientos, las noches de discoteca y alcoba, las epifanías cotidianas o los estupores metalingüísticos que a nadie le extrañaría ver como temas de la poesía de este tiempo en España. En ese sentido es un poema plenamente contemporáneo. Y, por si alguien tuviera intención de entrar en la, creo yo, estéril dialéctica entre poesía experiencial y poesía culturalista, he de negar preventivamente que esta última sea la poética que me interesa. Sólo se trataba de compartir, como casi siempre en poesía, un temblor privado, de sacar algún rendimiento poético de él y al tiempo de tomar distancia; de conmovir, mediante un repertorio de recursos estrictamente retóricos y literarios, a partir de la transubstanciación poética de una experiencia personal que en este caso remite también a una experiencia histórica. Lo que me interesaba prioritariamente era revelar la cadena de analogías que unen el temblor sísmico, el temblor emocional, el temblor del conocimiento, el temblor ante el abismo, el temblor carnal, el temblor, en fin, poético...

*En ese sentido el título es un notable acierto, pues El temblor es al tiempo todos estos temblores que van encadenándose en el desarrollo del poema.*

El acierto no es mío. Se lo debo a José Luis Argüelles, estupendo poeta y lector, buen amigo y compañero en la redacción de *La Nueva España*, y a Álvaro Díaz Huici, el editor del libro. Era un título tan redondo, tan sencillo, tan evidente que ni siquiera lo había visto; y ellos, sobre todo José Luis, lo tuvieron muy claro desde la primera lectura. El añadido *Lisboa, sábado de Santos de 1755* fue propuesta de Álvaro, quizá para no sugerir desde el principio la restricción a uno solo de esos temblores que, normalmente, en nuestro contexto hubiera sido el carnal y el amoroso...

*Hablaba de una experiencia concreta...*

Tan concreta que tiene fecha y hora. La vivencia personal de la que salió todo esto fue la inesperada visión de las ruinas del convento del Carmo en mi

primera noche en Lisboa, a mediados de noviembre de 1994, después de haber ascendido en el elevador de Santa Justa desde el barrio de la Baixa al Chiado, y en excelente compañía. Como sabe, estas ruinas se dejaron sin reconstruir a modo de recordatorio del terremoto, que derruyó parcialmente el edificio. Y a fe que aquella estampa doblemente gótica, el costillar bañado por la luz fantasmal que envolvía al Rossío y recortado contra la neblina que subía del Tajo, consiguió conmigo su objetivo: recordé el terremoto. Y algunas cosas más, confusamente. Pero, sobre todo, me quedé con una profunda desazón. Con una pregunta. Como estábamos buscando algún local con buena música y buen *bagaço* no me detuve mucho a devanarla, pero esa pregunta, apremiante e incómoda, se vino conmigo en el avión de vuelta. ¿Cómo es posible que un acontecimiento que causó una devastación y un sufrimiento tan enormes, una angustia personal y colectiva tan profundas, sea capaz de producir casi dos siglos y medio después de sucedido una vivencia tan intensa de belleza? O, dicho de manera más genérica y puede que más profunda: ¿cómo es posible que de un mal tan descomunal devenga algún bien? Y en sentido contrario: ¿hay en ello algún tipo esquinado, diferido, indirecto de redención, actual o retrospectiva?

*Y, ¿qué hay de pervivencia real del siglo XVIII en este poema? Porque en el poemario se advierte buena labor de documentación...*

En realidad fue menos de documentación que de memoria, ya que algo habíamos trabajado sobre el asunto en mi época de estudiante de Filosofía en Valencia. Hubo documentación en sentido estricto sólo en las fases más tardías de la redacción del libro. Al principio me limité a ensayar, con la experiencia aún caliente, una primera respuesta poética a esas preguntas, en la medida en la que un poema pueda ser realmente una respuesta, y no otra versión de una pregunta. Esa primera versión se apoyaba en la metáfora judicial que a menudo se suele aplicar a la teodicea, y declaraba la *causa sobreseída*. Ese precisamente era el feo título que le puse a aquel texto de treinta y tantos o cuarenta versos, en el que simplemente se contrastaba la arrogancia moral e intelectual de quienes en su momento se enzarzaron en el ataque o la defensa de Dios con la experiencia desnuda e íntima del dolor o la belleza.

Y así hubiera debido quedar el asunto, de no ser por un azar. Una mano metida, en buena o mala hora, en un cajón de cierta feria del libro de ocasión fue a dar con una separata de la revista *Al-Basit* del Instituto de Estudios Albacencenses dedicada monográficamente a los efectos del terremoto en los municipios de la provincia. Recopilados por el incansable y entonces para mí desconocido Fernando Rodríguez de la Torre —que, como supe después, ha conseguido reunir el mayor archivo del mundo sobre un terremoto a partir de documentos como

aquellos—, el cuadernillo compendia los testimonios remitidos a Madrid desde los municipios de Albacete a requerimiento del ministro secretario de Fernando VI, Ricardo Wall, que había pedido informes similares de todos los puntos del Reino. Muchos de aquellos textos me cautivaron por su viveza y plasticidad, por la extraña fuerza poética que les daba su candor y por su sonido al tiempo popular y ajeno. Por su *música*, vamos. Fue cuestión de días que los fragmentos de algunos de ellos quedasen montados, a modo de *collage*, en una voz nueva, un testimonio apócrifo que exigía, de algún modo, integrarse con el poema que ya estaba escrito. De ese movimiento nació *El temblor* tal como es ahora. También me sirvió, mucho después, un artículo que me remitió —yo creo que bastante sorprendida por la petición— Gema Vicente, de la Universidad de Sevilla, sobre la conexión entre el terremoto y el problema del mal en Kant. No quiero pensar en qué monstruo se habría convertido el libro si llego a hacerme entonces con el monográfico de *Cuadernos Dieciochescos...*

*De ahí esa fragmentariedad y variedad...*

Sí. El principal cambio respecto a la primera versión estaba en la aparición de esa voz nueva, agregándose a la voz única del espectador —juez que reprende en la distancia a los fiscales y abogados, también arrogante a su modo cuando ordena—ingenuamente— sobreseer una causa que no hay juzgado que sea capaz de archivar. Para los que nos hemos criado poéticamente en las inmediaciones del *modernism* anglosajón, la polifonía es siempre una tentación. Y a esa tentación cedí, ampliando los registros y buscando otras voces de la época, que invoqué de mis repudiados estudios de filosofía y de algunos libros que se me habían cruzado antes, como el espléndido de Rüdiger Safranski sobre el problema del mal. Esas voces se fueron ensamblando, poco a poco, sobre la falsilla que podría sugerir un oratorio, a modo de una sucesión de arias, recitativos, solos, dúos y coros en un relato de trasfondo religioso y moral entre lo narrativo, lo epistolar, el drama y, hasta cierto punto, una reflexión metapoética.

*Ciertamente encontró bastantes voces... Para un dieciochista es un festín filosófico esta representación del enfrentamiento de aquel Voltaire que le escribía a M. Dupont el 2 de diciembre de 1755: «Todo está bien... ¿Es esa la respuesta que merecen las víctimas? El Todo está bien y el optimismo se han ido a tomar viento fresco», con el «Todo lo que es está bien» de Alexander Pope, el mejor de los mundos posibles de Leibniz o la «Carta sobre la providencia» de Rousseau...*

En efecto, ahí están mezclados, más que Voltaire o Leibniz en sí, el volteriano, crítico ante toda teodicea y el leibniziano, objeto de su crítica; el filósofo natural, tanto el que renuncia a la metafísica con alivio y entusiasmo como el que lo hace resignadamente, consciente de que su ciencia es insuficiente ante las cuestiones

fundamentales; están también el defensor del providencialismo o la naturaleza caída del hombre y el que defiende, por así decir, su limpieza de sangre y su derecho a ser feliz incluso en este mundo; el bayleano que abjura de toda racionalización de la fe; el escéptico, el ateo, el deísta, el moralista y el defensor de la religión natural; el racionalista pragmático y el déspota ilustrado; el coro de los muertos, los justos que padecen en un tono bíblico que quiere evocar a Job y a Isaías, y que se limitan a narrar su sufrimiento, a sentirse engañados y a suplicar explicaciones ...

Y, entreveradas, también aparecen las voces contemporáneas de los espectadores que contemplan las ruinas del Carmo y evocan todas esas otras voces, ese rumor lejano, mientras están pendientes también de los temblores del amor y de la carne, entre el *carpe diem* y una tentativa finalmente apologética de hallar en todo ese magma polifónico, en todas esas *ruinas de voces*, una justificación para la poesía y más allá de eso una respuesta mínima —una respuesta que no sea el silencio— al irrestañable fracaso de la teodicea y de todas las alternativas a la explicación del mal, desde un tiempo extenuado que ha asistido a sus apoteosis más abominables.

*Si hay una notable variedad de voces, no es menor la de sus registros literarios... «Lisboa ha temblado por Todos los Santos. / Eso traen los correos, mi querido Herr K.» comienza su poemario, situándonos en el género epistolar que fuera tan caro y rentable literariamente en el siglo que nos ocupa.*

En efecto, el registro es a veces epistolar, otras lírico, en bastantes casos narrativo e incluso épico. Hay monólogos dramáticos, tiradas coloquiales; ensayos de parodia del estilo patético y sentimental del *Poema* de Voltaire; largas partes descriptivas, casi didácticas, ecos del estilo enfático de la Biblia... En algún momento yo mismo me he tenido que parar a pensar si ese despliegue no tendría algo, si me lo permite, de acto de chulería... Y sinceramente, no lo creo. Es verdad que, desde el punto de vista del trabajo de taller, me apetecía utilizar todos los recursos y todos los materiales que pudieran encajar en la idea general del poema, darme a mí mismo la posibilidad de cambiar de registro y de voz, y quizá también hacerme, a mí mismo el primero, una demostración de que es posible hacer según qué cosas con el lenguaje poético a estas alturas de la historia. Pero creo que, con todo, no se falta al decoro y que esa abundancia de tonos está justificada dentro de las propias condiciones de la poética del texto. Otra cosa es ya el interés, la calidad o el juicio de gusto, que el libro podrá satisfacer o no.

*Sus argumentos están basados en posiciones históricas, no sé si casi tomadas literalmente, y son formulados por Herr K., Monsieur S., el marqués, que es Pombal...*

Dice bien: basados, pero no pretenden reproducir con exactitud cada una de las posiciones. Vuelvo a insistir en que *El temblor* es un poema, no un ensayo ni una crónica. Los argumentos de aquella logomaquia están aquí mezclados a mi conveniencia, atribuidos a voces que no se corresponden biunívocamente con las de sus autores históricos concretos. Como se suele hacer en poesía, me fié primero de mi oído y, si acaso, me documenté en una segunda vuelta, que en ningún caso ha impuesto nada a la primera que no admitiese el, digamos, decoro puramente poético. Por ejemplo, el K. al que se dirige el corresponsal —que hace las veces de un Voltaire o a veces un Hume o incluso un Clarke— no es sólo Immanuel Kant, aunque haya en las argumentaciones de esta voz poética algunas de las del filósofo de Königsberg y se haya querido, desde luego, utilizar su efigie, mediante esa K. simbólica, como emblema de quienes se empeñaron, de un modo u otro, en una teodicea. Del mismo modo, *Monsieur S.* no es el marqués de Sade, aunque sí se agrupen bajo ese signo sinuoso, que puede sugerir al Divino Marqués, la mordacidad disolvente de ateos y libertinos. Son en todos los casos personajes compuestos, o en cierto modo corales, aunque se expresen en una monodia.

*Si hablamos de «Teodicea», ¿no hubiera debido ser Herr L.?*

Hubiera podido, y quizá debido ser Herr L., pero el anacronismo era ya excesivo, fantástico porque en 1755 Leibniz ya no estaba para muchos cruces epistolares. O incluso hubiera debido ser Herr H. o Herr M., en honor de quienes yo considero, en el fondo, los auténticos campeones de cualquier teodicea, pero Hegel tenía cinco añitos en 1755 y las condiciones materiales de la historia aún no habían producido su Karl Marx.

*Herr Hegel y Herr Marx le habrían llevado derecho al limbo alegórico. Parece, entonces, que entiende que en cierta literatura histórica la verosimilitud aristotélica tiene sus límites. No me he puesto a cotejar datos para reprocharle anacronismos, porque literariamente sería vano y porque históricamente reconozco en su poemario el espíritu del siglo, pero ¿se ha saltado esos límites conscientemente en algún caso?*

Siempre que le ha convenido al poema. Aun así, me parece que no hay excesivos anacronismos, salvedad hecha de uno esencial: el del lenguaje. Excepto en ciertos momentos, no he pretendido que los personajes se expresaran en algo así como una traducción exacta del lenguaje de su tiempo, sino que resultara completamente evidente que se trata de un trasunto, una versión (o una perversión), un juego que puede tomar como base su léxico, sus modismos, algunos rasgos de estilo propios del XVIII, no tanto por verosimilitud sino por las cualidades poéticas que se pueden extraer de ese lenguaje, manejado desde el lenguaje



—y desde la distancia— de otro tiempo histórico. En realidad, no hay ninguna diferencia esencial entre utilizar con esos fines, como hace mucha poesía actual, una referencia pop, un texto publicitario, un fragmento científico o una cita de la televisión. Sólo cambia el tiempo histórico al que pertenecen las referencias y el carácter de su prestigio como materiales poéticos, pero el juego es el mismo. El contexto que les da sentido es, espero, el de un poema contemporáneo escrito desde una óptica contemporánea. No he querido hacer un pastiche ni un poema histórico.

En el sentido estrictamente cronológico, por ponerle algún ejemplo de anacronismo conscientemente introducido en el poema, sí es históricamente inexacto que el marqués de Pombal aparezca como tal en el escenario del desastre, planificando a punta de sable la reconstrucción de la Baixa sobre su barro desde la razón oportunista de Estado. El ministro Carvalho e Melo no era todavía marqués cuando el mal le brindó, precisamente, su gran ocasión de hacer y, sobre todo hacerse, un bien; pero para los propósitos del poema y para establecer el juego textual con el nombre del barrio que él planificó, la Pombalina, me venía estupidamente adelantar quince años el nombramiento.

*Nimio anacronismo... En todo caso, ¿por qué adaptar las voces a arquetipos y conceptos, y no a individualidades históricas?*

Por la misma razón: por pura conveniencia poética. El efecto final que perseguía era el de que, al final, al lector le quedara un efecto de ecos indistintos y entrecortados. He tratado de cruzar en el aire del poema todas esas voces de época, como se cruzan en la atmósfera las voces llevadas por las ondas de radio, y de sintonizarlas, borrosas y contaminadas de estática y de otras voces, en este otro tiempo. La historia es eso, al fin y al cabo: una confusión de voces, de palabras y de objetos, un registro, como el del sismógrafo, de algo remoto y ya sucedido. *El temblor* quería ser otro tipo de registro similar a estos, pero sin aspirar a su claridad, a su voluntad de ordenar e interpretar, sino todo lo contrario: confundiendo en un solo tiempo distintos tiempos históricos, distintas voces, para sugerir una especie de unidad de fondo. La tragedia es la misma y no hemos avanzado una pulgada desde 1755 ni, si me apura, desde Job; al revés.

Por eso no me ha preocupado la exactitud histórica o la necesidad de hacer coincidir las voces con los personajes reales unívocamente. De ninguna manera he querido hacer un poema en clave ni creo —algunos de los lectores, por fortuna, me lo han confirmado— que haya que ser un conocedor del XVIII para sintonizar en un primer nivel de lectura, que es el fundamental, y, en el mejor de los casos, conmovirse con algo de lo que suena o resuena en él. Claro que también me halagaría que un especialista identificase algo de exactitud y rigor

en mitad de esa barahúnda de voces de otra época mientras el dial se mueve alocadamente.

*Se advierte cierta prolijidad en la descripción del propio terremoto. Unos versos afirman: «Una ciencia del mal no tolera abstracciones. / Exige precisión, la balanza de un orfebre. Una pródiga piedad por la minucia». Toda una poética...*

Para este caso, al menos. Aunque tengo tendencia a preferir los poemas largos, muy descriptivos y a menudo prolijos, soy de los que piensa que cada poema exige su poética y, si me apura, su poeta. En otros casos puedo necesitar, por esa misma exigencia, ser tremendamente económico y escribir un *haiku* o un epigrama de media docena de versos. No me preocupa en exceso eso que suelen llamar «tener voz propia» y, en todo caso, prefiero como lector —y disfruto más escribiendo— poemas largos, inmersivos, envolventes, que exigen tanto tiempo o más que la prosa. Retorciendo un poco dos tópicos sobre la poesía, me encuentro cómodo en una poética de la «palabra en el tiempo» también en sentido físico, literal, del tiempo de escritura o de lectura invertido en el proceso; y en ese sentido suscribiría una poesía «de la experiencia», una poesía cuya lectura y cuya escritura sea tan dilatada, compleja, titubeante y a veces incluso incómoda o engorrosa como la propia experiencia de la vida, que lamentablemente —al menos para mí— es muy cicatera en verdaderas claridades y en epifanías que puedan transcribirse en un par de versos.

En el caso concreto de *El temblor* soy consciente, en efecto, de haber sido descortésmente prolijo en bastantes casos. Pero creo que la intención del poema y su arquitectura lo justifican. Los versos que usted cita creo que son una explicación, y espero que una expiación, en sí mismos: las enumeraciones y los detalles pretenden exhibir el mal del mismo modo en que el mal se exhibe, desjerarquizadamente, sin orden, sin explicaciones, y mucho más cuando afecta a un número tan grande de seres. He sido particularmente puntilloso en las descripciones del material histórico en el que me he basado para intentar conseguir ese efecto: los grabados de época. Es, al fin y al cabo, la única documentación visual de que disponemos sobre el terremoto aunque sea casi siempre muy poco fiable. Pero al menos sí ilustra gráficamente, a veces con una gran voluntad de dar verosimilitud a lo imaginado, el modo en que Europa visualizó el desastre.

Por deformación profesional de periodista, supongo, y también por mi interés en el arte, me ha atraído especialmente todo lo relacionado con la difusión de la noticia a través estos canales de masas. El terremoto de Lisboa fue uno de los primeros, quizá el primero, de los acontecimientos *mediáticos*. Como sucede también ahora, ese adelgazamiento de la magnitud casi inabarcable de los hechos en beneficio de su pronta divulgación y de su impacto sentimental (y económico)

contribuyó tanto a avivar el debate riguroso como a su banalización, a un caso particularmente agudo e interesante de «banalización del mal». Por eso he sido tan ferozmente descortés con el lector en los tramos que tienen que ver con las descripciones gráficas del terremoto, que a su vez describen casi literalmente algunas de las xilografías populares o de los grabados en él inspirados, a veces tan excelentes y al tiempo tan fabulosos como los de Le Bas. Tengo, además, la convicción confusa de que en ese esfuerzo que se hizo en toda Europa por abarcar con los medios convencionales del arte lo abismal, lo inhumano, el sufrimiento masivo o lo absurdo, podrían latir algunas semillas no sólo de la sensibilidad artística del romanticismo sino también de los desarrollos que acabaron concretándose en muchos de los lenguajes de las vanguardias históricas, desde el dadá al surrealismo pasando por el quebrantamiento cubista de la realidad.

Así que de todo ello he querido dejar algunas pistas, al tiempo que me basaba en el pormenor de estos grabadistas para transmitir de una manera, nunca mejor dicho, gráfica, visual, el «efecto de pormenor» de la catástrofe.

*Había dejado la pista en aquellos versos sobre los «tartamudos grabados» que intentan describir «la abundancia del pletórico jardín de los horrores». Si la prolijidad es recurso retórico no lo es menos el número, porque también se lee «Aquí, por tanto, el número es sustancia».*

Es un aspecto del legado dieciochesco que me parece esencial. El XVIII es el siglo de la definitiva consagración del número. El número, la cuantificación, importan; se vuelven sustanciales. En ciencia tanto como en política. Las raíces de la democracia moderna se alimentan de este siglo, en el mismo contexto en que el método científico se consolida como el saber modélico y el conocimiento enumera el mundo —cuenta los objetos del mundo— empapado del talante enciclopedista. Es, al mismo tiempo, el momento de la formulación y la vindicación de los derechos del sujeto individual y autónomo. Esos dos movimientos combinados hacen que, probablemente por primera vez, el terremoto de Lisboa sea visto como la inmolación, ante el tribunal divino o por la mera contingencia natural, de decenas de miles de personas individuales, cada una de ellas con su estatuto de sujeto pleno, sus vidas privadas, sus rasgos individuales, su derecho a exigir una explicación, a ser posible racional, incluso por su sufrimiento. Luego aquí «el número es sustancia».

*Hemos hablado de voces y registros; al margen de las voces de los filósofos están los coros...*

Su función, en términos poéticos, es la de concentrar la vibración emotiva y patética, apelar a la conmoción y a la empatía en distintos puntos de un discurso

que es, en general, mucho más contenido, más frío si se quiere. Al mismo tiempo, son los cantos en los que, desde la intemporalidad de los muertos, podía conectar con cierto tono bíblico que también me interesaba incorporar y que aparece como referencia incluso en la estructuración tipográfica del poema.

En términos históricos, estos «coros de muertos» representan el lamento elemental del pueblo llano. En una Europa mayoritariamente cristiana e iletrada, no fue el pueblo llano el que se hizo en un primer momento las preguntas que enumera el poema; y mucho menos se atrevió a elevarlas hacia el cielo. Fueron las elites ilustradas quienes, con su tendencia a la ventriloquia paternalista, hicieron las preguntas por ellos. Hubo que esperar unas décadas para que, efectivamente, se produjese una genuina democratización de las preguntas en un proceso asociado a la difusión acelerada del saber y los medios de masas. He intentado mostrar ese contraste en el de los dúos epistolares frente a los coros de los lisboetas: mientras en los primeros brota de esa nueva forma de exigir una justificación del mal, en los segundos la pregunta sigue siendo un eco lúgubre del «por qué» de Job, el «por qué» fundacional... y nunca respondido.

*Usted escribe sobre aquel terremoto intelectual desde el siglo XXI, y en el propio poema alternarán las voces del XVIII con las de un conmovido yo poético que, con los modos de la poesía de la experiencia, apuesta por otro temblor, el carnal al que le conduce el carpe diem. ¿Era necesario ese desdoblamiento?...*

Para mí sí, por dos motivos al menos. En primer lugar, por razones puramente operativas y de placer propio; para mostrar claramente el punto de vista contemporáneo y permitirme el desahogo de un idioma poético más cercano y coloquial, con un mayor contenido sentimental y mundano; en segundo lugar, y más relevante, para mostrar la relación de causas y efectos entre aquel mal y sus consecuencias remotas. En el poema, el espectador contemporáneo oscila entre la compasión, el sobrecogimiento, el cinismo, la ironía y la urgencia por olvidar para volverse hacia consuelos más inmediatos, como el amoroso; y en todo ello, creo yo, delata su herencia ilustrada, la profunda carga genética que nos ha legado el XVIII, modificada por las brutales condiciones ambientales de los dos siglos siguientes. Somos herederos directos de esa manera de cuestionar el mundo crítica, analítica, laicizada, racionalista, cientificista y teñida de rebeldía emancipatoria, fundada en los derechos de sujetos autónomos. Pero a la vez, no somos ya los niños de la Ilustración; somos si acaso sus tataranietos, sustancialmente disminuidos respecto a aquel entusiasmo. En las generaciones intermedias se han abierto nuevas fallas, se han agitado nuevos seísmos culturales, de una magnitud incalculablemente mayor que el de Lisboa. Contemplamos aquel terremoto, una enorme manifestación del mal natural y quizá de la voluntad divina, desde

la conciencia podrida de quien ya sabe, hasta el hastío, que el hombre es capaz de causar devastaciones mucho mayores sin dar ni recibir tampoco explicaciones por ello. O, lo que es mucho peor, fingiendo explicaciones en el mismo idioma de la razón. Primo Levi liquida, con la voz del hombre, lo que Dios había liquidado con su propia voz en el libro de Job. Es la radical negación de toda respuesta a su pregunta: «Aquí, en Auschwitz», escribe, «no hay por qué».

Sobre ese abismo y sobre esa conciencia torcida es donde creo que ha crecido *El temblor*. No podemos mirar hacia la Ilustración más que desde la razón desenmascarada; en el mejor de los casos con nostalgia y cierta compasión admirativa ante el optimismo titánico y auroral de nuestros bisabuelos, y en el peor con la amargura que deja el cinismo o con la ira del que se siente estafado. No en vano hemos pasado por dos siglos de demolición y sospecha sistemática. Pero, sobre todo, no en vano hemos pasado por dos siglos y medio de una apo-teosis del mal sin precedentes, de absolutización y universalización del mal, en la que el hombre ha asumido y superado —precisamente merced a las derivaciones científicas y técnicas del racionalismo, además de sus más aberrantes desviaciones ideológicas— el poderío destructivo de la naturaleza en alcance, en profundidad y en número. Nuestros cataclismos, los que perpetúan la conmoción y los que nos hacen reverdecer la pregunta de Job ya no son males naturales: son males plenamente morales, peores que el peor terremoto. La nuestra es una pregunta asordinaada porque, como ha llegado a admitir recientemente un Papa a las puertas de Auschwitz, en el umbral de un *lager*, Dios enmudece. Nosotros no podemos permitirnoslo, aunque hoy sea una pregunta que nos dirigimos más bien a nosotros mismos, que tampoco estamos en condiciones darnos respuestas que no sean puramente instrumentales: las calamidades que hemos provocado se han argumentado *a priori* o *a posteriori* apelando a la eugenesia o a la estrategia bélica o al cálculo bruto de ganancias, y esos son argumentos incontestables, pero también muy insatisfactorios. Si hemos ensayado alguna respuesta última es para descubrir, con Freud por ejemplo, que el abismo está en nosotros: justo allí donde debería haber brillado el tesoro que encerraba el sujeto moral kantiano.

*Así que nuestras razones para descreer de toda teodicea son mucho más profundas —por vividas, por experimentadas históricamente con horrible insistencia— que las de las logomaquias ilustradas ante las ruinas de Lisboa...*

Es que casuística para argumentar en contra de cualquier teodicea no nos falta. Todo lo contrario. De hecho, los dos últimos siglos, a través de los cuales miramos nosotros esas ruinas, podrían describirse bien en términos del monumental y sangriento colapso de la gran teodicea laica: el idealismo hegeliano, con todos sus derivados próximos y remotos, incluidos por descontado los de

raíz marxista, pero también los de todo otro pelaje. El mal natural escenificado en Lisboa que, como mucho podía acarrear la certeza de un mal moral individualizado en la culpa de cada uno de los presuntos pecadores, exigía palabras. Palabras que confiaban en poder medirse con la situación para justificarla o para criticarla. Pero Auschwitz —lo que Auschwitz emblematiza— ha cuestionado, tal y como lo formuló Adorno, la propia naturaleza del lenguaje que en parte encendió y alimentó sus crematorios. Antes y después del *lager*: Armenia, Hiroshima y Nagasaki, Dresde, todos los Gulag, todos los terrorismos organizados, Camboya, Vietnam, los Balcanes, Chechenia, Ruanda, Irak... no hacen más que ensanchar el abismo, ya que profundizarlo es sencillamente imposible porque es un abismo absoluto. No parecemos tener instrumentos para enfocarlo siquiera, y mucho menos para sondearlo, averiguar su naturaleza e intentar cruzarlo. El lenguaje, como instrumento o manifestación de la razón, nos ha fallado. Si no fuera porque significa escurrir el bulto mediante imputaciones impersonalistas, podríamos decir que nos ha «traicionado». Desde esa conciencia de la ruina o de la impostura miramos hacia la Ilustración.

Safranski dice que la teodicea leibniziana, la defensa de Dios «es a la vez una logodicea, una defensa del *logos*», en la medida en que la razón se siente capaz de comprender el mundo totalmente, incluidos el mal y Dios. A nosotros ya no nos es posible esgrimir sin cinismo un *logos* que se proponga esa autodefensa orgullosa de sí mismo como razón omnipotente. En ese sentido, no podemos estar más lejos de la Ilustración.

*El lenguaje, como instrumento o manifestación de la razón, nos ha fallado, pero El temblor recurre a él...*

Qué remedio. O eso, o seguir el ejemplo del Dios que enmudece a las puertas del *lager*, posición que también tiene, paradójicamente, sus defensores en poesía. Yo creo que es posible sostener humildemente la defensa de otro tipo de lenguaje y, a su través, una justificación débil, parcial y todo lo menesterosa que se quiera del mundo. *El temblor* es, desde esa convicción, una profesión de fe en la poesía, incluso en tiempos menesterosos, incluso sin olvidar a Hölderlin y el dictamen de Adorno, sin dejar de cuestionarse el propio fundamento (o su posible ausencia). Naturalmente, es una defensa en absoluto inocente, que parte de una acusada mala conciencia. Ya no puede ser la apasionada defensa de la poesía de Keats encarándose con el crítico que la ha denostado como resto inútil de la edad infantil de la Humanidad; es algo bastante más trágico, ya que quien refuta la poesía después de Auschwitz no es un crítico ni una tendencia: es el propio mundo como sede y manifestación del mal. Eso prohíbe cualquier entusiasmo. Ningún gesto apologético serio puede sacralizar hoy la poesía, convertirla

en fundamento del conocimiento profundo o superficial del mundo, ni siquiera acomodarle un estatuto preeminente en el sistema de los géneros literarios. En esa tesitura modesta quiere estar *El temblor*, que es simplemente una apología en acto; una defensa práctica de su práctica, y una reivindicación, en tiempos de poesía voluntariamente aminorada, de su capacidad para echarse trabajosa —aunque es posible que también inútilmente a la espalda— eso que suele describirse como «los grandes asuntos», en cualquier encarnadura posible, incluidas las colectivas o las históricas. Es algo que creo que la poesía debe asumir como un deber. Al menos «algún» tipo de poesía.

*Habla usted de «los grandes asuntos»... «A más nobles objetos recurramos» les decía Jovino en 1776 a los amigos salmantinos, que estaban un poco adormecidos con las jorguineras de las magas. ¿Qué media entre aquella ilustrada apología de los nobles objetos y esta defensa de los grandes asuntos del siglo XXI?*

Justamente dos siglos. Y, como consecuencia de ellos, esa situación de precariedad de la que uno ha de ser consciente cuando se atreve a planteárselos. Para preguntarse hoy por «grandes asuntos» sin pecar de candidez es preciso dar unos pasos atrás respecto al borde del abismo: los justos para no permanecer enmudecidos ante su magnitud, los justos para no perderlo jamás de vista. Hay territorios literarios, o mejor marcas fronterizas de la literatura del siglo XX, que muestran como ningunos otros esa tensión: Kafka, Celan, Beckett... Sin soltar jamás el peso de ese horror sagrado, sin sustraerse a los efectos de su gravidez, sin dejar de creer ni por un momento que el mal puede ser banal pero la poesía no lo es, este libro defiende, naturalmente con mucha mayor liviandad y sin tensiones tan extremas, la necesidad de seguir adelante practicando un «como si» —una posición por otra parte muy kantiana— respecto a la posibilidad de obtener algún tipo de consuelo por parte de la poesía. Aunque sólo fuera, sea lo que sea esto, en términos de gozo inmediato, de belleza.

*La magnitud del abismo y el horror sagrado remiten inevitablemente para un dieciochista a la analítica de lo sublime de la Crítica del juicio, donde Kant afirma que no es sublime el objeto, sino el estado de ánimo que éste provoca. Burke también había entrevisto las posibilidades estéticas del horror. El propio Meléndez en la oda «Orden del universo y cadena admirable de sus seres» habla del «horror sagrado» que le provoca el universo, y mueve su escritura...*

Es irónico, y muy significativo, que una arquitectura que se concibió para suscitar un sentimiento de protección, de majestad divina, de consuelo espiritual, se pueda convertir justamente en lo contrario: un emblema de lo que aplasta al hombre, de lo sublime como horror abismal. Ese es el «temblor» inmediato que

supongo que debí sentir, como tantos otros, ante los arcos del Carmo. Poco después del terremoto de Lisboa, el romanticismo fue capaz de instituir en nuestra cultura un canon que admitía como estéticamente valiosa la melancolía o la ruina, y de eso nos valemos para apreciar unos restos como los del Carmo, si no los miramos simplemente con la banalidad del turista. Ese temblor de lo sublime está en el libro, desde luego; pero lo que más me interesaba, a partir de él, era registrar una réplica, posterior, más modesta: la de la tendencia humana a fabular algún tipo de bálsamo, incluso ante las evidencias más feroces del mal en el mundo. En ese sentido, el libro es algo así como un intento de reversión hacia la belleza del templo derruido mediante la construcción de algo nuevo con sus ruinas, aunque sea un simple refugio o un pequeño monumento funerario: un intento de transformación de lo sublime en una belleza de proporciones humanas.

En ese sentido, me gusta pensar que, sin ser una teodicea ni pretenderlo, *El temblor* sí arranca, con humildad y plena conciencia, donde la teodicea fracasa. La respuesta no es el discurso racional ni el religioso; no es la voz racional del hombre ni la voz de Dios, es el poema. O mejor dicho, el *acto* de escribir y leer el poema: la poesía. Ante la insolencia de Job, Yahvé le replica preguntándole si tiene un brazo tan poderoso como el suyo, o una voz que atruene como la voz de Dios. Claro que no. El hombre no es un dios ni el poeta tampoco, por mucho que el romanticismo deificara al artista. Pero eso no excluye que sigamos teniendo un brazo y una voz para hurgar en el mal, cuestionarlo, manipularlo, distanciarnos, subvertirlo y encararlo hasta arrancarle como sea algún precario bien. Quizá haga falta además estar medianamente a salvo, alejado en el tiempo y en el espacio de aquello que encaramos, aunque haya ejemplos de autores que respondieron ejemplarmente en el seno mismo del mal, tan estremecedores y heroicos como los notarios del *lager*, Ajmátova, Tsvietáieva, Mandelstam... Esa idea, quizá consoladora, de que el tiempo y la distancia pueden ser en sí mismos un paliativo contra el mal me lleva a preguntarme, con una gran incomodidad, si habrá alguna vez alguien que, sin ser un canalla, padezca alguna vez a la entrada de Auschwitz, o en la Zona Cero, algún tipo de temblor como el que nos sacude, estremecidos por la belleza o algo parecido a la belleza, ante los arcos del Carmo. Y si habrá algún canon literario del futuro capaz de hacer con los horrores del siglo pasado y de este siglo algo que no sea enmudecer o frivolarlos, reproducirlos mecánicamente, convertidos en espectáculo.

*La literatura romántica se nutre de ciertos elementos de la estética ilustrada... Manifestar algún tipo de creencia en alguna suerte de utilidad poética parece bastante ilustrado... La postmodernidad ha generado un notable cuestionamiento de los presupuestos del siglo. ¿Es aún hoy posible alguna vindicación de la Ilustración?*



Si no es posible, hay que hacer que sea posible, forzar las condiciones para que sea posible. Aunque hay quien ha argumentado muy convincentemente en sentido contrario, no está claro que la semilla de su fracaso absoluto esté en el mismo programa de la razón ilustrada. Para mí no hay otra esperanza para la humanidad que la reactivación y el reajuste de la Ilustración a este otro contexto. Me parece que es la tarea filosófica pendiente, si se quiere incluso ideológica, para el siglo XXI.

Eso, por supuesto, es tarea para titanes. Pero quiero pensar que, de algún modo, *El temblor* contiene en sí mismo en cierto sentido una vindicación de la Ilustración. La raíz de la fe en el *logos* poético como un instrumento para construir a partir de las ruinas o los fragmentos del mundo es ilustrada porque parte de una esperanza que ya no es fundacional, sino resistente, partisanas; una confianza contra toda evidencia empírica e histórica en la capacidad activa, constructora —valdría decir en sentido etimológico: «poética»— del sujeto para configurar el mundo o reconfigurarlo, interpretarlo, arrancarle nuevas lecturas. En definitiva, escribirlo y reescribirlo, leerlo y releerlo.

Es probable que eso obligue todavía a mantener algún resabio de crédito en el sujeto o la creencia en una conexión entre las facultades del juicio estético y los fundamentos de la moralidad como la que defendió Kant. Pero sucede que, como a la protagonista del *Requiem alemán* de James Fenton, lo que nos pasma y nos sobrecoge de los hombres después de este siglo «no es lo que construyeron. Es lo que derribaron. / No son las casas. Son los espacios entre las casas. / No son las calles que existen. Son las calles que ya no existen». Por eso, manifestar algún tipo de fe, aunque sea poética, en aquel sujeto emancipado, soberano, constructor y racional que quiso trazar los planos del futuro en el siglo XVIII quizá también pueda encubrir algún tipo de vindicación, contra toda evidencia, de los ideales ilustrados. Como el convento del Carmo, la Ilustración es también una vigorosa ruina, pero espero que no sólo lo sea a modo de recordatorio de un colapso o de un signo de lo sublime, del abismo, en su propio fracaso. Debería ser, aunque maltrecho y parcialmente derrumbado, un edificio cuyos planos aún siguiesen inspirándonos contra toda esperanza. Como si —de nuevo «como si»— su proyecto fuera aún posible. Del mismo modo que los arcos del Carmo, creo que lo esencial de su estructura se mantiene trabajosamente en pie y admite apuntalamientos y reconstrucciones, aunque el optimismo, comprensiblemente ingenuo, de los primeros constructores sea irreplicable. Y por otra parte innecesario. Y hasta peligroso.

Pero, junto a esta consideración ilustrada de la poesía, hay también algo muy claro: su práctica no puede reemplazar a otros discursos que, a su vez, no pueden reemplazar a la práctica política y moral, la instancia que finalmente

debe responder al mal moral que opera en cada tiempo, incluso a riesgo de acabar acarreado, como suele suceder, males similares o incluso mayores. Elevar a la poesía más allá de eso sería, como mínimo, una ingenuidad, cuando no una arrogancia igualmente peligrosa.

*¿Y no teme que, aun así, haya quien tache de arrogante esa postura?*

Desde luego. Incluso puede que me merezca que me acusen de *hybris*, como se acusa a la teodicea en el poema. No es imposible que haya quien se quede con la impresión de que soy el tipo de poeta que se puede haber tomado al pie de la letra la vertiginosa ironía de Borges cuando hacía ver en algunos de sus poemas que ciertos acontecimientos históricos del pasado habían acaecido simplemente para que él pudiese escribir tranquilamente unos versos sobre ellos. O puede que, peor aún, haya quien crea que al establecer una línea de causas y efectos que lleva misteriosamente del terremoto de Lisboa a mi libro estoy cayendo en la misma caricatura del optimismo leibniziano que satirizó Voltaire. Cualquier Pangloss podría argumentarme que sin terremoto de Lisboa no hubiera existido *El temblor*; pero el libro no es más que un intento de cultivar a través de la poesía el propio huerto. Y esa es una actividad que estoy convencido que hay que abandonar sin titubeos cuando los temblores del demonio, el mundo o la carne nos solicitan, incluso para plantar luego sus semillas, de vuelta en el huerto. Y desde luego, no tengo la menor duda de que preferiría un mundo sin poesía si es que ha de nacer de los terremotos. Pero mientras los haya, la poesía tiene la prerrogativa y quizá el deber de, como poco, registrarlos.