



Universitat
de les Illes Balears

TESIS DOCTORAL
2015

**GUARDARSE DE LA RAZÓN: IDEAS
RELIGIOSAS, FILOSÓFICAS Y ESTÉTICAS EN LA
OBRA DE CRISTÓBAL SERRA**

Josep Maria Nadal Suau



Universitat
de les Illes Balears

TESIS DOCTORAL
2015

**Programa de Doctorado en *Historia de la Literatura y*
*Literatura Comparada***

**GUARDARSE DE LA RAZÓN: IDEAS
RELIGIOSAS, FILOSÓFICAS Y ESTÉTICAS EN LA
OBRA DE CRISTÓBAL SERRA**

Josep Maria Nadal Suau

Director/a: Jaime Garau Amengual

Doctor/a por la Universitat de les Illes Balears

Índice

Modo de citar, 4

1. Introducción, 7
2. Estado de la cuestión, 16
 - 2.1. Bibliografía académica, 16
 - 2.2. Influencia literaria, 20
3. Información biográfica y trayectoria literaria, 24
 - 3.1. Una vida secreta para una literatura velada, 24
 - 3.2. Directrices generales en la trayectoria literaria de Cristóbal Serra, 33
 - 3.2.1. La cuestión genérica, 34
 - 3.2.2. Sin periodización pero con pautas, 37
 - 3.2.3. Traductor y antólogo, 40
 - 3.3. Cronología, 54
4. Conexiones entre la experiencia religiosa y la experiencia poética, 63
 - 4.1. Profetismo e imaginación: la influencia de William Blake, 65
 - 4.1.1. La función del profeta, 65
 - 4.1.2. Serra como profeta, 68
 - 4.1.3. El concepto de 'imaginación', 72
 - 4.2. La mirada sobre la materia, 77
 - 4.2.1 *Diario de signos*, la materia como memoria y confesión, 77
 - 4.2.2. La influencia del padre Granada, 85
 - 4.3. Otras piezas de una tradición personal, 89
 - 4.3.1. El ocultismo, 89
 - 4.3.1.1. Una tradición heterodoxa, 90
 - 4.3.1.2. Influencias confesas, 94
 - 4.3.1.3. La mirada ocultista en los textos de Serra, 97
 - 4.3.2. La astrología de Max Jacob, 111
 - 4.3.3. Ramon Llull, 114
5. Cristóbal Serra y el taoísmo, 123
 - 5.1. Introducción al taoísmo, 129
 - 5.2. El Tao de Cristóbal Serra, 133
 - 5.2.1. Dos libros como espejos: una identificación personal, 133

- 5.2.2. El Tao: una identificación intelectual, 141
- 6. Los heterónimos, 151
 - 6.1. Péndulo: arlequín triste, 151
 - 6.1.1. Algunas referencias y parecidos, 168
 - 6.2. Jonás: payasería bíblica, 173
 - 6.3. Augurio Hipocampo: el amor, 185
- 7. El Apocalipsis: la historia desde una perspectiva milenarista, 196
 - 7.1. Tres textos apocalípticos en la obra serriana, 196
 - 7.2. Una lectura del *Itinerario del Apocalipsis*, 199
 - 7.3. Una respuesta: la 'filosofía salobre', 207
- 8. Rebelión, Quimera, Asnología, 209
 - 8.1. Satanismo, 210
 - 8.2. El viaje quimérico: Cotiledonia, 211
 - 8.2.1. Otros viajes y cartografías, una memoria constante: raíces de Cotiledonia, 211
 - 8.2.2. Una aproximación a Cotiledonia, 223
 - 8.3. La asnología, 230
- 9. Lectura de la figura de Jesús, 236
 - 9.1. *La flecha elegida*: un largo camino hacia la publicación, 236
 - 9.2. Una Vidente como argumento histórico: escandalizar a la razón, 241
- 10. Entre el existencialismo y el antimodernismo, 249
 - 10.1. Cristóbal Serra y el existencialismo, 250
 - 10.1.1. Presencia existencialista en la obra de Serra, 250
 - 10.1.2. Cristóbal Serra y Albert Camus: paralelismos, 263
 - 10.2. Cristóbal Serra y los antimodernos, 266
 - 10.2.1. Presencia de la tradición antimoderna en la obra de Serra, 268
 - 10.2.2. El modelo de Compagnon y la obra de Serra, 278
- 11. Una literatura para el presente milenio, 294
- 12. Conclusiones, 308
- 13. Bibliografía, 316

Modo de citar: siglas y notas

Las principales obras de Cristóbal Serra son citadas en el cuerpo central del texto, entre corchetes y según las abreviaturas que facilitamos aquí mismo. Por ejemplo, [AI, 45] se corresponde con SERRA, C., *El asno inverosímil*, Bitzoc, Palma, 2002, p. 45.

Siempre que la obra aludida sea una de las que se incluyen en él, hemos decidido citar sistemáticamente el volumen *Ars Quimérica* [AQ], que incorpora todos los libros de Serra hasta 1996.

La correspondencia entre abreviaturas y títulos es la siguiente:

AHNE: *Antología del humor negro español*, Tusquets, Barcelona, 1976

SE: *La soledad esencial: antología*, Conselleria d'Educació, Palma, 1987

PDB: *Pequeño diccionario de William Blake*, Olañeta, Palma, 1992

AQ: *Ars Quimérica*, Bitzoc, Palma, 1996

N: *Nótulas*, Árdora, Madrid, 1999

VC: *Visiones de Catalina de Dülmen*, Prames, Zaragoza, 2000

LV: *Las líneas de mi vida*, Bitzoc, Palma, 2000

E: *Efigies*, Tusquets, Barcelona, 2002

AI: *El asno inverosímil*, Bitzoc, Palma, 2002

OC: *Obra Completa de Chuang-Tzu*, (versión de Cristóbal Serra), Edicions Cort, Palma 2005

FE: *La flecha elegida*, Edicions Cort, Palma, 2006

CMD: *Currolla del Mallorquín Dadá*, José J. de Olañeta, Editor, Palma, 2006

TTK: *Tao Te King*, (versión de Cristóbal Serra), Edicions Cort, Palma, 2007

TC: *Tanteos crepusculares*, Pre-Textos, Valencia, 2007

CP: *El canon privado de Cristóbal Serra*, Edicions Cort, Palma, 2007

AM: *Abecé de micrologías*, Edicions Cort, Palma, 2008

AB: *Álbum biofotográfico*, Edicions Cort, Palma, 2009

Cuando citemos otros textos firmados por Serra, como prólogos a libros de otros autores, traducciones o artículos de prensa, nos serviremos de los mismos criterios que establecemos para citar el resto de la bibliografía. En notas a pie de página, se citarán abreviadamente Apellido del autor, año y páginas (si fuera necesario). En la bibliografía final, la pauta es la siguiente:

1. Apellido en mayúscula e inicial del nombre del autor.
2. Entre comillas, título del texto, en los casos en que se trate de un prólogo, artículo, epílogo, etc., incluido dentro de un libro más extenso.
3. Título de la obra. Entre paréntesis, nombre del traductor, editor o prologuista, cuando los haya. El nombre del traductor se cita completo y en minúscula; el de los autores de prólogos, epílogos o notas de edición, siguiendo las pautas del punto 1.
4. Editorial.
5. Ciudad en la que se editó el libro.
6. Año de publicación (si hay varias entradas bibliográficas del mismo año correspondientes a un solo autor, las distinguimos añadiendo letras).

Por ejemplo: STEINER, G., *Lecciones de los maestros*, (María Condor, trad.), Siruela, Madrid, 2004

En algunas ocasiones, nos referimos a libros consultados en su edición para Kindle, un formato que presenta una particularidad: al poder reproducirse con varios tamaños de letra, no tiene un número establecido de páginas. No parece haber un consenso general sobre la solución que debe aplicarse en este caso para citar sin ambigüedad, de modo que hemos optado por respetar las pautas generales que rigen todo nuestro trabajo, introduciendo sólo dos variaciones: en las notas a pie de página, sustituimos el número de página por el número de posición, que Kindle expresa así: 'posición 263 de 25000'. El segundo número permite saber qué tamaño de letra se usó en la lectura, y el primero alude a la

posición exacta del pasaje citado. En cuanto a la bibliografía final, nos limitamos a señalar al final de la entrada que el libro ha sido consultado en 'Edición para Kindle'.

En las ocasiones en que se cita algún texto inédito del autor, remitimos a los anexos que se adjuntan en formato cd: son reproducciones fotográficas de esos manuscritos que permiten acreditar su existencia. Esos anexos han sido numerados en función de su aparición en esta tesis.

Finalmente, la cita de una página web consistirá en la dirección exacta de la página y, entre corchetes, la fecha en que fue consultada. Por ejemplo: http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=1719&t=articulos [1-III- 2015].

1. Introducción

«Quien calla otorga: eso no es verdad. Yo, cuando me callo, no siempre otorgo, sino todo lo contrario: discrepo silenciosamente. Son muchos los que, sin otorgar, callan. De lenguas mudas nacieron posiblemente las grandes rebeldías» [N, 57]. Transcribí esta cita de Cristóbal Serra en mi muro de Facebook pocos días después de su muerte. El resultado fue que la *nótula* gustó a bastantes, aunque otros sospecharon que quien la escribía (o quien la colgaba, tal vez) era un conformista, o al menos alguien demasiado manso, puesto que aconsejaba guardar silencio en un momento histórico particularmente convulso y que parece convocar al activismo cívico. Y en efecto, desde la perspectiva que solemos adoptar para hablar de política no es difícil entender esas dudas. Sin embargo, lejos de las urgencias que impone una actualidad a menudo bárbara, quien escribió esas líneas sentía muy poco interés por la política, y mucho más por la Historia. Y si la Historia le importaba, aunque fuera de un modo muy peculiar, eso se debía a una sola razón: es que recelaba de ella.

En mi muro, algún comentador espontáneo escribió para rebatir a Serra que la historia (esta vez con la mayúscula rebajada para no resultar afectado) no se hace con silencios, sino más bien con gritos. Es absolutamente cierto. De hecho, la frase se refiere a eso, y de eso recela el escritor: de los gritos. La rebeldía a la que alude Serra, y de la que él en muchos momentos fue plenamente consciente, es casi invisible, sutil y sin embargo demoledora, porque es interior. Cristóbal Serra se pasó la vida siendo un rebelde, pese a que nadie habría podido sospecharlo limitándose a llevar un registro de su rutina adulta: impartir clases en un nivel discreto del escalafón del sistema educativo, pasear un rato cada día junto a su novia Joaquí Juncà, leer mucho, huir de la política como de la peste, divertirse elaborando *jutipiris*¹ verbales, o criar una minúscula vanidad ingenua, tierna. ¿Esto es un rebelde? ¿A esto alcanza el Lord Byron –es un decir– de Mallorca? Frente a estas vacilaciones, cabe reafirmarse: sí, Serra era un rebelde, porque nunca aceptó las categorías

¹ En Mallorca, los *jutipiris* son juegos de manos, sobre los que el propio Serra escribió que «son más propios de manos infantiles que de manos adultas» [CMD, 101]

mentales que rigen nuestro mundo. Por eso era tan difícil situarlo en algún grupo, tribu o ideología, porque la suya era una rebeldía silenciosa pero radical. Y definitiva.

Serra era un hombre contrario a la modernidad: no creía en el progreso, porque le parecía algo estrictamente instrumental que, por el camino, instrumentaliza al hombre. Para alguien que veía el mundo desde la atalaya en la que Jonás maldijo a Nínive o a Juan de Patmos se le reveló el Apocalipsis, debía ser muy poco importante saber si ese progreso respondía a los parámetros ideológicos de un marxista, un liberal o simplemente de un tecnócrata. Le bastaba tener la certeza de que todos esos discursos intentaban, en última instancia, meterle unas prisas que él no sentía en absoluto. Así que Serra se daba la vuelta y ocupaba su tiempo contemplando las orejas del asno.

Sabemos por dos evidencias que Cristóbal Serra fue lector de Ernst Jünger. En primer lugar, el escritor José Carlos Llop ha explicado en el magnífico libro *En la ciudad sumergida* que debe su primera lectura de los diarios del alemán a la generosidad serriana, que le regaló «una selección de *Radiaciones* de Jünger – cuando esos diarios aún no habían sido traducidos en su totalidad en España–, titulada *Diarios de guerra y ocupación*», razón por la cual «jamás podré tener hacia él agradecimiento suficiente»². La segunda evidencia se encuentra en el prólogo que el autor mallorquín escribe a su traducción, auxiliada por Fernando G. Corugedo, de los *Diarios* de León Bloy, un texto en el que leemos lo siguiente: «En su libro *La salvación por los judíos*, Bloy explora el misterio del dinero y, con una certeza absoluta, augura al pueblo judío un infinito sufrimiento. Coincido con Jünger en que el libro, al confrontar a los judíos con el oro, conduce hasta las recámaras de los grandes secretos y hasta las fuentes de fuerzas sagradas y mágicas»³. Sin embargo, pese a ese conocimiento, desde luego sería demasiado inexacto pretender leer la vida, y no digamos la obra, de Serra bajo prismas jüngerianos. Aún así, me parece que hay elementos nada irrelevantes en un ensayo como *La emboscadura* que

² LLOP, 2010, p. 245

³ SERRA, en BLOY, 2007, p. 13

arrojan cierta luz sobre la actitud vital del mallorquín. Para empezar, sobre el libro del alemán sobrevuela una idea genérica, la de que en la época del desarrollo técnico las personas singulares están condenadas a transitar caminos insólitos y solitarios, sin que las facciones políticas puedan acogerlas ni las distintas Iglesias proporcionarles paz (a lo sumo, algún ritual más o menos inspirador); esos caminos remontan la colina que lleva al ser, sin caer en el error de enredarse en las discusiones que interesan al poder. Porque posicionarse contra el poder pero sin abandonar la misma lógica que él ha impuesto es para Jünger un error estratégico que convierte al resistente en un factor útil al sistema dominante. Pues bien, mucho de todo esto lo intuyó desde muy joven Serra, aunque en su caso se explique en buena medida por la fragilidad física y no por la instrucción militar, y aunque su prosa acabe siendo muy distinta, libre de restallidos metálicos. Y atendiendo a la vida de Serra, que fue sobre todo vida interior desgarrada aunque el humor acudiera siempre en su ayuda, es imposible no comprender la oportunidad de citar aquí esta afirmación de Jünger: «Ninguno de los vivientes podrá eludir estas dos piedras de toque, estas dos muelas de molino: la duda y el dolor. Ellos son los dos grandes medios de la reducción nihilista. Es preciso haber atravesado esas pruebas»⁴.

He concedido que la historia se hace gritando, es cierto. Pero Serra nunca gritó, ni siquiera de dolor: para exteriorizarlo, recurría a la risa. Tampoco quiso nunca que el mundo fuera en ninguna dirección. Nunca quiso dictar nada a nadie. Y si no hubiera tenido más remedio que guiarnos, cosa inconcebible, nos habría llevado a una sociedad en la que el dinero no existiera, los dirigentes fueran ilustres disparatados y la Iglesia tuviera mayor sentido del humor. Por eso no nos guió a ningún lado. ¿Todas estas actitudes, su antimodernidad y sus pocas ganas de escribir la historia, lo convierten en un acomodado, un cobarde o un egoísta? No lo creo. Más bien, convierten su vida en un gran 'no' a la realidad que nos toca vivir. Ciertamente, las suyas son una biografía y una obra que no sirven para que nadie se las apropie, las manipule o las ponga en la cabecera de una manifestación. Ni siquiera sirven para

⁴ JÜNGER, 2002, p. 111

imitarlas, o para fundar una tradición literaria reconocible. Pero en cambio, de ellas pueden aprenderse algunas lecciones valiosas a las que no deberíamos renunciar.

Para empezar, leer a Serra no es útil para escribir la historia, pero sí para resguardarse de ella. En sus páginas no tiene importancia saber qué piensa el poder, porque ni siquiera compartimos su idioma (o como ya hemos dicho a propósito de Jünger, su lógica). La negación es tan absoluta, tan ofensiva, que el más humilde canto rodado ofrece mayor interés que todo un Gabinete de Presidencia. Mejor aún: está más vivo. Cuando Serra quiere mirar el mundo, se pone a perseguir cangrejos en el puerto de Andratx. Si quiere pensar el mundo, se olvida de Newton y suelta un disparate. Esto podría confundirse con escapismo, y sin embargo es insurgencia. Algo que no debió resultarle fácil a nuestro autor, porque Serra arrastró miedos, fantasmas, cicatrices y soledades. Para él, como para cualquiera, habría sido más fácil escoger grupo, tribu o ideología. De hecho, por terrible o descarnado que resulte escribirlo, puede que una de las claves de la literatura serriana sea el miedo, y que buena parte de sus estrategias indirectas se deba al temor a decir en voz demasiado alta lo que debía decirse. En las páginas de esta tesis, trataré de dibujar el perfil intelectual y literario de un Cristóbal Serra que se reconoce en el tono y la figura del profeta, pero que al mismo tiempo permanece muy fiel a sus límites. Ya hemos dicho que no está dispuesto a gritar ni a escalar el peñón más visible para reclamar nuestra atención; su heroísmo no es épico. Ahora bien, cuando el miedo existe y pese a todo no logra torcer la determinación de un hombre, estamos ante un triunfo. Es el caso de Serra. Su resistencia, hecha de ocultamientos y renunciaciones, admitámoslo, no siempre heroicas, le permitió sin embargo conseguir la verdadera libertad: la que pocos entienden, porque pocos la comparten.

En la obra de Serra, cada referencia literaria que nos asalta debe ser leída no como ornamento, sino como una confesión. Esto me parece particularmente cierto en los casos de tres figuras (un escritor, un pensador y una figura bíblica)

que sintetizan buena parte de sus preocupaciones, virtudes y decisiones. En primer lugar, cuando Serra se refiere a William Blake, lo traduce o lo estudia, es porque se reconoce en su furor contra la civilización dineraria que en su opinión atravesamos; la identificación es sutil y hermosa, pero también fallida, y el mallorquín lo sabe. Su intensidad y su energía no son las del incontenible poeta inglés. Por eso, vuelve la mirada sobre el personaje de Jonás, en cuya debilidad se reconoce. Su incapacidad de convertir el furor en un látigo que atemorice al mundo y la conciencia de ser llamado a un destino que al mismo tiempo le provoca miedo lo emparentan, o así lo experimenta él, con este profeta desafortunado. Y finalmente, el libro del Tao está siempre ahí, latiendo en la *nóttula* que colgué en mi muro de Facebook pero también en casi todo lo relacionado con Serra, porque en el taoísmo Serra encontró un autorretrato con el que estar en paz: el del hombre que parece inútil y bobo, porque no quiere ser útil ni listo. El hombre que no ocupa cargos (desde luego, tampoco el de Líder de la Rebelión) porque prefiere mecerse con las olas. El hombre que ríe y llora, que se vacía para contenerlo todo. El hombre que sostiene contradicciones.

Porque Serra logró ser lo que fue a base de contradicciones. Esta es una idea que pretende sonar como un acorde pedal a lo largo de todo este trabajo: Cristóbal Serra como un autor contradictorio, o a veces paradójico, en cuya obra esas contradicciones y paradojas son deliberadamente asumidas, sin deshacer la tensión de los extremos ni servir como excusa para incurrir en el cinismo o la ironía. Es más, muchas de esas contradicciones permanecen en él toda la vida, etapa tras etapa, y nos asaltan desde flancos de lo más variados, ya sea estudiando su lectura del taoísmo o el tono existencialista de su primera obra. Siendo el más callado, también fue el más rebelde. Siendo el más asustadizo, fue el más valiente. Serra tenía haz y envés, como un aforismo. Serra era poético y leve, y sin embargo infinito. Si se ha podido decir que el estilo es el hombre, y si a Serra le parecían aforismos «la flor, el árbol, la gallina clueca, [...] el huevo» [E, 10], entonces puede aceptarse también esta licencia poética: Serra era un aforismo.

Cuando en 1996 el mallorquín publica su supuesta obra completa (más tarde llegarían otros libros que desmentirían esa pretensión) bajo el título *Ars Quimérica*, escoge para abrirla una cita de Haltenbrunner, en su prólogo a la *Crítica de la inteligencia alemana* de Hugo Ball, que alude al icono de «Christophoro Kynokephalos, el idiota santo con el hocico de perro, atravesando el mundo bajo la señal de la contradicción» [AQ, 19]. A lo largo de nuestro trabajo, trataremos de explicar qué clase de 'idiotez santa' es esa con la que se identifica nuestro autor: una forma profundamente cristiana de estar en el mundo, pero al mismo tiempo, como ya he dicho, una actitud deudora de las formas más depuradas del pensamiento chino. Hay que insistir en que resulta igualmente central en la concepción de esta tesis la alusión a la idea de contradicción. En efecto, más allá de lo biográfico o temperamental, Serra también es un autor de pensamiento y estética contradictorios: esa parece ser su estrategia, su método de conocimiento y también de desnudamiento. Las contradicciones son varias, y acaban adoptando el funcionamiento de polos en tensión. No es casual que la obra de Serra arranque con un título como *Péndulo*, un instrumento que se desliza de un punto al otro: eso es exactamente lo que hace nuestro escritor, siendo simultáneamente un antimoderno y un rebelde, una suerte de católico preconiliar pero también un heterodoxo transido de taoísmo, un ermitaño y un observador crítico del mundo. A veces, no se trata tanto de contradicciones como de ocultamientos, superposiciones o estrategias indirectas: así, sorprende que tantos caminos literarios le lleven a las mismas conclusiones, o que su biografía esté al mismo tiempo tan presente y tan ausente en su obra.

En lo que respecta a esto último, conviene anotar algo. Las páginas siguientes constituyen, en gran medida, un rastreo de las influencias que gravitan sobre la obra de Serra, y contribuyen a confirmar la condición sabia del mallorquín. Pero esa sabiduría, en cambio, no debe hacer que confundamos su literatura con la mera nota a pie de página. Serra no es un autor libresco, o no es sólo eso aunque pueda parecerlo: él siempre insistió mucho en la idea de que su obra no nacía de la lectura ni era una mera réplica a otros autores que lo precedieron. Y en efecto, la suya es una literatura profundamente personal, en

el sentido más denso e intenso de la expresión: es fruto de su propia tragedia, de su dolor y de sus intuiciones. Al fondo de sus mejores páginas, late un encontronazo entre el individuo hipersensible y la sociedad que lo rodea, y ello nos lleva a varias latitudes y magnitudes de análisis: esa sociedad es Mallorca, un mundo isleño ajeno a la sensibilidad artística y a la sutileza de quien no puede, ni quiere, ser práctico; es España, echada a perder en un conflicto bélico atroz que Serra vive en su primera adolescencia; es el mundo contemporáneo, tecnificado, capitalista, descreído y alejado de la naturaleza; y es, en fin, la vitalidad y la violencia de un mundo de hombres sanos que no saben qué es pasar un año en cama, enfermo, ni arrastrar toda la vida las consecuencias, a veces reales y otras tal vez imaginadas, de esa enfermedad.

En las páginas siguientes, también se evidencia que la obra de Cristóbal Serra tiene un sustrato religioso cristiano que es analizado desde el punto de vista literario. Si nos preguntarnos cómo se incardina la tradición cristiana (o, más extensamente, judeocristiana) en la obra del mallorquín, estaremos aludiendo a una de las llaves maestras de toda su trayectoria. Pero son dos los mecanismos por los que 'lo cristiano' se hace presente en Serra: uno, más obvio, es convertir motivos bíblicos en el asunto explícito de sus libros. Así, versionó un relato bíblico en *La noche oscura de Jonás*, quizás la más convencional de sus obras desde el punto de vista de la clasificación genérica. Tanto *La flecha elegida* como *Visiones de Catalina de Dülmen* suponen una recreación de la vida de Jesús que tiene en cuenta no sólo los cuatro Evangelios canónicos, sino sobre todo la obra ingente de Ana Catalina Emmerick, supuesta vidente alemana cuya vida transcurrió a caballo entre los siglos XVIII y XIX. *Itinerario del Apocalipsis* debe etiquetarse como un ensayo, todo lo personal y poético que se quiera, sobre el libro que cierra el Nuevo Testamento. Estos son sus cuatro volúmenes de contenido declaradamente bíblico.

Además, una lectura pormenorizada del resto del corpus serriano revela muchas páginas, aquí y allá, igualmente explícitas. Serra, que no en vano

publicó una antología de fragmentos breves titulada *Nótulas*, ejercía a menudo de anotador; lo hacía como lector en los márgenes de los libros que constituían su biblioteca particular, y lo hacía como escritor, incorporando muchos juicios literarios y librescos. Ahí es donde encontramos un sólido arsenal de referencias bíblicas. Así pues, analizaremos la perspectiva de Serra como frecuentador de la Biblia: cristiano reconocido, el autor no encara la lectura de los dos Testamentos con la asepsia que un laico puede mostrar frente al entramado mítico bíblico u homérico. La operación del autor es otra, aunque en ella sean esenciales el juego, la heterodoxia y cierto atrevimiento. Por ejemplo, las páginas de *Augurio Hipocampo* y *El asno inverosímil* son el territorio en el que toma su forma definitiva el recurso más peculiar de la obra de Cristóbal Serra: la asnología. Referencias al asno, con todo, las hay en el ‘Diálogo inverosímil’ incluido en *Péndulo*, en *Diario de signos* o en *Retorno a Cotiledonia*, particularmente en el capítulo ‘Alusiones asinarias’. Pese al carácter lúdico de esta invención serriana, existe una conexión íntima entre la vindicación del asno y su lectura atenta y desinhibida del gran texto judeocristiano, resultando de ello una parodia indirecta del historicismo: Serra desconfía de la razón, el poder y la historia. Por eso no debemos desatender los pasajes que dedica a tan peculiar disciplina.

Pero hemos mencionado dos ‘mecanismos’ de integración de lo judeocristiano en la producción del mallorquín. El segundo consiste en que Cristóbal Serra asume la tradición profética del pueblo judío como un fenómeno similar al que ha alumbrado su propia producción. Serra llegó a afirmar no haberse sentido escritor. Los libros que escribió se le impusieron por una voz interior, no como mera exigencia literaria, sino desde un «estado interior ígneo»⁵ (y aquí conviene recordar el pasaje bíblico de Jeremías 20, 9: «Pero en mi corazón había un fuego abrasador encerrado en mis huesos»⁶). Es decir, que la pulsión que lo arrastra a la escritura es la misma que la que se apodera del profeta y lo dota de verbosidad: esto encaja perfectamente con la definición de poesía en su sentido más ontológico. Cristóbal Serra, que defendió el carácter visionario

⁵ NADAL SUAU, 2010a, p. 22

⁶ *Sagrada Biblia*, 1964, p. 964

de la obra en prosa de Juan Larrea o de la poesía de William Blake, tiene también un registro profético, aunque deberemos explicar detenidamente qué significa tal cosa y a qué tradiciones lo acerca: la existencialista, en un primer momento muy localizado, y luego la antimoderna.

2. Estado de la cuestión

En el caso de Cristóbal Serra, y desde una perspectiva estrictamente académica, lo más exacto sería establecer que no existe, de hecho, tal cosa como un 'estado de la cuestión'. Aunque se han escrito algunos trabajos valiosos sobre la figura y la obra del autor, su número es insuficiente, y han sido más frecuentes las aportaciones desde los ámbitos periodístico o literario que desde el universitario. A continuación, repasamos de forma muy breve los que consideramos puntos más significativos de la bibliografía en torno a Serra.

2.1. Bibliografía académica

La primera tesis doctoral dedicada a su figura, la única hasta el día de hoy, fue la de Emilio Arnao. Bajo el título *La prosa libre de Cristóbal Serra*, esta aproximación superficial presenta cuatro partes fundamentales: una 'biografía' del personaje que, en realidad, es fundamentalmente una reelaboración, a veces una paráfrasis, de la información contenida en *Las líneas de mi vida* (y ya tendremos la oportunidad de explicar que en esas páginas Serra es un memorialista deliberadamente impreciso); una reproducción de buena parte de la correspondencia serriana conservada en la biblioteca de la Fundación March de Palma, con algunas anotaciones de Arnao a veces interesantes, otras meramente informativas, pero que en todo caso no permiten hablar, a nuestro entender, de una edición crítica; un comentario (que combina descripción y opinión asistemática) de cinco obras serrianas (*Péndulo y otros papeles*, *Viaje a Cotiledonia*, *Diario de signos*, *Retorno a Cotiledonia* y *Augurio Hipocampo*); y finalmente, unas páginas dedicadas a la presencia de caracteres femeninos en la obra estudiada, no carente de algunos extremos curiosos, pero que el mismo autor de la tesis califica de «caprichoso»⁷.

En fechas recientes, se ha publicado un número monográfico de la revista del Institut d'Estudis Baleàrics en homenaje a Cristóbal Serra. El volumen combina artículos concebidos con criterios académicos (como los de Jaume Garau, Carlota Vicens Pujol, Antoni Nadal, Rafael Ramis Barceló o Antoni Picazo

⁷ ARNAO, 2011, p. 8

Muntaner) con aproximaciones testimoniales (así, José Carlos Llop, Carlos Garrido, Antoni Serra, Ramón Chao o Eduardo Jordá, entre otros), entrevistas (las de Lluçia Ramis, Juan Planas Bennásar y Jesús García Marín) o piezas periodísticas (Enrique Vila-Matas, Jesús Ferrero, Andreu Manresa, Álvaro de la Rica y otros). Coordinado por Jesús García Marín (con la colaboración de Bernat Campins en la fase final del proyecto), el número es una referencia inexcusable en la bibliografía serriana, pero desde un punto de vista académico no pretende fijar en profundidad ni una lectura coherentemente vertebrada de la obra serriana ni una posición determinada del autor en el mapa literario de su época. Dado su carácter misceláneo, el conjunto resulta divulgativo, ameno y enriquecedor, pero sin explorar a fondo ninguno de los caminos novedosos en la visión del autor que se apuntan. Deben destacarse las aportaciones de Huerta Calvo, que sitúa a Serra en unos parámetros «que transgreden la insoportable *political correctness* con que los progres y menos progres de Cotiledonia nos flagelan a diario»⁸; Carlota Vicens, que estudia la conexión entre Henri Michaux y el propio Serra a través de la lectura y la traducción; Rafael Ramis, cuya aproximación a la lectura serriana de Ramon Llull será citada en un capítulo de esta tesis de forma insistente, puesto que establece de forma incontestable las bases de esa relación; y Antoni Picazo, que brinda un trabajo impecable sobre la relación entre lo real y lo virtual en el territorio imaginario de Cotiledonia. Y lo que debe destacarse como una aportación técnica necesaria y de enorme utilidad es la amplia bibliografía elaborada por Fausto Roldán, Pilar González y Leonor Isern, todos ellos trabajadores de la Biblioteca March, legataria de una donación de libros por parte de Serra en 1994. Los autores hacen constar en primer lugar el contenido completo de ese legado, y luego abordan la bibliografía serriana propiamente dicha: todas las obras, colaboraciones y artículos del autor, consignando todas sus ediciones cuando hay más de una; todos los textos, artículos y referencias sobre Cristóbal Serra; y un dossier cronológico de noticias, reseñas, entrevistas y referencias en general, publicadas en los medios de comunicación. En conjunto, es un trabajo imprescindible y casi impecable, muy necesario dado que el último intento sistemático de elaborar

⁸ HUERTA CALVO, 2014, p. 17

una bibliografía sobre el autor había sido el de Luis Miguel Fernández Ripoll para *La linterna del ojo*, en 1992. Sin embargo, cabe consignar ciertas ausencias, todas ellas debidas a que la bibliografía se centra en referencias de publicaciones diarias o periódicas, y atiende con menor acierto las citas de Serra en libros de otros autores. Así, por ejemplo, no consignan el capítulo 'El sabio chino' que José Carlos Llop le dedica en *En la ciudad sumergida*, texto que ya hemos citado aquí. Alguna otra de esas ausencias puede considerarse relativamente anecdótica, como las referencias laterales a Serra en el dietario de Guillem Simó *En aquesta part del món*, que sin embargo, y aunque sean más puntillosas que positivas, no carecen de interés: en la primera de ellas, fechada el 22 de agosto de 1994, Simó lee una entrevista a Serra en la prensa y hace un comentario político, de naturaleza identitaria: «Llàstima que Serra se senti tan espanyol. Llàstima que la gent influent del país hagi deixat escapar un valor tan interessant i original. Per què no l'han festejat, com a Ll. Villalonga?»⁹. El día siguiente, Simó lee *Diario de signos*, celebrando su tono pero censurando que «no arriba a dir res [...]. És més una promesa, una expectativa constant, que una realitat. Algun escenari, alguna envestida, algun suggeriment; la resta, soporífer i ranci». Pese a ello, le gusta que Serra afirme que escribe «per acontentar el desig artístic»¹⁰. Finalmente, el 25 de agosto Simó adquiere los dos viajes a Cotiledonia y hace un último apunte sobre el tema: «Hi ha alguna cosa atractiva en Serra. Això atractiu no té res a veure amb les paraules escrites, sinó amb el to. L'escriptura no val res –més vivaç al *Viaje* que al *Diario*–, la forma és sovint insubstancial, les coses que diu són al capdavant decebedores. Una literatura molt llibresca. El to¹¹ –potser la intenció– és l'únic atractiu»¹².

Sin embargo, como hemos dicho, una referencia como esta puede pasar por anecdótica. No lo son, y su ausencia en la bibliografía citada es notable, las inclusiones de la obra de Serra en dos textos de historia de la literatura con

⁹ SIMÓ, 2005, p. 177

¹⁰ SIMÓ, 2005, p. 178

¹¹ BLANCHOT, 1992, p. 21: «El tono no es la voz del escritor sino la intimidad del silencio que impone a la palabra, lo que hace que ese silencio sea aun el *suyo*, lo que permanece de sí mismo en la discreción que lo aparta. El tono hace a los grandes escritores, pero quizá la obra no se preocupe por lo que los hace grandes».

¹² SIMÓ, 2005, p. 178

voluntad de panorámica completa. Una es el primer volumen de la *Historia de la novela española*, de Ignacio Soldevila Durante, un texto impecable que volveremos a citar en la presente tesis doctoral. El otro, más reciente, es el volumen dedicado a la literatura posterior a la guerra civil de la *Historia de la literatura española* dirigida por José-Carlos Mainer para la editorial Crítica. En el volumen, el séptimo, titulado *Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, escrito por Jordi Gracia y Domingo Ródenas, Serra no merece una sección propia, algo previsible y comprensible dado su actual estatus en la consideración crítica canónica, pero sí recibe la atención de los autores dentro de un epígrafe dedicado a los prosistas *raros*, justo a continuación de quien fue su interlocutor y amigo, Joan Perucho¹³. Los estudiosos consideran a Serra un autor cercano a la vanguardia surrealista y la tradición del viaje imaginario, aunque el taoísmo es «la horma más exacta de su posición ante el mundo»¹⁴. Estas tres apreciaciones son, aunque insuficientes, muy aceptables; igualmente, puede considerarse correcta, si bien superficial, la conexión que señalan con Gómez de la Serna, pero cuesta admitir que Serra pueda tener algo que ver con el escritor mallorquín Miquel Bauçà, por mucho que se matice que presenta «menor acidez»¹⁵ que el otro. En conjunto, que Cristóbal Serra aparezca recogido en esta historia de la literatura indica una revalorización del autor en la última década (Gracia y Ródenas, de hecho, señalan la publicación de *Ars Quimérica* en 1996 como el momento de esa tardía, y tímida, emergencia), y el lector se hace una idea general acertada del tipo de escritor que fue. En cambio, resulta desconcertante y decepcionante que el nombre de Serra no sea citado en ninguna ocasión, y por lo tanto tampoco se estudie siquiera superficialmente ninguna obra suya, en el por otra parte muy sugerente volumen *La Biblia en la literatura española III. Edad Moderna*, coordinado por Adolfo Sotelo Vázquez e integrado en un proyecto global dirigido por Gregorio del Olmo Lete. Este parecía un proyecto adecuado para reivindicar, o al menos consignar, a uno de los escritores españoles del último medio siglo que más atención ha prestado a los dos testamentos en su obra, pero no fue así.

¹³ GUILLAMON, 2015, p. 646, se hace eco de esa amistad

¹⁴ GRACIA, 2011, p. 560

¹⁵ GRACIA, 2011, p. 60

Por último, cabe mencionar que a día de hoy el traductor, crítico y escritor Fernando Corugedo está preparando una antología de la obra serriana, debidamente prologada por un estudio, para la colección de clásicos españoles contemporáneos de la Fundación Banco Santander. Su publicación, sin fecha prevista, supondrá sin duda una aportación de primer orden a la bibliografía serriana. Y en el momento en que se cierra esta tesis doctoral, el crítico literario y escritor Manuel Neila publica una recopilación de ensayos, *El escritor y sus máscaras*¹⁶, que incluye un texto dedicado al autor que nos ocupa. Mientras tanto, la obra de Serra sigue siendo un campo de estudio que ofrece múltiples oportunidades y caminos que no agota la presente tesis doctoral.

2.2. Influencia literaria

Más allá de lo estrictamente académico (es decir, al margen de cuál sea el 'estado de la cuestión' serriana en el ámbito crítico), nos parece oportuno señalar también la influencia de Cristóbal Serra entre escritores y creadores de generaciones posteriores a la suya. Es un asunto importante que puede pasar desapercibido: establecer la condición antimoderna de buena parte de su obra y vincularlo de forma continuada a una tradición peculiar, en apariencia ajena a algunas de las tendencias más obvias de la literatura y el pensamiento de las últimas décadas, puede fácilmente contribuir a una percepción del escritor como extemporáneo, inhabilitado para una lectura que lo proyecte en clave literaria urgente. Y sin embargo, creemos que no es el caso. De hecho, es posible encontrar a Serra citado y reivindicado por varios de los escritores que han apostado con mayor decisión por construir un discurso literario renovador o excéntrico a los usos realistas de la ficción española, esto al margen del éxito que les atribuyamos. Sin ánimo de exhaustividad, citaremos aquí algunos casos particularmente significativos. Agustín Fernández Mallo, cuya obra y postulados postpoéticos han sido tan discutidos como influyentes en la literatura española de la última década, le dedicó las siguientes palabras en octubre de 2014: «Pasa por ser la más cuajada y secreta reunión de Michaux,

¹⁶ NEILA, 2015

Bioy Casares y Boris Vian que ha dado la literatura española», y califica *Viaje a Cotiledonia* de «maravilla»¹⁷. Enrique Vila-Matas confiesa su particular deuda con el escritor mallorquín en un texto titulado 'Cuatro piezas sencillas sobre Cristóbal Serra':

Me habría gustado explicárselo a Serra, pero no tuve la oportunidad. Mi libro *Historia abreviada de la literatura portátil*, la historia entera, nació de una idea estrictamente alcohólica que tuve de repente una noche en un bar horrendo de Palma de Mallorca llamado La Polilla. De hecho, me llegó la idea y me puse allí mismo a escribir el libro. Mejor dicho, el título. Lo anoté en el margen de una página de *Diario de signos*, un libro de Cristóbal Serra que llevaba conmigo aquella noche. Lo anoté justo al lado del fragmento de Serra que hoy sé que me inspiró la *Historia abreviada* entera: «Estoy por lo corto en literatura. Hasta los libros inspirados los prefiero cortos: *Jonás*, la epístola de Judas. Hay muchos otros libros, entre los inspirados, que merecen, si no igual, parecida atención, pero a éstos no los releo tanto». En el ejemplar de Serra que por suerte conservo, al lado de su reflexión sobre «lo corto en literatura» encontré el otro día las pruebas del primer esbozo del futuro título. Escribí en un primer momento –momento epifánico-, escribí sin saber en realidad qué clase de libro trataba de hacer: «Ligera historia móvil abreviada de la literatura portátil del siglo». Días después, abrevié el título. Y bien que hice¹⁸.

Dos escritores tan relevantes como Jesús Ferrero («Cristóbal Serra estaba buscando siempre lo que no se había dicho sobre lo de siempre»¹⁹) y Álvaro de la Rica («yo animo a leer a Serra. Es una fuente de disfrute. Nos hace más sabios. Y nos recuerda el privilegio que es y la responsabilidad que implica asomarse a la tradición a través de cualquier lectura»²⁰) también se reconocen lectores constantes de Serra. De la Rica lo cita en varias ocasiones en su blog literario *Hobby Horse*, a veces en términos ciertamente entusiastas: «Otra gran virtud de [Rafael] Conte, junto con su apertura y su pasión literaria y verbal, era su fidelidad a gentes raras y olvidadas, ejemplos hay muchos pero me limito a señalar los dos más sangrantes de la literatura española: Jiménez Lozano y

¹⁷ http://www.quebusca.com.br/news/es_ar/viaje_a_cotiledonia_el_cultural_es/redirect_42786430.html
[01-III-15]

¹⁸ VILA-MATAS, 2014, p. 34

¹⁹ FERRERO, 2014, p. 110

²⁰ DE LA RICA, 2014, p. 184

Cristóbal Serra (ninguno en la Academia, para vergüenza de la Institución presidida por García de la Concha, ninguno aceptado por la progresía, ninguno en el canon oficial, siendo como son, ambos dos, los más grandes de entre los vivos)»²¹. En 1997, un exponente tan insólito y heterodoxo de posmodernismo español como el novelista Andrés Ibáñez, cuyo mundo feérico no deja de presentar pequeñas similitudes con el de Serra aunque las diferencias resulten mucho más evidentes, titula su reseña de *Ars Quimérica* en estos términos: «La importancia de Cristóbal Serra y otras cosas sin importancia»²². Vicente Luis Mora, novelista, poeta y uno de los críticos más decididamente comprometidos con una concepción de la literatura experimental y plegada a las urgencias del tiempo presente no dudó en reivindicarlo en su blog al conocer la noticia de su muerte:

Acaba de fallecer uno de los escritores españoles más heterodoxos, extraños e interesantes de los últimos años. [...] Cristóbal Serra (Palma de Mallorca, 1922-2012) siempre fue un escritor lateral, diferente, incisivo, nada complaciente con el lector pero tampoco áspero. Traductor de nombres como Swift, Bloy, Melville o Blake, su poética literaria, que me influyó justo en el momento de conformar la mía, ha respondido siempre a estos parámetros [...]. Serra me parece un autor extraño, necesario, anticanónico y exquisito.²³

Finalmente, dos últimos ejemplos que resultan llamativos. El joven novelista mexicano Eduardo Ruiz Sosa, nacido en 1983 y que con su novela *Anatomía de la memoria* fue merecedor en 2014 de una acogida crítica notable, se refiere en estos términos a Serra: «Siempre me pareció posible, por difícil que fuera, que Cristóbal Serra y Gil Paz se conocieron en algún momento de sus vidas: muchos eran los puntos en común entre ellos dos, muchas las coincidencias, mucha la admiración que tengo por ambos, y llegué a pensar, sin más, que podrían haber sido la misma persona»²⁴. Y desde una disciplina paralela a la literaria, el cómic, un guionista y dibujante tan peculiar como Pere Joan ha

²¹ <http://alvarodelarica.com/2009/05/rafael-conte.html> [01-III-15]

²² http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=1719&t=articulos [01-III-15]

²³ <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2012/09/nota-de-urgencia-sobre-cristobal-serra.html> [01-III-15]

²⁴ RUIZ SOSA, 2015, p. 21

adaptado en formato de novela gráfica *Viaje a Cotiledonia*²⁵. Pere Joan, que ya tenía experiencia ilustrando el universo serriano (fue él quien firmó los dibujos que acompañaron la edición de *Curolla del mallorquín dadá*), resuelve el reto echando mano de una imaginería mediterránea, luminosa y estilizada que convierte a los cotiledones en híbridos de campesino isleño folclórico y figurante medieval. Su experimento, impecable desde el punto de vista artístico y muy respetuoso con el texto original, permite además confirmar dos extremos: que un lenguaje pop y anticánónico como el del cómic se aviene con Serra, y que la obra que estudiamos aquí tiene un fortísimo componente visual. Traducirlo en imágenes y viñetas no sólo es posible, sino que resulta orgánico y coherente²⁶.

La mención de estos nombres, sin embargo, no pretende dar por sentada una escuela o tradición que se explique a partir de la obra serriana: de hecho, las divergencias entre los citados son obvias y en algunos casos, incluso radicales. Ni siquiera parece posible hablar de una influencia objetiva de Serra en las obras de todos ellos, aunque Mora así lo insinúe en su caso. En nuestra opinión, es difícil que un autor tan lateral y ‘pequeño’ (un calificativo que en absoluto alude a la calidad de su obra, sino a sus dimensiones y a su voluntad arquitectónica) pueda sostener tal cosa como una ‘tradición’: a Serra, por así decirlo, no se le puede imitar ni puede ramificarse su universo en la obra de discípulos. Ahora bien, sí que puede encontrarse en su actitud independiente un modelo para la propia vida creativa, y desde luego que su literatura resulta perfectamente moderna, no pese sino gracias a sus decisiones menos convencionales. Que Fernández Mallo interprete el fragmentarismo serriano en una clave cercana a sus propios postulados, por ejemplo, resulta de lo más natural aunque sea también conscientemente inexacto. Pero volvemos a lo dicho con anterioridad: todo esto son pruebas de que la obra de Serra se mantiene perfectamente viva y puede ser leída, como de hecho así ocurre, desde perspectivas vigentes.

²⁵ PERE JOAN, 2015

²⁶ FERNÁNDEZ PORTA, 2015, p. 25: «Los lugares limítrofes y los seres aéreos abundan también aquí, donde, a partir de la fantasía del escritor mallorquín Cristóbal Serra, [Pere Joan] crea un mapa insensato y exacto de acantilados, refranes, rituales impensables e idiomas extraviados»

3. Información biográfica y trayectoria literaria

3.1. Una vida secreta para una literatura velada

Si Cristóbal Serra Simó es autor de una obra relativamente breve (aunque mucho menos de lo que auguraban sus primeros, y tardíos, pasos en la escritura) y de difícil catalogación, su biografía ofrece un grado similar de dificultad a la hora de abordarla: la trayectoria de Serra, si la juzgamos por la peripecia exterior, no abunda en acontecimientos, a lo que hay que añadir que muchos de ellos están pobremente documentados. El mismo autor dio muestras evidentes de no estar interesado en hacer pública demasiada información, y ni su familia ni sus amistades (numerosas, pero también dispersas y acotadas casi siempre a períodos determinados) están en condiciones de aportar un dibujo pormenorizado de cuestiones tan fundamentales como, por ejemplo, la relación sentimental que lo vinculó a la mujer de su vida. Es cierto que en los últimos años de su existencia Serra publicó dos libros de memorias, *Las líneas de mi vida* y *Tanteos crepusculares*, y un *Álbum biofotográfico* que incluye fotografías comentadas, una selección de su correspondencia y una antología de textos más o menos críticos (aunque el criterio que anima el volumen es francamente arbitrario) acerca de su obra. Estos tres volúmenes llegan tan lejos en su voluntad de confesión como era posible esperar del temperamento serriano; no obstante, eso sigue siendo poco, y en esas páginas su existencia es desgranada en términos sobre todo intelectuales, sirviéndose de un estilo indirecto y obviando lo anecdótico con gran frecuencia. No es menos cierto que probablemente hay poco más que contar: Serra no miente al presentarse como un sedentario consagrado a la tarea silenciosa, podríamos decir marginal sin miedo a equivocarnos, de atesorar una erudición más o menos exótica y aquilatar una voz poética intransferible. Si en su testimonio autobiográfico le concede mayor protagonismo a los descubrimientos librescos que a la anécdota de su trato con el mundo, ello se debe a que, en efecto, la experiencia de la lectura era para él mucho más intensa que gran parte de lo que ocurría a su alrededor. En cuanto a sus años de formación, que son los que sin duda dan forma a su temperamento y a su sensibilidad artística, el autor parece más dispuesto a explayarse, así que el lector llega a conocer sus pasos de infancia y juventud

con relativa precisión, y comprueba que tanto *Diario de signos* como *Augurio Hipocampo* tienen una fuerte carga autobiográfica. Aún así, los libros esquivan deliberadamente cualquier atisbo de cronología sistemática, y los abundantes saltos temporales y digresiones de Serra desconcertarán a quien intente desentrañar hitos puntuales. Además, no es difícil percibir lagunas muy significativas: sobre su aprendizaje amoroso, por ejemplo, o sobre las relaciones familiares. Hay un dato muy útil para confirmar que esos agujeros de información existen: en toda su trayectoria pública, Serra sólo escribió sobre su hermano, Mateo Serra Simó, en una ocasión. Es cierto que un escritor no tiene obligación alguna de aludir a un miembro de su familia, pero el caso de Mateo y Cristóbal es muy peculiar: los dos tenían sensibilidad literaria y los dos escribían, aunque sólo uno publicó con regularidad. Dada esa circunstancia, cabía esperar que en la producción periodística de Serra, o en la memorialista, pudiera haber espacio para una referencia fraterna, pero no fue el caso. Salvo una excepción, como hemos dicho: ya fallecido Mateo, Cristóbal sufraga y prologa una edición de sus versos²⁷, que ya habían estado a punto de ver la luz en 1989. El prólogo no es entusiasta aunque sí relativamente generoso en lo literario, sobre todo viniendo de un hombre que en más de una ocasión se despachó con prólogos llenos de ironía hiriente, pero en todo caso no contiene ni una sola referencia personal, ni siquiera una alusión mínima a su parentesco con el poeta. Es un ejemplo sintomático de la negativa serriana a revelar datos relativos a su vida familiar.

Cristóbal Serra nació en Palma (Mallorca) el 28 de septiembre de 1922, en el seno de una familia burguesa: hijo de Francisca Simó Alemany y del médico Cristóbal Serra Carbonell, es el mayor de cuatro hermanos (los otros tres son Francisca, Pilar y Mateo). Su abuelo, Mateo Simó Valent, fue Inspector Jefe de la compañía Transmediterránea en Palma. Serra tuvo una infancia feliz aunque solitaria, a caballo entre la casa paterna y la de los abuelos, en el barrio palmesano de Son Alegre; al parecer, pasó mucho más tiempo en la segunda que en la primera. Le fascinó el mar desde el primer momento, porque el espectáculo que ofrecía a la vista le «desquitaba de aquel encono que se

²⁷ SERRA, 1999b

hacía sentir a diario» [LV, 12] en una ciudad atravesada por el mal de las rencillas sociales, transmitidas a los jovencitos de su edad por los adultos. Parte de esa fascinación se relaciona también con los largos veranos que pasaba en el puerto de Andratx. Pero la felicidad infantil se truncó de forma brusca con la llegada de la primera adolescencia, que se vio marcada por dos circunstancias: por un lado, la Guerra Civil, que estalla cuando él cuenta trece años. El escritor atisba la presencia del conde Rossi en las calles de Palma dirigiendo los pasos de los falangistas: «A la cabeza de estos dragones, que venían dispuestos a dejarse pellejo (y escamas), se veía a un *ardito* con aires de condotiero, de quien, dada su perilla, el perillán D'Annunzio pudo ser su barbero» [LV, 26]. Todos los recuerdos asociados a la guerra (y a la posguerra, cuya atmósfera moral empapa un texto como *Péndulo*) que el lector encuentra desperdigados a lo largo de la obra serriana son absolutamente negativos: hay horror y dolor en la mirada del niño que fue. Sin embargo, también vincula esa época al descubrimiento de la pasión lectora bajo los ataques aéreos: «Declarado nuestro sótano de Son Alegre refugio antiaéreo, se me confió la recepción de todos los vecinos de la calle Pedregal que querían guardarse de las bombas. Como las recibíamos de madrugada, el muecín no podía ser un dormilón. Manera de no dormir, leer a Gracián a partir de la aurora, hasta que sonaba la sirena de alarma. Entonces, a cerrar *El Crítico* y a dar entrada a los que tiritaban de frío o de miedo» [LV, 30].

A la terrible experiencia colectiva de la guerra le seguiría una circunstancia que fue, probablemente, la más decisiva de todas las que tuvo en su vida: Serra padecerá una larga enfermedad, la tisis, que le mantendrá aislado y entregado a la lectura en el pueblo de Andratx. Allí se forjará definitivamente el mundo poético del autor, luego recreado en muchas ocasiones, y también quedarán definidas sus preferencias literarias e intelectuales: por un lado, el «Vicario de la parroquia del pueblo» [LV, 39] surtirá al joven Serra de lecturas religiosas, convirtiéndose en su interlocutor habitual durante el tiempo que duró su estancia en el pueblo (*Diario de signos* y *Augurio Hipocampo* recrean con gran detalle esta relación); por el otro, el convaleciente trabará amistad con dos mujeres maduras, una francesa y otra inglesa, que le ayudan a aprender sus

respectivos idiomas y le proporcionan lecturas abundantes. En su obra, Serra se refiere a ellas como Miss Flowers y Madame Rebours porque esos eran, de hecho, sus apellidos. En cuanto a la dama inglesa, es interesante recordar que la huella que ha dejado en la literatura no se limita a su presencia en los libros de Serra: también Baltasar Porcel, que por edad probablemente no la conoció pero sí escuchó anécdotas sobre el comportamiento de la inglesa en el pueblo, la convirtió en un personaje ficticio en su fundacional novela *Difunts sota els ametllers en flor*.

El matí vinent, de sol dèbil i l'atmosfera flairosa de la saba primaveral, va aparèixer en coberta la senyora i la gossada. Mistress Helen, amb una faldilla caqui i llarga fins a sota dels genolls, que deixava veure unes cames tortes i els peus bonyarruts ficats dins unes espartenyas foradades. Era descolorit, el seu rostre, ample i somrient, els ulls blaus. Portava un barret aixafat, lila, amb un llaç verd, per sota del qual guaitaven uns blens cendrosos. Va caminar cap a proa i obrí el tambutxo i de la bodega van sorgir, precipitant-se bordant damunt coberta, els quinze gossos, un quirigay de bots i corredisses. Mistress Helen Bottomley els mirava somrient, els amoixava.²⁸

Como ya hemos indicado, pasado el período de la enfermedad y su cura en Andratx, los datos estrictamente biográficos que se desprenden de los libros de Serra se vuelven cada vez más escasos y opacos: sabemos que estudió leyes en Barcelona y Madrid, donde fue compañero de promoción de Manuel Fraga Iribarne, aunque sin establecer amistad; que en Palma obtuvo sus primeros ingresos con trabajos tan rutinarios como el de conserje nocturno de hotel, «redactor de una hoja turística encaminada a informar al extranjero que pisaba la isla» [LV, 121] o corrector de cartas comerciales, demostrando un pésimo talento para la vida práctica; también participó de un negocio junto al editor Pedro Serra, una librería situada en la palmesana calle de Sant Feliu especializada en el intercambio de libros, pero se desentendió tan pronto como la empresa empezó a tomar una envergadura de relativas dimensiones. Luego, trató de conseguir una plaza de traductor en la sede de la Organización Internacional del Trabajo en Ginebra (Suiza), en la que fue su única experiencia más o menos prolongada en el extranjero, pero pasado un breve

²⁸ PORCEL, 1993, p. 65

tiempo en el que se sometió a varias pruebas, tuvo que volver: no había obtenido el puesto de trabajo. Decidido a evitar el ejercicio de la abogacía por cualquier medio, Serra se licenció también en Filosofía y Letras por la Universidad de Valencia, cursando los estudios a distancia. Con este título bajo el brazo, se le abrieron las puertas de la docencia, práctica que ejerció durante varias décadas, a veces bajo circunstancias peculiares: fue, por ejemplo, sustituto oficioso de Francesc de Borja Moll en su cátedra de instituto. Enseñó fundamentalmente lengua inglesa, francesa y literatura aunque los testimonios de sus antiguos alumnos hablan de un profesor caótico que impartía unas lecciones ramificadas y a menudo ajenas al temario oficial de la asignatura. Miquel Alenyà cita los siguientes centros en los que enseñó: «Exerceix [...] als col·legis Verge del Carme, de Santa Catalina (Palma), i Sant Lluís (El Terreno, Palma). Imparteix classes a l'Estudi General Lul·lià de Mallorca, a l'Institut Ramon Llull (Palma), a l'Escola Normal i a l'Escola de Relacions Públiques»²⁹. De vez en cuando aceptó encargos periodísticos, como al publicar los 'Paliques de la Rotonda' en *Diario de Mallorca* o durante el período de tiempo en que colaboró con *El Día 16*, en la segunda mitad de los años ochenta, pero siempre le parecieron una forma de servidumbre.

Su vida sentimental es tal vez el más opaco de los aspectos de su biografía. Si en otras facetas Serra es un memorialista cuanto menos púdico, al tratarse del amor (no digamos del sexo) se convierte en poco menos que un ocultador. Antes de sus treinta años, no hay ni una pista que nos permita imaginarle o suponerle alguna relación mínimamente relevante, o al menos pública y sostenida en el tiempo. Es cierto que en *Las líneas de mi vida* dice que «me enamoré antes del mar que de muchacha doceañera» [LV, 17], y que *Augurio Hipocampo*, que supuso en su obra un claro regreso al universo porteño fundado en *Diario de signos*, es entre otras muchas cosas la historia de un amor no correspondido, que le arranca al autor esta triste declaración de derrota: «Ya es hora de que olvide el mundo de los sentimientos y me ahorre disgustos amorosos. Las mujeres no nos quieren demasiado tiernos y yo pecho de tierno y de lo que se dice muy dulce» [AQ, 586]. Sin embargo, hubo una

²⁹ ALENYÀ, 2014, p. 192

mujer en la vida de Cristóbal Serra, y esa historia no es en absoluto desconocida. De hecho, en la ciudad de Palma recordar a Serra es recordar a Joaquina Juncà, Joaqui, puesto que durante décadas fue muy habitual verlos pasear juntos. El escritor explica así la aparición de Juncà en su vida, en un bellissimo pasaje:

A los números siempre les tuve especial respeto. Del 30, decía Agrippa que era el número de los misterios. Personalmente, puedo acreditar que, a partir de los treinta años, el misterio se hizo realidad en mi vida.

Empecé por no ser el mismo; tuve que vencer dificultades que antes no sospeché que tendría que arrostrar. Por lo que toca a mi vida sentimental, el 30 está ligado con el amor de mi vida, encarnado en Joaqui, una mujer sin igual. Un amor indestructible, por muy dolorosa que haya podido ser experiencia tan duradera. Publiqué mi primera traducción, que sería mi soterrado mensaje filosófico: la vida es más profunda, más extraña, más etérea que lo que pueda concedernos nuestra razón. Concebí *Péndulo*, mi querida primicia literaria. [LV, 97]

Juncà era una mujer culta, independiente y profesional, varios años mayor que Serra. Bibliotecaria de carrera en la red de bibliotecas de 'La Caixa' en Baleares, consagraba su tiempo de ocio a la música, la pintura, la lectura y la traducción: de hecho, cuando muy tardíamente se publicó la traducción serriana del *Espejo de astrología* de Max Jacob³⁰, el texto castellano venía atribuido en la portada a Serra y Juncà, en pie de igualdad; y debemos exclusivamente a Juncà la traducción catalana del *Viatge a Cotiledònia*³¹. Lo llamativo es que Cristóbal Serra y Joaquina Juncà no llegarán a casarse nunca, ni por supuesto a convivir. Podemos hacer conjeturas: probablemente el temperamento de Serra no hacía previsible que la empresa de la vida conyugal llegara a buen puerto; tal vez los detuvo la diferencia de edad, llamativa entonces. En todo caso, su relación jamás se detuvo, aunque cuando ella se jubiló empezó a dividir su tiempo entre la isla y su Banyoles natal; más tarde, andando el tiempo, viviría internada en la residencia Pla de Martí, en Esponellà (Girona). En 1996, Serra dedica su *Ars Quimérica* 'a Joaqui' [AQ,

³⁰ JACOB, 2005

³¹ SERRA, 2000d

19], que también es mencionada en *Las líneas de mi vida*, *Tanteos crepusculares* y *Álbum biofotográfico*. En *Abecé de micrologías*, Joaquín merece una entrada propia: «Aunque parezca insólito, la vida amorosa del autor se ciñe a una sola mujer» [AM, 54], confiesa antes de hacer un repaso más bien aséptico de su relación.

Durante buena parte de su vida, este hombre solitario escribió y publicó poco: tiene treinta y cinco años cuando ve la luz su primer libro, *Péndulo*, y tarda ocho en hacer pública su siguiente obra, *Viaje a Cotiledonia*; a los cincuenta y ocho da a la imprenta su ensayo sobre el Apocalipsis y *Diario de signos*; *La noche oscura de Jonás* es de 1984, y *Con un solo ojo* aparece dos años después. Así pues, en 1987 Cristóbal Serra se jubila de la docencia siendo un escritor que ha publicado seis libros de producción propia, aunque cabe añadir que alguno de ellos ha conocido varias ediciones, que su trayectoria como traductor es sólida y prestigiosa, y que su bibliografía incluye dos antologías fundamentales para la editorial Tusquets, la *Antología del humor negro español* y *Ángulos de visión*. Es un autor con fama de secreto y exquisito, reconocido entre minorías en los años setenta gracias a las reediciones de sus dos primeros libros en Tusquets: a modo de anécdota, puede recordarse que cuando Salvador Puig Antich es ejecutado, entre los pocos libros que se encuentran en su celda figura un ejemplar de *Viaje a Cotiledonia*, un dato que constató Francesc Escribano en su libro-reportaje *Compte enrere*³² y que parece apuntar al interés que habría despertado en algunos círculos del anarquismo universitario barcelonés. Sin embargo, una trayectoria tan espaciada e inusual contribuye a hacer de la proyección pública del escritor un asunto inestable, y el carácter de Serra, que se cartea con algunos interlocutores (muy particularmente, Octavio Paz, José Bergamín, Carlos Edmundo de Ory, Pere Gimferrer, Beatriz de Moura o Juan Larrea) pero no está dispuesto a abandonar su sedentarismo y apenas sale de la isla, tampoco facilita las cosas. Así que en los años ochenta, cuando podría haber caído en el

³² ESCRIBANO, 2001, reproduce en página de papel satinado no numerada un fragmento de la lista de objetos personales del preso en la cárcel Modelo de Barcelona. Esa lista, con fecha de 6 de marzo de 1974, incluye el título de Serra

olvido, el mallorquín se vio reivindicado por los representantes de una generación de intelectuales isleños que frecuentan su compañía y lo defenderán ante el público, de forma continuada: aunque puede citarse también a la novelista y ensayista Rosa Planas, nos referimos en concreto a José Carlos Llop, Carlos Garrido, Eduardo Jordá y Basilio Baltasar. Ellos cuatro son los responsables de la antología de textos serrianos titulada, en alusión a un concepto de Blanchot, *La soledad esencial*³³, y como editor Baltasar pondrá su sello Bitzoc al servicio de Serra, que publicará con él cuatro títulos y varios artículos en su revista literaria. La relación entre editor y autor, muy intensa, no estará desprovista de malentendidos y tensiones, como es habitual en estos casos: en sus escritos, Serra se limitará a consignar, a propósito del retraso con el que a su juicio apareció *El asno inverosímil*, que «he tenido la desgracia de contar con editores –como éste– faltos de la virtud de la diligencia» [TC, 103]. En todo caso, su supervivencia como autor con obra en circulación debe mucho a los cuatro nombres citados, y desde luego en gran medida a Baltasar. Entre los valedores más fieles y constantes que tuvo entre la crítica nacional, destaca el nombre de Rafael Conte, a quien Serra describe en una carta de 1 de marzo de 1985 como un crítico «muy generoso y muy cálido» [AB, 78].

En todo caso, ya hemos dicho que la producción literaria de Serra responde a una dinámica inusual, irregular: es interesante comprobar que la jubilación y la vejez supondrán para él un inesperado impulso creativo, así que en su etapa de senectud dará a imprenta un extenso listado de títulos, empezando por *Retorno a Cotiledonia*, el *Pequeño diccionario de William Blake*, la recopilación de artículos *La linterna del ojo* y *Augurio Hipocampo*. Así, quien podría haber sido autor muy escaso acabó acumulando una producción de cierta amplitud. Los títulos y sus fechas de aparición pueden consultarse en la cronología que reproducimos más adelante y en la bibliografía, pero vale la pena consignar que, si bien la aparición de *Ars Quimérica* en 1996 (que pretende ser algo muy parecido a unas obras completas, aunque no incluya ni el *Pequeño diccionario de William Blake*, de 1992; ni los prólogos, artículos y textos circunstanciales

³³ BLANCHOT, 1992, p. 20 («el escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla») y p. 23 («escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo»), dos ejemplos de las aportaciones del crítico a propósito del asunto

escritos a lo largo de una vida; ni el volumen de Serra dedicado a la vida de Jesús, un libro entonces inédito que ya llevaba años en el cajón; en cambio, sí que incorporaba un inédito, *Biblioteca parva*) respondía a la reiterada afirmación por parte de Serra de que no iba a escribir más, en años posteriores iba a publicar diez libros originales, tres antologías (una de ellas, en formato de cd que registra su voz recitando pasajes de varios libros suyos), seis traducciones (alguna de las cuales llevaba mucho tiempo pergeñada) y varias reediciones. Esto significa que en los quince últimos años de su vida dio a imprenta casi tantos libros como en toda su existencia anterior. En ello tiene mucho que ver su colaboración con el editor Andrés Ferrer, del sello insular Edicions Cort, la misma empresa que en su momento dio a conocer *Viaje a Cotiledonia*. Ferrer, hijo del hombre que en su día apostó por dar a la imprenta el viaje quimérico serriano, tramará una buena amistad con Serra a partir de la publicación de la antología *El don de la palabra*, e incluso se animará a diseñar una 'Biblioteca Parva de Cristóbal Serra' que tiene vocación explícita de reunir la obra completa de Serra, aunque a día de hoy aún no ha cumplido del todo este objetivo. Ferrer es quien se ha hecho cargo de los derechos de autor de la obra de Serra tras su muerte, por deseo explícito del autor expresado en su testamento. Por lo demás, sus últimos años de vida vienen acompañados de un renovado reconocimiento público en su tierra: en 2000, a instancias del entonces Consejero de Educación y Cultura Damià Pons i Pons, el Gobierno autonómico le concede el premio Ramon Llull por toda su trayectoria; en 2006, es investido doctor Honoris Causa en la Universitat de les Illes Balears, en una ceremonia multitudinaria coronada por la lectura de un magnífico texto que supone, en más de un sentido, el colofón literario de su obra.

Cristóbal Serra murió el 5 de septiembre de 2012, pocos días antes de cumplir los noventa años. Una caída cuatro meses antes lo había dejado postrado en cama, muy debilitado, y ya no se recuperó. Dejaba inéditos muchos papeles dispersos, pero sólo un libro concebido como tal, que bajo el título *El aire de los libros* recoge breves ensayos sobre lecturas muy heterogéneas que le interesaron en sus últimos años de vida. Hoy por hoy, no está prevista su publicación.

3.2. Directrices generales en la trayectoria literaria de Cristóbal Serra

Ya hemos visto que este mallorquín reservado omitió sistemáticamente buena parte de lo anecdótico de su biografía. Hay algunas informaciones que nunca reveló ni en sus memorias ni en las numerosas entrevistas que concedió a periodistas, escritores o críticos. Que los datos escaseen es también la forma deliberada que Serra tenía de afirmar que lo único relevante en su existencia había sido la vida interior, espiritual. Por eso, nos parece justificado incorporar en el mismo capítulo que introduce la información biográfica unas referencias que sirvan de marco general a su producción literaria: era Serra quien deseaba que sus libros constituyeran su única biografía, y eso hace particularmente inextricables ambas cosas, biografía y bibliografía. Esta tesis doctoral se consagra a entender el pensamiento serriano, prestando especial atención a las influencias que ha recibido de diversas tradiciones literarias y religiosas, y al eco que ciertas lecturas han tenido en su propio estado de ánimo y planteamientos intelectuales; también intentamos situar a Cristóbal Serra en una determinada geografía literaria, sin encorsetarlo en una etiqueta rígida pero tratando de desentrañar las directrices mínimas que dotan de coherencia a su obra. Sin embargo, y a modo de mapa general, vale la pena analizar además si su trayectoria puede sistematizarse o no en algún tipo de periodización. Y sobre todo, con este subapartado quisiéramos justificar una característica de nuestro trabajo: para este análisis hemos leído la obra serriana como un todo, entendiendo, por ejemplo, que un libro suyo publicado en 1957 podía comunicarse directamente con otro aparecido en 2001. Por esta misma razón, y salvo cuando lo consideramos necesario, esta tesis doctoral no se rige por un criterio cronológico. Ahora bien, este carácter de totalidad que concedemos a la escritura de Serra nos habla de su obra como un cuerpo homogéneo, por supuesto, pero no monótono ni de naturaleza monocorde. Entre los títulos serrianos hay jerarquías y matices nada menores que trataremos de subrayar con la misma precisión que la unidad subyacente a todos ellos.

3.2.1. La cuestión genérica

En primer lugar, vale la pena consignar aquí un aspecto de la voluntad estilística que anima toda la producción de Cristóbal Serra. Al autor le divirtió subvertir géneros y obviar convenciones, y sin duda tal objetivo se saldó con éxito: es muy revelador que algunas obras suyas, como *Diario de signos*, hayan sido citadas indistintamente en un estudio de la novela española del siglo XX³⁴, en otro sobre poesía de vanguardia en nuestro país³⁵, o esgrimidas como ejemplo de dietarismo *sui generis* en una entrevista concedida por José Carlos Llop³⁶. El mismo autor lo explicó en diversas ocasiones, aunque tal vez nunca fue más claro que en la 'Autocrítica de *Péndulo*', donde afirma sobre esa obra que «es definitivamente prosa poética porque la poesía prefiere hoy la prosa. Estamos ante el ocaso del verso. El tránsito del verso a la prosa, llevado a cabo por Rimbaud, debe ser considerado como un acto simbólico. En *Péndulo*, las fronteras entre prosa y poesía son indecisas. Aquí la prosa tiende a confundirse con la poesía, a ser ella misma poesía» [AQ, 37]. En todo caso, es seguro que nunca se propuso escribir, estrictamente hablando, una novela, por mucho que varias de sus obras puedan considerarse narraciones. Así, por ejemplo, *Diario de signos* se abre con las siguientes palabras: «De seguro que, si fuera a 'escribir un libro', no lo lograría. No he logrado escribir una novela, un cuento-cuento, menos iba a lograr algo acabado que el público señala y atiende» [AQ, 223]. El sesgo autoparódico de este último pasaje es evidente, pero eso no supone un obstáculo para que consideremos sincera su deliberada voluntad fragmentaria, que podría emparentarlo con la vanguardia. *Con un solo ojo* comienza con una reflexión sobre el género de la novela, sobre la cual Serra confiesa que «no se me ha resistido porque jamás tuve la tentación de dar remate a una trama novelesca. Mi instinto me ha aconsejado hasta hoy la literatura abreviada. Y para abreviar, no hay como dejarse de novelas, de tramas fatigosas y de personajes que exigen muchas páginas» [AQ, 373]. Aceptada esta renuncia, el resultado son, a menudo, libros de muy difícil catalogación, algo que al mismo autor le satisface y subraya: la

³⁴ SOLDEVILA, 2001, pp. 550-553

³⁵ RUIZ SORIANO, 1997

³⁶ NADAL SUAÚ, 2003, pp. 33-37

presentación de *Augurio Hipocampo* habla de una «tentativa biográfica *sui generis*» [AQ, 513], y no es casualidad ni descuido que el término latino aparezca dos veces en este párrafo. Por lo demás, y en lo que respecta al desinterés serriano hacia la novela, puede que Cyril Connolly, un autor al que Serra leyó y citó con frecuencia, ofrezca una clave valiosa: «Cabe plantearse si alguien tan enfrentado consigo mismo puede ser novelista, pues éste necesita una integración completa»³⁷.

Del gusto por lo breve y lo fragmentario nace la inclinación de Cristóbal Serra hacia dos géneros demasiado a menudo considerados menores: el aforismo y la 'nótula'. La segunda es, en cierto modo, un invento del propio Serra, aunque en realidad no deja de ser una forma personal de referirse a un tipo de fragmento menos condensado que el aforismo y menos contingente que la nota. En 2005, la revista *Quimera* le encargaba a Serra un texto sobre la nótula en el que, después de reivindicar su paternidad sobre el género («de un cruce generador me nació la nótula, después de hacer mis contorsionismos verbales para deslindar el aforismo de la nota»³⁸), le atribuía raíces mediterráneas, cercanía a las migajas filosóficas de Heráclito y naturaleza quintaesenciada. Su breve artículo acababa con estas palabras:

La nótula no es labor de forja, no se trabaja como la máxima. Tampoco pretende crear adeptos, pues rehúye de toda mecánica (infernál) que acaba en filosofía y en escuela. La nótula no está interesada en defender causa alguna. Se ampara en el dicho de Joubert: «Todo lo que tiene alas está fuera del alcance de las leyes». Y se aviene con la idea que los antiguos tenían del poeta: ser breve, es decir, *absolutus*. De ahí que tienda a la poesía. Por eso, la nótula se toca con la nota y linda con el aforismo, por poética. Tiene de la primera el gusto desenfrenado por la autonomía y la libertad; del segundo, del aforismo, la caída irremisible que a éste caracteriza.

La nótula pretende ser típicamente literaria y veladamente expresiva. Enemiga de lo inflexible, se permite una flexibilidad a la que el aforismo no tiende.³⁹

³⁷ CONNOLLY, 2005, p. 104

³⁸ SERRA, 2005b, p. 71

³⁹ SERRA, 2005b, p. 71

Así, *Con un solo ojo*, que suele citarse como un libro de aforismos, es más bien un libro de nótulas con presencia de aforismos; lo mismo podría decirse de la sección 'Borriones y rasguños' contenida en *Diario de signos*, y de 'Los caprichos de un diarista' en *Augurio Hipocampo*. Pero para entender la relación de Serra con la convención de los géneros literarios, es especialmente revelador acudir al breve volumen titulado, precisamente, *Nótulas*, una antología de fragmentos elaborada por el mismo autor en cuya presentación, 'La idea del fragmento', ya presentaba alguna de las ideas expresadas después en *Quimera*, pero con variables a tener en cuenta: «La nótula se toca con la nota y linda con el aforismo. Tiene de la primera el gusto desenfrenado por la autonomía y la libertad. Se confunde con el aforismo en lo que éste tiene de aerolito, de caída irremisible. La nótula pretende ser típicamente literaria y veladamente expresiva. Apenas deja entrever lo que va a decir. Al lector incumbe darle remate, comenzarla de nuevo o considerarla lograda...» [N, 10]. Lo llamativo es que esta selección de supuestas 'nótulas' recoge pasajes de *Péndulo*, de los dos viajes a Cotiledonia, de *Diario de signos*, de *Con un solo ojo* y de *Augurio Hipocampo*; es decir, que incluso algunos de sus títulos más susceptibles de ser considerados narrativa (*Péndulo*, los viajes y *Augurio Hipocampo*) hallan su sentido en la misma voluntad poética y sintética que anima al Serra de los 'Granos de polen'. Otra selección de fragmentos de su obra elaborada por Serra resulta igualmente reveladora acerca de su relación con las convenciones genéricas: cuando el músico y promotor cultural Antoni Caimari le propone registrar su voz recitando parte de su obra para una colección de discos compactos dedicada a poetas mallorquines, el escritor acepta y además escoge como título *Poemas péndulos*⁴⁰. El contenido son pasajes de *Péndulo* o las Cotiledonias, capítulos como 'La cabra' de *Diario de signos*, etc. Es decir, que la 'Prosopopeya para un pez' es, a juicio de su autor, al mismo tiempo una nótula y un poema péndulo, y está incluida originariamente en un libro que puede citarse de forma indistinta como poético, narrativo o diarístico.

⁴⁰ SERRA, 2000c

Es verdad, por lo tanto, que en el caso de Serra la libertad puede llegar a confundirse a veces con la arbitrariedad: si cualquiera de sus textos puede ser etiquetado bajo cualquier categoría de género, o lo que es lo mismo, si no pueden serlo bajo ninguna, lo cierto es que deja de tener sentido la preocupación por este asunto. Y de hecho, al lector que se acerque a su literatura sin ánimo 'descuartizador' (un término que Serra aplicaba a la mirada estrictamente crítica, analítica) no debería encontrar particularmente problemática esta característica. Sin embargo, llama la atención que sea el mismo Serra quien se esfuerce en darle nombre a sus peculiares fragmentos literarios, o quien teorice sobre la naturaleza del aforismo. Es decir, que la cuestión genérica no le era en absoluto indiferente, incluso aunque sólo le interesara para superarla o para «retorcerle el pescuezo», como él mismo dijo que era su intención respecto de «nuestra vieja lengua castellana»⁴¹. Sus vacilaciones, o mejor dicho, sus deslizamientos a propósito de los términos exactos en que encuadrar su escritura resultan, por lo tanto, perfectamente coherentes tanto si tenemos presentes los objetivos de Serra como si los analizamos desde esa idea general de fértil contradicción que ya hemos señalado como constante en nuestro autor. Sea como fuere, la brevedad, la levedad, la concisión o la visibilidad son virtudes que gobiernan toda su obra, y pronto retomaremos, reformulándola, esta última enumeración de características para subrayar la oportunidad y perfecta vigencia de la propuesta serriana en nuestra época.

3. 2. 2. Sin periodización pero con pautas

Por otra parte, hemos manifestado que esta tesis doctoral propone una lectura integral de la obra de Serra, de tal manera que la distancia cronológica entre las distintas obras no implica períodos reconocibles y sistemáticos en su labor creativa. No hay etapa de juventud en la producción serriana, ni grandes cambios en sus propuestas: su voz literaria se da a conocer a una edad madura, cuando ya está en condiciones de ofrecerse perfectamente formada, y avanza con suma cautela. Sólo conocerá cierto entusiasmo febril, aunque pueda resultar paradójico, en su vejez, cuando más se divertirá escribiendo;

⁴¹ SERRA, 2014a, p. 39

pero también, cuando menos revoluciones podía experimentar su visión del mundo y su forma de transmitirlo. En este sentido, es interesante y una vez más paradójico que, aunque Serra conviva siempre con ciertas contradicciones, en realidad su trayectoria apenas se contradice a sí misma; es decir, dentro de sus libros habita la contradicción y en su vida también, pero no hay un Serra adulto que contradiga al joven Serra, ni una revisión de lo anteriormente escrito que busque desautorizarlo. La contradicción, en suma, es una constante, no un asunto cronológico.

Es cierto, y más adelante lo analizaremos con detenimiento, que *Péndulo* es una pieza única en su obra, de un modo muy peculiar que no comparte con ningún otro de sus títulos. *Péndulo* es único en su concepción estilística y en su desgarrado fuertemente confesional, que nunca volverá a mostrarse de una forma tan evidente y tenebrosa; hay en este texto una negrura y una aparente desesperación en clave existencialista que no tienen eco en el resto de la literatura serriana, del mismo modo que en él resuenan ecos muy particulares, como el del expresionismo, que apenas volverán a escucharse en Serra. Pero incluso teniendo en cuenta toda esta excepcionalidad, *Péndulo* sigue siendo una obra de hechuras y temática serriana, y lo será aún más cuando las nuevas ediciones incorporen esos ‘otros papeles’ que resultan mucho más cercanos al universo posterior de su autor: ‘Carta a una siempreviva’ podría ser un pedazo despistado de *Diario de signos*: el ‘Diálogo inverosímil’, las ‘Conversaciones imaginarias’, los ‘Paliques de la rotonda’ y las ‘Aproximaciones’ son piezas ensayísticas perfectamente equiparables a las propuestas en *Con un solo ojo* o *Biblioteca parva*; ‘Granos de polen’ es una colección de aforismos tal vez más contundentes y asertivos que otros posteriores, pero sin diferencias radicales. Sólo ‘Una brillante carrera literaria’, que desde la publicación de *Ars Quimérica* puede leerse como la magnífica obertura de toda la obra serriana, comparte con *Péndulo* cierta rareza respecto del conjunto; entre otras razones, porque es el único cuento, estrictamente hablando, que Serra escribió junto al tardío *Saverio el servicial*⁴².

⁴² SERRA, 2008d

A continuación, *Viaje a Cotiledonia* es un giro que puede recordar al dadaísmo por la inventiva léxica o al surrealismo por la potencia de su imaginación, y sobre todo, como advierte el mismo Serra, al *Ailleurs* de Michaux, de quien se confiesa «deudor de haberme instruido en el arte de amonestar con ineptias aparentes» [AQ, 110]; y sin embargo, su principal parentesco es el que lo une a los viajes quiméricos clásicos, con el *Erewhon* de Samuel Butler, con Swift e incluso con *El criticón* de Baltasar Gracián. Por supuesto, *Viaje a Cotiledonia* no se parece a *Péndulo* y tiene su personalidad propia en el conjunto de la obra de su autor, pero si no lo consideramos tan irreplicable visto en ese conjunto, es porque con él se empezará a producir una constante serriana: la revisitación. Porque el viaje tendrá una segunda parte, concebida años después, algo que parece demostrar que el propio Serra veía este territorio menos agotado que el fundado en *Péndulo*, al que nunca regresó de forma reconocible.

Hay algo que nos interesa subrayar: cuando en 1980 aparecen *Diario de signos* y la *Guía del Apocalipsis*, quedan fijados los pilares de la obra serriana, y a partir de ahí sólo habrá un libro verdaderamente importante para el autor, pero en cambio ni mucho menos el más logrado de su trayectoria: hablamos de *La flecha elegida*. Por lo demás, de *Diario de signos* salen *Augurio Hipocampo* (prácticamente una actualización del primero, de la misma manera que *Retorno a Cotiledonia* funciona, ya lo hemos dicho, como una revisitación del primer *Viaje*; no es que sean idénticos, ni mucho menos, pero beben de la misma fuente y remiten sin duda al mismo universo) y *La noche oscura de Jonás*, puesto que este personaje bíblico ya estaba muy presente en ese libro, especialmente en los capítulos ‘Carta abierta a Jonás’ [AQ, 254-256] y ‘Cuadernillo de Jonás’ [AQ, 259-264]; *Con un solo ojo* y *El asno inverosímil* son cristalizaciones de dos asuntos que han preocupado siempre a Serra, en el primer libro el aforismo y el fragmentarismo (al servicio de unos temas de sobra conocidos para él, de hecho *Con un solo ojo* es en gran medida un repaso meditativo de su propia obra), y en el segundo la asnología. Con *Las líneas de mi vida* introduce una línea memorialística que se completa con *Tanteos crepusculares* y, en menor medida, con el desafortunado *Álbum Biofotográfico*. Lo demás son antologías propias o ajenas, un pequeño diccionario deudor de

su ingente tarea como traductor de Blake, y varios libros de comentarios literarios, estrenados con *Biblioteca parva* y seguidos con el *Canon Privado* y el inédito *El aire de los libros*.

Como se ve, por lo tanto, no hay una periodización clara en su obra, y de hecho el suyo es un comportamiento inusual: con la jubilación y la vejez, se siente impelido a escribir o rescatar una cantidad sorprendente de libros que, de algún modo, parecen desautorizar su anterior convicción de que era mejor publicar poco. Por supuesto, no hay ningún problema en ello. Lo que sí es cierto es que su debut editorial se produce con treinta y cinco años, con una mirada ya muy determinada; toda la producción de Serra es producción de madurez y de una enorme coherencia aunque, como es inevitable, incluya sus derivaciones y sus giros de estilo. O más que giros, una continua evolución hacia formas cada vez menos modernas en lo lingüístico y de un discurso menos plástico y más reflexivo.

3.2.3. Traductor y antólogo

Cualquier aproximación rigurosa a la figura de Cristóbal Serra debería tener presente su espléndida labor como traductor y sus trabajos como antólogo, recopilador o divulgador. Si en los años ochenta, por ejemplo, se hubiera preguntado a un lector culto español por el nombre de Serra, con toda probabilidad la respuesta habría estado más relacionada con esos aspectos de su trabajo que con su producción propia, y aunque injusto, esto no habría sido del todo incomprensible: a lo largo de la década de los setenta y más allá, el mallorquín había publicado dos memorables antologías en Tusquets, *Ángulos de visión* (una extensa panorámica sobre la obra ensayística de Juan Larrea) y la *Antología del humor negro español*, que pretendía ser una réplica a la *Antología del humor negro* de André Breton, así como traducciones de Melville, Blake, Lear o Michaux en sellos tan prestigiosos como Barral, Seix Barral, de nuevo Tusquets o la colección de poesía Júcar; es sabido que Beatriz de Moura le encargó la revisión de la traducción que hizo Borges de *Un bárbaro en Asia*, de Michaux:

Se me había encargado la adaptación de la versión que Borges había realizado con su peculiar manera de traducir. Se ve que ésta no contentó al descontentadizo Michaux y hubo que retocarla para contentarle. A mí me tocó tan engorrosa tarea que, además, realicé en condiciones físicas que distaban de ser las ideales.

Era delicada misión enmendar la plana al maestro argentino y era, además, un vano tormento, dado que había apenas lugar para la enmienda. Se podían reemplazar palabras desmayadas por otras más vigorosas, pero no pasaba de eso ‘desfacer’ el entuerto. Fui afortunado, porque Michaux no hizo sus muecas de desagrado y Borges no pudo incomodarse. [TC, 10]

Serra era muy consciente de que su fama como traductor y erudito se había inmiscuido en la apreciación pública de su obra, y en la edad madura, cuando empezó a acentuarse en sus libros la voluntad de hacer balance, solía atribuir este fenómeno a la mala voluntad de quienes deseaban criticarlo. En 2008 publica *Abecé de micrologías*, que es fundamentalmente un diccionario de temas serrianos elaborado por él mismo y por José Luis Gallero con citas extraídas de todas sus obras, y allí dedica una entrada de las más extensas (casi dos páginas) al término ‘TRADUCCIÓN’. Se recogen dos fragmentos, uno de *Con un solo ojo* y el otro de *Las líneas de mi vida*, en el que se lee: «Quienes han querido negarme patente de escritor, no han sabido velar su mala intención y me han preguntado, con cierta displicencia, cuántos eran los libros que tenía traducidos» [AM, 109]. El tono de este pasaje, por cierto, es muy representativo de cierta actitud del último Serra, el de *Tanteos crepusculares* por ejemplo, que sin descuidar el humor se muestra más acerbo de lo previsible al referirse a la recepción crítica y mediática de sus libros.

Sin embargo, en realidad no hay una separación demasiado clara entre el Serra autor y el Serra traductor o antólogo. Son tareas diferentes, eso es obvio, y así una traducción de Serra no es exactamente un ‘libro de Serra’, pero su personalidad está presente en todo lo que hace, ya sea por las obras que escoge para verterlas al castellano, ya por los criterios desprejuiciados que animan su trabajo. Tal vez Carlos Edmundo de Ory fuera quien lo explicara mejor con menos palabras en una carta dirigida a Serra con fecha de 17 de

junio de 1971 en la que se refiere a su traducción de *Las encantadas* de Melville: «El libro es asombroso y se ven tus dedos en él» [LO, 74]. Por supuesto, es legítimo preguntarse si una traducción literaria debe evidenciar la mano de quien la ha pergeñado, y en este sentido Eugene Nida recuerda las críticas acerbas que Georges Mounin dirigía en *Les belles infidèles* (un título muy afortunado) a algunos ilustres literatos metidos a traductores⁴³. Es precisamente Nida quien explica que uno de los principales peligros del oficio consiste en que «ningún traductor puede evitar cierta implicación personal en su trabajo. En su interpretación del mensaje de la lengua de partida, en su selección de las palabras correspondientes y de las formas gramaticales, así como en su selección de equivalentes estilísticos, se verá influenciado inevitablemente por su empatía global con el autor del mensaje o por la falta de ésta»⁴⁴. Serra advertía acerca de la servidumbre del oficio en un ensayito dedicado a su malogrado amigo Paco Monge: «Siempre será el traducir un peligroso viaje en caballos de desigual carrera, ya que una es la montura del autor y otra la del traductor. La del primero conserva siempre independencia de movimientos, la del segundo no siempre puede moverse a su antojo» [SE, 117]. Sin embargo, lo cierto es que él nunca escogió las obras que decidía traducir en función de criterios comerciales, profesionales o anecdóticos, sino que fueron siempre apuestas muy personales por autores y libros que juzgaba esenciales y que lo fascinaban; eso le permitió acomodar con elegancia los ritmos de esos dos ‘caballos’. Uno de los mejores ejemplos es el de *Las encantadas*, que contaba con muchos elementos que tocaban de forma directa el mundo artístico y personal de su traductor: en primer lugar, el libro narra un viaje que no es quimérico pero sí misterioso; el destino de ese viaje son unas islas, lo que permite vincularlo a una conciencia de insularidad muy cercana a Serra; añadamos a eso que Melville alude a «un burrito gris; y ante sus ojos, sobre los lomos del borrico, aparecía, entre los arreos del animal, una cruz heráldica»⁴⁵. No parece necesario insistir mucho en la naturaleza perfectamente serriana de este pasaje que, sin embargo, es melvilliano. Pero lo

⁴³ NIDA, 2012, pp. 16 y 442

⁴⁴ NIDA, 2012, p. 156

⁴⁵ MELVILLE, 1970, p. 83

que más interesó a Serra del librito del gran novelista norteamericano fue la imagen poderosísima de las tortugas centenarias:

Quien quiera atisbar, en el alma atormentada de Melville, que lea *Las encantadas*. Para él, la tortuga es Job, Lear, Edgar, Gloucester, todos ellos hombres sufrientes. A Melville le conmueve la bondad herida de Lear y también (por qué no) la injusta maldición de la tortuga.

Las páginas en las que las tortugas aparecen, entre lamentos del autor, nos dan la idea de que el mundo animal, de sí oscuro, puede verse como una imagen inocente de las almas clausuradas. La tortuga, con su mirada entristecida y enturbiada por milenios de dolor, nos comunica la impresión de un alma aprisionada en la materia [LV, 110].

No es difícil descifrar aquí una lectura de profundas reminiscencias personales que se identifica con el signo poético rescatado por Melville. Incluso podría aventurarse que Serra intuía cómo su propio aspecto podía remitir simpáticamente al de una tortuga (el cuello estirado, el cuerpo algo abombado trazando casi la forma de un caparazón, los movimientos pausados...) y que, por lo tanto, se tomó al mismo tiempo con humor y emoción las alusiones de Melville a la tragedia muda de esos animales. Por eso, más allá de cuestiones estilísticas, es inevitable que el lector de Serra advierta una doble reverberación, la de Melville pero también la del creador de *Péndulo*, en algunos pasajes de la versión castellana de *Las encantadas*:

Estas místicas criaturas, repentinamente trasladadas de noche desde inefables soledades a nuestra poblada cubierta, me impresionaron de una forma que no es fácil poner de manifiesto. Parecían recién arrancadas de debajo de los cimientos del mundo. Además, semejaban las mismas tortugas sobre cuyos lomos asentaron los hindúes los cimientos de la esfera terrestre. ¡Qué sarroso verdor el que cubría las rudas desconchaduras y curaba las fisuras de sus maltrechos carapachos! Ya no veía tres tortugas. Los animales se agrandaron, se transfiguraron. Me pareció ver tres coliseos romanos en su espléndida ruina.

[...] Que estas tortugas son víctimas de algún castigo o de algún encantador endiablado que les impone un suplicio, me parece muy

probable; y si se para mientes en la extraña pasión de su esfuerzo desesperado, que tan a menudo las posee, nada queda más claro⁴⁶.

La imagen de los coliseos romanos es radicalmente ajena al mundo poético de Serra, que jamás la hubiera usado, y la lengua está utilizada con perfecta adecuación al original, más allá de la tendencia arcaizante que cada vez fue siendo más habitual en el mallorquín. Pero no es menos cierto que el libro es tan coherente respecto de la obra de Melville como de la del traductor. De hecho, esa condena a la que se ven abocadas las tortugas recuerda de forma muy natural al protagonista del relato 'Una brillante carrera literaria', destinado a convertirse «en un triste y aburrido novelador» [AQ, 27], a muchos de los seres naturales que habitan las páginas de *Diario de signos* y sobre todo a la vida doliente que el mismo autor sentía que había encarnado siempre.

Serra no fue un traductor arbitrario, y de hecho el prestigio de sus versiones de Blake, de Melville o de Michaux permanece bastante intacto; hablando de *Las encantadas*, en *Las líneas de mi vida* nos permite intuir lo rigurosa que podía llegar a ser su labor: «La traducción del libro de Melville me obligó a que consultara una valiosa zoología de mi tío, buen naturalista; no fuera cosa que cometiera errores traduciendo erróneamente las distintas especies. Puse especial atención en los nombres españoles y sus correspondientes ingleses: San Cristóbal-Chatham; Española-Hood; Floreana-Charles, etc, etc.» [LV, 108]. No estamos, pues, ante un diletante. Pero al mismo tiempo, Serra siempre fue un temperamento antiacadémico muy poco proclive a respetar determinadas concepciones, y esto se nota particularmente cuando, por ejemplo, se atreve a publicar versiones de clásicos orientales sin conocer la lengua de origen (algo que ha condenado sus estimulantes resultados a la indiferencia por parte de los sinólogos, que jamás los citan), o cuando asigna títulos y capítulos inexistentes a la obra de otro (algo que hizo con los textos de Chuang-Tzu), o cuando lleva la traducción al límite en el que la fidelidad al original deja de serlo. Esta última cuestión es resbaladiza y no concita acuerdos de ningún tipo: a fin de cuentas, como explica excelentemente Nida, «es imposible evitar en el proceso de la

⁴⁶ MELVILLE, 1970, pp. 27-29

traducción cierto grado de interpretación por parte del traductor»⁴⁷, algo que se ve multiplicado en el caso de las traducciones literarias y en concreto poéticas. «La solución del conflicto entre la literalidad de la forma y la equivalencia de la respuesta parece inclinarse cada vez más a favor de esta última, especialmente en la traducción de material poético»⁴⁸, concluye el traductólogo. Es decir, que en el paso de un idioma a otro el traductor debería considerar prioritaria la conservación de la reacción que el texto provoca en el lector, y no una forma restrictiva de entender la identidad formal. La magnífica traductora Edith Grossman dice algo parecido, y además se adhiere a la idea del traductor como escritor:

I believe that serious professional translators, often in private, think of themselves —forgive me, I mean ourselves— as writers, no matter what else may cross our minds when we ponder the work we do, and I also believe we are correct to do so. Is this sheer presumption, a heady kind of inmodesty on our part? What exactly do we literary translators do to justify the notion that the term ‘writer’ actually applies to us? Aren’t we simply the humble, anonymous handmaids-and-men of literatura, the grateful, ever-obsequious servants of the publishing industry? In the most resounding yet decorous terms I can muster, the answer is no, for the most fundamental description of what translators do is that we write —or perhaps rewrite— in language B a work of literature originally composed in language A, hoping that readers of the second language —I mean, of course, readers of the translation— will perceive the text, emotionally and artistically, in a manner that parallels and corresponds to the esthetic experience of its first readers⁴⁹.

A Serra, como traductor, se le pueden aplicar las ideas presentes en estas tres últimas citas, pero podemos ir incluso más allá, puesto que en su caso parece centrarse sobre todo en sus propias necesidades o intereses como autor. Eduardo Jordá, que tradujo a medias con su maestro el divertidísimo *Disparatario* de Edward Lear, lo explicaba así:

⁴⁷ NIDA, 2012, p. 159

⁴⁸ NIDA, 2012, p. 166

⁴⁹ GROSSMAN, 2010, posición 111 de 1629

Cuando traducíamos juntos el *Nonsense Book* de Edward Lear —que Serra quiso traducir, como homenaje a Ramón Gómez de la Serna, con el título de *Disparatario*— pude comprobar directamente cómo era este sabio taoísta encerrado en la concha de caracol de su biblioteca.

[...] Serra, con el grueso volumen del diccionario Casares en la mano derecha y la izquierda elevada hacia el techo, entraba literalmente en trance cuando descubría alguna palabra que le gustaba —como ‘chicorrotín’, ‘zangolotino’ o ‘calamocano’— para traducir las disparatadas innovaciones lingüísticas de Lear. [LO, 25]

Ahí está todo lo que venimos diciendo: la traducción como una extensión de la propia personalidad, aunque sólo sea porque el trabajo nace de una decidida empatía respecto del autor escogido; el capricho a la hora de decidir el título de la obra, que hace crecer sus resonancias de forma muy coherente, pero también sin ceñirse a los límites que marca el original; la tarea lingüística afrontada con la suficiente libertad como para buscar, no un equivalente exacto, sino una palabra que pueda resultar tan divertida para un lector español como la inglesa para un londinense. Es, en efecto, un retrato perfecto del personaje y de su forma de abordar la tarea intelectual; pero esto no iba a salvarlo de algunas incomprendiones. Así ocurrió, por ejemplo, con su versión de Lear:

Traduje los *Jumblies* [de Edward Lear] como mejor supe, pero he aquí que una culta mejicana, traductora del signario de Carroll, Ulalume González de León, me endilgó la más severa de las críticas. Publicada mi descalificación como traductor en la revista *Plural* (época de Octavio Paz), me dolió de verdad que, para contentar a la antojadiza fémina, Paz le diera tanta franquicia en su revista. La muy tiquismiquis tenía que fijarse en el epíteto ‘chicorrotico’, que le pareció diminutivo rancio. Se ve que, como a Borges, le causaban horror los diminutivos. [LV, 149]

Lo que realmente ocurría es que Serra, ayudado por Jordá, había dado a imprenta un texto magnífico, realmente divertido y lleno de inventiva verbal, pero a menudo bastante alejado del original. Como plantea Nida, la ‘equivalencia de la respuesta’ del receptor estaba asegurada (risa, sorpresa ante los estallidos de imaginación, puro placer sensual frente a un léxico

inesperado), pero la 'literalidad de la forma' desaparecía hasta el punto de alterar topónimos, nombres, número de versos o, en los casos más atrevidos, incluso anécdotas, eso sí, siempre con vistas a respetar la musicalidad y la fórmula rimada características de unas composiciones en parte infantiles y en parte adultas. Veamos un *Limerick* de Lear:

There was an Old Man of Coblenz,
The length of whose legs was immense;
He went with one prance from Turkey to France,
That surprising Old Man of Coblenz⁵⁰.

Y he aquí la versión que ofrecen Serra y Jordá:

Había un vejete de Pollensa,
Cuya distancia entre piernas era inmensa.
Llegaba de una sola zancada
Del Tusquestán a Granada
Aquel sorprendente viejo de Pollensa⁵¹.

En realidad, el ejemplo ya sirve sobradamente para entender la dificultad de la traducción que estaban afrontando los dos escritores (y Eduardo Jordá era entonces un hombre por debajo de la treintena), pero también para observar las libertades que Serra era capaz de tomarse para resolverla, y el carácter personal de algunas de esas soluciones, como el uso de un topónimo mallorquín. A la hora de establecer esos cambios respecto del original, a veces la clave está en la simple búsqueda de una rima o una sonoridad eficaces, pero otras veces se intuye la incorporación de alguna broma ausente en el texto inglés. Este es otro *Limerick* de Lear:

There was an old person of Bude,

⁵⁰ LEAR, 2011, posición 366 de 2363

⁵¹ LEAR, 1984, p. 98

Whose deportment was vicious and crude;
 He wore a large ruff of pale Straw-colored stuff,
 Which perplexed all the people of Bude⁵².

Todos los textos del libro vienen acompañados de un dibujo en blanco y negro, muchas veces de una comicidad extraordinaria y elegante. En el caso que nos ocupa, 'ruff' significa 'gorguera', y la ilustración la imagina enorme, cediéndole todo el protagonismo visual a este elemento. Nos permitimos aventurar que el aspecto de esa gorguera, que podía recordar al retrato que Velázquez hizo (supuestamente) de Cervantes, es lo que llevó a Serra, a través de un sencillo proceso de encadenamiento de ideas, a cambiar el topónimo 'Bude' por el de 'Toboso' (muy vinculado, precisamente, al universo narrativo cervantino):

Érase un viejo del Toboso
 De proceder arisco y espinoso;
 Ostentaba una inmensa gorguera
 Del color de una rastrojera
 Que desconcertaba a todas las gentes del Toboso⁵³.

Una lectura completa y atenta del *Disparatario* nos reserva otros muchos pasajes que delatan al autor de *Viaje a Cotiledonia* y su querencia por la inventiva verbal: «Gosipino Trapalón»⁵⁴ podría perfectamente ser una criatura perteneciente a ese mundo quimérico fundado por Serra, del mismo modo que el «Hemisferio Torritremebundo»⁵⁵ o los «árboles 'rubiruscúceos'»⁵⁶ y «tarsiciácios»⁵⁷ podrían formar parte de su paisaje. Tampoco es difícil ver una nota personal y autorreferencial cuando se refiere a unas galletas que «no permanecen péndulas»⁵⁸, o cuando bautiza como «Historietas tontilocas»⁵⁹ aquello que en el original eran simplemente 'Nonsense stories'. La expresión,

⁵² LEAR, 2011, posición 1693 de 2363

⁵³ LEAR, 1984, p. 92

⁵⁴ LEAR, 1984, p. 52

⁵⁵ LEAR, 1984, p. 73

⁵⁶ LEAR, 1984, p. 59

⁵⁷ LEAR, 1984, p. 64

⁵⁸ LEAR, 1984, p. 122

⁵⁹ LEAR, 1984, p. 39

tan serriana, no recuerda tanto a Lear como al pasaje del *Diario de signos* en el que Serra se refiere a las golondrinas como unas «tontilocas de siempre» [AQ, 311]. Y sin embargo, nada de todo esto implica una traducción deficiente, porque la operación más importante que ha llevado a cabo la mirada personal de Cristóbal Serra ha sido la de escoger un libro y un autor que casan con toda naturalidad con su propio mundo poético, del mismo modo que el más objetivo de los narradores revela su subjetividad en la selección de los elementos que decide introducir en su ficción.

Como antólogo, a Serra le ocurre exactamente lo mismo. Al margen de trabajos menores en alguna publicación periódica (Llull, textos malgaches, etc.), son tres las antologías pergeñadas por Serra, y todas se publicaron en la editorial Tusquets: las ya mencionadas *Ángulos de visión* y *Antología del humor negro español*, en los años setenta, y *Efigies*, que es una panorámica de la tradición que él mismo fue construyéndose como aforista, en 2002. Al afrontar este tipo de libro, Serra hace algo no muy distinto de lo dicho como traductor, o de lo que intentará cada vez que escriba sobre libros (porque sería muy controvertido afirmar que Serra practicó, hablando en términos estrictos, la crítica literaria): por un lado, contribuir a la entrada (o 'reentrada') en circulación dentro del sistema literario español de ideas, nombres y obras que juzga importantes; por el otro, y esto es lo realmente esencial, dialogar con esos autores y libros, apropiárselos en cierto modo, mirarse en ellos. Insistimos en una idea planteada en la introducción: cada referencia literaria manejada por Serra tiene algo de confesión.

Así, por ejemplo, es muy útil prestar atención al proceso intelectual que conduce al autor hasta su *Antología del humor negro español* para atender su actitud frente al surrealismo: lo contrariaba, y sin embargo le concedía importancia y pensó muy a menudo en él. Cuando Jordá y Llop lo entrevistan hacia 1987, se sorprenden al escucharle decir que sólo se indispuso con el surrealismo al leer el manifiesto de Rubén Darío titulado *Dilucidaciones*:

P.: Yo creía que siempre estuviste indispuerto con este movimiento.

R: No siempre. A medida que profundicé en él, descubrí que había dado más de una obra afectada. La afectación, la hinchazón barroca, no se la perdoné. Y menos, el olimpismo de su pontífice.

P.: Cuando hablas de olimpismo y de pontífice, te referirás a Breton.

R.: A qué otro puedo referirme. El rostro de Breton era el cuadro vivo de su estilo. El hombre que se miraba en el espejo, adoptando actitudes jupiterinas, no podía quebrar el espejo. Muy engolado, siempre muy tieso el cuello. Te tiente a proceder a su decapitación. [SE, 53]

Así pues, nada de surrealismo. Pero el asunto le interesa y absorbe durante años: como prueba, basta remitirse a la carta que Octavio Paz le dirige desde Nueva Delhi el 11 de noviembre de 1966. Allí, respondiendo claramente a las demandas del propio Serra, explica:

Sí, fui muy amigo de Breton y la noticia de su muerte me afectó de verdad. Me pregunta usted acerca de su sentido del humor: quizá no lo tenía, pero, por eso mismo, el tema lo apasionó y desveló. Su *Anthologie de l'humour noir* es un libro esencial y que usted debería leer. Su lectura fue para mí una revelación. Humor y amor son dos palabras que se parecen fonológicamente pero que expresan dos mundos contrarios; inclusive podría decirse que el humor nace de la falta de amor o, más bien, que es una venganza del espíritu contra el amor. Breton vio mejor que nadie esta oposición y de ahí que no sea extraño que el poeta de 'L'amour fou' haya sido también el autor de *Anthologie de l'humour noir*. [AB, 139]

Presumiblemente, a Serra no le convenció esta respuesta, aunque tardaría diez años en dar a conocer su réplica a Breton en forma de libro. Sobre esto, al editar el *Álbum Biofotográfico* Serra se da el gusto de incorporar al pasaje de Paz que hemos citado una nota a pie de página no exenta de malicia que dice así:

Paz le aconseja que lea la *Antología del humor negro* de André Breton, pero Serra ya había leído hacía tiempo ese libro esencial, un texto que para Serra no siempre rebotaba humor. El que no había leído la *Antología del humor negro* de Serra era Octavio Paz, que nada sabía de ella. Breton sólo concretó a dos nombres españoles en

toda su antología que fueron Dalí y Picasso, nadie más. Se olvidó de todo el siglo de Oro y de toda la historia de la literatura española. De ella no se olvidó Serra, quien dio registro al auténtico humor negro español. [AB, 139]⁶⁰

En el ‘Prefacio’ a su *Antología*, Serra hace explícito que el libro ha surgido como réplica al desprecio de Breton hacia el humor negro escrito en nuestro país, e interpreta en clave absolutamente autoral su trabajo: «El autor de esta antología tiene una deuda contraída...», «el autor no ignora las limitaciones de su trabajo», «lo que se verá es que el autor es un decidido entusiasta del humor negro español» [AHNE, 8]... Por tres veces deja claro que este volumen forma parte íntima de su propia producción, del mismo modo que suele darse por sentado que la antología de Breton es, en efecto, un libro de Breton. Así pues, no hay voluntad de neutralidad ni de asepsia. Y ciertamente, el resultado revela más de un aspecto de la personalidad literaria serriana: de hecho, pocas veces reflexionó tan a las claras sobre la naturaleza del humor, pese a que éste tiene un papel indiscutible en su obra. Algo parecido ocurre con su edición del *Disparatario*, ya que en el texto escrito ‘A manera de prólogo’ explicaba: «La vida de Lear es el caso típico del ‘pobre payaso’ que, detrás del rostro enharinado, echa lágrimas y sufre. El sinsentido de Lear es como una flor del infortunio personal del poeta. Escapadas de la amarga soledad son la mayoría de sus disparates poéticos»⁶¹. En la *Antología del humor negro español* abunda en esta idea, así como en sus diversas variaciones: el humor es asunto muy cercano al dolor. Así, el *Lazarillo* le interesa porque «el vacío existencial, que se presta a la literatura desesperada, adquiere con este libro donoso una dinamicidad cómica» [AHNE, 12]; Cervantes es incluido en la selección porque el *Quijote* es «el libro más tristemente adulto que existe» [AHNE, 28]; a propósito de Quevedo, nos revela que «el Demonio —el Vicio de los Misterios— incorpora el humor moderno con todos sus elementos» [AHNE, 45]; a continuación aclara que «el humor de Gracián forma parte integrante de su

⁶⁰ El *Álbum biofotográfico* presenta una vacilación muy desafortunada que lo lastra sin remedio: presentado con unas ‘Palabras del Compilador’ [AB, 5] que se refieren a Serra en tercera persona, aunque han sido claramente escritas por él, durante todo el volumen las notas a pie de página oscilan entre la primera y la tercera persona, ocultando y confesando alternadamente que la selección de textos y los juicios de valor que incorporan las notas son debidos al propio autor. Es una circunstancia que una mejor revisión editorial habría podido evitar

⁶¹ En LEAR, 1984, p. 17

concepción pesimista del mundo» [AHNE, 67]. Pieza tras pieza de su peculiar canon, el lector asiste a la íntima imbricación del humor y la hiel, pero el volumen se vuelve particularmente revelador al llegar a los escritores de la segunda mitad del siglo XIX y del XX, en primer lugar porque las preferencias se vuelven mucho más significativas: Silverio Lanza, pero no Galdós; Bergamín o Gómez de la Serna, pero no Lorca; etc. Serra se hace eco del Machado de *Juan de Mairena*, y resume así su humor: «En las sombrías profundidades del pensamiento machadiano, hay siempre como una corta traca que nos hiere los oídos del alma» [AHNE, 252]; el inventor de las greguerías merece incluirse en esta *Antología* porque escribió «las páginas tal vez más transidas de angustia de toda la literatura contemporánea española» [AHNE, 268]; en cuanto a Antonio Espina, «donde clava su estilete, causa dolor» [AHNE, 320]. La negritud del humor que convoca Cristóbal Serra es indiscutible, y facilita excelentes herramientas para leer con mayor profundidad varios de sus mejores libros, entre ellos muy particularmente *Péndulo*, *Con un solo ojo* y *Retorno a Cotiledonia*.

Y como última prueba de que el Serra traductor y divulgador entronca a la perfección con el creador, podemos seguir enfocando el *Disparatario* y la *Antología del humor negro español*, dos libros donde el humor queda definido también como un asalto a la lógica, cuestión típicamente serriana a la que prestaremos mucha atención en estas páginas. De momento, observemos que, para nuestro autor, «la escritura de Lear es una serie de signos con ‘duende’ antípodas del sentido común»⁶², y que Bergamín le interesa, entre otras razones, por la causa siguiente:

La criba de Bergamín es de las más finas. Por eso, no se ha dejado engatusar —como tantos otros— por los cantos de sirena de cierta cultura profana: la del dos más dos son cuatro. Como Unamuno, gran maestro del pensar analfabeto, Bergamín no quiere lógica a secas, ni literatura de letrado. Así, invoca el disparate frente a la lógica. Por razonable o por racional: o por razonablemente irracional. Ni que decir tiene que entronca con todos los genios disparatados del país que han inventado disparates aunque no desatinos. [AHNE, 333]

⁶² En LEAR, 1984, p. 15. La extraña construcción de la frase está en el original

Por todo lo expuesto, a lo largo de la presente tesis doctoral, las traducciones y antologías debidas a Cristóbal Serra son mencionadas, citadas e incorporadas a nuestro estudio con alguna frecuencia, sin obviar la existencia de un autor originario ni asimilarlas acríticamente al cuerpo central de su obra, pero considerando que en ellas se encuentran pistas (y a veces pruebas) determinantes de las intenciones literarias, religiosas o filosóficas del autor.

Un último apunte a propósito de la *Antología del humor negro español*. Cabe preguntarse si, al plantear su trabajo, Serra tenía presente también el siguiente pasaje de Guillermo de Torre. Como el crítico era perfectamente conocido por Serra, y como estos comentarios aparecen en un ensayo dedicado a Quevedo (autor venerado por el mallorquín) en el libro *Del 98 al Barroco*, la hipótesis es muy razonable y estimulante, aunque improbable. El pasaje del mexicano dice así:

Hace algunos años —exactamente en 1937—, hallándome en París, André Breton, que entonces preparaba su *Anthologie de l'humour noir*, me preguntó qué autores españoles podría incluir. Mi primer nombre fue el de Quevedo, asombrándome grandemente que se le hubiera pasado por alto el padre de las «tétricas agudezas» —frase de Menéndez Pelayo—, y que en cambio otorgara a Jonathan Swift, muerto exactamente un siglo después de Quevedo, el apelativo de «inventor de la broma feroz y fúnebre», que mejor hubiera convenido al autor de los *Sueños*. Sabida es la «difícil universalidad» de los clásicos españoles (se me figura, al menos, que no quedará ninguna duda después del libro mío que lleva tal título: *La difícil universalidad española*). ¿Y tiene acaso vuelo más universal Swift que Quevedo? Cierto es que Don Pablos no puede ser un héroe infantil como Gulliver. Pero soslayemos las múltiples cuestiones que de aquí pueden derivarse. Aquella antología de Breton apareció en 1940. Ni por casualidad incluía ningún nombre español. Se atenía al principio localista, ombliguista —salvo mínimas excepciones— de los literatos franceses, dando sólo cabida a los escritores extranjeros ya asimilados de antiguo, sin osar incorporar ninguno nuevo, mas sin que faltasen los tótems del santoral superrealista por exiguo o nulo que fuera su radio saliendo de dicho clan. De otra forma, en el apartado español no podrían haber faltado, además de Quevedo, los nombres de Torres Villarroel, Cadalso, Espronceda, Larra, Silverio Lanza, Ramón Gómez de la Serna en *Los muertos y las muertas*; quizá

también Valle-Inclán con algunas páginas de *Luces de bohemia* o *Las galas del difunto* y otras de Camilo José Cela en *La familia de Pascual Duarte*. Con esta relación, por lo demás, queda no solo bosquejada una posible antología del 'humor negro' en español, sino establecida someramente la línea de descendencia quevedesca hasta el día.⁶³

3.3. Cronología

La siguiente cronología incorpora toda la información constatada sobre la vida de Cristóbal Serra a día de hoy. A la información estrictamente objetiva hemos añadido algunos fragmentos inéditos de las agendas que el escritor iba rellenando de información y comentarios, año tras año pero de forma muy irregular. Salvo en casos excepcionales, ese material no aporta nada literariamente relevante, pero de vez en cuando ofrece pasajes que permiten entender mejor el tipo de vida que llevó Serra y el temperamento que le predispuso a ella. Son también frecuentes juicios de valor sobre personas y acontecimientos; en cambio, pueden pasar muchos meses e incluso años enteros sin que Serra aluda a ningún hecho histórico determinante. Todas las agendas que se conservan forman parte del fondo legado por el autor al editor Andreu Ferrer, y actualmente están localizadas en la sede de la empresa radicada en Palma Edicions Cort. Naturalmente, no disponemos de documentos relativos a todos los años de la vida adulta de Serra; los períodos cuya agenda se conserva son los siguientes: 1981, 1982, 1983, 1988, 1989, 1990, 1992, 1993, 1995, 1998, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2010 y 2012.

28-IX-22. Nacimiento. Hijo de Cristóbal Serra Carbonell, médico, y Francisca Simó Alemany. Nació en un piso de la palmesana plaza del Mercat que sus padres ocupaban interinamente.

30-IX-22. Bautizo en la Catedral, a cargo del organista del templo, Joan Maria Thomàs.

⁶³ TORRE, 1969, pp. 396-397. Debo la referencia a un brillante graduado de la UIB, Samuel del Valle Gómez

29-V-30. Primera comunión.

1939. Enferma de tisis. Se traslada a vivir a Andratx, en busca de reposo.

1946. Se licencia en Derecho en la Universidad de Madrid. Había comenzado sus estudios en la Universidad de Barcelona, estudiando por libre desde Mallorca.

1952. Se publica su versión del libro del Tao, en la editorial Columba.

1952-1953. Conoce a Joaquina Juncà, en fecha indeterminada.

1957. Viaje a Ginebra para intentar conseguir trabajo como traductor, sin éxito. Se publica *Péndulo* en la editorial Atlante.

1961. Encuentro con Octavio Paz y su amante Bona de Pisis en Palma.

06-XII-61. Se publica la traducción italiana de *Péndulo*, a cargo de Bona de Pisis, acompañada de un prólogo de Octavio Paz, en la revista romana *Il Caffè*.

1963. Licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia.

1964. Viaje a Ginebra, Suiza, para intentar ganar plaza como traductor, sin éxito.

1965. Se publica *Viaje a Cotiledonia* en Edicions Cort.

17-IV-66. Carta de Octavio Paz a Serra: «Gracias por haberme hablado de Gimferrer. Leí su libro y me encantó. Como intención y, en algunos poemas como motivación. Un verdadero poeta. Aún no se libera del todo de cierta retórica y de cierto realismo (características de la poesía española anterior), pero sus mejores poemas revelan una nueva actitud de arte en la poesía. Escribí a Gimferrer para agradecerle el envío de un pequeño pero viviente libro» [AB, 138].

1969. Pere Gimferrer es destinado por sorteo a Mallorca para hacer el servicio militar. El poeta ya había tenido trato epistolar con Serra, por mediación de Antonio Fernández Molina, entonces secretario de Camilo José Cela. Durante todo ese año, sus citas son abundantes, y juntos frecuentan al poeta venezolano Otto de Sola, afincado en Palma.

15-IX-1969. La Estafeta Literaria reproduce *Péndulo* en su integridad, en 'Mapa literario de las Baleares'.

29-XI-69. Carta de Octavio Paz a Pere Gimferrer: «Qué bueno que hayas hecho amistad con Cristóbal Serra. Yo también lo quiero y lo estimo muchísimo»⁶⁴.

XII-1970. Reedición de *Péndulo* en la revista palmesana Bajarí. Se cierra con una ilustración de María José Gil Echeverría.

1973. Reedición de *Viaje a Cotiledonia* en la editorial Tusquets.

1975. Reedición de *Péndulo y otros papeles*, en Tusquets.

⁶⁴ PAZ, 1999, p. 34. Serra también es citado en una carta de 1966 y otra de 1972

1976. Se publica la *Antología del humor negro español*, en Tusquets.

1979. Se publica *Ángulos de visión*, en Tusquets.

1980. Se publica la *Guía del Apocalipsis*, en Arcana Coelestia, y *Diario de signos*, en Aucadena.

1984. Se publica *La noche oscura de Jonás*, en Aloe, y el *Disparatario* de Edward Lear en Tusquets.

1986. Se publica *Con un solo ojo*, con Prólogo de Pere Gimferrer, en Arxipèlag.

1988-1990. Entre mayo del 88 y diciembre del 90, Serra publica 24 artículos de opinión (algunos de ellos recogidos en *La linterna del ojo*) en *El Día 16*. Es la colaboración más constante que tendrá jamás con un medio de comunicación.

16-V-88. A propósito de una carta al director que critica su artículo 'El apoyo en el pasado' (15-V-88) en *El Día 16*, Serra apunta en su agenda: «Vázquez Salom es el que ha escrito la carta. Puede que, tras este nombre, se esconda algún grupo... En ella dice de mi colaboración que es 'repelente e insultante' y que yo me permito verter estos 'insultos' desde mi poltrona... No sabía que disfrutara de poltrona. Este señor, o quienes sean los que están tras este nombre, no conocen bien mi vida. Mis posaderas no nacieron para poltronas. Ojalá me hubieran sido otorgadas unas posaderas acomodables y dadas a las poltronas de todo tipo. Otro gallo me cantara...» [Anexo 1].

8-I-89. «Terminé el prólogo al libro de mi hermano, que está a punto de aparecer (en prensa ya, lo publicará 'Intermezzo' en 'Palabra de Fuego'⁶⁵). He tratado de subrayar la parte maldita o semimaldita del libro y la atmósfera del Puerto, dominante en él. La voz poética de mi hermano, a ratos, adquiere un tono francamente elevado y hay momentos del libro que le acercan a la expresión secreta. El poema 'Azrael' es un ejemplo. La perfección de algunos sonetos es de admirar, pero yo no soy muy sensible a las bellezas puramente formales o a los logros fónicos. Prefiero lo que es más personal, aunque el lastre sensorial no siempre lo eleve a trascendente» [Anexo 2].

XI-1989. Publicación de *Retorno a Cotiledonia*, en Guillermo Canals, Editor.

1991. Adrien Le Bihan publica la traducción francesa de *Péndulo y otros papeles*, *Diario de signos* y *Con un solo ojo*, en la editorial parisina Du Felin.

1992. Se publica el *Pequeño diccionario de William Blake* en Olañeta

02-II-92. «Este febrero, a partir del día 3, ha sido mes de sinsabores para mi alma dolorida. Huelgan las anotaciones» [Anexo 3]. Es una más que probable referencia a la ausencia de Joaquí Juncà, debida a su estado de salud.

05-III-92. «Bonner, el botánico, musicólogo y traductor de Lull, me dice que estuvo en París, habló con una francesa (muy joven y muy linda) que había comprado mi libro y lo leía con verdadero entusiasmo. ¡Cosas veredes!» [Anexo 4].

16-III-92. «Empiezo un breve tratamiento de Pronitol» [Anexo 5]. Se trata de un medicamento indicado para la hiperplasia prostática benigna. Por anecdótico que resulte, citamos esta entrada de diario porque se trata de la única que se

⁶⁵ Esta edición nunca llegó a ver la luz

refiere de un modo más o menos preciso a alguna dolencia a pesar de que Serra era, paradójicamente, un hombre que manifestaba quejas muy frecuentes sobre su salud.

09-V-92. «Al final, tras muchos meses de angustiosa espera, llega JUAQUI. Muy bien. Con menos peso. Bella como siempre fue. No tiene la cara abotargada con la que la dejé, cuando marchó. Se le ha normalizado la tensión. Se ha de cuidar. La cuidaré cuanto pueda» [Anexo 6].

17-VII-92. «Me llegaron los libros de José Jiménez Lozano. Leí *Los cuadernos rojos*... Excelente impresión. Pienso leer más de este autor, que tiene puntos en común conmigo» [Anexo 7].

22-VII-92. «He conseguido el *Segundo abecedario* de Jiménez Lozano y un libro de *Parábolas* que atribuye fingidamente a un rabí. Espero que me van a deleitar. Nota: he de escribir a este escritor un tanto secreto, del que tengo un ensayo sobre el Mal en la literatura. Presumo que le conocí, años ha, si es el que imagino. Es una rara asociación de mis años de vida madrileña» [Anexo 8].

1994. Aparece *Augurio Hipocampo*, en Olañeta.

1996. Se publica *Ars Quimérica*, en Bitzoc, primer intento de ofrecer una obra completa de Cristóbal Serra. El volumen está dedicado 'A Joaquí'; nunca antes había Serra encabezado un libro con una dedicatoria.

24-VIII-99. Muere Joaquí Juncà.

2000. Publicación de *Las líneas de mi vida*, en Bitzoc, dedicado a Diego Doncel y Adrien Le Bihan.

24-I-00. «Se cumple el medio año de la muerte de Joaqui, para quien no cuenta el tiempo. ¡Está más presente en mí que nunca!» [Anexo 9].

31-I-00. «NOTA NOCTURNA. Por la noche, comunicación de Joaqui. Sabe que escribo un cuento 'hermoso'. Me ayuda. Noté su ayuda...» [Anexo 10].⁶⁶

21-II-00. Se hace pública la concesión del premio Ramon Llull a Cristóbal Serra por parte del Gobierno de las Islas Baleares.

29-II-00: «Me han felicitado de la Obra Cultural... ¡Ojo!» [Anexo 11].

01-III-00. Entrega del Premio Ramon Llull, en La Llotja de Palma.

IV-0. Se publica *Visiones de Catalina de Dülmen*, en Prames.

V-00: Se publica *Las líneas de mi vida*, en Bitzoc.

XI-00. Reedición de *Ars Quimérica* en Círculo de Lectores, y de *Pequeño diccionario de William Blake*, en Olañeta.

VII-01. Se publica la traducción catalana de *Viaje a Cotiledonia*, a cargo de Joaqui Juncà, en L'Hiperbòlic, y su prólogo 'El círculo de la verdad' a *Los orígenes ibéricos del pueblo judío*, de Lubicz Milosz, en Árdora.

2002. Traducción al francés de *Augurio Hipocampo*, por Adrien le Bihan, en Olimpio; y al alemán de *Nótulas*, en la editorial Atzente, de Munich.

⁶⁶ Se refiere a *Saverio el servicial*

I-02. Se publica *Efigies*, en Tusquets.

VIII-02. Se publica *El asno inverosímil* en Bitzoc.

II-2003. Se publica la reedición de la *Guía del lector del Apocalipsis* en la 'Biblioteca de ensayo' de Siruela.

3/7-III-2003. se celebra en Palma una semana de encuentros y conferencias bajo el título *La literatura salteada de Cristóbal Serra*.

III-2003. la francesa *Revue des Deux Mondes* publica una selección de aforismos serrianos escogidos por su traductor Adrien Le Bihan, bajo el título *La cage aux grillons*⁶⁷.

23-I-04. «Ayer, a las 4 de la tarde, me llama Adrien Le Bihan y me da la siguiente noticia: en el Parlamento francés sonó mi nombre. Un parlamentario encabezó su intervención o discurso con un aforismo mío, que debió leer en 'Revue de Deux Mondes'. En Internet se habla del discurso» [Anexo 12].

X-04. Número monográfico de la revista barcelonesa *Quimera* dedicado a la obra de Serra, coordinado por José Carlos Llop y auspiciado por la entonces jefa de redacción Lluçia Ramis⁶⁸.

07-XI-05. El consejo de la UIB decide por unanimidad conceder a Cristóbal Serra el doctorado Honoris Causa.

⁶⁷ SERRA, 2003

⁶⁸ LLOP, 2004

V-06. Se publica *Curolla del mallorquín dadá*, en Olañeta.

2007. Se publican *El canon privado* en abril, la traducción de la *Obra selecta* de Vauvenargues en junio, la reedición de los dos viajes a Cotiledonia en un solo volumen, en septiembre, todo ello en Cort; y *Tanteos crepusculares* en octubre, en la editorial Pre-Textos, después de que Rafael Cansinos Assens descarte el libro para el sello editorial Árdora por juzgarlo antisemita.

9-IX-07. «Comunicación con Juaqui... ¡Cómo me quiere! ¡Cómo la quiero! Ahora más que nunca nos queremos. Es cierto que el amor es indestructible. Qué más quiere uno en esta vida. ¡Que el amor reverdezca! Verde que te quiero verde» [Anexo 13].

XI-08. Se publica la traducción de *Los cuadernos* de Samuel Butler, en Cort.

06-III-12. Escribe la última nota de su diario, y probablemente las últimas líneas de su vida: «Hemos convenido con Rafael Lladó, que hace años trabaja en La Caixa que tengo ante mi casa, que vendrá para dejar zanjado un asunto personal pendiente y su juicio que voy a adoptar» [Anexo 14].

05-IX-12. Fallece en su domicilio.

4. Conexiones entre la experiencia religiosa y la experiencia poética

Religión y poesía, creencia y literatura, no son conceptos identificables. Pueden coincidir, cruzarse o estimularse mutuamente, del mismo modo que puede darse, en efecto, una poesía que inquiera sobre Dios o un texto de naturaleza teológica dotado de vitalidad literaria. Pero no deben confundirse, y la obra de Serra, que es literaria y poética, no lo hace jamás. Sin embargo, es indiscutible que lo religioso ejerce una influencia directa sobre la obra de Serra, y entender en qué sentido lo hace nos parece uno de los retos fundamentales de cualquier aproximación seria al autor. Si nos preguntamos qué tienen en común ambas categorías, puede ser oportuno citar a Harold Bloom, particularmente acertado en el siguiente pasaje:

Poesía y creencia, tal como las entiendo, son modos antitéticos de conocimiento, pero comparten la peculiaridad de ocupar un lugar entre la verdad y el significado, mientras se trate al mismo tiempo de alguna alienación de la verdad y del significado. El significado arranca solamente por o desde un exceso, una sobrecarga o emanación que llamamos originalidad. Sin ese exceso incluso la poesía, dejando aparte la creencia, es meramente un modo de repetición, sin que importe cuan adecuado sea el tono. Lo mismo sucede con la profecía, no importa lo que consideremos como profecía⁶⁹.

La cita es muy adecuada para referirse a Serra, puesto que en su caso la intersección entre experiencia religiosa y experiencia poética implica una pregunta sobre la tradición y una apuesta por la imaginación que se traducen en la evidente originalidad serriana. Conceder importancia a la religión, sentirse creyente, obliga al individuo a tomar en rigurosa consideración todo un entramado textual, institucional y ritual que ha ido definiendo lo religioso en su propia cultura (en todas las culturas): es cierto que puede abrazarlo o rechazarlo, e incluso mostrar la indiferencia posmoderna de quien se siente creyente no practicante, pero lo que no puede hacer es obviar esa tradición. Serra, perfecto conocedor de los textos sagrados, de la historia de la Iglesia y sus dogmas y de la penetración e impacto del cristianismo en la literatura y el

⁶⁹ BLOOM, 1991, p. 20

pensamiento occidentales y concretamente españoles, es un escritor que cuestiona esos cánones y los enfoca desde una perspectiva propia. Puede desbordarlos a través del camino del Tao, o afrontarlos irónicamente gracias a su identificación con Jonás, o bien ceñirse en apariencia a ellos pero desbaratando las jerarquías habituales, como al aproximarse a la figura de Jesús no a través de los Evangelios sino a través de las visiones de una vidente. Por lo tanto, en su obra hay una reflexión en torno a lo religioso y una vivencia honesta de la búsqueda trascendente, y no esa 'repetición' (por otra parte, no necesariamente despreciable en lo personal, sino sólo en lo poético) a la que alude Bloom.

El recto camino del dogma, la repetición consoladora, no le sirven a Serra porque no toleran la imaginación. He aquí el factor clave que alinea creencia y poesía en nuestro escritor. A juicio de Serra, la imaginación libera y acerca a la verdad de un modo imposible para la razón, no digamos para el rito. Es más, la imaginación parece ser la única forma de conciencia del propio Yo aceptada por Serra: quien es imaginativo es consciente de su propia entidad, porque no se limita a aceptar el discurso o las formas externas impuestas; pero simultáneamente a esa conciencia, la imaginación lleva al individuo (en este caso, al escritor) más allá de sí mismo, al territorio de lo poético o lo ficticio. Hay que superar el ego (y aquí no usamos el término como un tecnicismo freudiano), pero eso sólo puede lograrse siendo consciente de tenerlo: la imaginación ejecuta esas dos operaciones en un mismo movimiento. Ser original, por lo tanto, es sólo posible a través de la imaginación, pero no a través del deseo exhibicionista de serlo, que es de lo que Serra se burlaba al declarar: «Yo no he pretendido originalidad alguna. Si hubiese pretendido ser original, no lo hubiese logrado. Quienes pretenden serlo y se manifiestan muy originales, acaban por no serlo tanto. Hay muchos en nuestra literatura de la posguerra que han jugado a ser originales, y a mi juicio no lo son en absoluto»⁷⁰.

⁷⁰ NADAL SUAÚ, 2010a, p. 27

Serra se construye una tradición propia que no responde a una vocación excéntrica ni persigue ningún tipo de provocación; es la tradición que necesita imperiosamente adjudicarse. Hemos dicho ya que no debe confundirse lo erudito y referencial de sus obras con una literatura meramente libresca, e insistimos ahora: Serra se pregunta sobre los libros que lee porque se pregunta sobre su experiencia de la fe y su destino como autor. Y no hay nada más personal ni acuciante en su vida que esas dos preguntas; el amor y el miedo, que sin duda también lo constituyen en gran medida, son satélites de esas cuestiones centrales. Que de todo ello emerja un haz de referencias inusuales y tratadas con una libertad calificable, como suele hacerse, de 'heterodoxa', es más consecuencia que causa.

4.1. Profetismo e imaginación: la influencia de William Blake

4.1.1. La función del profeta

El *Pequeño diccionario de William Blake* esconde bajo su apariencia de libro de consulta un ensayo que detenta valor personal innegable, y que en muchos pasajes arroja luz sobre la obra del autor de *Ars Quimérica*. En efecto, la voz 'Profetas' contiene unas líneas fundamentales para comprender el profetismo (o 'cuasiprofetismo') serriano. Así, Serra escribe que «lo más importante acerca de los profetas y que no siempre se ha subrayado, por creerlos portavoces radicales del pueblo, es que reclamaron la inspiración divina. 'El espíritu vino sobre mí'. Estas solían ser las palabras que encabezaban su profecía». Y añade que para William Blake, «la visión profética es una visión interna, una serie de secuencias basadas sobre una observación amplísima que le permiten al profeta asegurar que ciertas formas de conducta conducirán a la degeneración de una raza o a la decadencia de una nación» y que «una lectura simbólica es la peor forma de leerlos que cabe. Expresan la realidad en estado puro» [PDB, 66-67]. Northrop Frye, en su estudio clásico sobre la obra del poeta inglés, escribía lo siguiente:

Those whose minds are befuddled with the two contradictory notions of mystery and necessity, derived from reflecting on space and time respectively, will naturally think of a prophet as someone with a

mysterious knack of foretelling an inevitable future. This is exactly what the prophet cannot be. The “seer” has insight, not second sight: he is not a charlatan but the contrary of one, an honest man with a sharper perception and a clearer perspective than other honest men possess. The imagination in seeing a bird sees through it an “immense world of delight”; the imagination in looking at society not only sees its hypocrisies but sees through them, and sees an infinitely better world. The prophet can see an infinite and eternal reality, but nobody can see an indefinite future, except conditionally⁷¹.

El escritor mallorquín asimila la labor del profeta a la del denunciador, mucho más que a la del anunciador. Así, traduciendo a Blake, Serra escribe: «Todo hombre honrado es un Profeta; manifiesta su opinión sobre asuntos privados o públicos. Así se expresa: si seguís de este modo, el resultado será ése. Nunca dice tal cosa va a ocurrir, haced lo que os dé la gana. Un Profeta es un visionario, jamás un Dictador arbitrario» [PDB, 67]. La profecía está para ser incumplida, porque la misión del profeta sólo se cumple si hay conversión del pueblo condenado; al mismo tiempo, la condena periclita si el pueblo se convierte: «El único profeta verdadero es el ineficaz, aquel cuyas advertencias no llegan a materializarse. Todos los buenos profetas son profetas falsos, que invalidan sus palabras por el hecho mismo de pronunciarlas»⁷².

La figura de Blake nunca dejaría de interesar a Serra, que en 2004, y en un texto inédito, escribía todavía:

Blake es una mezcla de muchos ingredientes, que en su cerebro se argamasan con los caudales antiguos de la Biblia, libro indispensable para entender la afirmación y el desarrollo de su genio profético. Dentro de la Biblia, su interés se orienta de modo particular a los textos de Isaías, de Ezequiel y del Apocalipsis, que le sirven de plataforma profética, desde donde lanza sus entusiasmos y despotricaciones. [Anexo 15]

⁷¹ FRYE, 1969, p. 59

⁷² LANE, 1992, pp. 331-332

Walter Muschg⁷³ catalogó en un estudio clásico las fases del profetismo judío, mientras que en tiempos más recientes Harold Bloom protagonizó una sonora polémica al reclamar una lectura profana de la Biblia o una lectura sagrada de Homero, es decir: reclamó considerar cada documento literario bajo la misma perspectiva, sin distinciones estériles o restrictivas. El norteamericano cree ver en el autor del Génesis y el Éxodo un ejemplo de «ironía sublime», «en que realidades absolutamente inconmensuradas chocan y no pueden resolverse»⁷⁴. Citamos el pasaje porque ayuda a entender parte del humor serriano, y también porque nos sitúa en un territorio de tensión metafísica, que es, al fin, una de las claves de la tragedia subyacente al autor que nos ocupa. Pero ahora nos interesa más Muschg, que explica cómo en un primer momento «la vocación profética otorga esta seguridad [la de Moisés] y la fanática beligerancia», en la «conciencia que tiene el vidente consagrado de representar la verdad absoluta»⁷⁵. Esto no encaja demasiado con la ambigüedad y cierta aparente bonhomía de la obra de Serra, pero enseguida recordamos que el profeta que ha escogido para recrear su biografía es, precisamente, Jonás, reverso irónico y paródico del profeta judío prototípico, tan bien representado por Jeremías. Véase sino qué dice Bloom al respecto: «Jonás me parece una parodia deliberada de Jeremías, colérico y sufriendo. El autor de Jonás, utilizando sin duda una historia tradicional, regresa al benignamente extraño Yahvé de J [hipotético autor del Génesis], un Yahvé con una considerable ironía y un gran sentido del humor»⁷⁶. En todo caso, Jonás pertenece a una esfera de la profecía en que el elegido no se siente digno de ser elegido, ni convencido de que nadie le vaya a escuchar, ni conforme con el destino que Dios le asigna. En lo exterior, su tragedia «consiste en que el pueblo se niegue a creer en él, se burle de él y lo persiga»⁷⁷. ¿Y cuál es su tragedia interior, la que en verdad confiere densidad literaria al tema? Muschg escribe:

⁷³ MUSCHG, 1965

⁷⁴ BLOOM, 1991, p. 14

⁷⁵ MUSCHG, 1965, pp. 114-115

⁷⁶ BLOOM, 1991, p. 29

⁷⁷ MUSCHG, 1965, p. 114

Así como la poesía nace en Orfeo de la pérdida de un ser querido, así surge, en los profetas de las Escrituras, del dolor por la pérdida de Dios. Pues no sólo hablan de su presencia, sino de su lejanía, y demuestran esta pérdida no sólo con la impiedad de sus contemporáneos, sino también –al principio inconscientemente, y luego con creciente conciencia– con sus propios pecados. Esta es su tragedia interior y más profunda.⁷⁸

Por tanto, cuando vinculamos a Serra al profetismo, nos referimos al período tardío de los textos bíblicos y a los exponentes contemporáneos de esta forma de concebir el fenómeno poético. Sólo para servirnos de otro ejemplo, entre la documentación inédita de Cristóbal Serra a la que hemos tenido acceso encontramos un cuaderno que contiene ‘Extractos’ de Hamann (conocido como ‘el mago del norte’) traducidos por el propio Serra. El documento se abre con una ‘Observación’: «Si establecemos un paralelo con Kierkegaard, Hamann resulta más desaforado. Se ha dicho que fue más profeta que escritor». Y a continuación, la primera cita del germano que se nos ofrece es esta: «Sólo el conocimiento de nosotros mismos, ese descenso a los infiernos, nos abre el camino a la divinización» [Anexo 16.1.] (unas páginas después, esta otra cita también nos interesa: «Este cristianismo –paradójico y paulino– anuncia ya a Kierkegaard, gran lector de Hamann: la existencia está por encima del entendimiento; la fe es un acto, una conversión del ser, y por ello es superior a la razón, para la cual es escandalosa» [Anexo 16.2.]). Más adelante, insiste: «La verdadera poesía es una especie natural de la profecía» [Anexo 17]. Por tanto, la cuestión no abandona a Serra en ningún momento. Al mismo tiempo, queda debidamente consignada su referencia, nunca dada a la imprenta, de Kierkegaard, un autor con el que la obra primeriza de Serra plantea conexiones más íntimas de lo que la crítica ha establecido hasta ahora. Trataremos este aspecto en otro capítulo de esta tesis doctoral.

4.1.2. Serra como profeta

Analizaremos con detenimiento el profetismo serriano al hablar de *La noche oscura de Jonás*, pero es tema de mayor enjundia: el contenido de denuncia

⁷⁸ MUSCHG, 1965, p. 117

de los dos viajes quiméricos de Serra, *Viaje a Cotiledonia* y *Retorno a Cotiledonia*, obliga a preguntarnos qué hay de visionario en ellos. El mallorquín escribe en su *Diccionario* sobre el poeta inglés: «Los libros de Blake no fueron nunca profecías en el sentido convencional, pues fueron escritos después de los hechos. Pero son profecías en el sentido poético... » [PDB, 68]. En este mismo sentido podemos encontrar una veta profética en el díptico narrativo, que se abre con una referencia a Henri Michaux (citado H.M.): «Le soy deudor de haberme instruido en el arte de amonestar con ineptias aparentes» [AQ, 110]. El paralelismo con la idea de profeta que ya hemos desgranado es claro. Y lo es más aún si recordamos cómo arranca la voz 'Profetas' en el *Pequeño diccionario de William Blake*: «La palabra profeta viene del griego y equivale aproximadamente a la hebrea *nabi*, que significa el que anuncia, el portavoz de noticias que no están al alcance de todos» [PDB, 66]. Esto es exactamente lo que hace el cronista del viaje serriano: ofrece noticias que no están al alcance de todos. Un apunte: académicamente, no nos importa si el profetismo tiene (o pretende tener) connotaciones sobrenaturales o no, ni en este trabajo pretendemos plantear una crítica racional de ese extremo. Todo ello es irrelevante desde la perspectiva que nos ocupa. Lo insoslayable es que Serra escribe desde este estado de conciencia. Su trazo está subordinado a la idea de profetismo.

Por eso Serra afirma: «Yo escribo racionalmente, pero creo irracionalmente»⁷⁹. El planteamiento, más allá de la idea de profetismo, emparenta con lo poético en otros sentidos. Así, han sido numerosos los movimientos vanguardistas —y en general, poéticos sobre todo desde el Romanticismo alemán— que han experimentado, desde concepciones no cristianas o no religiosas, estados creativos semejantes⁸⁰. No es accidental que el autor de *Diario de Signos* haya razonado abundantemente sobre la producción vanguardista, con una predilección manifiesta por el postismo, el dadaísmo y el surrealismo, a los que ha reconocido valor desigual y sobre las que ha confesado: «Me di cuenta de que la poesía de vanguardia podía orientarse hacia Dios» [LO, 176]. En Serra,

⁷⁹ NADAL SUAÚ, 2010a, p. 26

⁸⁰ MUSCHG, 1965, p. 180, habla del «enorme auge que tuvo la videncia en el expresionismo»

la conciencia visionaria corre paralela a su conciencia poética, entre otras razones porque su propia forma de entender la poesía no era meramente sensorial. Para el autor, lo teológico no es sino una sistematización de lo religioso, y por lo tanto algo opuesto a lo poético; pero la mística era otra cosa, divergente de la teología y cercana a la poesía entendida como liberación y conocimiento, como cosmovisión. La lectura serriana de los evangelios es eminentemente poética, sobre todo cuando adquieren su característico tono de parábola; las conclusiones morales le interesan mucho menos. Para él, el hombre verdaderamente religioso trata de llegar a una iluminación, de alcanzar un determinado estado: y si existe un estado místico, también puede hablarse de un estado poético. Serra no ve enemistad entre poesía y religión, pero sí entre la razón y la religión, e intuye que los muy dogmáticos suelen ser muy racionales.

En términos parecidos a estos se expresaba el autor en otra entrevista, concedida a *Quimera*:

Creo que la experiencia religiosa puede llegar a confundirse con la experiencia poética, siempre que ésta sea tan total como puede serlo la religiosa. La religión no sólo es formalismo. Es esencialmente poesía. Muchas verdades religiosas son verdades poéticas. Lo que pasa es que la historia de muchas instituciones religiosas no nos autoriza tan fácilmente a hacer esta identificación. De aquí que para mí la Biblia sea un libro eminentemente mágico y poético. Lo he aprovechado en la medida en que me ha sido posible para dar de la religión una visión más poética, más allá de lo puramente moralista. Y también para reivindicar la imaginación. Ésta puede ser una influencia que me dejaron Blake y Coleridge, que tenían una concepción parecida.⁸¹

La cuestión de la similitud entre poesía y religión, o mística, es compleja pero ha sido planteada muy a menudo, en especial cuando se trata de analizar la obra, precisamente, de William Blake. Así, Georges Bataille apuntaba, en el capítulo dedicado al poeta inglés de su libro *La literatura y el mal*, aparentemente alejado del universo serriano, varias ideas que pueden casar

⁸¹ SERRA, 1988a, pp. 46-47

con una obra como *Diario de signos*. Véase, sino, esta afirmación: «El mundo, en una palabra, se nos entrega cuando la imagen que tenemos de él es *sagrada*, porque todo lo que es sagrado es poético, todo lo que es *poético* es *sagrado*»⁸². O esta otra, que remite a un rasgo serriano muy característico, la risa: «Para expresar los trances [el misticismo] utiliza el vocabulario del amor, y la contemplación liberada de la reflexión discursiva tiene la simplicidad de una risa infantil»⁸³. La cita recuerda esta otra de Serra: «Déjate llevar por el niño invisible que llevas dentro y verás a qué niñadas te conduce. No dudes que soliviantarás a más de un viejo» [AQ, 275]. Aunque Chesterton matiza a Bataille con innegable acierto: «El poeta puede ser vago, pero el místico detesta la vaguedad. El poeta es un hombre que mezcla el cielo con la tierra de manera inconsciente. El místico es el hombre que sabe separar el cielo de la tierra incluso si disfruta de ambos por igual»⁸⁴. Igualmente, también Frye establece un matiz: «Most of the poets generally called mystics might better be called visionaries, which is not quite the same thing. This is a word that Blake uses, and uses constantly. A visionary creates, or dwells in, a higher spiritual world in which the objects of perception in this one have become transfigured and charged with a new intensity of symbolism»⁸⁵. Y por fin, otros dos matices: esta vez los aporta el mismo Serra, al afirmar que poesía y misticismo no son idénticos, sino cercanos. «Los dones con que es agraciado el místico se confunden a veces con los dones poéticos, pero entre ellos cabe establecer casi siempre una neta distinción. Difícilmente encontramos poetas que sean místicos totales y difícilmente hallamos místicos entregados a la total libertad de la Poesía. ¿Razones? Las hay y no pocas. Para ser parcos, cabe afirmar que poesía y mística son cotos cerrados, aunque limítrofes» [PDB, 58]. Y en *Con un solo ojo*, leemos: «No estoy de acuerdo con quienes aseguran que el profeta, el poeta y el pensador extraen sus secretos de la misma prístina fuente. Eso no. Hay distintas nieves vivas» [AQ, 393].

⁸² BATAILLE, 2010, p. 77

⁸³ BATAILLE, 2010, p. 23

⁸⁴ CHESTERTON, 2010, p. 23

⁸⁵ FRYE, 1969, p. 8

4.1.3. El concepto de 'imaginación'

Por lo tanto, nos movemos dentro de un razonable grado de coincidencia sobre el tema, pese a divergencias y pequeñas variaciones. Pero, para comprender con exactitud las conexiones que el autor establece entre la experiencia religiosa visionaria y la experiencia poética, el concepto que conviene invocar aquí es el de 'imaginación', oportunamente citado por Serra en la entrevista concedida a *Quimera*. Traducido por Serra, William Blake afirma: «La Imaginación no es un Estado: es la Existencia humana misma»⁸⁶. Así lo explica Frye: «'Imagination' is the regular term used by Blake to denote man as an acting and perceiving being. That is, a man's imagination is his life. 'Mental' and 'intellectual', however, are exact synonyms of 'imaginative' everywhere in Blake's work»⁸⁷. Y más adelante, añade, en un fragmento extenso pero que vale la pena reproducir:

When something is revealed to us we see it, and the response to this revelation is not faith in the unseen or hope in divine promises but vision, seeing face to face after we have been seeing through a glass darkly. Vision is the end of religion, and the destruction of the physical universe is the clearing of our own eyesight. Art, because it affords a systematic training in this kind of vision, is the medium through which religion is revealed. The Bible is the vehicle of revealed religion because it is a unified vision of human life and therefore, as Blake says, 'the Great Code of Art'. And if all art is visionary, it must be apocalyptic and revelatory too: the artist does not wait to die before he lives in the spiritual world into which John was caught up.

[..] The perceived forms of the eternal world are those which are constantly perceived in this one, and it is not in the grandiose or exceptional experience that 'the types and symbols of Eternity' are to be found. Blake is merely extending this principle when he says in 'Auguries of Innocence':

To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.

⁸⁶ BLAKE, 2010, p. 175

⁸⁷ FRYE, 1969, p. 19

Such perception, as the title of the poem makes clear, is an 'augury' of the paradisaical unfallen state⁸⁸.

Es decir: para Blake, está el mundo percibido por la imaginación y el mundo de la razón; el primero es más vivo, más rico y más *real* que el segundo. O, si preferimos apelar a otro de los varios binomios que definen su obra, está la Inocencia y está la Experiencia. En unas páginas extraordinariamente lúcidas sobre el poema 'El tigre', Bloom explica que las preguntas retóricas que componen esta obra maestra no son planteadas por Blake, sino por «el Bardo de Experiencia, atrapado en las limitaciones de Experiencia. Pero Blake no lo está y el propósito de su poema es liberarnos de tales limitaciones»⁸⁹. Es inevitable recordar aquí unas palabras de Cristóbal Serra: «Se admite que la razón tenga cadenas, se reprocha a la imaginación que no las tenga» [LO, 208]. La lectura serriana de 'El tigre' resulta, sin embargo, más curiosa:

La naturaleza, unívoca para Dios, no lo es para el reproche del poeta. De aquí que, en el Tigre, se sucedan preguntas capciosas, que, no por arteras, dejan de ser misteriosas: ¿Sonrió Él al ver su obra? ¿Quién dio vida al Cordero te creó a ti?

El enigma del Tigre se convierte en ese misterio que es el Salvador anunciado por la profecía y en ese interrogante que es Israel, cuyo regreso a la Tierra prometida ha de ser un retorno al sacrificio y a la guerra espirituales. «Toma la cruz, Israel, y sigue a Jesús», se lee en el segundo canto de la Jerusalén blakiana. [AQ, 666-667]

Blake «estuvo siempre fascinado por esa dualidad que subyace en todo» [AQ, 667]. Eso sí: las oposiciones que caracterizan su poesía no implican la negación de uno de los contrarios, sino más bien su influencia recíproca y su constante baile en la existencia humana. Como dice Frye en *The double vision*: «The antithesis is false because it is an antithesis: in a mature culture it would dissappear»⁹⁰. A Serra también le gusta desafiar antítesis y opuestos, y así, en su lección magistral al ser investido doctor honoris causa en la Universitat de les Illes Balears, decía lo siguiente: «Aunque se haya dicho o subrayado que,

⁸⁸ FRYE, 1969, p. 45

⁸⁹ BLOOM, 1974, p. 52

⁹⁰ FRYE, 1991, p. 9

en mis primeros libros (*Péndulo, Viaje a Cotiledonia*) hay ecos del surrealismo y del dadaísmo, puedo asegurar que, en los momentos de más subido irracionalismo, estos libros no descartan el ejercicio de un deliberado raciocinio»⁹¹. La idea ya la habíamos mencionado un poco antes, y delata una especie de doble motor intelectual simultáneo o, por decirlo blakeanamente, una doble visión.

Es precisamente Frye quien mejor ha estudiado el concepto de 'doble visión' blakeano, ese al que alude Blake en estos versos: «For double the vision my eyes do see, / And a double vision is always with me: / With my inward eye 'tis an old man grey; / With my outward a thistle across my way»⁹². La doble visión consiste precisamente en la superposición de diversas realidades: el sol no deja de ser un astro aunque en él se puedan ver también infinitas realidades mágicas, mitológicas o divinas. Como quien mantiene activa esa doble visión no renuncia a la imagen 'racional' del mundo, cabe entender (y así lo hacen Blake, Frye y Serra) que, en realidad, está viendo 'más' que el racionalista (y de ahí los ácidos comentarios que Blake dedica a Bacon, Newton y Locke⁹³). Hay un lenguaje natural y otro espiritual, una visión natural y otra espiritual. Y, como ya dijimos a propósito de Blake, una y otra no se oponen sino que se complementan.

Esa doble visión, que es parte esencial de la relación entre lenguaje y significado en la experiencia religiosa, penetra en numerosas capas del pensamiento, y el aliento poético, de quien la practica. Así, cuando Serra escribe: «¿Era la Biblia literatura o algo más? Nunca dejaba de ser literatura, pero podía ser algo más» [LV, 43], su lectura del libro sagrado coincide de lleno con lo que dice Frey en el primer capítulo de *The double vision*: puede hacerse una lectura estrictamente estética del Antiguo y el Nuevo Testamento, y sin duda será provechosa, puesto que su uso del mito, la metáfora y, en definitiva, el lenguaje imaginario, es prodigiosa; también puede abordarse una lectura

⁹¹ SERRA, 2014a, p. 38

⁹² Citado en FREY, 1991, p. 1

⁹³ También Serra les dedica una entrada en [PDB, 11-12]

histórica de esos textos, desbrozando mediante un método racional qué es ‘cierto’ y qué no en lo que cuentan. Pero, aunque ambas cosas pueden hacerse, nunca hay que olvidar que las de la Biblia son «metaphors to live in»⁹⁴, y que en una lectura literalista estaremos obviando el verdadero objetivo de esas páginas o, lo que es peor, cayendo en el dogma: esto es, precisamente, lo que denuncia el narrador de *Augurio Hipocampo* cuando, en referencia a la iglesia del franquismo, escribe que «los curas se habían encargado de hacer encogida la palabra evangélica, limitándola a su irradiación moral» [AQ, 521]. También, aunque ya tendremos ocasión de abundar en ello, participa de esa ‘doble visión’ la idea que Cristóbal Serra se hace, a partir de la lectura del Apocalipsis y del profetismo bíblico, de la Historia de la humanidad. Es la doble visión del Tiempo, una realidad que, vista desde el punto de vista científico, tolera difícilmente las metáforas bíblicas de la Creación y el Apocalipsis, explicadas por Frye en estos términos: «[Creation and apocalypse] mean that in the presence of God the past is still here and the future is already here»⁹⁵.

El concepto de Imaginación ha merecido muchas alusiones a lo largo de la obra de Cristóbal Serra y, de hecho, dos de sus libros, como veremos más adelante, se encuadran dentro del subgénero del ‘viaje imaginario’ o quimérico; y desde luego, si se trata de ligar la imaginación a la obra y la vida de William Blake, basta acudir al prólogo que escribió a la traducción de sus *Poemas y prosas*: «Blake ilustra mejor que ningún otro artista las inquietudes mayores de la edad moderna. En primer lugar, la rebelión contra las realidades terrestres ficticias; después, la necesidad de superar con la Imaginación las trabas del pasado»⁹⁶. Pero tal vez sean dos las referencias principales que nos puedan servir para entender cómo entiende el término. En *Abecé de micrologías*, le dedica esta entrada:

⁹⁴ FRYE, 1991, p. 16

⁹⁵ FRYE, 1991, p. 48

⁹⁶ SERRA, en BLAKE, 2010, p. 15

IMAGINACIÓN.— La Imaginación es la piedra de toque para poner coto al dominio de la Razón. Por eso, la imaginación es más que la elocuencia de la razón. Seamos leves, seamos como niños. Es mi lema. La razón es la semilla de la rígida sabiduría, mientras que la imaginación es la ventana que da al mar. No está enemistada con las tradiciones del pasado. Pascal recoge del pasado, pero aporta a las tradiciones del futuro. Por eso nos resulta poeta. Para Pascal existe una imaginación teológica. No me cabe duda de que Hamlet, Blake, el Pentateuco, el Sermón de la Montaña, son ejemplos de imaginación ardiente. Las leyes de la razón son rigurosas y farisaicas. Las leyes de la imaginación son flexibles y extensibles. Se pueden estirazar. El rádium es la imaginación de la tierra, y duerme como una fuente de vida bajo los cantos rodados o en las morrenas milenarias. [AM, 52]

El fragmento es muy interesante porque demuestra, no sólo el papel esencial que Serra otorga a la imaginación, sino también la conexión que intuye entre ésta y el fenómeno religioso. Pero hay otro texto serriano que resulta todavía más útil en este sentido. Se trata de unos 'Ejercicios de imaginación (para alentarla) dirigidos, si no a todos, a artistas, intelectuales y políticos' [LO, 207-215]. Lo cierto es que, al menos en principio, se trata de unas reflexiones dispersas y juguetonas más bien poco importantes, más cercanas al capricho que a un intento sistemático de explicar nada. Incluso, cabe consignar que nacieron, precisamente, como un juego entre amigos: durante un tiempo, Serra se entregaba, junto a amistades como el psiquiatra Bartomeu Sancho, a la diversión de apuntar ideas sobre literatura y pensamiento, replicándose sobre el papel, estableciendo una especie de diálogo de sobremesa, e incluso, como ha explicado Rosa Planas gracias a su propia experiencia como participante en el grupo, realizando alguna publicación amateur para consumo estrictamente privado. La primera iniciativa serriana en este sentido respondía al nombre de 'El dardo ardiente', y la segunda fueron estos 'Ejercicios de imaginación', que tuvo una única edición⁹⁷. Pero aunque su origen fuera tan coyuntural y poco riguroso, los 'Ejercicios de imaginación' son muy ocurrentes y están salpicados de una belleza espontánea, si bien no conforman una pieza ensayística redonda. Sin embargo, tienen fogonazos brillantes: por ejemplo, cuando Serra distingue inteligencia de imaginación:

⁹⁷ Ver PLANAS, 2014, p. 142

Inteligencia = Banca, banquero

Imaginación = la que halla pepitas (de Oro) [LO, 207]

Serra desplaza constantemente el conocimiento verdadero y la poesía hacia el lado de la imaginación y de la infancia: «Seamos leves, seamos como niños» [LO, 207], dice, para rematar poco después con la alusión a un «Jesús desnudo, con su radiante Imaginación» [LO, 208]. Al otro lado, están la inteligencia, la razón («la verdad del Cristo no se mide según las verdades de la Razón. Hay que emplear otras varas» [LO, 209]), el Progreso («con la denominada Evolución estamos en la INVOLUCIÓN» [LO, 212]). Ya se ha visto que lo imaginativo, para Serra, representa lo mejor del cristianismo. Pero hay, además, una identificación explícita y muy aclaradora que vale la pena citar: «IMAGINACIÓN = PROFECÍA CRISTALIZADA» [LO, 210].

4.2. La mirada sobre la materia

4.2.1. *Diario de signos*, la materia como memoria y confesión

Mucho de todo lo dicho en las últimas páginas, aunque desde luego en un registro propio y menor, queda convocado en *Diario de signos*. El libro adopta una apariencia de dietario, aunque en realidad no es tal, sino que fue elaborado a partir de los recuerdos serrianos de su estancia adolescente en el puerto de Andratx. Esta circunstancia es fundamental para entender la naturaleza del libro, sobre todo si tenemos presente que Serra pasó la segunda mitad de su vida sin volver a pisar el puerto. Aunque pueda parecer excesivo, esa toma de distancia puede perfectamente considerarse un caso de desterritorialización geográfica, un exilio voluntario. El mundo de Serra tenía límites muy claros, y en él la isla de Mallorca equivalía a un continente; al renunciar a cualquier contacto con el paisaje de su infancia, el gesto tiene unas dimensiones que no se entienden con exactitud si es pensado desde la escala continental. Es un gesto radical, sin duda doloroso, y al adoptarlo el escritor estaba dándole la espalda a la depredación de esa parte de la costa mallorquina por parte del turismo y el urbanismo salvajes, pero también estaba preservando su propia infancia. Distanciarse de Andratx era distanciarse de la inocencia, y al hacerlo,

salvarla. Chantal Maillard advierte que quienes experimentan un exilio interior, pero además a este le acompaña la distancia geográfica, «tienen, paradójicamente, una ventaja sobre quienes permanecieron en su lugar de origen y es que, al no haberse transformado junto con el entorno, éste se convierte con mayor facilidad, para ellos, en un universo de signos. Ver transformarse los lugares y objetos, en efecto, y transformarse con ellos, ya sea porque desaparezcan o porque simplemente nos acompañen, hace que dejen de ser signos de una anterioridad. Sin signos, no hay retorno posible, no hay puente, no hay migas de pan»⁹⁸. La distancia provee de una especial fuerza evocativa a cada elemento del paisaje porteño, y le permite al autor «prestar oído a la caracola de mi existencia, para oír qué sonidos trae» [AQ, 224]. Esta es la perspectiva que adopta la escritura de *Diario de signos*, y nada más acertado por parte del autor que escoger precisamente la imagen de la caracola para anunciar su objetivo, pues se trata de un sonido primitivo, marino, natural, que no es cultura pero está en el origen de la cultura: «La hueca espiral de las caracolas permitió a los antiguos extraer potentes notas de lejanas reminiscencias»⁹⁹. A propósito de la musicalidad de la caracola, dice Ramón Andrés: «El sonido indica al oído la proporción del mundo. Su vibración debe llegar a todos los lugares y acompasarse sus vibraciones con el latir de la Tierra. La música es el anuncio, la llamada y el devenir»¹⁰⁰. Esa proporción del mundo será convocada en *Diario de signos* en tono menor y con estrategia blakeana, pero en su caso, la música poética de la prosa serriana no se limita a ser anuncio o llamada, sino también recuperación de lo que se recuerda y de lo que se habría olvidado si no fuera gracias a la distancia geográfica: en el 'Borrador del puerto', Serra habla de una imposibilidad de olvidar («tú eres aquel que no sabe olvidar el niño que fuiste» [AQ, 226]) y enumera una serie de deudas con el puerto de Andratx: «Un montón de experiencias interrumpidas pero nunca olvidadas» [AQ, 227]. Aunque Serra se exprese mediante una adversativa, en realidad ambas cosas vienen de la mano: la interrupción (la distancia) contribuye a solidificar esas experiencias en la memoria. Y más concretamente, en la memoria de la materia: son los signos de

⁹⁸ MAILLARD, 2011, p. 19

⁹⁹ ANDRÉS, 2008, p. 140

¹⁰⁰ ANDRÉS, 2008, p. 139

la naturaleza los que, al ser evocados en primer lugar, conducen a la memoria de la experiencia espiritual.

Serra arranca la obra con unas hermosas 'Notas para un prefacio' en las que recupera el mismo tipo de declaración de humildad que ya abría *Péndulo y otros papeles*: «De seguro que, si fuera a 'escribir un libro', no lo lograría» [AQ, 223], aludiendo al carácter fragmentario de las páginas que seguirán, y también a su difícil adscripción genérica: «Está bien ya de géneros hechos o maltrechos. Además, si los hay tan hechos, por qué no deshacerlos. La Pintura bien que deshizo lo muy hecho. La literatura, que quiera tender a la pintura, no tiene otro remedio que hacer obra demoledora» [AQ, 224]. Pues bien, esta obra 'demoledora' va a recrear en un corto espacio de páginas (128 en la primera edición de Aucadena) la vida en el puerto de un joven Serra que conversa a menudo con el párroco don Marcial, que traba relación con las excéntricas Madam Flower y Madam Rebours, y que, sobre todo, se asoma al mundo de la naturaleza y lo comenta, a menudo en diálogo con la literatura. El libro consta de tres secciones: 'Borrador del puerto' [AQ, 226-271], 'Borriones y rasguños' [AQ, 272-282], que agrupa los fragmentos más breves y un buen número de aforismos, y 'Fábulas sobre papel amarillo' [AQ, 283-311].

Comencemos consignando la importancia de William Blake en *Diario de signos*, citado insistentemente en el libro. La primera referencia asegura que «la rareza del *Matrimonio del cielo y del infierno* no sabe a rareza» [AQ, 249]. Más adelante, Serra le dedica todo un fragmento, titulado 'Colmo de modernidad', en el que explica una curiosa práctica para mejorar su pronunciación en inglés: en efecto, el joven Cristóbal, durante su etapa andritxola, pasaba parte de las mañanas en las afueras del pueblo, a la sombra de un pino, leyendo en voz alta las *Canciones de inocencia y de experiencia*, el *Matrimonio del cielo y del infierno* y *Jerusalén* en ediciones inglesas, concretamente de Oxford. De hecho, es muy probable, y aquí parece confirmarse, que Blake sea el autor que más atentamente ha leído con la única excepción de la Biblia, con la que, por

otra parte, guardan una íntima relación los versos blakeanos. Precisamente, Serra lo explica en este pasaje:

De momento, no acierto a comprender que todo este magma incandescente pueda salir de los testamentos, pero, andando el tiempo, no me parece tan raro que esos arrebatos salgan de tan misteriosa cuna. La Biblia no tiene por qué ser el libro piadoso que se opone a toda rebeldía. Dinamita tendrá, cuando se la desconoce en su sentido más arcano. Oponerla a los espíritus intrépidos y acercarla a las mentiras instituidas y a la conformidad burguesa, me parece todo un fraude [AQ, 265].

Pero, sobre todo, a Blake lo cita Serra en el pasaje que cierra *Diario de signos*, 'Las golondrinas', un final que se dedica al vuelo, grácil, dinámico y flamígero, de estas aves, que han ocupado el mismo cielo que unos años antes estaba lleno del ruido y las explosiones de la guerra. El fragmento es una preciosa y contemplativa confesión del hombre enfermo que se ensimisma mirando por la ventana. Más aún: supone la aparición de uno de los temas constantes en la obra serriana, el estado de caída del hombre contemporáneo. El juego es sutil e implícito, pero creo que indiscutible: ¿por qué, si no, Serra recordaría justamente aquí esos cielos «antes atormentados por la guerra» [AQ, 310]? A fin de cuentas, la contienda civil, y sus consecuencias en la posguerra, aparecen alguna vez en el libro, pero no demasiadas veces. Aquí, se trata de recordar las consecuencias de la caída del hombre, lanzado en los brazos de la historia, expulsado del paraíso. De hecho, sólo un poco más adelante, Serra escribe: «Campeáis más allá de la historia y estáis al margen de las vanas querellas de los hombres» [AQ, 310]. Una vez establecida esta distancia entre la vida de los hombres y la de estos animales, el autor ya está en condiciones de insinuar la verdadera, y más profunda, diferencia: «Pocas son las veces que os caéis», y unas líneas más allá, «hay que ver lo bien que os sabéis librar de la cautividad de la muerte» [AQ, 311]. Frente al hombre caído y «a la búsqueda del ser» que lo caracteriza [AQ, 310], las golondrinas son «llameantes secretos» [AQ, 310], «tontilocas de siempre» [AQ, 311] como podría ser un tontiloco José de Cupertino (y esta referencia hallará sentido más adelante en nuestro trabajo). Aquí conviene recordar una cita de Northrop Frye que ya

hemos reproducido antes: esta mirada es un augurio del 'paradisaal unfallen state'.

También es interesante comprobar que la cita de Blake en este fragmento final le sirve al autor para explicar, de un modo más o menos explícito, cuál ha sido la estrategia de su libro, que pasa por la activación de una mirada no estrictamente sensorial, esto es, una doble visión, que por otra parte sólo puede ponerse en práctica a través de la escritura:

Con el nordestazo que domina en la bahía y que se adentra en ráfagas en mi chiribitil, se ha corrido la página –la última leída– de las *Bodas del Cielo y del Infierno* de Blake. Se ha corrido precisamente hacia aquel final sensible de las 'Visiones memorables' que dice: «¿No quieres comprender que cada pájaro que hiende los aires es un mundo inmenso de delicias cerrado para tus cinco sentidos?».

Mis cinco sentidos no quieren cerrarse a este mundo. Quieren que se haga luz en él y han de intentar penetrarlo, por medio de la pluma, que ahora mismo voy a mojar en tinta azul-celeste. [AQ, 309-310]

Cuando, al principio del libro, Serra enumera sus deudas con el puerto de Andratx, cita entre ellas «haber sentido el contacto, frío o tibio, de la espuma venerable del mar que rodea místicamente las cortezas barquichuelas» [AQ, 227]. No creo que el término 'místicamente' aparezca por azar. En efecto, todo el libro irá enlazando muy íntimamente la tradición bíblica con la experiencia personal y, sobre todo, con la contemplación de la naturaleza, de esos elementos que, ante la mirada del autor, se convierten en 'signos'. Pueden ponerse bastantes ejemplos. La higuera, por ejemplo, es asociada a la maldición y el pecado original: «¡Qué tendrá la higuera que fue maldecida! ¿No podría ser el árbol que el Tentador eligió para su hazaña primera? Que el Seductor la eligiera a ella no es ningún despropósito, conociendo la clase de jugos que destila, el olor que desprende su madera al arder, los humos que produce su combustión» [AQ, 275].

Los fragmentos más claros al respecto se acumulan en la última sección del libro, 'Fábulas sobre papel amarillo'. Allí, la contemplación de tres elementos naturales, el barro, la cabra y el higo seco, permite un salto hacia lo religioso. Serra utiliza la imagen del barro, al que califica de «nobilísimo» [AQ, 287], para recordar que el hombre está hecho de materia y que nuestra condición espiritual no significa que debamos condenar la materia: el asceta, nos dice Serra, tiene que aprender a «resistir el barro y vencer su capacidad de resistencia. Si la materia retarda un poco, no por eso vamos a maldecirla» [AQ, 288]. Por supuesto, el pasaje acaba aludiendo a la Biblia:

El barro, cómo no ha de tener un lugar de elección en los corazones templados por la lucha interior. El libro que nos revela los distintos estados de nuestra condición (y que se ha tenido durante siglos por palabra sagrada), pretende que el hombre, que tiene filiación divina, viene del barro. Si fueron ganas de rebajar al hombre las que crearon la metáfora, se hizo un mal irreparable. Porque no es cuestión de ensañarse, ni con el hombre, ni con el barro, ni con el burro. [AQ, 288]

Conviene recordar, por cierto, que William Blake es precisamente un defensor de la identidad de cuerpo, o materia, y espíritu, algo que estaría en relación con un pensamiento del personaje Péndulo: «Es la tierra la que atrae. Y la carne. Si una cosa hay cierta es el magnetismo animal entre esta tierra y el espíritu» [AQ, 46]. En otro lugar, Serra lo explica de un modo más claramente identificador: «[Los animales] poseen, en su contextura paradisiaca intacta, tal como aparece en el Tigre de Blake, la integridad que falta al hombre. Modelo de ese modo de estar íntegro: el Asno» [LO, 204]. Por otra parte, no deja de ser curiosa la resonancia que se percibe, en estas páginas sobre el barro, del poema blakeano 'El terrón y el guijarro', traducido por Serra en su antología¹⁰¹, en el que un terrón de arcilla y un guijarro del arroyo son portadores de ideas tan sutiles como contradictorias acerca del Amor, el Paraíso y el Infierno.

Inciden en esa tensión (bien resuelta) entre materia y espíritu los fragmentos 'La cabra' [AQ, 288-290], un animal en el que Serra advierte «un brillar

¹⁰¹ BLAKE, 2010, p. 35

luciferino» [AQ, 289], y 'El higo seco' [AQ, 290-292], al que Serra trata como un objeto poético que alude a la inocencia («si cualquiera de nosotros siente nostalgias de pezón materno, que se haga con un higo seco» [AQ, 292]), un «idolillo incomparablemente más antiguo que los idolillos de barro» [AQ, 291].

De todas formas, conviene ponerle límites a la comparación entre Blake y Serra. No sólo por las dimensiones e importancia de la obra de uno y otro, sino también por el diferente alcance de su furia profética, de su capacidad visionaria o de su temperamento personal. Blake es una influencia capital en la obra serriana, pero no es la única. Además, sus mejores críticos (con Bloom y Frye a la cabeza) han dejado bien claro que la mitología creada por el autor del *Matrimonio del cielo y del infierno* es mucho más sistemática y total de lo que pueda parecer. La obra de Cristóbal Serra no presenta nada parecido a esa genealogía mítica que Blake pone en escena, ni siquiera el universo imaginario de Cotiledonia, que responde, como veremos, a inquietudes y tradiciones bien diferentes. Otra diferencia a tener en cuenta es que William Blake fue un poeta eminentemente urbano: cuando en su obra se citan elementos de la naturaleza, lo cual ocurre con relativa frecuencia, son solo referencias arquetípicas (un árbol, un guijarro, un tigre) o, excepcionalmente, elementos más o menos vegetales del mobiliario urbano; pero Blake no tiene ningún libro semejante a *Diario de signos*, en el que la naturaleza es algo experimentado de primera mano, íntimamente. Y en fin, frente a la incontrolable «energía primitiva», «rudeza y libertad» [E, 53] del inglés, Serra representa, como ya hemos advertido en el capítulo biográfico, un talento embridado por los propios miedos. Serra escribe en libertad, es cierto, pero en libertad 'pese a todo': pese al entorno social, pese a su contradictoria relación con el mundo, pese a su miedo al estigma. Por todo ello, el profeta que acabará funcionando como heterónimo de Serra es Jonás, con toda la ironía que ello conlleva.

De hecho, la difícil relación de Cristóbal Serra con el mundo, sus reticencias a desnudarse, a mostrar con claridad su propio carácter y las circunstancias vitales que lo han ido formando, provocará que, en *Diario de signos*, la

contemplación más o menos mística comparta protagonismo con otro tipo de proyección sobre la naturaleza observada: la del propio yo. Hasta llegar a *Las líneas de mi vida*, e incluso entonces, las confesiones personales de Serra llegan siempre por vía indirecta en su obra. Así, un pasaje como el dedicado al caracol tiene menos de místico o religioso que de desnudamiento: «El caracol, cuando abandona su cáscara protectora, es un ser indefenso, inerme, como la tortuga, esa otra impotente que, puesta patas arriba, no se puede revirar. El caracol puede ser objeto de toda clase de lesiones, mutilaciones, si en su senda se encuentra el sádico» [AQ, 236]. Aquí vemos al hombre que estuvo enfermo y sigue temiéndole al dolor, a la crueldad del otro (del alumno, sin ir más lejos) y a la muerte. Y sin embargo, veamos cómo a continuación añade Serra: «Creo que, si se extiende de modo tan ostensible, en forma tan provocativa, es para ponernos a prueba. El que lleva la maldad muy dentro no se podrá contener» [AQ, 236]. Si admitimos que hay una identificación del autor con la criatura a la que observa, no será difícil conectar esta línea con su función de profeta, de denunciador y provocador pese a su debilidad. Sobre esto, apuntemos que en *Diario de signos* Serra alude por extenso, precisamente, al profeta Jonás. Por eso, citaremos el libro en el apartado siguiente.

Por otra parte, este reverso confesional de la visión que Serra ofrece de la naturaleza (al que volveremos de nuevo en este mismo capítulo) no entra en contradicción con todo lo apuntado con anterioridad. De hecho, lo refuerza: aludiendo de nuevo al concepto fryeano de 'doble visión', que tan bien explica la obra de William Blake, esta identificación no sería tan ajena a la poesía del bardo inglés. En palabras del crítico, en la obra de Blake «the conscious subject is not really perceiving until it recognizes itself as part of what it perceives. The whole world is humanized when such a perception takes place»¹⁰². Que el hombre se vea a sí mismo en aquello que observa es sólo una parte de la operación que desencadena la experiencia poética entendida como venimos tratándola: así, en *Con un solo ojo*, Serra explica que prefiere el Michaux viajero que describe Ecuador o la India al Michaux que experimenta

¹⁰² FRYE, 1991, p. 23

con drogas, porque el primer tipo de experiencia no supone una renuncia de los «reinos interiores»: «El hombre interior es tanto más intenso cuánto más confinado en su cárcel humana» [AQ, 387].

4.2.2. La influencia del padre Granada

Hay otra razón evidente que atempera el paralelismo entre Blake y Serra, en *Diario de signos* tanto como en el conjunto de su obra. Se trata, claro, del abundante caudal de referencias literarias y filosóficas que maneja el mallorquín. Se acumulan en su obra las influencias, se cruzan y superponen, hasta el punto de facilitar las contradicciones o la confusión de distintas huellas en un mismo párrafo. Y ello no significa que tengamos que hacer una lectura 'libresca' de su producción literaria: como ya hemos dicho, e insistiremos de tanto en tanto, la erudición de Serra, evidentemente proyectada sobre cada página que ha escrito, no implica que sea un escritor carente de un timbre auténtico. En su obra late una tragedia propia, un humor propio, un temperamento inconfundible. Y eso vale para sus méritos tanto como para sus límites. Pero, sea como sea, es imposible avanzar en un libro de Serra sin topar con referencias ineludibles, y a menudo confesadas. Así, siguiendo con el ejemplo de *Diario de signos*, cabría consignar la influencia, en las descripciones de la naturaleza que emprende Serra, de la obra magna de un gran clásico del Siglo de Oro español: fray Luis de Granada y la Primera Parte de su *Introducción del símbolo de la Fe*.

El libro de Granada tiene unos propósitos (y, no hace falta decirlo, un contexto) francamente alejados del de Serra: a este respecto, basta consultar la ejemplar introducción de José María Balcells a su edición en Cátedra para comprobar que la influencia no es relativa al plan general de ambas obras, sino más bien a la poética subyacente en el tratamiento de la naturaleza. La *Introducción del símbolo de la fe* es «un tratado catequético»¹⁰³, una obra hexaemeral¹⁰⁴, algo que sólo rizando el rizo podría decirse de *Diario de signos*; eso otorga al texto

¹⁰³ BALCELLS, en GRANADA, 1989, p. 32

¹⁰⁴ BALCELLS, en GRANADA, 1989, pp. 39-40

«un evidente carácter enciclopédico, y aún misceláneo, en el sentido renacentista»¹⁰⁵ que poco tiene que ver con una obra de trasfondo biográfico y que presume de ser incompleta, hecha de borrones y borradores; el libro de Granada, precisamente por su naturaleza enciclopédica, utiliza «gran abundancia de voces técnicas de campos como la astronomía, la botánica, la zoología, la medicina, etc.»¹⁰⁶; Serra maneja un léxico preciso, sí, pero apegado a la cotidianidad del momento, y en todo caso traspasado de tradición literaria, sin voluntad técnica; y desde luego, la escritura de *Diario de signos* carece de «peculiaridades que son típicas de la predicación»¹⁰⁷, como no sea en los pasajes más o menos paródicos relativos a don Marcial, el párroco del pueblo, «menéndez-pelayista a machamartillo» [AQ, 240] que abomina de cualquier atisbo de herejía, detesta a Cervantes («hace uso de un lenguaje cuartelero» [AQ, 231]) y que, tal vez en un guiño intencionado, será quien le proponga al joven Serra que «escriba acerca del higo seco» [AQ, 290]. Veremos, sin embargo, que Granada y su elogio de la pequeñez están presentes en el libro.

Para empezar, una de las cuatro citas que abren el volumen de 1980 pertenece a Granada: «Dirá alguno: muy menudas son esas cosas que tratáis» [AQ, 222]. Vale la pena apuntar las cuatro referencias que encabezan el volumen, todas reproducidas en la misma página, y dar cuenta de una curiosidad: cómo, en la edición incluida en *Ars Quimérica*, desaparece una de ellas. La segunda es de Laotsé, y dice: «Percibir lo más pequeño, ahí tenéis la clarividencia» [AQ, 222]. El libro del Tao es una referencia inexcusable en la obra de Serra, perfectamente coherente con el espíritu que anima *Diario de signos*, pero a la influencia oriental en Serra volveremos más adelante y por extenso, así que de momento sólo lo mencionamos. La tercera cita pertenece a Stanislaw Jerzy Léc: «Todo ha sido descubierto: sólo en el reino de la trivialidad existen tierras vírgenes» [AQ, 222]. Y la cuarta, suprimida en 1996, lleva la firma de Baudelaire: «El mundo visible no es más que un acopio de imágenes y de signos a los que la imaginación concede un lugar y un valor relativo. Es

¹⁰⁵ BALCELLS, en GRANADA, 1989, p. 65

¹⁰⁶ BALCELLS, en GRANADA, 1989, p. 77

¹⁰⁷ BALCELLS, en GRANADA, 1989, p. 82

también una clase de bocado que la imaginación tiene que digerir y transformar»¹⁰⁸. Cabe suponer, por ejemplo, que Serra decidiría eliminarla por la aparente incoherencia de unir el nombre de Baudelaire con un dietario rural, consagrado en gran medida a diversas variables de lo que el francés consideraba ‘hortalizas sacralizadas’; sin embargo, no es extraño que el mallorquín tuviera presente la teoría de las correspondencias del francés, puesto que algo le debe y está más en sintonía con su arte poético de lo que pueda parecer. De hecho, basta leer la cita para, con su alusión tan lúcida a la imaginación y con el uso del término ‘signos’, para entender que su uso fue, en la primera edición de 1980, un acierto pleno. Y, a fin de cuentas, cuando Serra enumera, en el fragmento ‘Obras maestras’, un bosquejo de su canon poético particular, cita al propio Baudelaire en estos términos: «*Las flores del mal* conservan siempre la misma fragancia fatal» [AQ, 249].

Volviendo a fray Luis de Granada, dentro de *Diario de signos* también merece la atención del cronista: en el pasaje ‘Entre menudencias’ se nos explica cómo don Marcial suministra al joven Serra un ejemplar del *Símbolo de la fe*, recomendándole que lo lea de un tirón. El libro impresiona vivamente al muchacho, que sabe encontrarle una modernidad casi sensual:

Me llevo el libro y leo al azar, según es mi costumbre. Lecturas detenidas siempre las rehuyo¹⁰⁹. Mi asombro no es poco. En este libro, la espléndida prosa de Granada presiente cierto ‘ramonismo’. En todas esas páginas, hay signos que son a su vez menudas observaciones. El elefante pasea con su trompa de carne ternillosa y sus eternas arrugas. El caracolillo traza sendas, aun careciendo de ojos. Ciego, no le faltan armas defensivas, porque, en lugar de dos visantes, tiene dos cornecicos muy delicados y muy sensibles, con los cuales tienta y siente todo lo que puede ser dañoso.

‘Hidalgo como un gavilán’. Vaya frase. No conozco otra más expresiva. En ella se compendian centurias de cetrería y de señorío de presa.

Creo que, el signo que describe con más amor, es la granada. Tan artificiosa se le aparece ante sus ojos maravillados, que no puede menos que proceder por partes a su descripción.

¹⁰⁸ SERRA, 1980b, p. 9

¹⁰⁹ Falta la tilde en las ediciones de 1981 y 1996

‘Primeramente él la vistió por fuera con una ropa hecha a su medida, que la cerca toda y la defiende de la destemplanza de los soles y aires’. Observado el casi mineral ropaje, que hace de este fruto algo tieso y duro, no se le escapa la blandura interna que en él reina, para que no pueda exasperarse el tierno fruto.

Se refiere luego a aquella tela más delicada que un cendal que, entre casco y casco, se extiende sobre los granos. Se deja su transparencia de vitela, su misterio al ser rasgada. Menciona en cambio, por muy característico, el hoscico blanco que cada uno de los granos tiene dentro de sí. Estos huesecillos que, triturados por nuestros dientes, han de convertirse en montoncitos inmundos¹¹⁰.

Cuando era chico, ya me resistía a comer granadas, porque no quería que mis mandíbulas las convirtieran en amalgama repelente. A la granada, fruta paradisíaca, hay que contemplarla, admirar la cocción mineral de sus superficies, y poner la nariz dentro de su corona real, para que nos hagan cosquillas los hiletos traviesos. [AQ, 268-269]

También en *Tanteos crepusculares* recuerda, un tanto de pasada, «haber leído al padre Granada» [TC, 30], pero es en *La soledad esencial* donde se recoge una referencia curiosísima a Granada. En un artículo dedicado a Ramón Gómez de la Serna, ‘La situación literaria de Ramón’, Serra establece una conexión a primera vista sorprendente: «Un preclaro ingenio de España, que vivió buena parte del siglo dieciséis, sobresaliendo por sus especiales dotes oratorias, el padre Granada, anuncia a Ramón en su *Introducción al*¹¹¹ *símbolo de la fe*. En aquella espléndida prosa se presiente cierto ‘ramonismo’. A veces, porque me complacen tales ejercicios, leo simultáneamente a Ramón y a Granada. Después de dejar esta lectura, qué mirada tan maravillada la mía» [LO, 101]. Unas líneas después, remata muy oportunamente para nuestros intereses aquí: «Ambos coinciden en creer que no puede perderse quien ha logrado la observación menuda y sagaz de la vida en forma no recargada, pues no hay mayor prueba del espíritu que la perspicacia vitalista» [LO, 101]. Y años más tarde, con la aparición de *Ars Quimérica* en 1996, Serra explicará con mayor detenimiento su fascinación por Granada en una de las entradas de su *Biblioteca Parva*. El pasaje incide en algunos aspectos biográficos del fraile, que vivió algunos desencuentros con la Inquisición en época de Felipe II, y se lanza a defender una hipótesis interesante sobre el carácter de la lectura que

¹¹⁰ El pasaje se puede consultar en GRANADA, 1989, p. 247

¹¹¹ Escrito así en el original

Granada hizo del Antiguo Testamento, evitando las interpretaciones estrictamente judías o protestantes sin dejar de entenderlas e incluso compartirlas parcialmente. Sin embargo, estos dos aspectos no son relevantes ahora. Sí nos interesa más consignar la lectura que el propio Serra hace de la *Introducción del Símbolo de la Fe*. Explica Serra:

Granada no ignora que la fe es abismo, noche oscura, luz a medias, que puede volverse tan radiante que haga olvidar toda oscuridad. Conocedor de la natural tiniebla, no se hunde en lo invisible y se complace en lo visible. Su propósito apologético será mirar la hermosura del mundo por el 'viril' de las criaturas. Rechaza el saber acumulativo para aislar toda una serie de signos naturales. [AQ, 681]

En esta última frase, Serra parece hablar del fraile del siglo de Oro tanto como de su propia obra, y esos 'signos naturales' no son sino aquellos a los que atiende su *Diario de signos*. Y en fin, todavía debería subrayarse otra de las ideas que conforman la lectura serriana del padre Granada: la vinculación que establece entre el autor y Agrippa, algo probablemente sorprendente para más de un estudioso académico de la *Introducción del Símbolo de la Fe*:

Agrippa escribió sobre la luna que su poder sobre las cosas inferiores es el más manifiesto de todos, a causa de la familiaridad y vecindad que tiene con nosotros. Granada matiza más y dice, como quien no dice nada, que 'es tanta la dependencia que este mundo tiene de las influencias del cielo, que por muy poco espacio que se impida algo de ellas (como acaece en los eclipses de sol y de la luna y en los entrelunios), luego sentimos alteraciones y mudanzas en los cuerpos humanos, mayormente en los más flacos y enfermos'. [AQ, 683]

4.3. Otras piezas de una tradición personal

4.3.1. El ocultismo

Merecía la pena apuntar ese último y curioso paralelismo porque nos lleva, todavía, a una fuente más del pensamiento poético de Cristóbal Serra: el ocultismo. La sugestión ocultista pudo conocerla Serra a través de su uso lúdico por parte de los expresionistas o de los surrealistas, pero él mismo

afirma que «en el fondo los surrealistas no entendían la tradición oculta, porque eran demasiado racionales, aunque creyeran lo contrario»¹¹². Más bien Serra conecta con una tradición antigua que pasa por el *Zohar*, por la obra de Agrippa, por la del mallorquín Ramon Llull, por los textos de Boehme y de allí a Baudelaire y su teoría de las correspondencias, hasta llegar al único surrealista cuya veta católica le ha permitido sobrevivir en el canon personal de Serra, Max Jacob. ¿Cómo entiende Serra la naturaleza del ocultismo? Él mismo lo explicaba, refiriéndose al convulso cambio de siglo y al cientificismo que (en opinión del autor) lo caracteriza: «No veo otra salida que la resurrección del ocultismo, con su gran deseo de relaciones, correlaciones, analogías, harto conocidas por los simbolistas»¹¹³. Pero también valen estas otras, de un autor leído por Serra: el ocultismo es «intuición de las analogías, voluntad antiintelectualista de captar la totalidad de las cosas»¹¹⁴. En su prólogo al libro *Mallorca mágica*, de su amigo y en cierto modo discípulo Carlos Garrido, Serra escribe: «La magia, a diferencia de la ciencia, se distingue por aceptar poderes secretos de la naturaleza que desbordan nuestras nociones de causa y efecto. La magia se presta a la sugerencia sutil y a establecer analogías como aquellas a las que tan dado fue nuestro Ramon Llull»¹¹⁵.

4.3.1.1. Una tradición heterodoxa

En realidad, la tradición ocultista y esotérica está lejos de ser un fenómeno periférico en la tradición cultural de Occidente. Es cierto que ha quedado relegada a cierta condición heterodoxa (lo cual, por otra parte, casa a la perfección con la fama que arrastra Serra), pero no es difícil encontrar argumentos de autoridad para defender su naturaleza legítima como fuente de ideas y obras de primera línea. Como primer ejemplo contrastado, podríamos citar a George Steiner, que al reivindicar la relación esencial entre Maestro y Discípulo como esencial para la vida creativa e intelectual de cualquier

¹¹² NADAL SUAUA, 2010a, p. 25

¹¹³ Esta afirmación cerraba la primera versión de *Tanteos crepusculares*, aunque luego fue descartada en la versión final. Citado en NADAL SUAUA, 2010b, p. 74

¹¹⁴ AZCUY, 1966, p. 175

¹¹⁵ SERRA, en GARRIDO, 2006, p. 14

sociedad, recuerda la importancia de las formas oficiosas de conocimiento en el Renacimiento:

La astrología se alterna con la astronomía; la geomancia con los comienzos de la mineralogía; la alquimia engendra la química; el estudio de espejos e imanes es inseparable de la nigromancia; entre la magia blanca y la negra hay otra gris que constituye un terreno de pruebas; el hermetismo y la Cábala inspiran la investigación matemática. ¿Cómo es posible dissociar lo esotérico de lo sistemático y de lo científico en John Dee, en Thomas Harriot, que era conocido como el Maestro del conciliábulo de Ralegh?¹¹⁶

Añade algunos matices Carl Gustav Jung, que a su peculiar modo fue deudor de toda esta corriente:

Había interrumpido un tiempo nuevo, el derrocamiento de la autoridad de la Iglesia cristiana se aproximaba peligrosamente, y con ello desaparecía la seguridad metafísica del hombre gótico. Y, así como en los países latinos resurgió la Antigüedad de diversas formas, en los países bárbaros, germánicos, en lugar del estadio antiguo previo que faltaba, surgió la experiencia primitiva del espíritu mediato, diferenciado en apariencias y grados diversos y encarnado en grandes y asombrosos pensadores y poetas, como el Maestro Eckhart, Agrippa, Paracelso, Angelus Silesius y Jakob Böhme. Su idiosincrasia bárbara, pero de una enorme fuerza originaria, la revelaban todos mediante un lenguaje emanado de la tradición, liberado de la autoridad y poderosamente peculiar¹¹⁷.

Así pues, la experimentación 'mágica' está en el origen de la modernidad, aunque sea como su reverso, como la probatura que es abandonada a favor de un método más racional, más científico. En el terreno de la literatura y del arte, la influencia es particularmente acusada, y marca a fuego la que, para muchos, es la última gran corriente europea: el romanticismo. Uno de sus principales estudiosos, Albert Béguin, recuerda que el «brote de irracionalismo» romántico tiene orígenes muy claros, que no fue «tan brusco ni tan nuevo», puesto que:

¹¹⁶ STEINER, 2004 p. 68

¹¹⁷ JUNG, 2002, pp. 7-8

El neoplatonismo del Renacimiento italiano y alemán había afirmado ya algunas de las ideas fundamentales que serán comunes a la mayoría de los ‘físicos románticos’. Para Kepler, Paracelso, Nicolás de Cusa o Agrippa de Nettesheim, así como para Giordano Bruno, el universo es un ser viviente, dotado de alma; una identidad esencial reúne a todos los seres particulares, que no son más que emanaciones del Todo. Una relación de universal simpatía rige todas las manifestaciones de la vida y explica la creencia de todos los pensadores del Renacimiento en la *magia*¹¹⁸.

Tal vez ha sido Ernst Bloch quien mejor ha resumido, en su breve pero espléndido libro de introducción al pensamiento renacentista, la naturaleza del pensamiento ocultista en su mejor versión. Bloch dedica un capítulo a Paracelso y otro a Jacob Boehme¹¹⁹, y de ellos se puede extraer una sucinta descripción de las convicciones ocultistas. Estas serían, en lo que nos incumbe y dentro de la obra de Paracelso, las siguientes: correspondencia entre el mundo interior y el mundo exterior, entendiendo este último como la naturaleza e incluso el cosmos; y en el mundo, correspondencia íntima de todo con todo; visión materialista del mundo, sobre la que aparece, en segunda instancia, lo espiritual, el *anima mundi*¹²⁰; la magia, la alquimia o la astrología son más una forma de descifrar la naturaleza que de operar sobre ella; la imaginación es una fuerza creativa que convierte al hombre en soberano, en el elemento más perfecto del mundo, el mayor proyecto de la creación. Boehme, según explica Bloch, incorpora sobre esta base una suerte de dialéctica pre-hegeliana, la seguridad de que el mundo está hecho de contrastes, entre los que destaca el de la luz y la oscuridad o el del macrocosmos y el microcosmos, tan cercano a las ideas de Paracelso; estos contrastes están llamados a su superación, puesto que el mundo avanza hacia su transfiguración y purificación. También conviene destacar su visión ‘cualitativa’ de la naturaleza, en oposición a una visión supuestamente ‘cuantitativa’ de las ciencias naturales mecanicistas que representarían nombres como Newton o Galileo. No es difícil intuir hasta qué punto Serra puede sentirse cómodo con gran parte de este ideario.

¹¹⁸ BÉGUIN, 1954, p. 78

¹¹⁹ BLOCH, 1982, pp. 89-115

¹²⁰ A Jung le parecía que ese era su principal conquista: «Su panpsiquismo no fue su más excelso descubrimiento [...], sino *la materia y sus propiedades*», JUNG, 2002, p. 11

Y antes de comentar sucintamente un caso muy concreto de influencia 'ocultista' sobre la obra serriana, podemos remachar la importancia que ha tenido esta tradición en la creación literaria hasta la primera mitad del siglo XX. He citado al surrealismo y, a través del propio Serra, al simbolismo. No insistiremos en ninguna de esas líneas, pero en cambio querríamos recordar aquí un caso concreto, el de un autor que no deja de presentar algún que otro paralelismo, aunque anecdótico, con el que nos ocupa: nos referimos a Fernando Pessoa. Es bien sabido la importancia que el portugués concedía a las diferentes formas de ocultismo, y la importancia que tuvieron en su trayectoria, desde su extravagante encuentro con Aleister Crowley¹²¹ hasta sus grandiosas visiones políticas, pasando por la escritura de *Fausto*, del que dice Tabucchi que en él «están la teosofía y el esoterismo, cultivados por Pessoa durante toda su vida, que salpican de misterio el poema»¹²². En su texto 'Occultism or a static drame', que desde luego también podría servir perfectamente para subrayar todo lo que aleja al portugués de Serra, se lee que «todo es separado y todo es uno. Todos los acontecimientos se funden en el gran acontecimiento llamado Universo. Nada existe, todo acontece. Es Dios que acontece todo»¹²³. Como vemos, y es sólo un pequeño ejemplo, hay preocupaciones y puntos de vista que permitirían establecer una suerte de tradición ocultista moderna. A partir de la segunda mitad del XX, en cambio, sería cada vez más difícil encontrar esa huella en la literatura más canónica, pero en cambio no deja de manifestarse de vez en cuando y en determinados creadores, particularmente en disciplinas muy dadas a heterodoxias, como el cómic. En este sentido, y aunque pueda implicar alejarnos mucho del universo serriano, no deja de ser interesante que uno de los guionistas de cómic más relevantes de las últimas décadas, Alan Moore (cuyo trabajo ha sido fundamental para que el género gane un prestigio inédito y sea considerado un arte en plena sintonía con las exigencias más adultas de nuestra época), sea un defensor de la vigencia de la tradición oculta, como ha dejado clara la reciente edición de su ensayo *Ángeles fósiles*: «La literatura, por su parte, está tan íntimamente relacionada con la sustancia misma de la magia que en la

¹²¹ Compruébese, por ejemplo, en CRESPO, 2000, p. 181

¹²² TABUCCHI, 1997, p. 136

¹²³ PESSOA, 2008, p. 55

práctica las dos se pueden considerar la misma cosa: conjuros y conjugaciones, ensalmos bárdicos, grimorios y gramáticas, magia en el sentido de ‘enfermedad del lenguaje’»¹²⁴. La influencia de William Blake sobre Moore, por cierto, es decisiva y ha sido confesada en multitud de ocasiones.

4.3.1.2. Influencias confesas

Son varios los autores vinculados de un modo u otro al ocultismo que han interesado explícitamente a Cristóbal Serra. En su *Canon privado*, dedica una entrada a Paracelso (‘Los textos esenciales de Paracelso’) y otra, a continuación, a Swedenborg (‘La obra visionaria de Swedenborg’). Obsérvese que el mallorquín no se centra en un solo título, sino que más bien alude a la obra global de ambos referentes. En Paracelso quiere ver Serra a un espíritu complejo y heterodoxo, hasta herético, pero que «prefería finalmente el catolicismo» sin dejar de ser por ello «uno de los más grandes maestros del ocultismo y uno de los más serios adeptos de la ciencia secreta» [CP, 95]. Serra, como es habitual en él, va dando forma a ‘su’ Paracelso, no necesariamente el sancionado por la tradición: destaca en él un humor vitriólico, su cercanía a Blake más que a Michaux, el parecido de sus teorías con el electro-magnetismo y su antidinerismo («tenía su concepto del dinero: era lo sagrado entre lo sagrado para los ladrones» [CP, 97]). Pero sobre todo, en él encuentra argumentos para afirmar lo siguiente, plenamente coherente con todo lo que llevamos dicho: «El universo no es más que un libro que podemos ‘leer’ y que ‘expresa’ la realidad astral» [CP, 96]. En un artículo recogido en *La linterna del ojo*, ‘Batallas de lodo’, Paracelso es comparado biográfica y temperamentalmente a Ramon Llull, y de él se destacan más bien aspectos de índole moral: «Teofrasto, por frecuentador de tabernas, fue acusado de borracho y, cuando pretendió convertir el catolicismo en religión de pobres, la que se armó. No tardaron en acusarlo de diablo. Para defenderse de la peligrosa acusación, tuvo que decir una frasecilla ingeniosa: ‘el diablo no puede inventar nada, como tampoco lo puede hacer un piojo en tu cabeza» [LO, 160]. En cuanto a Swedenborg, es cierto que se trata más bien de un visionario que de un ocultista, y que por lo tanto su inclusión en este apartado

¹²⁴ MOORE, 2014, p. 129

(que no en esta tesis) podría discutirse, pero la lectura que Serra hace de su aportación espiritual permite, nos parece, citarlo aquí oportunamente¹²⁵. El autor recuerda que Swedenborg fue un místico en opinión de Emerson, pero lo rebate: «La mística no fue el feudo de Swedenborg, que no era un negador del mundo, como suele ser el místico» [CP, 99]. Lo que a Serra le interesa del escandinavo es que «la imaginación participa en sus visiones», y que se trata de una «imaginación crítica, como la que suele encontrarse en muchos viajes quiméricos que contienen una visión crítica de orbes y de hombres» [CP, 100]. También, su carácter antidogmático, su interés por el concepto de Juicio Universal y su idea de una «inclinación general al Mal», que es la que nos parece concordar con el mundo de analogías, simpatías y presencias sutiles que caracteriza al ocultismo: «Previsora la creación, los infiernos aparecen por todas partes, bajo montañas, colinas, bajo llanuras y mesetas» [CP, 102]. A fin de cuentas, lo que caracteriza al discurso swedenborgiano es su teoría de los estratos que conforman el universo, con un núcleo conformado por nuestro mundo sensible que estaría envuelto concéntricamente por el mundo de los espíritus, primero; por los cielos y los infiernos, después; y finalmente, por el Señor, realidad última que le conferiría sentido completo al conjunto.

Pero entre los grandes nombres de la tradición ocultista, a Serra le interesa particularmente la aportación de Enrique Cornelio Agrippa, y a modo de anécdota (aunque muy reveladora), querría citar aquí la dedicatoria que Serra estampó, hace unos años, en mi propio ejemplar de la edición original de *Diario de signos*: «A José M^a Nadal Suau, este ‘diario’ en el que haya quizá un tantico de poesía virgiliana y una buena dosis de ‘ocultismo’ de tinte agripino» [Anexo 18]. Agrippa, que vivió entre 1485 y 1535, fue un erudito alemán que consagró gran parte de sus esfuerzos a la cábala. Carlos Garrido lo describe así en su estudio sobre la tradición esotérica:

¹²⁵ Además de la lectura del propio Serra, contribuye a entenderlo así el hecho de que Carlos Garrido, que se acercó a este tipo de literatura a través del consejo y la guía serrianos, identifica también a Swedenborg con la tradición ocultista en un capítulo de sus memorias *La Estrella fenicia*: véase GARRIDO, 2014, p. 235

Concibió la Naturaleza como un conjunto vivificado enteramente por un alma universal (la conocida quinta esencia) o espíritu del mundo que gobierna los elementos. Se volvió hacia la magia primitiva y animista para sentar a partir de sus bases las premisas de una ciencia experimental, que llamó magia natural. Su obra *De Occulta Philosophia* fue el punto de partida del conocimiento cabalístico entre los eruditos latinos de Europa¹²⁶.

A Agrippa y a este último libro suyo que cita Garrido le dedica Serra una de las mejores entradas de su *Biblioteca parva*, resumiendo de forma brillante su visión del mundo: «Todo es oráculo, al residir todo en todo» [AQ, 648]. Antes, lo ha ligado de una forma que juzgo particularmente interesante (también para los objetivos generales de nuestro trabajo) con Unamuno:

La cosmología contenida en la Filosofía oculta achica al hombre hasta el punto de anonadarlo. La tentación del todo, viva en tantos pensadores de ayer y de hoy, se encuentra omnipresente en la tan famosa obra del astrólogo y político de Renania. Tentación que el lector español halla en el hambre de inmortalidad unamuniana, patente en estas palabras del *Sentimiento trágico de la vida*: 'Quiero ser yo, y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo ilimitado del tiempo. De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera... ¡O todo o nada!'. Pocas veces nos encontramos con un Unamuno tan dispuesto a la fusión (o efusión) con la naturaleza, siendo él un prisionero del solipsismo. [AQ, 646-647]

A juzgar por el ejemplar que Serra utilizó para leerla, *La filosofía oculta* parece haberle estimulado más que otros libros. Al mallorquín le interesa especialmente el capítulo 'Cómo buscar y experimentar las virtudes de las cosas en virtud de su simpatía o antipatía', en el que Agrippa establece un estimulante sistema de analogías, atracciones y refracciones entre todas los distintos elementos de la naturaleza. Serra subraya, con la arbitrariedad de la lectura personal, que «el olivo y el higo se aman»¹²⁷, que «los mirlos disipan

¹²⁶ GARRIDO, 1983, p. 54

¹²⁷ AGRIPPA, 1978, p. 32

sus anuales melancolías con hojas de laurel»¹²⁸, o que «todos los que descollaron en las ciencias fueron, en su mayoría, melancólicos»¹²⁹.

4.3.1.3. La mirada ocultista en los textos de Serra

Sin embargo, la imaginería serriana no es simplemente deudora de Agrippa, ni de ningún otro autor. Las coincidencias o puntos de contacto, y el aprendizaje que pudiera suponer su lectura, no significan que el mallorquín desarrollara una mirada gregaria sobre el mundo. Ya hemos visto que, en Serra, la naturaleza es una forma de confesión indirecta, en tanto que se produce una identificación con el autor. Si la tradición ocultista establece que lo similar se atrae, *Diario de signos* es la crónica de todo aquello que atrae a Serra: en gran medida, un autorretrato a través de aquello que se mira. Y por cierto, esta es una literatura más visual y pictórica de lo que pueda sospecharse en un principio. El ejemplo del caracol, mencionado con anterioridad, nos parece clarísimo: pequeño, despreciado por los hombres, y sin embargo de gran nobleza. En esta misma dirección se sitúan su retrato del higo seco («notad que dos cosas tan provechosas como el asno y el higo son maltratadas por el pueblo» [AQ, 291]), o del barro, del que afirma que «ni es despreciable la materia, ni tiene el hombre por qué avergonzarse de ser —figurativamente— barro» [AQ, 287]. Y más adelante, añade: «Hay que resistir al barro y vencer su capacidad de resistencia. Si la materia retarda un poco, no por eso vamos a maldecirla» [AQ, 288]. Esta alusión al concepto de materia es muy revelador, porque resume la relación del autor con lo material: percibido sólo en parte como problema, pero sobre todo como elemento constitutivo del hombre, al que no puede renunciar y al que ha de someter, pero sin que ello implique un juicio negativo. De ahí la relación ambigua de Serra, por ejemplo, con lo luciferino, que es sobre todo lo material, y que probablemente no es visto con simpatía, pero tampoco con moralina ni prisma moral. Así, a la cabra, en un pasaje magnífico, la imagina protegida por los diablos y lunar¹³⁰ [AQ, 289] (además de casi ermitaña: «La

¹²⁸ AGRIPPA, 1978, p. 33

¹²⁹ AGRIPPA, 1978, p. 97

¹³⁰ En esto último se produce otra coincidencia con Agrippa, quien afirmaba que «son lunares las cerdas, ciervas, cabras y todos los animales que siguen el movimiento lunar, como el cinocéfalo y la pantera», AGRIPPA, 1992, p. 117

cabra no disimula nunca que vive en la penuria. La escasez o la vida difícil no la inquietan, tal vez porque sabe que lo más nutritivo y sabroso viene de lo más humilde y vil» [289, AQ]. La cabra tiene en su ojo «un brillar luciferino» [AQ, 289], y emite sonidos igualmente inquietantes: «Baluceo de Belcebú, no se sabe si su balido es tormento de acá o de allá, si es queja cósmica, o simplemente ganas de meter ruido» [AQ, 289].

A menudo, la observación de la naturaleza le permite a Serra abordar otra cuestión sobre la que se muestra ambiguo y, sobre todo, elusivo: el sexo. Nótese que, en cierto modo, es una variación, o una concreción, del asunto de la materia. *Augurio Hipocampo* es un libro que afronta explícitamente el tema del amor, pero el factor sexual hace acto de presencia de una forma más juguetona que explícita, y en todo caso nunca persiguiendo fines eróticos. Y de hecho, sería difícil señalar un pasaje en la obra de Serra consagrado a una exhibición obscena o simplemente descarnada del sexo, salvo en *Péndulo* y sobre todo *Viaje a Cotiledonia* (y es directamente imposible si se trata de buscar una puesta en escena sexual explícita o cercana a lo pornográfico); sin embargo, de una forma menos gráfica el sexo sí puede ser temática serriana, y desde luego hay sensualidad en el tratamiento de algunos elementos naturales presentes en *Diario de signos* y en otros libros suyos. Veamos los ejemplos más claros: «Pasar la mano por encima del vello del membrillo y quedársete impura, es una sensación francamente erótica» [AQ, 237]; las protuberancias del limón «se parecen a pezones tocados de viruela asiática» [AQ, 238]; la mora «tiene carnes blandas de mujer pudorosa» [AQ, 250]. Ocurre lo mismo con el asno, sobre el que Serra se permite, en su libro de madurez *El asno inverosímil*, algunas bromas más o menos escatológicas: «A pesar de su ascetismo evidente, [al asno] no le han perdonado sus conatos de lujuria y menos la energuménica proporción de sus partes. Han sido los maceradores de sus carnes, los amigos del silicio, quienes han hecho espantos con un regalo de la naturaleza que el pobre bruto no pudo rechazar» [AI, 78]; «Mahoma se enamoró locamente de una sarracena, en uno de sus viajes por Arabia. Como la sarracena le negó sus favores, el autor del Corán los obtuvo de la burra en que cabalgaba. Por causa de un ardor libidinoso que no fue

capaz de domar, cometió pecado nefando» [AI, 88]; «los antiguos tenían al asno por sagrado para los sacrificios de Príapo porque, por mucho que hubieran querido esforzarse, no hubieran encontrado otra especie animal más priápica que la asnal. Sabido es que el asno ofrece como singularidad el descomunal tamaño de su genital. Tanta magnitud debió ser objeto de atención y atracción de mujeres que amaron en el asno lo que desearon en el hombre» [AI, 89].

A veces, el significado que portan los elementos contemplados no son una traducción directa del estado de ánimo o la verdad profunda del escritor, sino que relatan un aprendizaje. En un pasaje muy mediterráneo que el artista Miquel Barceló (en tantos aspectos alejado de la sensibilidad serriana) podría firmar sin reparos, Serra se reconoce fascinado por el pulpo, que le recuerda «las cerámicas mironianas» [AQ, 247]. El pulpo obliga al joven Serra a afrontar la cuestión de la muerte: después de pescarlo con su fisga, lo deja dentro de un hoyo: «Sé que va a morir de asfixia. Aunque criatura de la tiniebla, compañera del búho y de otras especies tenebrosas, me repugna darle estos sofocos» [AQ, 247]. Y unas líneas más adelante: «Tendría que alegrarme de que el mitrado misterioso al fin la haya diñado y haya perdido definitivamente mitra y báculo. Pero, en el fondo, me recrimino acción tan vil. Sé que la vida se alimenta de la muerte, pero, que sea otro, en nueva ocasión, quien acabe con él» [AQ, 247]. Aquí hay una afirmación de cierta inacción, una intuición de que el lugar propio está al lado del camino, al margen de la lucha por la vida¹³¹. La muerte también es el tema de un prodigioso pasaje de *Diario de signos*, 'La barca obstinada', que ciertamente no se refiere a un ser natural sino a un objeto aparejado por el hombre, pero que forma parte paisajística del puerto de Andratx. Creemos que entra perfectamente dentro de la lógica de todo lo que estamos comentando, y de hecho en el pasaje Serra establece una correspondencia con el «caballo viejo, que se destina al coso» [AQ, 265] o con «el potro que se niega a la doma» [AQ, 266]. Es un fragmento desgarrador, en

¹³¹ No hemos escogido esta expresión barojiana al azar, sino porque el mismo Serra se sirve de ella en su prólogo de 1952 a la versión que escribió del *Tao Te King* [TTK, 10]. Más adelante tendremos ocasión de desarrollar la idea en relación a la tradición oriental del Tao. Serra, por cierto, conoció personalmente a Pío Baroja, que le habló «de un burro que se alojaba en el tercer piso de una vieja casa de Nápoles» [SE, 39]

el que los hombres aparecen como criaturas crueles, ajenas a las reverberaciones que emite la barca, y que el narrador percibe dolorosamente: «La barca a veces da un golpe seco que hiere el alma, se queda paralizada, se resiste, y no hay quien la mueva» [AQ, 265]. Otra revelación relativa a la muerte se la proporciona la observación de los insectos: «El hombre, se me dirá, padece las mismas sujeciones físicas que el insecto. Puede ser arrastrado por el mismo río o puede quedar preso bajo la misma mole de piedra. Cuando muera, entre sus viles despojos y la coraza hormigueantes del insecto, apenas habrá diferencia. Pero apostarí a que el hombre muere con más temor a la muerte que el impertérrito y coriáceo insecto» [AQ, 276]. La impresión de conjunto que ofrecen estos tres reveladores pasajes es que Serra descubre, mirando la naturaleza, a un hombre demasiado cautivo de su ego, demasiado apegado a sí mismo. Puede que culturalmente ponga en circulación discursos morales que condenan la materia (que, de hecho, la condenan injustamente), pero a la hora de verdad son insensibles a aquello que los rodea (matan al pulpo sin hacerse preguntas, varan la barca sin compasión alguna) y, sobre todo, no aceptan el ciclo natural de las cosas: no aceptan la muerte. La inquietud del hombre, su estado desasosegado, tiene mucho que ver con ese miedo a la muerte, así como con la incapacidad de percibir el misterio. La mirada de *Diario de signos* es la de un joven limitado por la enfermedad que se entretiene, por ejemplo, mirando corretear a los cangrejos. Este es el fragmento en que describe su movimiento:

Los cangrejos corretean mucho más que los niños. Vienen y van. Y a menudo viran como las embarcaciones. Para como si alguien los empujara, ahora para delante, ahora para atrás. Qué antenas tan sensibles tendrán. El menor peligro los pone vigilantes. El menor ruido los enloquece. Siempre encuentran alguna anfractuosidad en la roca donde poder guarecerse con ojo avizor. Porque ni en su refugio roquero se sienten seguros y quietos. Para el que tiene los nervios enfermos, no es buena cosa ver cómo se desplazan y cómo se agolpan de repente. Pero, para el que está postrado y tiene ojos para todo movimiento, esos desplazamientos nerviosos contribuyen a que su vida sea menos desabrida. Qué sería de su existencia vana, inerte, si no pudiese contemplar estos alocados cangrejos, que viven siempre en estado de emergencia en sus locas carreras [AQ, 279]

Más allá de lo circunstancial (la enfermedad que obliga a descansar, el reposo forzado, y el aburrimiento que se desprende de ellos), esa existencia ‘vana’ e ‘inerte’ no debería ser vista con desprecio: que sea vana significa simplemente que quien la vive es consciente de esa condición; que sea inerte es una alusión a la inacción, a la decisión de mantenerse al margen del ajetreo exterior. Así, puede contemplar ese movimiento enloquecido, irracional aunque responda a cierta lógica instintiva (protegerse de aquello que sus antenas perciben como amenaza): emergencia, urgencia, desplazamientos en los que parece actuar un agente invisible... No es difícil, en fin, imaginar este fragmento como una alusión a la historia de los hombres, a las vidas mundanas.

Y hay, para acabar, un elemento especialmente presente en buena parte de la literatura serriana (y en particular en varias de sus obras que pueden considerarse, aunque sea de forma heterodoxa, narrativas): el aire. *Péndulo* se abre, precisamente, con una cita de John Donne que alude a los cuatro elementos fundamentales de la naturaleza: «Fuego y Aire, Agua y Tierra» [AQ, 38], un tópico que también recoge Agrippa en su *Filosofía oculta*¹³². Lo que sostiene Donne en el fragmento de su ‘XX Sermón de Lincolns Inne’ que Serra transcribe es que esos elementos no son exactamente los propios del hombre, pero en cambio sí que lo determinan y condicionan: «Aunque este [el hombre] llegara a ser un Microcosmos, un mundo perfecto en sí mismo, no tendría otra salida sino ver cómo toda la miseria del mundo se va echando sobre él» [AQ, 38], escribe Donne; y, puesto que él mismo ha considerado unas líneas antes que «la violencia externa» sí es un «verdadero elemento» del hombre, la conclusión es que de ningún modo podemos desentendernos del medio exterior o considerarlo ajeno. Como parte de ese medio exterior, el aire es el componente más leve e invisible, y en apariencia el menos colonizado o domeñado por la técnica. Pero el aire no se hace presente de una única forma, ni tiene un significado unívoco en la obra de Serra: para empezar, el autor se refiere más bien al viento, aunque consideramos perfectamente válido asimilar ese símbolo al elemento aludido.

¹³² AGRIPPA, 1992, p. 47

En 'Una brillante carrera literaria', el viento es una presencia que remite a las características geográficas y climatológicas de Mallorca, y su protagonismo es sinónimo de tensión y dureza, de amenaza psicológica: «La tramontana sopla fuerte en el puerto. Cuando sopla es otro mundo. El ímpetu de la devastación domina durante días. Hacía, pues, un viento huracanado cuando el cestero entró de repente en mi casa» [AQ, 26]. Como se ve, en este caso nos encontramos ante un elemento más escenográfico que otra cosa, preludio de un episodio de enajenación por parte del cestero. Pero en *Péndulo*, su función ya pasa a ser más compleja y determinante: en la 'Autocrítica' que nos introduce al texto, Serra afirma que «Péndulo, payaso metafísico, funámbulo vacilante, recorre un zigzagueante itinerario, movido por un enemigo implacable: las potencias del mundo hostil. El Viento, en *Péndulo*, es el símbolo de la fuerza anónima capaz de atacar al hombre y de arrebatarse la vida. Determinismos que pesan sobre el ser. Obstáculos, fracasos, frenos, dios o demonio. Doquiera la limitación, la privación, el anonadamiento» [AQ, 36]. Símbolo, por lo tanto, de fuerzas externas al hombre, de una «tristeza que paraliza. Dolor para el que no hallaban razón. Aquí viento. Aquí viento. Huyo del viento» [AQ, 40], tal y como exclama su protagonista. Y si el viento es sinónimo del determinismo que limita al hombre, es inevitable que acabe apareciendo vinculado a la idea de muerte, que es el determinismo por excelencia. El pasaje es sobrecogedor:

‘¿Qué hago? ¿De dónde vengo? Quiero saberlo. Dímelo. ¿Dónde estás? No te hallo. No te veo. ¿Es esto la Muerte? No ver. Cosa tremenda. No te esfuerces. Ya comprendo. Tú siempre lo supiste. Ando errante con dura necesidad. Dime si sabes algo. Sé menos cruel que esa cara del mundo que se repliega en su silencio. Unos días alegre. Otros triste. Los huesos. Los huesecillos de pájaros los esparce el viento, la muerte’. Y Péndulo va silbando mientras anda. [AQ, 47]

El tema, obviamente y en última instancia, remite a un desgarramiento existencial y a una pregunta de orden teológico. Esto se hace más claro en un pasaje anterior íntimamente relacionado con este, en el que *Péndulo* alude de forma más sutil al fenómeno del viento: el personaje dice haber imaginado que

«alguna sombra poderosa moldeó formas vivientes», de tal modo que «a los árboles les dejó airearse a través de sus copas, teñirse y desteñirse en la atmósfera del amanecer»; a los animales «les apretó la cabeza para que no pensarán y acariciaran con su hocico la tierra»; y al hombre, en fin, «le construyó como un reloj sin piezas de recambio» [AQ, 45]. Nótese que el aire, en contacto con la Naturaleza, adopta unas connotaciones suaves, acariciadoras, mientras que para el hombre aparece enseguida el horizonte de la muerte y la conciencia de la misma, una voluntad de repetición (se añora tener piezas de recambio) de imposible satisfacción. Todo esto apunta en una dirección que tendremos tiempo de explorar más adelante: la existencialista.

Pero si el viento es importante en *Péndulo*, ya hemos dicho que su presencia es localizable en otros títulos de su producción. En *Viaje a Cotiledonia*, se repite indudablemente la misma aproximación al fenómeno: los vientos son duros con el hombre, son «vientos que lo violentan todo, y que con sus estragos descubren cóleras celestes. Son jueces severos los vientos allí; juzgan a los cotiledones y les imponen penas implacables» [AQ, 112], o bien el viento se revela «envenenado y blasfemo» [AQ, 112]. La analogía con la muerte también se repite, en el capítulo dedicado a 'Los marimondinos': «Profesan un gran respeto por los difuntos. Una vez muerto un hombre, sea quien sea, ha de ser tenido como víctima de la voluntad inexorable y como jirón expuesto a los vientos del más allá. Por eso los días de vendaval recio (que en invierno se dan con frecuencia) los tomavonenses guardan un silencio sepulcral por sus muertos» [AQ, 155-156]. Pero cuando Serra repara en la relación del viento, o del aire, con la naturaleza, entonces todo adquiere un tono mucho más contemplativo y conforme, más sereno y feliz: «Los pájaros marinos son allí la vida de los aires. Cuando en su vuelo se acercan al sol, sus plumajes rutilan como si fuesen todos de latón» [AQ, 112].

En *Diario de signos*, el tratamiento es muy distinto, pero la mirada de Serra permanece perfectamente coherente. De hecho, estudiar la presencia del viento en el libro, aislando los pasajes en los que se hace explícita su

presencia, sirve para descubrir un relato oculto de inocencia y experiencia, una *bildungsroman* poética y simbólica que la crítica no había sabido descifrar hasta ahora. Veámoslo a continuación. En la mayor parte de sus páginas, vinculado a la mirada infantil, al reverbero de una primera edad inocente, el 'diario' se refiere a una brisa reconfortante y suave que llega a señalarse casi como parte integrante de la identidad del narrador. Así, el 'Poema al despertar' que abre el libro enumera una serie de características del paisaje del Puerto que, en efecto, se identifican plenamente con el autor: «Tú eres aquél que no sabe olvidar el niño que fuiste», empieza la enumeración, que unos versos después aclara que también es «la pasionaria que el viento salino orea y que no puede mancillar diente de ratón» [AQ, 226]. Efectivamente, no solo la pasionaria, también la frente de aquel niño ha sentido «el oreo de la brisa» [AQ, 227] o «las brisas terrales» [AQ, 230]. Significativamente, la «brisa» también «le enjuga la frente y el cuerpo» al asno [AQ, 239], provocando que sus orejas se muevan alegremente. Incluso si el viento adopta una forma más agreste, como cuando «de los oteros vienen murmurando unos vientos demasiado rumorosos para esta época, tales son los clamores que traen», de inmediato aclara el autor que «no me puedo sustraer a los hechizos de la naturaleza y más, cuando el mar bate cercano, y la espuma queda deshaciéndose, hirviente y fresca bajo el peñascal» [AQ, 236]. El pasaje es definitivo para comprender lo que tratamos de explicar: hasta aquí, el viento, conectado con la naturaleza y con el yo del autor por la vía de la contemplación, no puede ser amenazante, porque nada lo es en la inocencia. Este tono sólo cambia cuando, hacia el final del libro, Serra observa que en el invierno de un mes de marzo especialmente riguroso, «el viento envenenado hiere con sus saetas los cuerpos, traspasándolos, y va secando el inmenso lodo de los caminos del puerto» [AQ, 304]. Es invierno pues, y no el verano ni la primavera de la infancia. No es casualidad que, en esta ocasión, el autor observe el efecto del viento no sobre la naturaleza ni sobre sí mismo, sino en el rostro y el carácter del viejo don Marcial (que, recordémoslo, no sólo es un hombre de edad, sino también el representante de cierta ortodoxia): «El viento azota los rostros y pone su nota exasperada en el paisaje. No sé si será capricho mío, pero noto, en el semblante del maestro de latines, un extraño aire de pesadumbre» [AQ, 304]. Precisamente, don Marcial le impone al narrador un ejercicio literario, el de

escribir un texto sobre la hierba azotada por el viento, para comprobar si tiene verdadero talento. La analogía que hace es reveladora: «Si logras que mi ánimo se conmueva, como se conmueve ahora viendo al viento zarandearla, serás un escritor» [AQ, 305]. De pronto, el viento se equipara al efecto de la escritura artística (y quizás profética) sobre su receptor. La mirada que vuelca el joven en el ejercicio encargado será piadosa, sutil, y también establece una analogía inevitable entre esa hierba y el hombre:

La hierba maltratada por el viento es la que más quiero, porque está expiando con inmensa aflicción su misterio de humedad, de finura, y de verdor. La hierba, cuando sufre el revolcón del viento, es cuando más me entenece, pero también cuando más me complace.

La afinidad secreta que une al hombre y a la hierba, se la guarda ella muy callada, mientras no la pone charlatana el viento. La hierba se siente afligida, igual que el hombre, por el universo. Siente un dolor rabioso en su fina raigambre, un dolor como de cordaje muy tenso. [AQ, 305]

Y finalmente, el libro se cierra, como ya hemos visto con anterioridad, con el pasaje dedicado a 'Las golondrinas', y al que ya hemos tratado de dar explicación. Sin embargo, ahora nos interesa sobre todo volver a destacar el inicio de ese fragmento:

Con el nordestazo que domina en la bahía y que se adentra en ráfagas en mi chiribitil, se ha corrido la página —la última leída— de las Bodas del Cielo y del Infierno de Blake. Se ha corrido precisamente hacia aquel final sensible de las 'Visiones memorables' que dice: '¿No quieres comprender que cada pájaro que hiende los aires es un mundo inmenso de delicias cerrado para tus cinco sentidos' [AQ, 309]

Casi como si el viento le señalara definitivamente su destino como escritor, el autor encuentra en Blake su propia vocación, el objetivo que le llevará a manejar el sofisticado, y sin embargo natural e intuitivo, aparataje analógico del *Diario de signos*: «Mis cinco sentidos no quieren cerrarse a este mundo. Quieren que se haga luz y han de intentar penetrarlo, por medio de la pluma,

que voy ahora mismo a mojar en tinta azul-celeste» [AQ, 309-310]. Mecido por el viento, su destino se ha resuelto.

Esta especie de relato cifrado que descubrimos cuando seguimos la presencia del viento en *Diario de signos* podría tener una posible continuidad en otro libro del autor. En *La noche oscura de Jonás*, un viento vuelve a tener un papel clave en el desarrollo de la historia del personaje: se trata del Siroco, conocido en Mallorca como Xaloc, cuya violencia mereció un extraordinario poema del británico afincado en la isla Robert Graves:

SIROCCO AT DEYA

How most unnatural-seeming, yet how proper;
 The sea like a cat with fur rubbed the wrong way,
 As the sirocco with its furnace flavour
 Dashes at full tilt around the village
 («From every-which-a-way, hot as a two-buck pistol»)
 Stripping green olives from the blown-back boughs,
 Scorching the roses, blinding the eyes with sand;
 While slanderous tongues in the small cafés
 And in the tightly-shuttered limestone houses
 Clack defamation, incite and invite
 Knives to consummate their near-murders...
 Look up, a great grey cloud broods nonchalant
 On the mountain-top nine hundred feet above us,
 Motionless and turgid, blotting out the sun,
 And from it sneers a superstitious Devil:
 «Mere local wind: no Messenger of mine!»¹³³

Citar el poema es oportuno porque, con toda la distancia que sea pertinente establecer entre este texto y el siroco serriano (más o menos la misma que separa la visión del hecho religioso y mágico que tenían Serra y Graves, mucho más articulada, categorizada y al mismo tiempo explícita en caso del segundo,

¹³³ GRAVES, 1986, p. 110

como demuestra su ensayo *La diosa blanca*¹³⁴), lo cierto es que en ambos casos el viento se percibe como una presencia ominosa, ambiguamente vinculada a una presencia demoníaca, y que lanza al hombre en brazos, bien del recelo y hasta la propia muerte, bien del asesinato o la maledicencia. En ambos casos, «el polvo que levantaba se introducía en los ojos» [AQ, 360] (compárese con ese «blinding the eyes with sand»), provocando que en la mente de Jonás fueran «robusteciéndose los resquemores» [AQ, 360] y que en el pueblo del poema se suelten las «slanderous tongues» y circule la «defamation»; formas diversas de desconfianza, falta de empatía e individualismo (o afianzamiento del ego) que se traduce en una actitud agresiva hacia el otro. En cuanto al texto de Serra, al que volveremos en el capítulo dedicado a los heterónimos del autor, digamos de momento que corresponde a las últimas páginas del libro que recrea y amplía el texto bíblico dedicado a Jonás: el profeta, muy a su pesar, ya ha cumplido la misión de amonestar a la ciudad de Nínive, y su destino se ha resuelto paradójicamente, puesto que los ninivitas le han creído, han corregido su comportamiento y, en consecuencia, han evitado el castigo. Jonás, que no quería ser profeta, que ha pronunciado palabras dictadas por otro, se siente burlado, víctima de las risas de sus contemporáneos de Nínive, y ha decidido abandonar la ciudad. Cuando el viento siroco se levanta y lo envuelve, se halla en camino acompañado de un anciano israelita que trata de convencerlo de que renuncia a su rencor por lo ocurrido. No es difícil, entre otras lecturas que admite la obra, entender que en todo ello hay una confesión serriana: una vez seguida la vocación de la escritura, y habiéndolo hecho desde la fidelidad a aquello que uno ha creído que debía decir, puede asaltarle al creador la angustia de no haber sido entendido, de haber sido condenado a la soledad, de haber sido un extraño entre sus ciudadanos. Es igualmente cierto que la lectura que proponemos no es unívoca ni anula otras connotaciones del sistema simbólico del libro. El mismo Serra explica en su 'Epílogo' que «lo que Jonás padece en el páramo me lo inspiró un tanto el Libro y otro tanto la tierra mediterránea que me vio nacer» [AQ, 370], y asegura que el drama del profeta es que, encima de sentirse desautorizado por el perdón de la providencia, «la naturaleza le maltrata» [AQ, 370]. Pero en esta misma

¹³⁴ GRAVES, 2014

página, el autor ha hecho explícito que algún elemento de la naturaleza presente en el paisaje del libro ha sido utilizado con finalidad simbólica referida a la sociedad humana, como el viñedo, que «representa la presencia del poder militar en el campo» [AQ, 370]. Creemos pertinente, en definitiva, el matiz de autobiografía estrictamente espiritual que proponemos, y en todo caso volveremos a *La noche oscura de Jonás* más adelante.

Por otra parte, y todavía vinculado de algún modo al medio del aire, merece una atención particular la presencia de la niebla en *Péndulo*, como elemento que parece constituir su verdadero eje atmosférico, aunque en realidad aparezca citada explícitamente solo en cinco de sus diecisiete fragmentos (una cifra significativa en un texto tan breve, pero que desde luego tampoco tendría por qué implicar hegemonía alguna). Pero lo más interesante de la niebla en esta obra es que resulta ambiguo determinar si se trata de un elemento externo al personaje, o más bien parte esencial de su propia naturaleza. La primera cita lo ejemplifica a la perfección: Péndulo accede a su pensión acompañado por un Agente que quiere investigar la razón por la que la noche anterior compartió su habitación con un desconocido, y que lo ha abordado al observar cómo un individuo lo besaba en la puerta del metro. Justificándose, aunque el texto no deja del todo claro a propósito de cuál de sus supuestas faltas, Péndulo confiesa al Agente: «Fue una pura distracción que puede suceder a un hombre cansado. Una niebla pasajera. Nada más» [AQ, 40]. Así pues, la primera vez que se menciona ese fenómeno natural no es para introducirlo en la atmósfera del relato, sino a modo de metáfora o analogía del propio comportamiento: a veces es la propia mente la que genera, o al menos se deja ganar, por una niebla invisible. Poco después, a Péndulo le proponen sustituir a un maestro en el aula, pero cuando empieza a impartir su lección comentando a los alumnos que «estos días van a ser muy tristes. El cielo está encapotado» [AQ, 41], es interrumpido por un Inspector y un Comisario de Distrito que vuelven a pedirle explicaciones sobre sus antecedentes: de nuevo, una indefinida sombra de culpabilidad asumida sobrevuela el pasaje, y de hecho Péndulo llega a confesarse: «Culpable. Sí. Culpable» [AQ, 42]. Es aquí cuando el personaje vuelve a identificar su vivencia con la niebla: «La niebla es algo que no me

abandona desde hace un año. Me da un dolor terrible en la cabeza. A donde voy la veo flotar... Pesadamente, pesadamente —y bostezo» [AQ, 42]. Un poco después, insiste: «Quería dormir con niebla y lo logré. Me dormí porque si hubiese querido ver no hubiese visto nada. Siempre niebla. Siempre niebla»; «la niebla me acompaña adonde voy y me nubla el mundo como si fuese una hechicera» [AQ, 42].

En el fragmento siguiente, en cambio, Serra parece ahondar en esa relación entre el mundo y la niebla hasta llegar a identificarlos: «El mundo ni siquiera es nuestro en la soledad. El mundo. Confusa niebla. Nada empaña tanto el brillo de lo majestuoso y falso de la vida como su niebla. Trágica, fría, la niebla sola, si se la deja internar y vagar por el cerebro. La tierra engulle. Un poco de niebla en el cerebro es estar loco, descomedido, para el mediocre. Una nube tiene más importancia que el dinero» [AQ, 42]. Pero si el mediocre confunde la niebla con la locura, es inevitable entender que ahora la mirada del autor ha pasado a considerarla como algo positivo, una impresión que se refuerza poco después: «Sí, ves lo que nunca se posee absolutamente. Si pudiera haberse poseído ya estaría acá transformado en algo útil. Me complace la niebla porque no la puede adquirir en un momento dado quien no nació para ella. ¡Niebla! ¡Niebla! ¡Niebla! Por esa niebla está el hombre impelido justamente a morir» [AQ, 43]. Esta última cita subraya el carácter ambiguo de la niebla, que es externa al hombre pero de algún modo también lo constituye, que no puede adquirirse ni es ajena a la propia naturaleza, puesto que se nace para ella. En su siguiente aparición en el texto, vuelve a ser un factor que está fuera del hombre y dificulta su relación con el mundo: Péndulo ve a una muchacha, se siente atraído por ella y la llama, pero «no, no me contesta. Estoy predestinado a los amores imposibles. No la veo clara. Es o no es. No, no contesta. Marcha entre un velo de niebla y de sol. No la veo clara» [AQ, 45-46]. Y finalmente, Serra vuelve a convocar la niebla en un pasaje importante que merece algún comentario aquí (aunque una parte de su contenido convendrá reservarla para otro capítulo de nuestro trabajo):

—‘Puedo estar sentado muchas horas. Aburrido. Brama el viento. El Deseo me abandonó. Espero morir. La muerte me devolverá a la tierra. Los espantosos misticismos. La carne del otro Sexo que no es mía. El Deseo me ha abandonado. Si pudiera comprobar lo inaccesible. El clima es duro acá abajo. ¡Niebla! ¡Niebla! ¡Niebla! La tuberculosis, roedor romántico. Una vez eliminada puede no reaparecer. El Amor sí. El Amor nos limpia del pecado original. La Ternura no es una porquería. Las montañas de Moral. Las Montañas de Moral. Qué detalles. Los duros granos de arena. Sí. Qué detalles los duros granos de arena. Sí. Los granos de arena’, va diciendo Péndulo en voz alta. Y se coge dos dedos en la silla plegable. [AQ, 48]

En primer lugar, es evidente que esos «granos de arena» remiten a los *Augurios de inocencia* de William Blake y su verso que ya hemos citado a propósito de Frye: en un grano de arena puede verse el mundo. En contraposición, esas Montañas de Moral, que exigen incluso ser repetidas una segunda vez en mayúscula, son de una enormidad estéril, son Ley que somete al hombre, como lo hace el viento que sopla con violencia. La contraposición es equivalente a la que se establece entre enfermedad y Amor. Es interesante que la Niebla vuelva a convocarse mediante una triple exclamación y relacionada con la idea de la muerte (aunque esa relación, ya lo hemos visto antes, es extensiva al viento): la muerte, es decir los condicionantes externos, liga al hombre a la tierra, lo devuelve a ella, y eso lleva a Péndulo a descreer de los «espantosos misticismos», pero no de una profunda confianza en el Amor como rehabilitador. Como se ve, pues, no es discernible del todo la vida material de la espiritual. Dejo la cuestión del Deseo aparte, pero vale la pena hacer notar el cierre irónico, burlesco, del pasaje, con un Péndulo torpe y reiteradamente inútil chocando con las más elementales operaciones mecánicas de la vida cotidiana.

En sus ‘Ejercicios de imaginación’, Serra se referirá también al aire y el viento. Al igual que nosotros hemos hecho en nuestro trabajo, el autor identifica ambos conceptos, y vuelve a proponerlos como una simbología que en ese texto resulta algo truncada, yuxtapuesta: «El espíritu del siglo. El huracán de este mundo. Con otras palabras –El Príncipe de este mundo– que es: aire, que es

espíritu, que es viento. La ambivalencia de las fuerzas del BIEN y del MAL» [LO, 214]. Es un nuevo subrayado del carácter dicotómico de las cosas, y de la paradójica vinculación de materia y espíritu, bien y mal, temporalidad y eternidad. Tal vez quepa ver una decantación final por parte de Serra en el hecho de que los ejercicios se cierren de la siguiente manera:

imAginACión,
viento, peladilla de torrente, fuego fatuo... [LO, 215]

4.3.2. La astrología de Max Jacob

La misma pulsión, la misma exigencia de imaginación que viene dando coherencia a todo este capítulo, es la que lleva a Cristóbal Serra a la orilla de la astrología, una disciplina esotérica que reivindica en el artículo 'La llamada de los astros', donde leemos: «Los astros nos han de servir de ayuda, sin robarnos la voluntad» [LO, 193]. Aunque el hecho de que Serra se interese por esta cuestión resulta necesariamente excéntrico, sería conveniente al menos tratar de definir con exactitud qué entiende el autor por astrología: no, desde luego, una pueril operación de anticipación de las circunstancias vitales de una persona, como en los horóscopos que estaba publicando la prensa nacional a finales de los años ochenta, cuando escribe su artículo («la manía de anunciar a corto plazo de qué lado tendremos a los hados ha convertido esta ciencia en un sucedáneo de la gitana tradicional» [LO, 192]); tampoco un sistema codificado con rigidez, cabalístico, a la manera medieval, porque ya sabemos que la inteligencia de Serra y su forma de pensar son fundamentalmente asistemáticas. Lo más exacto es ver en esta afición serriana, que ocupa un espacio periférico en la construcción de su propia tradición, un nuevo intento más bien lúdico de subvertir los mandatos de la razón. También, una nueva oportunidad de reivindicar una forma analógica de acceder al conocimiento de uno mismo: en la convicción de que el propio temperamento viene condicionado por la simpatía astral, queda reforzada la idea de un mundo de conexiones íntimas e insospechadas. Serra lo explica así: «Yo tengo en gran estima a la astrología no agorera que destruye embelecios psicológicos y que introduce su linterna iluminadora en los recovecos de la persona» [LO, 192].

Por lo tanto, la influencia astral no debería sustituir ni anular la voluntad del hombre, pero sí que le condiciona de forma poderosa, hasta el punto, afirma Serra, que no todo el mundo valdría para todo. Cabe concluir que el propio autor se sabría, por lo tanto, convocado a ser de una determinada manera, y ello resulta coherente con su sensación de destino forjado que ya hemos resaltado con anterioridad, de haber sido convocado para en una determinada dirección, de haber sido 'dictado'.

Evidentemente, en la fascinación por la astrología interviene también una cuestión de filiación literaria, de gusto por lo que dicha disciplina pueda tener de surrealismo artístico al margen de la corriente histórica etiquetada como 'Surrealismo'. Y es una fascinación que, en todo caso, acaba sustanciándose en la lectura y traducción de un libro muy concreto, el *Espejo de astrología* del escritor católico francés de origen judío Max Jacob. Se trata de un autor que interesa mucho a Serra, y que aparece mencionado en varias ocasiones a lo largo de su obra, aunque la referencia más significativa está en *Biblioteca parva*, que incluye un texto dedicado a sus *Meditaciones*. En él, Serra celebra su humor no exento de disparate, su conversión al catolicismo, la angustiosa vivencia que en él detecta del destino de Jesús [AQ, 649-653]. Pergeñada en 1988 en colaboración con Joaquín Juncá, su traducción castellana del *Espejo de astrología* fue dada finalmente a conocer en 2005 por Edicions Cort, y supone una cala poética en los arquetipos psicológicos del horóscopo: Jacob explica las analogías, emblemas, virtudes, defectos, enfermedades físicas y morales de las personas adscritas a los diferentes signos. El espíritu del libro es más literario que propio de un manual o un texto divulgativo. La obra se estructura en capítulos dedicados a cada uno de los signos del zodiaco, de los que se nos detallan las distintas analogías que lo caracterizan: se enumeran los personajes históricos que nacieron bajo ese signo; se descubren sus principales cualidades y defectos; se le pone en relación con los demás signos, explicando con quién concuerda, a quién se opone, etc.; y por último, se traza un perfil psicológico de las mujeres de cada signo. El juego de analogías que baraja Max Jacob es verdaderamente poético. A modo de ejemplo, una analogía del signo Aries son los «lugares donde hubo derramamiento de

sangre y ejercicio violento de la justicia»¹³⁵. Los Géminis presentan analogía, entre otras de una larga lista, con «los acróbatas» o el «lirio de los valles»¹³⁶. Como vemos, la astrología supone para Serra una nueva oportunidad de alejarse de los caminos de la razón y transitar por los de lo irracional e imaginativo; pero en una nueva demostración de la arbitrariedad con la que decidía los criterios de edición de sus distintos trabajos, en este caso no preparó ningún prólogo ni texto introductorio, limitándose a reproducir a modo de 'Prefacio' unas páginas escritas por Claude Valence en 1949 que, eso sí, están en perfecta sintonía con el pensamiento de Jacob y con el de Serra: «El acceso al conocimiento es algo relativo. Procedemos por aproximaciones»¹³⁷, leemos en ellas.

Es interesante contrastar la información que Max Jacob ofrece acerca del supuesto temperamento de los nacidos bajo el signo Libra, dado que ese era el caso de Cristóbal Serra. También aquí conviene aclarar que no estamos concediendo ningún crédito a la Astrología, sino preguntándonos por su relación con la escritura serriana. ¿Cómo debía verse nuestro autor en el espejo que le ofrecía Jacob? Una parte de lo planteado por el escritor francés tenía que parecerle muy acertado al propio Serra, que se reconocería en el tópico de los Libra como espíritus oscilantes entre dos extremos, sin resolver ni romper ese equilibrio: «Libra tiene una naturaleza doble, como los Géminis, pero si los Géminis se esfuerzan en la elección sin lograrla jamás, los de Libra se limitan a conciliar. Metafísica de la estabilidad –tal como los chinos la han comprendido–, generadora de todos los equilibrios, así como de todas las armonías»¹³⁸. En cambio, el catálogo de analogías que les concede Jacob no parece guardar mucha relación, no sólo con el temperamento o la obra serriana, sino tampoco con la percepción que el propio Serra pudiera tener de sí mismo: los Libra aparecen como criaturas muelles, agradables y estetas, pero también «superficiales» y «muy dados a los placeres sensuales,

¹³⁵ JACOB, 2005, p. 11

¹³⁶ JACOB, 2005, p. 31

¹³⁷ VALENCE, en JACOB, 2005, p. 8

¹³⁸ JACOB, 2005, p. 68

particularmente al amor. Voluptuosos»¹³⁹. Pero en realidad, según las reglas del Tarot que el propio Jacob aplica, sería necesario descender a un mayor nivel de exactitud a la hora de clasificar a los individuos: Serra, concretamente, pertenece al primer Decán del signo, correspondiente a los nacidos entre el 21 de septiembre y el 1 de octubre. Influido por la luna y favorecido por el agua, este representante de Libra, a juicio del autor francés, «aplica el número a las cosas. Lo reduce todo a medida para adoptar el papel de árbitro»¹⁴⁰. De nuevo, el resultado de esta comparativa es ambiguo: no resulta muy acertado imaginar al autor como un espíritu matemático o calculador, pero en cambio podríamos acomodarle esa condición arbitral si pensamos en su decantación respecto de la historia (en minúsculas) para poder juzgar bajo conceptos más originales y abstractos la Historia (en mayúsculas). Y hay una afirmación que a Serra sin duda le resultaría íntimamente cierta: «Le perdurará la cicatriz de un golpe físico o moral»¹⁴¹. La enfermedad y la conciencia de tragedia encajan perfectamente en esa generalización jacobiana. Sin embargo, y esto sí puede afirmarse con rotundidad, una lectura atenta de la obra de Serra no arroja demasiadas pistas que permitan pensar en una influencia decisiva de todo este sistema más poético que mágico, y no digamos científico.

4.3.3. Ramon Llull

La vinculación de Serra con la figura y la obra de Ramon Llull se ha prestado en demasiadas ocasiones a cierta sobreinterpretación: siendo cierto que a Serra le interesaban mucho varias facetas del autor, y que volvió a él en repetidas ocasiones a lo largo de su larga trayectoria como hombre de letras, hasta el punto de titular su obra completa con un evidente guiño luliano (*Ars Quimérica* es una alusión directa a las *Ars* del otro gran escritor de la isla, pero lo está «parodiando» [N, 10], como admite en *Nótulas*, y por lo tanto no necesariamente implica una actitud reverente), cabe destacar al mismo tiempo que hay amplios segmentos de la obra de Llull que a Serra le dejan indiferente o incluso lo fuerzan a una relativa beligerancia. En un artículo impecable que

¹³⁹ JACOB, 2005, p. 69

¹⁴⁰ JACOB, 2005, p. 70

¹⁴¹ JACOB, 2005, p. 70

aclara buena parte de lo que cabe decir al respecto, Rafael Ramis compara las trayectorias biográficas y los caracteres de ambos escritores, uno ambicioso y aventurero, el otro sedentario y humilde, y concluye que Serra «se contentó con crear sus propios moldes y criticar la obra del Doctor Iluminado, por su gigantomaquia y por ser inmensa e inabarcable»¹⁴². Bucear en la mejor bibliografía referente a Ramon Llull para cotejar la figura canónica que se va formando a través de ella, y luego comparar el resultado con el Llull serriano (y la expresión es exacta, porque hay mucho de apropiación en la lectura que hace un autor del otro), es una labor que arroja un resultado sorprendente: los parecidos son mínimos. O mejor dicho, las razones por las que se suele celebrar a Llull son a veces opuestas y a menudo divergentes a las que exhibe Serra, que desprecia todos los aspectos racionales, sistemáticos y doctrinales de su antecesor y prefiere valorarlo casi en exclusiva como poeta capaz de establecer unas analogías bellísimas y cercanas al mejor surrealismo. Mucho de todo esto, insistimos, lo ha explicado concisa pero clarísimamente Ramis, prestando especial atención a dos textos claves: el *Sentenciario*, que es una breve antología de sentencias lulianas traducidas al castellano por Serra y publicada en 1970 en *Papeles de Son Armadans*; y el texto ‘Otros aspectos de Raimundo Lulio’, un ensayo muy personal publicado un año después, en 1971.

No fueron las únicas ocasiones en que nuestro autor dedicó espacio al creador del *Llibre de meravelles*. Aparte de otras referencias que puedan encontrarse aquí y allá a lo largo de su obra, contamos con los siguientes textos específicamente lulianos: un artículo titulado ‘Contraluz de un homo barbatus’, aparecido en la revista *Gala* en 1992 (y citado erróneamente como ‘Contraluz de los homo barbudos’ en la bibliografía elaborada por Roldán, González e Isern); una selección de aforismos debidamente introducida por un texto de Serra, en *Efigies*; y un breve ensayo que Serra concibió en 1998 para introducir unas ilustraciones de Miquel Barceló con temática luliana, pero que se mantuvo inédito hasta ser recuperado por García Marín y Campins en 2014. En cambio, ni *Biblioteca Parva* ni *El canon privado* ni *Abecé de micrologías* recogen un solo texto dedicado a la producción de Llull, lo cual resulta al mismo tiempo

¹⁴² RAMIS BARCELÓ, 2014, p. 96

sorprendente y revelador: en esos tres libros, Serra está intentando dar a conocer su propia tradición, ordenarla de una forma si no sistemática sí al menos explícita. Esto no implica necesariamente que Serra esté ocultando o negando a Lull, sino más bien que va a reconocerlo como maestro, insistimos, sólo en un aspecto muy específico: el poético o aforístico. De ahí su presencia, en cambio, en *Efigies*. Otro detalle que debemos consignar: entre las «Sentencias» citadas en 1970 (75 citas en total) y las «Amapolas» recogidas en *Efigies* en 2002 (39) no hay apenas coincidencias. Sólo se repiten dos referencias, sometidas a una mínima reelaboración: «Los excesos de la imaginación enferman la memoria»¹⁴³ reaparece como «por el mucho imaginar, enferma la memoria» [E, 40], y «la Teología es la ciencia que mayores enemigos tiene»¹⁴⁴ lo hace como «la ciencia que cuenta con mayor número de enemigos es la Teología» [E, 42]. Así pues, al incluir al autor de *Llibre de meravelles* en ese volumen de 2002 Serra no trataba simplemente de aprovechar un trabajo previo que ya estaba hecho, sino de enfocar de nuevo la producción luliana y encontrar en ella nuevos matices, señal inequívoca de que a lo largo del tiempo Serra siguió leyendo y pensando a Lull hasta consolidar una imagen cada vez más 'ligera' (en un sentido artístico y positivo) de él. Frente a unas 'sentencias' que hablaban de verdad y mentira, humildad y piedad, es decir pautas de comportamiento cristiano, y lo hacían con un lenguaje directo y cercano a la máxima moral, las 'amapolas' resultan algo más poéticas. Ya el nombre que les atribuye apunta hacia ese matiz, pero la comparación lo deja bastante claro, aunque no estamos hablando de una oposición frontal, en absoluto, entre ambas recopilaciones. Sin embargo, las amapolas son más plásticas y metafóricas, recurren con mayor frecuencia a imágenes extraídas del mundo vegetal y animal, y suponen una estrategia literaria más indirecta. Así, entre las muchas referencias explícitas en el *Sentenciario* al tema de la 'verdad', no hay ninguna que se atreva a hacer un símil tan pictórico como el que establece que «los blancos dientes no son, en la boca, tan bellos como el decir la verdad» [E, 41], salvo tal vez aquella línea en que Lull exhorta a sacar «con la verdad las raíces de la falsedad»¹⁴⁵, que en

¹⁴³ LLULL, 1970, p. 38

¹⁴⁴ LLULL, 1970, p. 40

¹⁴⁵ LLULL, 1970, p. 42

todo caso es una imagen más abstracta y conceptual. Y en toda la breve antología de 1970 apenas hay referencia alguna al mundo natural (sólo una referencia al «lobo»¹⁴⁶ y otra a un «caballo»¹⁴⁷, pero en ambos casos el contexto es muy peculiar: el lobo sólo funciona como alusión a las lecciones del rey Salomón, y el equino es citado como criatura domesticada a la que han puesto una herradura), mientras que en *Efigies* abundan: «Dijo el perro al gato que él comía ratones, y el gato le dijo que cuando dormía no tenía la nariz debajo de la cola» [E, 39]; «la cabra vio al lobo, por primera vez, y le entró miedo. Un hombre vio a su mujer que se acicalaba y le entraron celos» [E, 39]; «dijo la manzana al estiércol que hedía, el estiércol dijo a la manzana que era su parienta» [E, 39]; «orgullosa sería la rosa si no hubiese nacido entre espinas» [E, 40]; «cuando la lluvia cae sobre las plantas, extiende el color verde más que otro color» [E, 42]; «el calor dura más en el pimiento que en el hierro candente. El agorero y el mercader mienten con frecuencia» [E, 43]; «así como el mulo es una tercera especie resultante del caballo y de la asna, el soñar lo es de la vigilia y el sueño» [E, 43].

Serra no tiene ningún inconveniente en desmitificar a su paisano y bromear elegantemente a costa de su imagen arquetípica. ‘Contraluz de un homo barbatus’ es un artículo no muy extenso que arranca teorizando con cierta ironía acerca del vello facial y sus posibles interpretaciones como síntoma de virilidad; en el caso del beato, que la Iglesia lo haya caracterizado como ‘homo novus, homo barbatus’ podría ser una forma de imbuirle gran seriedad o bien de ridiculizarlo ligeramente, insinuando «recelo romano y cierto desapego por la obstinada personalidad del barbado»¹⁴⁸. Frente a ello, Serra opta por un camino diferente, desdramatizador y en clave de una mayor levedad imaginativa: «Este escritor analógico y simbolista ha caído lamentablemente en manos de quienes se empeñan en convertirlo en seco pensador y en fabricante de logogrifos. [...] Urge rehacer su imagen y desproveerla de la corpulencia que la daña»¹⁴⁹. Para el autor de *Ars Quimérica*, y más allá de que recomiende

¹⁴⁶ LLULL, 1970, p. 39

¹⁴⁷ LLULL, 1970, p. 38

¹⁴⁸ SERRA, 1992c, p. 31

¹⁴⁹ SERRA, 1992c, p. 32

provocadoramente descartar casi toda la producción luliana y centrarse sólo en dos o tres títulos, la verdadera clave es que nos encontramos ante un escritor sin «congruidad, ni plan», cuyo «fragmentarismo» funciona como «un detector de raras experiencias y un almacenador de asombros»¹⁵⁰. Hay que insistir en que esta concepción de Llull es, si no directamente contrapuesta a la habitual entre los estudiosos, al menos muy sesgada. Interpretado en clave histórica, contextualizado con mayor rigor en su propia época y sometido a una racionalización académica, Llull aparece como una figura bastante más compleja que la descrita por Serra, y se revela como un intelectual que desarrolla un método propio, estructurando de forma lógica su arte, sirviéndose de recursos propios de la teología, la metafísica y la escolástica, y en sintonía con valores que pueden considerarse cercanos a la ciencia. Por supuesto, eso no implica que Serra esté ‘inventando’ por completo su lectura luliana: hay una ingente bibliografía de larga tradición en torno a la estructura analógica del arte luliano, del mismo modo que las páginas dedicadas por Robert Pring-Mill a su visión de la relación escalonada entre macrocosmos y microcosmos pueden recordar parcialmente a todo lo dicho acerca de la naturaleza en la obra serriana¹⁵¹. Pero incluso esas coincidencias son precarias, puesto que Serra obvia por completo cualquier voluntad sistematizadora en la obra y la poética lulianas. Tal vez, en el entorno crítico más ortodoxo, Amador Vega sea quien está más cerca de ofrecer una lectura de Llull que encaje con la de Serra, puesto que subraya especialmente el carácter místico y visionario del llamado Doctor Iluminado. Sin duda, Serra estaría muy de acuerdo en considerar el de Llull «un arte de buscar (cat. trovar, lat. investigar) y encontrar (cat. ensercar) los secretos de la revelación: un ‘arte de trovar’ y descubrir la verdad allí en donde ya mora, aunque oculta, para desvelarla a otro. [...] Y este arte de encontrar la verdad en los significados del mundo es un arte de encontrar a Dios»¹⁵², o en que en el *Fèlix* o *Llibre de meravelles* «los elementos de la naturaleza entran en diálogo, indicando así la inmensa percepción de lo divino que puede desprenderse de una actitud de atención hacia la naturaleza y sus

¹⁵⁰ SERRA, 2014b, p. 45

¹⁵¹ PRING-MILL, 2006, pp. 97-105

¹⁵² VEGA, 2002, p. 29

significados»¹⁵³. Y desde luego, convendría en que sus libros exhiben «usos transgresores del lenguaje paradójico»¹⁵⁴, del mismo modo que se sentiría cómodo con la aproximación que Vega plantea a lo inefable de la experiencia mística, a la dificultad de *decir* esa experiencia; para Vega, «todo el ritmo invocativo luliano se convierte en meditación de la Palabra, que emerge casi automáticamente mientras se maravilla de la realidad exterior e interior y de las misteriosas correspondencias que de pronto se descubren»¹⁵⁵. Y sobre todo, el motor esencial de la obra luliana es para él la imaginación. Una imaginación contemplativa, visionaria, «confiriendo así un carácter profético a la visión imaginativa. Si pensamos en el texto de la Doctrina pueril, según el cual la imaginación ilumina por medio de figuras sensibles lo que se halla más allá de toda comprensión, otorgando a la experiencia de conocimiento un significado profético, no es difícil poner en relación el uso de las figuras sensibles, su activación por las facultades del alma, particularmente el papel de la imaginación entre lo sensible y lo inteligible»¹⁵⁶. En efecto, esta última cita nos lleva a un terreno que parece muy similar al del propio Serra, gracias a que la sensibilidad de Vega (porque la afinidad con él es más un asunto de tono que de otro tipo: Vega no dice nada sustancialmente distinto de lo escrito antes por Yates, Ruiz Simon, Batllori o el propio Pring-Mill) es más cercana a la suya. Pero el catedrático de la Universitat Pompeu Fabra no deja de señalar también la voluntad pedagógica de Lull, el desarrollo lógico que exigen sus planteamientos estéticos (a veces representados en forma de gráficos y figuras), el encaje racional del edificio luliano. Y toda esa parte le resulta del todo ajena a Serra: no le interesa, no la trata, y no la necesita para obtener de Lull aquello que desea. Es en cambio extraordinariamente oportuno para el plan general de esta tesis doctoral que Italo Calvino citara a 'Raimundo Lulio' como ejemplo de levedad, y que lo hiciera en los siguientes términos: para Lull, «los secretos del mundo estaban contenidos en la combinatoria de los signos de la escritura»¹⁵⁷.

¹⁵³ VEGA, 2002, p. 41

¹⁵⁴ VEGA, 2002, p. 51

¹⁵⁵ VEGA, 2002, p. 97

¹⁵⁶ VEGA, 2002, p. 108

¹⁵⁷ CALVINO, 2008, p. 40

En realidad, lo que sucede y ya insinuamos antes es que no habría sido en absoluto impreciso incluir a Lull como una pieza más en la cadena de la literatura ocultista que tanto interesaba a Serra: en 'Otros aspectos de Raimundo Lulio', Serra deja claro acerca del sabio medieval que «su aureola de ocultista no ha podido ser del todo disipada [...] Lulio, excelsa e intangible figura, debe verse así a la luz de la sensibilidad moderna y su obra como un capítulo logradísimo del imperio de lo esotérico y de las tradiciones secretas»¹⁵⁸. Poco después, especula con la naturaleza alquímica de las investigaciones lulianas: «Curioso como buen ocultista, debió interesarse por las operaciones de la retorta y del horno. Es muy probable que la alquimia representara un interés secundario en el conjunto de sus conocimientos enciclopédicos pero esto no obsta para que no anduviera enzarzado con las cuitas alquímicas»¹⁵⁹. En realidad, esa es una posibilidad que siempre ha sido alentada por la tradición popular pero que en absoluto se sostiene, en opinión de los historiadores; en su reciente monografía sobre el tema, Rosa Planas concluye sin lugar a dudas que «Ramon Lull no va ser mai alquimista ni es preocupà del tema més que per la seva relació amb el pla d'integrar el saber en l'estructura de l'Art»¹⁶⁰. Otra cuestión sugerente es la relación de Lull con la cábala, «nudo vital del ocultismo»¹⁶¹: a Serra le parece que la conexión entre los métodos lulianos de conocimiento y los métodos cabalísticos es evidente, pero no la interpreta como una deuda de Lull con la tradición judía sino como una sincronicidad o coincidencia feliz entre textos como el Zohar y la «cosecha interior»¹⁶² del mallorquín. Y más adelante, estableciendo un paralelismo cada vez más claro consigo mismo, Serra salta definitivamente las vallas de lo académico (ya de por sí poco respetadas en su ensayo) para interpretar al autor de *Blanquerna* como un médium,

una persona cuyos dones psíquicos traspasan la frontera de lo normal. [...] Poeta que en ocasiones alcanza la inspiración plena, su lenguaje está afectado por las mismas notas que encontramos en los profetas bíblicos: carencia de sentido de la forma, reiteración inaudita.

¹⁵⁸ SERRA, 1971, p. 83

¹⁵⁹ SERRA, 1971, pp. 97-98

¹⁶⁰ PLANAS, 2014, p. 86

¹⁶¹ SERRA, 1971, p. 101

¹⁶² SERRA, 1971, p. 102

Cualquier lego en materia de inspiración mediúmnica, ha de encontrar en muchos de sus libros un desafortunado lenguaje, una torpeza expresiva, y hasta una reiteración infantil; y sin pedirle cuentas por el juicio, no vacilará en declararle *novato de la expresión literaria*. Sin embargo, si leemos con atención una de las primeras obras de Lulio – El libro de contemplación– que empezó en los primeros años de su arrepentimiento, tal vez en 1270, cuando sólo frisaba los treinta y ocho años, descubrimos esos raros dones psíquicos a que aludíamos. Estos dones psíquicos, fruto posible de una severa castidad, no cesan de manifestarse durante los trescientos sesenta y seis capítulos de esta obra monumental para ofrecernos en ella plasmado el estilo *mediúmnico*¹⁶³.

Pero ya hemos visto que, para Serra, hablar de ocultismo o magia es hacerlo, en definitiva, de imaginación. También su ensayo sobre los aspectos heterodoxos de Lull acaba abrazando esa concepción: «Lulio contradice, o mejor supera, toda la tradición secular que vio en la Imaginación tan sólo un aspecto negativo o torpe. Lulio se desentiende del viejo prejuicio antiimaginista que la Patrística, San Agustín y los monjes medievales fomentaron»¹⁶⁴. Y remata: «En lo que respecta a su filosofía, no hay óbice para que sea enterrada. En cambio, queda en pie su abrasante obra literaria y la ardentía de su imaginación. Raimundo Lulio, antes que un doctor de la filosofía, es un poeta; un mediterráneo intuitivo antes que un dialéctico»¹⁶⁵. Y puesto que la imaginación y la intuición se manifiestan poéticamente en forma de analogía, un anciano Serra insistirá al respecto: «Volvemos aquí a encontrar el lenguaje de la analogía, que permite a Lull asociaciones que, al desbordar las leyes de la lógica aristotélica, le dan pie para crear ‘encantadores aforismos’. Si el aforismo tiene siempre algo de detonante, de inexplicable, no cabe duda de que Ramón Lull fue un gran sembrador a voleo de aforismos que anulan el porqué y el comentario» [E, 38].

Así pues, imaginación y analogía: en esta visión poética, Serra coincide con su gran valedor, Octavio Paz, quien escribió que «la idea de la correspondencia universal es probablemente tan antigua como la sociedad humana. Es

¹⁶³ SERRA, 1971, p. 103

¹⁶⁴ SERRA, 1971, p. 106

¹⁶⁵ SERRA, 1971, p. 106

explicable: la analogía vuelve habitable al mundo»¹⁶⁶; también, que «la analogía es la ciencia de las correspondencias»¹⁶⁷ y «el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad»¹⁶⁸. Si recordamos que es el mismo Paz el que dice también que «los poetas son videntes y profetas, por su boca habla el espíritu»¹⁶⁹, nos hallamos entonces ante un bucle perfectamente coherente, por más que pueda parecer desbordante a primera vista, de coordenadas, ideas y referencias. Ante una tradición, en definitiva, aunque todavía incompleta. Los próximos capítulos insistirán en el dibujo de su mapa.

¹⁶⁶ PAZ, 1999, p. 476

¹⁶⁷ PAZ, 1999, p. 482

¹⁶⁸ PAZ, 1999, p. 283

¹⁶⁹ PAZ, 1999, p. 455

5. Cristóbal Serra y el taoísmo

El de Cristóbal Serra, ya lo hemos establecido, es un temperamento fundamentalmente antiacadémico que presta poca atención a las recurrentes exigencias superficiales de su propia época. Serra no parece preocupado en absoluto por responder a los criterios de prestigio, o simple credibilidad, que se imponen de forma protocolaria. Es más, en gran medida detectamos una voluntad de desafiarlos: así, por ejemplo, en su defensa desacomplejada del origen ibérico del pueblo judío, una hipótesis innegablemente disparatada que el autor asume con toda naturalidad al prologar un ensayo de Lubicz Milosz más excéntrico que provocador: «La maternidad del latín sobre el castellano constituye todo un fraude»¹⁷⁰. En esa misma línea se situarían algunos de los aspectos más exóticos de la vivencia espiritual de Serra, como por ejemplo los contactos espirituales con escritores muertos que confiesa en *Tanteos crepusculares*. Pero si de lo que se trata es de subrayar, en concreto, esa actitud antiacadémica aludida, tal vez en su relación con la doctrina oriental del Tao sea donde vemos ejemplos menos llamativos pero más profundos. Antes de empezar, una aclaración: los nombres de Lao-tse y Chuang-tzu, así como el título de la obra del primera, el *Tao Te King*, han conocido muchas variables al ser reproducidos en castellano, y el mismo Serra, en algún momento, ha vacilado entre varias formas. Aquí aludiremos a ellos con las mencionadas, porque así constan en las dos ediciones que Serra ha publicado del libro del *Tao*, así como en su versión de la *Obra completa* de Chuang-Tzu. Sin embargo, cuando se incluya una cita (de Serra o de cualquier otro autor), lo haremos respetando la forma que consta en el original, con independencia de que coincida con ellas.

En efecto, la relación de Cristóbal Serra con el Tao viene de lejos. Su primera publicación es precisamente una versión del libro que aparece en 1952, resultado de la lectura combinada de traducciones al inglés y al francés y de un libro fundamental, *China* de Juan Marín, que en su momento tuvo una importante influencia en la lectura que la cultura en español hizo de la tradición filosófica de ese país. Pues bien, en ese primer libro ya empiezan las

¹⁷⁰ SERRA, en MILOSZ, 2001, p. 12

inexactitudes y libertades de Serra. Obviemos el hecho de que ‘traduce’ el librito de Lao-Tse sin conocer el idioma original; a fin de cuentas, sobre este hecho Serra no llama a engaño, y es legítimo que, a modo de ejercicio de estilo y método de acercamiento al texto, un autor de su profundidad haga algo parecido. Sólo por poner algunos ejemplos, el mismo Octavio Paz haría lo mismo con fragmentos de Chuang-Tzu, y Xavier Roca-Ferrer lo ha hecho hace poco con el clásico de la narrativa china *Flor de ciruelo en vasito de oro*, un voluminoso trabajo publicado por Destino. Pero, en cambio, sí resulta llamativo que, en su prólogo de 1952, Serra presentara así al autor del libro de los cinco mil caracteres:

Poseemos escasos datos acerca del autor del *Tao Te King*. Sabemos que la fecha probable de su nacimiento fue el año 604 antes de nuestra era, y que, siendo archivero, abandonó un buen día el reino de Chou, entristecido quizá por la trágica perversidad del hombre. Apenas nada más sabemos de cierto sobre Lao. [TTK, 9]

Serra parece obtener esta información, y esta fecha, del libro de Juan Marín, aunque no tiene nada de particular: el relato de la figura de Lao más aceptado por la tradición es este. Ahora bien, si en 1952 esa hipótesis ya estaba, entre sinólogos rigurosos, en franca decadencia, cincuenta años después apenas se sostiene ya. Que Serra lo aceptara sin ningún matiz crítico en ese momento ya es llamativo, pero que en su reedición de la traducción en 2007 no corrigiera ese ‘Prólogo’ ni aprovechara su nueva ‘Introducción’ para mencionar esas dudas deja bien claro qué tipo de interés le mueve: y este no es, en absoluto, histórico ni académico. Sólo por poner algunos ejemplos, Isabelle Robinet explica, en un trabajo publicado en Palma en 1999, que «todavía se discute si el Daode jing, que parece remontarse al siglo IV antes de nuestra era, es obra de un solo hombre o de varios»¹⁷¹. Es decir, que pone en duda tanto el período de escritura del libro como la autoría. En su estudio clásico sobre el tema, cuya primera edición española es de 1997, Toshihiko Izutsu discute los mismos aspectos, explicando de forma muy clara, mediante argumentos filológicos contrastados, que el Tao tiene que datar forzosamente de un período posterior

¹⁷¹ ROBINET, 1999, p. 13

a Mencio (372-289 a.C), entre otras cosas porque sus razonamientos no se entienden «salvo si se sitúan en contraste con la filosofía confuciana ya establecida en base firme»¹⁷². Y de hecho, explica este profesor de filosofía, no faltan los expertos que consideran el libro del Tao posterior a Chuang-tzu¹⁷³. En todo caso, como nuestros objetivos tienen poco que ver con la polémica sobre la identidad del autor del libro del Tao, remitimos al lector al excelente resumen que ofrece Iñaki Preciado de las distintas teorías¹⁷⁴. Lo que nos interesa resaltar, insistimos, es que este debate no ocupa ni media línea al autor, que ni se da por enterado ni muestra interés alguno en clarificar su postura ante esta profusión de teorías. Igualmente, no parece tener en cuenta el descubrimiento, en octubre de 1993, de una copia de treinta y un capítulos del libro en una tumba cercana a la aldea de Guodian¹⁷⁵. La noticia ha sido la última gran revolución de los estudios taoístas, y vuelve a poner sobre la mesa todo tipo de hipótesis y polémicas, además de haber supuesto el descubrimiento de un breve texto desconocido hasta ese momento que parece formar parte del conjunto de la obra y lleva por título 'El Gran Uno'¹⁷⁶. Pero a Serra todo esto, sencillamente, no le interesa en absoluto.

Por otra parte, también sobre Chuang-tzu esquivó Serra cualquier intento de hacer una aproximación filológica al texto o al autor. El autor trabajó durante mucho tiempo en una versión de este otro clásico chino, aplicando los mismos criterios que con Lao-tse: leyó distintas versiones en francés e inglés, y de ahí fue vertiendo el libro al castellano. Sabemos, por una carta a Pere Gimferrer fechada el 14 de octubre de 1971¹⁷⁷, que en aquel momento el trabajo ya estaba hecho, pero no encontró editor durante décadas. Finalmente, la versión vio la luz en 2005, y en ella Serra se permitió ir separando y dando «*títulos facticios*» [OC, 7] a las fábulas que componen el conjunto. La historicidad de Chuang-tzu, habitualmente considerado, tal vez con excesivo afán didáctico, el discípulo de Lao-tse, está fuera de toda duda y, aunque son pocos los datos

¹⁷² IZUTSU, 1997, p. 15

¹⁷³ IZUTSU, 1997, p. 16

¹⁷⁴ PRECIADO, en LAO-TSE, 2010, pp. 22-29

¹⁷⁵ PRECIADO, en LAO-TSE, 2010, p. 19

¹⁷⁶ PRECIADO, en LAO-TSE, 2010, p. 36

¹⁷⁷ ARNAO, 2011, p. 163

que tenemos sobre su vida, estos son firmes. En este sentido, Serra no comete ningún desliz. Pero cuando presenta su versión del texto, en 2005, esquiva por completo una discusión más que conocida: las probables adiciones, revisiones e interpolaciones del texto. En general, puede darse por válida la existencia de unos 'capítulos interiores' cuya autoría es unitaria y atribuible al Chuang-tzu histórico, mientras que el resto del volumen presentado por Serra es discutido. Pero lo curioso no es que el autor de la versión tome partido y considere que el conjunto entero es obra de la misma persona; es que ni siquiera alude a esta polémica. En el mundo riguroso y sujeto a fuertes protocolos de la academia, esto bastaría para descalificar a Serra como erudito.

Y sin embargo, por supuesto, esta no es nuestra intención al aludir a su forma aparentemente caprichosa de afrontar los textos. Para empezar, no parece en modo alguno que esas lagunas respondan a mera pereza intelectual: Serra maneja las suficientes fuentes como para conocer, al menos de un modo aproximado, el estado de la cuestión. Es más, sabemos que tiene noticias de estos aspectos que omite: ya he mencionado la alusión de Juan Marín a las dudas que despierta la historicidad de Lao Tse; pero es que, además, la cita siguiente corresponde al prólogo que escribe Adolfo P. Carpio a su traducción del Tao: «Según la tradición, Lao Tse habría nacido en 604 a.C. Pero los datos que poseemos acerca de su vida, y las características de su obra, no permiten establecer nada firme»¹⁷⁸. El libro se editó en 1957, y el ejemplar que hemos consultado forma parte de la biblioteca personal de Serra. Está subrayado y anotado con profusión por su propietario, y el pasaje citado, de hecho, tiene una marca lateral. Así pues, cuando Serra publica su nueva edición del Tao, no anda desinformado sino que elude deliberadamente estas cuestiones.

Es probable que a Serra esta clase de discusiones le parecieran escrúpulos paralizadores. Pensemos en el Chuang-tzu: ¿una discusión estrictamente erudita sobre su autoría tiene que suponer el escamoteo al lector de numerosos fragmentos de enorme interés que, además, muestran una

¹⁷⁸ CARPIO, 1957, p. 19

coherencia esencial con el resto del libro? Sin duda, Serra piensa que no. En cuanto a Lao-tse y su obra, lo que le interesa es la carga de profundidad del libro, lo cual es comprensible; y por eso mismo, el mito ofrecido por la tradición le parece demasiado estimulante como para deslegitimarlo en razón de unos estudios racionales y, en definitiva, poco enriquecedores desde el punto de vista de la imaginación. A Serra, probablemente, le gusta imaginar que Lao-tse y Confucio coincidieron en el tiempo, y que su encuentro tuvo lugar en las condiciones que relata la leyenda. Recordémoslo: Lao, un hombre sabio y santo que se ha retirado y nada quiere saber del mundo de leyes, sociabilidad y moralidad en el que Confucio campa a sus anchas, recibe la visita del gran moralista chino, que quiere conocer su opinión sobre los ritos. Lao se muestra despreciativo hacia el hombre y sus preguntas, y le dice: «Deja estar tus vanos espíritus, tus muchos deseos, tus formas exteriores y tus silenciosos propósitos. Son todas cosas que no te podrán servir. Esto solo es cuanto puedo decirte»¹⁷⁹.

Con todo, en este uso tan liberal de sus recursos intelectuales, debemos todavía consignar una inconsistencia en las declaraciones que Serra ha ido dejando sobre su relación con estos dos libros. Aquí topamos con una contradicción en el sentido más pedestre y concreto de la expresión; una contradicción, por otra parte, provocada muy probablemente por la coquetería intelectual de Serra, algo que no deja de producir una mezcla de simpatía y ternura. Veámoslo: en su 'Autocrítica de *Péndulo*', que aparece en la edición que Tusquets publica en 1975, Cristóbal Serra afirma lo siguiente: «Cuando escribí *Péndulo* conocía apenas el taoísmo y no había leído a Chuangsé. Pero lo presentía» [AQ, 34]. Lo cierto es que esta confesión apenas se sostiene: para demostrarlo, sería conveniente establecer con claridad cuándo escribió Serra su librito, algo que no podemos situar con exactitud porque Serra ha dado mil rodeos contradictorios al respecto. En *Las líneas de mi vida*, el autor dice que «nada mejor para conocer mi experiencia entre 1946 y 1948 que leer *Péndulo*» [LV, 79] y que, cuando Beckett estrena *En attendant Godot* el año 1953, «mi *Péndulo* estaba escrito hacía años y reposaba dentro de un cajón de

¹⁷⁹ Citado en CARPIO, 1957, p. 20

mi escritorio» [LV, 80]. Esto significa que el libro se debería haber escrito entre 1946 y 1951, o incluso, acotando más, entre 1947 y 1951: eso permitiría que el libro incluyera las experiencias del período señalado y que se situara, efectivamente, a una distancia mensurable mediante el plural «años» (concretamente, dos) del estreno de la pieza de Beckett. Sin embargo, en el mismo libro y páginas después, Serra le concede gran importancia a sus treinta años, a partir de los cuales «el misterio se hizo realidad en mi vida» [LV, 97]. Serra explica que a partir de esa edad todo cambió: afrontó nuevos problemas, se enamoró de Joaquí Juncà, editó su traducción del *Tao*... Y «concebí *Péndulo*, mi querida primicia literaria» [LV, 97]. Pues bien, Serra cumplió los treinta en septiembre de 1952. Supongamos que al referirse a los «treinta» se refiere a un año concreto, y no a toda la década (aunque no es la lectura más natural del pasaje); supongamos, igualmente, que al decir que lo concibió quiere decir que lo escribió por completo (algo no menos ambiguo); incluso así, ahora sabemos que *Péndulo* se escribió, como pronto, entre septiembre del 52 y septiembre del 53. Así, es obvio que cuando Serra escribe *Péndulo* conocía perfectamente, y no «apenas», el taoísmo. Para colmo, *Diario de signos* y *Augurio Hipocampo* están cargados de alusiones al Tao, y recordemos que esos libros recrean un período de la vida de Serra comprendido en la década de los cuarenta. En cuanto a Chuang-tzu, en *Biblioteca parva* se afirma lo siguiente: «*Parábolas y ficciones* [de Chuang-Tzu] es el libro más fascinante que podemos leer para sacar conclusiones y como mero recreo. Leí este libro recién terminada la Guerra Civil. Entonces, pude preguntarme cómo era posible que un libro escrito en tiempos tan arcaicos pudiera ser tan actual» [AQ, 627]. Nada encaja, o todo encaja demasiado bien: en la 'Autocrítica', Cristóbal Serra habría alzado una cortina de humo en torno a una de sus principales influencias filosóficas y estilísticas.

Pero más allá de esta coquetería, que también podríamos interpretar como un nuevo capítulo de los intentos serrianos de borrar las pistas de su propia biografía, o incluso como un juego consciente que se burla de las cronologías y del concepto de influencia, lo que realmente nos interesa, en este capítulo, es establecer cuál es la verdadera importancia del taoísmo en Serra, qué tipo de

lectura hace el autor de esta tradición, y dónde podemos localizar, en su obra, los ecos de la sabiduría china. Para ello, y en primer lugar, parece apropiado proponer, siquiera de forma superficial, una aproximación mínima a los valores y conceptos que animan el taoísmo.

5.1. Introducción al taoísmo

En realidad, ofrecer una respuesta a la pregunta sobre el Tao es una tarea casi imposible y, visto desde la perspectiva de los autores clásicos de esta corriente, incluso absurda. En la versión serriana del libro de Chuang-tzu leemos esta reveladora afirmación que Sin-Principio le espeta a Gran Pureza: «Quien, al ser preguntado sobre el Tao, intenta responder, ignora lo que es el Tao, y el simple hecho de preguntar sobre el Tao demuestra que aún no se ha oído hablar del Tao. La verdad es que el Tao no admite ni preguntas ni respuestas» [TTK, 228]. La lista de definiciones, analogías y explicaciones que se han utilizado para dar a entender este concepto es prácticamente infinita, como veremos a continuación, y por otra parte el taoísmo no es solo el Tao, puesto que hay al menos cuatro conceptos más (el Te o Virtud, el Wu Wei o no acción y el Yin y el Yang) necesarios para comprender las ideas taoístas. Del mismo modo, el acerbo taoísta tampoco se limita a las dos grandes obras de Lao-tse y Chuang-tzu. Por eso, lo primero que debemos hacer es subrayar que a Serra no le interesa la historia entera del taoísmo: no le interesan ni sus rituales, ni los textos secundarios que sustentan su tradición, ni los aspectos medicinales, políticos o alquímicos. Ni siquiera deja una sola prueba de haberse interesado por su cosmología y sus resonancias astrológicas, y eso pese al interés que el tema despierta en él cuando lo tratan autores como Max Jacob. Tampoco dedica una sola línea de su obra a reproducir, comentar o siquiera mencionar a los Ocho Inmortales que el arte pictórico y escultural vinculado al taoísmo ha tratado en tantas ocasiones¹⁸⁰. Serra, simplemente, descubre una sensibilidad semejante a la suya en esas dos obras literarias, y a ello se aferrará. Lo demostraremos más adelante.

¹⁸⁰ Y una vez más, no puede alegarse ignorancia porque sabemos que Serra leyó al menos un libro donde todos estos aspectos eran tratados pormenorizadamente, el de Juan Marín

El taoísmo no presenta un cuerpo doctrinal homogéneo, puesto que se divide en muchas corrientes que sólo coinciden en su eje central: el concepto de Tao. Este es el fundamento de su cosmología y de su visión del hombre, del mismo modo que en todas esas tendencias aparece siempre la idea de no-acción (wu-wei). De hecho, por esto último es tan frecuente la confrontación entre taoísmo y confucianismo, ya que el segundo se ocupa casi en exclusiva del arte de gobernar y de cuestiones de moral práctica que tienden a ser socialmente ordenadoras, mientras que el Tao representa una tendencia casi anarquizante que sólo ofrece una receta de liderazgo: el mejor gobernante es el que no gobierna.

Es extraordinariamente difícil sintetizar el concepto de Tao y darle un significado concreto. Cada comentarista está dispuesto a llevar la definición por vericuetos diferentes, a veces casi opuestos. Para hacerse una idea, vale la pena acercarse a la siguiente cadena de posibles definiciones que Juan Marín ofrecía en su libro:

Tao es la fusión con la Naturaleza, la madre magna del seno de la cual todo cuanto existe ha sido creado. Es tal vez la naturaleza misma deificada. Es, en su esencia, el conjunto de las fuerzas del progreso biológico, acaso aquello mismo que Charles Darwin llamó la "selección natural" o lo que Bergson denominó élan vital. Es esa urgencia de vida, ese poder avasallante que sólo puede expresarse en símbolos porque escapa a todas las definiciones. Es una fuerza creadora y constructiva que hizo que, en el principio, los mundos fueran emergiendo del caos primigenio. En el orden moral, es la negación de todos los valores, la revisión de todas las escalas de juicio y discernimiento. La afirmación de que todo es inestable y perecedero, pero a la vez eterno. Es un aliento cósmico realizándose a través de todas las cosas y de todos los seres.¹⁸¹

Como se ve, aunque hay un hilo oculto sin duda coherente entre todas las (sugestivas) propuestas de Marín, lo cierto es que el concepto resulta casi inasible. Tal vez, una buena forma de afrontar el Tao sea, en primer lugar, recordar el significado literal del ideograma que lo designa. Atendiendo a ello,

¹⁸¹ MARÍN, 1944, p. 42

‘Tao’ es la unión de dos partes: ‘cabeza’ y ‘caminar’. No está claro en qué momento la palabra va mutando su significado (o mejor, multiplicándolo), pero sabemos que ya es un concepto filosófico (o teológico) complejo cuando los dos autores que interesan a Serra, Lao y Chuang-tzu, le dan su definitivo sentido. A partir de ellos, el Tao es la explicación y el origen del mundo, la realidad total. Entramos en un terreno ontológico: Iñaki Preciado, en su impecable prólogo a las diferentes versiones textuales del libro, lo compara a, «mutatis mutandis, la Idea de Hegel». ¹⁸²

El Tao no puede conocerse ni atraparse. No cabe en categorías lógicas. De hecho, ni siquiera puede nombrarse, como dice el primer capítulo del libro de Lao:

Si Tao puede ser definido con palabras, ya no es Tao.

Si su nombre puede ser nombrado, ya no es su nombre. [TTK, 13]

Así, el Tao escapa a nuestros sentidos y a nuestra inteligencia, que se mueve en los límites del dualismo sujeto-objeto. Frente a ello, el Tao es una superación de la clásica discusión monismo-dualismo, una hábil mezcla de ambos: las diferenciaciones existen en un determinado nivel, pero en realidad son irrelevantes, el Tao las supera y lo une todo. Rougemont lo explicaba así, refiriéndose en términos generales a toda Asia: «Una forma de mística que es a la vez dualista en su visión del mundo y monista en su realización»¹⁸³. Una actitud que, como tendremos ocasión de desarrollar, se traduce en una evidente desconfianza respecto de la capacidad de la razón para entender el verdadero aspecto del mundo. Algo que tuvo que ser enseguida de gran atractivo para Serra. Basta leer fragmentos como el siguiente para entenderlo: «La vida era fresca como la lluvia, libre para todo. Pero luego, vinieron los hijos de la Distinción y de la Calidad. Y empezó a dividirse. El que sabe detenerse no corre peligro de perderse» [TTK, 51]. Por cierto, para calibrar hasta qué punto esto puede tener que ver con los intereses serrianos, recordemos que a

¹⁸² PRECIADO, en LAO-TSE, 2010, p. 64

¹⁸³ ROUGEMONT, 2002, p. 71

juicio de Northrop Frye, glosado por Harold Bloom, William Blake «transciende imaginativamente la gastada ficción que representa el monismo y el dualismo»¹⁸⁴.

Sin embargo, esa totalidad a la que llamamos Tao tiene que realizarse en cada particular. A esa realización, a su manifestación en los seres, Lao la llama 'Te', es decir: 'virtud'. También en este caso podemos explicar en primer lugar la formación del ideograma de este concepto, que tiene tres componentes: 'caminar', 'mente' y 'rectitud'. Como vemos, pues, hay una curiosa mezcla de monismo y dualismo: hay un concepto que en última instancia lo incluye todo, el Tao, pero al mismo tiempo se admite que, más allá de lo absoluto, hay una manifestación de lo relativo, una particularización. No es que el Tao 'cree' las cosas, porque tal concepto no existe en esta visión del mundo. Todo es lo mismo, el Tao y el Te, el todo y las cosas. Sí, el Tao es un camino, pero en el sentido de proceso: no es que vaya a ninguna parte o que haya causas y consecuencias, sino que todo va sucediéndose, y además simultáneamente.

Por su parte, el binomio Yin-Yang guarda un particular interés en relación a Cristóbal Serra, aunque resulta paradójico que él nunca se refiera a ello en ninguno de los textos que le dedica a los libros a lo largo de su obra. Pero una forma tan brillante de sintetizar contrarios no podía resultarle indiferente a Serra; por otro lado, una de las principales características del libro de Lao, pero también del de Chuang-tzu, es precisamente la tensión entre contrarios, las contradicciones que se resuelven en forma de iluminación. Si la historia del pensamiento occidental no incorporara al término connotaciones que guardan poca relación con Serra, podríamos decir aquí que el taoísmo es dialéctico. Isabelle Robinet explica que:

Esquemáticamente, el *yang* es luz, y por lo tanto emergencia y vida; calor, y por lo tanto sur, fuego, sol y vida; movimiento, y por lo tanto expansión y exterioridad, y por lo tanto, masculinidad. El *yin*, por el contrario, es oscuro, y por lo tanto desaparición y muerte, frío, y por lo

¹⁸⁴ BLOOM, 1991, p. 108

tanto norte, agua, noche y luna; reposo, y por lo tanto contracción e interioridad, y por lo tanto feminidad¹⁸⁵.

La cita es interesante porque también pone de manifiesto una forma analógica de aproximarse al pensamiento, un uso sistemático de la imaginación poética. Y hay que insistir en que el proceso de atracción y repulsión de yin y yang ocurre de manera constante, dinámica, incluso simultánea. Es una forma más de aludir a la imparable e infinita tensión de la vida, una tensión regulada que tiene más de alternancia que de lucha.

En cuanto al comportamiento ideal que se desprende de la doctrina taoísta, digamos que se produce una fuerte asociación entre la sabiduría y la no-acción. Aunque conviene matizar este concepto: no se trata exactamente de no hacer nada, y mucho menos de entregarse a la laxitud. Más bien, el wu-wei implica espontaneidad («practica la actividad como si no la hiciera» [TTK, 14]), renuncia al ego («el Sabio, al borrar su personalidad, la acusa» [TTK, 19]) y al deseo («se esfuerza en no tener deseos personales, y, por eso mismo, llega a alcanzar lo que desea» [TTK, 19]; «el poseedor de Tao no tiene deseos. Está desprovisto de todo, y no trata de parecer perfecto» [TTK, 27]; «la paz existe donde no hay deseos» [TTK, 80]), acomodarse al fluir de la naturaleza («todo lo que acaece lo acepta como llega» [TTK, 14]). Implica seguir el propio Te, actuar según la propia naturaleza. Para lograrlo, hay que permanecer ignorantes, solitarios, y en cierto modo niños. El niño es inocente y simple, vive en perfecta armonía: «¡Descubrid vuestra sencillez; conservad vuestra pureza primitiva; abandonad el interés personal; reprimid vuestros deseos!» [TTK, 31].

5.2. El Tao de Cristóbal Serra

5.2.1. Dos libros como espejos: una identificación personal

Tratemos ahora de establecer con mayor exactitud la lectura que Serra hace de este abanico de ideas. Porque hay en su obra un proceso de diálogo con el Tao, una apropiación que, sin deformarlo, lo pone en hora con las tensiones

¹⁸⁵ ROBINET, 1999, p. 102

personales y las coordenadas culturales del autor. En primer lugar, ¿cuál es el camino que le lleva a sentirse fascinado por el taoísmo? A nuestro modo de ver, la reacción más inmediata fue una fuerte identificación, estrictamente personal, biográfica incluso, con mucho de lo que ofrecía el libro de Lao-tse. A continuación, prestemos atención al capítulo 20 del *Tao Te King*, uno de los más conocidos, y que suele interpretarse como un pasaje de trasfondo confesional. El mismo Serra, en las (por cierto, erráticas y arbitrarias) notas a su versión, dice del capítulo:

Uno de los capítulos más líricos del librito del Tao, pues se inicia con unas palabras que guardan parecido con las contenidas en el Eclesiastés: “donde abunda sabiduría, abundan penas, y quien acumula ciencia acumula dolor”.

Es extraordinariamente lírica la autominibiografía que acompaña a estas palabras iniciales. Por alguna razón la insertó Lao. Se retrató. He ahí al hombre solitario, melancólico, que ha sufrido desdenes y reproches de sus contemporáneos. [TTK, 117]

Ya dijimos en su momento que, cuando se lee a Serra, cada referencia literaria o filosófica puede considerarse una confesión. Este es uno de los casos más claros. Ese hombre «solitario, melancólico», ¿no es el mismo que anda ensimismado en las páginas de *Diario de signos*? Esos «desdenes y reproches», ¿no recuerdan a todo lo que ya hemos señalado con anterioridad sobre la condición profética?

Las palabras que abren el capítulo 20 son estas: «Dejad de indagar, y os libraréis de toda inquietud» [TTK, 32]. Y no es en absoluto casual que *Péndulo* empiece, precisamente, con esta frase que comparte expresión: «Péndulo está tuberculoso e inquieto» [AQ, 38]. En primer lugar, cabe tener en cuenta que ambos proyectos, *Péndulo* y la versión del Tao, son coetáneos. Pero es que además, el personaje serriano es un símbolo del hombre escindido que indaga, pero a la búsqueda del reposo, del regreso a un estado paradisíaco. Serra lo explica así en su 'Autocrítica de *Péndulo*':

Cuando escribí *Péndulo* conocía apenas el taoísmo y no había leído a Chuangsé. Pero lo presentía. Entonces pensaba (como pienso aún) que si hay algún pensar noble es el pensar analfabeto a que hice alusión. Por eso, mi alfabeto espiritual Péndulo es imaginativo, poético: genérica y genuinamente humano. Por eso en él hemos de encontrar una constante añoranza paradisíaca del estado del hombre puro. Péndulo añora la infancia, la inocencia, la ignorancia analfabeta que ha perdido, pero que a veces encuentra [AQ, 34-35].

No pretendemos sostener que *Péndulo* es un libro estrictamente taoísta, y ni siquiera cabe afirmar que la principal influencia que pesa sobre él sea la oriental. De hecho, y como trataremos de defender más adelante, nuestra lectura de esta obra presenta un enfoque existencialista (algo que, como siempre en Serra, acaba resultando sorprendentemente coherente, elegante: limitémonos a recordar aquí, de pasada, que Izutsu tacha a Chuang-tzu de «autor existencialista»¹⁸⁶ en un sentido amplio, es verdad, pero innegable; y que Karl Jaspers prestó atención a la figura de Lao-tse, haciendo de él una lectura en gran medida existencialista que incluye referencias explícitas a la idea de caída¹⁸⁷). Pero sí nos parece significativo observar cómo una pieza tan personal, en el fondo tan confesional, mantiene esta correspondencia con el libro de Lao Tse.

Además, conviene subrayar, por obvio que resulte, que la versión serriana del Tao es, de hecho, un libro de Serra. No es, insistamos, su ‘traducción’: es su versión, hecha como es inevitable con una libertad mayor (alguien diría ‘inexactitud’) que cuando se afronta una traducción directa del original. En este libro se solapan las voces de dos ‘transmisores espirituales’. Teniendo esto en cuenta, es llamativo que ninguna de las traducciones que hemos consultado traduzca el término como «inquietud»: Elorduy escribe «pesares»¹⁸⁸, Carpio «tristeza»¹⁸⁹, Preciado «cuitas»¹⁹⁰. No son exactamente sinónimos, como

¹⁸⁶ IZUTSU, 1997, p. 79

¹⁸⁷ JASPERS, 2001, p. 88

¹⁸⁸ ELORDUY, en LAO-TSE, 1996, p. 59

¹⁸⁹ CARPIO, 1957, p. 68

¹⁹⁰ PRECIADO, en LAO-TSE, 2010, p. 402

puede apreciarse, y la elección de Serra tiene matices muy importantes, especialmente porque entronca con su propio pensamiento: la inquietud, el desasosiego, es marca luciferina, mundana, propia de la modernidad mecanicista. Por eso, es igual de llamativo que el final del capítulo diga: «Sí, pero hallo quietud en la veneración de mi Madre que me nutre (Tao)» [TTK, 33], que se relaciona con una cita de su otra versión oriental, la de Chuang-tzu, donde leemos que «la quietud consiste en considerar lo visible como símbolo de lo invisible» [OC, 241]. Obsérvese el parecido innegable con esta otra afirmación, extraída de *La flecha elegida*, el libro serriano dedicado a Jesús: «Lo visible es para Jesús emblema de lo invisible y lo espiritual» [FE, 131]. Estas tres citas contienen en cierto modo el significado último de *Diario de signos*. Allí se nos muestra entre otras cosas un aprendizaje, observando a los animales, de cómo ocupar ‘naturalmente’ el lugar que a uno le corresponde, anulando el ego. Como recuerda Billeter a propósito de Chuang-tzu, la actividad humana más corriente está hecha de inquietud y razonamiento yerto, mientras que la esfera de lo natural, de lo celeste, se integra suavemente y sin desajustes en lo maravilloso: «La actividad intencional y consciente, específicamente humana, es origen de error, de fracaso, de agotamiento y de muerte. La actividad entera, necesaria y espontánea, llamada celeste, ya sea la de un animal o la de un hombre superiormente ejercitado, es por el contrario origen de eficacia, de vida y de renovación»¹⁹¹. Y todo esto, a su vez, conecta directamente con la cita evangélica de Mateo 6, 26 «mirad cómo las aves del cielo no siembran, ni siegan, ni encierran en graneros, y vuestro Padre celestial las alimenta»¹⁹². En la misma línea, y a propósito de Chuang-tzu, escribió Serra que su taoísmo consiste en «una reconciliación del ser humano con la armonía inhumana, inactiva, del universo» [LO, 165]. Lao-tse y Chuang-tzu hacen de la filosofía poesía, y de la Naturaleza fluidez. François Jullien escribió en *De la esencia o del desnudo* que «China no concibió un Exterior al mundo de los procesos»¹⁹³, y en este aforismo caben las obras de ambos, pero también *Diario de signos*. Una cosa está clara: en el célebre conflicto entre Historia y Naturaleza planteado tan brillantemente por Albert Camus, y sobre el que

¹⁹¹ BILLETER, 2003, P. 67

¹⁹² NÁCAR-COLUNGA, 1976, p. 1160

¹⁹³ JULLIEN, 2004, p. 126

tendremos ocasión de escribir más adelante, Lao-Tse se pone del lado contemplativo. Así lo explicaba Cyril Connolly en *La tumba inquieta*: «Sólo la sabiduría china posee una afinidad natural con Occidente, los chinos siempre son pragmáticos. Y el Tao, una religión sin palabras, sin salvador, sin doctrina, sin Dios ni vida futura, cuya verdad se halla en la huella de una pezuña cubierta de agua... ¿qué más se puede pedir? »¹⁹⁴. Y esta última cita es esencial, porque ese libro del crítico inglés es citado varias veces en *Diario de signos* (aunque no este fragmento tan revelador).

Pero sigamos con el capítulo del Tao, que a continuación dice: «La diferencia entre un ciertamente y un quizá es muy pequeña. La diferencia entre una acción buena y una mala es muy grande. Pero, ¡ay!, es tan difícil no temer aquello que los hombres temen» [TTK, 32]. El fragmento parece discriminar la relatividad de la razón y la palabra frente a la certeza del hecho moral, y luego tiene una coda, mucho más interesante desde la perspectiva que en este momento nos interesa, que alude al temor. Serra, un hombre tomado por el miedo a la enfermedad, a la guerra y a su condición diferente, seguro que se sintió directamente aludido al leer esa línea. Y antes de cerrar el capítulo con la afirmación de diferencia que ya hemos referido, Lao introduce una especie de autorretrato que Serra, o José de Cupertino o Augurio Hipocampo, podrían firmar sin ningún problema:

¡Estamos en un desierto estéril que no tiene fin y, sin embargo, los hombres son felices como si asistieran a un banquete o como si subieran a una torre en primavera!

Sólo yo soy tímido. Mis deseos aun no han germinado. Soy como un pequeño que no ha sonreído todavía a su madre.

Ando errante al azar, como resto de naufragio que no sabe adonde ir.

Los hombres del mundo tienen demasiados bienes; en cambio, yo parezco haberlo perdido todo.

Mi espíritu es el de un estúpido. ¡Qué confusión!

¹⁹⁴ CONNOLLY, 2005. p. 418

Los hombres tienen el aire de ser inteligentes; yo parezco, en cambio, un idiota.

Los otros demuestran saber discernir; yo demuestro ser una nulidad completa.

Soy arrastrado por las olas, sin tener asidero en parte alguna.

Los demás ocupan cargos y desempeñan funciones: yo soy inepto como un primitivo.

Soy muy diferente de la mayoría. [TTK, 32-33]

Este no es sólo un perfecto retrato del personaje Péndulo, esa criatura que tiene miedo a «ser abucheado» [AQ, 40], que come el pescado «nerviosamente» [AQ, 40], que no quiere «injuriar la vida con actos conscientes» [AQ, 41], y que es visto por los demás como un «loco» [AQ, 42], un «incongruente vertebrado» [AQ, 43], un «elocuente pájaro de la noche» [AQ, 49]. También es el retrato del propio Serra, de quien sabemos que fue un niño y adolescente enfermizo, solitario, *impráctico*.

Otro pasaje que podía provocar en Serra una identificación intensa es el que abre el libro de Chuang-tzu. Es un fragmento muy conocido que recrea una supuesta leyenda de Ch'i Hsieh, según la cual el inmenso pez K'un metamorfosea en un pájaro llamado P'eng, cuyo dorso mide «no sé cuántos miles de millas» y que «suele emigrar hacia el mar septentrional en la época de los grandes temporales» [OC, 9]. Ese largo y vasto viaje lo emprende porque, «si la masa de agua no es profunda, no tiene fuerza para sostener un barco. Si derramas en un pequeño hoyo el agua de una taza y después, como si de un barco se tratara, echas una pajita, de seguro que ésta sobrenadará. Pero, si tratas de hacer flotar en esta misma agua la taza, ésta tocará el fondo. Es barco demasiado grande para tan poco agua» [OC, 9-10]. Es decir, el gran pájaro P'eng se eleva tanto y viaja tan lejos porque así lo necesitan sus extensas alas. Sin embargo, una cigarra y una tórtola lo miran desde la baja altura de un árbol y se ríen de él, incapaces de entenderlo. Les parece una excentricidad, un capricho temerario e inútil, porque ellas vuelan sólo de un olmo a una encina. Ningún peligro corren, a lo sumo el de darse un pequeño batacazo. Y dice Chuang-tzu: «¿qué pueden saber estas dos bestezuelas? Sus

cortas inteligencias no pueden comprender la gran sabiduría. Una vida breve no puede tener la experiencia de una larga vida» [OC, 10].

Aquí emerge una paradoja muy llamativa que define bien a Serra: una lectura literal de esta leyenda, desde luego, explica poco de su vida, que hizo escasos esfuerzos por ‘volar’ lejos de su nido, o por alcanzar alturas mundanas. Pero si hablamos de estados interiores, y sobre todo si interpretamos ese vuelo como el de la imaginación, y desde luego esto parece mucho más apropiado a los objetivos del autor chino, entonces Serra y su relación con el entorno social e histórico que lo vio crecer están perfectamente plasmados. Serra tuvo que sentirse así en muchas ocasiones, llamado a ejecutar un vuelo inalcanzable y, al mismo tiempo, incomprendido, víctima incluso de burlas de sus contemporáneos. Esta es la base central de su fuerte identificación con Blake, primero, y con Jonás después: una vocación elevadísima a la que, finalmente, en parte no puede ser fiel por temor y falta de carácter, pero a la que en el fondo hará justicia, aunque sea en tono menor, con máscaras y heterónimos, con parapetos eruditos. El pájaro, Cristóbal Serra, se elevaría mientras las cigarras, incapaces de comprender, se preguntarían por qué el hijo de un prestigioso médico no llevaba la vida burguesa que era preceptiva; por qué era tan torpe, tan enfermizo; o, simplemente, por qué era tan extravagante. Recordemos a Guillem D’Efak burlándose de él («Cotiledón, cotiledón, no llegas ni a guasón» [LV, 91]); o la forma, no exenta de amargura, que tuvo de devolver las puyas a los críticos de sus libros en *Tanteos crepusculares*, una prueba, en todo caso, de que los comentarios menos favorables le habían afectado, aunque «si pretendieron herir mi vanidad personal, la pifiaron, porque hace años que me he despersonalizado, para que nadie me hiera. Además, coraza llevo puesta, y bien puesta» [LV, 94]. Y una última cosa sobre ese pájaro: ya hemos aludido en esta tesis al pasaje de *Diario de signos* dedicado a ‘Las golondrinas’, ofreciendo una posible lectura, pero que es compatible con otro matiz de identificación personal que lo hace rimar con el pájaro de Chuang-Tzu. Veamos, si no, a esas aves que no tienen nada de prudentes ni moderadas, al contrario de las tórtolas burlonas y obtusas del sabio oriental: las golondrinas serrianas vuelan con una inquietud «portentosa», y con «ímpetus

fogosos» escriben «un bizarro poema, que los muy ignorantuelos no aciertan a descifrar» [AQ, 310]. Y luego añade: «Campeáis más allá de la historia y estáis al margen de las vanas querellas de los hombres. Escucháis campanas pero, para vosotras, son sonos perdidos» [AQ, 310]. Así pues, la religiosidad institucional, y en general cualquier forma institucionalizada de vida, les es ajena. Como al pájaro P'eng. Como a Cristóbal Serra. La confesión es evidente, y valdría para toda la vida. Para confirmarlo, bastará acercarse a la entrevista que le hizo Pere Antoni Pons, cuando ya era un anciano, y ver cómo responde cuando se le pregunta qué ha supuesto para él escribir en castellano en Mallorca: «Res de res. Tu et penses que aquí ens prenen seriosament? És com si no existíssim. Ni els que escrivim en castellà ni els que escriuen en català»¹⁹⁵.

Por otra parte, leyendo cualquiera de los textos que Serra ha escrito en torno a sus experiencias en el Puerto de Andratx, queda patente que, en su memoria, esa es una geografía y un paisaje humano contradictorios: por un lado, recuerdan mucho al reino ideal que Lao Tse propone en el capítulo 80 de su libro, cuando dice que «me gustaría gobernar un pequeño reino y un pueblo que fuera silencioso», a cuyos miembros «llevaría de nuevo al uso de las cuerdas con nudos, a la sencillez primitiva», y «aunque estuviesen cerca del reino vecino para poder oír los gritos de sus perros y de sus gallos, mis súbditos llegarían a la vejez y a la muerte sin haber deseado salir de su casa» [TTK, 110]. Por otro lado, sin embargo, ese pequeño pueblo idílico esconde el recuerdo de la sanguinaria guerra civil, y entre sus habitantes se establecen oscuras jerarquías basadas en un miedo mudo. Nunca olvidemos que ese miedo, precisamente, gravita sobre el joven Serra y contribuye a configurar su carácter.

También es muy posible que Serra se sintiera bien retratado en el pasaje de Chuang-tzu que se refiere a un árbol aparentemente inútil porque su madera no sirve para hacer nada con ella. Desde luego, el mallorquín le concede

¹⁹⁵ PONS, 2004, p. 141

importancia al pasaje, porque es uno de los fragmentos de su versión que lleva 'título facticio'. Ya hemos dicho que Serra introduce algunos títulos para capítulos o subcapítulos; son enteramente inventados por él, para darle mayor envoltorio y orden al conjunto. Pero en realidad, esos títulos aparecen de forma muy arbitraria, sin que podamos sacar ninguna conclusión sistemática. Por eso, insisto, no es difícil imaginar que la tendencia serriana sería la de poner títulos allí donde el texto más le interesaba. Al pasaje al que hacemos alusión le puso el subtítulo de 'Utilidad de un árbol inútil' [OC, 15]. Para Chuang-Tzu, la supuesta inutilidad del árbol es una verdadera bendición, porque su lugar natural es «el país de la nada y del infinito» [OC, 15], donde «todos podrían pasearse placenteramente bajo su sombra y disfrutar tendidos debajo de su ramaje. No estará expuesto a los golpes del hacha ni al ataque de los demás seres. ¿Por qué, pues, va a ser perjudicial y malo no servir para nada?» [OC, 16].

La identificación en clave temperamental de Serra y el taoísmo no es, por otra parte, nueva. Una de las personas que mejor lo conocieron, el escritor José Carlos Llop, se ha referido a él en varias ocasiones como un 'sabio chino', no tanto por una forma sistemática de pensar el mundo como por elementos mucho más intuitivos, de carácter:

Cristóbal Serra es un sabio chino. Desde luego no figura en los diccionarios de literatura española y de hecho ríe como ríen los chinos: los chinos lloran de felicidad y ríen ante el dolor. Él empezó a reír de dolor y de olvido de ese dolor y aún sigue riéndose, pero eso no lo sabe nadie porque nadie sabe, cuando un chino ríe, de qué se está riendo.¹⁹⁶

5.2.2. El Tao: una identificación intelectual

Hasta ahora, hemos aludido a una identificación personal que opera de forma muy inmediata y sentimental. Pero la cita de Llop, que ha servido para ilustrar esa identificación, al mismo tiempo, nos sitúa ya en otro nivel, estético y de

¹⁹⁶ LLOP, 2010, p. 244

ideas. Porque, en Serra, el humor es un rasgo de estilo, y en efecto uno de los aspectos que le fascinan de la tradición oriental es su risa: en el prólogo a la *Obra completa* de Chuang-tzu, escribe que «es cierto que cada uno es como es. Lao-tzu era todo intuición, Chuang-tzu era todo intelecto. Lao-tzu sonreía, Chuang-tzu reía» [OC, 5]. Más adelante, añade: «Una delicada mezcla de risa sardónica y desaliño se conjuga en este travieso de la filosofía o de la mística, que puede hacer fruncir el ceño a teólogos y doctrinos, impermeables a la risa. [...] Encontramos en Chuang-tzu un trasfondo metafísico –de niño revoltoso-, de un Puck dado a la jugarreta, que teje y desteje problemas con una desenvoltura genial» [OC, 6]. En *Las líneas de mi vida*, después de haber advertido que «el misticismo se aviene con el humor» [LV, 96], Serra explica que Violeta Dreschfeld, contertulia habitual en casa del pintor William Cook, no podía entender que a Serra le gustaran los dos autores chinos, y ello por dos razones: la primera, que no los tenía por serios, y por lo tanto no le gustaban; y la segunda, que al mallorquín lo tenía por demasiado serio: «A Laotsé no le tenía por un místico serio. Por crearme a mí más serio de lo que era, no comprendió jamás que me gustaran Lao y Chuangsé. De éste, no toleraba el desaliño de sus pensamientos, y menos su risa sardónica. Para su mente, troquelada por el mosaísmo, era imposible que un escritor místico pudiera ser humorista» [LV, 113].

¿Qué esconde, en realidad, la risa serriana? Llop habla de un hombre que ríe cuando llora. Ciertamente, esta contradicción atraviesa toda su obra, y muy especialmente dos de sus títulos más importantes, *Péndulo* y *La noche oscura de Jonás*. En *Las líneas de mi vida*, a propósito de una lectura de Laforgue, Serra dice que «tocado a ratos por el orgullo literario, me pregunté si mi *Péndulo* había sido poseído por esta risa del alma» [LV, 120]. Una risa que es enmascaramiento, y tal vez parapeto. Al mismo tiempo, una risa compasiva. Pero sobre todo, una risa que emparenta con la inocencia y el pensar analfabeto; una risa, en definitiva, de niño. La apelación a la infancia es clave por igual en el taoísmo y en la obra serriana; prestar atención a la versión que el mallorquín hizo del libro del Tao resulta, insistimos, muy revelador. En el capítulo XXI dice que «la naturaleza del Tao es inconcebible e indeterminada»

[TTK, 35], aunque el resto de traductores escogen mayoritariamente, para versiones que a veces llegan a diferir mucho entre sí, el término «confusa», y no «indeterminada». Y en el capítulo XXIII, se afirma que «las cosas blandas vencen a las duras» [TTK, 39], una idea más adelante confirmada: «lo blando acaba con lo duro» [TTK, 107]. Pues bien, recordemos que en 2006, con ocasión de su investidura como doctor Honoris Causa de la Universitat de les Illes Balears, Cristóbal Serra escribió un discurso ejemplar, el ya citado *En torno a la autoexpresión, o Elogio de la sencillez*. Son cinco folios bellísimos, de un altísimo nivel, que resumen la trayectoria literaria e intelectual de Serra. No es difícil imaginar que el mismo autor los concibió deliberadamente como una especie de colofón a toda su obra. Es cierto que luego aún vendrían algunas publicaciones más, pero hay cierta belleza en imaginar estas páginas como el cierre de su producción. Por un lado, por la situación en que fueron leídas: Serra conquistando la Academia, a su peculiar manera, con más de ochenta años. Quienes estuvimos presentes ese día recordamos su gesto, al mismo tiempo divertido y orgulloso; porque Serra se sentía complacido, y ese ‘orgullo literario’ al que hemos aludido hace poco debía decirle que su presencia allí estaba más que justificada y que, en todo caso, llegaba tarde. Pero al mismo tiempo, había bribonería en su mirada, una leve mueca irónica en su sonrisa. Y sobre todo, había diablura en el modo que tuvo de leer el texto, deteniéndose en sus momentos más decididamente cómicos para alzar la vista, mirar al público y sonreírse. Pero sobre todo, no cabe duda de que este es un buen colofón estrictamente como texto. Como epitafio literario. Y su último pasaje, un giro tal vez algo precipitado, es sin embargo bellísimo, sorprendente. Serra dice que

Yo, por mi parte, no he olvidado al niño (que llevo dentro) en gran parte de mi obra, hasta el punto que he llegado a escribir lo siguiente: «Nadie podrá rebelarse de verdad, poéticamente, si no sigue siendo niño. El que no acepte que la rebelión va unida a la infancia recuperada, si es rebelde acaba en faccioso. La infancia es la gran preservadora. Es el amuleto con el que hay que permanecer incontaminados¹⁹⁷.

¹⁹⁷ SERRA, 2014a, p. 44

Y remata: «Cuando Cristo dice: ‘hacedos como niños’, sueña con niños indeterminados, no educados, reblandecidos, delicados, modernos»¹⁹⁸. Notemos, pues, dos términos que en 2006 reaparecen directamente conectados con las elecciones lingüísticas que hizo para su versión del Tao (es decir, con su primer trabajo ambicioso, en cierto modo el primer eslabón de su obra, formando por lo tanto un círculo perfecto): «indeterminados», «reblandecidos». Igualmente, observemos cómo la cita enlaza la figura de Jesucristo con el Tao, algo que volveremos a hacer notar más adelante. Esa indeterminación, en todo caso, tiene que ver con la «necesidad de borrar la personalidad» [TTK, 116], un dictamen taoísta que Serra conecta con el famoso pasaje del Evangelio de San Mateo: «El que encuentre su vida, la perderá; y el que pierda su vida por mí, la encontrará» [TTK, 116]. Basta acercarse a las páginas que dedicó a su propia infancia para escuchar resonancias de esta idea: en *Augurio Hipocampo*, en los fragmentos que esa especie de heterónimo dedica a sus primeros años de vida, Serra empieza confesando no recordar con exactitud cómo eran las cosas en sus primeros meses de vida, «y esto me hace pensar que jamás sabemos totalmente lo que hemos sido» [AQ, 560]. Este explícito extrañamiento respecto de uno mismo es más significativo de lo que pueda parecer, y nos habla de un individuo cambiante, que fluye a lo largo de toda su vida sin pretender establecer con rigidez un relato racional sobre sí mismo. Pero es mucho más significativo esto que, en *Las líneas de mi vida*, dice de ese mismo niño despistado que fue una vez: «Quizás tenían razón las monjas en que era un impenitente distraído. Quizá fuera el desconocido de mí mismo» [LV, 13]. Es una forma bellísima de referirse a esa compleja naturaleza del yo, y recuerda mucho a otra hermosa expresión, muy presente en la tradición taoísta, a la que Izutsu presta atención crítica: el hombre «sentado en el olvido»¹⁹⁹.

Volviendo al pasaje de *Augurio Hipocampo*, vale la pena citar unas líneas más para ver hasta qué punto está en sintonía con lo que se nos cuenta en *Diario de signos* y con la visión taoísta del mundo y del individuo:

¹⁹⁸ SERRA, 2014a, p. 44

¹⁹⁹ IZUTSU, 1997, p. 63

A medida que crecí, huyeron de mí las cortas penas y empecé a gozar las más gratas impresiones de mi vida. Me gustaba mucho ver corretear a los cangrejos, contemplar las púas del erizo de mar, ver cómo volaban las gaviotas y cómo agarraban con su pico los peces. Habría tenido que echar un grito agudo, cuando el pez era preso, pero no gritaba y permanecía mudo. Tan suave y ágil era la acción de la palmípeda, que me quedaba azorado.

Me gustaba todo lo que el mar encerraba, desde las algas hasta el coral, que crujía bajo mis pequeñas botas, al pisar las redes tendidas delante de nuestra casa [AQ, 561]

Hay en esta pequeña crónica del placer proporcionado por el contacto con la naturaleza algún aspecto genuinamente taoísta. Por encima del placer («me gustaba mucho») se impone un cierto desasimiento, una actitud contemplativa: el niño ve un acto que, a fin de cuentas, es violento (la gaviota toma preso a un pez para devorarlo), y queda «azorado», es cierto, pero en última instancia no hay reacción: «No gritaba y permanecía mudo». Como dice Chuang-tzu, tal vez ese niño ha intuido que «la naturaleza innata es inmutable; el destino no puede alterarse; las estaciones no pueden detenerse; el Tao no puede ser impedido. Todo es posible para quien posee el Tao; nada es posible para quien se aparta de él» [OC, 148]. O esto otro: «Haz caso omiso de todas las diferencias y fúndete con el Infinito. Desata tu corazón y suelta tu espíritu; quédate insensible como sin alma. Así todos los seres del mundo volverán a encontrar su raíz común» [OC, 104]. Ese niño que parece mecerse en el devenir de las cosas es, insistamos, un «olvidado de sí mismo», alguien que ha seguido el consejo del burlón Chen Tao, poco afamado en vida y sin embargo conocedor del Tao, que decía: «Procuremos parecernos a los seres irracionales, ahí está todo» [OC, 352]. Y en este mismo pasaje de la versión serriana de Chuang-tzu que acabo de citar, hallamos otra de esas resonancias extremadamente reveladoras que abundan en la obra de Serra, pero que se mantienen ocultas a una primera (y a una segunda) lectura: Chen Tao, dice el oriental a través del mallorquín, «gira como un tornado, revolotea como una pluma» [OC, 352]. Pues bien, cuando Serra trató en un artículo la espinosa cuestión de su carácter insólito respecto de la literatura de su época, y la imposibilidad de encajarlo en alguna generación literaria reconocible por la crítica, escogió para ese texto el siguiente título: «Pluma al viento» [LO, 175]. Es allí donde confesó

por primera vez la enorme importancia que tuvo para él la lectura de Hugo Ball: «Ball reafirmó mi vocación de estar *in albis* y mis fervores taoístas, conciliables con los cristianos. En mi iconografía, figuró san Cristóbal Cinocéfalo, el idiota santo con el hocico de perro» [LO, 177]. La segunda frase, recordémoslo, acabaría encabezando el volumen *Ars Quimérica*, junto a una cita del mismo Ball [AQ, 19]. La pluma de Chuang-tzu y esta otra pluma evocada por Serra son, me parece, deliberadamente idénticas. Es más discutible, menos racional, y sin embargo muy tentador, imaginar que riman en la misma medida con otra pluma, ese personaje concebido por Henri Michaux para protagonizar *Un tal Plume*, libro cuyo parentesco con *Péndulo* es indiscutible.

El yo, nos dicen Lao-tse y Chuang-tzu, es más yo cuando se olvida de sí mismo, cuando no busca someterse a la razón ni expresarse, y simplemente fluye: así, Cristóbal Serra dice que «la senda del Tao es inherente a la mismísima existencia. Se nos concede por el mero hecho de vivir. En vez de autoconscienciarnos peligrosamente, crecemos tranquilamente, portadores de una vida simple, y esta senda no está lejos sino cerca de la ‘vida de fe’ cristiana. La espontaneidad cuenta mucho en el taoísmo, lo mismo que la longevidad (una dádiva) y la niñez (un estado del espíritu-niño)» [TTK, 6]. Y en otro lugar, lo había expresado de esta forma clarísima:

Es especialmente instructiva para nosotros, modernos, la parábola y la ficción de Chuangsé. Andamos sobrados de expresión. Por todos lados vemos al hombre consciente de demasiadas cosas y casi todas ellas se mueven con harta rapidez. Esta barahúnda moderna de la expresión ensimismada es un signo de enfermedad. Necesitamos menos expresión personal. El ‘yo’, como enseñan los taoístas, es tanto más profundo cuanto más se libera de la necesidad imperiosa de la expresión y fluye como el agua, flota como el aire y se funde con las rocas inmemoriales. [LO, 112]

Los temas de la infancia y la despersonalización vienen de la mano de otra cuestión esencial, la ignorancia, o mejor, el «pensar analfabeto» [AQ, 34]. El vínculo que puede establecerse entre taoísmo y cristianismo se aloja en la exaltación del santo ignorante. «El santo se mantiene ignorante y sencillo»,

leemos en esta *Obra completa* [OC, 27], y pensamos enseguida en José de Cupertino, 'Fray Asno', el más simple y rústico de los habitantes del santoral. A Cupertino se le recuerda por su incapacidad para ser sabio o diligente, pero también fue «el hombre débil entregado a los hombres más fuertes, el hombre sencillo envuelto en situaciones complicadas»²⁰⁰, como razonaba el propio Cristóbal Serra en su discurso de aceptación del doctorado *honoris causa*. Pero convendría aclarar a qué tipo de ignorancia hace referencia Serra a través del cristianismo y el taoísmo: no hablamos de esa figura, muy teatral, del idiota o el loco que dice la verdad. La función del sabio ignorante como Cupertino no es alegórica en la literatura ni social en la realidad; no es una figura 'útil' en ningún sentido, y en todo caso su presencia tiene consecuencias disolventes. «Hemos de ser insignificantes», escribe Serra en *Efigies*, «sin darnos pizca de importancia, ajenos a toda distinción. Será de ese modo como vamos a convertirnos en magos de verdad» [E, 14]. En ese volumen, el primer aforismo de Lao Tse que escoge es el siguiente: «Con la sagacidad y el ingenio aparecieron la hipocresía y el engaño. Con el desorden y el caos en los Estados apareció la fidelidad de los súbditos» [E, 14]; muy poco después, reproduce este otro: «Mi corazón es como el de un simple, vago y confuso» [E, 15]. El primero señala la civilización como una tramoya erigida en sustitución de la verdad de vida, del mismo modo que las categorías morales son constructos desarrollados para disimular la traición a lo realmente esencial:

Quando la Humanidad perdió el conocimiento de Tao no tuvo más que virtud.

Quando perdió la virtud, le quedó la Bondad. Perdida la Bondad, halló la justicia. Cuando se perdió la justicia, se implantaron los ritos. Pero los ritos no son más que sombra de la virtud y fuente del desorden [TTK, 58]

Por eso, hay motivos para aspirar a que el propio corazón sea simple, desnudo, desprovisto de deseo y ajeno a sistematizaciones, jerarquías o andamiajes filosóficos. Porque, en palabras de Serra, «el taoísmo [...] tiene al pensamiento por *esquizofrénico*, por un fenómeno de separación» [TTK, 7]. «Inundado de

²⁰⁰ SERRA, 2014a, p. 40

luz», un hombre «puede parecer ignorante» [TTK, 22]. Pero en ello no hay lección, o al menos no hay voluntad de impartirla. Recordemos que una de las lecturas que pueden hacerse del *Tao Te King* es la de un manual de buen gobierno; pero esto es una paradoja, porque la lección para el dirigente es que no dirija. «Hace el bien, sin esperar recompensa. Reina sobre el pueblo, sin gobernarlo» [TTK, 22]. Es, en fin, el principio de la no-acción, que lejos de alejarnos de cualquier objetivo, nos acerca a él; pero a cambio de que no sea un objetivo. Y el mismo capítulo 10 del *Tao*, del que hemos extraído las dos últimas citas, nos permite cerrar el bucle de la ignorancia espiritual y la infancia, puesto que en él leemos como afirmaciones equivalentes estas dos: que «si [el hombre] se domina y se hace flexible, puede llegar a ser como un niño», y que «si deja su espíritu libre de la tortura intelectual, lo conservará sano» [TTK, 22].

Por último, vale la pena conjurar de nuevo una posible confusión: cuando se habla de Cristóbal Serra como de un autor ‘heterodoxo’, no falta quien atribuye esa condición al hecho de que se haya interesado por doctrinas y tradiciones ajenas a la occidental. Sin embargo, esa no es la verdadera clave: lo verdaderamente importante es que, al acercarse a China, Serra simpatiza con el taoísmo, no con el confucianismo. Es decir, con una doctrina misántropa y ajena al andamiaje social. Confucio es el autor chino con voluntad de vertebrar una sociedad regida por valores y normas morales. Es un hombre de orden, en fin. Y probablemente ese orden, visto desde perspectivas más convencionales, sea defendible y civilizado, es decir: moral y racional. Pero eso no interesa a Serra, quien recuerda muy oportuna y maliciosamente que los jesuitas estuvieron encantados de ‘adoptar’ a Confucio, pero no a Lao-tse:

El padre Polanco, jesuita destacado, por más señas secretario de San Ignacio, aconsejó la mutilación de las informaciones sobre el budismo chino y no dudó en rebautizar a Confucio, del que se forjó toda una fábula (que se tragaría el muy tragón de Voltaire). De lo que Etiemble deja bien sentado, se deduce que los jesuitas se mostraron implacables con Lao-tse (modernamente llamado Lao-tzu) y con Buda. No dudo de la hostilidad jesuítica hacia Lao-tse y del ‘bateo’ de Confucio, porque los jesuitas siempre fueron muy consecuentes con sus juicios o prejuicios. [TTK, 5]

Es decir, que Serra, un hombre contrario a todo protocolo, no se acerca al Tao por una fascinación orientalista o un menosprecio de lo occidental, sino porque lo entiende hermano de su propia forma, sin duda peculiar y más o menos heterodoxa, de leer el cristianismo. No en vano, y como tendremos ocasión de desarrollar en el capítulo correspondiente, Serra considera que «el herético era Jesús, que ofrecía una constante interpretación poética de la ley frente a la salvaguardia prosaica del fariseo» [FE, 9]. En este sentido, la conexión entre Confucio y la ley Mosaica parece evidente, y sin duda a Serra tenía que divertirle mucho leer a un gamberro como Chuang-tzu: a medio camino entre el respeto al maestro y la patochada irreverente, este autor entabla diálogo con Lao-Tse y con Confucio, como hemos dicho con antelación el gran damnificado de este libro porque se ve reducido a la condición de leguleyo impermeable a la verdadera sabiduría: «[Tu Tao] no le deja al hombre realizar su verdadera naturaleza», le espetará el siniestro Chih [OC, 314], cuya carrera criminal no le impide percibir la hipocresía de una doctrina y un modelo de comportamientos basados en negar la verdad primaria y enérgica de la naturaleza del mundo y de cada una de las cosas que lo conforman. Por eso, en las fábulas que tan importantes son en Chuang-Tzu, no es inocente que se mezclen el sabio y el bandido, o el vagabundo y el rey, o que Confucio trate de apaciguar al sanguinario Chih sin lograr otra cosa que la humillación: «He ido a peinar la cabeza de un tigre y trenzar sus bigotes. Por poco me he escapado de la boca del tigre» [OC, 314], confesará después.

Pero hemos aludido hace poco a lo paradójico de la escritura de la tradición taoísta. Y esa naturaleza paradójica, de hecho, planea sobre todo lo dicho al respecto en estas páginas. En efecto, Lao-Tse dice que «las palabras verdaderas parecen paradójicas» [E, 15], y también la prosa de Chuang-Tzu es analógica y sintética, sin evitar la paradoja. «La gran inteligencia es sintetizadora, la pequeña inteligencia es discriminadora» [OC, 18], se lee en su *Obra completa*, una fórmula que Serra hace suya, citándola sin referirse a Chuang-tzu, en su discurso *Elogio de la sencillez*. Más: «El que es capaz de poseer la pureza y la sencillez es hombre verdadero» [OC, 154], dice el maestro chino. Y para lograr la sencillez, en primer lugar debemos fiarnos sólo de las

‘palabras reveladoras’, aquellas que albergan una visión de lo real, y no el ruido cautivador de la retórica. Leemos aquí: «No eran palabras serias las que manejaba pues abrigaba el convencimiento de que las palabras circunstanciales son prolijas, las palabras sólidas tienen su verdad, pero sólo las palabras reveladoras poseen un poder evocador cuyo alcance es ilimitado» [OC, 354]. Este lenguaje que arranca el velo de lo aparente, sin miedo a poner en tensión elementos contradictorios en una operación de síntesis poética, ¿no es la mejor definición del aforismo? Esta es otra lección que Serra aprendió de la tradición oriental y algunos otros autores.

6. Los heterónimos

La naturaleza indirecta de la literatura serriana tenía que llevarlo forzosamente a poner en práctica fórmulas que le permitieran comunicar su propia vida con su obra, pero sin sentirse expuesto. En una entrevista de Lluçia Ramis, al ser preguntado por las 'líneas de su vida', el escritor afirmaba: «Dicen de mí que no me confieso mucho. No es que tenga muchas cosas inconfesables, y si las tuviera, no las contaría, porque no quiero que los demás hurguen en mi vida. Yo siempre digo lo mismo: no me gusta *pozar* en aguas turbias»²⁰¹. Y sin embargo, su vida (la espiritual e interior, desde luego; pero también, a veces, la circunstancial, anecdótica y exterior) está presente en sus libros. En el presente capítulo nos aproximamos a tres figuras serrianas que pueden ser consideradas sus heterónimos. Es cierto que, al ser concebidos estos tres libros, Serra no utilizó enseguida este término, pero con el tiempo sí que lo incorporó y lo dio por válido, por ejemplo en las siguientes declaraciones: «Yo tengo unos cuantos heterónimos, quién lo duda, y *Péndulo* podría ser uno de ellos»²⁰². Es obvio que estos tres heterónimos comparten algunos rasgos, entre los que pueden destacarse una condición antiheroica y un cierto desgarramiento interior. También, y esto es muy significativo, una soledad radical que no consuelan enteramente ni el amor ni la familia. Sus fuentes y temas, en cambio, pueden diferir de forma muy significativa, formando un tríptico al mismo tiempo coherente y diverso.

6.1. *Péndulo*: arlequín triste

Dada su enorme importancia en la obra del autor y su carácter fundacional, ya nos hemos referido en varias ocasiones a *Péndulo* en este trabajo, y volveremos a hacerlo más adelante para proponer una lectura del texto en clave existencialista cristiana. Sin embargo, hay algunos aspectos referentes a su conexión con la biografía espiritual serriana y a su filiación literaria que vale la pena comentar de forma específica en este apartado. *Péndulo* es un texto breve y de estructura en apariencia arbitraria que está formado por diecisiete fragmentos narrativamente inconexos. Estos fragmentos carecen de

²⁰¹ RAMIS, 2014, p. 167

²⁰² NADAL SUAÚ, 2010a, p. 23

numeración, pero en este epígrafe nosotros, con fines clarificadores, los citaremos numerados. Cada fragmento comienza con una frase muy sencilla que tiene a Péndulo como protagonista y sujeto: «Péndulo está tuberculoso e inquieto» [AQ, 38], «Péndulo anda distraído a través de una ciudad» [AQ, 39], etc. El final de los fragmentos también es siempre idéntico, puesto que acaban con una acción de Péndulo introducida con la conjunción 'y': «Y Péndulo da una vuelta rápida como si le persiguieran» [AQ, 39], «y se coloca una mano en la cabeza» [AQ, 40], etc. Formalmente, sólo hay una excepción, puesto que el final del séptimo fragmento no utiliza la conjunción: «Péndulo agacha la cabeza y escucha los silbidos de un tren que se prepara para la marcha» [AQ, 44]. Todos estas acciones finales enfatizan el carácter torpe del personaje, su condición solitaria y su escasa voluntad de confrontación directa con sus semejantes. Son, en cierto modo, las pinceladas del libro más cercanas a la imagen arquetípica del vagabundo encarnado por Charles Chaplin, y parte de la razón por la que Serra admitía el parecido con ese personaje cinematográfico en su 'Autocrítica de *Péndulo*': «Leyendo *Péndulo* se piensa en Charlot» [AQ, 36]. Esta es la única referencia cinematográfica que registra toda su obra completa²⁰³, y resulta particularmente afortunada si recordamos las palabras que un excelente crítico de cine español dedicó al personaje en un trabajo monográfico:

Charlot resume en su alma lo más bello y fragante del espíritu humano: el ensueño, la soledad, la ingenuidad, la sencillez, la generosidad inútil, la bondad sin objeto, la libertad interior, el desprendimiento por todas las cosas, la ausencia de un acto voluntario que decida su destino... Es el vagabundo arquetípico, en el sentido más alto y noble –metafísico– de la palabra. Vagabundaje de filósofo, de artista, de místico, de investigador, de profeta, de todos los que han descubierto el fondo perenne de la vida o de las leyes del universo²⁰⁴.

²⁰³ Eso sí, la referencia volverá a aparecer en *Diario de signos*: «En *Erewhon*, como en la película *Tiempos modernos*, de Chaplin, queda condenada la civilización mecánica, y el celo destructor de los erewhonianos va tan lejos que el protagonista pasa apuros graves por poseer un reloj» [AQ, 286]. En todo caso, podría discutirse que deba consignarse como otra cita cinematográfica el pasaje de *Tanteos crepusculares* en el que Serra explica que Robert Graves, para desacreditar a Aldous Huxley, decía: «Es un admirador de Greta Garbo» [TC, 26]. Pero lo anecdótico del asunto no induce a concederle demasiada importancia. Como mucho, podemos aportar una acotación que Serra hacía al contar esta historia de viva voz: «bueno, a mí también me gustaba, ¿y qué?»

²⁰⁴ VILLEGAS, 1998, p. 179

Tratar de reducir la obra a un arco argumental es casi imposible, y además sería un empeño equivocado, pero al menos podemos aportar una mínima sinopsis, intentando llenar varios vacíos que Serra deja con plena intención. Por lo tanto, lo que sigue no es tanto una descripción sino más bien una propuesta que completa la crónica de los hechos mostrados en *Péndulo* sin desvirtuar la información que proporciona el propio texto. Así, el personaje protagonista es un joven enfermo de tuberculosis que abandona «la cochina provincia» [AQ, 38] para ir a vivir a «una ciudad» [AQ, 39] en la que todo resulta agresivo y se producen fácilmente situaciones angustiosas: *Péndulo* es interpelado por la policía después de que un desconocido lo bese en la mejilla frente a una boca de metro; se siente observado por el dueño de la pensión en la que vive; o es tratado como un loco cuando, a petición de un maestro, se presenta en una escuela para realizar una sustitución. Luego, cabe deducir que *Péndulo* regresa a su provincia, aunque eso no se hace del todo explícito: sólo se nos dice que, ante la perspectiva de una muerte que imagina cercana, el personaje piensa en ir a morir «a mi tierra» [AQ, 43]; después, esperando en un andén antes de iniciar un viaje en tren, el personaje piensa que «otra vez volveré a tener quebrantos y duelos en familia» [AQ, 44]. Si la hipótesis del regreso a la provincia es cierta, sería allí donde *Péndulo* reanuda cierto contacto con la naturaleza paseando por un bosque o contemplando el mar, donde trata de alcanzar a una muchacha, y donde además asiste a varias ferias; en una de ellas bebe «hasta tener hipo» [AQ, 48], y en la otra se siente disconforme ante un espectáculo en el que «se exhiben focas» [AQ, 49]. Finalmente, el último fragmento del texto parece transcurrir de nuevo en la ciudad (puede deducirse por una atmósfera ligeramente urbana de nuevo, y por la presencia de un representante policial, aunque es cierto que nada de todo esto resulta concluyente), donde *Péndulo* es atropellado sin mayores consecuencias por un coche cuando seguía los pasos de una mujer que resulta ser la hija ciega de un Agente. «Mañana me he de morir» [AQ, 50], dice *Péndulo* en las líneas finales, y se aleja silbando.

Es inevitable vincular las circunstancias del personaje *Péndulo* a las del autor en su época de estudiante en Barcelona y Madrid. Aunque la mayor parte de

esos parecidos no puedan sustanciarse con una comparativa textual exacta, dada la indeterminación del relato y también la de los escritos autobiográficos serrianos, resulta evidente que la provincia es Mallorca y que esa ciudad sin nombre responde a las características de una gran urbe y no de Palma: para justificarlo, bastaría recordar la alusión al transporte en metro, inexistente en la capital isleña en esas fechas. También Serra había padecido una tuberculosis, había pasado parte de su etapa como estudiante viviendo en habitaciones de alguna pensión, e incluso ese momento, elidido en la narración, en que un desconocido besa a Péndulo en la mejilla se corresponde con una anécdota real²⁰⁵ de la vida del autor. La docencia aparece en el horizonte laboral del protagonista como lo hizo en la del autor, y la difícil relación con las mujeres es otra constante común. Pero más allá de lo circunstancial, siempre tan velado, interesa subrayar la importancia constante del papel que juegan la institución familiar; el tratamiento indirecto de la atmósfera de la posguerra; la función muy significativa del amor, el deseo, y su negación; y la presencia de la muerte. Son cuatro aspectos relevantes en *Péndulo*, y en ellos se nos revelan elementos esenciales de la mirada y la experiencia de su autor. Nosotros los iremos abordando de forma transversal, a través de una lectura lineal del texto completo.

Leamos detenidamente el primer fragmento de *Péndulo*. La familia es un leviatán, una maquinaria institucional de la que desconfiar bajo cuya influencia el individuo sufre y ve mermada su propia naturaleza. Péndulo es un personaje solitario, que sólo establece relaciones precarias con otras personas, y que mantiene una relación difícil con la realidad, en parte a causa de su enfermedad. Sin embargo, hay que matizar esto último: desde la primera línea del texto, «Péndulo está tuberculoso e inquieto» [AQ, 38], queda claro que el problema no sólo es físico, sino también de índole psicológica. Y yendo un poco más allá, la misma frase permite pensar que se está aludiendo a una doble dimensión material (la enfermedad) y espiritual (la inquietud). Péndulo

²⁰⁵ Desgraciadamente, es imposible aportar ninguna cita que demuestre la veracidad de esta historia, o al menos la existencia de su recuerdo, que conocimos de voz del propio Serra, pero que nunca fue puesta por escrito ni por él ni por otros. Aún así, hemos considerado oportuno consignarla, con todas las cautelas metodológicas evidentes.

vive «nervioso, agitado» [AQ, 38], alejado del bienestar. Pero esa enfermedad que padece y su inevitable tratamiento parecen ir de la mano de otro problema, el de la dependencia del entorno familiar: «Los enfermos están en las argollas de sus camas. Me llama el orden, el viejo orden de obstinaciones domésticas» [AQ, 39]. Esa alusión al 'orden' demuestra no sólo el carácter restrictivo de la familia, sino también a su naturaleza legislativa, al poder que ejerce sobre el individuo. La familia es un factor social, homogeneizador, que reclama obediencia. La enfermedad condena al enfermo a ser prisionero del ámbito doméstico de un modo impensable no tanto en el hombre sano como en el niño: la infancia, preservada de la obligación, exime de ciertos ritos y le permite al individuo vivir en libertad, siempre y cuando siga siendo una verdadera infancia. De hecho, justo antes de la última cita reproducida ha tenido lugar una conversación absurda entre Péndulo y un niño. Es una conversación fallida y algo ambigua: el niño le ofrece cacahuetes a Péndulo, que al principio los rechaza pero luego, ante la insistencia del otro, le pregunta dónde los tiene. «No, no los tengo. ¿Tiene usted un cigarrillo?» [AQ, 39], replica el niño. Y esto lleva al protagonista a pensar lo siguiente: «'Está sobre su piernecita de madera. Se sonríe con una opresora risita que le ha impuesto una enfermedad infantil, cualquier susto, cualquier latigazo dado en la cara'» [AQ, 39]. Por lo tanto, tampoco ese 'niño' habita la infancia, una dura experiencia lo ha convertido también en enfermo, lo ha alejado del estado de pureza. Aunque su presencia parecía ser la promesa de un regreso a una vida de placeres inmediatos e inofensivos (a fin de cuentas, ofrece 'cacahuetes'), finalmente no puede satisfacer esa promesa y además solicita un 'cigarrillo', algo que remite a cierto embrutecimiento, al conocimiento adulto de la condición fatal de la vida. Esto último lo aclarará el propio autor, páginas más adelante, al afirmar que «se fuma porque la vida es trágica» [AQ, 47]. Son las dos únicas ocasiones en todo el texto en que se menciona el tabaco, y por lo tanto es inevitable conectarlas. Péndulo y el niño, por lo tanto, acaban por parecerse mucho: ninguno de los dos está completamente a un lado u otro de la división infancia (pureza)-adulthood (enfermedad, culpabilidad), y ambos arrastran una condición trágica.

Este pasaje también introduce una constante, un campo semántico si se

quiere: el de la idea de persecución. Péndulo «se echa a correr» [AQ, 39] porque quiere marchar, y al final del fragmento se nos dice que «da una vuelta rápida como si le persiguieran» [AQ, 39]. En otros fragmentos se seguirá insistiendo en ese estado de ánimo, que oscila entre lo subjetivo («como si») y la evidencia objetiva, pero veamos algunos ejemplos muy explícitos de un tejido textual que atraviesa la obra: «Me acecha» [AQ, 40], «huyo del viento» [AQ, 40], «parece que quiere irse» [AQ, 41], «huye del sentimental como un perro» [AQ, 43], «es asaltado por un gitano con un paraguas» [AQ, 46], «escucha unos chasquidos y se encuentra acorralado» [AQ, 49], «Péndulo se escapa bajo una lluvia que se inicia» [AQ, 50], «se marcha bañado en sudor» [AQ, 50].

En el segundo pasaje, se introduce una extraña insinuación homosexual en la anécdota, elidida en la narración, del hombre que besa a Péndulo («me lo ha dado en la mejilla» [AQ, 39]) frente a la boca del metro. El personaje «anda distraído a través de una ciudad» [AQ, 39], de modo que el entorno ha cambiado radicalmente respecto del pasaje anterior. Si en la ‘cochina provincia’ Péndulo corría llevado por su deseo de escapar de un entorno al que casi podríamos calificar de ‘uterino’ y en el que se siente perseguido, ahora se limita a pasear sin un propósito claro hasta que se produce el beso, y eso desencadena su primer encontronazo con otra autoridad: ahora no es la familia sino un ‘Agente’ el que fiscaliza y culpabiliza a Péndulo. Lo que se produce no es tanto un diálogo como un interrogatorio, en el que Péndulo tiene que defenderse reiteradamente de las sospechas de un comportamiento inadecuado. En todo momento es evidente, aunque no se haga explícito, que recae sobre él la sospecha de la homosexualidad, puesto que al beso en plena calle tiene que añadirse que durante la noche compartió la habitación con otro hombre en el hotel. «El conserje me dijo, cuando entregué las llaves por la mañana: lo pasó bien con su amigo. Por cierto, yo no le conocía» [AQ, 40]. El tono burlesco es evidente, y de nada sirve que el protagonista insista una y otra vez en su cansancio, fácilmente identificable con esa condición adulta-enferma-culpable a la que nos hemos ido refiriendo. Pero en este pasaje hay todavía otro matiz que nos interesa, porque conecta inesperadamente a Péndulo con

Jonás: se trata del miedo al ridículo, a ser ridiculizado en público. Aquí, Péndulo piensa: «No pasa nadie. No voy a ser abucheado. Menos mal. Por nada del mundo vuelvo a pisar esta calle. Caminaré y me cansaré hasta sentir agujetas» [AQ, 40]. Esta vergüenza es la que le lleva a poner sus manos «sobre la frente» y «en la cabeza» [AQ, 40], dos gestos que el autor se encarga de subrayar con gran precisión. Por lo demás, puede resultar insólita la alusión homosexual en un texto serriano, pero puede deberse a varias razones: la primera, como hemos dicho antes, es que a fin de cuentas recrea una anécdota real (que no tiene nada que ver con la propia condición sexual del autor, puesto que hablamos de una invasión externa no motivada, ni deseada, ni correspondida en modo alguno); en segundo lugar, el pasaje está señalando la condición represora y paranoide de un sistema, el de la posguerra, cuya mirada embrutece cada acontecimiento cargándolos de un sentido perverso. El Agente, representante del orden, del estado y de la sociedad, ve un beso y concluye que hay pecado. Y como el mismo Serra, por otra parte, tenía una visión ambiguamente crítica del sexo, es fácil pensar que la acusación de homosexualidad le pareciera más dura y contundente que otras. Es decir, está haciendo pensar al Agente una de las peores cosas que podría pensar de Péndulo, está cargando las tintas de la situación.

El siguiente fragmento muestra a un Péndulo desasosegado que «vive en una pensión» [AQ, 40] y trata de encontrar un lugar cómodo en su comedor, sin lograrlo. Nervioso, sintiéndose acechado y amenazado por el dueño y los otros inquilinos, Péndulo inicia una conversación entrecortada, absurda, con un hombre, y en este contexto tiene dos intervenciones fundamentales. En la primera, dice lo siguiente:

—Por este rincón debieron pasar muchos arlequines. Muchos de ellos ya estarán muertos. Quién sabe si hicieron bacanales aquí. Nochesbuenas tristes. No debían tener mucho dinero. Tristeza que paraliza. Dolor para el que no hallaban razón. Aquí viento. Aquí viento. Huyo del viento. [AQ, 40]

La segunda, apenas separada de la anterior por una brevísima réplica de su interlocutor («usted tiene que venirse conmigo. Iremos a ver mujeres» [AQ,

41]), incorpora algún contraste muy significativo:

—Siento lástima por el pequeño que hay en el criminal. No quiero dejar caer excrementos sobre el noble libro de la vida. No quiero injuriar la vida con los actos conscientes. [AQ, 41]

La conexión es evidente: por un lado, hay un contraste semántico entre muerte («ya están muertos») y vida, y una identificación entre «bacanales» y «dinero», por un lado, y «excrementos» por el otro: actos injuriosos, conscientes, alejados de un estado natural y puro, por lo tanto impuros, egóticos. La vinculación al taoísmo es clarísima. También lo es el carácter tragicómico del planteamiento serriano, que llega a referirse a la presencia pretérita de «arlequines». Convencido de que ha molestado a su interlocutor, Péndulo repite dos veces «lástima», pero luego se corrige: «Más lástima me dan los animales silenciosos que se cruzaron conmigo y ni siquiera los miré. Pasaron. Cuántos peces se me escaparon de las manos y dieron en el suelo, se revolieron en el polvo, para morir sucios, asfixiados. Las monedas que se han convertido dentro de las manos en guijarros» [AQ, 41]. Es fácil recordar aquí el texto que años después le dedicaría, dentro de *Diario de signos*, a la muerte del pulpo: «Para que se ahogue lentamente, lo dejo dentro de un hoyo natural festoneado que labra la misma roca, y que se encuentra lleno de algas recubiertas como por bresca de salitre. Me duele verlo así, como una máscara de carnaval entre serpentinas. Sé que va morir de asfixia» [AQ, 247]. En cuanto a la poderosa imagen de las monedas convertidas en guijarros, responde a una mirada constantemente reprobadora del autor sobre los imperativos económicos y la vida entendida como comercio: la moneda pasa a ser algo pesado, un auténtico fardo, en manos del hombre.

La idea de la muerte vuelve a planear sobre el siguiente fragmento, en el que Péndulo acude a una escuela (Serra escribe que «penetra de golpe» [AQ, 41] en ella, una decisión estilística sorprendente) para cubrir la baja de un maestro. Desde el principio, el personaje atribuye esa baja, en principio producida por un viaje, a una dimensión mucho más profunda y de índole existencial:

«Comprendo. Le habrá asaltado la tristeza irresistible. Marchará en tren esta misma noche. El miedo a morir qué cosas hace hacer. En una oscura habitación donde debió morir alguien me va a entrar pánico algún día. Hay horas destinadas a desvelarnos, horas en que se sufre, horas que, si rehúyes el placer, eres un maldito» [AQ, 41]. De nuevo, Péndulo piensa su relación con los espacios que habita en función de la reminiscencia de muertes antiguas: ya antes lo había hecho con la pensión. Péndulo, así, carga con un dolor más antiguo que él, se erige en representante de una condición humana, de una constante. Al mismo tiempo, no deja de ser una personalidad ensimismada: la desaparición del maestro le lleva a pensar en sí mismo, partiendo del punto de un entendimiento o 'comprensión' de lo que le ocurre al otro. Y finalmente, se autoinculpa: Péndulo es un «maldito», una criatura aparte de la sociedad, alguien que no participa de los placeres comúnmente aceptados. Su aparición ante los niños no es tranquilizadora ni serena, el personaje está imbuido de esa «tristeza irresistible» y lo traslada, un tanto absurdamente, a sus alumnos: «Estos días van a ser muy tristes. El cielo está encapotado. Hasta que llegue el sol ¿qué vamos a hacer? Haremos muñecos. Se romperán. A todo le toca morir. Habremos de repararlos. Como muñecos impotentes probaremos de hacernos cosquillas con los dedos» [AQ, 41]. En este fragmento, pues, ya son dos los términos que remiten a un determinismo en la vida del hombre: la tristeza es «irresistible», nosotros somos «impotentes». La voluntad tiene límites severos.

Pero la lección de Péndulo es interrumpida por dos personajes, un Comisario y un Inspector, que vuelven a representar las fuerzas del Orden. Y el Orden, no lo olvidemos, es un sistema de corte totalitario surgido de una guerra. En *Péndulo*, la autoridad es siempre incontestable, ruda y aparentemente arbitraria, aunque esto último no debería bastar para calificar al relato de kafkiano. A Péndulo se le interroga por haber sido fichado con anterioridad, y de este modo regresa una ambigüedad perturbadora a la obra: ¿recae sobre Péndulo la sospecha de homosexualidad o pederastia? El asunto no se menciona explícitamente ni tampoco tendrá mayor desarrollo en el resto del texto, pero parece inevitable pensar en ello si queremos atribuir alguna

racionalidad o continuidad al papel de los representantes del Estado. En todo caso, las réplicas de Péndulo son lo más interesante: cuando le preguntan qué pretendía hacer en el aula, responde que «nada» [AQ, 42]. Una vez más, la voluntad del individuo no parece conducir en ninguna dirección. Después, alude a una «niebla» que lo acompaña sin descanso desde hace un año: «Quería dormir con niebla y lo logré» [AQ, 42]. Ya hemos tratado en un capítulo anterior la cuestión de esta niebla, y no parece necesario insistir en su papel en el texto. Péndulo también admite, en una réplica absolutamente desconectada de la realidad de los hechos, su culpabilidad: «Culpable. Sí. Culpable» [AQ, 42]. El lector sabe que Péndulo no es culpable en absoluto de haber agredido a nadie (por contexto, debería referirse a eso), pero entonces, ¿a qué culpabilidad alude? Ya lo hemos explicado con anterioridad: a la propia del hombre que ha perdido el estado de gracia o inocencia. Finalmente, cuando el Comisario le pregunta si tiene familia, el protagonista responde: «Sí, la tengo, pero no sé lo que es la familia» [AQ, 42]. Esta paradoja probablemente le confirma al Comisario que Péndulo está loco, pero en realidad, para Serra el pensamiento paradójico equivale más bien a un desafío a la razón. Las estructuras racionales no permiten comprenderlo ni encajarlo todo, ni tampoco el concepto de 'familia' se agota en su lectura más evidente: al dudar sobre la naturaleza de la institución familiar, Péndulo queda en cierto modo fuera de ella.

El quinto fragmento empieza con una nueva alusión a la niebla, y da vueltas en torno a ese concepto. Hay una identificación entre «el mundo» y la «confusa niebla» [AQ, 42]. «Nada empaña tanto el brillo de lo majestuoso y falso de la vida como su niebla. Trágica, fría, la niebla sola, si se la deja internar y vagar por el cerebro. La tierra engulle. Un poco de niebla en el cerebro es estar loco, descomedido, para el mediocre. Una nube tiene más importancia que el dinero. El mar no sólo sirve para transportar mercancías. Arrastra la tristeza del circo» [AQ, 42]. La niebla, símbolo ambivalente, aparece aquí como un estado de ánimo o de conciencia, como un condicionante que aleja del término medio, aunque condenando a la soledad; de pronto, pasamos de un signo aéreo a otro, la nube, que sirve para ridiculizar la cultura monetaria. Y cerrando la cita, Péndulo dirige su pensamiento al mar, alude al «circo» en clara consonancia

con los arlequines antes mencionados, y vuelve a incidir en la tristeza que en gran medida vertebra el relato. Luego, dirigiéndose a «un sentimental» [AQ, 42], se reafirma en cierto orgullo por su condición de criatura rodeada de niebla: «Me complace la niebla porque no la puede adquirir en un momento dado quien no nació para ella. ¡Niebla! ¡Niebla! ¡Niebla! Por esa niebla está el hombre impelido justamente a morir» [AQ, 43]. Sólo consignaremos aquí que la muerte vuelve a aparecer como determinación absoluta, y citaremos un pasaje de *Lejano interior*, una pieza de Henri Michaux, un autor cuya sintonía con este libro es, como veremos aquí mismo, clarísima: «C'était à l'aurore d'une convalescence, la mienne sans doute, qui sait? Qui sait? Brouillard! Brouillard! On est si exposé, on est tout ce qu'il y a de plus exposé...»²⁰⁶. El parecido es evidente y legítimo, y la cita pertenece a un fragmento titulado 'Entre centre et absence', una fórmula oportunamente aplicable a Péndulo.

En el sexto fragmento, Péndulo está pensando «que ha de morir pronto» [AQ, 43]. Evidentemente, Péndulo y el propio Serra comparten la doble condición de tuberculosos e hipocondríacos. Al preparar su viaje de regreso a la provincia, le pide ayuda a una muchacha de la pensión, y ella le replica que no puede marchar con él, llorando. Péndulo la besa, la llama «pájaro mío», y le dice también lo siguiente: «No tengas miedo. No voy a morirme ahora. Después. Ya sabrás. La vida es un torrente de agua sucia. Todo al final para en anuncio o en esquela» [AQ, 43]. Aquí entra por primera vez en juego el elemento femenino, aunque Serra no deja del todo claro si hay un interés amoroso entre ambos personajes o la emoción que comparten es de otro orden. Sea como sea, Péndulo ha besado a una muchacha, y la presencia femenina se repetirá más a menudo. En el fragmento noveno, Péndulo está observando el mar cuando se percata de la presencia de una muchacha y «da unos pasos para alcanzar» [AQ, 45] su posición. Es interesante constatar que el personaje, habitualmente perseguido, es en cambio perseguidor de las mujeres, es él quien va detrás de ellas. Ocurre en el último caso que hemos citado pero también en el fragmento undécimo, en el que trata de sonsacarle el nombre de la muchacha a un sordomudo; en el decimotercero («se dispone a andar muy deprisa. Y yo me

²⁰⁶ MICHAUX, 2009, p. 254

canso. No tendré más remedio que ir tras ella, andando» [AQ, 47]) y en el último de todos, que empieza precisamente así: «Péndulo va tras una mujer» [AQ, 50].

Aparentemente, las mujeres en Péndulo son tres: una muchacha en la pensión de la metrópoli; otra, hija de gitano, en la provincia; y una tercera, hija de un Agente, de nuevo en la ciudad. Esta última ya no es mencionada como muchacha, sino como «mujer». Las tres lo rechazan de un modo u otro, lo que le llevará a pensar que «estoy predestinado a los amores imposibles» [AQ, 45]. La primera parece tenerle miedo a la muerte, aunque se compadece del protagonista. La segunda «anda entre un velo de neblina y sol» [AQ, 46], circunstancia que se menciona dos veces, y no escucha a Péndulo ni le hace caso. La escena transcurre junto al mar, en un día de clima magnífico, y la experimentación del amor lleva a Péndulo a un entusiasmo sorprendente y de claras reminiscencias crísticas: «Podré pasear sobre el mar sin hundirme» [AQ, 46]. Pero justo a continuación, el narrador confirma todo lo contrario: «Y Péndulo se da con las narices en un poste» [AQ, 46]. Péndulo compara a la muchacha con «el mar» y con «la nube» [AQ, 46], dos elementos que en el fragmento quinto hemos visto que identifica con valores más esenciales y dignos de estimación que el dinero y el comercio. Esa muchacha, pues, entra dentro del territorio de lo leve, de lo poético. Por eso mismo, su amor por la muchacha le llevará a provocar la segunda paradoja, el segundo gran asalto a la razón, del texto: en el fragmento undécimo, «quiere hacer hablar a un sordomudo» [AQ, 46] (y no sería tampoco disparatado recordar la figura de Abraham a propósito de esa condición, la de sordomudo) para que le diga el nombre de la chica. Péndulo se regodea en la paradoja: «Tú que hablas con ella», le dice, «tú que vives cerca de ella, aunque no te sujeten las mismas raíces invisibles, has de poder hablarle» [AQ, 47]. Esas raíces conectan a la mujer con la tierra, y por lo tanto con la materia. No hay contradicción, sino paradoja, en vincularla consecutivamente a una idea de levedad y a otra de materialidad fuerte: de hecho, y como hemos ido viendo, esto conecta perfectamente con la mirada de Serra. Pero en el decimotercer fragmento, la previsible decepción se confirma: a Péndulo se le escapa la muchacha, que

«no entiende» y «ni siquiera se vuelve». Dice entonces el personaje: «Cuando se está enfermo del pecho, se necesita una mano cálida, que no esté recién lavada. No se da cuenta que el horizonte es una cosa inmensa que no fue creada para aliviarnos» [AQ, 48].

La tercera mujer del texto, presente en el fragmento final, está descrita con rasgos muy distintos a las dos anteriores. Ya no es una muchacha sino una mujer, incluso una *femme fatale*: «Es una rosa del Sur. De labios encarnados, de movimientos ondulatorios. De cabellera untuosa» [AQ, 50]. Ya no hay inocencia, y tal vez por eso la forma de referirse al personaje sugiere una mayor edad, una condición adulta. Ya no es este el terreno de la poesía, ni la materialidad de esa mujer remite a su arraigo en la tierra, sino más bien a la fatalidad de la vida que la ha arrastrado. En el fragmento, se dice que son sucios la naturaleza y el lenguaje, y se utilizan términos que remiten a una idea de corrupción («mujeres pintarrajeadas. Licor. Porras. Cabarets» [AQ, 50]) con otros que remiten a la de progreso («Máquinas. Máquinas. Coches en las cunetas. La Civilización. Jabón. Lociones» [AQ, 50]). La enumeración sin distinguir unas cosas de otras implica una igualación, que se ve rematada así: «Dinero. Dinero. Dinero. Miedo del cáncer y de la tuberculosis» [AQ, 50]. El pasaje es el más claramente denunciador de todo el texto, y acaba con un Péndulo que, tras ser embestido por un coche, es recogido por un Agente que le explica que esa mujer a la que perseguía es su hija ciega. Péndulo, como ya hemos explicado, cierra el libro mientras se aleja silbando y anunciando que mañana morirá, casi sin concederle importancia, o esperando que la noticia sea acogida con alivio por el Agente. A fin de cuentas, tanto el padre de la segunda muchacha como el Agente han resultado ser presencias amenazantes y agresivas con él. Pero antes de marchar, Péndulo todavía tiene oportunidad de citar el Nuevo Testamento: «Amaos los unos a los otros» [AQ, 50] y de contestar, cuando se le pregunta qué está haciendo en ese lugar, lo siguiente: «Nada». Es la tercera vez que el personaje replica a una pregunta con esa respuesta. Antes lo había hecho a requerimiento del Comisario y el Inspector, como ya hemos visto, y luego la repite en el fragmento decimosexto:

—¡Qué tienes que decir de mi negocio! —le dice luego el hombre a través de su bocina.

—Nada. Nada —y se frota otra vez las manos. [AQ, 49]

Retomamos ahora el orden lineal de nuestro comentario, y para ello nos acercamos al séptimo fragmento. Es el del viaje en tren, de regreso a la provincia. En él, Péndulo piensa en la familia como una entidad vinculada a «quebrantos y duelos» [AQ, 44] y reivindica su carácter payasil o charlotesco lamentando que «en familia no se pueden echar peladuras de plátano» [AQ, 44], pero aparece también otra 'institución' social: la clase, que «se defiende como una fortaleza» [AQ, 44]. Péndulo va a compartir viaje con un anarquista que se presenta como tal, y que le amenazará con matarle un tiro si intenta pagar su café, puesto que «existe la lucha de clases» [AQ, 44]. Como sabemos, el pensamiento de Serra nunca es estrictamente político, al menos no desde el punto de vista de la ciencia política o de las calificaciones al uso. Por lo tanto, resulta muy incierto tratar de analizar este pasaje desde esas categorías: es mucho más útil imaginar simplemente que el pasaje constituye otra denuncia de las jerarquías, etiquetas y determinaciones que la vida social impone al hombre. También, del poder y el modo en que éste organiza el mundo. Sin embargo, es cierto que Péndulo se reconoce «burgués», pero a continuación dice algo revelador: «La acción es algo que no pretendo explicarme» [AQ, 44]. Es decir, la naturaleza no puede reducirse a una teoría.

Ya en la provincia, Péndulo retoma el contacto con esa misma naturaleza. Lo hace, en primer lugar, en un bosque silencioso: hay árboles, hay una alusión a perros que son como «sombras con las que no se puede dialogar» [AQ, 45]. Allí, el personaje mantiene un diálogo con un escocés (resulta una presencia un tanto extemporánea) que le muestra un artículo sobre el papel que deben tener los animales en el otro mundo. Péndulo responde:

No soy especialista de este bajo mundo de escándalo ni del otro a ver venir. Ni siquiera llego a comprender por qué pesa sobre los animales

la maldición del pecado original. Males igual que nosotros. No pecaron. ¿Por qué infecciones monstruosas, por qué poseídos del maligno espíritu? No veo la naturaleza por dentro y no contemplo la verdadera tragedia de la vida. Cuán oscuro debe ser un árbol. Cuán sombrío un perro, cuando anda solo, agachado, moviendo las orejas. Los hombres somos unas sombras que algunas veces nos mezclamos con la luz de un crepúsculo. Nada más. Todo lo que está arrastrándose sobre la tierra es una forma un poco ciega que fue moldeada en un momento intenso. [...] A veces he imaginado que alguna sombra poderosa moldeó formas vivientes. A los árboles les dejó airearse a través de sus copas, teñirse y desteñirse en la atmósfera del atardecer. A los animales les apretó la cabeza para que no pensarán y acariciaran con su hocico la tierra. Al hombre le construyó como un reloj sin piezas de recambio. [AQ, 45]

La cita contiene varios elementos interesantísimos. De dos formas distintas ('sombras en el crepúsculo', 'reloj sin recambios') señala muy bellamente el drama del hombre: estar en el tiempo, y limitados por él. Pero además, la referencia al reloj tiene un valor añadido: sabemos que Serra tuvo la idea de bautizar a su personaje como 'Péndulo' precisamente por los numerosos relojes de péndulo que albergaba la casa familiar en Andratx: «Mi abuelo tenía un montón de relojes de péndulo, que sonaban en aquella tupida atmósfera de silencio y soledad de posguerra... Eso me provocaba pesadillas y, más aún, una cierta identificación. Yo mismo me hacía llamar Péndulo, porque padecía un desasosiego de lo más pendular»²⁰⁷. Además, este es uno de los pocos pasajes de toda su obra en los que Serra se aventura a hablar más o menos directamente de Dios, a imaginarlo de un modo propio e intransferible, y lo hace calificándolo de «sombra poderosa». Cabe sostener que ese poder consiste en no mezclarse con el crepúsculo, en estar fuera del tiempo, a diferencia del hombre. Finalmente, y aunque aquí no romperemos la linealidad de nuestra lectura, conviene recordar que esta es la segunda de las varias ocasiones en que aparece el tema de los animales y la crueldad con ellos, en este caso no humana sino divina o natural: padecen un castigo sin culpa.

Hemos comentado suficientemente los fragmentos noveno, undécimo y decimotercero, pero el décimo está en sintonía temática con ellos: si en el

²⁰⁷ NADAL SUAÚ, 2010a, p. 23

noveno Péndulo ha fracasado en su intento de establecer contacto con una muchacha, en el décimo es víctima de la violencia de su padre. El gitano lo amenaza con cortarle el cuello si toca a su hija, y se produce el siguiente diálogo:

—Está escrito. Ella es para mí.

—Ya sé que la mujer es el punto débil.

—Es la fatalidad, el rayo. El gato tras la gata. Comprende. [AQ, 46]

Y luego confirma una idea ya expresada antes: «Es la tierra la que atrae. Y la carne. Si una cosa hay cierta es el magnetismo animal entre esta tierra y el espíritu. Como un reloj de muñeca que no anda nunca bien, soy esclavo de atavismos» [AQ, 46]. Pero ese fatalismo de la mujer, en este pasaje, avanza en transición de la inocencia y la poética del pasaje noveno a la decepción confirmada del decimotercero, del ideal al rechazo. Por eso los pasajes alternos a los ya analizados, es decir, el duodécimo y el decimocuarto, son las dos únicas escenas de la obra en las que Péndulo no habla ni interactúa con nadie. Está completamente solo, «dentro de un bosque» [AQ, 47] y «sentado en una silla plegable» [AQ, 48] respectivamente, y sus reflexiones giran en torno a la muerte. Son dos pasajes de una gran dureza, desesperados. El primero plantea algunos interrogantes, y en el otro en cambio son unos signos de exclamación, resaltando tres veces la palabra «niebla», los que parecen protagonizar la página. La siguiente cita pertenece al pasaje duodécimo:

‘¿Qué hago? ¿De dónde vengo? Quiero saberlo. Dímelo. ¿Dónde estás? No te hallo. No te veo. ¿Es esto la Muerte? No ver. Cosa tremenda. No te esfuerces. Ya comprendo. Tú siempre lo supiste. Ando errante con dura necesidad. Dime si sabes algo. Sé menos cruel que esa cara del mundo que se repliega en su silencio. Unos días alegre. Otros triste. Los huesos. Los huesecillos de pájaros los esparce el viento, la muerte.’ [AQ, 47]

Si atendemos a la ‘Autocrítica’, el viento en esta obra «es el símbolo de la fuerza anónima capaz de atacar al hombre y de arrebatarle la vida.

Determinismos que pesan sobre el ser. Obstáculos, fracasos, frenos, dios o demonio. Doquiera la limitación, la privación, el anonadamiento» [AQ, 36]. Así, parece evidente que el determinismo por excelencia es la muerte, es decir, el tiempo. Por otra parte, en este fragmento se identifica la Muerte con el hecho de 'no ver': eso tal vez pueda arrojar luz sobre el significado de la ceguera de la hija del Agente en el final del libro, pues cabría interpretar esa ceguera como una forma de muerte, cuanto menos espiritual. La siguiente cita, mencionada páginas atrás en otro capítulo, pertenece al fragmento decimocuarto:

Brama el viento. El Deseo me abandonó. Espero morir. La muerte me devolverá a la tierra. Los espantosos misticismos. La carne del otro Sexo que no es mía. El Deseo me ha abandonado. Si pudiera comprobar lo inaccesible. El clima es duro acá abajo. ¡Niebla! ¡Niebla! ¡Niebla! La tuberculosis, roedor romántico. Una vez eliminada puede no reaparecer. El Amor sí. El Amor nos limpia del pecado original. La Ternura no es una porquería. Las montañas de Moral. Las montañas de Moral. Qué detalles. Los duros granos de arena. Sí. Qué detalles los duros granos de arena. Sí. Los granos de arena. [AQ, 48]

Las repeticiones remiten a un momento de pensamiento obsesivo, en bucle. «Las montañas de Moral» y «los duros granos de arena» son dos expresiones que recuerdan poderosamente al estilo y el mundo simbólico de William Blake. Quizás lo más relevante de estas líneas desde un punto de vista biográfico estribe en esa afirmación acerca del deseo que abandona al protagonista; pero sin entrar en ese tipo de cábalas, es evidente que el pasaje sustituye definitivamente, tras las experiencias vividas con la muchacha, el amor carnal por un Amor en mayúscula que vuelve a pertenecer al territorio de la «niebla», aquí directamente invocada (podemos conceder un valor entre vocativo e imperativo a esas tres ocasiones en que aparece entre signos de admiración).

Antes de llegar al final, quedan todavía dos pasajes más, ambos ambientados en «una feria» [AQ, 48-49], aunque no queda claro si es la misma o se trata de dos diferentes. Vale la pena recordar que en el relato 'Una brillante carrera literaria' también aparece una feria, de modo que ese espacio debía fascinar particularmente a Serra, tal vez por encontrarle connotaciones populares o de

un tipo de ocio mundano. Es un tipo de espacio muy alejado de su propia sensibilidad, pero por eso mismo puede representar con especial eficacia el ruido y las manifestaciones del mundo, que son hostiles a su protagonista: «'La alegría lo transfigura todo. Bastan dos pelotas de cuatro o cinco colores puros. Azadones que transportan arena de mar sobre unas baldosas. No sé lo que piensan de mí. Algo me corroe la vida. Me hallo asediado'» [AQ, 48]. En la feria, Péndulo se siente incómodo, vomita, y trata de jugar con un perrito que le mordisquea. En su delirio, recuerda todavía a la mujer de manos sin lavar, esa mujer cuidadora que no encuentra: «Cuerpo blanco de la mujer, sábana cálida, ven a corregir estos excesos» [AQ, 49]. A continuación, en el decimosexto fragmento, un Péndulo fuera de sí asiste a una exhibición de focas y se escandaliza porque el espectáculo consiste en que esos animales devoran a unos pescados «aún vivos» [AQ, 49]. De nuevo, la crueldad con los animales que degrada al hombre. Pero Péndulo, que al principio parece decidido a discutir con el dueño y a mostrarse autoritario, opta luego por confinarse en esa réplica que ya hemos citado antes, «nada. Nada» [49]. Y más aún, poco después acaba suplicando: «Por favor, no les dé de comer, no les dé de comer. Esos pescados vivos son anguilas. Y sus animales no van a ser enjuiciados el día del Juicio Final» [AQ, 50].

6.1.1. Algunas referencias y parecidos

Por otra parte, también es interesante preguntarse por las referencias que pueden relacionarse con *Péndulo*, ya sea por sintonía o por influencia directa. Esto último es muy difícil de establecer: en su 'Autocrítica', Serra menciona algunas obras y tendencias de forma explícita. En el caso de Kafka, el mallorquín niega su influencia: «No creo que pueda tildarse de kafkiano, pues las huellas de Kafka, de existir, serían inconscientes. Por aquellos años de 1951, cuando lo escribí, no era fácil la lectura de Kafka. Hacía años, en la *Revista de Occidente*, Ortega había publicado textos kafkianos. Pero los libros del checo genial eran prácticamente inasequibles debido al 'cordón sanitario'» [AQ, 37]. En otros casos lo hace para reconocer el parentesco (que no significa exactamente influencia), como los citados Chaplin, Chuangsé [AQ, 34] y Michaux, de quien recuerda «el personaje Pluma» [AQ, 34], pero también *E/*

idiota de Dostoievski («que se tenga que ser un poco palomo y un tanto pollino, como el príncipe Mychkin de la novela *El idiota* de Dostoievski, para ser un poco cristiano» [AQ, 33]), Bergamín y su ensayo 'La decadencia del analfabetismo' [AQ, 33], y el surrealismo, aunque con razones muy concretas que son de índole más general que programática:

Creo que [*Péndulo*] es surrealista en cuanto que otorga al inconsciente una especie de virginidad ilusoria. El flujo de palabras y de imágenes que a cada instante emerge de las profundidades no halla la cortapisa de la Razón (como quieren los surrealistas). Y no creo que esté compuesto por copias o reminiscencias literarias. Lo es asimismo porque a través de *Péndulo* el autor condena el artificio retórico y la descripción. Lo es porque no es una obra demasiado preconcebida ni lentamente realizada: lo escribí de un tirón. [AQ, 37]

Sobre Chaplin y el taoísmo, no parece necesario añadir nada más. Y en un escritor como Serra, tan alejado del género de la novela, la referencia a Dostoievski sólo puede considerarse coyuntural, del mismo modo que Bergamín (él sí, un escritor canónico para Serra) aparece citado como argumento de autoridad, pero no como pieza necesaria para entender las peculiaridades poéticas de *Péndulo*. Por nuestra parte, consideramos que la sintonía de la obra con el universo de Kafka es sugestiva y a ratos reveladora, pero no determinante. Es indudable que se acumulan ciertos parecidos muy significativos, empezando por algunos tan evidentes como la presencia de una autoridad opresora y el concepto de culpa como eje ético, religioso y psicológico. Pero hay más: algunos claroscuros de la atmósfera del libro apuntan en una dirección expresionista, igual que lo hacía la prosa kafkiana, aunque no quepa limitarla a las directrices de ese movimiento; también el humor casi inabordable e incómodo que se oculta en *Péndulo* puede resultar cercano a la comicidad gestual de algunos pasajes de *La transformación*, en todo caso mucho más evidente para el círculo de lectores que conoció la gestación de esa obra que para el lector de hoy. Y es evidente que Kafka era un escritor aforístico, paradójico y con un registro profético que apuntaba a «la denuncia de una sociedad construida a una escala que no es humana»²⁰⁸.

²⁰⁸ DE LA RICA, 2009, p. 83

Tampoco carecería de interés abordar la influencia en ambos autores del teatro yiddish, parte relevante de la formación del praguense e inevitablemente más periférica y libresca en el caso del palmesano, pero en cuya literatura ambos podrían mirarse reconociendo algunas constantes. Ahora bien, al mismo tiempo hay una distancia insalvable entre el enfoque de tradición judía que aplica (no sin conflicto) Kafka a sus parábolas y narraciones, y el enfoque heterodoxamente cristiano de Serra, incluso aunque Kafka conociera bien la tradición cristiana²⁰⁹. Álvaro de la Rica recuerda que en Kafka, como en Serra, hay una preocupación por la «teología de la historia», y que su obra «se emparenta de modo natural con el cuarto evangelio, aunque también con el *Apocalipsis* de Juan»²¹⁰; y sin embargo, es una evidencia demoledora que el gran acontecimiento histórico del siglo XX, el Holocausto, está más presente en la obra de Kafka, fallecido en 1924 y que por lo tanto no lo conoció, que en la de Serra, nacido en 1922 y que por lo tanto vivió en una cultura europea totalmente condicionada por ese acontecimiento, pese a lo cual se mostró muy poco interesado en el tema. La ironía kafkiana tiene poco que ver con la nostalgia de inocencia serriana, y la relación con la escritura de ambos autores tiene unas implicaciones completamente diferentes. En fin, la relación entre Kafka y Serra (o mejor, entre la prosa de Kafka y tres textos serrianos, *Péndulo*, *La noche oscura de Jonás* e *Itinerario del Apocalipsis*) puede justificar un estudio comparativo que esperamos acometer más adelante, pero en el contexto de esta tesis doctoral hemos decidido limitarnos a apuntarla, dado que efectivamente no se trata de una influencia directa (Kafka es una presencia casi inédita en la obra de Serra) ni tampoco de un aspecto vertebrador de la mirada serriana ni necesario para la comprensión de su aportación literaria.

El paralelismo con *Plume*, de Henri Michaux, que ha sido invocado a menudo, es tal vez el más productivo para un análisis de *Péndulo*. Pero lo es no sólo por sus parecidos, sino también (incluso, sobre todo) a causa de sus divergencias. Es cierto que ambos personajes son antihéroes, que han sido comparados con

²⁰⁹ DE LA RICA, 2009, p. 104, dice que «Kafka conocía bien ambas tradiciones religiosas. Sus libros y sus disputas, con todas las luces y las sombras de un contencioso perdurable». La expresión recuerda poderosamente a una fórmula serriana, 'la discordia interminable'

²¹⁰ DE LA RICA, 2009, p. 75

«los protagonistas de las primeras películas de Charles Chaplin, por las que Michaux manifestó su admiración»²¹¹, y que las circunstancias cotidianas son el terreno sobre el que se pone de manifiesto su radical incapacidad de someterse a las reglas convencionales del mundo. Sin embargo, ya desde el momento en que son bautizados, estos dos seres entre literarios y filosóficos presentan una diferencia fundamental: el Péndulo se balancea pero tiene un punto fijo, el suyo es un movimiento que ni depende enteramente de factores ajenos ni provoca un desplazamiento radical. El Péndulo se asocia al tiempo tal y como lo registran los relojes, y nunca deja de tener algo de constante y monótono. La Pluma, por su parte, se deja llevar por el viento, es ligera y no tiene un comportamiento predeterminado. Son, por lo tanto, dos concepciones distintas, y los libros de Serra y Michaux lo reflejan de forma coherente: los trece fragmentos de *Un tal Plume* presentan una menor homogeneidad formal y, aunque en ambos libros se produce un viaje en tren, el personaje del autor español oscila (y esto es, de nuevo, muy significativamente propio de un péndulo) entre dos lugares, su hogar y el mundo, que permanecen además innominados e indefinidos; mientras que el personaje de Michaux vive aventuras muy notables, llega a visitar un Palacio de Dinamarca y a intimar con su Reina²¹², y en distintos momentos se citan explícitamente las ciudades de Roma²¹³, Berlín²¹⁴ y Casablanca²¹⁵. Ya hemos visto cómo son tratados sexo, deseo, amor y mujer en el libro de Serra; frente a ello, Plume es un hombre casado, con una esposa un tanto incordiadora que, en su constante necesidad de marcar y censurar a su marido, puede remitir más a la posterior recreación que Serra hará de Jonás que a la obra que nos ocupa. Y fuera de esa presencia institucional, las mujeres no rehúyen a Plume; de hecho, sucede más bien lo contrario: lo asaltan y fuerzan, provocando situaciones de una sexualidad manifiesta y absoluta: lo hace la Reina en el fragmento IV, pero sobre todo destaca en este sentido el capítulo IX, en el que una madre de nueve hijos y un número indeterminado de sus amigas arrastran a Plume hasta una habitación de hotel donde lo violan no sin antes vaciar sus bolsillos y

²¹¹ SEGARRA, en MICHAUX, 2009, p. 23

²¹² MICHAUX, 2009, p. 365

²¹³ MICHAUX, 2009, p. 363

²¹⁴ MICHAUX, 2009, p. 385

²¹⁵ MICHAUX, 2009, p. 387

quedarse con su dinero a modo de pago. «Y, por fuerza, lo poseyeron, una después de otra»²¹⁶. Además, Plume parece responder mejor a las circunstancias de alguien socialmente asimilado, aunque después su comportamiento y la resolución surreal de las situaciones lo desmienta: es un personaje que se cita para almorzar con «un amigo»²¹⁷, que tiene responsabilidades profesionales, y que es considerado un invitado de honor en un Club social. Frente a todo esto, Péndulo parece alguien mucho más desarraigado, o al menos de una vida mucho más cercana a la de un estudiante que a la de un adulto pleno.

Puede que esta última sea la clave, porque entonces las diferencias remiten al contenido autobiográfico de ambos libros, probablemente bastante más literal de lo que el autor estaría dispuesto a confesar en el caso de *Péndulo*, y más abstracto y discutible en el de *Un tal Plume*. Por eso, y aunque Serra reivindique el surrealismo inherente a su obra, en realidad las circunstancias que narra no dejan de moverse en un marco realista bastante aceptable: *Péndulo* no desafía en ningún momento las leyes de la naturaleza ni la lógica más mecánica de la realidad, sino que en todo caso las reviste de una extrañeza insólita. *Un tal Plume*, en cambio, es mucho más audaz (y a nuestro modo de ver, también más obvio) en este sentido: los personajes pueden morir y resucitar, como en el caso de la esposa del protagonista; el fragmento VIII, en el que Plume está ausente, habla en tono inverosímil de unos hombres que arrancan cabezas como quien desprende un tubérculo en el huerto; en el viaje en tren, Plume y sus acompañantes lanzan los cadáveres de unos muertos por la ventanilla. Estos pocos ejemplos hablan de una imaginación más fantasiosa que la de Serra, que lleva al personaje a situaciones más extremas y revela los polos en tensión que actúan sobre el relato (el sexo, la muerte) de una forma más explícita.

²¹⁶ MICHAUX, 2009, p. 385

²¹⁷ MICHAUX, 2009, p. 361

6.2. Jonás: payasería bíblica

Diario de signos registraba por vez primera la fascinación de Cristóbal Serra por la figura de Jonás: su 'Carta abierta a Jonás' y el 'Cuadernillo de Jonás' suponían el antecedente y piedra de toque del relato de 1984. En el primero de los dos fragmentos citados, Serra le escribía al profeta bíblico que «tu propósito fue siempre no participar, no anticipar nada» [AQ, 255]. Recordemos brevemente la historia: Dios ordena a Jonás viajar hasta la gran ciudad de Nínive²¹⁸ para profetizar su inminente destrucción a causa de la vida pecaminosa de sus habitantes. Jonás decide huir, pero el barco en que viaja se ve sorprendido por una tormenta de gran violencia. La tripulación entenderá que Jonás es el causante de su desgracia a causa de su pleito con Yavé, y le arrojan al mar, donde un pez o monstruo se lo traga por tres días. Conviene anotar aquí que, aunque la tradición habla de una ballena, el texto original es oscuro en este punto. A los tres días, Jonás es expulsado del vientre del pez, y se renueva la exigencia de ir a Nínive. Esta vez Jonás cumple la voluntad de Yavé, pero los ninivitas se regeneran a tiempo y así se les perdona el castigo. Jonás se molesta al sentirse desairado y humillado, de modo que Dios dispone un ricino para que se refugie su enviado, pero al día siguiente un enorme gusano devora el árbol entero. Yavé nos revela la moraleja de esta parábola al decir a Jonás que si él se apena de un ricino al que ni siquiera crió, mucho más se apiada Yavé de los hombres y animales que Nínive alberga. Cristóbal Serra, defensor de la literatura breve, intuye un campo abierto en la brevedad del libro de Jonás. Así lo explica en el 'Epílogo' de su relato:

He de decir que Jonás ha sido para mí una especie de obsesión, antes de dar cuerpo a esta historia, pues, nunca me expliqué el enigma: ¿por qué el autor dejó tan corto el libro? Con lo dado que soy a la escritura breve, en este caso, exigía una mayor extensión al autor. Y ello se debía a que la parábola de Jonás, tal como está en el Libro, resulta una biografía parca. Tenía que rellenarla, siendo enemigo de los rellenos. ¡Difícil empresa! [AQ, 368]

²¹⁸ Baltasar Gracián, lectura sistemática de Serra en su juventud, escribe: «nació Corte la gran Nínive en el primer imperio del mundo, que fue el de los asirios, y creció tanto, que llegó a tener tres jornadas de camino, según la Divina Historia», GRACIÁN, 1993, p. 47

De modo que el escritor va a incorporar varias novedades sustanciosas. En primer lugar, las primeras líneas de su relato atribuyen al protagonista un pasado como profeta («sus pasados devaneos proféticos» [AQ, 315]). Nada de esto aparece en el texto bíblico, aunque sí es cierto que el nombre de ‘Jonás’ se asociaba entonces a un profeta legendario, Jonás Ben Amittay. Todos los estudiosos de la Biblia han descartado la identificación de uno y otro, pero se acepta generalmente que la elección del nombre perseguía dotar al relato de cierta familiaridad con el inconsciente del pueblo hebreo. En la obra de Serra, es mucho más importante la atribución al protagonista de una esposa, basándose en la referencia de la mujer de Job, otro libro de la Biblia fundamental para Serra. En efecto, mientras Job trata de sufrir santamente las desgracias que Satán, con el permiso de Dios, le procura, su esposa representa la figura incordiadora: «Díjole entonces su mujer: ‘¿Aún sigues tú aferrado a tu integridad? ¡Maldice a Dios y muérete!’» (Job 2, 9)²¹⁹. Ya tendremos ocasión de comprobar que el paralelismo con Lía, la cónyuge de Jonás en la versión de Serra, es evidente. Igualmente, deberemos analizar la otra gran novedad que propone nuestro escritor: la muerte de Jonás. Pero ahora, tratemos de desbrozar qué ejes profundos son los que constituye Cristóbal Serra al tomarle el pulso a esta breve parábola del Antiguo Testamento.

En palabras de Ángel González Núñez, «Jonás es un profeta que se comporta como un adivino, en cuanto que quiere controlar la palabra del que le envía»²²⁰. Es un hombre que no tiene conciencia de profeta, y que de hecho trata de huir de la responsabilidad que conlleva la profecía. Es imposible no descubrir aquí un paralelismo deliberado entre el autor y su criatura, siempre que sepamos discernir vida privada y vida intelectual. Jonás puede interpretarse como una confesión serriana de su vida como escritor. Pero sólo como escritor, y sólo en parte. Ya dijimos que Serra no se siente escritor, le ha tenido ‘cierto temor a la escritura’, y es una disciplina a la que se ha incorporado tarde —insistamos en que tiene treinta y cuatro años cuando

²¹⁹ NÁCAR-COLUNGA, 1976, p. 655

²²⁰ GONZÁLEZ NÚÑEZ, 1990, p. 43

publica su primer libro, *Péndulo*—; ese temor parece constatado, asimismo, por la escasez con que fructificó su pluma durante años. Debemos esperar a 1965 para que Serra alumbre *Viaje a Cotiledonia*, y luego se impone el silencio hasta 1980, cuando aparecen dos piezas brillantes, *Itinerario del Apocalipsis* y *Diario de Signos*. Como Jonás, Cristóbal Serra siente la llamada de la escritura, la pulsión profética de denunciar y anunciar, pero intuye al mismo tiempo la ineficacia de su verbo. Si Jonás respondió al incumplimiento de sus palabras con irritación e ira, el escritor mallorquín opta por llenar sus alforjas de un sentido del humor lúdico, casi naïf o dadá²²¹, que aleja radicalmente su obra de los tonos sombríos del Antiguo Testamento, donde la Maldición siempre está en los labios del profeta. El propio Serra, preguntado sin rodeos por el paralelismo entre el miedo de Jonás a profetizar y el suyo a escribir («sentía cierto pánico a la escritura, me sentía casi como si fuera a ser objeto del ridículo si lanzaba un libro»²²²), contestaba con estas palabras: «Bueno, sí, algo de eso hay, qué duda cabe. No vivimos una época que se tome muy en serio a los escritores, ni tampoco los asuntos del espíritu. Y desde luego, no es una época muy dada a aceptar hondas disidencias como la mía»²²³. Luego, y todavía a propósito de la profecía, resaltaba este sorprendente doble paralelismo con las figuras de Jesús y Jonás:

El mismo Jesús, visto como profeta, era crítico. Jesús es una figura muy interesante, cada palabra suya es misteriosa. Y no es verdad que fuera tan serio: le pasa como a mí, que a mi manera suelo reír. Pero cuando se le ha sacralizado se ha tratado de ocultar esta verdad, porque la risa desacraliza las cosas. Si hablamos de mi obra, por la risa, soy un desacralizador que habla de cosas sacras. Esta es la ambigüedad y sutileza de mi obra, me parece. Ahora bien, yo tampoco iría diciendo que soy un profeta...

Lo que pasa es que la profecía es una especie de engañifa. Muchas no se cumplían, eran más las incumplidas que las que se cumplieron. Por tanto, el profeta era un hazmerreír. La figura de Jonás está marcada por la ironía, porque el profeta tiene mucho miedo a convertirse a profeta. De hecho, y ya que preguntas por mi

²²¹ La querencia de Serra por el dadaísmo no es ningún secreto, recuérdese si no la publicación, pocos años antes de su muerte, de una obra menor y juguetona —que el autor firmó junto al también fallecido Matías Tugores—, *Curolla del mallorquín dadá*

²²² NADAL SUAU, 2010a, p. 22

²²³ NADAL SUAU, 2010a, p. 22

vena profética, diré que yo he tenido mucho miedo a convertirme en profeta²²⁴.

Estas declaraciones nos obligan a leer a nueva luz algunas líneas de *Diario de Signos* que aparecen bajo el marbete antes citado de 'Cuadernillo de Jonás':

¿No hay siempre una Nínive que regenerar? ¿Quién se atreve a regenerarla? Si no te propones su regeneración, hay una voz secreta que te conmina a hacerlo. Si no la escuchas haces oídos sordos. Y si la atiendes, tu papel es el de desautorizado. Este es el signo contradictorio de Jonás. Más contradictorio no hay otro, como no sea el de Jesús. Te vas pareciendo a él, ya sabes lo que te toca: acabar con el mundo. No te le pareces, porque andas muy distante de ser como él, ya sabrás en lo venidero [AQ, 263]

Interpretar, pues, en clave 'heterónima' la versión que el mallorquín ofrece del breve texto bíblico es necesario, pero insuficiente. Otro de los aspectos que con toda probabilidad han llamado la atención de Serra sobre el Libro de Jonás es la discordia —una palabra que elegimos intencionadamente— entre Jonás y Dios. En *La noche oscura de Jonás*, el protagonista es un hombre férreamente apegado a la Ley hebrea, aunque después demuestre que su egocentrismo y su carácter acomplexado se compadecen mal con la misericordia que Dios dispensa. Jonás siente que Nínive debe ser arrasada, en primer lugar porque es una ciudad pagana y enemiga («para el pueblo de Jonás Nínive era el símbolo de todos los pueblos opresores, capital y personificación del reino de Asiria, que acosó a Israel y a Judá durante siglos»²²⁵), pero sobre todo porque cuando su profecía falla (Nínive, dice Jonás inspirado por Dios, debe caer en cuarenta días), él se convierte en un hazmerreír. Aquí, Cristóbal Serra descubrió un ejercicio extraordinario de ironía, «un monodrama y una burlería», para decirlo con palabras de Coleridge. Jonás es, como dice León Felipe, el gran *clown* de la Biblia [citados ambos, Coleridge y Felipe, en AQ, 314], el hombre que recibe todas las bofetadas. Pero al mismo tiempo, su

²²⁴ NADAL SUAU, 2010a, pp. 33-34

²²⁵ GONZÁLEZ NÚÑEZ, 1990, p. 26

escrupulosidad con la Ley le supone la queja inmisericorde de su esposa Lía, harta del perfeccionismo de su marido:

—Cállate tú, presuntuoso. Nunca hiciste como los demás. Quisiste ser siempre tú, con tus pujos de perfección, con tus divinas ansias. Ayunabas, cuando los demás celebraban un banquete. Te ponías serio, donde todo eran risas. Y, mientras los otros echaban la siesta, tú, para no entregarte a la molicie del sueño, te ibas a cortar carrizo para el asno. Nunca fuiste como los demás y, al convertirte en excepción, los otros eran los descaminados [AQ, 324].

Frente a este protagonista tan prototípico del Antiguo Testamento, el Dios del Libro de Jonás presenta tonalidades ambiguas. Tiene un aspecto sombrío, representado simbólicamente en el relato de Serra con la gran luna roja que preside las aventuras del profeta. Carlos Garrido lo explica así: «Ella simboliza el misterio de la vida humana y sus acontecimientos, los enigmas de la naturaleza, de la noche y del cielo; y también ese rostro oscuro del Numen divino que está en lo más profundo del alma. Ella es la cara oculta de dios» [SE, 15]. La terribilidad característica del Dios de la Biblia antigua está, pues, presente, pero a decir verdad la clemencia final nos proyecta hacia el Dios de amor de los Evangelios, del Nuevo Testamento. El mismo Serra ha explicado que el inventor de Jonás «presenta a un Dios que no es justiciero, que enseña una universal benignidad con los irracionales» [AI, 82]. No resulta aventurado imaginar que esta dicotomía podía prefigurar para Cristóbal Serra la ‘discordia interminable’ entre fariseos —Ley— y Jesús —Amor— que da aliento poético a *La flecha elegida*. Consignemos que *La discordia interminable* fue, precisamente, el primer título que Serra había escogido para esta obra, aunque al final apareció publicada bajo el otro marbete. Fruto de veinte años de estudio minucioso de los Evangelios, los gnósticos y las Visiones de la santa de Dülmen, ese libro arranca con unas ‘Explicaciones necesarias’ en las que leemos:

El lector podrá comprobar que la hostilidad manifiesta entre el Fariseísmo y Jesús es fricción continua entre el dogmático y el herético. Creo razonablemente que el herético era Jesús, que

ofrecía una constante interpretación poética de la ley frente a la salvaguarda prosaica del fariseo. Además, el tono de su ironía y la lista de ataques o insultos a los prepotentes resulta aún hoy impresionante. Los llama ciegos y guías de ciegos. Los tacha de necios, de sepulcros blanqueados, de incorregibles. Y asegura que publicanos y mujeres públicas son mejores que los dirigentes.

Jesús no da por buena la ley, si a esta no la acompaña el fruto. El árbol, según él, se hizo para el fruto. Él es la flor de la ley, como el pan es la flor del trigo.

En aquel conflicto radical quedan expuestas a la crítica las raíces de la ley, ese árbol viejo y venerable, a cuya sombra buscaron siempre amparo los santurriones. Por eso, al final, el crimen de Jesús fue un crimen de santurriones y la sanción impuesta al intérprete discrepante la que se podría esperar. [FE, 9]

Con todos los matices necesarios, también *La noche oscura de Jonás* exhibe el conflicto entre el reducto constreñido de la ley y la verdadera capacidad de mostrar misericordia hacia quien está fuera de ella, es decir, fuera del discurso del poder. Si Jesús era un heterodoxo, no es extraño que también a Cristóbal Serra, literaria y teológicamente, lo llamen heterodoxo. Para los ortodoxos, nuestro autor se deslizaría por la heterodoxia porque no es esclavo de sus esquemas mentales, porque no es un realista y cree en el poder de la imaginación y de la risa. La ortodoxia de Jonás, incapaz de saltar los valladares de la ley para simpatizar con un pueblo al que quisiera ver morir para redimir su oprobio, está en las antípodas de Jesús, pero sorprendentemente cerca de los fariseos y de Caifás, el gran impulsor de la muerte del Cristo, de quien leemos en *La flecha elegida* que en todo momento creyó obrar recta y santamente [FE, 424]. Y por supuesto, al salvar Dios a una ciudad de paganos, el texto bíblico y el de Serra pueden interpretarse como un posicionamiento frente al dilema universalismo-particularismo, habitual en el seno de Israel y con la tentación nacionalista espoleada por una larga sucesión de opresores, entre ellos los ninivitas²²⁶. No hace falta subrayar que este dilema es una de las polémicas más visibles entre el cristianismo y el judaísmo. Serra lo resuelve abogando por la amplitud de miras.

²²⁶ GONZÁLEZ NÚÑEZ, 1990, pp. 120-121, para una exposición inteligente del tema con respecto al Jonás bíblico

Resulta paradójico: un escritor deliberadamente ambiguo como Cristóbal Serra ha arrojado luz sobre la penumbra de la historia del profeta Jonás, acentuando su perfil psicológico, trazado con pericia en esta nueva recreación. Jonás aparece como un hombre poco ambicioso, apegado a la tierra y sometido a una mujer de carácter fuerte, que si cree en la ley es a causa de un estoicismo escéptico:

Tenía aprendida una gran resignación, gracias a los ejemplos edificantes de su raza, y sabía que, sin guardar obediencia a misteriosas leyes, no puede el hombre ser justo sobre la tierra. En el fondo Jonás se sentía con menos fuerza que el rabo de un perro. Sabía que el sino del profeta fue siempre el desprecio del docto y el escarnio del simple [AQ, 316]

La primera vez que Jehová le encarga la orden «irás a Nínive, y allí profetizarás» [AQ, 317], un arcoiris surca el cielo: ejemplo claro del lenguaje analógico al que ya hemos visto que recurre con frecuencia Cristóbal Serra, es una referencia a la payasería de Jonás, en tanto que el colorido de este fenómeno natural lo convierte en un espectáculo circense: un circo celeste para el *clown* Jonás. Por otro lado, el autor introduce un diálogo entre Jonás y la *sombra de Nahum*, quien le dice: «Cada ciudad es una Nínive grande. Cada casa es una Nínive pequeña. Cada alma una Nínive mayor que cualquier ciudadela» [AQ, 318]. Nahum es un profeta bíblico que se caracterizó por tener un concepto cainita de la ciudad, y que celebra la destrucción de Nínive bajo el juicio de Yavé, Dios vengador. El recelo de la ciudad en contraposición a la naturaleza edénica es otra constante en Serra. Pero además, la oportuna aparición de esta sombra de Nahum nos permite subrayar la diferenciación, expuesta unas líneas antes, entre el terrible Dios vengador de la tradición judía y el Dios de bondad que algunos pasajes del Antiguo Testamento anuncian, pero que cobrará fuerza con los evangelios cristianos. Si en el *Libro de Jonás*, capítulo 4, versículo 2, leemos: «Quise huir a Tarsis, pues sabía que eres Dios clemente y misericordioso, tardo a la ira, de gran piedad, y que te arrepientes de hacer el mal»²²⁷, las páginas cercanas de Nahum ofrecen el reverso horrible

²²⁷ NÁCAR-COLUNGA, 1976, p. 1110

de Yavé: «Yavé es un Dios celoso y vengador, es vengador Yavé y pronto a la ira; Yavé se venga de sus enemigos y es inflexible para sus adversarios» (1,2)²²⁸.

En este pasaje, en fin, el protagonista ya expresa alguna duda: «No estoy del todo seguro de los oráculos» [AQ, 319], pero evitando una confrontación directa con el mandato de Jehová. Uno se aventura a señalar algún rasgo muy propio del nativo isleño en este Jonás hermético que todo lo contempla a la defensiva. Parece fácil que Serra haya tenido presente el carácter mallorquín en la caracterización de este hebreo, pero lo apuntamos sólo tangencialmente, sin creer que tenga importancia decisiva en la construcción de su ficción. Lía y Jonás protagonizan una larga conversación en la que Lía exhibe un desprecio incordiante hacia su esposo, y finalmente el profeta a su pesar zarpa: «Marcho al fin del mundo» [AQ, 320]. Así, Jonás trata de huir de la misión que Dios le ha encomendado. Esfuerzo baldío, porque el viaje, como en el texto bíblico, se ve interrumpido por una sobrecogedora tormenta. De nuevo, Cristóbal Serra amplía la historia bíblica poniendo en pie tres personajes vivos y verosímiles. Con estas palabras lo explica el autor en el esclarecedor 'Epílogo':

Falto de nuevos personajes, di con tres, que hago vivir y hablar dentro del ADAD²²⁹. No sé cuál de ellos es peor. Para mí, los tres constituyen tres voluntades maléficas al servicio de una voluntad maléfica superior. ¿Quiénes son estos tres agentes del Adversario?

El primero de ellos es un patrón, a quien Nínive y sus supercherías han seducido. Habla como un endiosado y en él aparecen el superhombre y el subhombre. El falso nabí ahí está totalmente 'ninivizado'. No podrán quejarse los 'ilustrados' de hoy porque parece uno de ellos. En Alón se mezcla la malignidad con la travesura, ejercicio propiamente diabólico.

Ese falso nabí al que se refiere Serra es un ejemplo de escéptico en materia religiosa, que sobre la cubierta del barco enarbola una defensa del politeísmo frente al monoteísmo hebreo, justificando su elección en que «tenemos dioses

²²⁸ NÁCAR-COLUNGA, 1976, p. 1116

²²⁹ El barco en el que viaja Jonás

para todo, y, por ser tantos, no podemos temerlos a todos» [AQ, 328]. La idea de la religión como ‘castración’ frente al materialismo gozoso, no exento de corruptelas, de Nínive: este es el rasgo que define al falso nabí. Así, Serra está lanzando una flecha al corazón del ateísmo materialista que en su opinión caracteriza la historia contemporánea del pensamiento occidental.

El episodio del pez o monstruo empieza con un movimiento elíptico en la narración. Recordemos que la tradición habla de una ballena mediterránea sin que el texto bíblico se refiera a ella en ningún momento: Serra afirma que «esta ballena servicial, a mí, no me hizo ningún servicio, porque no aparece en la parábola»²³⁰. Su testimonio oral ayuda a recomponer las causas de esa elipsis narrativa, ya que en su texto pasamos del momento en que Jonás es arrojado al mar a la afirmación de que «Jonás, dentro del monstruo, se sintió muy solo y más bien inmóvil» [AQ, 335].

Los estudiosos de la Biblia han determinado con bastante acierto las coordenadas geográficas y cronológicas de la Nínive histórica²³¹. La aportación del autor, muy bien razonada en el ‘Epílogo’, es la figura de un rey astuto, intuitivo y simpatizante de la cultura y la religión hebreas. Si Jonás es un profeta balbuciente que pierde los nervios al ver que los ninivitas lo desprecian, y rebaja por mero capricho de cuarenta a tres días el plazo para la condena, en cambio Filas entiende que la regeneración, siquiera aparente, de sus ciudadanos puede salvarles del desastre. De modo que la Biblia describe así la ‘Penitencia de los ninivitas’:

Las gentes de Nínive creyeron a Dios, y pregonaron ayuno y se vistieron de saco desde el más grande al más pequeño. Llegó la noticia al rey de Nínive, y, levantándose de su trono, se desnudó de sus vestiduras, se vistió de saco y se sentó sobre el polvo, e hizo pregonar en Nínive una orden del rey y de sus príncipes, diciendo: Hombres y animales, bueyes y ovejas, no probarán bocado, no comerán nada ni beberán agua. Cúbranse de saco hombres y

²³⁰ NADAL SUAU, 2010a, p. 34

²³¹ GONZÁLEZ NÚÑEZ, 1990, pp. 24-34

animales y clamen a Dios fuertemente, y conviértase cada uno de su mal camino y de la violencia de sus manos. ¡Quién sabe si se apiadará Dios y se volverá del furor de su ira y no pereceremos! (Jonás 3, 5-9)²³²

La acumulación hiperbólica que implica convocar a la penitencia de los animales se salda con un extraordinario efecto didáctico y poético, pero lo que ahora nos interesa resaltar es que no hay intervención regia en la Biblia, mientras que en *La noche de oscura de Jonás* resulta fundamental en un doble sentido: primero, porque es el detonante real de la conversión de los ninivitas, y segundo, porque provoca definitivamente la ira del desairado Jonás. Filas manda a todos sus heraldos divulgar un mensaje claro: hay que vestirse de saco, pedir perdón y «si se chorrean unas lágrimas, mejor que mejor» [AQ, 347]. Nunca se insistirá demasiado en la presencia reiterada y soberana del humor, un humor tierno, en la obra de Serra: así, «Jonás era un nadilla, desde aquel momento» [AQ, 347]. Cuando los ninivitas lo ven avanzar con la comitiva anunciadora a la zaga de los tambores, se burlan de él y lo tratan de farsante. Jonás huye otra vez, en esta ocasión a las afueras de la ciudad para contemplar su destrucción: «Corrió cuanto pudo y en una exhalación estuvo lejos de la ciudad, pero no quedóse tan distante, que no pudiera columbrarla de día y de noche» [AQ, 348]. A partir de aquí, se aumentan las divergencias de la versión serriana respecto del original.

Lejos de Nínive, Jonás mantiene una larga conversación con un «mozo, sereno y arrebolado como un sol» [AQ, 350]. El joven se declara enemigo de Jehová, y en él «dos nudillos de luz cárdena» [AQ, 362] trazan una gran V, remedo de los cuernos luciferinos. El tema de su diálogo es, en realidad, el de la parábola entera: el castigo sería desproporcionado, porque los ninivitas han demostrado no ser tan terribles al convertirse; Jonás, sin haberlo deseado, ha sido un profeta verdadero, porque la población ha escenificado la conversión —aunque debemos insistir en que Serra otorga el mérito real de la conversión a la estrategia de Filas, y no a la palabra entrecortada y pesada del hebreo—; al mismo tiempo, el profeta ha sido humillado y su ira lo incapacita para

²³² NÁCAR-COLUNGA, 1990, p. 1110

perdonar. Jonás afirma: «Pero, si buenos no son. Hacen la seráfica. Eso, entre nosotros, es pura engañifa», a lo que responde el vasallo de Leviatán: «Y Dios dejándose engañar, según tus malévolas objeciones» [AQ, 353]. Ahora bien, Serra no es autor de tesis y una ambigüedad calculada tiñe todo el relato y también la conversación. El lector oscila, al encarar la figura de Jonás, entre la comprensión y el repudio.

Las últimas páginas de *La noche oscura de Jonás* avanzan de la mano de un viejo que acude en socorro de Jonás. Antiguo servidor del ejército ninivita, defensor del orden militar que impera en los viñedos (toda la civilización ninivita se caracterizaba por su militarización), el viejo promete al protagonista un descanso merecido en su heredad, ganada con el sudor de la guerra y mantenida, dice, con sus propias manos. Aquí encontramos un pasaje revelador del tipo de ira que asola a Jonás: cree que Dios debe ser duro, pero no que deba serlo el hombre. «Filas de vides, filas de hombres matavidas. Detesto la milicia y aún más el poder que manda la aniquilación del contrario. Sólo Dios será duro. El hombre ha de ser blando. El poder es lo que encona la universal epidemia del mal sobre la tierra» [AQ, 357]. La reprensión del Poder es parte confesa del credo del autor, pero en cambio, y desde la perspectiva cristiana, resulta difícil entender una visión tan terrible de Dios. Volvamos, en cualquier caso, a la acción: Serra recrea el ricino cuya sombra cobija a Jonás y el episodio de la oruga que devora el árbol. El autor aclara en el 'Epílogo' que el texto bíblico es de una intencionalidad descarnadamente irónica, puesto que pocos árboles hay de sombra menos acogedora que el ricino. En cualquier caso, en este relato el capítulo de la intervención divina en el ricino queda muy desdibujado, se le resta importancia. Si en la Biblia el pasaje es excusa para introducir una enseñanza —la exigencia divina de misericordia—, sólo podemos deducir que dicha moraleja carece de peso en la invención serriana. En cambio, la terribilidad del Dios del Antiguo Testamento, su aspecto más sombrío, sí se pone de relieve en el episodio del ricino, con la presencia de dos fenómenos naturales que son símbolo y cifra de la presencia divina:

Jonás no salía de asombros. El ricino, ausente, gemía en tono plañidero, mientras la luna, embrujada de rojo, se resistía a desaparecer de la escena.

El sol posaba sobre el calvero como un pájaro extraviado, cuando se levantó un viento que empezaba por oprimir el pecho y acababa por dejar inertes brazos y piernas. El polvo que levantaba se introducía en los ojos, en las fosas nasales, en los oídos, en las fosas nasales, en los oídos, y, a poco que se descuidase uno, la garganta se le convertía en papel de lija. [AQ, 360]

La gran luna roja de Dios, pues, y el Siroco mediterráneo. Es necesario relacionar esto último con el xaloc mallorquín y con el tratamiento general del aire y el viento en la obra, tal y como lo hemos analizado con anterioridad. También, como ahora veremos, con el ‘sopor’ de las últimas líneas de *La noche oscura de Jonás*. ¿Qué idea tiene Serra del Siroco? Nos lo explica él mismo cuando habla de Tifón, un personaje maligno de la mitología egipcia:

Otra imagen de Tifón en su significado de humo ha sido la sulfúrea, dado que su aspecto es el de una erupción volcánica. Con razón el nombre de Tifón expresaba el ardiente siroco del desierto meridional y de muchas costas del mediodía mediterráneo. Siempre me pareció, desde mi juventud, que el siroco era enviado por los ollares de algún asno selvático, con el fin de hacer perder el juicio a viejos y a jóvenes. El soplo del siroco trae malos sueños, inclinaciones perversas y violaciones.

Por oler a azufre y por ser aliento de un asno poderoso, los egipcios lo representaban como un onagro. [AI, 41-42]

En el libro, las páginas finales se precipitan en un baile de desconfianza. Los dos personajes viajan, en principio, hacia la heredad del viejo, pero Jonás empieza a recelar de su acompañante al comprobar que nunca llegan, que nadie le conoce y, finalmente, que sus manos o su voz no son las de un antiguo militar entregado al trabajo de campo. Y en efecto, el viejo resulta ser, no el Adversario como temía Jonás, sino un hebreo, alguien de su raza instalado en las cercanías de Nínive para hacer negocios lucrativos, que representa a toda una comunidad judía que tiene cierto ascendente sobre el rey de la ciudad que Jonás detesta, y que propone al protagonista trasladarse con su esposa a esta tierra para prosperar, olvidando quimeras divinas. Se

enfrentan el mandato profético y la sabiduría mundana, algo recurrente en la historia de Israel. El de los profetas es un linaje de heterodoxos denunciadores que son menospreciados por el poder y refutados por los sabios administradores y exégetas de la ley. Es más frecuente ver incumplidas sus profecías que lo contrario. Aquí encaja perfectamente todo el libro de Jonás, pero también, y sobre todo, este fragmento. Porque de Jonás se han burlado los paganos de Nínive, a los que puede ver como extraños, pero ahora es alguien de su raza el que desestima su labor de profeta y lo trata de iluso.

El final del libro es cifra de todo el relato: Jonás rechaza acompañar al viejo judío y sumarse a la comunidad judía de la zona: prefiere quedarse «bajo el sol, la luna refulgente y la estrella de la mañana» [AQ, 365], haciendo alguna alusión a la muerte, aunque con menos empeño que el Jonás bíblico, que llega a desearla y exigirla a grandes voces. Entonces, llega lo que el propio Serra habría calificado con gusto de ‘final inverosímil’: una extraña cabra se arroja de rodillas ante Jonás con un tallo de beleño²³³ negro con sus flores amarillas, y el viejo exclama: «Oh, si lo tuvieran los de Nínive. Qué pócima iban a prepararnos. Seguro que conciliaríamos el sueño» [AQ, 366]. Jonás reacciona inmediatamente inhalando el aroma fétido del beleño y «se sumió en un profundo letargo del que no se despertó ya más» [AQ, 366]. El libro se cierra con el comentario socarrón del viejo: «Éste es el verdadero sopor de la profecía, tan traído y llevado por nuestros doctores de la ley» [AQ, 366].

6.3. Augurio Hipocampo: el amor

Desde su primer párrafo, que forma parte de una ‘Nota de la carpeta verde’ introductoria al volumen, *Augurio Hipocampo* es una nueva muestra de levedad deliberada y heterodoxia serriana: en sólo tres líneas, el autor se refiere a la obra que estamos a punto de leer como «imprecisa», «*sui generis*» e «ignorada» [AQ, 513], es decir, totalmente alejada de cualquier prurito canónico. Muy poco después, se burla incluso de quienes puedan considerar problemática la clasificación del libro: «Ya adivino que muchos van a decir que

²³³ Son conocidos sus efectos narcóticos, analgésicos y midriáticos

una nueva *rara avis* ofrezco a su consideración, pero, tal juicio adverso no va a quitarme el sueño. Dijeron tantas cosas y aún no han logrado que esté insomne» [AQ, 514]. Y a continuación: «Queden para los críticos los reparos que puedan oponer a una vida y obra, mal avenidas con los patrones al uso. Ojalá sirva mi testimonio para acallarlos y para que posibles zoilos dejen de incordiar con sus críticas, que sólo sirven para colmar el abigarrado almacén de los despropósitos» [AQ, 514]. Al margen de evidenciar una creciente animadversión hacia parte de quienes durante años protagonizaron la recepción crítica de su literatura (una actitud que estallaría definitivamente en *Tanteos crepusculares*, un libro en el que se multiplican las réplicas acerbas a sus comentaristas menos entusiastas, con nombre y apellidos), este primer planteamiento es interesante porque, en efecto, *Augurio Hipocampo* es probablemente el título más descoyuntado de Serra desde un punto de vista estructural. En un primer momento, se nos presenta como la biografía que un narrador escribe del personaje que da título al libro: Augurio fue algo así como su maestro, un «compañero de pesquisas» [AQ, 513] algo mayor que él que iluminó aspectos fundamentales de su vida espiritual durante la posguerra española. La primera sección, 'Los veranos revueltos', responde a esa descripción al servirse de capítulos breves que no presentan una linealidad reconocible ni en lo cronológico ni en los hechos que relatan, aunque sí son estética y filosóficamente coherentes. El parecido formal con *Diario de signos* es innegable, pero entonces el narrador introduce dos cartas, una firmada por Hipocampo y dirigida a un egiptólogo que fue cónsul en El Cairo, la otra una respuesta del egiptólogo a la anterior, firmada con las iniciales «R.S.T.» [AQ, 557]. A continuación, y de una forma brusca que no ha sido anunciada en ningún sentido, empieza la segunda sección, 'Autominibiografía'. Tras un 'Aviso Previo' del narrador explicando que ha encontrado entre los papeles de su amigo unas memorias tituladas «*Confesiones de un asnólogo barbiponiente*» [AQ, 558], el lector accede ahora a la voz del propio Hipocampo, que se vale de la misma estructura que el narrador anterior para desgarnar sus circunstancias vitales: fragmentarismo, capítulos breves y episódicos, naturaleza miscelánea del tono. Y finalmente, la tercera sección llega de la misma forma arbitraria e insospechada, y bajo el epígrafe 'Los caprichos de un diarista' (que de nuevo remite claramente a *Diario de signos*)

engloba una serie de fragmentos especialmente breves y desordenados, a menudo muy cercanos a la escritura aforística. La estructura tripartita puede remitir ciertamente a su magnífico libro de 1980, pero el uso de dos voces narrativas diferentes siembra un desconcierto aún mayor que en esa antecesora: el primer narrador justifica su decisión de dar voz a Hipocampo porque considera probado, en vista de la existencia de ese documento autobiográfico, que «su propósito era no dejar que corriese un único testimonio biográfico sobre su vida y obra. Quería que el hipotético lector ingresara en la onda hipocámpica con un testimonio directo» [AQ, 559]. La explicación continúa de la siguiente manera, y reproducimos un fragmento muy indicativo de los objetivos de esta obra:

Hipocampo fue siempre enemigo de las confesiones personales demasiado explícitas, inclinándose más por las veladas. Cuanto escribió, por muy personal que haya podido ser, fue más escamoteo indirecto que confesión directa. Quizá eso explique que se haya sentido incómodo al saber que otros desvelarían sus más íntimos secretos.

Lo curioso es que su confeseo sea esta vez ya filosófico, ya asnológico. No se sabe bien qué pretende decirnos, pues, una vez más se escurre por la vía indirecta.

El lector quizá advierta, a la luz de lo que acaba de ponerse en claro, que Hipocampo escamoteó lo suyo al autobiografiarse. Mayor razón aún para no secuestrar sus papeles. Tendría siempre el reconcomio de no haberlos dado a luz por no coincidir del todo con los míos. Así pues, aunque las dos versiones puedan contribuir a hacer borrosa la imagen de Hipocampo, me veo forzado a yuxtaponerlas. [AQ, 559]

Estas líneas son provocativamente lúdicas, irónicas, e incorporan como mínimo el mismo grado de confusión y escamoteo que atribuyen a la ‘autominibiografía’ introducida. Hipocampo es un personaje de ficción que está siendo introducido por un narrador que es igualmente un constructo, pero que de algún modo ha empezado identificándose como el propio Serra, al aludir como vimos a una trayectoria literaria de características muy específicas. Sin embargo, y como veremos enseguida, pocas veces ha sido tan explícita la carga autobiográfica en un heterónimo como en el caso de Hipocampo, de modo que es patente que el narrador-Serra está analizándose a sí mismo al

manifestar esa preferencia por el estilo indirecto, esa inconcreción destinada a diluir los contornos de la peripecia vital. Se alude a una 'yuxtaposición' que haría 'borrosa' la imagen de Hipocampo, y la expresión es exacta: una ficción corrige a la otra, sin que ninguna de las dos parezca además dirigirse en ninguna dirección demasiado clara. Las tres secciones de *Augurio Hipocampo* se abren y se cierran abruptamente, sin pautas que las sitúen con claridad o las sometan a algún tipo de plan. En realidad, todas ellas están más cerca del dietarismo que de la biografía o la narrativa, y la ambigüedad identitaria no está lejos de aquella afirmación que se lee en *Las líneas de mi vida*, según la cual una persona puede ser «el desconocido de mí mismo» [LV, 13]. En todo caso, las pistas que permiten reconocer a Serra en Hipocampo son, como hemos dicho, más precisas que nunca. Como Serra, el personaje padeció una «acusada amnesia» [AQ, 546] durante algunos meses de su vida; aunque nació en Palma, sus biógrafos han dado en decir sin ningún rigor que lo hizo «en el mismo puerto de A...» [AQ, 560], en clara alusión a Andratx; no ha tenido «una juventud normal» [AQ, 569] a causa de una enfermedad; su cumpleaños es el día «27 de S.» [AQ, 582]; y en un momento dado confiesa seguir «empeñado en la traducción de la obra entera de Blake» [AQ, 613]. La cronología, en cambio, es tan confusa e indeterminada como siempre en el autor. Sabemos que nos movemos en la franja de la más cruda «posguerra española» [AQ, 515], más exactamente en los años cuarenta; pero a partir de aquí hay un relativo baile de referencias. Así, se nos habla de la «contienda civil» [AQ, 538] como un fenómeno tan reciente que podría remitir a la primera mitad de la década de los cuarenta, pero más adelante se nos dice que la guerra europea ya se ha decidido, la paz se ha sellado, y las condiciones del reparto internacional se han establecido con claridad [AQ, 606], lo que nos llevaría indiscutiblemente a la segunda mitad de la década. Muy poco después, esta sensación se confirma, puesto que en sus notas de diario Hipocampo se refiere en pasado al «mes de mayo del 45» [AQ, 610]. Pero luego se produce otra contradicción, cuando en esas mismas notas Hipocampo comenta, en presente, que «las SS alemanas han erigido, en tierras que antes fueron de dominio cántaro, un monumento» [AQ, 614]. Por descuido o por deliberada voluntad caótica, el autor borra o superpone pistas, evitando una exactitud que detesta.

Augurio Hipocampo es un ejemplo muy claro de un fenómeno que ya hemos anotado antes: a partir de la segunda mitad de los años ochenta, la obra de Serra empieza a dar síntomas de reiteración, o mejor, de revisitación de territorios fundados con anterioridad. En este sentido, es evidente que si hay una obra que resuena aquí es *Diario de signos*, por razones estructurales, temáticas y estilísticas que ya hemos ido viendo, pero también por una notable acumulación de semejanzas: el paisaje compartido del puerto de Andratx, que aquí se menciona como ‘puerto de A...’ pero queda fijado sin vacilación gracias a una referencia a la isla de Dragonera [AQ, 516]; la presencia de un cura «latinista y misántropo» [AQ, 564] llamado don Leoncio, evidentemente inspirado en el mismo referente real que el don Marcial de su libro anterior; o el descubrimiento deslumbrante del libro del Tao [AQ, 571] y de Blake [AQ, 573]. Sin embargo, y aunque sea en menor medida, también cabe reconocer alguna resonancia de *Péndulo*, sobre todo en el hecho de que son sus dos obras que tratan de forma más explícita la cuestión de las relaciones amorosas y la sexualidad. De hecho es muy probable que, al introducir el asunto en un pasaje muy significativo, Serra esté planteando un juego autorreferencial con el primer personaje que concibió en la treintena. El pasaje es el siguiente, y en él creemos intuir a Péndulo en la referencia a la letra ‘P’ como clave interpretativa de la vida de Hipocampo:

Las palabras que comienzan con P estuvieron siempre ligadas a la vida de Augurio Hipocampo, pero, más que ninguna otra la palabra pánico. Bastaba mirarle los ojos para descubrir que su mirada más tenía de aterrada que de otra cosa. Desde chico, llevó el pánico alojado en los ojos. De aquí que él, con su característico sarcasmo, se llamara: ombligo encogido.

Por mucho que se le sonsacara, eran pocos los secretos que se le arrancaban. Sin embargo, de lo que me dijo, en cierta ocasión, pude deducir que descubrió con terror el sexo y la muerte. Al sexo lo descubrió en una remonta de caballos, y a la muerte, en el óbito de un pequeño quelónido que vio morir entre burbujas de agua. [AQ, 528]

Sabemos que el ciclo clásico de sexo y muerte está muy presente en *Péndulo*, y en este sentido como en tantos otros sería fácil considerar *Augurio Hipocampo* un libro menor, poco novedoso. En gran medida es cierto:

atravesado por preocupaciones constantes en su autor que antes o después se verían desarrolladas con mayor especificidad en otros libros (la vida de Jesús, la asnología, la infancia en el Puerto, el viaje quimérico en la literatura, la figura de Jonás...), la mayor aportación del libro estriba acaso en lo que tiene de confesional. *Augurio Hipocampo* es la crónica de unos desengaños amorosos que conducen al personaje a una soledad radical. Su protagonista se enamora o encapricha de las mujeres, pero no es correspondido ni sabe desenvolverse en el cortejo, algo que le permite a Serra desarrollar varias páginas de una payasería triste muy eficaz. La primera referencia al asunto nos la proporciona el narrador, explicando que Hipocampo se aficionó al vermut (considerado, nos dice, una costumbre propia de individuos desarraigados y extranjerizantes en la España del primer franquismo) porque le servía como excusa para visitar un café, El Chingana, en el que servía la hija del dueño:

Tan plebeyo era el brebaje como tentador el amorío, en el que cayó Augurio de bruces. La hija del cafetero, a la que siempre llamó en broma 'niña-camisolín', por ofrecer sus encantos con un mínimo de camisola, obligaba a Augurio a que se quitara las gafas, para echarle con aliento zafio el requiebro zalamero. Le decía que sus ojos no tenían niñas, sino luceros, y mi amigo, tan embobado estaba con ella, que nadie hubiera negado que no estuviera hechizado. [AQ, 519]

Sin embargo, esta historia se corta en seco cuando los intereses del personaje se vuelven en otra dirección, la de unas «lecturas heterodoxas» [AQ, 519] que lo llevarán a olvidarse de la muchacha. En general, Hipocampo se nos muestra como un amante inofensivo, ingenuo, «un enamoradizo que las pasaba muy mal, siempre que se enamoraba» [AQ, 546], entre otras razones porque no acierta a comprender las estrategias del amor ni puede asumir sus implicaciones menos abstractas. Así, cuando se interesa por una bella joven morena, protagoniza varias escapadas nocturnas a las rocas de la escollera donde le recita versos en italiano de Dino Campana, pero en contra de lo que se rumorea en el puerto su carácter púdico hace que su relación no pase «de los besos» [AQ, 546]. El fracaso está asegurado: la chica tiene ya un novio, un «calvo despechado» [AQ, 547], de fuerza y virilidad convencionales,

«supercapaz en el amor físico» [AQ, 547] que agrede al protagonista y le deja muy claro que el único atractivo que su novia veía en Hipocampo era el patrimonio de su familia.

Más adelante, en la tercera sección, la escritura aforística y casi provisional de las notas tomadas por el propio Hipocampo abundarán en la cuestión del amor. Prácticamente al principio de esa 'Breve selección de notas', Hipocampo se confiesa: «La única chica que quise de verdad, no se enamoró del todo de mí y, naturalmente, me harté de ser el único encelado»; esa chica «dijo siempre de mí que soy cabezudo, velloso y de labios con fililí» [AQ, 583]. Al intentar seducir a una tal Aurelia, el personaje opta por hablarle con entusiasmo de Michel de Montaigne, aburriéndola soberanamente e incluso predisponiendo en su contra al padre, que empieza a ver en él un temperamento fundamentalmente impráctico, blando. Hipocampo pronostica que Aurelia acabará emparejándose con algún oficial, más fuerte y simple que él; pronto se comprueba que el pronóstico era acertado, pero con un matiz añadido: la muchacha no ríe con el soldado como lo hacía con él. Sin embargo, eso sólo conduce a una revelación más dolorosa: «Ahora me doy cuenta de que le causaba risa mi estampa de payaso» [AQ, 586]. Un payaso como Péndulo o como Jonás, por supuesto. Llegan entonces una toma de conciencia de su condición marginal y una declaración de intenciones: «Ya es hora de que olvide el mundo de los sentimientos y me ahorre disgustos amorosos. Las mujeres no nos quieren demasiado tiernos y yo peco de tierno y de lo que se dice muy dulce. Me entregaré a otras efusiones: las que la naturaleza me hará despertar» [AQ, 586]. Es decir, una vía de contemplación y soledad, más impuesta que escogida, y en la que uno puede vacilar: «Puede padecerse soledad de amor, aun cuando éste existe. Se me augura que este vacío es el que me toca padecer. Quisiera apartar esta copa de amargura» [AQ, 593]. En gran medida, la renuncia al amor implica una renuncia al ego: la persona fundamental del discurso amoroso es el yo, porque es una enunciación²³⁴. El camino que se le impone a Hipocampo (y podemos decir, aunque sea con cautelas, que por lo tanto también a Serra, en plena sintonía con lo comentado

²³⁴ BARTHES, 2005, p. 13

hasta aquí) es el de un yo conflictivo (escindido aquí, recordémoslo, en dos narradores, uno de ellos heterónimo del autor, el otro supuestamente identificado con él, y cuyos discursos se 'yuxtaponen' de forma explícita) que vuelve su mirada a la Naturaleza, a las correspondencias ocultas del mundo, en vez de centrarse en una otredad concreta. Pero renunciar al ego no es sencillo, y ya vimos a propósito de *Diario de signos* que al descifrar la naturaleza, a veces Serra no hace sino redescubrirse a sí mismo: así, en la 'Prosopopeya para un pez', Hipocampo describe a ese animal como «mal dotado para el amor, como el hombre de físico deficiente. En tus labios coriáceos, como en los bordes de la pita, mal se asienta el beso. Te faltan los dedos que saben acariciar y, al no tener ni muñones, ¿cómo puedes comunicar tu amor? Goces bajo las aguas son goces sin ardor. Falto de pasión, ojalá pudiera estar como tú, sin el amor que desvive, si se enciende. Sólo se puede sin amor vivir, si a la sangre la acompaña el frío» [AQ, 600]. Poco después, Hipocampo se burla de sus circunstancias y carácter: «Era tan inexperto en lides eróticas, que creía que el ovario de la mujer era un órgano especial de las gallináceas» [AQ, 601]. También admite que, como hombre hipersensible, teme al dolor que «el placer del varón en el contacto carnal puede acarrear» [AQ, 603] a la mujer, en una referencia explícita a la paternidad. Y aun sin querer entrar en un terreno íntimo y además imposible de sustanciar en datos, es inevitable sospechar que a estas páginas las sobrevuelan no sólo la naturaleza hipersensible de Hipocampo, sino también cierta incapacidad física. Sin embargo, Hipocampo insiste en esa condición casi neurasténica, añadiendo un nuevo matiz que ahonda en su condición solitaria, taciturna: en efecto, afirma ser consciente de que pide a cada amada algo que ellas no pueden dar, pero achaca ese error suyo a estar «traumatizado por una falta de calor materno, apenas nació. Tengo sed de madre, como hay quien tiene sed de leche de cabra, desde que la bebí con toda su espuma caliente. Es normal para mí buscar lo que no tuve y siempre (ved lo que son las cosas), mi mayor deseo se me niega» [AQ, 616]. Esto último, que sería tentador atribuir a una falla más o menos superficial de tentación freudiana en el pensamiento serriano, tolera en cambio una lectura mucho más interesante si recordamos las siguientes palabras de Barthes en su ensayo, ya citado, en torno al discurso amoroso: «Hay pesadillas en que la

Madre aparece con el rostro impregnado de un aire severo y frío. El fading²³⁵ del objeto amado es el retorno terrorífico de la Mala Madre, la retracción inexplicable del amor, el desamparo bien conocido de los Místicos: Dios existe, la Madre está presente, pero ellos no aman ya»²³⁶. Ciertamente, hay una clara ausencia de figuras maternas en la literatura serriana: la maternidad es en sí una ausencia, algo que queda de hecho sin plantear, como mucho parte conflictiva de una institución vista con recelo, la familia; Dios en cambio sí se intuye como significativo en el texto, aunque los caminos que conducen a él no siempre son directos. Basta volver la vista hacia *Péndulo* para observarlo: la madre no está y a lo sumo se la puede suponer un rostro más de la indiferencia del mundo, mientras que Dios (o el Paraíso) es otra ausencia, indudablemente, pero de otro tipo: atractiva en sentido literal y positiva, ligada a una forma de plenitud, aunque el personaje no la alcance nunca. Volveremos a ello más adelante, al plantear una lectura existencialista del texto de 1957.

En todo caso, las páginas finales de *Augurio Hipocampo* prestan atención a ese otro aspecto ya conocido de las relaciones amorosas, esto es, su revestimiento institucional cuando son encajadas en el estrecho corsé del matrimonio. Tanto en *Péndulo* como en *La noche oscura de Jonás*, los heterónimos serrianos se sienten amenazados o repudiados por la familia (en el segundo caso, por el matrimonio), a la que perciben como una fuente de ortodoxia; y aunque podría discutirse cuánta misoginia pueda haber en Serra, en realidad parece más exacto interpretar que el autor ve en la figura de la esposa de Jonás a una representante de la convención, del miedo a la profecía. Por su parte, Augurio es un hombre joven y solo, pero en sus opiniones se muestra también muy crítico con la forma convencional de organizar las relaciones sentimentales. El siguiente pasaje confirma de nuevo que Serra no era un conservador convencional, y que descreía de cualquier forma estrecha, anti-imaginativa o reglada de organizar la vida del hombre:

²³⁵ El mismo Barthes define así el concepto: «Prueba dolorosa por la cual el ser amado parece retirarse de todo contacto, sin que siquiera esa indiferencia enigmática sea dirigida contra el sujeto amoroso», en BARTHES, 2005, p. 131

²³⁶ BARTHES, 2005, p. 132

Un asunto amoroso puede irse al traste, si una de las partes no es enteramente libre. La que tenga las trabas, porque aún sus lazos matrimoniales perduran, es la que más sufre, porque se siente aherrojada ante la parte libre. Sucede a veces que ésta, por esa crueldad que anida en el amor, le reprocha su falta de libertad.

Cuando existe una situación de este tipo, lo más probable es que sucedan los celos, sobre todo si la parte libre los fomenta.

El eterno asunto de las relaciones amorosas, con sus conflictos que pueden acabar con ellas, se ha querido zanjar con la institución del matrimonio, para que no se diga que la legalidad no existe. Muy legal será la cosa, pero perfecta y generosa no es, porque en él, a veces, se encuentra todo, menos el amor.

Mejor fuera que los libres se unieran con los libres y que su unión durara lo que diera de sí. Libres seríamos los muchos que no hemos contraído matrimonio, por no esperar mucho de él o porque las casamenteras son demasiado caseras. En este caso, cabrían fuertes sanciones para los adúlteros y para las adúlteras, y bien merecidas, porque entre libres no hay por qué exista adulterio. [AQ, 612-613]

Por un lado, lo que a Hipocampo le interesa resaltar es el dolor arbitrario e inútil que provocan los celos y las dudas del amor sentimental. Enamorado de una mujer que no se decide a responder afirmativa o negativamente a sus propuestas, el protagonista serriano va tomando conciencia de que su amor no es suficientemente correspondido, y que su amada es tan vanidosa e incapaz de soportar la soledad que no puede evitar provocarle celos y herirlo con palabras lanzadas irreflexivamente: «Esos ojos maliciosos y movedizos, unidos a su voz burlona, me dan más desasosiego que paz...» [AQ, 617]. Pero observando a esa figura femenina con mayor detenimiento, aparece entonces la tragedia de un mal matrimonio: la amada es viuda de un esposo con quien se casó muy joven y que la engañaba, puesto que la mantenía en un régimen de «semiconcubinato» [AQ, 618]. Entonces, Hipocampo afirma: «Aunque yo sea célibe, tengo más experiencia de amores frustrados, pero, al fin y al cabo, experiencia» [AQ, 618]. La trampa de un matrimonio convencional y sometido a una lógica estrictamente «material» [AQ, 618], alejado de la verdadera experiencia amorosa, no ha embrutecido a Hipocampo y eso le permite corroborar que existen numerosas «víctimas y cómplices del Falso Amor, el matrimonial» [AQ, 619]. Parafraseando a Marcabrun, el protagonista le habla a su amada de «maridos de sentidos más lascivos que los de la cabra, o que

tienen tan poco espíritu como una cabra» [AQ, 619]; pero ella, haciendo una interpretación ridículamente literal, replica que no entiende «por qué este furor contra el amor físico. Yo estuve casada y no sospeché jamás que, cuando me mostraba más o menos retozona, fuera igual que una cabra del monte» [AQ, 619]. Expresándose así, confirma su inhabilidad en el trato con Hipocampo, que probablemente sale herido de ese diálogo (aunque nosotros no lo sabemos, porque esa es la última frase del libro), y su incapacidad de entender la sutileza de una postura que no pretende tanto ridiculizar lo físico como censurar el modo en que las leyes humanas lo banalizan y lo canalizan en una dirección espiritualmente muerta. Pero esta no era la primera vez que el autor encaraba críticamente el matrimonio convencional, puesto que en *Viaje a Cotiledonia*, al referirse al pueblo de los marimondinos, se refiere esta fórmula que sus miembros han sabido encontrar para vencer a «las costumbres ‘torpes’» y «los viejos códigos»: «No existe vida matrimonial sin simpatía mutua. Sólo, en los casos de completa simpatía, el hombre y la mujer yacen, tocándose de pies, allegados en espíritu» [AQ, 152].

7. El Apocalipsis: la historia desde una perspectiva milenarista

7.1. Tres textos apocalípticos en la obra serriana

‘Bajo el reverbero de la profecía’: este es el título de un artículo²³⁷ de Cristóbal Serra que no debe leerse como una excentricidad, puesto que nos acerca al núcleo de su labor poética: la convicción en la profecía por reverberación, esto es, revelada mediante visiones indirectas. En lo que no cree el mallorquín es en tomar la profecía y el *Apocalipsis* como un almanaque que provee de información exacta y puntual: en el *Apocalipsis* no hay fechas exactas. En cambio, Serra se desmarca del historicismo posterior a la ilustración, puesto que lo irracional ocupa en su cosmovisión lugar preferente. Recordemos que en su obra late el pensamiento filosófico, bien que asistemático. Así lo explica el propio Serra: «Leo la historia en sentido no profano, simplemente porque, en el correr de los años, me he dado cuenta de que la Historia desentendida de la profecía es campo abonado para la ambigüedad»²³⁸. El artículo propone una lectura del libro atribuido a Juan de Patmos que sintetiza toda la epopeya bíblica, a saber: que «se basa en la Caída que es el alejamiento gradual del principio, un descenso. Un olvido de los orígenes metafísicos y un proceso de desorientación. Los libros proféticos y los textos apocalípticos contienen un lenguaje. Se trata del lenguaje de los símbolos. La alquimia es la hermana de la profecía»²³⁹. En efecto, la Biblia es la historia de la Caída del hombre, una Caída interior que lo sume en un mundo adánico, porque no es edénico.

Así, el *Apocalipsis* exige, según Serra y en contra de lo que viene siendo canónico, una interpretación estrictamente milenarista. Las páginas iniciales de *Itinerario del Apocalipsis* desgranar, con erudición incontestable, el recorrido de la discrepancia entre milenaristas y no milenaristas. En opinión del autor, si ha vencido su negación es por mediación de San Agustín [AQ, 172], y no sería ajeno a tal desenlace la necesidad institucional cristiana de legitimar su existencia como un ‘Reino de Dios en la tierra’. Pero a Serra no le resulta convincente: el milenarismo supone la esperanza del Reino de Dios, que no

²³⁷ SERRA, 1995b, pp. 77-84

²³⁸ SERRA, 1995b, p. 78

²³⁹ SERRA, 1995b, p. 79

habría llegado todavía ni estaría representado por la Iglesia. El porvenirismo al que se adscribe implica esperar una transfiguración de la tierra que supondrá un cambio equiparable al que se produjo en tiempos de Noé. Quiere decirse que aunque no conocemos las generaciones antediluvianas, nuestro escritor intuye en ellas la presencia demoníaca —una sospecha cimentada en el castigo que describe el *Génesis*—. La regeneración que anuncia el texto apocalíptico es sinónima, pues, del fin del ciclo judeo-cristiano en la tierra, en absoluto del fin del mundo ni cosa semejante. Eso sí sería superchería.

Esta es, en trazos gruesos, la clave de *Itinerario del Apocalipsis*, un ensayo que debemos poner en relación con varias páginas más del autor de *Ars Quimérica*. En este bucle de lecturas coincidentes tenemos, está dicho, ‘Bajo el reverbero de la profecía’, donde Serra recupera su voz denunciadora: «Jamás, en ninguna época, hubo tanta sacudida y derrumbe como en la nuestra. Y añádase: *en tan corto espacio de tiempo*»²⁴⁰. La caída del milenarismo científicista marxista, la “computerización” y economización de la humanidad y el conflicto de Israel son percibidos como anuncios del fin del ciclo judeocristiano. «Se trata asimismo de saber si está cerca la reconciliación del viejo Israel (de sangre de Abrahám) y el nuevo Israel (de sangre de Jesús), acontecimiento *sine qua non* para que empiece el reino de Cristo sobre una tierra renovada, purificada, en el Día del Juicio y de la Cólera»²⁴¹. Tenemos también la voz ‘Juan de Patmos y el *Apocalipsis*’, en su *Pequeño Diccionario de William Blake*, directamente relacionado con la entrada ‘Babilonia’ del mismo volumen: aquí entendemos que el lenguaje de los profetas es unitario, no en vano el Cristo apocalíptico exclama ‘yo soy el alfa y el omega’. El del Apocalipsis es un lenguaje ‘paracrónico’, más allá del tiempo. En la obra de Blake, el mallorquín descubre que si el Evangelio de la letra es temporal, el del espíritu es el auténtico y eterno. Que no podemos escamotear, al analizar el texto que cierra el Nuevo Testamento, el Milenio. Un Milenio terrestre capitaneado por una Jerusalén celeste.

²⁴⁰ SERRA, 1995b, p. 80

²⁴¹ SERRA, 1995b, p.83

Hay un tercer texto, 'El *Apocalipsis* Joh en *La espada de la paloma*²⁴², que este estudio no puede desatender. Juan Larrea ha sido uno de los referentes contemporáneos del autor que nos ocupa, mucho más por su producción ensayística que por su poesía. La correspondencia entre ambos fue abundante y en algunos casos sustancial, pero la influencia del escritor vasco en Serra sólo tiene una importancia real en el estudio del *Apocalipsis*. Es Juan Larrea quien recupera el Milenarismo y lo dota de credibilidad —dentro del campo de la discusión exegética—. Larrea, explica Serra, concibe su libro como una requisitoria contra Roma, y anuncia, no un pueril 'acabóse o finiquito', sino «el fin del ciclo psicósomático en que aún vivimos, ebrios de razón filosófica, y 'babelizados' como nunca»²⁴³. El principal atractivo del artículo tiene que ver con la visión que ofrece Serra de lo judío, de la historia de Israel y su papel teleológico. El mallorquín empieza afirmando que

Larrea ha sido uno de los pocos escritores españoles que ha comprendido el "misterio" de Israel. Cuando entrecorramos la palabra misterio, lo que queremos significar es que el judío es portador de luz o de tinieblas, y que nada de lo que emana de él carece de significado: o salva o pierde. Ahora bien, este pueblo destructor por destruido será constructor, cuando será reconstruido, y no dejará de ser el pueblo de Dios. Esto es algo que los cristianos han de aprender, si lo ignoran, pues sepan que su salvación y la de los judíos es una²⁴⁴.

Entre las influencias más directas que gravitan sobre una visión así (inevitablemente polémica, aunque quien la sostiene no lo pretenda) encontramos la de León Bloy, polemista católico francés del cambio de siglo, leído en extenso por Serra y cuyos diarios fueron vertidos al castellano por nuestro autor. Serra lee *La salvación por los judíos*²⁴⁵ en una edición argentina de la editorial Mundo Moderno, y anota al margen: «La historia de los judíos obstruye a la historia de la humanidad» [Anexo 19]. Lo que se está reclamando desde esta particular lectura de los textos sagrados es, por supuesto, la conversión del pueblo judío al cristianismo. Ya en 'El Apocalipsis Joh en *La*

²⁴² SERRA, 1985, pp. 109-119

²⁴³ SERRA, 1985, pp. 115-116

²⁴⁴ SERRA, 1985, p. 116

²⁴⁵ BLOY, 1949

espada de la paloma’, Serra se refiere también a las teorías de O. V. de Milosz sobre la conexión íbera del hebraísmo. Años más tarde, escribiría el prólogo de sus *Orígenes ibéricos del pueblo judío*, donde se clarifican dos extremos del pensamiento de Serra: la *israelización* del mundo occidental, que Serra juzga sinónima de racionalización y materialismo, y el papel central de España en la proyección futura de la tradición bíblica. Esto tiene un corolario muy discutible desde el punto de vista académico: «Hay que decir, a todos los vientos, que la maternidad del latín sobre el castellano constituye todo un fraude que convierte en falaz, injustamente, la teoría fascinante de Milosz. La verdad, pues, no es otra sino que el castellano constituye una lengua autóctona de la Península Ibérica, emparentada con las lenguas vasca y griega, anteriores ambas a la latina»²⁴⁶. Vale la pena insistir en que Milosz llega a sus conclusiones mediante un tan sofisticado como delirante análisis etimológico basado en la analogía, una forma de pensamiento que a Cristóbal Serra siempre le atrajo y que, como sabemos, reivindicaba como forma de conocimiento tan legítima como lo científico. La teoría pertenece al territorio de la imaginación, y una vez más en estas páginas no nos interesa tanto corroborar hasta qué punto resulta un dislate —lo es, bajo todo criterio filológico—, sino qué papel tiene en la obra del autor que nos ocupa. Serra recuperará parcialmente el texto de este prólogo para sus *Tanteos crepusculares*, donde justifica su teoría con esta afirmación lanzada con despreocupación: «No es texto que pueda satisfacer a quienes todo lo miden con el rasero de la razón» [TC, 48].

7.2. Una lectura del *Itinerario del Apocalipsis*

La obra central de Cristóbal Serra en el terreno profético es sin duda su *Itinerario del Apocalipsis*, construido en forma de breves capítulos que suponen una lectura ordenada del texto bíblico. En la introducción [AQ, 165-168], Serra presenta el libro con una captación de la benevolencia del lector, señalando que es mucha la información que nos falta sobre el Apocalipsis. A continuación, deja claro que la tradición a la que se adscribe el libro es la israelí y profética: cita a Daniel, Enoc, Ezequiel e Isaías. Y Serra no cierra estas primeras páginas sin citar algunas ideas recurrentes en su texto: a) el

²⁴⁶ SERRA, en MILOSZ, 2001, p. 12

principado de este mundo corresponde a Satán, b) Juan Larrea ha demostrado que el Apocalipsis nace como respuesta a la epístola de Clemente Romano. A continuación, el epígrafe 'Fortuna del libro' [AQ, 169-171] trata dos cuestiones: las dudas sobre la identidad del autor —que Serra no despeja—, y el largo camino que lleva a su condición canónica. Al parecer, el libro despertó muchas suspicacias por su carácter antirromano.

Serra ofrece una síntesis breve de las Distintas 'claves' de lectura del texto bíblico [AQ, 171-177]. Los primeros intérpretes del Apocalipsis, como Papias, creen en un milenio literal, pero a partir de Ticonio, y luego San Agustín, esa idea pasa a ser considerada judaica y disparatada. También habla de San Jerónimo, del Beato de Liébana y de Joaquín de Fiore, este último, de sustancia milenarista. Otros teólogos y escritores citados son Nicolás de Lyra, Ludovico de Alcázar, quien hizo una interpretación historicista del libro, y sobre todo, Juan Larrea y O. V. de Milosz. Que son los que le han influido verdaderamente a él. De Larrea destaca las siguientes ideas: a) el libro engarza con las profecías del Antiguo Testamento y con la más reciente profecía de Jesús, b) Roma y su Iglesia, encarnación del Mal y negación del Espíritu, serán destruidas cuando llegue el Milenio, c) «Definitivamente, el Apocalipsis es una profecía que anuncia el triunfo total del espíritu profético judeocristiano» [AQ, 176], d) en el libro hay un juego constante de oposiciones en todos los ángulos. Una mezcla propia de lo profético le otorga al libro su «indecisa oscuridad paracrónica» [AQ, 176].

A partir de aquí, el libro se convierte en una lectura del Apocalipsis, y avanza en paralelo al contenido del último libro bíblico. 'Las cartas' [AQ, 177-179] son el centro de atención del siguiente pasaje del itinerario de Serra. Menos airadas que el resto del libro, las siete cartas que abren el Apocalipsis denuncian: a) El aburguesamiento de las primeras comunidades cristianas, y b) que «nadie está libre del cerco del Maligno» [AQ, 179]. En cuanto a 'La apertura de los sellos' [AQ, 179-180], Serra insiste en dos cosas: en primer lugar, nos recuerda que el autor 'sella' deliberadamente el texto, que lo

oscurece adrede. En segundo lugar, nos dice que la apertura de los sellos es una convocatoria a toda la humanidad, es el anuncio del fin de los tiempos, que llegan ya. Luego, Serra interpreta la cabalgata de 'Los cuatro jinetes' [AQ, 180-181] como una imagen de la historia. Dice que el hecho de tener a Cristo cabalgando sobre el blanco demuestra que después de la resurrección, Jesús tiene un papel activo en la historia. En fin, la idea fundamental de estas páginas es que la historia del mundo es una tragedia.

Se interpreta el pasaje de los seis primeros sellos, sobre todo el sexto, como una aparatosa intervención del universo en la condena del hombre. Recordemos que es en 'El sexto sello' [AQ, 181-182] donde se habla del Sol negro y de la Luna Roja —de sangre—. El pasaje contiene una apostilla importante: Serra dice que el hombre es espíritu, claro, pero también materia. Por tanto, lo terrenal debe tener también integración en el mensaje cristiano. Como veremos más adelante, esto mantiene una relación íntima con el símbolo del asno. Bajo el epígrafe 'Las trompetas' [AQ, 182-183], se nos explica que el capítulo VIII del texto bíblico narra el combate de los ángeles buenos con los malos. El capítulo intenta significar la magnitud de un castigo que lo daña todo. Y Cristóbal Serra ofrece una reflexión sobre el origen de ese castigo: «Hemos nacido con tara, en estado de falta. No sólo culpables, sino deudores y obligados a reparar la culpa» [AQ, 183]. A continuación viene el pasaje consagrado a 'Las langostas' [AQ, 184-185]: «El terreno está ahora abonado para la semilla demoníaca» [AQ, 184]. Este fragmento del libro de Serra es muy interesante, porque en él desliza algunas interpretaciones que retratan su visión del mundo: las langostas, dice, son seres mecánicos, una explosión anárquica que puede representar el mundo moderno, dado a la «más empedernida autoafirmación» [AQ, 184]. Y este otro fragmento recuerda nada causalmente a la niebla que se apoderaba de tantas páginas de *Péndulo*: «Hay toda una agitación de tinieblas, algo que envenena la atmósfera impidiendo la vista y la respiración. Es una emanación mefítica, que lo corrompe todo, como si de un funcionamiento del abismo se tratara» [AQ, 184]. Vuelve a insistir en el carácter diabólico, de azufre, del pasaje apocalíptico que comenta. Y acaba por advertirnos, en un gesto más reaccionario que

antimoderno, contra «la serpiente de cascabel del intelecto, que tan dañosa puede ser» [AQ, 185].

Con 'Visión intermedia' [AQ, 185-187], Serra se refiere al ángel magnífico que aparece en el capítulo X del Apocalipsis, un ángel que porta un libro —¿el mensaje evangélico?— y que jura que no habrá más tiempo. Serra recalca varias veces que debemos dar por jurado que habrá un fin del tiempo: él interpreta esta idea como el cambio de un tiempo lineal por otro circular, «algo circular que va a parar a la eternidad de su principio» [AQ, 187]. 'Los dos testigos' [AQ, 187-190] es un difícil pasaje: el capítulo XI del Apocalipsis explica que se le da una vara al Vidente para que mida un templo o ciudad, pero excluyendo el patio exterior, que se dejará para los gentiles. Luego habla de dos testigos —Serra aventura que podrían ser los dos Evangelios— que serán muertos en «Sodoma y Egipto» [AQ, 189]. A partir de ahí, nuestro autor plantea la vinculación de este pasaje con la siguiente frase del *Cantar de los Cantares*: «Que me bese con un beso de su boca». Serra dice que ese beso es «el sello del Dios vivo» [AQ, 187], y que después de recibirlo es menester salir. Es lo que le pasa al Vidente, que después de 'recibir' el sello de Dios — cuando se traga por la boca el libro-evangelio que le da el ángel— quiere salir a la conquista del universo, los dos testigos. Ese templo o ciudad que aparece en medio es una imagen de la cruz, por tanto de la pureza, y por eso los gentiles quedan fuera, por la fuerza 'repulsiva' del cristianismo, que repele lo impuro o ajeno. Hay una idea interesante: la pureza del Justo, del Inviolable, «repele hacia fuera lo que le es extraño» [AQ, 188]. Antes de cerrar este pasaje, todavía hay dos cosas más reseñables, a saber: a) «la duración del poder del Mal sobre la tierra está representada por una cifra mesiánica» [AQ, 189], b) «nos espera al final, no el triunfo de la Iglesia, sino la apostasía general, casi como si se tratara de un fin aparente de la Iglesia» [AQ, 189].

Con 'La séptima trompeta' [AQ, 190-191] aparecen los veinticuatro adoradores, y «para ellos el tiempo no existe» [AQ, 190]. Describen un círculo en torno de Dios, y ese círculo hace «infinito lo finito» [AQ, 191]. A continuación, Serra

enjuicia la presencia de ‘La mujer y el dragón’ [AQ, 191-193] en el libro del de Patmos: Para Larrea, esta mujer representa «el nuevo israelismo cristiano y espiritual del apóstol de los gentiles» [AQ, 192]. Así, el dragón sería el antiespíritu de profecía, la ciudad romana o babilónica. Serra no llega a decirlo con claridad, pero parece aceptar la versión de Larrea. Y en las ‘Las dos bestias’ [AQ, 193-196], este pasaje reseña el capítulo XIII del Apocalipsis. Serra dice que este capítulo tiene la clave de nuestra civilización occidental. a) la primera bestia es el Imperio romano, y el trono sobre el que se sienta, Roma. b) la segunda bestia, que es un falso cordero porque tiene cuernos de cordero, tiene que ser, dicen Cristóbal Serra y Larrea, la iglesia de Clemente Romano, que se alía con Roma. c) Serra no se atreve a descifrar el famoso 666, pero recuerda que la interpretación más habitual es identificar el número con Nerón. Recordemos que uno de los esfuerzos del *Itinerario* consiste en recordar el carácter histórico del texto. Es decir, que el Apocalipsis, en tanto que profecía, se proyecta hacia el futuro y, sobre todo, fuera del tiempo. Pero al mismo tiempo, nace en un determinado contexto y ofrece claves que se asientan en lo histórico.

‘Las siete copas de la ira’ [AQ, 196-204] contiene algunas de las páginas más sistemáticas del ensayo. He aquí, en síntesis, los aspectos que interesan a Serra: a) la primera copa se derrama sobre la tierra, esto es, la arcilla, o sea, aquello de lo que está hecho el hombre material —opuesto al celeste—. b) la segunda copa derrama sangre muerta sobre el mar —que, en cambio, es vivificador—. c) la tercera copa se derrama sobre aguas y pozos, pero Serra interpreta a partir de ahí que esa sangre que mata cae sobre aquellos que sólo se nutren de obras humanas —y por tanto, dejan de lado aquello que tiene origen divino, claro. d) La cuarta copa se derrama sobre el Sol. Serra la relaciona, por este orden, por el culto solar del siglo XX en las playas, y con Hitler y el Holocausto, y luego lo llama «príncipe de la ciencia luciferina» [AQ, 198]. Por tanto, cree que esta copa nos toca de cerca. e) Quinta copa: sobre el trono de la bestia. Es el hombre que se cree principio de todo, que quiere destronar a Dios y ocupar su lugar. Habla del iluminismo cegador, y en fin, vuelve a ser uno de esos pasajes claramente críticos con el progreso. f) Sexta

copa: Serra cita a Claudel, según el cual el Eúfrates significa el bautismo, que se seca para todo aquel cristiano que reniega de su fe de tanto mirar a Oriente —lugar donde nace la luz—. En cuanto a las tres ranas, se propone que pueden ser el Panteísmo, el Humanismo y la Herejía. Del Humanismo, doctrina que pretende suplantar a Dios con el hombre, Serra dice que sólo ofrece valores terrenales. g) La séptima copa se derrama en el aire. Serra habla de la ciudad, «lleva la ciudad en sus entrañas un elemento de destrucción, lo que Daniel llama ‘el cornecico de los ojos’, es decir, un afán de ambición y de crítica» [AQ, 204]. Por cierto, aquí vuelve a hablarse de un ‘sol negro’ que, como sabemos, se ha convertido en todo un símbolo literario recurrente. El Sol negro ha llamado la atención de ocultistas y poetas, particularmente románticos y simbolistas. El tratamiento más decantado que ha recibido vino de la mano de Gerard de Nerval, en su poema ‘El desdichado’, en el que se hace referencia a un «sol negro de la melancolía»²⁴⁷.

La bestia escarlata, que aparece en los capítulos XVII y XVIII, alude de algún modo —o eso parece— a Roma, y la gran Ramera se identifica plenamente, según Serra, con la civilización mercantil, que a través del mar ha expandido su avaricia. Identifica lo mercantil con la prostitución y lo demoníaco, por avaricioso, por egoísta, por terrenal. Sigue este planteamiento en el capítulo ‘Babilonia la grande’ [AQ, 208-211]. En lo esencial, la idea defendida aquí es la identidad de Babilonia con Roma, y Roma es el espíritu del mal que da la espalda al Ser para caer en la nada. A propósito de ‘El jinete del caballo blanco’ [AQ, 211-213], Cristóbal Serra insiste mucho en algo que, por otra parte, ya dice el texto del Apocalipsis: el Cristo es el Veraz, el fiel y verdadero. Según Serra, esto significa que es Cristo quien dice las palabras necesarias, liberadoras. En cuanto a la bestia y al falso profeta, el autor dice que en general puede considerarse que son el poder y cualquier doctrina contra el cristianismo, respectivamente. Ahora bien, si concretamos históricamente, y ambas lecturas parecen ser compatibles, la bestia y el falso profeta son Roma y la religión pagana, también respectivamente.

²⁴⁷ NERVAL, 1981, p. 87

‘El Milenio’ [AQ, 213-216] es el corolario de toda la red de ideas tejida por Serra en torno al Apocalipsis. El texto del capítulo XX del libro de Juan de Patmos dice que el diablo será prendido y encerrado en el abismo por mil años, para que todos puedan verlo y reconocerlo. Pero también dice que pasado el milenio volverá a ser liberado, y Serra supone que eso provocará la muerte, la cruz de la Iglesia. Pero esa sería, precisamente, la antesala del reino de Dios, del juicio final. A continuación, Serra insiste en que no puede hablarse del Milenio y omitir el milenarismo. Merece una especial atención esta cita: «La historia, en lo que tiene de más resuelto porvenirismo, parece dispuesta a instaurar una situación nueva, universal, en la que el ojo poético sabrá discernir caracteres que la van acercando al sueño primitivo del Génesis. Quiere ello decir que nos encontramos al borde de ese estado conocido bajo el nombre simbólico de Milenio²⁴⁸» [AQ, 215]. Y en fin, bajo el epígrafe ‘Cielo nuevo y tierra nueva’ [AQ, 216-218], el autor dedica mucho tiempo a insistir en el paralelismo entre esa mudanza que anuncia el último capítulo del Apocalipsis y el diluvio en tiempos de Noé. Si el mundo antiguo pereció por el agua, este lo hará por el fuego. Serra concluye diciendo que esa mudanza será moral, sí, porque al fin habitará en el mundo la justicia, pero también física y material, porque las estaciones climáticas dejarán de existir en el mundo nuevo.

En *El hombre rebelde*, libro extraordinario de Albert Camus que fue lectura recurrente de Cristóbal Serra en algún momento de su vida, encontramos la siguiente afirmación:

Los cristianos fueron los primeros en considerar la vida humana, y la sucesión de acontecimientos, como una historia que se desarrolla a partir de un origen hacia un final, en el transcurso de la cual el hombre gana su salvación o merece su castigo. [...] Por la idea de mediación, el cristianismo es griego. Por la noción de historicidad, es judaico y se encontrará también en la ideología alemana.²⁴⁹

²⁴⁸ En la edición de Siruela, la palabra Milenio aparece en cursiva. Ver SERRA, 2003, p. 111

²⁴⁹ CAMUS, 2001. p. 223

Serra, ya lo hemos escrito con anterioridad, desconfía del concepto de historia instintivamente (por eso, entre otras razones, se siente tan permeable a la influencia oriental: la selección de aforismos de Lao-Tse para *Efigies* volvería a demostrarlo ya en su vejez), y la juzga una pesadilla presidida por el Poder. Frente a lo que Huxley calificó de «obsesión por la historia»²⁵⁰, en Oriente el concepto de historia se mide por diferente rasero y apenas incide en lo real. Sin embargo, en el libro que nos ocupa, Cristóbal Serra se ve obligado a afrontar la historia: de ahí que este libro sea sin duda el más arduo y discursivo de los suyos. La conclusión que nos brinda, también lo hemos razonado ya, es la rehabilitación del Milenarismo, y además en términos contundentes:

De todo lo dicho se infiere que la mudanza no ha de ser estrictamente en lo moral, sino también en lo físico y material. En lo moral, porque en él habitará la justicia (ausente tanto tiempo del mundo antiguo y del presente). En lo físico, ya que cabe esperar que las estaciones, enemigas perpetuas e implacables de la salud del hombre, han de acabar con el mundo nuevo. [AQ, 218]

Así acaba *Itinerario del Apocalipsis*, que enfrenta el caudal simbólico y la imaginería apocalíptica desde la prosa habitual del autor y con voluntad, al refrendar su profetismo, de ser a su vez denunciador: por ejemplo, el símbolo del dólar se le antoja a Cristóbal Serra una S que se enrosca alrededor de un doble cuerno. Entre las páginas más acertadas encontramos las dedicadas a las langostas del capítulo noveno; a la Bestia Escarlata del capítulo XVII, cuyo referente histórico es la ciudad de Tiro, centro del negocio de la púrpura —claro, Serra extiende la denuncia de una ciudad mercantil a todas las de la historia: Constantinopla, Venecia, Londres, Nueva York, Hamburgo—; o su estudio de Babilonia la Grande, a la que identifica como Roma. Y recordemos la advertencia que Serra deja escrita en varios lugares de su obra: «El pueblo judío, destructor por destruido será constructor cuando será reconstruido, y no dejará de ser pueblo señalado. Esto es algo que el cristiano ha de aprender, pues, su salvación y la del judío son indisoluble» [TC, 14-15].

²⁵⁰ Ver todo el capítulo ‘El tiempo y la eternidad’ en HUXLEY, 1997

7.3. Una respuesta: la ‘filosofía salobre’

Pero la obra de Cristóbal Serra, además de denunciar, también propone. El gran problema de nuestros tiempos, de nuestra civilización, sería a juicio del autor la creencia en un progreso indefinido que él juzga insostenible: en fin, nuestros contemporáneos, tras un proceso que nace a la par que el ciclo judeocristiano pero que se agrava en los dos últimos siglos, han perdido el sentido del límite. *Augurio Hipocampo*, esa novela deslavazada, esa biografía imaginada, y *Diario de signos* rompen varias lanzas en favor de lo que Serra llama ‘filosofía salobre’, en referencia marina. Hipocampo, que como hemos visto es un heterónimo evidente de su creador, se nos revela «poco amante de progresos indefinidos y de mudanzas radicales, consideraba que los tiempos modernos eran comparables al río desbordado en el que cada vez cae más lluvia devastadora» [AQ, 553]. La receta hipocámpica, por tanto serriana, queda clara al hablar de asnología: «Los conocimientos asnológicos exigen, contra el común sentir, aquella medida que aconseja: no sobrepasarse» [AQ, 532].

En el siguiente capítulo, desgranaremos con mayor atención la función esencial de la asnología en la obra del mallorquín en las próximas páginas. Ahora también merece la pena revisar a la luz de lo dicho en este capítulo la función de *Diario de signos*, que se explica muy bien por las teorías del romanticismo cuando hablaban de un arte que fuera representación de un sentimiento interior del hombre, de un cierto temple del espíritu, mediante la reproducción de un temple correspondiente de la vida de la naturaleza: pensemos en el libro de Serra y su celebración de la magia natural, de lo pequeño, en tanto que alejado del poder, de la velocidad... en suma, del Poder, pues no en vano reza una aseveración de Paul Virilio que «la velocidad es el poder mismo»²⁵¹. El pasaje titulado ‘Oda apresurada al barro’ puede ser un ejemplo eficaz de lo que venimos explicando: en él, la voz tierna y elegante del autor celebra de este modo el fango: «El barro tiene todas las preferencias de los corazones nobles, por el menosprecio en que se le tiene» [AQ, 287]. Y recuerda:

²⁵¹ VIRILIO, 1997, p. 18

El libro que nos revela los distintos estados de nuestra condición (y que se ha tenido durante siglos por palabra sagrada), pretende que el hombre, que tiene filiación divina, viene del barro. Si fueron ganas de rebajar al hombre las que crearon la metáfora, se hizo un mal irreparable. Porque no es cuestión de ensañarse, ni con el hombre, ni con el barro, ni con el burro [AQ, 288]

¿No advertimos en todo ello una nostalgia del Paraíso? Y por otra parte, ¿no nos viene a la memoria el «pensamiento de mediodía» reivindicado por Albert Camus, «una exigencia invencible de la naturaleza humana de la que el Mediterráneo, donde la inteligencia es hermana de la dura luz, guarda el secreto»? Serra alude en su obra a algo muy parecido a la lucha que Camus señala entre “los sueños alemanes y la tradición mediterránea”²⁵², en suma, la historia contra la naturaleza. Más dotado para el humor que el gran escritor franco-argelino, Cristóbal Serra, una y otra vez, se proyecta en el centro de su época desde planteamientos insospechados. Volveremos a ello más adelante.

²⁵² CAMUS, 2001, p. 347

8. Rebelión, Quimera, Asnología

Escribe Ignacio Soldevila en su estudio de la novela española contemporánea:

A lo largo de su obra, ahora reunida bajo el título bastante ajustado de *Ars Quimérica*, Serra se revela como un pertinaz combatiente contra su ángel, un combate ambiguo con un genio no menos ambiguo, y que tiene como escenario un vasto mundo cuyos límites están circunscritos por el tremendo y atosigante bátrato del “más allá”, cuya presencia y arcano imprime a todos los rounds de ese combate con el ángel un regusto angustioso que su agonista suele aliviar bajo las máscaras del payaso inquietante —el ambiguo arlequín—, del filósofo en zapatillas o del sabio creador de la enciclopedia asnológica²⁵³.

Soldevila establece un obvio paralelismo con el Ángel de Jacob, un pasaje muy conocido del Génesis bíblico. La referencia, sin duda, tiene mucho que ver con Jonás y su resistencia ante Dios. Quien dice ‘combate’ dice ‘escisión’, y de ahí podemos ir a parar a la idea de ‘tragedia’: en efecto, hay una dimensión trágica en la obra de Serra. El combate serriano, a nuestro juicio, pivota sobre dos conceptos diferentes: la rebeldía y el sentimiento de culpabilidad. Esto convierte el de Cristóbal Serra en un universo perfectamente insertado en las grandes coordenadas del tiempo que le ha tocado transitar, y es debido a ello, por ejemplo, que a *Péndulo y otros papeles* lo han podido hermanar con la obra de Franz Kafka, de un valor casi icónico a la hora de hablar del siglo XX. Y leyendo al primer Serra es inevitable pensar tanto en el existencialismo como, estéticamente, en el expresionismo, especialmente si consideramos las palabras de Walter Muschg sobre ese movimiento de vanguardia: «La lírica emana, como un primer recuerdo, de la esfera mágica de la lengua hasta nosotros. Es una reminiscencia del lenguaje mágico»²⁵⁴. Pero al mismo tiempo, estos aspectos se revelan perfectamente coherentes con todo lo dicho hasta ahora, porque la rebeldía conlleva la denuncia, que es el rasgo fundamental del profetismo; y porque el complejo de culpabilidad está presente en Jonás, hermanándolo de manera sutil con la biografía imaginada de Péndulo. En efecto, leemos en *Diario de signos* la siguiente interrogación: «¿No hay en toda

²⁵³ SOLDEVILA, 2001, p. 550

²⁵⁴ MUSCHG, 1976, p. 43

la historia de Jonás el reconcomio, y grande, de quien se siente culpable nato?» [AQ, 261]. A continuación, estudiamos tres fórmulas que adopta la rebeldía serriana.

8.1. Satanismo

La primera de esas fórmulas, muy ligada a la producción inicial del autor, es el satanismo o demonismo. No creemos percibir en él una asunción del demonismo, sino una indagación en el significado real del personaje y una utilización dialéctica que en su momento recibió una acerada diatriba del prestigioso crítico Juan Antonio Masoliver Ródenas: «Serra utiliza la figura de Satán para hacer una exaltación de la rebeldía, pero el alarde de erudición es engañoso y la claridad de los planteamientos es producto de la ignorancia, pereza o falta de imaginación»²⁵⁵. Se refiere Masoliver a las páginas ‘De Satán a Lucifer’ incluidas en la sección ‘Paliques de la Rotonda’ de *Péndulo y otros papeles*. El palique, se nos dice, discurre entre «hombres espoleados por problemas íntimos, que buscan la luz en la palabra diáfana» [AQ, 73]. El texto exhibe un arsenal de referencias bíblicas (Job, Evangelios...), literarias (Huysmans, Bloy...) y filológicas envidiable, y Serra dispone en la tertulia dos líneas de pensamiento que sintetizan sensatamente la tradición occidental, a saber: «La materialista y la idealista» [AQ, 78]. El ‘Cronista’ Serra diferencia entre Lucifer, que etimológicamente significa ‘Yo llevo la luz’, y Satán, que sugiere idea de destrucción. Se acusa al tiempo presente (un período más amplio que el año de edición, claro) de luciferino: «La conquista del espacio es luciferina, así como la ciencia atómica. El plan luciferino de subversión sólo puede ser contraatacado por una contrasubversión cósmica de signo anticientífico» [AQ, 77-78]. Insistamos: no parece que estemos ante ‘exaltación’ alguna, sino ante un ejercicio más sutil y discursivo que pretende, eso sí, completar la reflexión sobre la rebeldía que supone *Péndulo*. Por otro lado, cabe engarzar las reflexiones del autor con las de algunos de sus escritores de cabecera, sin ir más lejos, el polemista católico León Bloy, de quien Serra recoge, en *Efigies*, el siguiente aforismo: «El demonio es un

²⁵⁵ MASOLIVER, 1977, p. 205

sentimental. Es necesario haber visto estirar la pata a burgueses para conocer las efusiones de este cocodrilo» [E, 158].

8.2. El viaje quimérico: Cotiledonia

«Como preámbulo a sus representaciones, los narradores orales tradicionales de Mallorca decían: ‘érase y no érase una vez’»

Roman Jakobson²⁵⁶

8.2.1. Otros viajes y cartografías, una memoria constante: raíces de Cotiledonia

El satanismo apenas tiene importancia en la obra posterior de Cristóbal Serra. Sobre todo, la gran rebeldía del autor es la antihistoricista: este es el combate que late tras la aparente *boutade* de la asnología y bajo la pulsión fantástica de los dos viajes a Cotiledonia. El rechazo de la historia, del mundo contemporáneo, del mecanicismo y el dinerismo. La ignorancia espiritual, tan cristiana. La añoranza de la infancia, del Paraíso perdido, que sin duda ha proyectado a Serra hacia la lectura de los presocráticos²⁵⁷ y del Antiguo Testamento, en la convicción de que ellos estaban más cerca del Paraíso que nosotros. *Viaje a Cotiledonia* y *Retorno a Cotiledonia*, separados por más de veinte años, pueden leerse y estudiarse conjuntamente a pesar de sus divergencias evidentes y del carácter menor del segundo viaje, muy reiterativo, más discursivo que visual. El viaje quimérico es siempre un informe sobre los hombres, como dijo primero Borges, recordó después Fernando Savater citando al argentino²⁵⁸, y repetía Serra sin la misma deferencia: «¡Ah, Cotiledonia es un informe sobre los hombres! ¡Más aún, es un informe flagelador! Verás, la creación de mi feudo cotiledón nació de un deseo de evasión. El mundo que me rodeaba no era nada prometedor, y encima trabajaba como profesor, que es un oficio de gran dureza... Así que los

²⁵⁶ Citado en SHIELDS, 2015, p. 90

²⁵⁷ «Orgullosa y altiva en su soledad fue Heráclito» [CP, 47]

²⁵⁸ SAVATER, ‘Prólogo’ a MORO, 1999

alumnos hacían ejercicios y yo inventaba palabras. Cotiledonia aclara muchas cosas acerca de mi visión crítica de nuestra civilización»²⁵⁹.

Es una tradición literaria que existe, pero cuyos límites son discutibles: Papini, al que Serra tiene muy presente, considera viajes quiméricos o inverosímiles el *Quijote*, *La Odisea*, el *Fausto* de Goethe, y desde luego *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, escritor de cabecera del autor de *Con un solo ojo*. Serra explica que

el viaje quimérico no es género favorito de los españoles. Contamos con pocos libros que nos trasladan a lugares imaginarios. Salvo el Quijote que nos lleva por espacios imaginarios donde suceden insólitas aventuras, ¿qué otro libro podemos ofrecer que honre a la Quimera? ¿Tal vez los *Sueños*? ¿Tal vez *El Criticón*? [...] Por otra parte, el viaje insólito es género de mucha solera, por muchos ignorada. No pocos libros bíblicos, *Éxodo*, *Números*, *Hechos de los Apóstoles*, ofrecen su quimerismo, que los exégetas se guardan de confesar. [TC, 61]

El origen remoto de sus dos libros, pues, podría hallarse en esta tradición, aunque algunas de esas piezas suponen una referencia más clara que otras. Así, es muy revelador que en los dos libros que tratan de establecer un canon propio, el autor dedique espacio al libro de Swift. Lo hace por primera vez en *Biblioteca Parva*, en términos que resultan fundamentales para entender su propio empeño como viajero imaginario: «*El viaje a Liliput* es un libro de combate. El alcance político (del libro) ha sido descuidado en provecho de la fábula» [AQ, 706]. También insiste en vincularlo a Quevedo, si bien en esta ocasión la conexión tiene que ver con sus respectivas obsesiones escatológicas: «*Dinero y mierda* son concomitantes» [AQ, 709]. En 2007, *El canon privado* vuelve a dedicarle una entrada a los *Viajes de Gulliver*, del que en esta ocasión destaca su uso del neologismo, por el cual «de seguro que Swift no es bien visto en las esferas académicas, pues, han de tenerle por transgresor del lenguaje y por ariete de toda suerte de instituciones que reverencian la norma» [CP, 60]. Otra forma de confesión indirecta: recordemos

²⁵⁹ NADAL SUAU, 2010a, pp. 27-28

que Serra confesó haber inventado su extenso catálogo de nombres de pueblos, razas y cultos falsos mientras ejercía la docencia, lo que habría constituido para él una especie de pequeña rebelión silenciosa frente a una institución que, efectivamente, reverenciaba la norma. En un gesto irónico, el profesor Serra cargaría de ejercicios reglados a sus alumnos (una cara más de lo normativo, a fin de cuentas) mientras él se dedicaba a jugar. *El Canon privado* también rescata los *Sueños* de Quevedo, «desorbitada, grotesca y arbitraria caricatura, detrás de la que la Realidad desaparece. Creo que la arbitrariedad es consustancial con la sátira que no tiene un objetivo directo; no les exijamos racionalidad porque no la tienen» [AQ, 36]. Esta cadena de referencias es tan coherente que, años antes, otro clásico del Siglo de Oro, *El Criticón* de Baltasar Gracián, había sido citado como ejemplo de alegoría y «modelo de *aliteratura*» [SE, 111] en sintonía con el Gulliver swiftiano, «todo acritud y sátira desafiante» [SE, 108].

Y por supuesto, hay que aludir con mayor detalle a Henri Michaux y su *En otros lugares*, a quien se refiere Serra en *Biblioteca parva* («En sus países quiméricos, se suceden los juicios y abundan castigos y suplicios» [AQ, 664]) y sobre todo en su 'A modo de prefacio' del primer libro cotiledón: «Por otro lado, dado que mi relato tiene concomitancias con otro del francés H. M., quisiera adelantarme a la humana malevolencia, declarando que leí tal 'viaje', cuando regresé de Cotiledonia. Y que, si pudo influirme, le soy deudor de haberme instruido en el arte de amonestar con ineptias aparentes» [Aq, 110]. Lo cierto es que esas 'concomitancias' son abundantes, y en algún caso tan explícitas que sólo pueden entenderse como un modo deliberado de confesar un diálogo; la sombra de un intento de apropiación indebida queda aparcada por la confesión inicial, en primer lugar, y por los matices sutiles pero innegables que se perciben en una comparación de ambos textos. Dicho esto, es indudable que *Ailleurs* y Cotiledonia responden a un plan general muy parecido, en especial el primero de los tres libros que contiene el volumen de Michaux, el titulado *Viaje a gran Garabaña*, y el *Viaje a Cotiledonia* de 1965: la misma estructura fragmentaria, un tono similar entre lo surreal y lo costumbrista, idéntico manejo de neologismos y topónimos excéntricos, y un abanico de

temas recurrentes muy determinado: costumbres, matrimonio, sexo, familia, guerra, rituales religiosos o sociales, etc. En realidad, ambos libros responden a la convicción de que «también traduce el mundo quien pretende escapar de él»²⁶⁰. Pero además, a continuación se señalan algunos paralelismos muy precisos, en el orden en el que van manifestándose a medida que se avanza en la lectura del libro de Serra.

En primer lugar, ambos viajes se sitúan en un plano temporal indeterminado. Michaux empieza explicándolo así: «El autor ha vivido muy a menudo fuera: dos años en Garabaña, casi otro tanto en el país de la magia y algo menos en Podema. O mucho más. No puede precisar las fechas»²⁶¹. Por su parte, Serra es mucho más sintético para sembrar la misma ambigüedad: «He sido huésped de Cotiledonia por espacio de varios años» [AQ, 109]. Luego, la descripción geográfica del territorio cotiledón presenta una semejanza sorprendente con la del país de la Magia. De Cotiledonia se nos explica:

Rodean Cotiledonia isletas diminutas que de lejos parecen boyas. A diferencia del mar, tienen aire tutelar.

Los pájaros marinos conocen ese cobijo los días de temporal recio, cuando el viento envenenado y blasfemo desgarrar los árboles.

Los pájaros marinos son allí la vida de los aires. Cuando en su vuelo se acercan al sol, sus plumajes rutilan como si fuesen todos de latón. [AQ, 112]

En 1941, Michaux había escrito lo siguiente:

El país de la Magia está rodeado de islotes minúsculos: son boyas. En cada una de ellas hay un muerto. Este cinturón de boyas protege el país de la Magia, sirve de centinela para sus habitantes y les avisa cuando se acerca algún extraño.

Sólo hay que desviarse de ellas y mantenerlas alejadas...²⁶²

²⁶⁰ MICHAUX, 1983, p. 13

²⁶¹ MICHAUX, 1983, p. 13

²⁶² MICHAUX, 1983, p. 113

La doble cita permite comprobar que Serra parte de una imitación para darle la vuelta (islas que parecen boyas frente a boyas que parecen islas), ponerla en sintonía con su propia idea del paisaje y la naturaleza, y tal vez someter el original a un proceso de refinamiento de lo fantasioso a lo imaginativo.

El siguiente paralelismo es probablemente el más controvertido de todos. Ambos viajes comienzan con la misma anécdota, narrada y explicada en términos paralelos. Reproducimos los dos fragmentos por extenso, empezando por el serriano:

Al día siguiente, me dejé llevar de un ruido tronitante y me dirigí a un palenquín (que aparecía levantado en la plaza) cerca del que se apiñaba una gran multitud. Allí dos hombres desnudos, sudorosos, se acosaban. Toda la plebe furiosa les jaleaba: tal es la verdad.

El aire húmedo les empapaba, su piel parecía una gran mancha de aceite y su carne crepitaba bajo una superficie oleaginosa.

Al parecer, uno era epiléptico y el otro alcohólico. Y con sendas cañas de timón atacaban y producían tan sordos como disparatados golpes sobre el palenquín. Atacándose, estuvieron más de media hora, y desangrándose más de dos, hasta que muertos los cogieron y los echaron al mar.

Estaba lejos de haber asistido a un espectáculo salvaje. Aquello que veía era el espectáculo más tradicional del país que se venía repitiendo todos los años por aquellas calendas. Constituía precisamente el espectáculo número 26 del programa de festejos, preparado por los mandones.

Puse cara de extrañeza, al saberlo, y mis rasgos debieron cambiar totalmente de expresión, pues muy pronto me vi rodeado de furios que me indicaron elocuentemente que no siguiera poniendo 'mala cara'.

A pesar de que los creía muy brutos me atreví a decirles: 'Hacéis buenas a las bestias. Organizáis estas matanzas estivales porque, para vosotros, carece de importancia que dos se maten a golpes. Una caña de timón hiende una cabeza y vosotros creéis ver rajar una sandía'. [AQ, 115-116]

A continuación, el pasaje de Michaux:

Conforme entraba en ese pueblo, un ruido extraño me llevó hasta una plaza llena de gente en cuyo centro, dos hombres casi desnudos, calzados con pesados zuecos de madera y firmemente plantados, luchaban a muerte sobre un estrado.

Aunque no era la primera vez que asistía a un espectáculo salvaje, cada vez que oía ciertos golpes de los zuecos contra el cuerpo, tan sordos, tan subterráneos, me invadía un gran malestar.

El público no hablaba, no gritaba, aullaba. Esos quejidos inhumanos, jadeos de complejas pasiones, se elevaban como inmensos cortinajes en torno a ese combate tan ‘cerdo’ donde un hombre iba a morir sin grandeza alguna.

Y lo que tenía que ocurrir, ocurrió: una cabeza es golpeada por un zueco duro y estúpido. Los nobles rasgos, como lo son incluso los más innobles, los rasgos de ese rostro, son pisoteados como una remolacha insignificante. La lengua, productora de palabras, cae, mientras que en el cerebro ya no bulle ningún pensamiento y el corazón, débil martillo, a su vez recibe golpes, ¡pero qué golpes!

¡Ea, ya está bien muerto! Para el otro el premio y el contento.

«Bueno, me preguntó mi vecino, ¿qué le parece todo esto?

—¿Y a usted?, dije, pues hay que ser prudente en esos países.

—Ya ve, replicó el otro, es un espectáculo, uno más entre otros. En la tradición lleva el número 24».

Tras estas palabras, me saludó cordialmente.²⁶³

Del zueco de madera al timón de barca, los objetos utilizados para matar remiten a culturas muy diferentes, y parece que el diálogo entre ambos textos es explícito y deliberado, sin ocultaciones, y no se resuelve con un simple remedo sino proponiendo alternativas. Que Serra escogiera esta historia para abrir su narración, a imitación de Michaux, confirma esa voluntad. Pero es que, además, a cada uno de esos pasajes les siguen los siguientes, respectivamente. En *Viaje a Cotiledonia*:

Se me aconsejó que fuera a la provincia de Herén. Allí hube de presenciar un cuadro, no menos trágico que también tuvo que ser un ‘espectáculo tradicional’.

En Herén domina el gusto por los espectáculos raros. Se organizan combates entre chatos y gibosos. En los pueblos que se dan más

²⁶³ MICHAUX, 1983, pp. 17-18

periódicamente tales peleas están maravillosamente tratados unos y otros. Por algo son gloria social.

Estos combates, ordinariamente, tienen lugar de noche, cuando la luna brilla, con fulgor particular. Aunque las autoridades (siendo peleas tradicionales) pueden decidir hora que no sea la nocturna. Suelen ser presenciados por muchos, a fin de que el sadismo sea perfecto. Y para tales combates sobran reglas. Un chato joven puede combatir perfectamente con un jiboso entrado en años. Todo es cuestión de dar testimonio de combatividad.

Durante estos combates, reina el mayor silencio. Los espectadores son incapaces de gritar o animar a los contendientes. La masa se muestra imparcial. Sólo espera que se ‘majen’.

A veces la pelea dura horas. Eso depende del grado de relente. Si éste es fuerte, dura más. Si la luna desaparece tras una nube corrediza, reduplican el furor combativo, y si se oculta tras las montañas, suelen batirse en retirada. Cuando la noche está muy oscura o cuando se oyen ladrar perros, la lucha no suele prolongarse.

Presenció un combate enconadísimo entre dos hermanos. Desavenencias familiares les separaban, desde hacía años, y ahora excitados se encontraban frente a frente. El odio sordo –alimentado a través de la infancia, concretado en varias reyertas– estallaba de nuevo para hacer trizas el ligamen familiar. Como si jamás se hubieran visto, se dieron ‘tortas’ y se buscaron los flancos. Hasta que uno de ellos hundi6 una navaja en el costado del otro.

Fue un espectáculo atroz, inolvidable. La luna aquella noche enviaba reflejos bizcos. [AQ, 116-117]

Y en *Viaje a Gran Garabaña*:

Me aconsejaron que fuera a la provincia de Van. Ahí practican una lucha de la que han salido todas las demás. Entre los espectáculos figura con el número 3 y los hombres pelean en un pantano.

Esta lucha se celebra generalmente entre parientes cercanos para que la combatividad sea mayor.

Se adivina enseguida cuáles son los combates más cotizados. La diferencia de edad de una generación a otra no importa, siempre que la fuerza física esté equiparada.

En este espectáculo apenas se susurra. Lo único que anima el combate es el lodo pegajoso, imparcial pero p6rfido que, o bien exagera aparatosamente una simple bofetada, o bien desvía casi por completo un golpe trágico al bajo vientre; el lodo, vil, rastrero, siempre abierto al hombre que se deje ir. Esos lustrosos búfalos de miembros humanos, con la cabeza chorreando lodo, resoplan, luchan, medio

asfixiados, cegados, ensordecidos por ese lodo traicionero que entra en todas partes y se queda y obstruye.

Asistí al combate entre dos hermanos. Llevaban cuatro años evitándose, desarrollando sus fuerzas, perfeccionándose. Se diría que se encontraron sin comprender. Se palparon como en sueños, ensuciándose con el lodo como si quisieran hacer irreconocibles los rasgos familiares que iban a humillar, ¡y de qué manera!

El viejo odio de la infancia iba ascendiendo en ellos poco a poco, mientras que se untaban el uno al otro con la lepra pegajosa de la tierra y el peligro subía a la nariz, a los ojos, a las orejas, sombría advertencia. Y, de pronto, se convirtieron en dos demonios. Pero sólo se agarraron una vez. Arrastrado por el impulso, el mayor cayó con el otro en el barro. ¡Qué frenesí ahí dentro! ¡Interminables segundos! Ninguno de los dos se levantó. La espalda del mayor apareció un momento pero su cabeza no pudo zafarse del lodazal y quedó ahí, hundido irremisiblemente.²⁶⁴

Es imposible obviar que Serra tiene a Michaux en mente y que lo integra en un ejercicio que roza la intertextualidad. Creemos que es igualmente evidente que no hay en ello un intento de ocultar esa apropiación, y que Serra se esfuerza en lograr un pasaje de estilo más sintético, además de resolver la lucha de un modo diferente: en su versión, un hermano mata a otro. Es difícil descifrar con exactitud las implicaciones de esa diferencia, quizás más relacionada con una idea determinada de la relación entre individuo y familia o sociedad, en la que hay una víctima clara, que con la interpretación en clave de historia de España. Sea como sea, se produce aquí una tensión delicada entre el apropiacionismo y el homenaje, el plagio y la relectura, que para nosotros se resuelve con honestidad desde el momento en que Michaux es citado en el prefacio. Por otra parte, es indudable que Serra interpretaba en esta clave su creación, sin sombra de mala conciencia al respecto por su parte, como prueba de manera definitiva que el 6 de marzo de 1983 escribe a Henri Michaux una carta en la que confiesa una gran admiración por su obra, desea que la traducción de *Ecuador* lo satisfaga, y le revela: «Hace años, conocí a Bona Tibertelli o Bona de Pisis. Y supe por ella que eran amigos. *Ailleurs* lo leí gracias a su consejo y me descubrió mundos imaginarios imposibles» [AB, 125]. Ese encuentro con Bona de Pisis, recordémoslo, se había producido en 1961, de modo que las fechas cuadran perfectamente y demuestran que, si bien *Viaje a Cotiledonia*

²⁶⁴ MICHAUX, 1983, pp. 18-19

responde sin duda a la sensibilidad y el estilo serrianos, el deslumbramiento por Garabaña y la concepción de Cotiledonia coinciden en el tiempo. La carta citada, por su parte, muestra a un autor consciente de ello que no sólo no pretende ocultarlo sino que ha incorporado ese juego de espejos con espíritu lúdico y respetuoso, y que no tiene inconveniente en poner sobre la pista al autor aludido, por un lado, y al lector del libro por el otro (aludiendo al «francés H. M.» [AQ, 110]).

Pero sigamos con los paralelismos, que a partir de ahora empezarán a mostrar diferencias más acusadas partiendo de parecidos igual de explícitos. Refiriéndose al pueblo de los ‘emanglones’, Michaux cuenta que eliminan a todo aquel que cae enfermo. La anécdota tenía que perturbar mucho al mallorquín, que desde adolescente había definido su relación con el propio cuerpo y con el cuerpo social desde su posición de enfermo, de hombre de mala salud. Así que reproduce una escena parecida:

Cuando un apagón tiene calentura, se le mata. Pues, en Apagonia, una calentura es tenida por tan mala como el fuego. Los veranos, abundantes en calenturas, registran más fallecidos. Todos saben por qué. Sin remordimientos, sin vacilaciones, matan los apagones a los calenturientos. Además, en Apagonia, las muchas ciénagas multiplican los enfermos de tercianas.

A las tres horas de habérsele declarado a un apagón la ‘terciana’, penetra en la casa del enfebrecido un apagón canducho que le estrangula y pronuncia después, sobre el estrangulado, estas palabras: ‘Ahora estás apirético y en paz’. [Aq, 121]

En otros lugares cuenta esta otra historia, semejante pero no idéntica:

Cuando un emanglón respira mal, prefieren que deje de existir. Piensan que por mucho que haga ya no podrá alcanzar la verdadera felicidad. El enfermo, por efecto de la simpatía natural entre los hombres, no hará sino perturbar el sistema respiratorio de toda la ciudad.

Y así, sin llegar a enfadarse, le estrangulan.

En el campo, como son bastante toscos, se ponen de acuerdo entre unos cuantos y una noche cualquiera van a su casa y le estrangulan.

Entran en la cabaña gritando: «¡Somos amigos!». Van muy juntos, con las manos extendidas. Lo hacen muy deprisa. Ante de que el enfermo tenga tiempo de asombrarse, ya ha sido estrangulado por unas manos fuertes y firmes, manos de hombres íntegros. Después se van tan tranquilos y dicen a todos el que encuentran:

«¿Te acuerdas de fulanita, aquel que tenía una respiración tan caótica? Pues de pronto, la ha perdido delante de nosotros».

«Ah», responden, y el pueblo recupera la paz y la tranquilidad.²⁶⁵

Puede considerarse otro guiño la descripción de los escotillones, «vellosos como simios» [AQ, 125], similar a la de las tribus en el sur de Gal, cuyos «hombres son tan velludos como monos»²⁶⁶. El título de capítulo 'En la península baquelina' [AQ, 145] remite por completo al de un capítulo de Michaux, 'En la península asulina'²⁶⁷, aunque lo que ocurre en ellos no guarda ninguna relación. Y finalmente, el capítulo 'Prun, archipámpano de Cotiledonia' es un claro homenaje a 'Dovobo, emperador de Gran Garabaña', tanto en el título como en el arranque. Serra escribe:

Quando menos se esperaba, Prun, por la muerte de su padre, de sus cuatro hermanos, pasó a ser señor de toda Cotiledonia. Las circunstancias en que cogió el poder no podían ser más calamitosas, pues, a lo largo de un decenio, la querrela civil había ensombrecido el país. [AQ, 159]

Y Michaux había empezado su relato de este modo:

Contra toda previsión, Dovobo, por la muerte de su padre, sus hermanos, sus tíos y sus doce primos, accedió a las funciones, por otra parte más honoríficas que reales, de emperador de Gran Garabaña. (La mayoría de las tribus se abstenía de entregarle tributo alguno.)²⁶⁸

²⁶⁵ MICHAUX, 1983, p. 25

²⁶⁶ MICHAUX, 1983, p. 64

²⁶⁷ MICHAUX, 1983, p. 81

²⁶⁸ MICHAUX, 1983, p. 107

Sin embargo, a continuación las historias de Prun y Dovobo no son la misma ni cabe interpretarlas en el mismo sentido: aunque ambos representan una subversión del orden convencionalmente constituido y se entregan a prácticas legislativas y cortesanías que resultan un tanto anárquicas desde la perspectiva de sus antecesores, Dovobo muestra un sarcasmo duro y casi violento que lo acerca más a ser un símbolo del instinto animal; Prun, por su parte, es juguetón, muestra rasgos infantiles y lúdicos. Dovobo condena al mundo que lo rodea con una contundencia de legislador, escribiendo con tinta dos palabras inapelables, «¡CASA MALDITA!», mientras que Prun legisla mediante una serie de «decretos excéntricos» [AQ, 160] que pretenden configurar de forma muy clara un mundo nuevo, una esperanza de renovación guiada por «ambiciosas ideas reformistas» [AQ, 161]. Frente a las palabras tan secas y terribles de Dovobo, el personaje serriano firma un aforismo crítico, pero también optimista, luminoso, que convoca a la auténtica felicidad: «¡Para cualquier placer el dinero es cosa inútil!» [AQ, 161]. En definitiva, Dovobo muere a consecuencia de una lanza que le atraviesa el cuerpo en dos, y por lo tanto atacado por otros, pero esa muerte se produce cuando, empeñándose en seguir con su actividad de caza como si nada hubiera pasado, a su vez hinca su lanza en un ciervo: «Debido a la amplitud de su gesto, desplazó la jabalina y se mató a sí mismo»²⁶⁹. Dovobo muere porque su propia naturaleza es destructiva, aunque también libre y genuina. En cambio, de Prun se nos dice simplemente que «murió el monarca» [AQ, 162], revelando una imposibilidad casi orgánica de que su visión del mundo prospere: enseguida, los apagones matan «violentamente todas las instituciones» [AQ, 162] surgidas de su período de gobierno. La violencia, creativa o no, liberadora o no, es algo ajeno a Prun.

Volveremos a citar a Prun, pero ahora, cerrada ya la comparación entre Michaux y Serra, añadamos que también puede contemplarse la posibilidad de entender Cotiledonia como una forma de remedar, y al mismo tiempo homenajear, la cartografía medieval, que tuvo más de quimera e imaginación que de técnica rigurosa; y en la exigencia visionaria, como señaló

²⁶⁹ MICHAUX, 1983, p. 110

acertadamente Basilio Baltasar en 'Barzakh': «Cotiledonia fue para Serra una respuesta, que él mismo convirtió en un discurso profético ejemplar» [SE, 3]. Baltasar habla en su texto de una «nueva invención de la geografía fantástica» [SE, 3], convirtiendo así la creación serriana en la última descendente de una línea que se remonta a Hans Zufft y sus mapas de los tres continentes teológicos. Incidiría en esta línea el hecho de que las primeras ediciones de ambas visitas a Cotiledonia incluyan mapas del terreno (mapas que además, y muy significativamente, no presentan el mismo aspecto: un territorio imaginario no tiene por qué someterse a la exigencia de una continuidad física inamovible). La idea de Baltasar es bellísima porque subraya con mucha gracia la evidente voluntad de réplica a la realidad que anima a Serra. A fin de cuentas, la cartografía no es sino uno de los rostros que adopta la Historia, empeñada en dibujar fronteras, establecer capitales, sistematizar y homogeneizar identidades... Un mapa es un proceso de abstracción respecto del territorio, una síntesis que borra particularidades. Frente a ello, Cotiledonia tiene una relación de sintonía con los paisajes reales que conoció el autor (la geografía natural, por lo tanto), pero de oposición y parodia respecto de la geografía política, motivo de escarnio indirecto en ambos libros. Antoni Picazo lo plantea en términos diferentes pero compatibles con esta hipótesis: «Un mapa [...] manifesta la realitat subjectiva de l'autor. Les diferents experiències vivencials, així com el desenvolupament d'una visió particular, influeixen en la visió dels diferents cartògrafs»²⁷⁰. Esa subjetividad puede estar determinada por la ideología y el poder, o bien por la imaginación y la experiencia íntima, espiritual. Por eso el escritor mallorquín, por su parte, también dejaba escrito en su último volumen de memorias:

Este primer viaje, lo mismo que el segundo (*Retorno a Cotiledonia*) no recoge directamente la realidad impura del mundo. Para eso está la radio, el periódico y la televisión. No soy hombre de colmena. Me basta con escuchar su lejano rumor. Puede a veces interesarme el zángano y hasta la reina. Nada más. Para mí la realidad es un proceso. Creo que una rana, cuando es mayorcita, puede olvidar su forma respiratoria de renacuajo. [TC, 60]

²⁷⁰ PICAZO, 2014, p. 102

Es fácil intuir, por lo tanto, que la experiencia personal y la memoria se esconden detrás del primer viaje a Cotiledonia. De hecho, en el arranque de *Retorno a Cotiledonia* se lee lo siguiente: «Si el lector me dispensa de toda menudencia, callaré las razones que me han llevado de nuevo a Cotiledonia. Me ceñiré a decir que éste es país inolvidado, desde que lo dejé, allá por los años cuarenta» [AQ, 415]. Dado que el primer libro no fue ni escrito ni publicado en esa década, la referencia resulta absolutamente iluminadora, al demostrar que Serra escribió aquel viaje teniendo en cuenta su propia memoria de infancia. Estamos, pues, de nuevo en el territorio sentimental, humano y hasta geográfico de *Diario de signos* y *Augurio Hipocampo*, aunque radicalmente transformado y enriquecido por la imaginación. Por otra parte, cuando se publica la traducción al catalán que Joaqui Juncà, la pareja de Serra durante décadas, pergeñó de *Viatge a Cotiledònia*, el autor firma un ‘Pròleg per aquesta edició’ en el que se lee: «Aquest país o terra misteriosa de Cotiledònia existeix. Jo l’he viscuda. No sempre m’ha agradat, encara que en alguns llocs m’hi he sentit a pler»²⁷¹. Naturalmente, esa apelación al carácter ‘existente’ de un país quimérico es, en primer lugar, una nueva defensa de la imaginación por parte del autor, una declaración de intenciones: aquello que imaginamos posee un espesor propio e indudable. Pero al mismo tiempo, parece muy razonable intuir una confesión biográfica.

8.2.2. Una aproximación a Cotiledonia

A partir de aquí, lo primero que conviene descifrar en ambos libros es el uso serriano del lenguaje, lindante con el dadaísmo en su bautismo mágico de los seres y penínsulas que pueblan la república de Cotiledonia. En este sentido, es tan fundamental como ejemplar el estudio de Luis M. Fernández Ripoll incluido en *La linterna del ojo*, titulado ‘El loco y el ermitaño o los viajes a Cotiledonia’ [LO, 25-54]. No queda sino conceder absoluta vigencia a su estudio sobre las raíces del ejercicio lingüístico serriano, los mecanismos aplicados por el autor para obtener los neologismos, las implicaciones ideológicas y literarias de semejantes operaciones, la toponimia y antroponimia, la flora y fauna cotiledonas y la cosmovisión que traslucen ambos libros. Fernández califica el

²⁷¹ SERRA, 2000e, p. 10

estilo serriano de «palabra contemplativa» [LO, 26] y le atribuye una visión «hipercrítica y fustigadora» [AQ, 35]; ambos extremos son exactos. Aquí sólo nos permitiremos, pues, algunos matices a lo estudiado por Fernández. Serra bautiza a los cotiledones con palabras sustantivo-descriptivas que a la vez impresionan por el mero impacto de su sonido, y con ello no hace sino permitirse un capricho: no en vano, Serra escribe así a propósito de *Efigies*: «La mía no es labor erudita, sino real gana de escribir a mi manera» [TC, 37]. Ahora bien, los sustantivos que el escritor otorga tienen una definición incorporada. Es esta definición indirecta la que desgrana de forma imaginativa en las ‘Tablillas analíticas’ que son colofón del segundo libro y se justifican porque «he de rendir cuenta como etimólogo y como acuñador de vocablos» [AQ, 498]. Lo más revelador del acervo cotiledón es la calificación del mundo como un albaricoque. El humor se hace presente porque ‘albercoq’ en mallorquín quiere decir popularmente ‘bobalicón’ o ‘simplón’. En Mallorca, los cotiledones podrían ser considerados, pues, unos bobos. En cuanto a la filiación casi dadaísta, la idea fue deslizada por el mismo autor: «Els qui han llegit declaracions meves saben que tinc l’italià pel més dadaísta dels idiomes romànics. Quan dic dadaísta vull dir que, endemés de sonar dolç i infantívol (da-da; bam-bino), té paraules que són joguines per entretenir els infants. El castellà, més ferreny, el vaig fer dadaísta quan vaig donar nom als meus cotiledons i vaig fer-ne un llenguatge menys rígid i seriós que el que demana l’acadèmia»²⁷². La literatura dadaísta le parecía al mallorquín un movimiento antagónico al futurismo, oscilante entre lo anárquico y lo romántico, antiburgués, contrario a «las claridades de la palabra analítica» [SE, 93], ilógico, y en él halla «una mordacidad, una aspereza, una personalidad estilística, de extraordinaria fuerza y crueldad» [SE, 94]. Y en efecto, hay algo de pesadillesco en muchos pasajes de ambos libros cotiledones, especialmente en el segundo, aunque los terrores serrianos nunca adoptan un aspecto excesivamente morboso. Si *Viaje a Cotiledonia* era un libro juguetón, eminentemente visual, su continuación será más acerada, más punzante, atravesada por ideas que se declaman más y se representan menos. También, más antimoderno, más reaccionario. El autor, haciendo uso de una estructura

²⁷² SERRA, 2000e, p. 9

que gana hilo narrativo, desciende a la realidad, toca más con los pies en el suelo. Es, ciertamente, mucho más duro porque se ha endurecido la visión del autor, quien comprende que no tiene remedio el mundo disparatado que contempla. Los cotiledones se mantienen tal como son, y así el mundo carece de enmienda.

Sin duda, el primero de los viajes contiene momentos más optimistas que el segundo, es decir, Cotiledonia está más cerca del estado natural y sus posibilidades de salvación son mayores mientras la tensión entre naturaleza y civilización no quede definitivamente superada. Así, basta hacer una comparativa sucinta de los motivos recurrentes en uno y otro: en 1965, encontramos diez referencias al sol o al fuego [AQ, 112, 113, 117, 120, 121, 126, 134, 148, 160, 161], ocho a la luna [AQ, 113, 116, 117, 124, 125, 130, 135, 160], once al mar o el agua [AQ, 112, 113, 116, 124, 125, 126, 138, 145, 154, 155, 160] y siete al viento o el aire [AQ, 112, 113, 116, 146, 147, 155, 160], es decir, que hay una presencia muy clara de la naturaleza y del paisaje poético en Cotiledonia. En cambio, *Retorno a Cotiledonia* presenta, en general, un paisaje mucho más urbano, con apenas seis referencias al sol o el fuego [AQ, 423, 428, 438, 451, 453, 488], tres a la luna [AQ, 417, 444, 448] y tres al mar [AQ, 417, 427, 470], entre las cuales hay una particularmente dolida y decadente: «El mar de límpidas aguas, que invitaba al ensueño, no puede ni mirarse, y menos olerse a gusto como antes, pues heces y detritus lo hacen hediondo» [AQ, 417]. Es un desequilibrio evidente, más todavía si recordamos que el primer viaje es un texto significativamente más sintético y breve que el segundo, y por lo tanto la proporción es mucho más llamativa. Además, cabe añadir que *Viaje a Cotiledonia* está repleto de pasajes que guardan una gran sintonía con el paisajismo de *Diario de signos* o *Augurio Hipocampo*: así, en ese libro el cronista se detiene a describir los comportamientos de ganado («mueve a compasión el ganado de Cotiledonia; es que, llegada la noche, le entra el pánico a la viruela que tanto amaga aquellos lugares» [AQ, 112]), gaviotas y pájaros marinos [AQ, 112, 126], erizos de mar [AQ, 113], gatos [AQ, 126], escarabajos («el símbolo de la virilidad son allí los escarabajos a los que exhiben siempre en la cima de una columna de corcho de muchísimos metros»

[AQ, 137]), o el 'can perdiguero' [AQ, 155]. Por supuesto, hay una presencia del mundo natural que sí aparece en ambos libros, el asno; trataremos de inmediato el significado de esa figura en la obra serriana. Ahora, recordemos que en sus libros se percibe siempre la oposición entre la contemplación de una naturaleza que nos pone en conexión con lo sobrenatural y la aceleración técnica, que es la historia y que se identifica con una aceleración de la caída bíblica. Cuando el cronista visita Cotiledonia por primera vez, sus habitantes están más cerca del estado anterior a la caída, y la «occidentalización» [AQ, 416] no ha avanzado tanto como en el segundo viaje, en el que leemos: «Ahora es difícil encontrar en ella un lugar que no sea reflejo del mundo circundante, que tan a prueba pone los nervios» [AQ, 416]. Por tanto, no es casual que el segundo libro se centre, no exactamente el paisaje urbano (aunque éste es descrito con mayor detenimiento que el natural, como ya hemos visto), sino en la denuncia bastante explícita de distintas realidades que sobrecogen al cronista: la competitividad (en el capítulo 'Estratagemas de Baquelina' [AQ, 461-466]), los mass-media («abominables medios de comunicación» [AQ, 457]), la mecanización («son tecnorebeldes» [AQ, 426]), la ciudad (véase todo el capítulo 'En la metrópoli Bombardinga' [AQ, 417-421], por ejemplo: «Lo extraño es que no seamos todos delincuentes, dadas las condiciones tóxicas de la ciudad» [AQ, 420]; «trágico trajín de la sociedad que obliga a los desheredados a trabajar a destajo» [AQ, 499]) o el ateísmo («el ateísmo se propaga» [AQ, 459])... En ocasiones, Serra se sirve de contrastes muy evidentes, como al rebautizar la ciudad de Marimonda como Marimala [AQ, 422]: «Donde, en otro tiempo, se jaleó el 'entierro acuático de los medios de locomoción', los Bocinos, con su claxon estridulante, causan más estrépito que nunca» [AQ, 499].

El libro de 1965 combinaba los tonos sombríos con los luminosos. Un ejemplo perfecto de 'pueblo convertido' es el de los marimondinos. Las viejas generaciones llevaban una vida insoportable por «la regularidad, el ambiente de fatiga, la sinrazón de todo por razonarlo todo» [AQ, 151-152]. Sin embargo, los jóvenes marimondinos han decidido resolver sus problemas, y el primer paso en esa dirección es que «han arrinconado los viejos códigos y han dado

el mando a los poetas» [AQ, 152]. Una sentencia así tiene una dimensión que no se nos debe ocultar: Serra entiende el judaísmo como una religión de preceptos y normas, y la figura de Cristo asienta su interés en su dimensión poética, en el alcance analógico y artístico de sus exigencias y discursos. Por tanto, hay un fondo religioso en lo que estamos leyendo, aunque en este caso no sea explícito. Además, se nos dice que «los marimondinos sienten desprecio por el mercader. Sin considerarlo ‘destruible’, no le dejan tener influencia alguna porque dicen que, de tenerla, da al traste con lo bello y sólo procura el bienestar de bagasas y deportistas» [AQ, 153]. Pero lo más importante es la causa antimecánica que abanderan:

Hace tiempo que los marimondinos no permiten desembarcar en sus costas ningún artificio mecánico. Protestaron los poetas de la república contra el “engrase” y, desde entonces, se considera que manchan el suelo del país las máquinas que procuran super-vida y son emblema de la prosperidad material. No quieren ver a la gente fuera de sí, en actitud de adorar un medio mecánico. [AQ, 153]

Los marimondinos, se nos explica, tiran al mar todos los medios mecánicos y talan todos los postes. En este mismo pasaje, Serra aprovecha para establecer una oposición entre lo mecánico y el asno: «Pero que el marimondino cuide tiernamente su asno que ha de servirle para aminorar sus fatigas, tanto como para transportarle, eso sí se permite» [AQ, 153]. Y sigue una sofisticada explicación de los cuidados que se les dispensan: «Cuando el marimondino se levanta, lo primero que hace, si tiene burro, es mostrarse abnegado con él. Le mira las rodillas para ver cómo está su dureza callosa y se la unta con aceite añejo, si lo tiene, y si no con leche. Si, aprovechando el aguante del asno, el marimondino le descuida o le pega, el gobierno se lo quita y con él su último bien. Siempre hay algún ‘velaasnos’, por los senderos de Marimonda, que cela y siembra el pánico entre los marimondinos de cuero sañado» [AQ, 153]. Pero sobre el asno tendremos que hablar más adelante.

Siquiera como recurso poético, en *Viaje a Cotiledonia* son varias las referencias a religiones y dioses paganos, inventados por Cristóbal Serra, pero

que sirven para definir a aquellos que los adoran. Es interesante observar que Serra dedica mucho espacio a describir los rituales imperantes en cada pueblo, con una mirada que podría pasar por antropológica si no fuera alucinada, quimérica. Así, los dioses de los dobeítas (que «sufren por su afición desordenada al dinero» [AQ, 134]) se caracterizan por reclamar sacrificios grotescos: Tivo («una remolacha colmada con cuajarones de barro») recibe «palominas, golondrinas y patos» [AQ, 135]; Timuan prefiere «ansarones pardos y cerdos pecosos» [AQ, 135]; Usur «gusta de palomas negras y dientes de perro negro» [AQ, 135]; los dioses Zamborino y Aspaventero «prefieren los corderos con manchas marrones y blancas» [AQ, 135]. Pero Serra recuerda que son dioses sordos, porque sus fieles sufren toda clase de enfermedades. Los dobeítas representan a la Mallorca agraria que se caracteriza por cierta forma de avaricia, y sus dioses callan ante el clamor del hombre, que reclama parabienes y recibe males. Hay un evidente eco profético en la retahíla de dolores y enfermedades que Serra pronuncia, y que en todo caso han sido concebidos desde la imaginación:

Padecen en los ojos un achaque por el que destilan agua salobre. En la garganta sufren una avería extraña que les da a la voz sonido de clarín. Cuando la padecen, gritan tan larga y destempladamente que no pueden parar el grito que se prolonga hasta sacar de quicio a quien les oye. Y a algunos les salen callosidades tan extremosas que les sobrepasan el calzado. [AQ, 135]

La denuncia profética cobra realce en varios pasajes más, todos ellos entre lo más brillante de la producción literaria serriana: como ya hemos mencionado, la entrega de 1965 se cierra con el capítulo titulado 'Prun, Archipámpano de Cotiledonia'. Prun, señor de todo el país, trata de organizar la sociedad bajo el lema: «¡Para cualquier placer el dinero es cosa inútil!» [AQ, 161], convirtiendo la república en un lugar donde se intenta «librar al hombre del despotismo del dinero y del influjo degradante del poder» [AQ, 160]. Las ideas de Prun son quiméricas, inocentes, y de hecho son «chicos» [AQ, 161] quienes se encargan de publicitarlas por todo el país. Las propuestas del nuevo monarca resultan ser progresistas, igualitaristas, y en algunos casos cercanas al

anarquismo: «acostumbró a los cotiledones al desgobierno, a la llamada 'experiencia de la silla vacía'» [AQ, 161]. Convierte a las mujeres en las gestoras de los negocios, a los hombres dulces en generales de los ejércitos, y da «a los débiles, a los mansos, y a los payasos, grandes parcelas de poder» [AQ, 161]. Pero:

Quando la reforma de Prun había llegado a su cénit, murió el monarca. Tras él, volvieron a abrirse las diferencias intestinas y de todo género.

Murieron violentamente todas las instituciones a manos de los apagones, que se hicieron, en pocos días, con el poder y trastornaron el 'imperio paternal' levantado por Prun.

En Cotiledonia, actualmente rigen los que quieren ver ahogado todo conato de superación. [AQ, 162]

En *Retorno a Cotiledonia*, y para las cuestiones que trataremos en el siguiente capítulo, dedicado a la figura de Jesús, lo más significativo es sin duda la presencia del pueblo 'Toré': «Si se les conoce por este gentilicio, en la nueva Cotiledonia, es porque son descendientes del pueblo que ha dado la Torá y el Talmud» [AQ, 506]. En nueva referencia a la no aceptación judía del mensaje de Cristo, el autor explica que «existe animosidad toré hacia el vanjelismo, que aquel no trata de ocultar [...] Si fuera el vanjelismo más consecuente, sería la suma del profetismo toré más el mensaje enriquecedor del Sol de la Evidencia. Pero, de hecho, en vez de ser síntesis, es metamorfosis» [AQ, 508]. El vanjelista, claro está, es remedo del cristiano, como el suavinita lo es del islamita. La tradición judeocristiana, que es una piedra de toque de toda la tradición cultural occidental y la encrucijada en que se encuentran buena parte de los conflictos internacionales de nuestro tiempo, es objeto permanente de reflexión en la obra del mallorquín. Tanto es así que otras páginas de Serra ajenas a los viajes cotiledones inciden en una teoría antropológica que es la que más críticas le ha granjeado, la del origen ibérico del pueblo hebreo. Otro de los pasajes que desgranán la idea es el que, bajo el título 'Una teoría revolucionaria', recoge *El asno inverosímil*:

Iberia, que ha dado nuestra vena “berberisca”, es el país civilizado más antiguo del mundo. De ahí salió el pueblo llamado Ibri en la Biblia, y los fenicios bereberes. Los autóctonos de Iberia, después de ser instruidos por unos civilizados de cultura superior, se extendieron a través de las costas mediterráneas.

Hay un Éxodo y una Diáspora anteriores a estos episodios bíblicos. Si admitimos el sentido oculto de la Biblia, las migraciones sucesivas de los pelasgos (los dodamianos de las épocas históricas) no serían más que un regreso hacia ese lejano Occidente del que sabían que sus antepasados habían salido. [AI, 134]

En todo caso, los dos viajes a Cotiledonia de Cristóbal Serra quedan como una nueva demostración de su espíritu crítico, así como de su concepción de la imaginación como una forma de ejercer la libertad más eficaz que el realismo entendido en sentido plano, puesto que, a fin de cuentas, los suyos son relatos «que tienen su asiento en lo real» [AQ, 496]. Y siempre, al fondo, late la cuestión fundamental de la ignorancia espiritual y el sentido de la medida como respuestas frente a cualquier forma de engaño mundano, porque la idea del viaje (presente en el Péndulo que se sube a un tren, en el Jonás que emprende una aventura a regañadientes, en el Jesucristo andariego que cruza fronteras...) nunca dejó de ser la misma en el autor: «No te empeñes en adquirir al precio que sea. Viaja para empobrecerte, para ser el tonto al regresar a casa» [AM, 115].

8.3. La asnología

Si volvemos la vista a la ciencia acuñada por Cristóbal Serra, la asnología, corremos el riesgo de confundirla con un capricho del autor, con un juego ameno y sin trascendencia. La asnología serriana tiene mucho de lúdico, en efecto, pero no es cuestión azarosa que las referencias asnales aparezcan regularmente en sus libros. *Augurio Hipocampo* recogía por vez primera el aforismo —porque se trata exactamente de eso— que luego cimentaría los Estatutos de la Hermandad Asnológica que Cristóbal Serra constituyó (sin que pasara nunca del juego entre adultos) junto a Carlos Villar y Ramón Chao, entre otros: «Sin reverencia al asno decae toda civilización, pierde ésta su carácter sacro y se vuelve vertiginosa y alocada» [AI, 155]. Más adelante, la

pasión por ese animal lo llevaría a escribir una historia de su papel en la cultura judeocristiana, *El asno inverosímil*. El andamiaje sobre el que se sustenta la ‘reverencia al asno’ es el de la ‘filosofía salobre’, tan parecida al pensamiento del mediodía de Albert Camus: la afirmación de la naturaleza, la quietud, y la ignorancia espiritual frente a la Historia y el mecanicismo. No es casual que Serra escogiera para el volumen que recogía el grueso de su obra, *Ars Quimérica*, esta cita de Haltenbrunner:

Junto a la pasión política por transformar el mundo, mediante hechos concretos, siempre existirán esas otras pasiones accesorias de los poetas, los santos y los dementes: la renuncia a la voluntad, al poder y al hecho; el afán por conseguir una hermosa imagen, incorruptible; la hermandad sacrosanta del icono de Christophoro Kynokephalos, el idiota santo con el hocico de perro, atravesando el mundo bajo la señal de contradicción. [AQ, 19]

Hocico de perro, o bien orejas de asno. La figura se ha insertado en su obra casi desde el principio, aunque irá creciendo en importancia. De hecho, no está presente en *Péndulo*, pero sí en los ‘Otros papeles’ que añade en 1975: ‘Diálogo inverosímil (El asno, la Literatura y un historiador en una biblioteca)’ implica, de hecho, una parodia de ambas disciplinas cuando son interpretadas con solemnidad, y los interlocutores del animal se ven obligados a reconocerle que ha sido injustamente maltratado, porque su importancia es capital. A fin de cuentas, como establece el historiador, «aquí el único que habla con naturalidad y gracia es el asno. Tal vez sea el único que tenga sentido del humor» [AQ, 56]. La Literatura, por su parte, añade: «Toda la literatura es algo asinina o no es» [AQ, 57]. Son pues la Historia y la Literatura las que reconocen en el asno un abolengo noble, que arraiga en la cultura hebrea y, esto es importante, en la cuenca del Mediterráneo: «En las riberas luminosas del Mediterráneo me trataron como un dios» [AQ, 52]. ‘Asnomanía’, por su parte, es una queja frente a la costumbre de los fabulistas de utilizar a los animales para trasladar algún mensaje de tipo cívico o moralista, rebajando por lo tanto su propia naturaleza de signo filosófico, su verdadero significado. Es un fragmento breve que no lleva más lejos ese planteamiento, y se limita a dejar en el aire esa recriminación: «Es una pura paradoja que les hagamos hablar

con nuestros intrincados discursos [...] ¿Y si ahora nos resultara que el rebuznar es jubilosa filosofía y no grosera expansión, horrísona y risible...? Si así fuera, tal vez las trémulas orejas del burro quedarían quietas para siempre» [AQ, 99]. Y en la cosecha de aforismos 'Granos de polen', leemos que «la música del rebuzno carece de contrapunto» [AQ, 105]. Frente al discurso y las fórmulas musicales de la tradición culta, ese rebuzno es una llamada a cierto primitivismo.

Pero estos 'Otros papeles', ya lo hemos dicho, datan de 1975. Antes, Serra había publicado el primer *Viaje a Cotiledonia* (1965), y allí el asno apenas hacía acto de presencia. Esto no tendría mayor importancia, si no fuera porque en *El asno inverosímil* el autor se hace eco del asunto con un capítulo en forma de carta dirigida a anónimo que lo acusa de «no haber dado entrada al asno en mi feudo de Cotiledonia» [AI, 149]. Su reacción es iracunda, en un sentido deliberadamente cómico, pero esa comicidad no logra ocultar algo muy significativo: la absoluta conciencia de 'autor' y de unidad esencial de toda su obra que embarga a Serra, que se presta a demostrar hasta qué punto la asnología vertebra su mirada desde el principio. Así, él mismo explica el papel del asno en Cotiledonia:

Mi feudo cotiledón no abunda mucho en asnos, porque plétora asnal no la hay en estas páginas quiméricas, pero puedo decirle que la palabra 'asno' puede ser subrayada en más de una ocasión. Sin ir más lejos, en mi primer viaje a Cotiledonia, los dobeítas cuando paren, lo hacen a oscuras, como las borricas, porque dicen que 'con sol sólo nacen coles, rabanitos y escarabajos inmundos'. En Marés, región característica de Libidina, viven los golindones, la raza más torionda y piribicha de toda Cotiledonia. Estos golindones estiman en mucho el vigor prolífico bursal, y es tal su libido que se asemeja a la del asno. Por su potencia y su aptitud para el jaleo generador, son llamados por los onerarios estériles para que fecunden a las onerarias.

No hablemos de los marimondinos. Me extraña, de verdad, que haya pasado por alto su tierno celo con los asnos. Estos enemigos de la civilización mecánica, a la que odian por grasienta y por contraria a la poesía natural, lo primero que hacen, si tienen burro, es mostrarse abnegados con él. Le miran las rodillas para ver cómo está su dureza callosa y se la untan con aceite añejo si lo tienen, y a falta de él le aplican leche... Me olvidaba de lo más importante: en Marimonda hay

siempre un ‘velaasnos’ que, cuando menos se espera, sanciona a quien da palos a un asnillo. Como puede usted ver, está lejos de ser un lector maduro. Si lo fuera, tuviera presentes estos detalles y no tendría que ruborizarse.

Tengo la impresión de que van a subírsele los colores cuando lea lo que le reserva mi Retorno a Cotiledonia. Allí, en tierras inhóspitas, no sólo está presente el asno, sino que se halla un capítulo completo de alusiones asinarias, que es posible gracias a tan noble medio de locomoción, que no es otro que el asno. [AI, 150]

Todo ello es cierto, y sin embargo la verdad es que antes de 1975 el asno no tiene un papel tan recurrente ni intenso en su literatura como después de esa fecha. En 1980, y al margen del *Itinerario del Apocalipsis*, constreñido por el contenido del texto al que sirve de comentario, *Diario de signos* vuelve a dedicar dos capítulos al animal, ‘Asno’ [AQ, 238-239] y ‘Asnología’, un breve pasaje de apenas dos párrafos que supone la acuñación de este término [AQ, 240]. *La noche oscura de Jonás* y *Con un solo ojo* no aportan nada en este sentido. El 5 de febrero de 1989, en *El Día 16*, Serra publica un breve artículo, algo circunstancial, titulado ‘Las mesas asininas’, en alusión a una noticia bizarra: una asociación gallega ha organizado un banquete de empanada rellena con carne de pollino. La anécdota le sirve al autor para hacer una pequeña exhibición de erudición, y se recoge en el volumen *La linterna del ojo* [LO, 155-157]. En *Augurio Hipocampo* (1994), como ya hemos dicho, toma cuerpo una segunda broma que lleva más lejos la lógica asnológica: la formación de una Hermandad dedicada a su estudio supuestamente sistemático. El asno y la pasión asnológica del protagonista atraviesan todo el texto y cristalizan en cuatro pasajes que son claros antecesores de *El asno inverosímil*: ‘El asno de la lira’ [AQ, 532-535], ‘El asno Set’ [AQ, 541-542], ‘La carta de la Tiara a Hipocampo’ [AQ, 554-557] y ‘Abolengo del asno’ [AQ, 576-580]. Finalmente, en 2008, *Abecé de micrologías* le dedica una entrada a esta recurrente cuestión:

ASNO.— Quienes conocen mis escritos saben que mi arco tiene una cuerda muy especial: soy experto en cuestiones asininas; en asnología. Dicho de otro modo, éste es mi asunto favorito. De ahí que le haya dedicado todo un libro: *El asno inverosímil*, en el que aparece el malditismo asinino y el valor emblemático de este ser singular que

representa un No categórico, un empecinamiento sabio. «Más pudo el asno oponer que el filósofo resolver», reza un viejo adagio que suscribo. Mi asnología está ligada al Viejo y al Nuevo Testamento, porque en ambos encontré un venero inaudito de conclusiones asininas. No diré que sobre su condición haya pensado noche y día, pero de seguro que he reflexionado más sobre las cosas del asno que sobre temas filosóficos o históricos. [AM, 13]

En efecto, *El asno inverosímil* es un ensayo heterodoxo —y podemos decir, con toda propiedad, iconoclasta— construido mediante la acumulación de breves capítulos que van encadenando anécdotas y disquisiciones que tienen al asno por protagonista. El gran vivero del que Serra extrae su material vuelve a ser la Biblia. Los clásicos grecolatinos también tienen una nutrida representación, aunque de Apuleyo, por ejemplo, se concluye que careció de cultura asnal. El libro no carece de cierto hilo conductor, ya que dedica una parte inicial a fijar la aparición prehistórica del asno y las primeras referencias a este animal en mitos y ritos paganos antiguos, incluyendo su presencia en la tradición griega. Pero tengamos siempre presente que echar la mirada atrás, ya sea hacia la infancia o hacia los antiguos, siempre significa en Serra abjurar de la modernidad y recaer en la melancolía saturnina que Agrippa consideraba consustancial al Mediterráneo —el asno, el asfódelo, el ciprés...—. «Que sepan todos que el asno ha sido príncipe bíblico», leemos en un momento dado: «La Vulgata, muy ingeniosa debido al ingenio traductor de san Jerónimo, cuando se refiere a la creación de los animales, menciona al asno como el jumento por antonomasia: '*lumenta et reptilia et bestias terrae*'» [AI, 51]²⁷³. Serra nos explica que el asno aparece citado 127 veces en el texto bíblico, que Moisés lo declaró impuro «pero al mismo tiempo prohibió su degüello y encareció su redención» [AI, 52].

Procedamos a inventariar las referencias judeocristianas que contiene *El asno inverosímil*: «La Débora del libro de los Jueces» [AI, 28]; la explicación del infierno que contiene el Evangelio según San Mateo, a saber, «es el lugar de

²⁷³ La cita latina viene acompañada de la siguiente nota al pie del autor: «Al afirmar categóricamente que el asno es el primer animal mencionado, no ignoro que haya quien ponga reparos a esta afirmación, porque jumento es nombre genérico de animal de carga; pero en nuestro castellano tan sólo se toma por el asno o borrica»

los demonios a los que serán agregados los hombres perversos que serán excluidos del Paraíso» [AI, 32]; en la misma página, una referencia a los Salmos («Tú que me has hecho ver tantos desastres y desgracias, has de volver a recobrarme. Vendrás a sacarme de los abismos de la tierra, sustentarás mi ancianidad, volverás a consolarme» [AI, 32]); Adán y Judas quedan vinculados al asno rojo por el posible color de su pelo [AI, 36]; el Génesis [AI, 51-52]; la tiara de Aarón en el capítulo 28 del *Éxodo* [AI, 54]; las leyes de Moisés [AI, 55-56]; la burra del profeta Balaam [AI, 57-58]; otros pasajes del *Éxodo* [AI, 59-61]; Abigail y Débora, montadoras de rucio [AI, 64]; el dios pagano Tartac, medio asno, que aparece en el libro de los Reyes [AI, 70]; el Deuteronomio y sus referencias a la muela de molino movida por asnos [AI, 72]; Jonás [AI, 81-82]; el insoslayable pasaje evangélico de la entrada de Jesús en Jerusalén montado sobre una burra [AI, 114-122]; Abraham, David y Samuel, todos ellos ricos en asnos; el *Levítico* y el *Deuteronomio*, que llegan a «establecer la pena de muerte para aquellas hembras fogosas que se hayan contaminado con un asno» [AI, 89], en guiño clarísimo a la potencia sexual del asno; el *Talmud* y la tradición judía de la Cábala, en especial el *Zohar* [AI, 93-95]; los Evangelios gnósticos [AI, 83-85]; las Epístolas de San Pablo [AI, 98]; Habacuc y Ezequiel [AI, 126]. Todo ello, en inclasificable mezcolanza con La Fontaine, Esopo, Nietzsche, el Carnaval medieval, Shakespeare, Perrault, Pedro Mejía o la etimología del término 'asno' en los distintos países europeos. Libro inaprensible por singular designio de su autor, creemos haber acertado a integrarlo en el gran mural que es la obra completa de Cristóbal Serra, y hemos resaltado la importancia principal que en él asume el caudal literario que fluye por las páginas de la Biblia. En cuanto al signo del asno, se convierte en ese mural en reafirmación de un pensar contradictorio o paradójico, hecho de extremos en tensión sostenida: una criatura material hasta el priapismo, pero al mismo tiempo íntimamente espiritual; considerada ridícula y estúpida, pero en cambio portadora de una sabiduría secreta y una rebelión silenciosa.

9. Lectura de la figura de Jesús

«Pues, ¿cómo se aviene usted con la vida, usted que tiene el don de la vista aguda? Y la larga ruta toda seguida por la que su alma como un péndulo se pasea, y en la que yo podría leer tan bien el porvenir de mi muerte.»

Antonin Artaud, *Carta a la vidente*²⁷⁴

«Cristo vino a dar un golpe tan seco en la testuz del israelita, que, desde entonces, Israel tiene dolor de cabeza», leemos en *Diario de Signos* [AQ, 276]. La figura de Jesús es el último de los grandes temas serrianos que debemos comentar aquí: el autor hace aflorar su presencia en buena parte de su producción literaria, pero sobre todo le ha consagrado el más grueso de sus volúmenes, un libro que recrea la vida de Cristo a partir de la información que aportan las *Visiones* de Ana Catalina de Emmerick (y, secundariamente, los Evangelios, incluyendo los apócrifos). La versión completa de este trabajo le supuso a Cristóbal Serra una labor de veinte años, y su interés no es tanto literario —porque, si nos permitimos un juicio de valor, cabe considerar que no es la más inspirada de sus obras— como intelectual, puesto que aclara y enriquece la lectura del resto de sus libros y su propia biografía como creador.

9.1. *La flecha elegida*: un largo camino hacia la publicación

La historia editorial del libro fue larga y difícil: merece la pena subrayarlo porque esa es la confirmación del empeño radical del autor en dar a luz un proyecto incomprendido que nunca parecía encontrar acomodo ni en la industria editorial ni en el criterio lector de la mayoría de sus interlocutores. Serra descubre a la Vidente Ana Catalina de Emmerick a través de su correspondencia con Juan Larrea: en una carta de 2 de septiembre de 1979, que empieza insinuando un frío recibimiento de *Ángulos de visión* por parte de los medios especializados, Serra le notifica al autor vasco que «después de buscar infructuosamente las *Visiones* de Ana Emmerick, las encontré en francés, y muy bien vertidas» [AB, 123], y añade:

²⁷⁴ ARTAUD, 1971, p. 78

No puedo expresarle el pasmo que me han causado estas *Visiones*. Son, por decirlo así, el colmo de la ‘historicidad’ de Jesús. Hay tal derroche de detalles, y está la peripecia evangélica tan pasmosamente reconstruida, que te quedas estupefacto.

Encuentro en una página del *Diario* de Bloy (29 de agosto 1894) estas palabras: «Anne Catherine Emmerick, auprès de qui les poètes d’or semblent des chiasses de moustiques».

Me pregunto si no sería por demás interesante que sus apuntes sobre el cristianismo –que usted dictó en su día– se convirtieran en un hecho público. Nadie mejor que usted conoce su rareza y su valor. Yo estoy seguro que han de atesorar grandes noticias e ideas.

Al leer estas visiones, he pensado en usted, porque más misteriosas y reveladoras no creo que las haya... [AB, 123-124]

La cita de Bloy divertía mucho a Serra, por lo que la reprodujo, traducida, en su breve ensayo dedicado al libro de la vidente en *Biblioteca parva*: «Comparados con ella, los poetas del Siglo de Oro me parecen caquitas de mosca» [AQ, 694]. En esta ocasión, y a la vista de lo que revela la carta mencionada, da la impresión de que el mallorquín vuelve a caer en la tentación de falsear un poco la realidad por pura coquetería, y no se refiere en absoluto al papel que tuvo Larrea en su descubrimiento de la vidente; al contrario, Serra afirma: «Debo a un juicio de León Bloy, que viene en su diario, el que me haya acercado a este libro impar» [AQ, 694]. Es, insistimos, una inexactitud evidente.

En todo caso, y como ya le ocurriera con los silencios y elipsis que contiene el libro de Jonás, el ‘misterio’ de las imágenes evocadas por Ana Catalina Emmerick inquieta y provoca a Serra, que en algún momento (imposible de determinar con la documentación existente, pero que desde luego no anduvo muy alejado de la experiencia que supuso la primera lectura) decidió dedicar un libro propio a todo ese material. Los papeles inéditos de Serra sí que demuestran un trabajo exhaustivo en torno al libro: elaboró, por ejemplo, un diccionario de personajes, conceptos y lugares citados por la vidente, al que puso por encabezamiento «¿Quién es quién? En Visiones de Catalina de Dülmen. Ordenadas por Cristóbal Serra» [Anexo 20]. También conservamos un largo texto inédito titulado «Para leer las Visiones de A.C. Emmerick recogidas por Brentano» [Anexo 21]. Ninguno de estos documentos está

fechado, aunque su estado de conservación permite especular con dos probabilidades: que ambos son anteriores a la publicación de *Visiones de Catalina de Dülmen*, en el 2000; y que el primero es anterior al segundo en algunos años. Insistamos, sin embargo, en el carácter especulativo de estas afirmaciones. En todo caso, ambos documentos son la prueba de una reflexión casi obsesiva dedicada al significado de las palabras de la vidente, y confirman la alta consideración («las visiones perduraron gracias al Peregrino-amanuense iluminado, transcriptor fiel. Por obra y gracia de su celo, tenemos este 'corpus' visionario, que es el tesoro más preciado tal vez de toda la cultura cristiana de Occidente» [Anexo 22]) que Serra les confiere. Es seguro que en 1981 ya se encontraba inmerso en la escritura del libro, que al principio imaginó con el título de *El caminante del Amanecer*, puesto que el 21 de enero de 1982 anota: «El *Caminante del Amanecer* (instantáneas de la vida de Jesús según la vidente) anda muy adelantado. Estoy a punto de entrar en el momento de la Pasión, que, en la vidente, está soberbiamente escrito» [Anexo 23]. En febrero del 82, insiste en ello, añadiendo una preocupación novedosa, puesto que el libro le está saliendo más abultado de lo habitual en él: «Estoy terminando *El caminante del Amanecer*. Para que no sea tan desmesurado, y sin que pierda nada de lo más interesante, decido que crucifixión y muerte sean tratadas con un mínimo de espacio. Sepultura y resurrección trátense debidamente» [Anexo 24].

Ya acabado el trabajo de escritura de su primera versión (aunque damos por hecho que en años posteriores retocaría el volumen, y además sabemos que mucho después elaboraría y publicaría una versión más breve y ágil), las notas que podemos ir localizando referentes al libro demuestran que la tarea de encontrarle editorial a este proyecto fue infructuosa. El primer objetivo es lograr su publicación en Seix & Barral, como se infiere, en primer lugar, de esta nota de 22 de marzo de 1983: «Esta tarde, a las 7'30, he telefoneado a Tusquets Editores. He hablado con Marta y después con Beatriz. Esta me ha dicho que estaba leyendo y 'admirando' mi traducción, ejemplo de traducción libre y lograda. Me ha lisonjeado mucho y yo le he dicho que había hecho con Ecuador lo que no pude hacer con Bárbaro. Ella me ha comprendido. Luego le

he dicho que tenía *Diario de signos* y *El caminante del Amanecer* en manos de P. Gimferrer y Eugenio Trías. Me ha dicho que la tuviera al tanto, que creía que podía influir sobre ellos (que, según ella, cuentan con dinero)» [Anexo 25]. Hacia el 11 de abril, la noticias no son buenas: «He telefoneado a Gimferrer y me ha dicho que el *Caminante* no cabía en la colección de Trías de Nuevo Ensayo (ni nuevo, ni viejo). Entonces, el comité de lectura de Seix&Barral -que se reúne el 19 de abril- dirá lo que haya... Esperaré algo más, a que Guelbenzu diga algo, hasta el 19 – Sólo faltan 2 días. Una semana más» [Anexo 26]. De hecho, la correspondencia serriana revela que el autor mallorquín enviaría dos veces el libro a Guelbenzu, una en noviembre del 82 y la otra en agosto del 83²⁷⁵. En todo caso, ese 19 de abril se confirma el criterio de Trías: «Se reunirá el: Comité de Lectura de Seix y Barral y dirá lo que haya sobre este libro. 'El caminante del amanecer'. Sabré entonces a qué atenerme. En la colección Nuevo Ensayo no cabe, según E. Trías. Ni nuevo, ni viejo. Es otra cosa. Es un libro narrativo» [Anexo 27]. Descartada la posibilidad de publicarlo en la primera editorial escogida, empieza una larga peregrinación que acabaría, probablemente, cansando a Serra, porque a partir de aquí las notas al respecto escasean. Eso sí, el 21 de septiembre del 83 apunta Serra: «El día de san José y de san Mateo escribiré a Ediciones 'Encuentro' proponiéndoles *El caminante del Amanecer*. Razonarles la clase de libro que les remito. Su doble naturaleza y su condición 'sui generis'. Libro que condice con sus publicaciones, aunque tira más a relato que a ejercicio ensayístico» [Anexo 28]. El 8 de diciembre del mismo año escribe a Beatriz de Moura, esta vez no para pedir consejo o apoyo, sino la publicación en el sello que dirige:

A las claras del alba te escribo, para anunciarte que el *Caminante del amanecer* te llegará antes de navidades. Tendrás lectura, porque me doy cuenta que escribí más que nunca. Apoyado, claro está, en la Vidente.

Antes, no entró en mi ánimo escribir un libro así, pero, cuando supe ciertos pormenores, quedé espoleado, y no paré hasta rematar la tarea que tendrás en tus manos.

Voy a serte sincero, muy sincero. Este libro aparte, no es el pintiparado para Tusquets, pero tal vez pudiera tener cabida como

²⁷⁵ Puede comprobarse en ARNAO, 2011, pp. 178-180

‘andanzas de un profeta de la legua’. Ensayo también es. Si se publicara, yo no quiero cobrar nada , porque de hecho soy coautor y con el –co- se lo pongo. No sabes lo que me gustaría ver el libro publicado de modo distinto a como lo presentaría una editorial de las que huelen a cirio apagado. Me gustaría verlo con un cuadro recio de Rouault como portada. El cuadro que me inspiró el título.

Ojalá el libro sean las andanzas de un profeta de la legua y algo más²⁷⁶.

Sabemos que las gestiones con Encuentro y Tusquets no fructificaron. Años más tarde, el 16 de julio de 1992, descubrimos que Serra ha seguido insistiendo en su intento de lograr editor para su libro: «Entregué a Olañeta *La flecha elegida*, biografía-ensayo de Jesús y le regalé dos ejemplares de *La noche oscura de Jonás*, para que dé su dictamen. Me sugiere un prólogo de Joan Perucho» [Anexo 29]. Así pues, en ese tiempo Serra ha rebautizado el libro, escogiendo el título *La flecha elegida*, aunque también flirteó con la idea de titularlo *La discordia interminable*. Sobre la trayectoria editorial de la obra, no tenemos datos que nos permitan saber qué ocurrió entre 1992 y abril de 2000, fecha en que aparece en la editorial zaragozana Prames el librito *Visiones de Catalina de Dülmen*, una versión sustancialmente abreviada con la que Serra pretendió apostar más decididamente por el aspecto narrativo del libro, y así facilitar su aparición. En 2006, el entusiasmo del editor Andreu Ferrer permitía que, finalmente, *La flecha elegida* apareciera completa en Edicions Cort, incorporando un subtítulo llamativo: ‘La voz secreta de Jesús’. Habían pasado más de veinte años desde la primera escritura del libro. Para entender hasta qué punto esta obra era importante para Serra, bastará observar la constancia con que insistió en lograr su publicación, frente a la incomprensión generalizada (y probablemente inevitable, porque se trata de un proyecto muy peculiar) de la industria editorial; también es muy revelador comprobar que, tanto en *La soledad esencial* (1987) como en *La linterna del ojo* (1992), al afrontar la tarea de plantear una antología de textos propios, Serra se empeña en que aparezca una selección de pasajes de *La flecha elegida*, pese a su condición inédita.

²⁷⁶ ARNAO, 2011, p. 224

9.2. Una Vidente como argumento histórico: escandalizar a la razón

Biblioteca parva contiene palabras de admiración a la figura de la Vidente, una mujer nacida en Westfalia en 1774, cuya biografía incluye pasajes numinosos de estigmatización y largos períodos de reclusión monacal. Recopiladas por Clemente Brentano en varios y gruesos volúmenes, sus visiones han sido reducidas al ámbito de la lectura piadosa durante doscientos años, aunque, como destaca el propio Serra a través de los ejemplos de Léon Bloy y Juan Larrea, no faltan escritores de otros ámbitos que han conocido este texto. La clave de lectura de las dos versiones que Serra nos ofrece la da el mismo autor: en el caso de *La flecha elegida*, las ‘Explicaciones necesarias’ comentan que «lo realizado es una exposición personal, salpicada de interpretaciones y de toda suerte de argumentos» [FE, 8]. En cambio, las pretensiones de *Visiones de Catalina de Dülmen* son narrativas y de nuevo buscan oponer una realidad irracional a nuestra era técnica:

Tuve, por primera vez, ante mi vista unos documentos inapreciables, de un valor probatorio irrefutable. Los pocos evangelios y los fantásticos apócrifos seguían teniendo vigencia (¡quién lo duda!), pero, resultaban escasamente ‘situados’ en comparación con las visiones, que no pierden ni una en punto a los lugares pisados por Jesús. Me encontraba, además, en pleno siglo televisivo, ante un libro de imágenes, inalcanzables con los medios modernos de comunicación, incapaces de sobrepasar espacio y tiempo y adentrarse en lo Invisible. Las imágenes resultaban un bofetón a las ufanas pantallas de nuestro siglo electrónico y ensimismado. [VC, 9]

Vale la pena recordar, para calibrar la originalidad real del libro, que este trabajo de Serra es fundamentalmente una lectura, una versión, casi una transcripción, aunque «en punto a expresión, me reservé la mía. Así que, algo he rehecho, sin modificar la esencia. He procedido al trasiego del viejo odre al odre nuevo, y he puesto sumo cuidado en que el contenido no se extraviara» [VC, 10]. Ya hemos explicado anteriormente que a Cristóbal Serra le interesa el enfrentamiento entre Jesús, preconizador de una nueva forma de entender la religiosidad que ahonda en lo esencial y relativiza la Ley, y el fariseísmo, que en los Evangelios significaría no tanto el pueblo judío como el poder establecido. Así, leemos en la versión extensa: «No cabe duda que una

minoría (socialmente bien situada) fue la responsable del conflicto» [FE, 8]. Conviene subrayar esto en los textos bíblicos —salvo el cuarto evangelio, que culpa al pueblo judío sin mayores distinciones— y sobre todo en la cosmovisión de Serra, porque él rechaza el poder, de ningún modo el componente judío del binomio ‘judeocristiano’ que resume su acervo cultural (los judíos «siempre serán los que nos enseñaron el arte de narrar» [LV, 45-46]). Ahora bien, el mallorquín necesitaba de forma imperiosa evangelizar el Antiguo Testamento. Esto es lo que nos interesa anotar ahora, enlazando la figura de Jesús con la lucha entre Historia y Naturaleza que ruge bajo el susurro de la voz poética serriana: porque Serra interpreta que el Cristianismo, en su alzada, fue una llamada a lo antihistórico luego traicionada, o ralentizada, por el frío cuerpo jerárquico de las instituciones. Es en este sentido que Serra relaciona espiritualmente a Jesús con Lao-Tse y Chuang-Tzu, en que, como reza el aforismo de Lao-Tse, «quien ve lo pequeño, posee clarividencia» [E, 17].

Y si hemos tenido ocasión de comprobar que Serra no acude en actitud pasiva al encuentro con la tradición bíblica, también su lectura de los Evangelios disloca algún tópico: en este caso, el mallorquín reivindica el sentido del humor en Jesús, el Cristo irónico de dichos como ‘sed hábiles como serpientes e inofensivos como palomas’, que adquiere tonalidad diferente leído en un registro irónico; y sobre todo en sus parábolas. Lo que aseguran los apócrifos o Juan Ramón Jiménez, que Jesús no rió, Serra lo descalifica por completo: «A su manera rió, pero cuando se le ha sacralizado se ha tratado de ocultar esta verdad, porque la risa desacraliza las cosas. Por la risa, soy un desacralizador que habla de cosas sacras. Esta es la ambigüedad y sutileza de mi obra, me parece»²⁷⁷. Y también comparte con el lector un juicio escéptico sobre nuestro tiempo, como puede leerse en las *Visiones de Catalina de Dülmen*: «Si bien se mira, la vida que Jesús y sus discípulos llevaron, nos induce a pensar que, si Jesús viniera de nuevo entre los hombres, le iría tal vez peor de lo que le fue entonces. De seguro, que iba a encontrarse con mayores dificultades. A pesar de todo, Jesús y los suyos podían ir libremente, enseñar y curar. Fuera de los

²⁷⁷ NADAL SUAÚ, 2010a, p. 34

obstinados y ciegos fariseos, no hubo de encontrar obstáculos en sus idas y venidas» [VC, 80].

¿Qué credibilidad concede Cristóbal Serra a las visiones místicas de una joven consumida por el insomnio, la ingesta de café, la mala alimentación? Bastante, a juzgar por sus propias palabras: «Leída sin prejuicios, esta *summa* inmensa de *La Vida de Nuestro señor Jesucristo* lleva el sello impreso, inimitable e irrefutable de la autenticidad» [AQ, 695]. El autor no duda en valerse de argumentos 'objetivos' para cargar de verosimilitud este documento que para casi cualquier otro lector no puede ser histórico sino sobrenatural, o psiquiátrico, o imaginativo:

Quienes duden del contenido total de las visiones, sepan que los descubrimientos recientes han dado la razón a la Vidente en dos puntos: en el lugar de la Dormición de María y en la existencia de la secta esenia. Se ha comprobado que la casa de la Virgen fue edificada en Éfeso y que en ella moró María los últimos años de su vida. Lo mismo cabe decir de los Esenios, de quienes habla abundantemente Ana Catalina. Su presencia y su importancia acaban de ser corroboradas por el hallazgo de los manuscritos del Mar Muerto. [AQ, 695-696]

Así pues, por una vez la historia y la arqueología actúan en defensa de las tesis serrianas. Por tanto, la visión existe *realmente* en el universo de Serra. Esto es importante, y es un error esquivar cierta literalidad en la afirmación, porque precisamente lo que Cristóbal Serra está buscando es ser piedra de escándalo de la razón (téngase en cuenta cuando, en unas páginas, recuperemos la figura de Sören Kierkegaard). Él mismo dice, a propósito de los estigmas registrados en la piel de la Vidente: «Para la ciencia, hasta pueden constituir una auténtica provocación» [AQ, 695]. Y un poco más adelante censura a algunos su «horror a lo sobrenatural» [AQ, 695]. Unos años más tarde, insistía en sus convicciones al conceder una entrevista:

P.- La Vidente del XIX cuyas visiones recogió Brentano. ¿Por qué le interesa tanto?

R.- ¡No debes haberla leído si me lo preguntas! Sus visiones son extraordinarias, de una lucidez maravillosa. Sólo ingería café durante semanas enteras, y desde su celda supo ver cada detalle de la vida de Jesús. Yo, a las visiones de Anna Catalina Emmerick les concedo un absoluto valor histórico. ¡Cuántas cosas habré entendido a través de ese libro!

P.- ¿Les concede 'valor histórico'? Comprenderá que los más racionales se sorprendan ante esa declaración.

R.- Pfff... —se encoge de hombros y sonríe—. Tampoco es tanta la luz que ofrece la razón. No me preocupa lo más mínimo...²⁷⁸

Esta oposición frontal a la razón como único método de aproximación a la realidad es la que justifica muchas otras líneas de la obra de Serra, como las que incluyó en su libro de aforismos y notas *Con un solo ojo*:

Jamás me sedujeron los partos laboriosos de Kant, de Hegel y de tantos otros filósofos monumentalistas. Mis lecturas estrictamente filosóficas nunca fueron ni muy variadas ni muy profundas. Tan pronto como emprendía la lectura de una obra colosalista, me sentía apabullado. Si en literatura hallo escaso placer en lo meramente extenso, menos puede recrearme una obra filosófica dilatada, que pretende convertirme en desmadejador. [AQ, 392]

'Desmadejador', esto es, razonador sistemático: uno coge la madeja entre sus manos, la estudia con atención y desde una perspectiva estrictamente utilitaria (¿cómo lograré desentrañarla?), y luego debe aplicar sus manos como lo haría un artesano. No hay genialidad ni chispazo alguno, al menos a juicio de Serra, sólo una tarea metódica que tiene que ver con la aplicación de un criterio racional: desmadejar no adolece sólo de imaginación, es que de hecho resulta lo contrario de un proceso imaginario. Si a Serra le interesa Oriente, es porque su filosofía entiende el valor de lo breve y de lo poético. También, porque no establece etiquetas alternativas entre lo dualista y lo monista, sino que hace converger ambos planteamientos. En cuanto a la figura de Jesús, baste recordar esto: «La verdad del Cristo no se mide según las verdades de la razón. Hay que emplear otras varas» [LO, 209]. Y Serra hace esta afirmación en ese conjunto lúdico-cabalístico de ocurrencias, ya citado con anterioridad,

²⁷⁸ NADAL SUAÚ, 2010a, p. 35

que aparecen bajo el común epígrafe de 'Ejercicios de imaginación (para alentarla) dirigidos, si no a todos, a artistas, intelectuales y políticos'. Así pues, la razón se escandaliza de las visiones de Ana Catalina, pero la imaginación las tolera y sabe ver en ellas una verdad de orden poético.

Por lo demás, sus dos libros dedicados a Jesús divergen de los evangelios (no sólo de los cuatro canónicos, sino también de los apócrifos) en varios aspectos, siempre por estricta influencia de la vidente de Dülmen. Para empezar, sorprende la inclusión narrativa de un viaje a Egipto y otro a Chipre, ambos desafortunados en la tarea evangelizadora que lleva a Jesús a esos países. Serra dedica los capítulos 67 a 72 de *La flecha elegida* al viaje chipriota, tierra pagana «donde se ve más claro que el lenguaje de Jesús no siempre tuvo efectos inmediatos» [FE, 266]. El viaje egipcio, más sintético, literariamente más interesante, abarca sólo dos capítulos, el 86 y el 87. La referencia al lenguaje del protagonista es importante, porque aparece como uno de sus mayores atributos a lo largo de todo el libro: lenguaje basado en la «analogía simbólica» [FE, 131], apocalíptico [FE, 362], profético [FE, 216], que llega a ser calificado por el autor de «lenguaje del terror» [FE, 163], aunque el terror que provoca esté relacionado con ser, también, un «lenguaje franco» [FE, 99]. El Jesús de Serra presenta matices e inflexiones que lo dotan de una especial densidad y lo acercan de forma clara al autor que nos ocupa. Por ejemplo, es irónico en un sentido trágico: «La ironía puede ser a flor de piel, sin profundidad. La de Jesús no tuvo nada de superficial y sí el tono trágico» [FE, 99]. Y paradójico: «Se ha hablado de nueva ley, pero ¿es justo denominar ley lo que se enuncia con el lenguaje del precepto y pasa a ser espiritualmente paradoja? La ley es grávida, y nada más ingrávido que el Sermón» [FE, 205]. Ingrávido, leve, imaginativo: pensemos en Italo Calvino. Y ligémoslo de nuevo a la importancia del lenguaje, de lo que podríamos llamar 'estilo', o incluso 'estilo indirecto'. En Sicar, Jesús predica en la sinagoga y, hacia el final, «añadió que la parábola era más necesaria que los milagros» [FE, 329]. Y precisamente, al explicar la parábola de la oveja perdida a sus lectores, el narrador afirma que no es difícil seguirla «con la imaginación» [FE, 236]. El

lenguaje de Jesús, en fin, también se manifiesta en forma de escritura: «A veces Jesús escribía con una caña en la arena» [FE, 178].

Otro aspecto significativo de ambos libros, tal vez más marcado en *Visiones de Catalina de Dülmen* dada su naturaleza sintética, es la plasticidad de los pasajes dedicados a las posesiones y los demonios, que bajo la apariencia de un «negruzco nubarrón» [FE, 191] abandonan los cuerpos de los endemoniados y de los resucitados Marcial y Lázaro; es un recurso cuyo carácter explícito roza la sobreactuación, incluso aunque esté presente en las visiones, pero que a Serra le sirve para insistir en su voluntad de sobrepasar a la razón. Por eso, en el pasaje dedicado a Lázaro, llega a preguntar si «¿hubo o no resurrección de Lázaro?», lo que le permite replicarse: «No basta que se diga que no ha sido, porque no pudo ser, o porque repugna a la razón y a la común experiencia. Esto es prejuizar la posibilidad de los milagros» [FE, 295]. En cambio, arbitrariamente, al narrador sí le basta con decir que las circunstancias que narra en todo momento «son verdaderas» [FE, 99] porque lo dice una Vidente: es que la imaginación y la poesía siempre son verdad. Al describir el episodio de la Transfiguración, vuelve a dejarlo claro: «Nada mejor, pues, que hacer oídos sordos a los intentos racionalistas de explicar este relato, buscándole el fundamento natural» [FE, 251]. La cita se refiere a lo natural entendido como Ley o Necesidad, porque hay otros fragmentos que vinculan directamente *La flecha elegida* con la poética de *Diario de signos* o *Augurio Hipocampo*: «Lo visible es para Jesús emblema de lo invisible y de lo espiritual. En la naturaleza, tan atornasolada, Jesús ve lo sobrenatural, incluso cuando la luz reposa como un pájaro sobre el monte. [...] La naturaleza será así para el cristiano el eco de la voz de Dios que se deja oír» [FE, 131]. La siguiente cita, más extensa, tiene un interés casi arquitectónico en el plan general de esta tesis doctoral, porque vincula la idea de caída (presente en su lectura del Apocalipsis y en la defensa que haremos de su condición antimoderna en el siguiente capítulo), las influencias cosmológicas (cercana, por lo tanto, al ocultismo y la astrología), la aproximación mágica a la naturaleza y la prevención frente al exceso racional o utilitario. Veámoslo:

La Vidente tenía por cosa cierta que en los frutos y plantas reside un cierto misterio sobrenatural, desde que el hombre, al caer, arrastró la naturaleza entera en su caída. Este misterio, dado lo muy caído que está el hombre, se ha convertido en un secreto, y los más no tienen noción del significado, forma, gusto y virtudes intrínsecas de estas formas inanimadas. Todo se ha convertido en oscuro por obra de la flaqueza de nuestro intelecto y del abuso que hacemos de las cosas.

Jamás vio claro que fuera la manzana el fruto del árbol del pecado original. Según ella, las ramas principales de aquel árbol no tenían ramificaciones secundarias y sus hojas eran tan grandes como un escudo guerrero. Los frutos quedaban ocultos entre la fronda de las hojas.

Después de la caída, según su testimonio, existe fuerte influencia de los espíritus planetarios sobre los hombres y las plantas. Todas estas propiedades botánicas secretas pudo verlas por medio de Jesús, que tiene entablada lucha con los espíritus planetarios. [FE, 94]

Finalmente, la otra gran aportación respecto de los Evangelios estriba en los matices psicológicos y biográficos con que se enriquecen algunos personajes secundarios de las narraciones bíblicas, como Lázaro, José de Arimatea o Poncio Pilatos; es espléndido el fragmento en que Jesús conoce a María de Sufán, mujer hostigada por demonios que, asustada, se ha escondido en una tinaja que se rompe en pedazos [VC, 53], una imagen tan poderosa que carga de densidad a una figura que podría haber sido coyuntural. Pero sobre todo, hay tres presencias que gozan de enorme importancia en esta aproximación serriana a la vida de Jesús. La primera es María de Magdala, que aquí aparece como la descendiente de una familia adinerada que malgasta su vida y su hacienda en lujos y orgías hasta que oye hablar de Jesús y, pese a las burlas de sus amantes y amistades, intuye un alma pura y una posibilidad de redención; Serra le dedica el espléndido capítulo 50, 'La efigie de Magdalena' [FE, 182-188]. Después, María la Silenciosa, hermana de Lázaro, representa el tema constante de la ignorancia espiritual. Es una mujer que parece haber anulado el ego («jamás usó el pronombre 'yo'» [FE, 66]) y de la que dice Jesús: «No está ida, pero su alma no es de este mundo. No ve nada de lo que es terrestre y el mundo no la comprende. Es feliz al no pecar» [FE, 67]. Lo último equivale, poco más o menos, a haber cumplido con este imperativo declarado por Péndulo: «No quiero injuriar la vida con los actos conscientes» [AQ, 41]. Por último, Cristóbal Serra reflexiona sobre la figura de Judas, porque

no le interesa verlo como una encarnación del Mal o de la Traición, sin más esfuerzo analítico. Su hipótesis, vertida en *La flecha elegida*, defiende que Judas era un hombre sin imaginación, seducido por lo material, que esperaba de Jesús un reino político y militar: «Era partidario del aquí y del ahora» [FE, 166]. Y con toda la intención del mundo, Serra recuerda que «las luces y la herencia liberal intentaron la rehabilitación del menos imaginativo de los Apóstoles» [FE, 166], una andanada contra la Ilustración que revela al antimoderno que escribe esas líneas. Habrá que recordarlo en el capítulo siguiente. De momento, ha quedado claro que la vida de Jesús, y la configuración de los personajes que la atraviesan, le sirvió al autor para dar otra vuelta de tuerca, coherente y obligada, a su visión del mundo.

10. Entre el existencialismo y el antimodernismo

Hasta aquí, la presente tesis doctoral ha pretendido ordenar todas las ideas que subyacen en la obra de Cristóbal Serra, con independencia de que su raigambre sea religiosa, filosófica o poética. Ahora bien, también debemos establecer las verdaderas coordenadas de la literatura serriana, y para ello es necesario localizar los ejes sobre los que estos motivos aquí expuestos van acomodándose y hallando sentido. En última instancia, se trata de etiquetar la obra de Serra o, al menos, de inscribir al autor en tradiciones reconocibles.

Es frecuente hablar de Cristóbal Serra como de un espíritu romántico (lo decía, no hace tanto, Emilio Arnao²⁷⁹), pero eso en realidad significa más bien poco. Sabemos que hubo un Romanticismo encomendado a la idea del Progreso y otro firmemente anclado en la melancolía de un pasado medieval que se percibía como espiritualmente superior; conocemos las peculiaridades del movimiento romántico en cada país, y deploramos la dificultosa implantación de lo romántico en el siglo XIX español. Octavio Paz, no en vano referencia de primer orden para entender la visión que Serra tiene del fenómeno poético, recuerda que la modernidad poética ha sido siempre una añoranza de lo mágico, de lo sacro. En este sentido, también subrayado por Muschg («el romanticismo fue desde el principio un fenómeno europeo, la respuesta a la deificación de la razón pura, a la ciencia racionalista. Era la resurrección de la imaginación mágica»²⁸⁰), cabe decir que Cristóbal Serra es romántico, pero aún así el término nos resulta inaprensible. En cambio, hay dos senderos de la modernidad que parecen confluir en la obra del mallorquín y cuyas especificidades pueden arrojar luz sobre la obra de Serra. Son el existencialismo cristiano de Kierkegaard, Gabriel Marcel²⁸¹ o Albert Camus (al citarlo aquí, es fundamental introducir una explicación: sabemos que es problemático catalogar a Camus de existencialista, como ya es habitual señalar, y todavía lo es más señalarlo como cristiano; pero se le puede

²⁷⁹ ARNAO, 2003, pp. 3-5

²⁸⁰ MUSCHG 1965, p. 49

²⁸¹ Marcel, sin embargo, no ha ejercido influencia alguna en Cristóbal Serra, ni tampoco alcanza a estar en sintonía, a pesar de que las ideas contenidas en su *Diario Metafísico* podrían convenir al mallorquín. «¡Qué tío tan macizo y molicio», exclama Serra al hablar de él, en NADAL SUAÚ, 2010a, p. 26

estudiar desde la perspectiva católica, como hizo admirablemente Charles Moeller²⁸², y en los aspectos en que coincide con Serra sobrevuelan las constantes de la tradición existencial), y la corriente antimoderna francesa del siglo XIX (hay quien hablaría de 'integrista' para referirse a ella), la de Léon Bloy, Joseph de Maistre o Chateaubriand. O incluso Baudelaire. Veámoslo.

10.1. Cristóbal Serra y el existencialismo

10.1.1. Presencia existencialista en la obra de Serra

En realidad, como el romanticismo, también el existencialismo es una corriente difícil de asir, definir o catalogar²⁸³. Si decidimos afrontarlo como una doctrina filosófica, probablemente Cristóbal Serra quedaría fuera de la misma; pero como explica Nicola Abbagnano:

El primer motivo de la fuerza del existencialismo es que éste no es sólo una doctrina filosófica: no se realiza sólo en los filósofos que trabajan en aclararse a sí mismos y a los demás las razones de él. [...] Antes bien, la importancia y la significación de su trabajo reside en el hecho de que no hacen sino expresar y revelar una actitud que, aunque tiene sus raíces en el interior del hombre, le es impuesta por las incumbencias concretas que lo esperan en el mundo, ahora y en el porvenir²⁸⁴.

¿Qué características definen esta 'actitud'? Para empezar, diremos que todas las acepciones del existencialismo comparten «la comprobación de una cierta negatividad radical, o de un estado de *crisis*, o de *caída* del hombre moderno»²⁸⁵. Ya hemos tenido suficiente oportunidad de descubrir esta misma convicción en el pensamiento serriano. En segundo lugar, el existencialismo identifica 'filosofar' con 'existir', con 'vivir'²⁸⁶: «El existencialismo apoya la palanca justo sobre lo concreto, sobre el yo individualmente existente, sobre mí mismo en cuanto busco y pregunto. Para el existencialismo es el filosofar la

²⁸² MOELLER, 1981, pp. 35-139

²⁸³ Véanse, a modo de ejemplos, ABBAGNANO, 1969; FONTÁN, 1994; PRINI, 1975

²⁸⁴ ABBAGNANO, 1969, p. 35

²⁸⁵ 'Prólogo' a PRINI, 1975, p. X

²⁸⁶ ABBAGNANO, 1969, p. 13

decisión acerca de *mi* actitud, de *mi* relación real y concreta con el ser»²⁸⁷. Es decir, que el individuo pasa a ser el centro del trabajo intelectual, en contraposición a cualquier forma sistemática, pretendidamente objetiva, de pensamiento (Hegel, en particular). Más aún, si el existencialismo ha influido tan profundamente en la literatura del siglo XX se debe a que sus mismos métodos tienen algo de género literario: «La filosofía [...] el *diario íntimo* de la aventura irrepitable en la que cada uno de nosotros decide su suerte de hombre auténtico»²⁸⁸. También en este aspecto, Cristóbal Serra da muestras evidentes de sintonía con el existencialismo: no sólo ha publicado un *Diario de signos* y dos volúmenes de memorias, sino que toda su literatura ha sido considerada fuertemente autobiográfica (y lo es, aunque ya hemos establecido en qué sentido), y todas sus reflexiones pasan por su propio filtro espiritual. No hay en su obra una voluntad de sistematizar, objetivar o simplemente abarcar todo el mundo exterior. Él mismo considera, en las primeras páginas de *Con un solo ojo*, que esta actitud es la que le ha alejado del género de la novela: «No siento una fuerte curiosidad por todo lo que me rodea. Prefiero antes entregarme a mis sueños o a mis cavilaciones» [AQ, 374]; y unas páginas después, afirma a propósito de Henri Michaux que «el hombre interior es tanto más intenso cuanto más confinado está en su cárcel humana» [AQ, 387]. En cuanto a su relación con la tradición filosófica occidental, Serra ha dejado claro que no le interesan ni el idealismo alemán ni cualquier corriente racionalista: «Cuando una filosofía echa mano del ropaje científico, se convierte automáticamente en una filosofía de guardarropía» [AQ, 382]. Ya lo hemos comentado antes, e insistiremos más adelante, al hablar de antimodernismo: lo irracional, lo imaginativo, es esencial en Cristóbal Serra. Pero si a él se le ha asociado al romanticismo o al irracionalismo puro, otro tanto ha ocurrido con el existencialismo²⁸⁹.

En todo caso, y esto debería quedar bien claro, nosotros entendemos que Cristóbal Serra mantiene, sobre todo en su obra de juventud, una sintonía con

²⁸⁷ ABBAGNANO, 1969, p. 39

²⁸⁸ PRINI, 1975, p. 9

²⁸⁹ Ver PRINI, 1975, pp. 11 y siguientes, para una refutación de las lecturas críticas de esta corriente filosófica

el existencialismo, pero no creemos que sea la única influencia que reciba ni la única explicación de su literatura. Aún así, y para despejar incógnitas, dejemos sentado que su misma obra da muestras de conocimiento de la figura y los libros de Sören Kierkegaard: «La sal que el Señor recomienda que conservemos es aquella actividad cerebral de que da clara muestra Kierkegaard en su *Diario*» [AQ, 652]; «la sal, expresión que encontramos en Mateo, puede parangonarse con el humor kierkegaardiano: ‘tened sal en vosotros mismos’» [CP, 18]; «Si establecemos un paralelo con Kierkegaard, Hamann resulta más desafortunado. Se ha dicho que fue más profeta que escritor»²⁹⁰; «este cristianismo [el de Hamann] —paradójico y paulino— anuncia ya a Kierkegaard, gran lector de Hamann: la existencia está por encima del entendimiento; la fe es un acto, una conversión del ser, y por ello es superior a la razón, para la cual es escandalosa»²⁹¹; sobre todo, prestemos atención a este pasaje que reproducimos íntegramente a pesar de su extensión:

KIERKEGAARD (SAL Y HUMOR).— Sören Kierkegaard, el del profético apellido, que vale tanto como *cementerio* (en inglés, sería *churchedyard*), nació en Copenhague en 1813 y murió en esa misma ciudad en 1855. Ha sido considerado el fundador, o más bien el padre, del existencialismo cristiano, pero eso no es rigurosamente cierto, porque se descarta a Pascal, existencialista *avant la lettre*. Como aquel otro célebre danés que trajo a la escena el cisne de Avon —me refiero a Hamlet—, fue poseído por la duda y la angustia. Como buen dubitativo y melancólico, conoció el intrínquilis del humor. Su *Diario*, posiblemente lo mejor que dejó escrito, nos depara sugerencias realmente iluminadas sobre el humor. En una de ellas, leemos: “el humor es también la alegría que ha vencido al mundo”. En líneas posteriores, anota: “El humorista, como la fiera, anda siempre solo”. Al humor contraponen la ironía, a la que define de este modo: “La ironía es un desarrollo anormal que, como el hígado de las ocas de Estrasburgo, acaba por matar al individuo”. De hecho, Kierkegaard fue un gran humorista. De sí mismo, dijo: “Nací en 1813, en aquel año de desastres financieros en que tantos billetes de banco fueron puestos en circulación. Mi existencia podía compararse con uno de ellos”. Otra prueba de su humor: “La filosofía es el ama seca de la vida. Vigila nuestros pasos, pero no nos amamanta”. Una de las sutilezas que encontramos en las *Meditaciones* de Max Jacob es la aclaración de una palabra que no abunda en el Evangelio, pero

²⁹⁰ Ver anexo 16.1.

²⁹¹ Ver anexo 16.2.

que sazona alguno de sus pasajes. Me refiero a la palabra *sal*. La sal que el Señor nos recomienda que conservemos, según Max Jacob, no hay que confundirla con el Espíritu. Esta actividad cerebral, próxima al humor kierkegaardiano, no es algo grave, serio. No diré más: admite fantasías, locuras, elucubraciones, quimeras. De seguro que el sacerdote, que no quiere pertenecer a la cofradía del humor, no entiende así la sal evangélica. [AM, 59-60]

En todos estos textos, Cristóbal Serra destaca el humorismo de Kierkegaard, que suele pasar desapercibido entre quienes analizan la obra del pensador danés. Pero ese humor está ahí, y es natural que el mallorquín sienta aprecio por él. No en vano, Kierkegaard consagra su tesis doctoral a la ironía de Sócrates²⁹² y, sobre todo, es deudor del humor irónico que destila la Biblia y al que ya hemos hecho alusión en varias ocasiones. La risa de Cristóbal Serra, ambigua, trágica en el fondo, semejante a la del profeta Jonás, podría muy bien quedar definida en las siguientes palabras del pensador que se hizo llamar ‘el más desdichado’ (lo mismo que, como un eco, Serra se autocalifica «el desconocido de mí mismo» [LV, 13]):

Cuando uno advierte con qué hipocondríaca lucidez descubrieron los antiguos ingleses la ambigüedad en que se funda la risa, se acongoja por fuerza ante ello. [...] ¿Qué ocurriría si todo en el mundo fuese un malentendido? ¡¿Y si la risa fuese en realidad llanto?!²⁹³

Pero hemos leído que Serra se refiere a Pascal como «existencialista *avant la lettre*». Precisamente, Pascal ocupa no poco espacio en los libros del mallorquín (sólo pondré dos ejemplos, el capítulo que le dedica en *El canon privado* [CP, 61-62] y la selección de aforismos que recoge en *Efigies* [E, 67-75]). Pero, por ahondar más en la lectura que Serra ha hecho de la tradición existencial, cabría citar también dos autores españoles: Francisco de Quevedo (el otro gran ‘existencialista *avant la lettre*’ europeo) y Miguel de Unamuno. A Quevedo, Serra le dedica otro capítulo de *El canon privado* [CP, 35-37], uno de su *Biblioteca parva* [AQ, 639-642] y una selección de textos en la *Antología del humor negro español* que preparó para Tusquets [AHNE, 43-66]. Pero no

²⁹² KIERKEGAARD, 2000

²⁹³ KIERKEGAARD, 2006. p. 47

sólo nos consta que Serra ha leído a Quevedo; sabemos que ha hecho de él una lectura existencialista: «Quevedo, sin dárselas de existencialista, anticipó el tono del existencialismo en *La cuna y la sepultura*» [LO, 90-91]. O bien: «Basta leer su tratado ascético *La cuna y la sepultura* para saber hasta qué grado alcanza su pesimismo existencial» [AHNE, 43]. De Unamuno sabemos que fue lector asiduo de Kierkegaard y el marchamo existencialista cristiano de su pensamiento tampoco admite dudas, aunque sí matices: «Unamuno, que quizá fue existencialista en la medida en que no llegó a ser filósofo»²⁹⁴. Cristóbal Serra le dedica uno de los capítulos de la *Antología del humor negro español*, y en su introducción leemos: «Unamuno, antes que otra cosa, es un irracionalista enemistado (como Lutero) con la ‘ramera razón’», «los combates que libraré consigo mismo le conducirán a una postura existencialista que desdeña la filosofía y se queda con la poesía» [AHNE, 165]. Esta última frase se repite, literalmente, en el artículo ‘Miguel de Unamuno: regañón heroico’ [SE, 97]. Por último, uno de los libros de temática existencialista que más impresionan a Serra es *Kierkegaard y la filosofía existencial*, de León Chestov, a quien se cita en *La linterna del ojo* en los siguientes términos: «Tengo noticia de que el judío ruso León Chestov sostenía también que se podía demostrar sin dificultad que los grandes helenos habían bebido su sabiduría en la Biblia; no en los profetas o en los Salmos, sino en los discursos de los amigos de Job» [LO, 91]. En su estudio, Chestov destaca que «desde el punto de vista de la filosofía especulativa la filosofía existencial es el peor de los absurdos»²⁹⁵, y que Sören Kierkegaard «detestaba la razón por encima de todo»²⁹⁶. Por último, en *Augurio Hipocampo* se lee la siguiente reflexión en torno al existencialismo y su recepción (o mejor dicho, su rechazo) por parte de la España franquista, en la que el narrador tiende a identificarse con esa corriente de forma clara y expresa:

El cordón sanitario vedaba la entrada al error, y no se sabía bien donde empezaba y donde acababa. La delimitación entre el yerro y la sana razón no es tan fácil de establecer, en algunos casos. Fuera del país, nadie ignoraba la teoría existencialista, por muy enturbiada que

²⁹⁴ Julián Marías, citado en ROBERTS, 1978, p. 32

²⁹⁵ CHESTOV, 1947, p. 24

²⁹⁶ CHESTOV, 1947, p. 40

podiera estar, debido a escuelas, controversias y verborrea oscurecedora. Aquí, en cambio, tenía que darse por ignorada. Naturalmente, nunca faltaron noticiosos que sabían que la denigrada teoría no excluía tendencias espirituales.

La oposición al existencialismo tuvo más carácter social que religioso, aunque estuviese, también, teñida de este carácter. La doctrina existencialista era instintivamente rechazada por los hombres de más robusta constitución. El vigoroso, que daba la tónica en la sociedad hercúlea de posguerra, no podía tolerar que una doctrina proclamara indirectamente que *los únicos que se dan cuenta de que existen son los que no gozan de salud*.

El existencialismo venía a encararse con la muerte. El final del hombre, tajante a más no poder, carecía de sentido en el plano existencial. Mientras alentaba la vida, seguías ligado a algo –familia, sociedad, profesión, humana especie–. Llegada la muerte, nada de eso subsistía, ni tú mismo subsistías. Ese final disparatado llevaba al mortal a una perpetua angustia, pues, a la contribución personal sólo le aguardaba la indiferencia de una sociedad que marcaba el paso a tambor batiente.

La sociedad de los bienpensantes había decidido que el existencialismo era moda contagiosa. Olvidaban tales divinos, pertrechados de su presunta conexión divina, que fueron existencialistas pueblos y civilizaciones enteras. Sin ir más lejos, el pensamiento existencial del hebrero –con su rara capacidad para pensar en varios planos sin que éstos se interfieran– era cosa probada. Desafiando la lógica, el genio hebreo había sabido reconciliar el hado con el libre albedrío, la materia dominante con el monismo. Solamente cuando el hebrero, como la mujer, quiere ser estrictamente lógico, tiende a ser aburrido y estrecho de miras. [AQ, 539]

Pero insisto otra vez: al establecer una conexión con el existencialismo, hablamos sobre todo de la etapa de juventud de Cristóbal Serra (aunque en una de sus últimas obras todavía utilizara expresiones tan características de esta filosofía como «el Absurdo de la existencia» [TC, 75], prácticamente un cliché), que es la época que recrea *Augurio Hipocampo* aunque lo haga desde la senectud, y hablamos de una *sintonía*. Para contemplar el mapa de su obra de juventud, deberíamos introducir, como ya hemos ido viendo, aspectos de estética literaria (la lectura de diferentes ismos), la influencia oriental (el Tao, concretamente, citado en la ‘Autocrítica’ de Péndulo) o la concurrencia de circunstancias personales. En todo caso, no deja de ser ilustrativo ver cuáles son los frutos más o menos reconocidos del existencialismo literario en España

y compararlos con *Péndulo*. El estudio más sistemático sobre el tema, aunque sus conclusiones probablemente merezcan alguna revisión décadas después de haber sido publicado, fue en su momento el de Gemma Roberts. En él se establece que no hubo tal cosa como una escuela existencialista en nuestro país, pero sí ciertas pautas de influencia que, en la posguerra, se habrían retomado con *La familia de Pascual Duarte* (1942) y el tremendismo que lo siguió. A esa primera fase le sigue otra más asentada, puesto que «hacia 1950, no disminuye sino más bien se incrementa el tratamiento de temas y motivos existenciales en la novela española»²⁹⁷. Las características principales de ese fenómeno, a juicio de Roberts, fueron la naturaleza «menos especulativa»²⁹⁸ de la narrativa española frente a la europea; el hecho de que «la forma literaria ocupa un lugar bastante secundario en relación con el mundo de las significaciones»²⁹⁹; «residuos costumbristas y naturalistas»³⁰⁰; la entrada en escena de protagonistas que responden a un perfil de «hombre humilde, incluso al tipo primitivo»³⁰¹; y una «mucho más intensa preocupación social»³⁰². Es difícil encajar la propuesta serriana en este dibujo, más allá de coincidencias secundarias. Esta dificultad se acrecienta al repasar la nómina de libros a los que la autora dedica capítulos específicos para probar sus tesis y constituir una nómina del existencialismo español: *La gota de mercurio* de Alejandro Núñez Alonso, *Con el viento solano* de Ignacio Aldecoa, *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, *La sombra del ciprés es alargada* y *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes, *Con la muerte al hombro* de José Luis Castillo, y *Juego de manos* de Juan Goytisolo. Es difícil imaginar una retahíla de títulos más alejados de la estética de *Péndulo*, y sin embargo es ciertamente razonable considerarlos imbuidos de existencialismo, encontrando un aire de familia entre ellos que excluye al texto de Serra. El apunte subraya nuestra convicción de que Serra fue un autor menos distante de lo que aparentaba respecto de las corrientes profundas de su propia época, aunque su propuesta fuera tan personal y alejada de los movimientos generacionales y canónicos

²⁹⁷ ROBERTS, 1978, pp. 47-48

²⁹⁸ ROBERTS, 1978, p. 49

²⁹⁹ ROBERTS, 1978, p. 50

³⁰⁰ ROBERTS, 1978, p. 50

³⁰¹ ROBERTS, 1978, p. 51

³⁰² ROBERTS, 1978, p. 52

que esa conexión pasa desapercibida si se intenta entender desde etiquetas convencionales, más superficiales e impuestas desde estéticas dominantes..

La pieza serriana más claramente existencialista, insistimos, es *Péndulo* [AQ, 32-50], y no tanto el conjunto del volumen tal y como lo conocemos desde la edición de Tusquets (que, recordemos, incluye ‘otros papeles’ muy variados) como esa pieza vanguardista en concreto. Años más tarde, tratando de explicar la importancia de este libro en sus «experiencias de andante espiritual», Serra escribirá: «Nada mejor para conocer mi experiencia entre 1946 y 1948 que leer mi *Péndulo*» [LV, 79]. En efecto, el libro remite claramente al terrible momento de la posguerra española, y en él se mezclan las experiencias de un Serra enfermo (en *Péndulo* se limita a cambiar su tisis por la tuberculosis, en todo caso dos enfermedades «románticas»³⁰³) con las que pudo vivir estudiando leyes en Barcelona y Madrid. La situación del beso en la calle se corresponde con una desagradable anécdota que Serra padeció en las Ramblas de Barcelona; el personaje del anarquista guarda un muy razonable parecido con alguien a quien Serra conoció en Madrid, un ex soldado lector de René Guenon que nuestro escritor rebautizaba, siempre en conversaciones privadas, como «el místico de Manacor» (sólo hay una alusión escrita a ese apodo, en *Augurio Hipocampo* [AQ, 595]). Por último, como ya vimos, es muy probable que algunas de las alusiones al amor con varias muchachas encierren alguna decepción de orden personal que, en todo caso, el autor se ha guardado mucho de confesar de forma explícita y sin ambages ni estrategias indirectas en texto alguno. Es igualmente evidente que la sombra de un estado policial y que practica la coacción domina, deliberadamente, el paisaje moral de *Péndulo*. Serra explica todo esto así:

El libro es, indirectamente, el fruto de aquellos días angustiosos en los que me consideraba de pronto un viajero sin norte. La vida había perdido para mí todo sentido. No podía esperar nada del amor, y de la sociedad menos, ya que era el primero en darle la espalda y en

³⁰³ Así las califica Serra: a la tisis, «la temida tisis, propia de pechos románticos» [LV, 35]; a la tuberculosis, en *Péndulo*: «La tuberculosis, roedor romántico» [AQ, 48]. Esto parece alentar una lectura biográfica de los pasajes relacionados con la enfermedad

considerarla un tejido de despropósitos y de injusticias sociales e históricas. [...]

Péndulo es el retrato más acabado de lo que fui en aquellos días. A través del personaje (mi heterónimo), se ve al joven provinciano, frustrado, fácil presa de la melancolía. Las situaciones que *Péndulo* vive no son fiel reproducción de las padecidas, pero nunca dejan de ser trasunto de las que fueron. Más simbólicas que reales, traducen el estado de silenciosa desesperación que viví. [LV, 79-80]

Como ya vimos, en su versión final *Péndulo* consta de diecisiete fragmentos precedidos por una 'Autocrítica'; pero conviene recordar que, en su primera edición salida de la imprenta Atlante en 1957, el librito incorporaba un 'Prólogo' que luego ha desaparecido, pero que el autor recuperó en *Las líneas de mi vida*. En él, notamos varias expresiones perfectamente existencialistas, sobre todo esta referida a sí mismo: «[Cristóbal Serra] Desde hace unos años escribe, para dar un poco de tregua al suplicio del Ser» [LV, 80]. En cuanto a la 'Autocrítica', digamos en primer lugar que en ella son citados dos escritores, Dostoievski [AQ, 33] y Kafka [AQ, 37]. Muy significativo: al ruso se le ha considerado siempre el primer novelista existencial, hasta el punto que Chestov consagra en su libro todo un capítulo a establecer paralelismos entre el pensamiento del autor de *El idiota* y el de Kierkegaard. Allí, Serra subraya los siguientes pasajes referidos al novelista: «Dostoievski expresó también los principios fundamentales de la filosofía existencial. No en vano durante los años que pasó en la cárcel leyó un solo libro, la Biblia»³⁰⁴; «surge en Dostoievski una sospecha terrible o, si se quiere, una intuición deslumbradora: esa codicia de la razón encubre la *concupiscentia invicibilis* que se apoderó del hombre después de la caída»³⁰⁵; o también, «Dostoievski grita: ¿qué me importan a mí las leyes, si no me gustan? ¿Por qué resignarme, si tal resignación produce repugnancia?»³⁰⁶. Por otra parte, Chestov explica cómo Dostoievski se indignaba ante los facilones «dos y dos son cuatro» o «un muro es un muro» del sentido común³⁰⁷; esas fórmulas tampoco parecen complacer

³⁰⁴ CHESTOV, 1947, p. 315

³⁰⁵ CHESTOV, 1947, p. 316

³⁰⁶ CHESTOV, 1947, p. 317

³⁰⁷ CHESTOV, 1947, p. 316

a Serra, que pone en boca de Péndulo la siguiente paradoja: «dos y dos son cinco. ¿Dónde está el dos? ¿Dónde está el cinco? » [AQ, 49]

En cuanto al prosista de Praga, Serra lo menciona para depreciar su influencia: “No creo que [*Péndulo*] pueda tildarse de kafkiano, pues las huellas de Kafka, de existir, serían inconscientes” [37]. Por nuestra parte, ya comentamos que estamos fundamentalmente de acuerdo en aparcar una lectura fuertemente kafkiana de *Péndulo*, pero sí es cierto que a menudo se ha mencionado (igual que *Un tal Plume*³⁰⁸ o *Woyzeck*³⁰⁹) a los personajes kafkianos como muy semejantes al que nos ocupa³¹⁰, y ello se debe a un aire de familia, aunque incompleto, indiscutible y significativo. Kafka, el autor de *El Proceso*, de *La transformación*. Precisamente, ese de quien Pietro Prini ha escrito: «El novelista checo Franz Kafka, en el cual una gran parte de la *littérature noire* del existencialismo contemporáneo puede justamente reconocer a su predecesor más inmediato»³¹¹. Por último, Serra parece más dispuesto a reconocer una filiación surrealista de su libro («en cuanto que otorga al inconsciente una especie de virginidad ilusoria» [AQ, 37]). De nuevo, Serra ejerce la «autocrítica» con mucha exactitud y no hay nada que discutir a lo dicho por él. Con todo, dos matices: estéticamente, *Péndulo* lo mismo bebe del surrealismo que del expresionismo. En realidad, la clave es que no nace de una voluntad de estilo, sino de una necesidad, puesto que confiesa que «lo escribí de un tirón» [AQ, 37]. Por tanto, no hay una voluntad de mimetizar un estilo concreto. Y el otro matiz: lo que dice Serra responde a la pregunta por la estética literaria a la que se adhiere. El surrealismo no sólo no se opone a un posible pensamiento existencial, es que en gran medida es inconcebible sin el existencialismo. Para muestra, esta cita de Azcuy, al que Serra ha leído: «La gran ascesis surrealista comienza con una toma de conciencia de lo absurdo del mundo, de la gratuidad de la existencia. La vida se les presenta como una

³⁰⁸ MICHAUX, 2009

³⁰⁹ BUCHNER, 1993

³¹⁰ Sin ir más lejos, lo menciona Carlos Edmundo de Ory en carta a Cristóbal Serra [LO, 72]

³¹¹ PRINI, 1975, p. 44. La referencia a la contemporaneidad gana peso cuando apreciamos que Prini escribe su libro en la misma década, los cincuenta, en que Serra concibe el suyo

inconsistente sucesión de momentos carentes de sentido»³¹². Es decir, el surrealismo comienza con una toma de conciencia existencial prototípica.

Tratemos ahora de hacer una lectura existencialista del personaje Péndulo y de sus peripecias. Ya hemos dicho que el existencialismo es un concepto difícil de resumir, y que adopta fórmulas muy diversas, a veces divergentes, entre los diferentes autores. Ahora bien, hay varios puntos comunes. Algunos ya los hemos comentado, y sin embargo aquí necesitamos introducir otro esencial: el problema de la decisión, o si se prefiere, de la búsqueda. Aunque los términos cambien, y con ellos otros muchos matices, lo habitual es que el pensamiento de la existencia conciba al hombre como escindido entre dos tendencias: una puede calificarse como Necesidad, como la Nada, como lo Demoníaco; la otra será, en consecuencia, la Libertad, el Ser, lo Divino. En todo caso, ese desgarramiento es evidente, y al individuo lo definirá su recorrido entre ambos polos: «La existencia es una busca del ser en la que está directamente empeñado el hombre individual», leemos en Abbagnano³¹³. Pero, para existir, uno debe decidir: «*Todo acto existencial es un acto de indeterminación problemática*»³¹⁴. Es decir: el individuo debe tomar decisiones. Si un hombre prefiere «evitar el riesgo y no afrontar la responsabilidad de una elección decisiva»³¹⁵, «en estos casos, el hombre *se deja vivir*», «vive entonces en estado de *dispersión*; no se posee, ni posee verdaderamente sus posibilidades. Su existencia no se suelda en el círculo de la estructura, no se *cumple* verdaderamente, ni verdaderamente se *abre* hacia el porvenir»³¹⁶. En cambio, si decide, entonces se *posee a sí mismo*, «conquista el hombre un *destino*»³¹⁷. La libertad está aquí, mientras que la indecisión supone la no-libertad, es decir, la Necesidad, que es también lo razonable, lo lógico, lo sistemático o lo establecido: el dos y dos son cuatro que Dostoievski critica y Péndulo rechaza. O, en el universo poético kierkegaardiano, la imposibilidad de la repetición³¹⁸. Si aceptamos que dos y dos son cuatro, estamos sometidos; si aceptamos la moral convencional,

³¹² AZCUY, 1966, p. 127

³¹³ ABBAGNANO, 1969, p. 37

³¹⁴ ABBAGNANO, 1969, p. 17

³¹⁵ ABBAGNANO, 1969, p. 20

³¹⁶ ABBAGNANO, 1969, p. 20

³¹⁷ ABBAGNANO, 1969, p. 21

³¹⁸ KIERKEGAARD, 2009

Abraham, padre de la fe, es sólo un asesino; ahora bien, si Abraham no es sólo un asesino, es por la paradoja de la fe: mediante su sometimiento a Dios, que le exige sacrificar a Isaac, mediante la «manifestación sagrada del absurdo divino»³¹⁹, Abraham conquista el estadio religioso de su vida. Por lo absurdo, por la paradoja, se redime³²⁰.

El tema de los dos polos es una constante. Y *Péndulo* encaja perfectamente en él, su mismo nombre avala esta hipótesis: Péndulo se mueve (pendula) entre el deseo y la necesidad, como su mismo autor cuando concibe el texto [AQ, 36]. «Lastimado por una realidad hiriente», Péndulo «busca su ración de Paraíso» [AQ, 35]. Se mueve en dirección a lo poético, a la «cultura analfabeta del universo» [AQ, 34], a la inocencia, pero lo retienen la coyuntura [AQ, 35], las «potencias del mundo hostil» [AQ, 36]. Péndulo queda perfectamente definido en la siguiente afirmación de Pietro Prini, que hemos recogido con anterioridad pero que ahora referimos completa:

La filosofía fue entendida por Kierkegaard como el comportamiento activo hacia la verdad de la propia existencia: no es el sistema o la especulación, sino el diario íntimo de la aventura irrepitible en la que cada uno de nosotros decide su suerte de hombre auténtico.³²¹

Mientras duda, se debate o lucha por escapar de aquello que lo limita, Péndulo existe. En cuanto ha tomado conciencia de los males del mundo, ha desesperado, se ha angustiado. Y ya sabemos por Chestov que, para Kierkegaard, «el comienzo de la filosofía es la desesperación»³²². Un resumen de todo lo dicho lo propone el mismo Serra en su 'Autocrítica': «Pero sobre todo está patente en *Péndulo* la disparidad entre el ser y el mundo que impone a la criatura el sufrimiento» [AQ, 35]. Sencillamente, esta es la perfecta síntesis del pensamiento existencial.

³¹⁹ KIERKEGAARD, 2003, p. 73

³²⁰ Sobre la paradoja, escribe Serra: «Es un término que se aplica a cualquier cosa contraria a la creencia recibida (y no necesariamente a la verdad)» [AM, 87]

³²¹ PRINI, 1975, p. 9

³²² CHESTOV, 1947, p. 37

Pero si estudiamos la presencia del existencialismo en la obra de Serra, recordémoslo, es en tanto que este pensamiento supuso una actualización del legado cristiano. Hay dos aspectos netamente cristianos que pesan sobre *Péndulo*: por un lado, la figura de San José de Cupertino, el tonto espiritual, que representa a los verdaderos hombres de fe, aquellos que «no han aceptado el sistema, los que tienen la intuición directa de la verdad, los que van a lo esencial, separándose de los otros, los fuertes en un tema, los espíritus sabelotodo» [AQ, 33] –esto último podría ser una diatriba de Kierkegaard contra Hegel, de quien decía que era un profesor empeñado «en explicarlo todo a cualquier precio»³²³–. El otro aspecto es el de la presencia del Pecado Original y la Caída. Estos conceptos hicieron mucha fortuna en el existencialismo, incluso en el que no era estrictamente cristiano³²⁴. Por eso, su función de eje central en *Péndulo* cobra una destacada importancia.

En la ‘Autocrítica’, leemos: «Péndulo es sobre todo un culpable nato, un perseguido en busca de felicidad, que circula por las calles de la ciudad, y vaga por las orillas del mar, para encontrar a los otros –el Otro- y vivir con ellos experiencias absurdas» [AQ, 35]. De este culpable por decreto se nos dice que «es siempre el acusado que no tiene nada que añadir. ¡Qué decir ante sus jueces!» [AQ, 35]. A continuación Serra insiste, repite el término por segunda vez: «Acepta la coyuntura que el Destino le depara y se siente culpable nato. ¿Culpable de qué? Esto es lo que él quisiera aclararse y no se aclara porque es todo niebla» [AQ, 35]. Sin embargo, un lector de Chestov como Cristóbal Serra sí podía saber por qué Péndulo es culpable: precisamente, por aceptar el Destino, por no desligarse de la Necesidad. El lector de Kierkegaard sabe que el pecado no es un concepto moral, sino religioso. El pecado es lo contrario de la fe. Péndulo, escindido entre el mundo y el Ser, no se libera por completo ni del ambiente, ni de la moral recibida («Las montañas de la Moral. Las montañas de la Moral» [AQ,48]), ni de la materia ni, en definitiva, de la Nada. Por tanto, es pecador. Pero al mismo tiempo, desea liberarse: por tanto, tiende a la inocencia. Pero en tanto que vive entre la niebla (excelente metáfora de su

³²³ KIERKEGAARD, 2007, p. 54

³²⁴ JASPERS, 1980, utiliza el concepto de pecado recurrentemente

desgarro, de esa angustia que es «el vértigo de la libertad»³²⁵), al menos tiende al Ser y *existe*: téngase en cuenta que «existir, para Kierkegaard, es existir ante Dios»³²⁶, y también que «sintiéndose culpable, el creyente se coloca ante Dios»³²⁷.

10.1.2. Cristóbal Serra y Albert Camus: paralelismos

Hasta aquí, lo referido a *Péndulo*. Pero en las relaciones que mantiene la literatura de Cristóbal Serra con el existencialismo, todavía falta desbrozar un poco más sus paralelismos con el pensamiento y la obra de Albert Camus. De un mediterráneo que la crítica apenas ha vinculado al existencialismo (Serra) a otro mediterráneo cuya pertenencia a esta tradición fue canónica pero que hoy cabría revisar en profundidad (Camus), esta comparación puede enmarcarse en el gran movimiento existencialista, siempre y cuando lo entendamos del modo amplio y flexible que hemos intentado establecer anteriormente. Vázquez Montalbán lo resumía muy acertadamente en una nota quirúrgica acerca del francés: «Cuando vemos a Camus metido en el saco común del existencialismo francés de posguerra y lo sacamos de él para leerle, vemos tantas afinidades como desafinaciones en relación con los otros supuestos existencialistas»³²⁸. Esa condición irreductible a una etiqueta de época acerca a ambos autores, y lo hace en un concepto recurrente en este trabajo: el de contradicción³²⁹. Es cierto que sus contradicciones no son exactamente de la misma naturaleza, pero en ambos casos son actitudes asumidas de forma consciente y como parte de un planteamiento crítico frente a los excesos de la razón y de la historia, aparte de ser una consecuencia inescapable del carácter, la biografía y el temperamento moral. En Camus, esa contradicción ha sido sintetizada por su hija en una fórmula magistral, «solitario y solidario»³³⁰, que se puede explicar del siguiente modo: «Más inicialmente predispuesto a la solidaridad, propuso ese pacto [con los otros] desde la

³²⁵ CHESTOV, 1947, p. 127

³²⁶ TORRALBA, 2008, p. 38

³²⁷ TORRALBA, 2008, p. 39

³²⁸ VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1997, p. 193

³²⁹ Marina Mulet Busquets ha estudiado con brillantez la cuestión en Camus, aunque el fruto de ese trabajo sigue de momento inédito

³³⁰ CAMUS, 2012

intransigencia de su individualismo en perpetua revuelta»³³¹. Si la naturaleza del conflicto resuelto en equilibrio precario no es la misma en estos autores, sí lo son parte de las consecuencias, especialmente en lo que respecta a la imposibilidad de someterlos a una sola etiqueta clasificadora.

A partir de ahí, la vinculación de la filosofía de mediodía camusiana con la sabiduría salobre de Serra debe matizarse, por supuesto, pero es indudable: en primer lugar, Cristóbal Serra lee *El hombre rebelde* y siente interés por él³³². Sin embargo, este libro difícilmente podía llenar vacío alguno en la formación de Serra, sino que más bien supondría una confirmación de determinadas hipótesis y una piedra de toque para su propia obra. En general, las coincidencias responden más bien al espíritu de una época y a unas herramientas parecidas que a forma alguna de magisterio del francés sobre el mallorquín. Ahora, veamos: nos interesa el capítulo final del libro de Camus, 'El pensamiento de mediodía', en el que se nos dice que asistimos a una «marcha enloquecida de la historia»³³³. Camus planta cara, como Kierkegaard, al sistema hegeliano, en una referencia explícita: «El racionalismo absoluto no es el racionalismo»³³⁴, «ni lo real es enteramente racional ni lo racional enteramente real»³³⁵. Frente a ello, reclama una filosofía que es consciente de sus límites, una actitud vital entregada al bien pero que sabe pactar con la realidad, o al revés: una actitud realista pero no cínica. Camus escribe en el contexto de la Europa del siglo XX, es decir, con el crimen de estado y los regímenes totalitarios muy presentes, y su largo ensayo no esquiva el problema político de la violencia y el terror. Esta es una diferencia importante respecto de Serra, la presencia explícita de lo político, ausente en la obra del mallorquín. Esto último se explica en la filiación netamente antimoderna de Serra, como ya veremos, que al mismo tiempo puede interpretarse como una réplica a la afirmación anterior: la antimodernidad tiene un contenido político, si entendemos ese concepto en clave amplia. En todo caso, hay una filiación

³³¹ VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1997, p. 194

³³² Curiosamente, Serra ha escrito poco sobre Camus. En *Abecé de micrologías*, dice de él entre otras cosas: «ha analizado el fenómeno de la rebelión como nadie» [AM, 97]. En *Tanteos crepusculares*, afirma que Camus no escribe exactamente aforismos, sino «máximas de buena salud moral» [TC, 39]

³³³ CAMUS, 2001, p. 326

³³⁴ CAMUS, 2001, p. 335

³³⁵ CAMUS, 2001, p. 343

evidente entre la asnología de Serra, ese animal matérico pero santo, o entre su afición a José de Cupertino, representante de la ignorancia espiritual, y esta afirmación de Camus: «Si la rebeldía pudiese fundar una filosofía, sería una filosofía de los límites, de la ignorancia calculada y del riesgo», que «rechaza su condición histórica sin sustraerse a ella»³³⁶. Cristóbal Serra está en la historia, fluye en ella y boquea sobre ella, pero ni la asume ni juega el juego del combate bajo las reglas modernas. Su alternativa rebelde, que no revolucionaria, consiste en asumir una condición asimilable metafóricamente a la de una isla y entregarse a la contemplación de la naturaleza. De ahí la importancia del «ritmo pausado que el Asno imprimió a la vida y a la civilización mediterránea» [AI, 156]. Hablando de la historia de Europa, escribe Camus: «Todos pueden resucitar, en efecto, junto a los sacrificados de 1905, pero con la condición de que se corrijan unos a otros y de que un límite, en el sol, los detenga a todos»³³⁷. ¿Quiénes deben pactar en la obra del mallorquín, quienes deben corregirse unos a otros? La razón y lo irracional (lo hacen en la literatura), el espíritu y la materia (la corrección se produce en la imagen metafísica del asno).

Aún hay más aspectos, secundarios ya, que consolidan la relación íntima de este pasaje camusiano con Cristóbal Serra: baste si no recordar la lectura del Apocalipsis a favor del milenarismo y en contra de una iglesia volcada en la historia, y luego leer este pasaje del premio Nobel: «Cuando la iglesia disipó su herencia mediterránea, puso el acento en la historia en detrimento de la naturaleza, hizo triunfar el gótico sobre el románico y, destruyendo un límite en ella misma, reivindicó cada vez más el poder temporal y el dinamismo histórico»³³⁸. O la feliz elección de Camus de una metáfora que se sirve de un péndulo, y que arroja luz sobre el personaje angustiado de Serra: «La rebeldía es un péndulo desajustado que corre a las amplitudes más locas porque busca su ritmo profundo»³³⁹. Finalmente, cuando leemos que la medida «sonríe sin duda y nuestros convulsionarios, sometidos a laboriosos Apocalipsis, la

³³⁶ CAMUS, 2001, p. 336

³³⁷ CAMUS, 2001, p. 356

³³⁸ CAMUS, 2001, p. 347

³³⁹ CAMUS, 2001, p. 341

desprecian por ello»³⁴⁰, nos vienen a la memoria las famosas palabras de Octavio Paz a propósito de *Viaje a Cotiledonia*: «Sabe sonreír y esa sonrisa le aleja de los hombres modernos»³⁴¹. Las suyas son unas sonrisas que retan a la modernidad.

10.2. Cristóbal Serra y los antimodernos

La sensibilidad netamente existencialista parece atemperarse en la edad madura de Cristóbal Serra. Su producción literaria le sitúa cada vez más en las coordenadas de quienes han sido estudiados por Antoine Compagnon bajo el membrete de 'antimodernos'³⁴². Por supuesto, el término no es creación suya: aunque Compagnon no señala un origen concreto, sí deja muy claro su uso en los años veinte del siglo pasado, y entre los ejemplos que menciona destaca la publicación en 1922 de un ensayo de Maritain titulado, precisamente, *Antimoderne*³⁴³. El concepto es sofisticado y merece ser explicado para evitar confusiones: el antimoderno es, de hecho, moderno. No es un simple tradicionalista, y llamarlo 'conservador' probablemente sea inexacto. Si nos servimos de una comparación con las artes plásticas, diríamos que un pintor empeñado en hacer bodegones al estilo de Chardin porque no se ha enterado de que hoy ese tipo preciso de bodegón es un género irrelevante (en los términos que establece el circuito de prestigio, se podría decir incluso que ya ni siquiera existe), ese no es un antimoderno. En este calificativo no es menos esencial que su condición de oposición el hecho de que, en definitiva, el concepto de modernidad está presente en él. El rechazo que el antimoderno siente hacia la modernidad está teñido de fascinación; en ese rechazo hay pensamiento, aunque no teoría; estética, pero no preceptiva. Y si hay dogma, es heterodoxo y mucho más asilvestrado de lo que cabría esperar. El antimoderno es libre, porque su postura no es cómoda ni conformista. Tampoco es anacrónica: Compagnon señala que «notre curiosité pour eux

³⁴⁰ CAMUS, 2001, p. 349

³⁴¹ 'Un ermitaño', prólogo a SERRA, 1975, p. 7. Incluido también en PAZ, 1972

³⁴² COMPAGNON, 2005

³⁴³ COMPAGNON, 2005, p. 8. Abandonando por un momento las exigencias de lo académico, estamos tentados de conceder cierta aura de significado a la coincidencia de la fecha con el nacimiento de Serra

s'est accrue avec notre suspicion postmoderne à l'égard du moderne»³⁴⁴, y eso nos habla de una tradición punzante, viva todavía hoy. No en vano, Alfonso Berardinelli ha escrito que en el curso del siglo XX «se constató, en definitiva, que el noventa por ciento del arte y de la literatura modernas nacía de sentimientos antimodernos, anticientíficos, antiprogresistas, y que con una preocupante y excitante frecuencia el arte moderno podía recurrir a lo antiguo, a lo arcaico, a lo originario, a lo infantil, a lo nocturno, a lo no burgués, a todo lo que no era estándar, normal, calculable o común»³⁴⁵.

A modo de nota y antes de seguir con nuestra argumentación, señalemos que en su libro *Contra (post) modernos*, Fernando R. de la Flor ha afrontado una lectura 'intempestiva' de tres figuras excéntricas a las corrientes principales de la segunda mitad del XX en España: Miguel Espinosa, Claudio Rodríguez y Antonio Gamoneda. A ellos les atribuye tres objetos de pensamiento (Disidencia, Provincia y Carencia, respectivamente), y los estudia teniendo en cuenta su aparente inactualidad o incluso obsolescencia, que en su opinión finalmente revelaría no ser tal. El crítico lo explica así:

Se dibuja en ello, pues, una suerte de nuevo episodio del largo enfrentamiento de la posición ilustrada y progresista con la larga estirpe de quienes han resultado ser al final sus desafectos; aquellos que descreen de toda fuerza utópica y remodeladora y, en definitiva, van más allá de ella, deshaciendo los criterios implacable e ilimitadamente expansionistas en los que aquélla se funda. De ahí que la preposición que siempre expresa la duda dialéctica y que al mismo tiempo da curso al malestar y descontento con la configuración de vida asentada en los espíritus de los habitantes de la *polys*, domine con su autoridad el campo del título de este ensayo –CONTRA–; hasta obligar a conducir ella misma toda la atención. Pues, en efecto, si cierta historiografía francesa (Compagnon; Stern Hell...) ha utilizado el prefijo 'anti' (*anti Lumières*) para designar a los enemigos de la Ilustración y de la Modernidad, bien podemos aquí descargar el peso de otra situación que creo particular en la proposición 'contra', la cual matiza y rectifica esta vez a una modernidad tardía o Post-modernidad, ello sin negarla encarnizadamente, y sólo, sí, desentendiéndose del *dictado* de sus valores. [...] Son, como Paul Morand aseveraba, hombres del pasado, pero también se nos

³⁴⁴ COMPAGNON, 2005, p. 9

³⁴⁵ BERARDINELLI, 2015, p. 23

presentan como auténticos ‘insurrectos’ en el tiempo de las sucesiones³⁴⁶.

Hay varias razones por las que aquí no adoptamos la etiqueta propuesta por Fernando R. de la Flor, empezando por su fuerte filiación a la línea de argumentación de quien la propone, y añadiendo a ello la fuerte identificación de Serra con la otra etiqueta, ‘antimoderno’, y la tradición que la sostiene; o la difícil equiparación de sus posiciones y poética con la de los autores tratados por R. de la Flor. Sin embargo, era interesante introducir la cita para evidenciar las posibilidades de investigación que quedan pendientes después de esta tesis doctoral, y para subrayar que el caso de Serra, sin dejar de ser peculiar e intransferible, presenta paralelismos en otras propuestas más o menos insumisas a los criterios consagrados y canonizados.

10.2.1. Presencia de la tradición antimoderna en la obra de Serra

Ciertamente, cabría plantear una lectura restrictiva del concepto ‘antimodernidad’ en términos de historia del pensamiento y la literatura, y en ese caso sería discutible hasta qué punto puede señalarse a Serra como un antimoderno, porque el período álgido y representativo del fenómeno pertenece al siglo XIX. Sin embargo, Compagnon incorpora en su estudio a Roland Barthes (de hecho, es citado en el subtítulo del libro) o Julien Gracq, e incluso se anima a citar nombres tan sorprendentes como el de Passolini³⁴⁷. Así pues, la operación de asignar a un contemporáneo esta etiqueta no es en absoluto absurda. De hecho, el crítico francés llega a preguntarse si «les néo-conservateurs américains du début du XXI^e, intellectuels jadis de gauche, mais ralliés au conservatisme de Leo Strauss par lassitude du libéralisme, au sens américain, représenteraient la version contemporaine de l’antimoderne»³⁴⁸ (y uno, por cierto, cree que la respuesta es negativa, aunque si señalamos al más escindido Christopher Hitchens, supuestamente progresista, originariamente británico, la hipótesis pasa a ser muy sugerente), y en otra página, dedicada al

³⁴⁶ R. DE LA FLOR, 2013, pp. 13-14

³⁴⁷ COMPAGNON, 2005, p. 444

³⁴⁸ COMPAGNON, 2005, p. 446

juego de paradojas que es definitorio de lo antimoderno, concluye: «Nous y sommes de nouveau»³⁴⁹.

De hecho, en *El asno inverosímil*, Serra utiliza exactamente esta misma palabra al hablar de la Hermandad Asnológica: «La preside la más antimoderna de las divisas: ‘sin reverencia al asno decae toda civilización, pierde ésta su carácter sacro y se hace vertiginosa y alocada’» [AI, 14]. Años antes, se quejaba en un artículo titulado ‘Las duras verdades’ y recogido en *La linterna del ojo*: «Reconozcamos que la democracia tiene sus cuquerías y una de ellas es dejar de lado la reacción antimoderna» [LO, 107]. Siempre según el crítico francés, las características principales de este modelo de escritura son las siguientes: la apuesta por la contrarrevolución, por la anti-ilustración, y el pesimismo; la fascinación por la idea del pecado original; y un estilo caracterizado por lo sublime y la vituperación. Con los debidos matices, Serra encaja en este retrato, y más si tenemos presente que el mismo Compagnon admite que es difícil encontrar todas las características presentes al mismo tiempo en un mismo autor: «Rares sont les écrivains, en particulier au XX^e siècle, qui réunissent tous les traits de l’antimoderne à la manière de Joseph de Maistre, Chateaubriand ou Baudelaire. Chez Paulhan, Barthes ou Gracq, les références à la contre-révolution, aux anti-Lumières ou au péché originel s’estompent ou disparaissent tout à fait [...] La première partie a voulu fixer un cadre de référence à partir des cas les plus sûrs, nullement imposer un canon exclusif»³⁵⁰. Lo defenderemos a continuación, pero primero será revelador registrar la recurrente presencia de autores antimodernos entre las lecturas del mallorquín.

El ejemplo más característico es Léon Bloy, cuyos diarios han sido traducidos por Serra, conociendo dos ediciones en el plazo de una década³⁵¹. *Péndulo y otros papeles* ya recoge una ‘Conversación imaginaria con Léon Bloy’ [AQ, 68-72]. En ella, Serra considera al francés «el más grande profeta de los tiempos

³⁴⁹ COMPAGNON, 2005, p. 14

³⁵⁰ COMPAGNON, 2005, p. 441

³⁵¹ BLOY, 1998; BLOY, 2007

modernos, el que ha denunciado con mayor denuedo y clarividencia las horas negras del siglo» [AQ, 68], y añade poco después: «Le quiere, en cambio, quien ha sido tocado por el fuego de la fe y se ha quedado doloridamente chamuscado. Este no le olvida y le lee con ardor de neófito» [AQ, 69]. En el mismo pasaje, se citan a Bernanos [AQ, 69] y de Maistre [AQ, 71] en términos favorables. Ambos forman parte de la tradición católica antimoderna. Pero es que poco antes, en una 'Conversación imaginaria con Chesterton' [AQ, 58] – otro católico capacitado para la reacción, esta vez británico-, ya había aparecido citado Bloy en los siguientes términos:

Autor: -En toda su obra no he encontrado ninguna alusión a León³⁵² Bloy. ¿No le gustaba Bloy?

Chesterton: -Era demasiado feroz en el ataque para gustar a un caballero británico. A mí no me gusta convencer aplicando el zurriago.

Autor: -Pero esas granadas rojas que lanzaba al enemigo, ¿no le gustaban?

Chesterton: -Yo prefiero el pistoletazo limpio.

Autor: -Pero él, como usted, dejó escritas sus más bellas páginas sobre la Historia. Como usted, fue el descifrador de los acontecimientos históricos, el Champolión de los divinos jeroglíficos que la Historia nos depara.

Chesterton: -Sí, pero mostró una cierta complacencia con los judíos.

Autor: -Y usted también, por más que haya dado andanadas a los banqueros judíos. Cuentan también los piropos que ha dispensado al pueblo elegido.

Chesterton: -Además, él tuvo una incomprensión total para el burgués. Y la burguesía tiene sus discretos encantos. Saborear un buen manjar, catar un buen vino, es ir contra la aflicción. Todo es hosco en Bloy.

Autor: -Es la hosquedad profética.

Chesterton: -La que yo no tengo. No soy hombre de aristas, aunque me haya sentido atraído por el dogma lo mismo que él. No se sintió tampoco atraído por la paradoja y yo me he debido todo a ella.

Autor: -Bloy quiere escarnecer con el sarcasmo. Léase sino su Exégesis de los lugares comunes. ¡Qué lobo feroz es Bloy allí! Cómo ataca. A este libro lo presentía pero, cuando lo leí, quedé

³⁵² Así en el original. En adelante, cuando el nombre aparezca castellanizado, será respetando ese uso en el texto citado

asombrado. Sabía que iban los dardos contra el burgués. Pero nunca sospeché que el tono fuese tan escarnecedor. Bloy estigmatiza al burgués como si aplicara hierro candente a una res. Dice: “la ironía no conviene a la gravedad de este bonzo”. A esto en España le llamamos despellejar al prójimo. ¿Usted cómo le llama?

Chesterton: -Zaherir con zapapico. Pero no le parece que llevamos demasiado tiempo hablando de este ariete francés. Sea deferente, cambie de tema. [AQ, 60]

El autor de *Juana de Arco* y *Alemania* vuelve a citarse en el palique ‘De Satán a Lucifer’ [AQ, 73]: «Satán, según los que entienden de esas cosas ocultas, es el repartidor de los medios inferiores de dominación, todos ellos ligados a las fuerzas telúricas. Por eso, lo encontramos en relación vital con el dinero que, además de fuerza pasional, es un poder oculto y tiene sí, demonio. Esto quien lo ha visto claro es León Bloy en el misterioso libro de *La salvación por los judíos*» [AQ, 76]. En general, Bloy ha sido una influencia directa y muy recurrente en Serra. En cuanto asoma la formación literaria del autor, ya tenemos al francés haciendo acto de presencia. Por ejemplo, en el *Itinerario del Apocalipsis*: «Escuchemos al frenético Bloy, que me parece no andaba muy lejos de pensar así, cuando escribía en *La sangre del Pobre*: ‘Todos los aspectos del dinero son los aspectos del Hijo de Dios sudando la sangre y asumiéndolo todo’» [AQ, 207]. También se recoge una referencia a Bloy en la recopilación de ensayos *La linterna del ojo*, donde leemos una referencia a *El revelador del Globo* [LO, 145]. O en *Biblioteca Parva*, que dedica un capítulo entero a los ‘*Diarios de Bloy*’ [AQ, 671]: el texto traza un retrato bastante acabado del escritor, pero tal vez lo más significativo para entender su influencia sobre Serra sea esto:

Él fue quien descubrió que el mundo moderno era obra del criterio de la Cantidad, que había postergado al criterio Calidad. Supo subrayar como nadie que la Divinidad moderna –tanto para cristianos y judíos como para ateos- es el ídolo Cantidad, el dios Quantum, con culto más exigente, más implacable que el que pudo tener el Fatum antiguo. La cantidad preside la Babel mercantil, en donde la persona más importante es la misteriosa persona del Número.

Bloy descubrió los lugares comunes en que se asienta Babel, ese fantástico y alarmante vocabulario del mediocre, que se ha convertido en la jerga de la prensa y del estadista. [AQ, 676]

Dos años más tarde, Bitzoc publica *Mis Diarios*, una antología de textos entresacados del diarismo de Bloy, escogidos y traducidos por Cristóbal Serra. En el prólogo, 'León Bloy, promulgador de lo absoluto', Serra insiste en la condición de profeta clamando en el desierto del autor decimonónico («Bloy es como un inquisidor que denuncia y fulmina»³⁵³), y nos da una clave de su propia visión, refiriéndose a la del francés: «Sus criterios chocan con los del término medio, porque tiene en su poder una clave —la de la ciencia poética— que le permite ver lo que otros no ven»³⁵⁴. Cuando Acantilado reedita el libro, ampliándolo, el texto citado aparece rebautizado como 'Prefacio', y Serra escribe un nuevo 'Prólogo' que comienza con una alusión inequívoca a su identificación con Bloy:

Un día otoñal de 1911, Léon Bloy, que había nacido en Périgueux, sintió profunda nostalgia de su ciudad natal y la rememoró de un modo muy característico. En aquellas rememoraciones, el tierno Bloy (que tierno también fue) escribía que «no siento bien volver a ver, a los sesenta y cuatro años, las cosas amadas y admiradas en mi infancia». Es que, sobre Périgueux, había caído la noche de los hermoseamientos modernos, al igual que sobre todas las cosas luminosas.³⁵⁵

Al leer estas líneas, es inevitable recordar la decisión serriana de no pisar nunca más el puerto de Andratx, para mantenerlo intacto en la memoria a salvo de la fiebre constructora que lo asolaría a partir de los años setenta. Serra, que recordaba Ses Basetes «cuando era espacio para la red tendida que se secaba al sol y escondía entre sus mallas algún que otro hipocampo» [AB, 26], no estuvo dispuesto a soportar la visión de un paisaje transfigurado por el dinero, y resulta conmovedor descubrir que su lectura del demoledor francés pasa también, en gran medida, por la clave autobiográfica.

³⁵³ 'Prólogo' a BLOY, 1998, p. 6

³⁵⁴ 'Prólogo' a BLOY, 1998, P. 6

³⁵⁵ 'Prólogo' a BLOY, 2007, p. 9

En 2000, *Las líneas de mi vida* vuelven a aludir a Bloy («en un siglo embrutecido por el materialismo, un hambriento de justicia que tuvo por misión inquietar el silencio cómplice de muchos rumiantes» [LV, 136]). En *Efigies* volvemos a encontrar a Bloy: «Vivió de la fe y sobre todo llegó a una concepción religiosa que descompone a los muy ortodoxos y aturde a los mundanos» [E, 155]. Las mismas ideas sobre el francés han sido expuestas en *El canon privado*:

Bloy, si no era un rayo del pensamiento, lanzaba rayos contra todo, especialmente contra el mundo moderno. Para él, todo lo moderno es feudo del demonio. Lo ve todo reducido a un valor mercantil, en una especie de prostitución universal. La Cantidad: reino del mundo, y por tanto execrable. De ahí su escaso fervor por la democracia, entregada a esa diosa del más o menos. [CP, 64]

El *Álbum biofotográfico* recoge dos cartas dirigidas por Serra a Juan Larrea en las que se cita al escritor francés. En una de ellas, fechada el 2 de septiembre de 1979 y ya citada en la presente tesis, la referencia va ligada al descubrimiento de las *Visiones* de Ana Catalina Emmerick:

No puedo expresarle el pasmo que me han causado estas *Visiones*. Son, por decirlo así, el colmo de la ‘historicidad’ de Jesús. Hay tal derroche de detalles, y está la peripecia evangélica tan pasmosamente reconstruida, que te quedas estupefacto.

Encuentro en una página del *Diario* de Bloy (29 de Agosto 1894) estas palabras: «Anne Catherinne Emmerick, auprès de qui les poètes d’or semblent des chiasses de moustiques» [AB, 123].

La otra carta es más interesante aún. Fechada el 14 de marzo de 1977, en ella Serra expone el contenido que ha seleccionado para una antología de la obra de su interlocutor, que debería llevar el título *Aventuras del espíritu* y que finalmente terminó conociéndose como *Ángulos de visión*. Ese contenido lo ordena en un total de ocho puntos, y éste es uno de ellos:

6. – Consideré de sumo interés recoger de *Razón de Ser* los textos que allí se encuentran sobre Berdiaef, de Maistre y Bloy. Y para que gozaran de entidad entre los tres, los he agrupado bajo un título que supuse que usted les podía conceder: Tres desplazados. La extensión de dichas páginas es la misma que viene dada en *Razón de Ser* [AB, 110].

Ese título, en efecto, debió complacer a Larrea, que se limita a introducir algunos matices en su respuesta con fecha de 26 de marzo:

Mi segunda idea se relaciona con el capítulo de los Desplazados, de *Razón de Ser*. Me parece una lástima que no incluya o íntegramente o en parte, el pequeño capítulo anterior del mismo libro, donde se figura precisamente el texto de Toynbee sobre los ‘desplazados’ que encaja tan bien en el conjunto español de la experiencia. Imagino que podrían conjuntarse los dos capítulos, bien íntegramente, desde la pág. 273, o en parte, desde la 278, suprimiendo con puntos suspensivos las cuatro últimas líneas de la pág. 283, bajo un solo título. Quizá podrían separarse por un asterisco o un número romano. Como le digo me limito a sugerirle una posibilidad para que usted actúe según lo estime conveniente [AB, 113].

Finalmente, sin embargo, el capítulo adoptaría el título y el contenido sugeridos por Serra. En todo caso, esta referencia escondida en la antología larreana nos permite sacar algunas conclusiones: en primer lugar, Serra y Larrea no tienen inconveniente en interpretar a dos antimodernos como de Maistre y Bloy en una clave similar a la que presenta Berdiaef, un autor más o menos calificable de ‘místico’ que se mueve en coordenadas ajenas a esa etiqueta. El elemento común es su interpretación de la historia a la luz de la profecía cristiana, el hecho de que los tres «están apuntando a la integración del Ser que de algún modo es conciencia de vivir fuera del concepto natural de tiempo»³⁵⁶. Por otra parte, según sugiere el encabezamiento que escoge Serra, lo que verdaderamente le interesa de ellos es su condición de ‘desplazados’ ajenos a los valores que eran moneda de curso común en su época. Y finalmente, la lectura del texto larreano permite llegar a la conclusión de que ni el vasco ni el mallorquín se interesan por estos autores desde una perspectiva política, al

³⁵⁶ LARREA, 1979, P. 317

menos si entendemos lo político en clave coyuntural y definitoria de los valores de un período histórico concreto. En este sentido, Larrea concede, por ejemplo, que Berdiaef y de Maistre «representan algo así como la personificación de la contrapartida espiritual de las dos grandes revoluciones, la francesa y la rusa»³⁵⁷, de modo que no quedan completamente descontextualizados; pero eso no es obstáculo para que merezcan una lectura mucho menos constreñida. Así, a propósito de un pasaje demaistreano, Larrea añade: «Naturalmente, de Maistre piensa en él, piensa en su Francia desgarrada y mártir en aquellos días revolucionarios, a la que su amor atribuye la magistratura de las naciones y a su lengua la supremacía. Pero sabe que no sabe a dónde él como vidente desterrado y su patria como foco de la revolución se proyectan. Son instrumentos»³⁵⁸.

La influencia de Bloy sobre Serra, o si se prefiere la confluencia de ambos, se produce en varios sentidos diferentes. Está, para empezar, la preocupación del francés por desentrañar el sentido de la historia, una pregunta que se hacía partiendo de la base de lo que él consideraba un escándalo, o al menos un motivo de estupor: ¿cómo era posible que, tras el sacrificio del Salvador, la historia hubiera continuado? Bloy, de una fe devastadora e integral (si no integrista), no podía concebir un mundo posterior al Sábado Santo, a menos que la historia entera de la humanidad sea, después de esa fecha, un prolongado y doloroso Sábado Santo en espera de la resurrección y la salvación. Así pues, vivimos en un aplazamiento que explicaría, mediante el procedimiento de la analogía, dos fenómenos de considerable entidad: el destino del pueblo judío, y la naturaleza sufriente del propio destino individual. Todo, en última instancia, remite a la Cruz.

Según Albert Béguin, en su libro canónico sobre el autor francés, Bloy «busca en los acontecimientos la traducción de un único Acontecimiento, el único que exista verdaderamente y que merezca ser registrado: el hecho de la Encarnación, presente ya antes de la venida de Cristo, y presente desde

³⁵⁷ LARREA, 1979, p. 289

³⁵⁸ LARREA, 1979, pp. 299-300

entonces en todo instante de las edades»³⁵⁹. Así, «a la idea moderna de la diversidad entre las épocas de la historia, opone la noción de las edades sucesivas consideradas como simples *traducciones*, diferentes pero acordadas, del mismo hecho único, eterno, perpetuamente actual»³⁶⁰.

El dolor ocupa en Bloy un papel esencial como origen del alma, que existe por el sufrimiento. Béguin cita la siguiente frase como la más esclarecedora que Bloy escribiera jamás: «El hombre tiene lugares en su pobre corazón que no existen todavía y donde el dolor penetra a fin de que sean»³⁶¹. La explicación pasa, una vez más, por Cristo: el dolor del alma es «imitación del Dios sufriente de la Cruz»³⁶². Sería imposible comprender esto fuera del misterio de la comunión de los santos, gracias al cual resulta que todos los hombres de todos los siglos componen juntos el cuerpo místico de Jesús. Una analogía similar se produce respecto del destino del pueblo judío. Este destino es también, como todo acontecimiento terrestre, una *figura* del destino de todos nosotros. Nuestra historia y la de Israel no son del mismo orden, mas son secretamente *la misma* historia: la misma vocación, la misma infidelidad, el mismo rescate ofrecido, las mismas promesas aún por consumir, la misma espera de su cumplimiento. Israel es el pueblo de la Espera, y con ello una figura, la más clara figura de la Esperanza en las tinieblas.

Ahora bien, la tradición antimoderna no se limita a la figura de Bloy. Y de hecho, son numerosos los autores pertenecientes a esa corriente que también reciben la atención del autor de *Péndulo*. Hagamos una lista exhaustiva de las citas:

Péndulo y otros papeles: Mauriac [AQ, 62-65], Baudelaire [AQ, 64, 93-96], Huysmans [AQ, 79].

Itinerario del Apocalipsis: Bossuet [AQ, 174], Paul Claudel [AQ, 183, 199-201].

Diario de signos: Baudelaire [AQ, 264], Joseph de Maistre [AQ, 303-304].

³⁵⁹ BÉGUIN, 2003, pp. 35-36

³⁶⁰ BÉGUIN, 2003, p. 37

³⁶¹ BÉGUIN, 2003, p. 68

³⁶² BÉGUIN, 2003, p. 68

Con un solo ojo: Claudel [AQ, 379], Maistre [AQ, 381], Peguy [AQ, 409].

Augurio Hipocampo: Ernest Hello [AQ, 566], Chateaubriand [AQ, 592], Bernanos [AQ, 605].

Biblioteca parva: Bossuet [AQ, 636, 689, 692], Claudel [AQ, 639, 668], De Maistre [AQ, 667, 688-693], Barbey d'Aurevilly [AQ, 672], Hello [AQ, 673, 689], Peguy [AQ, 673, 689], Paul Bourget [AQ, 674], Chateaubriand [AQ, 676], Baudelaire [AQ, 699-705, 718].

La linterna del ojo: Ernest Hello [LO, 169], Peguy [LO, 177], Chateaubriand [LO, 203], Claudel [LO, 213], Flaubert [LO, 214].

Las líneas de mi vida: Bernanos [LV, 26, 27-28], Baudelaire [LV, 32, 119], Claudel [LV, 123, 136, 139-141, 144], Hello [LV, 136], Peguy [LV, 136].

Efigies: Peguy [E, 147-154], Claudel [E, 165-172].

El canon privado: de Maistre [CP, 87-89]

Tanteos Crepusculares: Claudel [TC, 14], Hello [TC, 21], Maritain [TC, 19], Peguy [TC, 21, 36].

Abecé de micrologías: Maritain [AM, 20], Bossuet [AM, 48], Baudelaire [AM, 85]

Álbum biofotográfico: de Maistre [AB, 110], Claudel [AB, 121]

A lo que cabría añadir su 'Introducción' a la última edición de *El Hombre*, de Ernest Hello³⁶³. En fin, un catálogo que evidencia la amplitud del conocimiento que Serra tiene de esta tradición. Y téngase presente que, con criterio restrictivo, sólo hemos incluido a los autores que pertenezcan a la tradición antimoderna francesa y que sean citados por Compagnon en su estudio: si quisiéramos abrir el abanico, deberíamos consignar también a Chesterton, Menéndez Pelayo, Emerson, Papini, Brentano, Antonio Espina, Maeterlinck, Carlyle, Max Jacob o René Guenon, todos ellos citados por el mallorquín. O recordar la recurrente presencia de Pascal en su obra, pensador que para el crítico francés «est la référence antimoderne»³⁶⁴. O podríamos rastrear las implicaciones que tiene en la lectura serriana de la tradición moderna y

³⁶³ HELLO, 2008

³⁶⁴ COMPAGNON, 2005, p. 84

contemporánea española una intuición como la siguiente, expresada por José-Carlos Mainer: «La modernidad española es quizá una modernidad de antimodernos, tanto como pueda serlo la francesa: sería una experiencia divertida reescribir el libro de Compagnon en términos hispánicos...»³⁶⁵.

10.2.2. El modelo de Compagnon y la obra de Serra

Ahora, veamos si la obra de Serra encaja suficientemente en los parámetros que Compagnon ha establecido para poder hablar de un antimoderno.

Las dos primeras características que Compagnon destaca son la actitud contrarrevolucionaria y anti-ilustrada. En su estudio, estas dos consideraciones le pagan un peaje al período histórico en que se mueven la mayoría de los escritores tratados, el siglo XIX, y por lo tanto resultaría absurdo que fueran temas muy recurrentes en la obra de un mallorquín que escribe en la segunda mitad del siglo XX, por muy exóticos que sean sus intereses. Aún así, es perfectamente posible encontrar alusiones a la revolución francesa y a la Ilustración en su obra, y naturalmente suelen ser para emitir un juicio negativo: «Quieras o no: la revolución francesa es hito y también hiato» [N, 28].

Ahora bien, en última instancia, reducidos a ideas-fuerza, estos dos apartados significan: irracionalismo frente a racionalismo (Faguet dice que de Maistre «c'est l'esprit du XVIII^e siècle les idées du XVIII^e siècle»³⁶⁶), desconfianza frente a la democracia («[I]e hasard de la naissance est moindre que le hasard du scrutin»³⁶⁷), providencialismo («tennos-nous-en à l'histoire, qui mène a Dieu»³⁶⁸). Todo ello cabe localizarlo sobradamente en Cristóbal Serra, que lo hace particularmente explícito en sus dos volúmenes de memorias intelectuales.

³⁶⁵ MAINER, 2010, p. 6

³⁶⁶ COMPAGNON, 2005, p. 23

³⁶⁷ COMPAGNON, 2005, P. 37

³⁶⁸ COMPAGNON, 2005, p. 57

En primer lugar, y como se infiere de todo lo dicho a lo largo de esta tesis doctoral, Serra exalta el conocimiento nacido bajo la luz de la imaginación, del raptó irracional, al mismo tiempo que relativiza el valor de la razón, a la que percibe como un valor que ha devenido supremo sin merecer esa posición hegemónica. De esta concepción, ya lo hemos justificado reiteradamente, nacen varios de sus mejores libros. Sin embargo, es interesante comprobar cómo en la última década de su labor como escritor, al tratar de fijar los parámetros desde los que comprender su propia obra, Serra ha insistido cada vez más en este extremo: si tradujo el libro del Tao, fue para «introducir un pensar solitario que estuviese en desacuerdo con la tan ponderada cordura» [LV, 95]. La idea puede ampliarse: «Me agarro al taoísmo porque, como el cristianismo, queda fuera de las objeciones obvias del sentido común» [TC, 23]. Años después de abordar esa traducción, el autor se adhería a unas extravagantes tertulias en la avenida Argentina, casi clandestinas y faltas de moderador. Serra explica en *Las líneas de mi vida*:

Coincidió el ocaso de las actividades semisecretas de aquellos mallorquines con un letrón que escribí con la sana intención de poner un poco de orden a tanto devaneo trascendental. En el letrón yo, como vocero de los paliques, instaba al artista y al político a que contrapusieran Inteligencia e Imaginación, cosa que no hacían. Escasos eran los valores de uno y de otro que se medían con la imaginación. Se ponía especial énfasis en que, quienes esperaban de la inteligencia pepitas de oro, buscaban a ciegas. Sólo con la Imaginación podían hallarse las áureas pepitas. Se establecían tres clases de Imaginación: la teológica, la no-teológica y la ardiente. En la última, se encontraban: Hamlet, la obra de Blake, el Pentateuco, el Sermón de la Montaña. [LV, 161]

La democracia, pues, es percibida como el reino de la razón, de la inteligencia, de lo numérico. Serra no carga frontalmente contra este sistema, y reconoce explícitamente que el siglo XX ha conocido fórmulas políticas mucho más criminales, pero al mismo tiempo matiza el valor absoluto que la mayoría de sus contemporáneos le dan. *Las líneas de mi vida* recogen una nutrida retahíla de reproches, a menudo velados o matizados, hacia este sistema: por ejemplo, el autor da voz al Carlyle de *Los Héroes*: «Leído sin anteojeras, es un alegato

implacable contra la democracia, a la que tiene por nefasta y a la que comparó a “la actitud de volver la cara hacia la oscuridad y la anarquía” [LV, 52]. Refiriéndose a los años cuarenta, no pierde oportunidad de censurar los totalitarismos alemán, italiano y español, pero considera que la responsabilidad del desastre europeo es compartida: «Poca, muy poca, era la pulcritud mental de los políticos europeos de aquellos días. La democracia, que pudo ser estoicismo, dureza, severidad, era blandenguería y abstencionismo. Quienes obraban eran los antidemócratas. No es extraño que éstos acabaran por sojuzgar a la democracia» [LV, 57]. Sobre el origen de la democracia en su forma moderna, Serra lo encuentra en el calvinismo, que le merece un juicio severo: «Calvino, frío, decidido, reflexivo, odiaba la multitud y la opinión multitudinaria. La tenía por sediciosa y estúpida. Me pregunté, al leer su libro, cómo el calvinismo era tenido por el escabel de la democracia. ¿No fue Calvino más teócrata que demócrata?» [LV, 130]. Y aquí recupera una dicotomía que, como sabemos, le es muy querida: «Calvino soñó una ciudad semejante a la de los Jueces, porque su espíritu estaba más cerca de la sequedad de Moisés que de la mansedumbre cristiana» [LV, 131].

Nótese, por otra parte, el uso despectivo que hace del concepto democrático: «El año 1976 —mientras, en nuestro país, se incubaba la transición política, tan ajena al espíritu profético y tan cercana a la componenda democratizadora— [...]» [LV, 131]. El resultado de esa transición política no le placará al autor, que en *Tanteos crepusculares* insiste:

Descendamos a los hechos históricos de nuestros días. Llevamos años, desde que se dio por terminada la última guerra civil, creyendo que a las querellas intestinas las reducen a la nada las constituciones escritas. Creemos, con una ingenuidad pasmosa, que con un texto legal se aplacan animosidades históricas que tienen por trasfondo viejos litigios. Por creer esta ingenuidad, vemos cómo los políticos no se toman la molestia de ilustrar al pueblo durante sus días de usufructo del poder. No se sienten investidos de ninguna misión educadora. De aquí que tengamos un *demos* desconcertado y mal instruido [TC, 93].

A continuación, Cristóbal Serra se refiere al conflicto entre nacionalismos en el seno de la España democrática. Pero en el caso que nos ocupa, nada es tan sencillo, tan meramente periodístico o sociológico; tampoco se trata de un discurso de teoría política. La presencia del nacionalismo catalán en la obra de Serra es prácticamente inexistente, pero recordemos que la cuestión vasca, en cambio, la relaciona el autor con la judía, y de ahí con la profecía –en consonancia con Juan Larrea, que otorgaba a España una especial importancia en el devenir escatológico del mundo–. Y esto es mucho más relevante, porque si el nuestro ciclo es el judeo-cristiano, si este ciclo está llegando a su fin, y si ese fin tiene que ver precisamente con la conversión judía, entonces pasa a ser fundamental el esclarecimiento de los orígenes del pueblo hebreo: para cerrar el círculo. Precisamente, el prólogo de Serra al estudio de Milosz se titula ‘El círculo de la verdad’, y así termina su texto:

Cada uno es libre de sacar consecuencias. Yo, por mi parte, me reduciré a dos, que juzgo primordiales. Por la primera, doy como segura y firme la tesis milosziana que hace partir de Iberia a los *ibri ibéricos*. Por la segunda, sigo pensando, con Blake, que los iberos y los celtas tienen sus nexos y que no es tan descabellada la teoría de los orígenes hebraicos de Inglaterra, esbozada en poemas y prosas del enorme poeta inglés. Todo ello concuerda plenamente con mi opinión sobre una vasta *israelización* que permite dar sentido al actualísimo Libro del Apocalipsis y al ciclo histórico judeocristiano en que vivimos³⁶⁹.

No en vano, Serra dice que la filosofía que le gusta está «relacionada con la profecía» [LV, 92]. Hemos dicho que la tercera característica representativa de los escritores calificables de antimodernos es su fe en lo providencial, en una visión providencialista del mundo y del hombre. Es decir, que Serra cree en la historia como relato: los hechos no solo se suceden, sino que además lo hacen con un orden, tal vez oculto, pero preestablecido. Y es verdad que un hegeliano o un marxista podrían compartir esta idea, pero la diferencia estriba en que el sujeto de la historia en Serra se identifica, poco más o menos, con Dios, y no es un relato de progreso sino de caída. Este providencialismo lo ejemplifica, de la primera a la última página, y como es evidente, su *Itinerario*

³⁶⁹ En MILOSZ, 2001, p. 12

del Apocalipsis. Si se prefiere, puede hablarse también de 'fatalismo', como él mismo hace al comentar la obra de Vauvenargues: «Jamás escribió juicio denigratorio alguno acerca de los ejércitos, consciente tal vez de que éstos son tan fatales como la historia» [AQ, 637]. Pero además, sus memorias brindan muy variados ejemplos. Que la Historia responde a un determinado sentido, lo demuestra que «el Burro, quiéranlo o no los pueblos mediterráneos, ha sido el centro en el que converge toda su historia» [LV, 126]. La historia, además, es irónica: «Es cierto que la ironía de la historia no perdona mitos, pero tampoco se mofa de quienes, pese a sus juicios ingenuos, fueron luminarias» [TC, 14]. En cambio, las instituciones humanas no siempre evidencian el mismo humor: «El Catolicismo, además, se toma muy en serio la Historia» [TC, 80]. Y sin embargo,

la Roma cristiana, asentada sobre la Roma pagana, pudo abrir las almas al reino de los cielos, pero no pudo hacer que los cielos bajaran a la tierra. Las ciudades eran más terrestres unas que otras, pero, al fin, todas terrestres: el ladrillo pegado al ladrillo, en franca yuxtaposición horizontal. El reino, un sueño; hasta ahora nadie lo había visto; la pesadilla de la historia, ésta sí había sido soñada [LV, 132-133].

Precisamente por ello, en *Tanteos crepusculares*, Serra se permite insistir dos veces en la situación de *final* que vivimos hoy: «Tenemos, aunque no todos lo confiesan, el presentimiento de que algo está a punto de acabar» [TC, 35]; «he sentido en lo más hondo que estamos en tiempos que acaban y he leído los Evangelios como lo que son: libros escatológicos» [TC, 71].

Otra figura antimoderna es el pesimismo, causado por la concepción del mundo como caída. Escribe Compagnon: «Chateaubriand est moderne par le sentiment de l'irréversibilité du temps, antimoderne par l'identification de cette irréversibilité à un déclin»³⁷⁰. Por otra parte, «le pessimisme donne l'énergie du désespoir»³⁷¹. La siguiente figura destacada por Compagnon va muy ligada a

³⁷⁰ COMPAGNON, 2005, p. 80

³⁷¹ COMPAGNON, 2005, p. 64

este pesimismo, y es la reafirmación de la teología del pecado original: «À la base de l'antimoderne se trouve la foi dans le péché originel»³⁷². La consecuencia más significativa de esa fe es que, en la visión de la naturaleza humana que tiene este tipo de pensador, el pecado existe, es universal e inherente al hombre. La sensación de culpa, que sin duda recorre buena parte del aliento poético de *Péndulo*, es una manifestación de disconformidad con el estado de cosas dominante, una discrepancia respecto del acto rebelde de acceder al fruto del conocimiento.

El pesimismo de Serra queda meridianamente claro en varias contundentes declaraciones: en una de ellas, se refiere a sus dos viajes a Cotiledonia, ambos atravesados por una visión escéptica y por la voluntad de calar hondo en el por qué de las cosas:

El pesimismo que puedan tener mis viajes irreales no voy a ser yo quien lo niegue, pero con la debida puntualización. Si eres hombre *periférico*, optimista serás. Como seas *central* y vayas en busca del meollo, te ves abocado al pesimismo.

Los europeos, que tan felices se las pintan con su cacareado progreso, son, por el pensamiento, más pesimistas que optimistas. Ya sé que el pesimismo existencial no es grato a los historistas y enseñantes del optimismo. Pero este pesimismo lo encontramos en el cogollo del cristianismo no adulterado, en el corazón del budismo y en los coros de la vieja tragedia griega. [TC, 61-62]

Serra ya había confesado con anterioridad el pesimismo de su segundo viaje quimérico: «Si he de decir la verdad, cuando éste apareció, todos lo tildaron de muy pesimista. Tal vez, con los años, se me había agriado el carácter o se había ennegrecido mi visión del mundo» [LV, 172]. Más adelante, refiriéndose a la experiencia religiosa cristiana, afirma: «Los cristianos, sean ortodoxos o heterodoxos, no pueden rehuir el pesimismo, y menos pueden abrazar plenamente la felicidad. Ello explica la paradoja papiniana de la dicha de la desdicha, y asimismo el dicho de Prisciliano: la felicidad no sólo ha de despreciarse, sino que ha de ser odiada por dañosa y nociva» [TC, 91]. Su

³⁷² COMPAGNON, 2005, p. 89

propia biografía le merece, tratada siempre en escorzo, consideraciones entristecidas: *Ars Quimérica* «coincidió con mis setenta y cinco años de vida transitoria y doliente» [TC, 55]; el crítico Soldevila, que le presenta combatiendo con su propio ángel, «desencaminado no iba al hurgar en mi llaga y adentrarse en mi interior, al que sólo de tarde en tarde llegan hilillos de luz. Angustias he tenido no pocas. Que se reflejen éstas en mis libros no es cosa rara» [TC, 58]. Especialmente revelador resulta el siguiente pasaje de *Las líneas de mi vida*, en el que un buen lector sabe advertir enseguida la elipsis de una tragedia personal vinculada a la soledad más devastadora, la intelectual:

Quienes han querido negarme patente de escritor no han sabido velar su mala intención, y me han preguntado, con cierta displicencia, cuántos eran los libros que tenía traducidos. Los que haya podido escribir quedaban así soterrados bajo su ironía. Si pretendieron herir mi vanidad personal, la pifiaron, porque hace años que me he despersonalizado, para que nadie me hiera. Además, llevo coraza puesta, y bien puesta. [LV, 94]

Las páginas que Serra dedica a sus lecturas de referencia no son menos clarificadoras al respecto. *Biblioteca parva* arranca con un 'Liminar' que contrapone la compañía de los libros a la indiscutible tristeza del mundo. Acerca de la posibilidad de escuchar en ellos la voz de los muertos, dice: «Creo que, sin este 'eco' perdurable, el mundo sería más duro y triste». Y un poco más allá: «La angustia, tan vieja como la creación y el salmo, puede así ser reducida a sus más justos límites» [AQ, 623]. Si se refiere a La Fontaine, se muestra cercano a su rostro más sombrío: «Pesimista a medias, no creyó que el himeneo acomodara a todas las clases, sino a unas pocas. No dice a cuáles, pero proclama en voz alta esa pequeña verdad. De sobra sabe que la viuda olvida al difunto» [AQ, 629]. Si nos habla de Edward Lear, al que tradujo con la ayuda de Eduardo Jordá, nos comenta que «reino del azar y del error, llama Schopenhauer a la vida. Pues, en ese reino azaroso y erróneo, encontró el bálsamo del sinsentido el lipemaníaco Edward Lear» [AQ, 655]. Y en la página siguiente: «El caprichoso humor de este invencionero suele ir acompañado de lágrimas» [AQ, 656]. A la luz de estas líneas, el *Disparatario* que Serra editó y tradujo para Tusquets cobra una especial importancia, en

tanto que se acerca muy significativamente al núcleo de su labor poética y, sobre todo, a su verdad de vida. Por otro lado, y si se trata de encontrar fuentes que legitimen su pesimismo, nada como el omnipresente Bloy: «Tronó, de hecho, contra el optimismo absurdo y aburrido del bienpensante católico y de ese otro optimismo (igualmente absurdo y aburrido) de que hacían gala los socialistas con su jerga anticlasista» [AQ, 674-675]. También es evidente que se identifica con Hartmann cuando nos dice de él:

Según el alemán, el inconsciente es una especie de omnipotencia infalible y vaga que, al llegar a todo, obra en plantas, animales, hombres, intuiciones e instintos. Para esta melancólica filosofía, mejor fuera que el mundo no hubiera existido, pues, la creación, tan monstruosa es, que ni amor, ni filosofía, con consuelos. Laforgue se embebió como una esponja de este pesimismo cósmico y del nihilismo búdico, al que asimismo fue afecto. [AQ, 714]

O con los narradores de la tradición jasídica, cuando cita y comenta uno de sus aforismos en *El canon privado*: «‘El mundo tal como está, no lo quiero, salvo para sonarme las narices’, ha dicho la amargura jasídica, que amargura tiene el jasidismo, como la tiene todo humorismo» [CP, 29]. Sobre Chuang-Tzu, escribe: «Trató de ocultar en todo momento el aspecto trágico de la fugacidad del hombre, que le inspira sus más bellos pasajes» [CP, 46]. Más significativa aún es la siguiente cita, inspirada por la obra de Joseph de Maistre: «El optimismo revolucionario está edificado sobre arenas movedizas, por negarse a admitir que la humana naturaleza es invariable y sujeta sin remedio a la degradación» [CP, 89]. La lectura de Swedenborg le deja una idea «clavada en la mente», a saber, «la inclinación general al Mal» [CP, 102]: Serra está convencido de la «trágica maldad humana» [CP, 106].

Por otro lado, la cuestión del pecado original ha interesado irremediabilmente a Cristóbal Serra, aunque no siempre sea citado de forma expresa. En primer lugar, cabe recordar que la obra de Serra empieza y se cierra con claras alusiones al estado paradisiaco anterior al pecado. En la ‘Autocrítica de *Péndulo*’, leemos: «El poeta añora ignorar, añora la infancia, añora el

analfabetismo perdido» [AQ, 34]. Y más adelante: «Por eso, mi alfabeto espiritual Péndulo es imaginativo, poético: genérica y genuinamente humano. Por eso en él hemos de encontrar una constante añoranza paradisiaca del estado del hombre puro. Péndulo añora la infancia, la inocencia, la ignorancia analfabeta que ha perdido, pero que a veces encuentra» [AQ, 35]. Cuando Serra se declara melancólico de un estado puro del hombre, es evidente la referencia a la idea de pecado original. De esa melancolía nacen buena parte de los cimientos que sostienen su obra. Hemos dicho que esta, precisamente, se cierra también con la misma apelación. En efecto, véase cómo concluía Serra su discurso 'En torno a la autoexpresión', con motivo del doctorado honoris causa concedido por la UIB:

Yo, por mi parte, no he olvidado al niño (que llevo dentro) en gran parte de mi obra, hasta el punto que he llegado a escribir lo siguiente: «Nadie podrá rebelarse de verdad, poéticamente, si no sigue siendo niño». El que no acepte que la rebelión va unida a la infancia recuperada, si es rebelde acaba en faccioso. La infancia es la gran preservadora. Es el amuleto con el que hay que permanecer incontaminados. Cuando Cristo dice: 'Hacedos como niños', sueña con niños indeterminados, no educados, reblandecidos, delicados, modernos...³⁷³

Niños, por tanto, y no hombres caídos en desgracia. Podemos, además, rescatar un manojo de referencias explícitas al pecado original en diversos pasajes serrianos. Cito primero un largo pasaje del *Pequeño diccionario de William Blake*:

La teología se ha encargado de ampliar el concepto de caída que está expreso en la Escritura figuradamente. Todos conocemos el relato del Génesis, según el cual el primer hombre se apartó de Dios, perdiendo santidad, justicia e inmortalidad. Por esta transgresión, por esta inobediencia, cada hombre se encuentra ante Dios en una situación desairada y es objeto de una ira siempre latente. Este pecado no ha de confundirse jamás con el pecado personal libremente cometido.

³⁷³ SERRA, 2014a, p. 44. El autor se cita a sí mismo, en concreto un fragmento incluido en *Con un solo ojo* [AQ, 407]

La versión que se nos ha dado tradicionalmente no es la única que cabe. De aquí que el IV de Esdras traiga importantes modificaciones del relato prediluviano del Génesis. Según este apócrifo del Antiguo Testamento, Adán cae en el pecado por la corrupción que lleva en su naturaleza. El pecador, según esto, es anterior a Adán. Hay, en este libro, terribles palabras dirigidas al Altísimo: «Los pueblos caminaron cada uno según su voluntad; pecaron ante ti sin que tú se lo impidieras».

El IV de Esdras no explica el origen de la caída. Leyéndolo, sabemos que el remedio vendrá sólo al fin de los tiempos. Entonces, la mayoría de los hombres (judíos y no judíos) sufrirá el castigo de la indignación divina. De aquí parte el concepto de *massa damnata*. La humanidad entera es, pues, una masa de perdición (*massa perditionis*). El poeta del 'Tigre' había de rechazar ambas concepciones, pero aprovechó el concepto de caída en distintos libros. En el de Urizen, el ser caído está constituido por Urizen y Los. Del primero deriva el mundo ilusorio de la materia y el reino de la moral. La naturaleza y la función del segundo ya aparecen con menos claridad. [PDB, 16]

Una década más tarde, en *Las líneas de mi vida*, Serra seguía dándole vueltas al concepto de 'caída' en la obra del poeta inglés: «Ambos escritos, los *Cantos de Experiencia* y las *Bodas del Cielo y del Infierno*, presuponían la Caída, pero ésta no se correspondía con la imagen de la teología tradicional. Esta caída no era la consecuencia de la desobediencia de una pareja que come del fruto prohibido, contraviniendo la orden divina. La caída en Blake, como en toda mente no viciada, era la mismísima Creación» [LV, 68-69]. Acendrado pesimismo, pues, el de Blake y el de su exegeta. Aún hay más: sobre de Maistre, por ejemplo. «En las Veladas de San Petersburgo, los severos diálogos tienen por trasfondo el pecado original, clave que todo lo explica y que el optimismo filosófico hace esfuerzos baladíes para borrarlo de la naturaleza humana» [AQ, 690]. O sobre Baudelaire: «La verdadera civilización consiste en la disminución de las huellas del pecado original» [AQ, 693]. Y atención, porque aquí mismo encontramos una reivindicación bastante clara del mensaje antimoderno: «No hay sabiduría ni metafísica que no sean reaccionarias. Y por oposición todo optimismo revolucionario está abocado a desafiar la idea del pecado original. Éste y no otro parece ser el sentido último de las revoluciones» [AQ, 693]. También sobre el poeta francés, Serra escribe: «Para

Baudelaire, la mujer acrecienta en el hombre la “conciencia en el mal”. Y esto se le hace insoportable, porque le pone constantemente ante sí la falta original» [AQ, 701]. Una visión misógina que no deja de recordar ciertos matices inherentes a la mujer de Jonás en el libro de Cristóbal Serra, *La noche oscura de Jonás*. Precisamente, al comentar ese texto del Antiguo Testamento desliza otro comentario sobre esta cuestión: «En la voluntad divina, cabe la falta de lógica. Empezando por la creación, más espléndida no puede ser, pero no se diga que pavor no produce a quien la contempla sin reservas mentales. El mal físico resulta, en muchos casos, inexplicable, y hay dolores que mejor fuera no contar con ellos. El animal no sufrió la caída original y está sujeto a enfermedades monstruosas» [AQ, 639].

Las siguientes figuras consignadas por Antonie Compagnon son la llamada ‘estética de lo sublime’ y el uso de la vituperación. La primera la resume sobre todo en la actitud antiburguesa y en la siguiente frase: «Un antimoderne combat le monde à front renversé»³⁷⁴. Hace pocas líneas ya avanzamos, enlazándolo con el pecado original, exactamente esta actitud. La cita de Compagnon forma un significativo bucle con esta otra de Novalis, escogida por Serra para encabezar su ‘En torno a la autoexpresión’: «El melancólico tiene la inteligencia dirigida hacia la antigüedad. El sanguíneo hacia la mentalidad moderna»³⁷⁵. No voy a insistir mucho más en este punto, pues volviendo atrás encontramos numerosas muestras de esa actitud ‘antiburguesa’ de Serra y de su añoranza del pasado. Sólo consignaré dos cosas todavía: la primera es que Compagnon identifica el dandismo de buena parte de los escritores decimonónicos con esta sublimidad. Cristóbal Serra no ha sido un dandi en el sentido convencional que la palabra ha adquirido, alguien pulcrísimo y siempre atildado. Pero sí ha sido alguien que ha despreciado el dinero, cuya vida profesional ha sido errática y carente de importancia. Y sobre todo, su nombre vendrá siempre ligado en la memoria de la ciudad que le ha visto deambular a prácticas de lo más peculiares en el vestir: por ejemplo, las cestas de mimbre en los años sesenta, al más puro estilo hippy aunque él no era precisamente

³⁷⁴ COMPAGNON, 2005, p. 129

³⁷⁵ Citado en SERRA, 2014a, p. 37

devoto de esa tribu, o el «poncho de lana» citado por Eduardo Jordà en su contribución a *La soledad esencial* [SE, 25], que lo resguardó del frío durante muchos años y que el lector curioso puede observar en la fotografía que sirve de contraportada a *La linterna del Ojo*. Además, el mismo Serra establecía así un paralelismo entre el dandismo personal y el estilo literario: «El dandi detesta la almoneda de la erudición y la cultura. Y, lejos de aferrarse a un estilo definido, suele tender a la expresión huidiza, ligera e impalpable. Siente natural atracción hacia el imán aforístico, el fragmento, y ese *vaivén* que siempre tiene algo de efímero. Las frases cortas e incisivas que prodiga prueban la afinidad del dandi con la expresión salteada. El dandi rehúye lo grávido, huye del plomazo sabio y de la demostración plúmbea» [AQ, 703]. Es difícil no sospechar en estas líneas una sombra de autodefinición. La segunda cosa que debe señalarse es un paralelismo revelador entre el texto de Compagnon y un pasaje de Serra. El crítico francés relaciona la estética de lo sublime con una lucha contra el dolor o la tristeza, porque «le poète est partout menacé par le gouffre»³⁷⁶. Y esto es lo que escribía Serra en su *Biblioteca parva*: «Jonás sabe que la vida está a un paso del abismo y que abismos rodean la vida terrena» [AQ, 634]. Retórica, por cierto, ciertamente sublime.

Queda el uso de la vituperación, que en un primer vistazo poco profundo podría parecer el rasgo más alejado de las constantes serrianas. Sin embargo, la apariencia amable de su obra es totalmente engañosa, como ya hemos tenido oportunidad de comprobar en muchos casos. Nuestro autor ha sido más imprecador de lo que puede parecer en una lectura a vista de águila. Baste recordar el estilo de los dos viajes a Cotiledonia, llenos de juegos de palabras zaheridores. Si exigimos el estilo desbordado y chillón de Bloy para poder hablar de una actitud vituperante, entonces Serra no responde bien a esta etiqueta. Pero Compagnon aclara: «Barthes nous rappelle que le style des antimodernes les rachète. Tous n'ont pas été des vociférateurs. Péguy choisit par exemple une autre façon de marteler ses idées, et Barthes détestait les tics de Céline. Reste que l'humeur, la colère, la protestation inspirent et donnent du

³⁷⁶ COMPAGNON, 2005, pp. 130-131

brio»³⁷⁷. El profetismo de Serra es suficientemente protestón, y en cuanto al humor, Cotiledonia da muestras sobradas de ironía. *Retorno a Cotiledonia*, ya tuvimos ocasión de señalarlo en el capítulo correspondiente, es de hecho un libro de fondo y forma prototípicamente antimodernos en el que se hallan bofetones dialécticos (y muy a menudo lingüísticamente juguetones) como los siguientes: «Facción garabateadora» [AQ, 419], «ensayista camaleónico» [AQ, 420], «jueces mollares» [AQ, 420], «con tanto palabrerío, se le escapa la majadería» [AQ, 423], «la fraseología fabril y la taranta activista» [AQ, 425], «menstruoso periodismo» [AQ, 425], «industriideas» [AQ, 426], «tiempos mercobélicos» [AQ, 432], «las tareas lúdicas y pelaperlas de la especulación, la finanza, la diplomacia y el terror» [AQ, 433], «amputadores de la fe» [AQ, 436], «gran rebotín de la gran morera mosaica» [AQ, 436], «recalcitrantes antiorbicentros» [AQ, 437], «sectarios del género chiripitifláutico» [AQ, 438], «cucuritas de la especie repelente» [AQ, 445], «tierra de hipócritas» [AQ, 451], «corrupción tristatijeril» [AQ, 451], «gerihabla» [AQ, 456], «abominables medios de comunicación» [AQ, 457], «es propio de tontos burgueses tener: ideas convencionales, solemnidad pavitonta, monopolio de lugares comunes, teatinería sin límites» [AQ, 458], «los fétidos olores de esta civilización» [AQ, 487], «recalcitrancia toré» [AQ, 487], «hipócrita pacifismo» [AQ, 490]. Pero consignemos algunos ejemplos más, extraídos del conjunto de su obra: «Tumor frío del ibsenismo» [AQ, 30]; «sufragistas de la modernidad» [AQ, 99]; «el hombre, frío para las verdades, es yesca para las mentiras. Muchos son los versos falaces y no pocos periódicos, tributos al Maligno» [AQ, 629]; «negrura avernícola» y «hemiplejía demoníaca» [LO, 141]; «saber termita» y «error *progre*» [LO, 153] «civilización del bla-bla» [LO, 106]; «la crítica histórica, rana pedante y artificiosa» [LO, 144]; «lo que hay actualmente no es progreso, es absceso» [LO, 212]; «cultura pingüino» [LO, 53]; «híbrido de negro y payés» [LV, 91] (referido al cantautor Guillem d'Efak)... O estas curiosas categorías que establece en un artículo genuinamente antimoderno, y que suponen una doble burla a la especialización del conocimiento y al estilo de vida que los años ochenta introdujeron en España: «Hoy llueven expertos en las mil materias. Los hay en Follogía, en Travestilogía, en Drogamia, y hasta en

³⁷⁷ COMPAGNON, 2005, 151

Ratología. Recuerdo ahora mismo un libro sobre las ratas escrito con afán teorizador y no poca mugre intelectual. La Asnología es también ciencia cultivada y se le augura un gran futuro. La Aridología es la más común de todas, al estar en manos de expositores plúmbeos. La Arografía económica es harina de otro costal, porque enseña cómo hacer pasar el aro y repartir prebendas» [LO, 136].

Pero esta acumulación de rasgos antimodernos constatables en los textos serrianos nos obliga, al mismo tiempo, a preguntarnos por las consecuencias de identificar al autor con semejante categoría: ¿cabe interpretarlo como un autor imbricado en su propio tiempo y rescatable para los tiempos futuros, o bien estamos ante un fruto tardío, más o menos exótico o atractivo, pero en definitiva extemporáneo? Innegablemente, hay aspectos de la escritura de Cristóbal Serra que nos podrían hablar de un escritor epigonal. Lo es, por ejemplo, respecto de esta tradición antimoderna que tan claramente es la suya. Lo es también respecto de las vanguardias que más le interesaron. Visto así, cabría el derecho a considerar a Serra como un bello eco de interés local, pero poco más. Sin embargo, creemos que no es así. Hay demasiados injertos, y demasiado insólitos, en su obra, y están gobernados por una mirada y dolor genuinos e inalienables. Además, la presente tesis doctoral ha pretendido reafirmar con firmeza y en todo momento que su propuesta literaria es bastante menos epigonal que precursora, menos agotada que pendiente de explorar en el 'próximo milenio' para el que Italo Calvino se atrevió a vaticinar algunas constantes poéticas. Como si hubiera llegado demasiado tarde y demasiado pronto, «intempestif et inactuel» como dice Compagnon que son los antimodernos³⁷⁸. Por eso, quizá el punto más definitivamente antimoderno de Serra no esté en la acumulación de detalles y matices (obligada para sustentar nuestra hipótesis) presentada hasta ahora, sino más bien en esa contradicción o paradoja entre lo 'intempestivo' y lo 'anacrónico', entre lo reaccionario y lo rebelde, que en cierto modo cohesiona toda nuestra tesis. Compagnon explica que en realidad la antimodernidad no es sino «la

³⁷⁸ COMPAGNON, 2005, p. 19

résistance et l'ambivalence des véritables modernes»³⁷⁹, y que esa resistencia se caracteriza por su «ambiguïté»³⁸⁰ y su «incohérence irréductible»³⁸¹, pero sobre todo por lo paradójico de su literatura: «Pessimiste, compliqué, paradoxal et taquin»³⁸². Pues bien, creemos que todo lo expuesto a lo largo de estas páginas corrobora la pertinencia de aplicar esas cuatro ideas a nuestro autor. Y en fin, he aquí unas líneas que casi cierran el texto de Compagnon y al mismo tiempo resumen buena parte de la tarea vital y literaria de Cristóbal Serra: «Il y a chez les antimodernes une fêlure et une indiscipline inaliénables qui en font le contraire des centristes»³⁸³. Recluido en la ambigüedad que gana la risa³⁸⁴ cuando se imbrica con la filosofía, arquitecto gozoso de una tradición literaria propia y heterodoxa, Cristóbal Serra ha trabajado sintiéndose impulsado por algún arcano extraño. Su legado, hecho de poesía lúdica, de tragedia silenciosa y de inteligencia erudita, perdurará. En estas páginas hemos tratado de estudiarlo teniendo siempre en cuenta sus propias palabras: «¿Era la Biblia literatura o algo más? Nunca dejaba de ser literatura, pero podía ser algo más» [LV, 43]. Para Serra, la Biblia y la literatura han sido dos universos desde los que rebelarse contra su época. Aunque ni su uso de la analogía, en lo formal, ni su pensamiento antitético permiten sistematizar su voz poética sin caer en la simplificación, podemos decir que rebeldía, melancolía, irracionalidad e ignorancia espiritual son las constantes que rigen su obra. A modo de cierre de este capítulo, no pueden resultar más oportunas y elegantes (en un sentido científico, teórico) estas palabras que Milan Kundera escribió a propósito de Albert Camus, contradictorio, mediterráneo, súbitamente antimoderno:

Acusado de reaccionario por Sartre y los suyos, Camus dio la célebre réplica a los que han «colocado su sillón en el sentido de la Historia»; Camus vio acertadamente, sólo que no sabía que ese hermoso sillón

³⁷⁹ COMPAGNON, 2005, p. 17

³⁸⁰ COMPAGNON, 2005, p. 446

³⁸¹ COMPAGNON, 2005, p. 447

³⁸² COMPAGNON, 2005, p. 19

³⁸³ COMPAGNON, 2005, p. 446

³⁸⁴ «Recluido en la ambigüedad que gana la risa»; esa línea fue escrita en una fase embrionaria de la presente tesis doctoral, mucho antes de descubrir que Kierkegaard también habló de «la ambigüedad en que se funda la risa» (cita que apareció anteriormente en estas páginas). Para quien esto firma, ese eco supuso una enorme alegría y la constatación de estar apuntando en una dirección coherente y, digámoslo por última vez, 'elegante'.

tenía ruedas, y que desde hacía ya algún tiempo todo el mundo lo empujaba hacia delante, los colegiales modernos, sus madres, sus padres, así como todos los luchadores contra la pena de muerte y todos los miembros del comité para la protección de los recién nacidos y, por supuesto, todos los políticos que, mientras empujaban el sillón, volvían sus rostros sonrientes al público que corría tras ellos, y que también reía, a sabiendas de que sólo el que se alegra de ser moderno es auténticamente moderno.

Fue entonces cuando una parte de los herederos de Rimbaud comprendieron algo inaudito: hoy, la única modernidad digna de ese nombre es la modernidad antimoderna.³⁸⁵

³⁸⁵ KUNDERA, 2005, p. 73

11. Una literatura para el presente milenio

Con toda intención, las páginas anteriores han apelado a la figura del escritor italiano Italo Calvino. Y es que, para darle una explicación sólida y al mismo tiempo dotada de flexibilidad intelectual a la vigencia de la obra de Serra, resulta muy interesante acercarse a un libro de Calvino escrito en un contexto universitario: *Seis propuestas para el próximo milenio*. En 1984, la Universidad de Harvard propuso al autor impartir un ciclo de seis conferencias en torno a los requisitos que la nueva época técnica y eminentemente audiovisual exigiría a la literatura para su supervivencia. El libro reúne los cinco textos que tuvo tiempo de escribir antes de su muerte, el 19 de septiembre de 1985, y es un ejemplo de enorme lucidez. Aparte de la sexta propuesta, nunca redactada pero que iba a girar en torno al concepto de 'consistencia', las cinco grandes intuiciones de Calvino para una escritura del futuro son: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad. Creemos que las cinco características son constantes en la literatura serriana, y de hecho resulta muy iluminador leer en paralelo las *Seis propuestas...* y el *Ars Quimérica* de Serra. Así, cabe entender mejor por qué la literatura de Serra no es en absoluto una curiosidad a extinguirse ni un objeto caduco, pese a su rechazo explícito de la modernidad líquida, a pesar de su absoluta desconexión con las tendencias aparentemente dominantes del momento, y aun cuando sus referencias literarias tienen en muchos casos una circulación restringida en el sistema hegemónico. Antes de sintetizar nuestras conclusiones, pues, querríamos hacer una propuesta de lectura de Serra en el presente milenio, guiados por el magisterio de Calvino.

El italiano define la levedad como «algo que se crea en la escritura, con los medios lingüísticos propios del poeta»³⁸⁶ y se sirve de una poderosa imagen, la del poeta Guido Cavalcanti dando un salto inesperado para dejar atrás a unos jóvenes bullangueros que han interrumpido su paseo por el cementerio, para resumir su punto de vista: «El ágil salto repentino del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, rabiosa y atronadora, pertenece al reino de la

³⁸⁶ CALVINO, 2008, p. 25

muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos»³⁸⁷. Es una concepción de lo poético que recuerda poderosamente a este consejo serriano: «Para filósofo no vayas. Ve para volatinero y, sobre la cuerda floja, haz lo propio, a ver si el filósofo despierta de su sopor» [N, 15]. Como es obvio, al hablar de un tipo de ‘filósofo’ soporífero, Serra no entra en contradicción con lo apuntado por Calvino, sino que lo reafirma por completo: los filósofos adormilados como el que denuncia serían parte de ese mismo ruido del mundo que para el italiano es sinónimo de muerte. La levedad, escribe Calvino, es un asunto relativo a la precisión, no a la vaguedad, y admite las siguientes tres acepciones: «Un aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida»; «el relato de un razonamiento o de un proceso psicológico en el que obran elementos sutiles e imperceptibles, o una descripción cualquiera que comporte un alto grado de abstracción»; o «una imagen figurada de levedad que cobre un valor emblemático»³⁸⁸. Ahora, recordemos el principio del relato ‘Una brillante carrera literaria’, que ha quedado como pórtico de la obra serriana desde el momento en que la disposición de *Ars Quimérica* así lo insinúa:

Los pocos textos que he dado a conocer, que escribí porque tenía que escribirlos, no sé quién me los dictó. Sólo sé que, cuando los escribía, era como un pájaro sobre las aguas, volaba sobre el papel como una mariposa. Me hubiese sido imposible reconstituirlos si hubiese extraviado la primera versión. Ello indica que lo que escribo una vez de un tirón jamás lo retoco. Me entra por eso verdadero pánico al tener que escribir de nuevo. ¿Y si no me dictaran?, me pregunto. [AQ, 23]

Por supuesto, en este fragmento se hacen presentes varios temas, entre ellos el del verdadero origen, revelado o no, de la escritura, que trataremos por extenso en el siguiente capítulo. En ‘Una brillante carrera literaria’ se nos explica la historia de un muchacho que sólo escribe cuando las palabras llegan a él de un modo misterioso. En su entorno, sin embargo, esa languidez y falta

³⁸⁷ CALVINO, 2008, p. 27

³⁸⁸ CALVINO, 2008, pp. 31-32

de espíritu profesional o comercial al afrontar la tarea literaria son vistas con sospecha: su peluquero y un anticuario con el que trata, hartos de que sólo les hable de «grageas literarias» [AQ, 24], exigen de él una novela copiosa, densa, de gran extensión y seriedad, que debería titularse *Feria de sangre*, puesto que ese nombre se le ocurrió a él mismo en un mal día. Pero si el relato empieza con la cita reproducida, pronto se pasa de un 'dictar' misterioso, abstracto, del que el autor es receptor, a un 'dictar' real, concreto, del que el autor es emisor pero por obligación: en el relato, verse apuntado por una pistola le obligará a escribir una suerte de novela. Es la pistola de alguien a quien podríamos reconocer como un agente de la historia, puesto que quien amenaza al narrador es un cestero que había participado en la Guerra Civil como sargento, y por lo tanto se siente impune. También el cestero quiere que el narrador se resigne a escribir aquello que no desea escribir, y para ello le exige dictar un argumento sobre ambientes portuarios, crimen y muerte violenta, a la que el cestero propone titular, en un giro providencial, *Feria de sangre*. En cierto modo, en este texto el individuo protagonista se mueve entre lo que desde una perspectiva de existencialismo cristiano podríamos llamar 'divino' (¿el ser?) y la nada, y será un azar el que le salve la vida, al ser capaz de explicar una historia perfectamente vulgar pero que tranquiliza a su agresor. Por lo tanto, el precio de la inserción en la normalidad social es el de ser un «triste y aburrido novelador» [AQ, 27]: pactar con la realidad es resignarse a no ser quien se desea ser. El imperativo del misterio le hace ser leve; el imperativo de una sociedad crispada lo convierte en un infeliz.

Pero si volvemos a la primera propuesta de Calvino, en este texto queda también muy claro hasta qué punto hay una sintonía entre lo que defiende el italiano y lo que practica Serra. Es la escritura misma, con unos mecanismos que son ajenos al desempeño del mundo y sus exigencias, la que crea y exige una levedad que hace sentir al narrador como un pájaro o una mariposa: criaturas voladoras, en definitiva. Son razonamientos y procesos psicológicos 'sutiles e imperceptibles' los que se ejecutan en el corazón del relato, como cuando, tras anunciar «la historia más larga que me es dado contar» [AQ, 24], el narrador explica en apenas diecinueve líneas su encontronazo con una loca

del pueblo que lo sorprende cuchillo en mano mientras está haciendo una siesta reparadora frente al mar. Lo elíptico y sugestivo de cada elemento alude sin duda a la amenaza velada de la locura o la excentricidad trágica en la vida del narrador, pero todo está expresado en los términos más sintéticos, breves y leves que quepa imaginar. Y finalmente, desde luego que también aquí hay imágenes figuradas de levedad: ya hemos mencionado pájaros y mariposas, pero podría añadirse a las «dos hijas semidesnudas [del cesterero] que acababan de salir del mar» [AQ, 25], dos presencias ligeras y evocadoras contrapuestas fuertemente al «árbol corpulento que parecía iba a ser desarraigado por el ventarrón» [AQ, 26] bajo el que su padre obligará al narrador a dictar *Feria de sangre*. Ese árbol recuerda mucho al ricino de Jonás, y en todo caso es, deliberadamente, el negativo exacto de una imagen de levedad.

Para ejemplificar esa levedad, Calvino alude precisamente a una gran cantidad de «figuras suspendidas»³⁸⁹ en la obra de autores que le parecen representativos. Y no es nada difícil dar con ese tipo de figura en la literatura de Serra: a las ya citadas, añadamos algunas muy evidentes, como las golondrinas que cierran *Diario de signos* [AQ, 309-311], a las que hemos dedicado mucho espacio en un capítulo anterior. Por eso, aquí no entraremos en mayores honduras, pero resulta particularmente oportuno resaltar que la golondrina fue la figura escogida por Serra para protagonizar la portada de la primera edición del libro. El diseño imitaba las hechuras de un cuaderno escolar de tapas amarillas, y el propio Serra explica en un documento dirigido a Emili Manzano que pareciéndole «alado el volumen», optó por dejar «la golondrina sola en la portada, milagrosamente suspendida»³⁹⁰. Hay más figuras de este tipo, como se percibe en este momento bellissimo e irónico en la ‘Carta a una siempreviva’, en la que la inglesa, excéntrica y protestante Miss Flowers descubre que no es tan fácil someter a una criatura alada: «Te echaste al mar con la gaviota sobre tu cabeza. Creías domesticada al ave, pero ella, apenas columbró aquel límpido azul del horizonte, de desfallecida, pasó a aletear y

³⁸⁹ CALVINO, 2008, p. 38

³⁹⁰ SERRA, 2014c, p. 63

rauda emprendió el vuelo, llevándose entre sus garras prendida tu peluca. Tu Señor no debió de permitir este accidente» [AQ, 30]. Y en una de las primeras descripciones de la tierra de Cotiledonia, se nos explica que ese país está rodeado por «isletas diminutas que de lejos parecen boyas. A diferencia del mar tienen aire tutelar» [AQ, 112]; así, esas mismas islas tienen algo de geología en suspensión, pero sobre todo es indudable que responden a la idea de figura suspendida las criaturas que se cobijan en ellas: «Los pájaros marinos son allí la vida de los aires. Cuando en su vuelo se acercan al sol, sus plumajes rutilan como si fuesen todos de latón» [AQ, 112]. Además, a todo esto cabe añadir una simple y clarísima confesión: «Seamos leves, seamos como niños. Es mi lema» [AM, 52].

La segunda propuesta de Calvino, la rapidez, es naturalmente una cuestión de estilo, de disposición formal, ritmo y economía informativa. Tiene que ver con aquello que no se explica, con el uso de elipsis: el tiempo puede dilatarse o contraerse en la narración y Calvino, sin condenar el uso contrario cuando sea pertinente, se atreve a señalar la contracción como apuesta pertinente para la literatura del siglo XXI. Enseguida resulta evidente la sintonía con el valor anterior, y con la escritura serriana, que es ágil, saltarina, y que responde perfectamente a estas palabras del italiano: «Los acontecimientos, independientemente de su duración, se vuelven puntiformes, ligados por segmentos rectilíneos, en un dibujo en zigzag que corresponde a un movimiento sin pausa»³⁹¹. Los textos más o menos narrativos de Serra son, en efecto, el resultado de una sucesión de puntas nunca inconexas entre sí, pero tampoco hilvanadas de una forma pesadamente metódica. En ellos, el autor trata de seguir «el recorrido fulmíneo de los circuitos mentales que capturan y vinculan puntos alejados en el espacio y en el tiempo»³⁹². En ningún lugar es más evidente el aspecto espacial que en Cotiledonia, ese territorio imposible que debería ser un gran continente si tuviera que contener todos los pueblos, ciudades, grupos sociales y paisajes que el narrador va mostrando; y sin embargo, en el texto que figura como 'Entrada', Serra hace una descripción

³⁹¹ CALVINO, 2008, p. 48

³⁹² CALVINO, 2008, p. 60

inverosímilmente 'jibarizada': «Sus dos lados, salidos del mismo cordón umbilical, no son partes ni con mucho gemelas. [...] Rodean Cotiledonia isletas diminutas que de lejos parecen boyas» [AQ, 111-112]. En cuanto al tiempo, cualquier aproximación a la faceta memorialística de Serra permite comprobar igualmente ese fulminante enlace de extremos que caracteriza a su inteligencia y la vuelve asistemática, sí, pero coherente. Ya hemos dicho en esta tesis doctoral que la cronología estricta es inválida en sus textos biográficos, pero cabe subrayar que esa naturaleza no es arbitraria, sino que responde a la velocidad reclamada por Calvino: una velocidad mental y sintética. Así, Cotiledonia contiene el mundo, pero lo hace en un mapa minúsculo, que permite al viajero sumergirse en sociedades y ritos absolutamente diversos con un único salto ágil, casi sin transición; o bien, los años son atravesados y resituados con total libertad y en función de las ideas que están siendo perseguidas. Sobre la naturaleza saltarina de su prosa, añadamos todavía dos citas más, ambas reflexiones en torno al propio estilo, ambas incluidas en *Tanteos crepusculares*: la primera afirma que «el autor [se refiere a sí mismo cuando escribió *Augurio Hipocampo*] presta a sus astucias y enredos una escritura saltarina, juguetona, a lomos de un caballito de mar» [TC, 33], y la segunda no ahorra humor, puesto que Serra dice verse «hasta un tanto saltimbanqui. Procedo por saltos, intentando llenar nuevos espacios con palabras, esos garabatos del alma» [TC, 57]. Es un matiz muy apropiado que a Calvino le parezca que el gran emblema de la velocidad literaria es el caballo³⁹³, y Serra, para representarla, apueste en cambio por otro tipo de 'caballo', el hipocampo.

Conviene insistir en la condición 'mental' de la velocidad de Calvino y Serra. Como hemos oportunidad de señalar en alguna otra ocasión a lo largo del presente trabajo, desde un punto de vista social e histórico la velocidad puede identificarse con la técnica y el poder; y vista así, es evidente que Serra la desprecia o se sitúa al margen de ella, no a su lado. De ahí que al mallorquín le fascine el asno, contra-figura de ese tipo de velocidad. Pero en esa

³⁹³ CALVINO, 2008, p. 53

desconfianza, Calvino y Serra se encuentran sin problema. El italiano introduce aquí algunas apreciaciones necesarias:

En una época en que triunfan otros media velocísimos y de amplísimo alcance, y en que corremos el riesgo de achatar toda comunicación convirtiéndola en una costra uniforme y homogénea, la función de la literatura es la de establecer una comunicación entre lo que es diferente en cuanto es diferente, sin atenuar la diferencia sino exaltándola, según la vocación propia del lenguaje escrito.

El siglo de la motorización ha impuesto la velocidad como un valor mensurable, cuyos records marcan la historia del progreso de las máquinas y de los hombres. Pero la velocidad mental no se puede medir y no permite confrontaciones o competiciones, ni puede disponer los propios resultados en una perspectiva histórica. La velocidad mental vale por sí misma, por el placer que provoca en quien es sensible a este placer, no por la utilidad práctica.³⁹⁴

A partir de ahí, las coincidencias entre las hipótesis calvinianas y las realizaciones serrianas es sorprendente. Hay dos ejemplos muy gráficos: uno es que, entre los ejemplos de 'formas breves' y veloces en el sentido que él defiende, Calvino destaca «el *humour* misterioso y alucinado» presente en *Un tal Plume* de Henri Michaux³⁹⁵, obra que, ya lo hemos visto, presenta numerosas similitudes con *Péndulo*. Otro es que señale como emblemas de ese tipo de velocidad a dos figuras «incongruentes y enigmáticas como charadas», esto es, «la mariposa y el cangrejo»³⁹⁶. Sobre la identificación entre la mariposa y el misterio de la escritura en 'Una brillante carrera literaria' no parece necesario añadir nada, pero veamos ahora cómo Serra, en *Diario de signos*, identifica también a los cangrejos con cierta idea de velocidad salvadora, salutífera, consoladora:

Los cangrejos corretean mucho más que los niños. Vienen y van. Y a menudo viran como las embarcaciones. Parece como si alguien los empujara, ahora para delante, ahora para atrás. Qué antenas tan sensibles tendrán. El menor peligro los pone vigilantes. El menor ruido

³⁹⁴ CALVINO, 2008, pp. 56-57

³⁹⁵ CALVINO, 2008, p. 62

³⁹⁶ CALVINO, 2008, p. 60

los enloquece. Siempre encuentran alguna anfractuosidad en la roca donde poder guarecerse con ojo avizor. Porque ni en su refugio roquero se sienten seguros y quietos. Para el que tiene los nervios enfermos, no es buena cosa ver cómo se desplazan y cómo se agolpan de repente. Pero, para el que está postrado y tiene ojos para todo movimiento, esos desplazamientos nerviosos contribuyen a que su vida sea menos desabrida. Qué sería de su existencia vana, inerte, si no pudiese contemplar estos alocados cangrejos, que viven siempre en estado de emergencia en sus locas carreras. [AQ, 279]

Por lo demás, cuando Calvino habla de una «máxima concentración de la poesía y del pensamiento»³⁹⁷, no hace sino apuntar en la misma dirección que Serra al defender el aforismo o la nótula como fórmulas literarias de primer orden. El aforismo, escribe nuestro autor en *Efigies*, «asoma, expira y paradójicamente permanece» [E, 10]. Décadas atrás, vinculándolo al fragmentarismo de Heráclito, lo había calificado como un tipo de texto «relampagueante» [SE, 66], idea que se repite en su prólogo a *Nótulas*, titulado 'La idea del fragmento': «Sin ningún temor puede afirmarse que las frases breves, relampagueantes, de Heráclito son un altísimo juego de escritura» [N, 8]; los proverbios de Blake, por su parte, «echan rayos fulgurantes» [N, 10]. El aforismo, como el fragmento, como la literatura misma entendida al modo serriano, son presencias sutiles, chispeantes, que aparecen en una rápida conexión y quedan suspendidas para siempre en ese instante. Y en fin, compárense al respecto estas dos citas: la primera es de Calvino, y se refiere a «una intuición instantánea que, apenas formulada, adquiere la rotundidad de lo que no podía ser de otra manera»³⁹⁸. La segunda es de Serra en relación al aforismo: «El aforismo es poesía que de líquida pasó a sólida. [...] Aunque monolítico, el aforismo es humilde como el pedrusco, esa inexplicable materia del camino con que tropieza el andariego. [...] Una vez estampado, se justifica por sí mismo» [E, 9-10]. Instantaneidad y rotundidad, inevitabilidad misteriosa; paradojas coincidentes, en todo caso.

La tercera propuesta de Calvino es la exactitud, a la que define con varias acepciones, entre las que destacaremos dos: «La evocación de imágenes

³⁹⁷ CALVINO, 2008, p. 63

³⁹⁸ CALVINO, 2008, p. 65

nítidas, incisivas, memorables»³⁹⁹ y «un lenguaje lo más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación»⁴⁰⁰. En ambos casos, resulta imposible negar la pertinencia de la obra serriana como ejemplo de lo planteado por el italiano. Es cierto que su escritura nunca deja de participar de cierto espíritu lúdico y caprichoso, pero entendido en un sentido que no excluye la exactitud; de hecho, la exige. Quizás el libro que permite entenderlo mejor sea *Diario de signos*: el ‘signo’ es una figura poética que requiere exactitud casi matemática, aunque eso no implique ni obviedad ni una formulación inequívoca. Resulta muy clarificador que Calvino, para explicar la exactitud que exige a la literatura, explique que «la poesía es la gran enemiga del azar, a pesar de ser también ella hija del azar»⁴⁰¹; Serra, en sus ‘Notas para un prefacio’ al libro, aclara asimismo que «no diré lo que me dicte el azar, sino lo que mi interior tiene muy medido y muy pesado» [AQ, 225]. Y cuando Calvino pone como ejemplo a Francis Ponge, inventor a su juicio de un género nuevo, el «‘cuaderno de ejercicios’ del escolar que debe ejercitarse ante todo en la tarea de disponer sus palabras sobre la extensión de los aspectos del mundo y lo consigue a través de una serie de tentativas, *brouillons*, aproximaciones»⁴⁰², sus palabras definen a la perfección *Diario de signos*, que en ocasiones se presenta incluso explícitamente como recopilación de textos nacidos de una exigencia ejercitadora. Así, el narrador serriano nos explica que escribe un fragmento acerca de la hierba a petición de don Marcial, quien le dice: «Si logras que mi ánimo se conmueva, como se conmueve ahora viendo al viento zarandearla, serás un escritor» [AQ, 305]. Pero de hecho, toda la estructura del libro, que efectivamente es libre pero no azarosa, responde a esa lógica, del mismo modo que su propuesta literaria podría ser definida perfectamente con estas otras palabras de Calvino: «Una batalla con el lenguaje para convertirlo en el lenguaje de las cosas, que parte de las cosas y vuelve a nosotros cargado de todo lo humano que en las cosas hemos invertido. [...] Reconstruye la fisicidad del mundo a través del impalpable polvillo de las palabras»⁴⁰³.

³⁹⁹ CALVINO, 2008, p. 67

⁴⁰⁰ CALVINO, 2008, p. 68

⁴⁰¹ CALVINO, 2008, p. 79

⁴⁰² CALVINO, 2008, p. 84

⁴⁰³ CALVINO, 2008, p. 84

La cuarta propuesta es la visibilidad, que Calvino identifica en todo momento como resultado de un proceso imaginativo. Aquí entramos en un terreno que resulta medular en la obra serriana puesto que Calvino, después de citar a Jean Starobinski, habla de dos corrientes: «La imaginación como fuente de conocimiento o como identificación con el alma del mundo», a las que se añadiría «la imaginación como repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es, no ha sido ni tal vez será, pero que hubiera podido ser»⁴⁰⁴. [...] La mente del poeta y, en algún momento decisivo, la mente del científico funcionan según un procedimiento de asociaciones de imágenes que es el sistema más veloz para vincular y escoger entre las infinitas formas de lo posible y de lo imposible»⁴⁰⁵. Los tres sentidos resultan parcialmente sugerentes para explicar aspectos del proceder serriano y de su obra más eminentemente visual, sin contenerlo plenamente en ninguno de los tres casos. Pero ahora señalemos que si el italiano se pregunta «¿de dónde llueven las imágenes de la fantasía?», el arranque de ‘Una brillante carrera literaria’ debe interpretarse como la respuesta personalísima de Serra. En cuanto al método de asociación de imágenes, analogías, correspondencias y simetrías, toda aproximación serriana a motivos extraídos de la naturaleza funciona con absoluta precisión bajo esos parámetros. En *Diario de signos y Augurio Hipocampo*, la estructura profunda de gran parte de sus fragmentos responde a este origen nuclear: «Al idear un relato lo primero que acude a mi mente es una imagen que por alguna razón se me presenta cargada de significado»⁴⁰⁶, aunque no sepa formular ese significado en términos discursivos o conceptuales»⁴⁰⁷. En el primero, Serra apunta a la existencia de un «ojo interior» [AQ, 276], el mismo órgano al que remite su título *Con un solo ojo*. Esa mirada espiritual no tiene acceso franco a la verdadera forma del mundo («nacimos para entrever, no para ver» [AQ, 408]), pero aún así es nuestro único camino al conocimiento. Por eso no es mero capricho, y menos aún arbitrariedad, que Serra le dé tanta credibilidad a las visiones de Ana Catalina Emmerick, la vidente de Dülmen: se trata de una credibilidad más literaria que

⁴⁰⁴ Una categoría en la que entra como un guante el territorio inventado de Cotiledonia, que goza de una geografía específicamente delimitada y de un paisaje conciso pero perfilado, todo ello pese a su inexistencia radical

⁴⁰⁵ CALVINO, 2008, pp. 97-98

⁴⁰⁶ Es, por lo tanto, un signo

⁴⁰⁷ CALVINO, 2008, p. 95

mística o religiosa. Ocurre que su mirada es tan cautivadora y convoca imágenes tan poderosas que Serra se niega a desestimarlas por un prurito racional. El propio autor lo explica así en el primero de sus dos libros dedicados a rehacer los testimonios a Ana Catalina, titulado muy pertinentemente *Visiones de Catalina de Dülmen*: «Me encontraba, además, en pleno siglo televisivo, ante un libro de imágenes, inalcanzables con los medios modernos de comunicación, incapaces de sobrepasar espacio y tiempo y adentrarse en lo Invisible. Las imágenes resultaban un bofetón a las ufanas pantallas de nuestro siglo electrónico y ensimismado» [VCD, 9]. Una vez más, esa convicción serriana (que lo lleva al incómodo extremo de defender, recordémoslo, el interés histórico de las visiones sobre Jesús que tuvo una mujer nacida en 1774) podría perfectamente considerarse una réplica afirmativa a este otro pasaje de Calvino, que reproducimos por extenso:

¿Cuál será el futuro de la imaginación individual en lo que suele llamarse la ‘civilización de la imagen’? El poder de evocar imágenes en ausencia, ¿seguirá desarrollándose en una humanidad cada vez más inundada por el diluvio de imágenes prefabricadas? [...] Hoy la cantidad de imágenes que nos bombardea es tal que no sabemos distinguir ya la experiencia directa de lo que hemos visto unos pocos segundos en la televisión [...].

Si he incluido la Visibilidad en mi lista de los valores que se han de salvar, es como advertencia del peligro que nos acecha de perder una facultad humana fundamental: la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca, de *pensar* con imágenes. Pienso en una posible pedagogía de la imaginación que nos habitúe a controlar la visión interior sin sofocarla y sin dejarla caer, por otra parte, en un confuso, lábil fantaseo, sino permitiendo que las imágenes cristalicen en una forma bien definida, memorable, autosuficiente, ‘icástica’.⁴⁰⁸

Finalmente, la última propuesta que Calvino tuvo tiempo de llevar al papel es la multiplicidad. El primer síntoma que el autor señala de esa multiplicidad es «la incapacidad para concluir»⁴⁰⁹, y aunque ciertamente para ejemplarizarla escoge en primer lugar a dos autores cuya obra no puede estar más alejada

⁴⁰⁸ CALVINO, 2008, 98

⁴⁰⁹ CALVINO, 2008, 112

del mundo serriano (Carlo Emilio Gadda y Robert Musil), sigue siendo evidente que ese es un rasgo deliberado, constante y definidor del mallorquín. Un sucinto repaso a títulos y epígrafes lo confirma: *Péndulo y otros papeles*, 'Aproximaciones' [AQ, 93] [E, 9], 'Revoleras de cosas invisibles' [AQ, 99], *Diario de signos*, 'Notas para un prefacio' [AQ, 223], 'Borrador del puerto' [AQ, 226], 'Borriones y rasguños' [AQ, 272], 'Oda apresurada al barro' [AQ, 287], 'Nota de la carpeta verde' [AQ, 513], 'Los caprichos de un diarista', 'Breve selección de notas, cifras y estampas' [AQ, 582], *Biblioteca parva*, 'Ejercicios de imaginación' [SE, 207], *Tanteos crepusculares...* Todo remite a una idea general de tentativa irresuelta, de proyecto sin concreción definitiva, de material a la espera de una mayor definición que en realidad ni llegará ni se pretende que llegue. Pero es que además, Calvino va discriminando distintos tipos de obras regidas por ese sentido de multiplicidad, y entre ellas cita «la obra que corresponde en literatura a lo que en filosofía es el pensamiento no sistemático, que procede por aforismos, por centelleos puntiformes y discontinuos»⁴¹⁰. La cita es una definición perfecta y acabada de toda la obra serriana. Es cierto que en este capítulo, tal vez con mayor evidencia que en los anteriores, Calvino dedica bastante espacio a una forma genérica concreta, la novela, que no puede aportarnos nada en el marco de esta tesis; pero a las evidencias de que también esta propuesta cuadra perfectamente con la literatura de Serra cabe añadir todavía la última. Después de defender que la novela debería ser una gran red múltiple y alejada de un Yo encorsetado, el italiano cierra así su reflexión:

Ojalá fuese posible una obra concebida fuera del *self*, una obra que permitiese salir de la perspectiva limitadora de un yo individual, no sólo para entrar en otros yoes semejantes al nuestro, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra, al pájaro que se posa en el canalón, al árbol en primavera y al árbol en otoño, a la piedra, al cemento, al plástico...⁴¹¹

Lo cual es, precisamente, uno de los grandes objetivos de *Diario de signos*, de buena parte de los pasajes de *Augurio Hipocampo* y de la aparente ocurrencia

⁴¹⁰ CALVINO, 2008, p. 119

⁴¹¹ CALVINO, 2008, p. 124

que supone inventar una disciplina asnológica, finalmente revelada, entre otras cosas, como una forma de dar voz a un animal injustamente vilipendiado y tenido por maldito. Y en fin, si «el mundo de la multiplicidad del que la fábula brota es la noche de la memoria, pero también la noche del olvido»⁴¹², *Augurio Hipocampo* se anuncia así: «Si bien a ratos sufro amnesias, no siempre desfallece mi memoria. Cuento, aunque no lo parezca, con nítidos recuerdos que me hacen olvidar las inquietantes lagunas» [AQ, 515]. Memoria y olvido que se alternan y de los que surge la literatura.

Por supuesto, la percepción que Italo Calvino tenía de la literatura que vendría en el futuro inmediato (escribiendo en 1985) no es indiscutible, y además nace en un territorio mixto, ni propiamente académico ni tampoco ajeno del todo al rigor teórico. Sin embargo, parece innegable su condición de autoridad y además ese carácter no del todo ortodoxo de sus propuestas permiten encuadrar mucho mejor a Cristóbal Serra que si hubiéramos intentado explicar su vigencia literaria desde perspectivas más cerradas o específicas, como la discusión sobre la posmodernidad y su ocaso o la disputa entre ciencia y fe. En cambio, si concedemos credibilidad a las ideas de Calvino, resulta imposible negar que Serra las ilustra de forma elegantísima y radical, y así tenemos un marco plausible desde el que entender por qué Serra, con todas sus particularidades casi arcaicas (así se calificaba él mismo en una entrevista, tratando de oponer su obra al clasicismo pero diferenciándola del romanticismo⁴¹³), es en cambio un autor en vanguardia y destinado a ser leído y revalorizado.

A partir de esta constatación, resulta más fácil entender hasta qué punto los libros de Serra siguen proporcionando respuestas a interrogantes nuevos. De hecho, una de las pruebas definitivas de la potencialidad 'clásica' de una obra es su capacidad de ser actualizada o releída a la luz de los nuevos debates literarios, incluso cuando están planteados en términos en apariencia muy alejados. Así, ahora podemos citar, a modo de ejemplo breve y sin ánimo de

⁴¹² CALVINO, 2008, p. 131

⁴¹³ NADAL SUAU, 2010a, p. 29

sistematicidad, las ideas estéticas de un ensayista como David Shields. No lo hacemos en virtud de su parecido con Serra sino, muy al contrario, a causa de la enorme distancia que los separa. Shields, norteamericano nacido en 1956 y deudor en igual medida de la cultura pop que de la canónica, ha generado un intenso debate generacional con una aproximación a la creación que resume buena parte de las polémicas artísticas actuales; pero de hecho, muchas de sus propuestas encuentran ilustración o réplica directas en la obra que nos ocupa. Algunos de sus principales temas son el ensamblaje entre memoria y ficción, la correspondencia entre el fragmentarismo de las nuevas experiencias sociales o culturales (identitarias, en suma) y el fragmentarismo de la estética narrativa, el fin de los géneros, la modernidad del aforismo, el valor de la contradicción y la brevedad, o la relación apropiacionista con la tradición. Pues bien, es significativo constatar que puede pensarse en Serra cuando Shields defiende que «ahora mismo la biografía y la autobiografía son el alma del arte. Nos las hemos apropiado tal y como las generaciones pasadas se apropiaron de la novela, la obra de teatro bien construida, el lenguaje de la abstracción»⁴¹⁴; o que «al volverse más autobiográfica, más íntima, más confesional, más vergonzosa, una obra se fragmenta»⁴¹⁵. A fin de cuentas, hemos demostrado que el juego consciente de confesión y ocultación del yo, y también la alternancia entre su afirmación y su disolución, son constantes en Serra, lo mismo que la indefinición genérica, el uso del aforismo o el gusto por la brevedad. Pero además, su diálogo permanente, explícito o no, con las obras de la tradición (reelaboradas, recreadas, reinterpretadas, asumidas como formas indirectas de biografía) supone una respuesta contundente, ejercida desde la «responsabilidad»⁴¹⁶, a la defensa del apropiacionismo ejercida por Shields. En definitiva, a menudo Serra no da las mismas respuestas, pero la mayoría de preguntas que plantea la obra de un crítico actual como Shields ya han sido sugeridas y pensadas en sus textos. Este ejemplo, por azaroso, subraya con mayor intensidad la pertinencia de seguir leyendo a Serra en este 'próximo milenio' al que aludió Calvino.

⁴¹⁴ SHIELDS, 2015, p. 42

⁴¹⁵ SHIELDS, 2015, p. 42

⁴¹⁶ DE LA RICA, 2014, p.184

12. Conclusiones

Esta tesis doctoral pretende situar la obra de Cristóbal Serra en un contexto académico, cumpliendo los siguientes objetivos: rastrear sus muchas influencias, en apariencia dispersas, hasta identificar aquellos elementos que las revelan coherentes y dotadas de íntima conexión; definir e interpretar críticamente las posiciones estéticas, ideológicas y filosóficas del autor; situarlo en el mapa literario contemporáneo; corregir o fundamentar, según el caso, las ideas estereotipadas que se han ido forjando en torno a su obra; y responder a una pregunta pertinente, la de su perdurabilidad.

Figura excéntrica de la literatura española en la segunda mitad del siglo XX, investido de una creciente aureola de autor de culto pero sin encontrar un acomodo claro en el sistema cultural coetáneo, la rareza de Serra y el calificativo de «ermitaño» por parte de Octavio Paz⁴¹⁷ han contribuido a veces a distorsionar su recepción y el sentido de su propuesta. Nuestra tesis doctoral ha pretendido demostrar de forma coherente que Serra sólo es un 'ermitaño' en un sentido restringido, puesto que sus libros dialogan con la realidad que los rodea. Y aunque su literatura no favorece (al menos, no sin distorsiones evidentes) ser analizada desde la discusión en torno al posmodernismo, en cambio sería un error identificar a Serra con la imagen de un erudito libresco o mero eco de algunas fórmulas de vanguardia que ya habían cerrado su ciclo histórico cuando él empieza a escribir. La naturaleza 'menor' e intempestiva de este escritor no ha impedido que su nombre sea reivindicado por una nómina de autores posteriores, exigentes y renovadores.

Hemos revisado la información biográfica que el propio Serra puso en circulación a través de sus memorias, entrevistas y artículos, a veces con una intención más ocultadora que clarificadora. Esa revisión crítica pretende ser al mismo tiempo un marco contextual y una primera propuesta de lectura: así, la conexión entre obra y peripecia vital (interior o exterior) sería muy profunda en el caso que nos ocupa. Es por ello que tomamos una decisión estructural, la de

⁴¹⁷ 'Un ermitaño', prólogo a SERRA, 1975, p. 7. Incluido también en PAZ, 1972. Citado con anterioridad

unir en un solo capítulo la biografía y una primera panorámica general de su trayectoria literaria, que no presenta propiamente etapas pero sí algunas pautas claras, a saber: una relación de conflicto lúcido con los géneros literarios; un profundo sentido de la contradicción que lo acompaña siempre; y una coherencia interna que le llevará a revisitar el mundo constituido en sus primeros libros, ampliándolo sin rebasarlo. También prestamos atención a su tarea como traductor y antólogo, caracterizada por una intencionalidad muy personal que a veces roza la apropiación del material de partida.

La obra de Serra presenta un trasfondo cristiano clarísimo pero que suele considerarse, con razón, como 'heterodoxo'. Esa heterodoxia revela una vivencia honesta de la búsqueda trascendente y lleva a Serra a leer la tradición con una libertad radicalmente ajena a lo institucional. La clave para comprenderlo se encuentra en un concepto esencial para Serra: la imaginación, el único instrumento que permite al hombre tomar conciencia de su ego y simultáneamente superarlo. Es en este sentido que el autor hermana la experiencia religiosa con la poética y que lee los textos cristianos que lo han precedido. Su lectura responde a una imaginación crítica que no plantea un ataque frontal al dogma, pero que indirectamente lo supera e inhabilita porque recela de él: lo dogmático, lo racional o lo institucional son para Serra formas que adopta el poder. Su libertad imaginativa, el anacronismo de algunas de sus posturas, son una negación del discurso imperante y revelan un rechazo, una negativa radical.

Serra no se identifica con la figura del profeta judeocristiano para alejarse del mundo, sino para denunciarlo mediante la aplicación de una 'doble visión' al mismo tiempo racional e irracional que superpone una realidad poética a la realidad tangible. El concepto está tomado del pensamiento de William Blake, una de las influencias directas más poderosas que operan sobre la obra que nos ocupa, y tiene una traducción plástica en el tratamiento de la naturaleza que muestra un texto como *Diario de signos*, a medio camino entre el anclaje memorialístico y la vocación de superación del yo en una condición espiritual

superior. Pero para construir esta mirada, Serra no recurre sólo a Blake, sino que lo sintoniza con las enseñanzas de fray Luis de Granada; de la tradición ocultista que encarnan autores como Paracelso, Swedenborg o Agrippa; de la astrología tal y como la entendía el poeta Max Jacob; y muy en especial, de Ramon Llull, un autor al que siempre ha sido vinculado en términos que nuestra tesis ha cuestionado y confirmado a partes iguales. Serra expone el corpus luliano a una revisión profunda, desentendiéndose de buena parte de su producción y exaltando sólo sus aristas más poéticas, imaginativas y asistemáticas.

Otro de los grandes magisterios ejercidos sobre Serra es el del pensamiento de raíz taoísta, en particular el de dos autores a quienes versionó en lengua castellana: Lao-Tse y Chuang-Tzu. De hecho, aplicarle el calificativo de 'heterodoxo' ha solido justificarse por el peculiar cruce filosófico que ensayó entre taoísmo y cristianismo. El tópico acierta, pero exige alguna precisión: Serra no es más heterodoxo por acercarse a una tradición oriental, sino por hacerlo escogiendo como campo de interés una tradición en concreto que representa la heterodoxia respecto del poder en el ámbito del pensamiento chino. Defendemos que Serra hace una doble interpretación de los textos taoístas, al mismo tiempo autobiográfica e intelectual, reconociéndose en la figura del sabio oriental carente de ideas, inactivo, inútil (es decir, desprovisto por voluntad propia de utilidad, de intención práctica). Vuelve a hacerse presente aquí la cuestión del ego: según el taoísmo, el yo es más yo cuando se olvida de sí mismo, cuando no busca someterse a la razón ni expresarse. Es perfectamente coherente cruzar este pensamiento con la idea cristiana, tan cercana a Serra, de la ignorancia espiritual. Frente a la razón, el analfabetismo de la infancia; frente a la historia, la naturaleza; frente a lo normativo, lo paradójico. Todas ellas son formas indirectas de desafiar, una vez más, el discurso hegemónico de la razón y el empuje comercial.

La naturaleza indirecta de las estrategias de Serra y el equilibrio paradójico entre afianzar y disolver el yo justifican la transición al siguiente capítulo,

dedicado al análisis de tres figuras heterónimas de su literatura: Péndulo, Jonás y Augurio Hipocampo. Figuras desgarradas, radicalmente solitarias, ajenas al consuelo institucional de la familia, la sociedad o la religiosidad ortodoxa, Serra las utilizará para desarrollar varios temas. *Péndulo*, su primer libro, alude a dos cuestiones fundamentales: el tiempo asociado a la muerte, y el rechazo de cualquier forma de orden ajeno al individuo o la naturaleza. *La noche oscura de Jonás* nos ha permitido retomar el tema del profetismo, añadiendo un matiz fundamental: si bien Serra llegó a sentirse cercano a la energía colérica de William Blake, será la figura bíblica de Jonás la que finalmente le devuelva su propia imagen. Jonás, profeta que concita la burla del pueblo, asume con temor el mandato divino, asimilable al mandato de la escritura para el autor. Pero hay algo que distancia a Serra de Jonás, y es que el profeta acabará mostrándose un intérprete literal de ese mandato, un partidario de la ortodoxia y del castigo inmisericorde. Finalmente, *Augurio Hipocampo* es una revisitación parcial del universo presente en *Diario de signos* (y aún más parcialmente, de *Péndulo*) que centra su intención en el tema del amor, que aparece hermanado con el dolor y el desengaño, y que acaba resolviéndose en la desconfianza respecto del matrimonio, que no es sino otra institución, y la apuesta por una soledad espiritualmente fértil.

Los capítulos 7, 8 y 9 están íntimamente ligados por una cuestión fundamental, la voluntad que Serra muestra en su obra de rebatir una lectura racional y progresista (es decir, entendida como proceso de mejora técnica constante) de la historia. Serra lee el libro del Apocalipsis para introducir un juicio corrector a la idea de progreso: por eso su *Itinerario del Apocalipsis* se esfuerza en reivindicar una lectura milenarista literal del texto atribuido a Juan de Patmos. La historia no puede ser leída como ascenso sino como caída, aunque la llegada de un tiempo nuevo cumplirá una función regeneradora; la historia no es un relato optimista, sino la consecuencia de la presencia opresiva de la razón y lo institucional en la vida del hombre. Es una mirada afín al acento profético, que interpreta las advertencias del Apocalipsis, sobre todo, como denuncia. Frente a ello, el autor opone por un lado una alternativa de fuerte enraizamiento en el espíritu mediterráneo. La 'filosofía salobre' consiste en una

conciencia del límite del individuo, y guarda un poderoso parecido con la 'filosofía del mediodía' de otro escritor mediterráneo, Albert Camus⁴¹⁸.

Por otro lado, Serra también rebate la visión canónica de la historia con varias formas de rebelión o parodia: por eso califica a los tiempos modernos de luciferinos; o bien, imita burlescamente a la cartografía política con el mapa quimérico de Cotiledonia; o traza una historia desacralizadora del asno en *El asno inverosímil*, reverso lúdico de los libros de historia y de las visiones más solemnes de la tradición cultural y religiosa. En el caso del díptico narrativo *Viaje a Cotiledonia* y *Retorno a Cotiledonia*, su contraste permite comprobar una evolución hacia un pesimismo antimoderno cada vez más acusado, pero en ambos casos el retrato del país imaginario queda definido por una desconfianza absoluta frente a cualquier ritual social, concesión mercantilista o racionalismo aplicado en un sentido pobremente pragmático. Por último, Jesús se convierte a sus ojos en una figura heterodoxa, contraria a la Ley constreñidora, representante de una rebelión antihistórica; su fuente primaria no es el Nuevo Testamento, ni siquiera los Evangelios Apócrifos, sino las visiones de la vidente Anna Catalina Emmerick, una mujer que vivió a caballo entre los siglos XVIII y XIX, y cuyas alucinaciones fueron recogidas por Clemente Brentano en un libro sobre el que recaen las sospechas del fraude. Sin embargo, Serra les concede explícitamente un carácter auténtico a esas visiones, las considera un documento de fiabilidad indiscutible, real. Es una actitud que debe interpretarse como el intento de escandalizar a la razón, en el sentido que podría darle a esa expresión un filósofo como Sören Kierkegaard.

La apelación a Kierkegaard engarza con el capítulo siguiente, en el que confluye todo lo dicho con anterioridad para tratar de establecer con cierta exactitud el planteamiento filosófico serriano y su lugar en el mapa moderno y contemporáneo de las ideas. El capítulo presenta dos hipótesis cuya combinación resulta del todo natural: hay una conexión de la obra de Serra con los temas del existencialismo, pero la constante que define toda su trayectoria

⁴¹⁸ CAMUS, 2001

es el pensamiento antimoderno. Hemos recopilado detalladamente todos los rastros explícitos que ambas corrientes han dejado en la obra completa de Serra, anotando todas las citas de autores y obras y el uso de ambos términos, 'existencialista' y 'antimoderno', en el conjunto de su producción. Hemos sometido *Péndulo* a una lectura en clave existencialista (sobre todo en su vertiente cristiana) que resulta, creemos, novedosa y perfectamente coherente, subrayando en la pieza los problemas de la decisión, de la búsqueda, y de la escisión entre libertad y necesidad. En la lucha por decidir, Péndulo existe; en la desesperación que esa lucha le provoca, encuentra el conocimiento. También hemos retomado el paralelismo entre Serra y Albert Camus, ambos defensores de una rebelión de la ignorancia, de un sentido crítico de la historia que la niega pero es consciente de ella.

Sin embargo, si quisiéramos etiquetar a Cristóbal Serra con una fórmula que evite su aislamiento y lo conecte a una tradición reconocible más allá de su propio esfuerzo por dotarse de una genealogía absolutamente personal, esa sería la antimodernidad. La presencia de los autores antimodernos en la prosa de Serra es constante, y sus ideas coinciden en alto grado. Hemos acudido al estudio canónico de Antonie Compagnon⁴¹⁹ dedicado a los antimodernos, y hemos aplicado al conjunto de la obra serriana todos los puntos que el crítico considera definidores de esta actitud intelectual: contrarrevolución, anti-ilustración, pesimismo, pecado original, sublimidad, vituperación. Con la salvedad de algunos mínimos ajustes (ajustes que por otra parte el mismo Compagnon aplica en los casos que ejemplifican su propio trabajo), esos puntos explican y resumen perfectamente la perspectiva serriana, que no se reduce a un carácter epigonal pero sí se encuadra en esa línea histórica. La condición antimoderna tampoco implica un carácter anacrónico o arcaico: la inclusión del término 'moderno' en el concepto no es casual, porque el antimoderno comprende y conoce la modernidad, es en cierto sentido un moderno, sólo que su negativa es radical.

⁴¹⁹ COMPAGNON, 2005

Así, visto desde la suficiente distancia crítica e histórica que facilita un trabajo como el nuestro, Cristóbal Serra aparece como un autor consciente de su propio tiempo y con la potencia necesaria para permanecer vigente en el futuro, un autor que habría resuelto y superado algunos de los debates propios de la posmodernidad por una vía insólita, personal y ajena a los formalismos, referencias y terminologías mayoritarias. Para reafirmar esta lectura, hemos aplicado a su obra las cinco grandes propuestas que Italo Calvino planteó para la literatura del nuevo milenio⁴²⁰. El texto de Calvino, ensayístico pero no estrictamente teórico, cercano al contexto académico pero formulado en términos de ensayo literario, permite explicar la vigencia serriana de un modo amplio y sin embargo preciso. Las cinco propuestas desarrolladas por Calvino son la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad y la multiplicidad. La literatura de Serra las contiene todas, tanto en las soluciones formales que aplica como en las ideas subyacentes.

Respondiendo a los objetivos que hemos mencionado al principio de este apartado de conclusiones, y sintetizando definitivamente las grandes coordenadas de esta tesis doctoral, digamos que todas las influencias que registra la literatura de Cristóbal Serra, hasta las más exóticas, acaban respondiendo siempre a una inquietud constante que persigue contraponer la imaginación a las modernas formas de entender la razón. Que el sentido de la contradicción (entre racionalidad e irracionalidad, ego y trascendencia, confesión y ocultación, rebeldía y reacción, materia y espíritu, modernidad y antimodernidad) lo define como creador y pensador. Que, sin perjuicio de estar conectada con muchas otras manifestaciones literarias (de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX al existencialismo, pasando por las fórmulas del ocultismo y la profecía), su obra encaja sobre todo en la tradición antimoderna. Y que tres años después de su muerte, su legado atraviesa un momento de reconocimiento creciente.

⁴²⁰ CALVINO, 2008

Nuestra tesis también nos ha servido para localizar líneas de investigación que aquí no se han desarrollado por razones de coherencia, síntesis o concisión. Sin embargo, esperamos poder dedicarles nuevas aportaciones en el futuro. Entre esas líneas, puede destacarse la relación de Serra con la cultura hebrea. La cuestión atraviesa tangencialmente toda la tesis, a veces con indudable protagonismo, pero puede perfilarse o concretarse más: por ejemplo, las ideas del autor en torno a la cuestión chuetá exigían una concreción que casaba mal con nuestra voluntad de establecer una mirada global a su obra; y aunque al hablar de *Péndulo* nos atrevemos a minimizar la influencia directa de la obra de Franz Kafka, eso no es obstáculo para considerar muy atractiva la idea de estudiar con mayor detenimiento los paralelismos que obviamente presentan, sobre todo la conexión común con el teatro yiddish. También puede abordarse un estudio detallado del estilo serriano, que sin duda arrojaría la conclusión inequívoca de que su prosa fue perdiendo plasticidad y ganando peso retórico. Aquí hemos apuntado la posibilidad de que ese proceso esté directamente relacionado con el creciente tono antimoderno de su enfoque. Además, hemos citado a José-Carlos Mainer apuntado la oportunidad de reinterpretar la historia moderna de la literatura española como una modernidad de antimodernos, y sugiriendo la tarea de aplicar los conceptos de Compagnon a nuestro país. Sin necesidad de ir tan lejos, es cierto que en el futuro sería muy interesante poner a dialogar la antimodernidad serriana con la de otros escritores españoles que lo han precedido (Pío Baroja, Miguel de Unamuno...) o acompañado (Carlos Edmundo de Ory, Miguel Espinosa...) en el tiempo.

Bibliografía

1. Bibliografía primaria

1.1. Obras de Cristóbal Serra:

- Abecé de micrologías*, Cort, Palma, 2008a
- Álbum biofotográfico*, Cort, Palma, 2009
- Antología del humor negro español*, Tusquets, Barcelona, 1976
- Apocalipsis, guía para el lector*, Arcana Cœlestia, Palma, 1980a
- Apocalipsis, guía para el lector*, Siruela, Madrid, 2003a
- Ars Quimérica*, Bitzoc, Palma, 1996
- Ars Quimérica*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000a
- Augure Hipocampe* (Adrien le Bihan, trad.), Olympe, París, 2002a
- Augurio Hipocampo*, Olañeta, Palma, 1994
- Con un solo ojo*, Arxipèlag, Palma, 1986
- Curolla del mallorquín dadá*, Olañeta, Palma, 2006a
- Diario de signos*, Aucadena, Palma, 1980b
- Diario de signos*, Olañeta, Palma, 2001a
- Efigies*. Tusquets, Barcelona, 2001b
- El Asno inverosímil*, Bitzoc, Palma, 2002b
- El Asno inverosímil*, Cort, Palma, 2008b
- El Canon privado*, Cort, Palma, 2007a
- El don de la palabra*, Cort, Palma, 2004
- ‘La cage aux grillons: notes et aphorismes’ (Adrien le Bihan trad.), *Revue des deux mondes*, 3, p. 19-24, París, 2003b
- La flecha elegida*, Cort, Palma, 2006b
- La linterna del ojo*, Bitzoc, Palma, 1992a

- La noche oscura de Jonás*, Áloe, Palma, 1984
- La nuit obscure de Jonas* (Adrien le Bihan, trad.), Cognac, París, 1995a
- Las líneas de mi vida*, Bitzoc, Palma, 2000b
- La Soledad esencial: Antología*, Govern Balear, Palma, 1987
- Nótulas*, Árdora, Madrid, 1999a
- Tanteos crepusculares*, Pretextos, Valencia, 2007b
- ‘Péndulo’, *Il Caffé politico e letterario* (Bona de Pisis, trad.), Roma, 1961
- Pendule et autres écrits. Journal des signes. Avec un seul œil* (Adrien le Bihan, trad.), Éditions du Félin, París, 1991
- Péndulo*, Atlante, Palma, 1957
- ‘Péndulo’, *La Estafeta Literaria*, Madrid, 1969
- Péndulo*, Bajarí, Palma, 1970
- Péndulo y otros papeles*, Tusquets, Barcelona, 1975
- Péndulo y otros papeles*, Cort, Palma, 2008c
- Pequeño diccionario de William Blake*, Olañeta, Palma, 1992b
- Poemas péndulos* (registro sonoro), Unió Músics, Búger, 2000c
- Retorno a Cotiledonia*, Guillermo Canals Editor, Palma, 1989
- ‘Saverio el servicial’, en *Trentacuentos*, Casabierta, Palma, 2008d
- Viaje a Cotiledonia*, Palma, Cort, 1965
- Viaje a Cotiledonia*, Tusquets, Barcelona, 1973
- Viaje a Cotiledonia/Retorno a Cotiledonia*, Cort, Palma, 2007c
- Viatge a Cotiledònia* (Joaqui Juncà, trad.), Artífex Cultural, Palma, 2000d
- Visiones de Catalina de Dülmen*, Prames, Zaragoza, 2000e

1.2. Artículos, prólogos, colaboraciones

- ‘Bajo el reverbero de la profecía’, *Bitzoc*, núm. 32, Palma, 1995b

- ‘Contraluz de un homo barbatus’, *Gala* nº 4, pp. 31-33, Palma, 1992c
- ‘Conversación imaginaria con León Bloy’, en BLOY, L., *El revelador del globo* (Adolfo Castañón, trad.), Jus, México, 2005a
- ‘El Apocalipsis Joh en *La espada de la paloma*’, en AAVV, *Al amor de Larrea* (DÍAZ DE GUEREÑU, J.M, ed.), Pretextos, Valencia, 1985
- ‘El paraíso perdido’, en SERRA, M., *En la penumbra escribo*, Baltar & Asociados, Palma, 1999b
- ‘En torno a la autoexpresión o elogio de la sencillez’, en GARCÍA MARÍN, J. (coord.), *La sociedad del asno bermejo. Homenatge a Cristóbal Serra (1922-2012)*, pp. 37-44, Institut d’Estudis Baleàrics, Palma, 2014a
- ‘Félix o la metáfora viva’, en GARCÍA MARÍN, J. (coord.), *La sociedad del asno bermejo. Homenatge a Cristóbal Serra (1922-2012)*, pp. 45-46, Institut d’Estudis Baleàrics, Palma, 2014b
- ‘Imaginación en soledad. Entrevista con Cristóbal Serra’ (Sebastián Torres, entrevistador), *Quimera* nº 77, Barcelona, 1988a
- ‘Introducción’ a HELLO, E., *El hombre. La vida, la ciencia, el arte* (Miguel de los Santos Oliver, trad.), Cort, Palma, 2008e
- ‘Los pormenores de mis portadas’, en GARCÍA MARÍN, J. (coord.), *La sociedad del asno bermejo. Homenatge a Cristóbal Serra (1922-2012)*, pp. 59-65, Institut d’Estudis Baleàrics, Palma, 2014c
- ‘Nótula’, en *Quimera*, núm. 263-264, Barcelona, 2005b
- ‘Otros aspectos de Raimundo Lulio’, *Papeles de Son Armadams* nº 184, pp. 83-112, Palma, 1971
- Yo, asnomaniaco*, conferencia inédita con motivo de una semana sobre Cristóbal Serra organizada por el Ajuntament de Palma, 2002c
- ‘Versus opus nigrum’, en *Versus opus nigrum*, de Trujillo, J. (catálogo), Galerie Hilger, Viena, 1988b

1.3. Traducciones y ediciones

BLAKE, W., *Poemas y prosas. Símbolos y fuentes* (Cristóbal Serra, trad.), Cort, Palma, 2010

BLOY, L. *Mis diarios* (Cristóbal Serra, trad.), Bitzoc, Palma, 1998

—*Diarios* (Cristóbal Serra y Fernando Corugedo, trad.), Acantilado, Barcelona, 2007

BUTLER, S., *Los cuadernos* (Cristóbal Serra, trad.), Cort, Palma, 2008

CHUANG-TZU, *Parábolas y ficciones* (Cristóbal Serra, versión), Cort, Palma, 2005

EMERSON, R. W., *Figuras señeras* (Cristóbal Serra, trad.), Cort, Palma, 2009

JACOB, M., *Espejo de astrología* (Cristóbal Serra y Joaquín Juncá, trad.; prólogos de SERRA, C. y VALENCE, C.), Cort, Palma, 2005

LAO-TSE, *Tao Te King* (Cristóbal Serra, versión), Cort, Palma, 2007

LARREA, J., *Ángulos de visión* (SERRA, C., antología y prólogo), Tusquets, Barcelona, 1979

LEAR, E., *Disparatario* (Cristóbal Serra y Eduardo Jordá, trad.), Tusquets, Barcelona, 1984

LLULL, R., 'Sentenciario', *Papeles de Son Armadams* nº 167, pp. 38-43, Palma, 1970

MELVILLE, H., *Las encantadas* (Cristóbal Serra, trad.), Seix Barral, Barcelona, 1970

MILOSZ, L., *Los orígenes ibéricos del pueblo judío* (Elena Benarroch y Cristóbal Serra, trad; prólogo de SERRA, C.; epílogo de CRESPO, A.), Árdora, Madrid, 2001

SWIFT, J., *El cuento de un tonel* (Cristóbal Serra, trad.), Olañeta, Palma, 2001

VAUVENARGUES, *Obra selecta* (versión de Cristóbal Serra, Joaqui Juncà, Matías Tugores), Cort, Palma, 2007

2. Bibliografía complementaria:

2.1. Sobre Cristóbal Serra

ALENYÀ FUSTER, M., 'Cristòfol Serra Simó (Palma, 28 de setembre de 1922-6 de setembre de 2012)', en GARCÍA MARÍN, J. (coord.), *La sociedad del asno bermejo. Homenatge a Cristóbal Serra (1922-2012)*, pp. 192-193, Institut d'Estudis Baleàrics, Palma, 2014

ARNAO, E., 'El segundo romántico', en *La Bolsa De Pipas*, nº 46, XI-XII, 2003

—*La prosa libre de Cristóbal Serra*, tesis doctoral inédita, 2011

DE LA RICA, A., 'Cristóbal Serra', en GARCÍA MARÍN, J. (coord.), *La sociedad del asno bermejo. Homenatge a Cristóbal Serra (1922-2012)*, p. 184, Institut d'Estudis Baleàrics, Palma, 2014

—'Rafael Conte', en el blog *Hobby Horse*, <http://alvarodelarica.com/2009/05/rafael-conte.html> [01-III-15]

FERNÁNDEZ, L. M., 'Cristóbal Serra, un vagabundo de la quimera'. *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 528, Madrid, 1994

—'El loco y el ermitaño o los viajes a Cotiledonia', en *La linterna del ojo*, *Bitzoc* nº 16, Palma, 1987

FERNÁNDEZ MALLO, A., 'Viaje a Cotiledonia' en *El Cultural*, http://www.quebusca.com.br/news/es_ar/viaje_a_cotiledonia_el_cultural_es/redirect_42786430.html [01-III-15]

FERNÁNDEZ PORTA, E., 'Micronaciones soñadas', *Rockdelux*, nº 342, Barcelona, septiembre 2015

FERRERO, J., 'La sociedad del asno bermejo (manifiesto)', en GARCÍA MARÍN, J. (coord.), *La sociedad del asno bermejo. Homenatge a Cristóbal Serra (1922-2012)*, pp. 109-110, Institut d'Estudis Baleàrics, Palma, 2014

GARCÍA MARÍN, J. (coord.), *La sociedad del asno bermejo. Homenatge a Cristóbal Serra (1922-2012)*, Institut d'Estudis Baleàrics, Palma, 2014

GRACIA, J. y RÓDENAS DE MOYA, D., *Historia de la literatura española, volumen 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2009*, Crítica, Barcelona, 2011

HUERTA CALVO, J., 'En el lugar más oscuro de la biblioteca', en GARCÍA MARÍN, J. (coord.), *La sociedad del asno bermejo. Homenatge a Cristóbal Serra (1922-2012)*, pp. 13-17, Institut d'Estudis Baleàrics, Palma, 2014

IBÁÑEZ, A., 'La importancia de Cristóbal Serra y otras cosas sin importancia' en *Revista de Libros*, nº 4, http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=1719&t=articulos [01-III-15]

LLOP, J. C. *En la ciudad sumergida*, RBA, Barcelona, 2010

—(coord.), 'Cristóbal Serra', *Quimera*, nº 249, Barcelona, 2004

MASOLIVER RÓDENAS, J. A., 'A propósito de escorpiones', *Papeles de Son Armadams*, número CCLI, Palma, 1977

MORA, V. L., 'Nota de urgencia sobre Cristóbal Serra' en el blog *Diario de lecturas*, <http://vicenteluismora.blogspot.com.es/2012/09/nota-de-urgencia-sobre-cristobal-serra.html> [01-III-15]

NADAL SUAÚ, J. M., 'Cristóbal Serra, una vorágine pendular' (entrevista), en *Campo de Agramante*, nº 14, Jerez de la Frontera, 2010a

—'No quiero ser una voz gris. Entrevista con José Carlos Llop', en *Memoria: Revista de Estudios Biográficos*, nº 1, Barcelona, 2003

— *Parapetos*, Leonard Muntaner Editor, Palma, 2010b

NEILA, M., *El escritor y sus máscaras*, Pigmalión, Madrid, 2015

PAZ, O., 'Un ermitaño: Cristóbal Serra', en *Puertas al campo*, Seix Barral, Barcelona, 1976

—*Memorias y palabras* (correspondencia con Pere Gimferrer), Seix Barral, Barcelona, 1999

PERE JOAN, *Viaje a Cotiledonia* (epílogo de NADAL SUAÚ, J.M.), Edicions de Ponent, Alicante, 2015

PLANAS, R., 'Los papeles de *El dardo ardiente*', en GARCÍA MARÍN, J. (coord.), *La sociedad del asno bermejo. Homenatge a Cristóbal Serra (1922-2012)*, pp. 137-142, Institut d'Estudis Baleàrics, Palma, 2014

PICAZO MUNTANER, A., 'Visions de Cotiledònia: l'espai real i l'imaginari', en GARCÍA MARÍN, J. (coord.), *La sociedad del asno bermejo. Homenatge a Cristóbal Serra (1922-2012)*, pp. 101-107, Institut d'Estudis Baleàrics, Palma, 2014

PONS, P.A., *Els alens del verb*, Hiperbòlic/ Hiperdimensional Edicions, Palma, 2004

RAMIS, L., 'Nos mezclamos con la luz de un crepúsculo y nada más. Entrevista a Cristóbal Serra', en GARCÍA MARÍN, J. (coord.), *La sociedad del asno bermejo. Homenatge a Cristóbal Serra (1922-2012)*, pp. 153-168, Institut d'Estudis Baleàrics, Palma, 2014

RAMIS BARCELÓ, R., 'Cristóbal Serra y Ramon Llull', en GARCÍA MARÍN, J. (coord.), *La sociedad del asno bermejo. Homenatge a Cristóbal Serra (1922-2012)*, pp. 95-100, Institut d'Estudis Baleàrics, Palma, 2014

RUIZ SORIANO, F., *Poesía de posguerra*. Montesinos, Barcelona, 1997

RUIZ SOSA, E., 'Crónica imposible del pasado más allá del pasado', *Revista Timonel* nº 16, Instituto Sinaolense de Cultura, Sinaloa, 2015

SIMÓ, G., *En aquesta part del món. Dietaris, 1974-2003*. El Gall, Pollença, 2005

SOLDEVILA DURANTE, I., *Historia de la novela española*, I. Cátedra, Madrid, 2001

VILA-MATAS, E., 'Cuatro piezas sencillas', en GARCÍA MARÍN, J. (coord.), *La sociedad del asno bermejo. Homenatge a Cristóbal Serra (1922-2012)*, pp. 34-35 Institut d'Estudis Baleàrics, Palma, 2014

2.2. Otras obras

ABBAGNANO, N., *Introducción al existencialismo* (José Gaos, trad.) FCE, México, 1969

AGRIPPA, E. C., *Filosofía oculta* (Bárbara Pastor de Arozena, trad.), Alianza, Madrid, 1992

—*Filosofía oculta* (Héctor V. Morel, trad.), Kier, Buenos Aires, 1978

ANDRÉS, R., *El mundo en el oído*, Acantilado, Barcelona, 2008

ARTAUD, A., *Carta a la vidente* (Héctor Manjarrez, trad.), Tusquets, Barcelona, 1971

AZCUY, E., *El ocultismo y la creación poética*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1966

BALL, H., *Crítica de la inteligencia alemana*, Edhasa, Madrid, 1971

BARTHES, R., *El discurso amoroso* (Eduardo Molina, trad.), Siglo XXI, Madrid, 2005

BATAILLE, G., *La literatura y el mal* (Lourdes Ortiz, trad.), Nortésur, Barcelona, 2010

BEGUIN, A., *El alma romántica y el sueño* (Mario Monteforte, trad.), FCE, México, 1954

—*Leon Bloy, místico del dolor* (Juan Almela, trad.), FCE, México, 2003

BILLETER, J. F., *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi* (Anne Hélène Suárez Girard, trad.), Siruela, Madrid, 2003

BLAKE, W., *The complete Poetry & Prose of William Blake* (David V. Erdman, ed.; comentario de BLOOM, H.), Anchor Books, New York, 1988

—*El libro de Urizen* (José Luis Palomares, trad.), Hiperión, Madrid, 2002

—*Matrimonio del cielo y del infierno* (José Luis Palomares, trad.), Hiperión, Madrid, 2000

—*Matrimonio del cielo y el infierno. Cantos de inocencia. Cantos de experiencia* (Soledad Capurro, trad.), Visor, Madrid, 2003

—*Ver el mundo en un grano de arena* (Jordi Doce, trad.), Visor, Madrid, 2009

BLANCHOT, M., *El espacio literario* (Anna Poca, trad.), Paidós, Madrid, 1992

BLOOM, H., *Los poetas visionarios del romanticismo inglés* (Mariano Antolín, trad.), Barral, Barcelona, 1974

—*Poesía y creencia* (Luis Cremades, trad.), Cátedra, Madrid, 1991

BLOCH, E., *La filosofía del Renacimiento* (María Ginés y J. F. Yvars, trad.), Edicions 62, Barcelona, 1982

BUCHNER, G., *Obras completas* (Carmen Gauger, trad.), Trotta, Madrid, 1993

CALVINO, I., *Seis propuestas para el próximo milenio* (Aurora Bernárdez y César Palma, trad.), Siruela, Madrid, 2008

CAMUS, A., *El hombre rebelde* (Josep Escué, trad.), Alianza, Madrid, 2001

—*El revés y el derecho* (María Teresa Gallego Urrutia, trad.), Alianza, Madrid, 2006

CAMUS, C., *Albert Camus. Solitario y solidario* (Elisenda Julibert, trad.), Plataforma Editorial, Barcelona, 2012

CARPIO, A. P., *El Tao Tê King de Lao Tse*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1957

CIORAN, E. M., *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario* (Rafael Panizo, trad.), Montesinos, Barcelona, 1985

COMPAGNON, A., *Les antimodernes*, Gallimard, París, 2005

CRESPO, Á., *Con Fernando Pessoa*, Huerga & Fierro, Madrid, 2000

CHESTERTON, G. K., *William Blake* (Victoria León Varela, trad.) Espuela de plata, Sevilla, 2010

CHESTOV, L., *Kierkegaard y la filosofía existencial* (José Ferrater Mora, trad.), Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1947

CONNOLLY, C., *Obra selecta* (Miguel Aguilar, Mauricio Bach y Jordi Fibla, trad.), Lumen, Barcelona, 2005

DE LA RICA, Á., *Kafka y el Holocausto*, Trotta, Madrid, 2009

DE TORRE, G., *Del 98 al Barroco*, Gredos, Madrid, 1969

ESCRIBANO, F., *Compte enrere*, Barcelona, Edicions 62, 2001

FONTÁN, P., *Los existencialismos: claves para su comprensión*, Plastigraf, Madrid, 1994

FRYE, N. (ed.), *Blake. A collection of critical essays*, Prentice-Hall, Cambridge, 1987

—*Fearful Symmetry*, Princeton University Press, Princeton, 1969

—*The double vision*, University of Toronto Press, Toronto, 1991

GARRIDO, C., *El esoterismo*, Montesinos, Barcelona, 1983

—*Mallorca mágica*, Olañeta, Palma, 2006

—*La estrella fenicia*, Abril Cultura/CG Escènic, Palma, 2014

GONZÁLEZ NÚÑEZ, A., *La ira del profeta*, SM, Madrid, 1990

GRACIÁN, Baltasar, *El criticón*, Austral, Madrid, 1998

—*Obras completas, II*, Turner, Madrid, 1993

GRANADA, L., *Introducción del Símbolo de la Fe* (BALCELLS, J. M., ed.), Cátedra, Madrid, 1989

GRAVES, R., *Cien poemas* (Claribel Alegría y Darwin J. Flakoll, trad.), Lumen, Barcelona, 1986

—*La diosa blanca* (William Graves, trad.), Alianza, Madrid, 2014

GROSSMAN, E., *Why translation matters*, Yale University Press, Pennsylvania, 2010, edición para Kindle

GUILLAMON, Julià, *Joan Perucho, cendres i diamants*, Galàxia Gutenberg, Barcelona, 2015

HUXLEY, A., *La filosofía perenne* (Cèsar August Jordana, trad.), Edhasa, Barcelona, 1997

IZUTSU, T., *Sufismo y taoísmo. Laozi y Zhuangzi. Vol. II* (Anne Hélène Suárez Girard, trad.), Siruela, Madrid, 1997

JASPERS, K., *Filosofía de la existencia* (Luis Rodríguez Aranda, trad.), Aguilar, Madrid, 1980

—*Los grandes maestros espirituales de Oriente y Occidente* (Elisa Lucena y Pablo Simón, trad.; GARRIDO, M, 'Introducción'), Tecnos, Madrid, 2001

JULLIEN, F., *De la esencia o del desnudo* (Anne Hélène Suárez Girard, trad.), Alpha Decay, Barcelona, 2004

JUNG, C. G., *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia* (Cristina García Ohlrich, trad.), Trotta, Madrid, 2002

JÜNGER, Ernst, *La emboscadura* (Andrés Sánchez Pascual, trad.), Tusquets, Barcelona, 2002

KIERKEGAARD, S., *El concepto de la angustia* (Demetrio G. Rivero, trad.), Alianza, Madrid, 2007

—*Diario íntimo* (María Angélica Bosco, trad.), Planeta, Barcelona, 1993

—*O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I* (Begonya Sáez Tajafuerce y Darío González, trad.), Trotta, Madrid, 2006

—*La repetición* (Demetrio G. Rivero, trad.), Alianza, Madrid, 2009

—*Temor y temblor* (Vicente Simón Merchán, trad.) Alianza, Madrid, 2003

—*De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía* (Rafael Larrañeta, Darío González y Begonya Sáez Tajafuerce, trad.), Trotta, Madrid, 2000

KUNDERA, M., *El telón*, (Beatriz de Moura, trad.), Tusquets, Barcelona, 2005

LANE FOX, R., *La Versión no autorizada* (César Armando Gómez, trad.), Planeta, Barcelona, 1992

LAO TSE, *Tao Te Ching. Los libros del Tao* (PRECIADO, I., edición, prólogo y traducción), Trotta, Madrid, 2010

—*Tai Te Ching*, (ELORDUY, C., traducción y análisis), Tecnos, Madrid, 1996

LEAR, E., *Nonsense books*, Art & Poetry Publishing, 2011, edición para Kindle

MAILLARD, C., *Bélgica*, Pre-Textos, Valencia, 2011

MAINER, J. C., *Historia de la literatura española, vol. 6. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, Crítica, Barcelona, 2010

MARÍN, J., *China*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1944

MICHAUX, H., *En otros lugares* (Julia Escobar, traducción), Alianza, Madrid, 1983

—*La noche se agita. Plume precedido por Lejano interior* (SEGARRA, M., presentación y traducción), Ellago Ediciones, Pontevedra, 2009

MOELLER, C., *Literatura del siglo XX y cristianismo, volumen I* (Valentín García Yebra, versión), Gredos, Madrid, 1981

MOORE, A., *Ángeles fósiles* (Javier Calvo, trad.), La Felguera, Madrid, 2014

MORO, T., *Utopía* (Pedro Voltres, trad.; SAVATER, F., prólogo). Austral, Madrid, 1999

MUSCH, W., *Expresionismo. Literatura y panfleto* (Ramón Ibero, trad.), Guadarrama, Madrid, 1976

—*Historia trágica de la literatura* (Joaquín Gutiérrez Heras, trad.), FCE, México, 1965

NERVAL, G., *Gérard de Nerval* (Manuel Neila, trad.; GÓMEZ DE LA SERNA, R., introducción), Júcar, Madrid, 1981

NIDA, E., *Sobre la traducción* (Eugene Nida y M. Elena Fernández-Miranda-Nida, trad.), Cátedra, Madrid, 2012.

OTTO, R., *Lo santo* (Fernando Vela, trad.), Revista de Occidente, Madrid, 1965

PASCAL, B., *Pensamientos* (Mauro Armiño, trad.), Valdemar, Madrid, 2001

PAZ, O., *La casa de la presencia*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1999

—*Chuang-Tzu*, Siruela, Madrid, 1997

PESSOA, F., *Escritos sobre ocultismo y masonería* (Florencia Preatoni, trad.), Alfama, Málaga, 2008

PORCEL, B., *Obres completes 5. El mite d'Andratx*, Barcelona, Proa, 1993

PLANAS, R., *Ramon Llull i l'alquímia*, Lleonard Muntaner Editor, Palma, 2014

PRING-MILL, R., *El microcosmos lul·lià*, Moll, Palma, 2006

PRINI, P., *Historia del existencialismo* (Antonio Martínez Riu, trad.), El Ateneo, Buenos Aires, 1975

R. DE LA FLOR, F., *Contra (post) modernos*, Periférica, Cáceres, 2013

ROBERTS, G., *Temas existenciales en la novela española de posguerra*, Gredos, Madrid, 1978

ROBINET, I., *Lao Zi y el Tao* (Francesc Gutiérrez, trad.), Olañeta, Palma, 1999

ROUGEMONT, D., *El amor y Occidente* (Antoni Vicens, trad.), Kairós, Barcelona, 2002

Sagrada Biblia (Nácar-Colunga, trad.), BAE, Salamanca, 1964

SHIELDS, D., *Hambre de realidad* (Martín Schifino, trad.), Círculo de Tiza, Madrid, 2015

SOTELO, A. (coord.), *La Biblia en la literatura española III. Edad Moderna*, Trotta, Madrid, 2010

STEINER, G., *Real presences*, Faber & Faber, New York, 2010

—*La lección de los maestros* (María Cándor, trad.), Siruela, Madrid, 2004

TABUCCHI, A., *Un baúl lleno de gente* (Pedro Luis Ladrón de Guevara, trad.), Huerga & Fierro, Madrid, 1997

TORRALBA, F., *Sören Kierkegaard*, San Pablo, Madrid, 2008

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *El escriba sentado*, Crítica, Barcelona, 1997

VEGA, A., *Ramon Llull y el secreto de la vida*, Siruela, Madrid, 2002

VERNANT, J-P., *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* (Juan Diego López Bonillo, trad.), Ariel, Barcelona, 1973

VILLEGAS, M, *Charles Chaplin, el genio del cine*, Ediciones JC Clementine, Madrid, 1998

VIRILIO, P., *El ciber mundo. La política de lo peor* (Mónica Poole, trad.), Cátedra, Madrid, 1997

WATTS, A., *El camino del Tao* (Horacio González Trejo, trad.), Kairós, Barcelona, 2004