

## HERMETISMO Y MODERNIDAD

LUIS BELTRÁN ALMERÍA  
*Universidad de Zaragoza*

### RESUMEN:

Este artículo indaga entre las distintas concepciones del hermetismo y su proyección en la Modernidad. Se intenta proponer una concepción de lo hermético-moderno basada en la ley de la necesidad: todo acontecimiento está regido por unas fuerzas que lo someten a la lógica de la necesidad universal.

### PALABRAS CLAVE:

Hermetismo. Simbolismo. Modernidad. Swedenborg. Emerson. Meletinski. Gómez de Liaño.

### ABSTRACT:

This article investigates between different conceptions of Hermeticism and its projection in Modernity. It tries to propose a concept of the modern hermetic based on the law of necessity: every event is governed by forces which subject it to the logic of the universal necessity.

### KEY WORDS:

Hermeticism Symbolism. Modernity. Swedenborg. Emerson. Meletinsk. Gómez de Liaño.

¿Qué tienen en común obras en apariencia, al menos, tan distintas como el *Werther* (o cualquier otra obra de Goethe), *Pepita Jiménez*, *Las flores del mal*, *Los hermanos Karamázov*, *La náusea*, el *Libro del desasosiego*, *El barón rampante* o la reciente *Diario de un mal año* (de J. M. Coetzee)? Muchos dirían que nada, pero voy a intentar mostrarles en el tiempo de que dispongo (un tiempo generoso pero sin duda escaso para semejante tarea) que están recorridas por una misma estética y que esa estética es el hermetismo. Renunciaré en esta ocasión a defender que también encontraremos esa misma estética en otros ámbitos artísticos –el cine, las artes plásticas, la música y aun en la arquitectura– y semiartísticos –la moda, la filosofía...–. Pero me permitiré esbozar una hipótesis de por qué ocurre esto en el mundo actual –en eso que llamamos Modernidad–.

En los comienzos de mis estudios sobre el hermetismo, hace una década, escuché de los colegas y amigos una misma y reiterada objeción: este concepto de hermetismo es demasiado amplio. Se referían a una fórmula que he reiterado en mis escritos sobre el tema: el hermetismo es una estética que concibe el universo como el escenario de un combate eterno entre el bien y el mal, entendidos como fuerzas

suprahistóricas. Confieso que esta crítica me dejaba perplejo, pero pronto hube de reconocerle una parte de verdad. Y, sin embargo, en lo que hace al arte y a la estética de la Modernidad, hoy no aceptaría esa reserva. E, incluso, iría un poco más lejos. Ese concepto de hermetismo es necesariamente amplio porque el hermetismo no es en la Modernidad un asunto marginal ni minoritario sino enormemente amplio, profundo y ubicuo. La pregunta que viene a continuación es por qué el hermetismo se ha enseñoreado de la estética moderna.

### Tres hipótesis

Las respuestas posibles a esa pregunta –si es que la aceptamos así planteada– son muchas. Las voy a reducir a tres posibilidades: las hipótesis historicista, positivista y teórica. La primera de ellas la sostienen los estudiosos del simbolismo –concepto que, aplicado a la Modernidad, yo identifico con el de hermetismo–. Los estudiosos del hermetismo poético y plástico han afirmado con frecuencia que esta corriente artística se constituye como reacción a la industrialización, al progreso y, en última instancia, al prosaísmo del mundo moderno. Esta idea, que circula por manuales y monografías, suele llevar aparejada la creencia en que la poesía se comporta de una forma distinta a las demás artes –que sólo ella ha reaccionado contra la mecanización y degradación del mundo moderno–. Y, claro que es verdad que la Modernidad ha expulsado a la poesía del pedestal que ocupara en el altar de las musas, pero ni mucho menos eso significa que le haya dado un tratamiento específico en el mundo moderno frente a las demás artes. Todas las artes han sufrido el mismo fenómeno de marginación de sus producciones más sobresalientes en favor de subproductos o sucedáneos más respetuosos con el dios Mercado, llámense *best sellers* o espectáculos de masas.

Pero en esta línea –una idea tan extendida que no creo que podamos encontrar un origen individualizado, un autor primero– hay un fondo de verdad y es que el gran arte de nuestra era se ve obligado a tomar una actitud defensiva, sino es ofensiva abierta, contra un mundo que desprecia los valores que sustentan al arte, los valores de la excelencia. (Dejaré para otra ocasión la cuestión de si hay o puede haber un arte escéptico). La era moderna es la era del mercado y el mercantilismo no reconoce más valores que los contables ni más leyes fundamentales que las de la oferta y la demanda. Todo lo demás son desviaciones. Así pues, hemos de constatar de momento que ésta que podríamos llamar *hipótesis reaccionaria* –pues se funda en la reacción frente al progreso industrial y sus consecuencias– es, al mismo tiempo, una postura

tópica, incluso un poco tonta, y un argumento con cierta dosis de verdad, aunque insuficiente en su definición.

Una segunda respuesta es la que hemos llamado *hipótesis positivista*. Su formulación es muy sencilla. Entiende que la influencia del hermetismo en el mundo moderno es fruto de la difusión de las obras de un gran ideólogo, un *hombre representativo*, el sabio, polifacético e iluminado Emanuel Swedenborg (1668-1772), un sueco del siglo XVIII que destacó como científico, teólogo y filósofo, y que recibió el apoyo de Carlos XII y del duque de Brunswichk. De él dice Ralph W. Emerson «que, por la percepción de símbolos, vio la construcción poética de las cosas, y la relación primordial de la mente con la materia» (*Hombres representativos*, pág. 128). Han reconocido la influencia de Swedenborg pensadores como Kant; escritores como Voltaire, Goethe, Emerson, y Balzac; músicos como Wagner, Oberlin y Berlioz; poetas como Gérard del Nerval, Baudelaire y Paul Valéry; personajes polifacéticos como Eliphas Lévy, Hahnemann (el fundador de la medicina homeopática) y Carl Jung y, en el mundo hispánico, Borges, entre otros muchos. Creó la iglesia de la Nueva Jerusalén y, en la actualidad, es tenido por teólogo de referencia en varias iglesias cristianas y en sectores del budismo. Su lema «Ama a tu prójimo como a ti mismo, purifícate del mal y trabaja para la armonía universal» es una perfecta síntesis hermética. Emerson explica el pensamiento del teósofo sueco como una serie de doctrinas: la doctrina de las series y los grados, la doctrina del influjo y la doctrina de las correspondencias (Emerson: 106). «Los pensamientos en que vivía –sigue Emerson– eran la universalidad de cada ley en la naturaleza, la doctrina platónica de la escala o grados, la versión o conversión de uno en otro y, por tanto, la correspondencia de todas las partes, el delicado secreto de que lo pequeño explica lo grande y lo grande lo pequeño, la centralidad del hombre en la naturaleza y la conexión que hay entre todas las cosas» (106). Aunque la influencia de Swedenborg es enorme no basta para explicar la amplitud del fenómeno hermético moderno. Siempre encontraremos autores ajenos a su influencia cuyas obras podemos considerar con toda justicia herméticas. Y, en todo caso, la presencia del teósofo sueco no puede ser imprescindible para la manifestación hermética moderna.

Claro que podemos buscar un grado cero de la influencia hermética moderna todavía más allá de Swedenborg. Según Emerson la raíz de todo saber se encontraría en Platón. Todo «joven vigoroso que sucesivamente se dirige a una generación reluctante –Boecio, Rabelais, Erasmo, Bruno, Locke, Rousseau, Alfieri, Coleridge– es lector de Platón y traduce a la lengua vernácula lo mejor que tiene». Un poco más adelante Emerson añade a esta lista nuevos deudores: San Agustín, Copérnico, Newton, Behmen, Swedenborg, Goethe... (69). Esta explicación puede ser mejor aceptada en una reunión convocada en torno al concepto de neoplatonismo. Pero

es bien sabido que el fenómeno hermético alcanza ámbitos en los que difícilmente puede apreciarse la influencia platónica, como es el caso del sufismo y del budismo. En otras palabras, podríamos concluir a este respecto que sin Platón hay herméticos, aunque quizá no se hubieran llamado neoplatónicos.<sup>1</sup>

Indagaremos, pues, en una tercera dirección. A esta tercera hipótesis la llamaremos *hipótesis teórica global*. La llamo teórica porque se basa en la teoría de la Modernidad de un pensador hermético que tuvo un notable éxito hace casi medio siglo y del que hoy no se acuerda demasiada gente: Marshall McLuhan. McLuhan es recordado hoy por una teoría de la historia según la cual la evolución de la humanidad pasa por tres etapas. La primera es la etapa de la oralidad. La segunda es la etapa de la escritura y, sobre todo, del libro: lo que él denominó Galaxia Gutenberg. Y la tercera es la etapa en la que se funden oralidad y escritura y para la que él acuñó la expresión *aldea global*. El mundo moderno es una red de aldeas virtuales, desterritorializadas. Las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación suponen la vuelta a la palabra y a la oralidad pero con una dimensión plenamente actual, podríamos decir digital. Nuevas formas tradicionales, mejor las llamaríamos neotradiciones, aparecen en el seno de la cultura moderna. He de aclarar que McLuhan ve el comienzo de esta era en el siglo XIX con la aparición del telégrafo, que es capaz de hacer volar las palabras a miles de kilómetros. La radio, la televisión, el teléfono y, más recientemente, el correo electrónico, Skype y las redes sociales no han hecho sino perfeccionar lo que puso en marcha el telégrafo.

De esta idea de McLuhan me he permitido deducir la siguiente hipótesis. La estética y la cultura modernas han recuperado rasgos de la imaginación tradicional, la imaginación de la oralidad. Esos rasgos, por lo que hace a la estética, son la nueva fusión de la seriedad y la risa, ambas debilitadas por su confrontación premoderna; el renacimiento del simbolismo, ahora despojado de sus limitaciones tradicionales y reforzado con nuevas aplicaciones (psicología, sociología) y figuras; la ampliación de los géneros culturales con nuevos géneros; la sustitución del eje vertical tradicional (subsuelo, tierra y cielo) por un eje temporal horizontal (el pasado / historia; el presente / actualidad; y el futuro con sus formas utópica y contrautópica). Estos rasgos se funden con otros como el prosaísmo y el individualismo (con sus distintas facetas: escepticismo, eclecticismo y relativismo). El resultado es un proyecto global y tridimensional: la conquista del presente (la actualidad como materia histórica y materia estética), la conquista del pasado (el historicismo y el parnasianismo) y la conquista del futuro: el simbolismo moderno. En el simbolismo se entrecruzan la herencia hermética, la función mítica (o epifanía), la risa-seriedad y la destrucción del idilio.

<sup>1</sup> Una opinión contraria la sostiene Gómez de Liaño (1998). Según este pensador y estudioso del neoplatonismo incluso los mandalas del budismo tántrico son producto de la influencia platónica.

## Sobre el hermetismo moderno

En ese proyecto tridimensional tiene un lugar central la cultura y estética hermética. Pero, de momento, aparcaremos la cuestión de la Modernidad para retomar el hermetismo. Ha venido siendo un lugar común situar el origen del hermetismo en el *Corpus hermeticum*. La tradición retrotraía esa cultura al legendario mundo egipcio. Desde Casaubon sabemos que procede del mundo alejandrino. Pero esa atribución tradicional a los albores del mundo egipcio no es tan disparatada como ha venido pareciendo. El hermetismo pasa a ser con el *Corpus hermeticum* un acontecimiento cultural en el sentido que damos hoy a esta palabra, esto es, que pasa a ocupar un lugar en la esfera de la cultura oficial. Pero su origen se remonta mucho más atrás. Se remonta al mundo de la oralidad, de las tradiciones, lo que llamamos comúnmente prehistoria. Ignacio Gómez de Liaño viene llamando la atención sobre un aspecto central de la cultura hermética: los diagramas de la memoria o, si se quiere, el arte de la memoria. En efecto, los diagramas de la memoria ocupan un lugar central en el hermetismo clásico. Es más, nos sirven para redefinir esa cultura hermética como cultura simbólica, pues aparecen en obras que no son tenidas por tales. Pondré un ejemplo tomado de la obra de Gómez de Liaño. Este autor ha analizado el funcionamiento de los diagramas de la memoria en el Evangelio de Mateo, con lo que demuestra que este evangelio tuvo una etapa de composición oral anterior a las versiones escritas. Es habitual reconocer el hermetismo en el cuarto Evangelio, el de Juan de Patmos, autor asimismo del Apocalipsis, pero no en los evangelios sinópticos, que no resaltan los rasgos típicos del hermetismo. Lo esencial de esta lección es, para nosotros, que el corazón del hermetismo es el corazón de la oralidad y, de ahí, la trascendencia de los diagramas de la memoria. Lo que llamamos habitualmente hermetismo es un intento de salvar –deformándolo, ciertamente– la esencia de la cultura de la oralidad. Quizá parezca esta idea demasiado arriesgada con la argumentación que acabo de exponer. Abordaré ahora la cuestión de la oralidad desde el punto de vista de los contenidos de esa oralidad. La concepción canónica del hermetismo lo entiende como una amalgama de saberes ocultos: la alquimia, la cábala, la magia, la astrología... Estos saberes tienen en común, además de su tendencia al ocultismo, su carácter mágico. La magia, el saber unitario que conoce los secretos del cosmos, es el contenido del hermetismo. Y de la magia se han dado muchas definiciones, pero quizás la más precisa es aquella que la define como la religión de la prehistoria, la religión del paleolítico y del neolítico. Esa religión, pese a su diversidad, mantiene unas líneas esenciales que van más allá de su entorno natural, el mundo de las tradiciones. En las etapas en que las religiones deístas –panteístas y monoteístas– aparecen la magia consigue sobrevivir resistiendo los embates de las religiones celestiales.

Esa resistencia tiene dos grandes vías: la popular –la brujería– y la culta –el hermetismo–. En otras palabras, el hermetismo no es sino la dimensión histórica y culta de un fenómeno mucho más amplio y trascendente: la cultura de la oralidad.

Pero cabe todavía un tercer argumento acerca del concepto de hermetismo. Este tercer argumento ha sido expuesto por César García Álvarez a propósito del papel del hermetismo en el pensamiento de Gómez de Liaño. García Álvarez ve como fundamento de toda la obra de Gómez de Liaño –sea literaria, ensayística, histórica o mnemónica– «la condición última de la unidad, del Uno, como soporte y esencia de la realidad y el conocimiento» (147). Y, en efecto, una forma de unidad esencial es la característica primera del hermetismo, la unión indisoluble de ética y estética, de saber y vida. Emerson dice esto mismo en un lenguaje más sugerente: «hago poesía con otras cosas, pero el sentimiento moral hace poesía conmigo» (99) y «la solución ha de estar en la vida y no en un libro» (100). Esa unidad nos remite también al mundo de las tradiciones –la prehistoria–, ese mundo en el que rige la unidad primordial y en el que ni siquiera ha aflorado la escisión entre el alma y el cuerpo humanos (que es un producto de las religiones celestiales). El hermetismo histórico ha sido una forma de continuidad de esa unidad especial que preside el reino infantil del espíritu de la humanidad.

Conviene añadir que esa unidad esencial entre ética y estética, saber y vida no es casual ni gratuita. Viene exigida por la necesidad de la salvación. Esa salvación es la del juicio divino en los pensadores premodernos, y suele ser salvación interior, en expresión de Wittgenstein, otro hermético, en el panorama del pensamiento moderno. A su vez, la salvación viene exigida por la percepción de un mundo hostil, en el que no es posible sobrevivir sin la protección de los saberes secretos y de las fuerzas que rigen el universo (la providencia).

Estos son los fundamentos de la doctrina hermética clásica. Pero cada época reacentúa esa doctrina, no sólo para adaptarla a sus necesidades, sino porque debe intentar mejorar esa doctrina (y esa estética) que recoge las aspiraciones decisivas para el proyecto de la humanidad: la reconciliación entre estética y ética, saber y vida. Por eso en cada momento histórico aparecen pensadores que tratan de encontrar términos más precisos y concluyentes con los que expresar tales aspiraciones. Y, por eso, el hermetismo ha tenido siempre un fondo de verdad, a pesar de que su exposición haya sido vacilante y precipitada, cuando no abusiva, por la ausencia de conceptos, categorías y manifestaciones materiales que estuvieran a la altura de la filosofía esencial del hermetismo. Estas limitaciones han sido el producto de la impaciencia del hermético. Emerson vio esa impaciencia en el teologismo de Swedenborg, que, en vez de asumir la gran corriente ético-estética del hermetismo, pretendió resolverla en teologismo.

Además de una mejor expresión de la filosofía hermética –de la que son muestras las obras de Emerson y, entre nosotros, de Gómez de Liaño– la Modernidad ha seguido encontrando aportaciones científicas en el hermetismo, pese a la pretensión de exclusividad del positivismo. La más popular es la homeopatía. Pero ha habido otras y, sobre todo, las ha habido también entre las ciencias humanas. La lectura hermética de Cervantes que hace Unamuno es mil veces superior a la que han desplegado los positivistas de la escuela española de filología, incapaces de ver otra cosa que palabras sueltas.

Pero es obvio que el ámbito en el que el hermetismo moderno ha dado más y mejores frutos es la esfera de la literatura y las artes. En el campo literario, la poesía simbolista, la novela de educación, las narraciones extraordinarias –esto es el cuento desde Edgar A. Poe a Borges–, el teatro desde Ibsen y Strindberg al teatro del absurdo y de la crueldad y, en especial, los grandes nombres: Dostoievski, Tolstói, Kafka, Unamuno, Th. Mann, Joyce, Calvino... son las grandes señas del hermetismo moderno en sus diversas manifestaciones. Algo similar cabría decir de los grandes talentos del cine –Buñuel, Orson Welles, Bergman, Kieslowski...– y de las artes –desde Le Corbusier a Stravinski, pasando por Dalí y Picasso–. Intentaré aportar alguna luz a esta cuestión.

## **Magia y necesidad**

Desde un planteamiento científico, aunque limitado, el folclorista ruso Eleazar Meletinski ha estudiado estos fenómenos desde la perspectiva del mito. Pero lejos de limitarse al dualismo mito-rito, propio de los etnólogos, Meletinski concibe el problema desde el punto de vista de la poética histórica. Esto significa que se apoya en cierto materialismo histórico sin renunciar a un planteamiento más ambicioso, en la línea de lo que había hecho antes Propp. El propio Meletinski lo explica en los siguientes términos:

En el curso de su desarrollo, la historia de la cultura se ha mantenido siempre, de un modo u otro, en contacto con la herencia mitológica de la Antigüedad y de los pueblos primitivos. Estas relaciones han experimentado cambios importantes, pero en general se ha producido una evolución hacia la «desmitologización» (cuyos momentos de apogeo pueden situarse en la Ilustración del siglo XVIII y el positivismo del XIX). En el siglo XX, por el contrario, se ha producido un retorno a la «mitologización» (sobre todo en el ámbito de la cultura occidental). Este fenómeno ha superado claramente la atracción romántica por el mito y se ha enfrentado radicalmente al proceso desmitologizador. La esencia del mito-

logismo del siglo XX no puede comprenderse si no aclaramos previamente los caracteres específicos de la auténtica mitología –de la primitiva y de la antigua– y si no se ponen en cuestión las relaciones que existen entre fenómenos heterogéneos (Meletinski, pág. 7).

En cuanto perspectiva general del fenómeno y ambición teórica, la propuesta de Meletinski no ha sido superada en las tres décadas que han seguido a su publicación (el original ruso apareció en 1976). Sin embargo, esta propuesta puede y debe ser superada. Meletinski se limita a observar la presencia del mito sin comprender la dimensión estética simbólico-hermética de esa presencia. Situar la dimensión estética del hermetismo en el panorama de la gran evolución puede ser la vía para comprender los fenómenos del mitologismo y de la magia en el arte y en la cultura. Para conseguirlo recurriremos a un concepto nuevo: la ley de la necesidad. Con esta ley intentaremos sintetizar las doctrinas herméticas de la universalidad de la ley natural, de la escala o grados, del influjo y de las correspondencias. De hecho, esta ley de la necesidad es el corolario de la unidad esencial y de sentido del universo. La deduciremos de la lógica del cambio milagroso.

El elemento del cambio milagroso se remonta a las fases más remotas de las estéticas tradicionales, posiblemente a las estéticas de las mito-fábulas (el paleolítico). Su adaptación a las estéticas del neolítico y de la edad de los metales da lugar a nuevos elementos ligados al cuento tradicional (el cuento maravilloso). La agricultura, explica Propp, destruye los ritos (sobre todo, el rito iniciático, aunque reconoce que hay otros ritos agrarios) y los sustituye por la aspersion y los sacrificios. Las creencias «silvestres» se transforman en brujería. Y los mitos se integran en la esfera de la religión, que ocupa un espacio propio dentro de las tradiciones, más elevado que el que ocupa el cuento. En esta etapa, el cuento aparece como género específico. Como dice Propp, cuento y mito tienen diferentes funciones sociales.

A la función ya conocida de escenificar los valores esenciales de cohesión de la horda (ahora, familia patriarcal y tribu) hay que añadir la escenificación simbólica de los misterios de la vida agrícola, esto es, la asimilación del ciclo de la vida: vida, muerte, resurrección. El contenido místico del mito-cuento tradicional da lugar ahora al cuento maravilloso, que si ha recibido una atención preferente de los folcloristas y teóricos ha sido por ser el exponente central del nuevo género.

En la historia el cambio mágico sirve de fundamento a estéticas distintas: la aventura, el biografismo y el simbolismo. Las tres tienen en común su fundamento en la ley de la necesidad, esto es, en el núcleo más consistente de la estética de la reposición. Pessoa la define de modo un tanto sumario: «todo está sujeto a leyes fatales» (29). Esa ley de la necesidad tiene un componente mágico fácilmente apreciable en el mundo de las tradiciones. El concepto de suerte, que en la era moderna es sinóni-

mo de azar, es la expresión de la voluntad divina y, por tanto, de la ley de la necesidad. Entre los sacerdotes israelitas la suerte sagrada está radicada en el *efod*, una especie de corselete que vestía el sumo sacerdote y que lleva prendido un pectoral que contiene las suertes sagradas (Ex 28, 6). En el libro de Josué encontramos los mejores testimonios de la importancia de la suerte. Por suertes se distribuye la tierra conquistada entre las tribus de Israel. Y por suertes se descubre y castiga al culpable de la derrota ante Ay (Jos 7, 16-26). Este episodio resulta especialmente ilustrador de ese carácter público de la suerte. Primero se designa por la suerte la tribu de Judá. Entre los clanes de Judá la suerte señala el clan de Zéraj. Entre las familias de este clan la suerte designa a la de Zabdí y entre los hombres de su familia la suerte recae sobre Akán, hijo de Karmí. Akán confiesa su pecado contra el anatema. Y en la cima del monte Akor todo Israel lo apedrea «junto a sus hijos e hijas, su toro, su asno y su oveja, su tienda y todo lo suyo», que es finalmente quemado en la hoguera.

En el mundo de la aventura la introducción del elemento mágico dilata el tiempo y desnaturaliza el espacio. Esto ocurre con la novela de caballerías medieval. Mientras que la novela de aventuras de tipo griego reduce la presencia de la necesidad a su mínima expresión, la novela medieval construye su arquitectura a partir de la necesidad y del azar. Bajtín explicó este problema en su ensayo «Problemas del tiempo y del cronotopo en la novela». En este ensayo propone el concepto de *casualidad emprendedora* para caracterizar la novela de aventuras de la Antigüedad. Este concepto viene a significar que las intervenciones decisivas para la suerte de los personajes suceden «de repente», «por casualidad», de forma inesperada. Pero esa casualidad tiene una dimensión emprendedora: cambia el destino de los personajes para conducirlos al final feliz. En cambio, en la novela medieval, como dice Bajtín, se espera lo maravilloso y sólo lo maravilloso. El azar se ha convertido en el elemento central. Y nada se resiste a la magia: ni siquiera las limitaciones espaciales o temporales. Mientras que en la novela griega de aventuras sucede en una noche lo que cabe esperar que suceda en semejante secuencia temporal, en la novela de caballerías una noche puede acoger sucesos que durarían décadas. Y algo semejante sucede con el espacio que, lejos de seguir una lógica geográfica, se desnaturaliza acercando o alejando los emplazamientos según las necesidades de la aventura. La presencia de la magia (o del simbolismo) en la novela medieval se debe al retroceso que experimenta ese mundo hacia la cultura de las sociedades tradicionales (o, si se prefiere, hacia la barbarie). Pero en toda la novela de aventuras está presente, aun en formas más comedidas, ese componente simbólico, pues se da una presencia de la lucha entre el Bien y el Mal. El Bien está representado por unos personajes que son jóvenes y puros y que aspiran al matrimonio. El Mal está representado por los personajes que tratan de obstaculizar y desviarlos de ese destino. Por eso no es casual que

en *Moby Dick*, uno de los mejores representantes de la novela de aventuras moderna, la lucha entre el bien y el mal sea el eje de la novela.

También la biografía está influida por el simbolismo mágico, al menos en sus etapas antigua y medieval. Rasgo esencial de la biografía heroica nacional son la aparición de prodigios y presagios, y la consiguiente interpretación. Bajtín vio en los *prodigia* «un principio muy importante de la comprensión y elaboración del material autobiográfico» de la biografía latina y de la biografía en general. «El estado no puede dar ni un sólo paso sin demostrar los presagios», dice Bajtín (pág. 291). «Los prodigios son indicios de los destinos del estado que presagian la suerte y la desgracia. De ahí pasan a las personalidades individuales del dictador o del caudillo, cuyo destino va estrechamente ligado al del estado, se unen a los indicios de su destino personal». La suerte tiene en esta biografía primitiva un carácter esencialmente público y se refiere a iniciativas y asuntos del estado. Y, como hemos visto, también es especialmente interesante la utilización de la suerte en la tradición biográfica judía. Los presagios en el Pentateuco y en el libro de Josué son numerosos. Pero la esfera de la biografía donde mayor presencia tiene la dimensión mágica y simbólica es, sin duda, la hagiografía. La hagiografía se funda precisamente sobre el momento misterioso, el instante en que la vida se transforma para ser otra en un plano superior. En ese plano, los elementos tipificadores desaparecen dejando su espacio a la simbolización.

En el simbolismo histórico el tiempo y el espacio giran en torno al momento mágico, al momento de la revelación. El saber revelado exige una intervención mágica. El resultado de ese conocimiento es la divinización, según el *Corpus hermeticum* (I, 2). El momento mágico, revelador, es instantáneo, pero parece no tener duración. Y se sale del tiempo biográfico. Bajtín lo denomina *umbral*. En la literatura el umbral tiene siempre un sentido metafórico y simbólico, y está asociado al momento de la ruptura vital, de la crisis, de la decisión que cambia la vida o del miedo a ese cambio vital (Bajtín: 399). El simbolismo histórico ha recibido diversas caracterizaciones por la crítica. Nos hemos venido refiriendo al hermetismo por su faceta literaria y artística. Apenas hemos aludido a lo que la historia de la ciencia suele denominar paradigma mágico-hermético, la corriente de científicos que cultivó esta línea simbolista (entre otros Copérnico y Kepler). Estos científicos creyeron en una música celeste, producto de la armonía universal, entre otras cosas. Este y otros errores cometidos (la circularidad de los movimientos planetarios en Copérnico, la perfecta elipse de Kepler) son muestras de lo que hemos llamado la impaciencia del hermético. Y esa impaciencia se apoya también en la ley de la necesidad.

Y quizá ahora sea el momento de volver a la pregunta inicial sobre lo que tienen en común el *Werther*, *Pepita Jiménez*, *Las flores del mal*, *Los hermanos Karamázov*,

*La náusea*, el *Libro del desasosiego*, *El barón rampante* o la reciente *Diario de un mal año*. Las recorre una misma lógica que es la lógica de la necesidad. Esta lógica hace que la verosimilitud de estas obras sufra en momentos decisivos, en los que aflora y se impone sin discusión la ley de la necesidad. No importa si hay que exigir del lector un esfuerzo extra de credibilidad. El lector accede con gusto porque lo justifica el impulso estético que recorre la obra y la lectura. Si estas obras siguieran la ley del realismo que emana de la verosimilitud, serían obras vulgares, que no seguirían despertando el interés tantas décadas después de su aparición.

La más reciente de las obras mencionadas, *Diario de un mal año* (*Diary of a bad year*, 2007) nos va a servir para ilustrar cómo funciona la ley de la necesidad. La obra de Coetzee es una novela de educación. Su rasgo más peculiar estriba en que el proceso de educación afecta a dos personajes: a la ingenua Anya –joven que ha sido contratada como secretaria por su espectacular físico– y al señor C, un escritor que fácilmente podemos identificar con el autor. El reto de esta peculiar novela –en parte es un ensayo, en parte un diario íntimo y, por último, un relato costumbrista– consiste en elevar el proceso educativo al nivel del autor, que termina confesando que toda una vida de educación en el escepticismo le ha conducido al idealismo reaccionario por rechazo del insaciable individualismo capitalista. Pues bien, para que la trama funcione es necesario que Allan, el novio de Anya y representante del mal (siempre hay un personaje demoníaco en una novela de educación) pueda acceder a datos secretos del señor C. El conocimiento de estos datos se justifica mediante la alusión a un programa espía informático, que permite a Allan bucear en el ordenador del señor C, sustituir sus documentos confidenciales y controlar su correspondencia. El asunto se trata de forma muy superficial, lo que facilita la labor del novelista al permitirle dar una frágil apariencia verosímil (todos hemos oído hablar de piratas, espionaje y ataques informáticos, aunque no sepamos cómo funciona eso). El caso es que la lección que pretende Coetzee, la lección que deduce de las grandes tendencias del mundo actual, exige unos personajes que representan el bien (el señor C), el mal (el *broker* Allan) y la ingenuidad (la bella Anya) y, sobre todo, exigen unos poderes del mal que en otro tiempo se hubieran revestido directamente de magia y que en esta obra recubren lo mágico de industria informática. Este es el episodio más llamativo de la obra pero, si la observamos con mayor detenimiento, advertiremos que todo, desde el primer encuentro entre Anya y el señor C en la zona de lavadoras del sótano del edificio de apartamentos en el que habitan, está regido por la misma ley de la necesidad –fatalidad–. Tras estas peripecias necesarias podemos apreciar esa fusión de lo mágico y lo moderno, de la oralidad y la escritura que venimos señalando.

Incluso la crítica más interesada por los fenómenos del folclore se ha reconocido perpleja ante los motivos que muestran esa fusión de la cultura tradicional y la

cultura moderna. Como hemos apuntado anteriormente, a Meletinski se le antoja paradójica la presencia del simbolismo mítico en la Modernidad. El continuador de la obra de Propp ve la conexión que existe entre el simbolismo arcaico o mítico y el moderno, pero no parece tener una teoría que la explique. No ha sido el único teórico moderno que ha quedado impresionado por este fenómeno. La mitocrítica ha aflorado desde el punto de vista teórico esta dimensión del arte y de la literatura modernos. Las obras de Jung, de Frye, de Durand, entre otros son testimonio de esa presencia. Incluso la crítica literaria ha acuñado el concepto de *epifanía* para señalar la función mítica que acompaña a ciertas obras modernas.

Quizá podamos concluir diciendo que la cuestión del hermetismo no es ni un asunto del pasado ni un problema marginal. Para ello podemos alegar una concepción del mundo moderno basada en la fusión de oralidad y escritura, de tradición y libertad. Pero, sobre todo, podemos alegar que el hermetismo y la cultura simbólica que lo sostiene constituyen las diversas repuestas que la humanidad puede dar a dos problemas esenciales: el de la correspondencia entre estética y ética, y su consecuencia la integración de vida y saber. En último término, estas respuestas se basan en una fe: la fe en que el destino de la actual humanidad depende de la existencia de un sentido universal que recorre toda la creación. Ese sentido es previo a la existencia de la humanidad. Pero la humanidad lo ha intuido y trata de aprehenderlo para alcanzar el reino ilustrado de su espíritu. Esa es también la meta del hombre moderno y nadie la ha ilustrado mejor que Swedenborg al explicar que en el cielo el ángel más viejo parece el más joven, pues los espíritus del reino de ilustrado avanzan hacia la primavera de su juventud.

### **Bibliografía citada**

Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, trad. de Vicente Cazcarra y Helena Kriúkova, Madrid, Taurus, 1989.

Coetzee, John M., *Diario de un mal año*, trad. de J. Fibla, Barcelona, Debolsillo, 2009.

Emerson, Ralph W., *Hombres representativos*, ed. de J. Alcoriza y A. Lastra, Madrid, Cátedra, 2008.

García Álvarez, César, «Hermes en Eros: La obra de Ignacio Gómez de Liaño». *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética*, L. Beltrán Almería y J. L. Rodríguez García (coords.), Zaragoza, PUZ, 2007, págs. 143-58.

Gómez de Liaño, Ignacio, *El círculo de la sabiduría*, 2 vols., Madrid, Siruela, 1998.

Gómez de Liaño, Ignacio, *El diagrama del Primer Evangelio y las imágenes de Jesús en el cristianismo primitivo*, Madrid, Siruela, 2003

Meletinski, Eleazar M., *El mito. Literatura y folclore*, trad. de P. López Barja de Quiroga, Madrid, Akal, 2001.

Pessoa, Fernando, *Libro del desasosiego*, trad. de Ángel Crespo, Madrid, Seix Barral, 1984.

*Textos herméticos. X*, ed. de Renal Nebot, Madrid, Gredos, 1999.