

El futuro se cuida solo

José Andrés Rojo

Nota* al margen

Primera edición, mayo de 2026

© Nota al margen, S. L., 2026
Plaza de las Salesas, 7
28004 Madrid

Título original: *El futuro se cuida solo*

© del texto, José Andrés Rojo, 2026
© de la edición, Nota al margen
© del diseño de cubierta y composición, Comba Studio
© de la ilustración, Daniel Moyano
© de la fotografía, Mint_Images via Envato
© de la fotografía del autor, Luis Sevillano

ISBN: 979-13-991617-5-5
Depósito legal: M-9523-2026

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

Índice

Prólogo	9
I La nada	19
II El grito	49
III El vals	75
IV La fractura	103
Epílogo	135
Bibliografía	145

Prólogo

Tomar la palabra, qué enojosa situación. Más todavía en este mundo en el que todos se pronuncian a cada instante, emiten juicios, toman partido. No hay mucho que decir y, sin embargo, ahí está la brecha, en ese malestar de no reconocerse en parte alguna. Dice Montaigne al principio de sus *Ensayos* que lo que en ellos se puede encontrar solo son «algunos rasgos» de su «condición y humor». No creo que se pueda aportar mucho más.

Tomar la palabra y ensayar. Subirse al escenario e interpretar. «Me hubiera gustado darme cuenta de que en el momento de ponerme a hablar —escribe Michel Foucault en *El orden del discurso*—, ya me precedía una voz sin nombre desde hace mucho tiempo: me habría bastado entonces con encadenar, proseguir la frase, introducirme sin ser advertido en sus intersticios, como si ella me hubiera hecho señas quedándose, un momento, interrumpida».

No he hecho otra cosa. Tiré el gancho para atrapar esa voz, y quise dejarla fluir. «Hay que decir palabras mientras las haya —apunta también Foucault—, hay que decirlas hasta que me encuentren». Me encadené a esa voz con la confianza de que al final fuera también mi propia voz.

Y esto es lo que hay en estas páginas, una exploración para husmear en el espíritu de nuestro tiempo, en el *Zeitgeist*, esa nebulosa en la que pataleamos y que nos conforma. He querido creer, no se trata más que de mera fe, en lo que sugiere Walter

Benjamin en sus *Pasajes*: «En los terrenos que nos ocupan, solo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba».

Relámpagos, truenos. No hagan mucho caso, solo existe un actor patoso que sube al escenario. El papel o el argumento, si es que existe un papel o un argumento, lo encontré en un comentario de *La traducción del mundo*, el libro que reúne las conferencias Weindenfeld que dio Juan Gabriel Vásquez en 2022. Se refiere, al principio, a una conversación que tuvo caminando por Londres con otro escritor, Hisham Matar. Ambos habían detectado, explica, que existía «una mutación, un leve desajuste», entre las ficciones que escriben y la sociedad en la que lo hacen. «Hisham habló de nuestra relación deteriorada con la duda y las zonas grises», recuerda Vásquez, así que esa suerte de fractura de la que hablaron lo llevó a la idea de que la ficción es «inseparable de una cierta ética de la ambigüedad», y de que nuestro tiempo está «plagado de pequeños fundamentalismos».

Ya tenía el papel o el argumento, o si se quiere el hilo del que tirar. Faltaba construir el monólogo. Contaba con unas cuantas lecturas, algunas píldoras escritas aquí y allí, y decidí colocarme en cuatro momentos separados uno de otro por medio siglo. Iba a ponerme a mirar y a escuchar y a preguntar desde esas circunstancias concretas y arranqué a mediados del xix. Pude haber elegido otro momento, acaso más relevante, nunca se sabe de dónde vienen las ocurrencias, ni tampoco cómo funciona el motor que pone en marcha el mecanismo que va a darle forma a ese extraño malestar, a ese leve — cada día más mayúsculo— desajuste.

El día que tuve que presentar el proyecto, me asaltaron antes de salir de casa cuatro maneras de nombrar los territorios que quería explorar: «La nada» para mediados del siglo xix, «El grito» para lo que ocurrió a principios del xx, «El vals» serviría para hacerme cargo de lo que salió tras la Segunda Guerra Mundial y «La fractura» —ya empezaba a dejar de

ser solo «un leve desajuste»— para husmear en este presente que se inició con los atentados del 11 de septiembre de 2001.

Es difícil explicar, incluso ahora, por qué acudí a «La nada» como herramienta para desmontar el barullo que se produjo en Europa a mediados del siglo XIX. Viene de un comentario que le hace Flaubert a Louise Colet en una carta que le envió por aquellos años en la que le confiesa que quiere hacer un libro sobre nada. Estaba escribiendo entonces *Madame Bovary*, la historia de una mujer insatisfecha que rompe con los moldes de su tiempo para conquistar sus deseos y que, cuando los alcanza, se le diluyen, se le escapan. Polvo y ceniza, nada. Las picas que llevaban los revolucionarios en el París de 1789 (medio siglo antes) ya le habían hecho a Dios una herida lo suficientemente profunda como para que siguiera agonizando cincuenta y pico años después; estaba en las alturas, tocado y un poco desentendido de cuanto ocurría. Así que empezaba a dejar de existir una autoridad que ordenara el mundo desde fuera. En el tumulto y la tempestad de aquella época frenética, la nada se colocaba como una pregunta bastante trivial. Si Dios ha muerto, ¿está de verdad todo permitido?

Aquel propósito de Flaubert de escribir un libro sobre nada me llevó a escudriñar en uno de sus primeros trabajos, la primera versión que hizo de *La educación sentimental*—por ahí, por lo sentimental, es por donde suele colarse el *Zeitgeist*—, y en ese punto tuve que acudir para entender las circunstancias que pululaban alrededor de esa época a historiadores como Orlando Figes, E. H. Carr o Christopher Clark. Me pareció necesario que las especulaciones literarias bajaran al terreno de los hechos. El ferrocarril, la urgencia de acabar con las condiciones miserables en las que vivía por entonces tanta gente, la multitud de estallidos revolucionarios que se produjeron en 1848 y que se prolongaron hasta 1849, el papel cada vez más relevante de las masas. Y también los amoríos excesivos, la búsqueda de una radical autonomía, la tentación de la violencia, los parloteos intrascendentes, la moda

de tocar el piano, la configuración del mundo cultural que todavía habitamos (¿o ya no?). Era inevitable llegar un poco más lejos, hasta 1870, para medirle la estatura a la primera globalización, al terrorismo que llenó Europa de cadáveres y a la fulgurante irrupción de Estados Unidos como modelo de democracia. El guía fue entonces el historiador Benedict Anderson y, del mismo modo que antes fueron apareciendo escritores como Aleksandr Herzen o Iván Turguénev, esta vez se asomaron Alexis de Tocqueville o Henry James. Y Sergéi Nechaev, una figura que iba a convertirse en una sombra permanente. Me sumergí en la segunda mitad del siglo XIX y tuve la impresión de que estaba manejando la matriz, el molde donde comenzaba a cocinarse el mundo de hoy.

No es muy original, para qué llamarse a engaño, elegir «El grito» como el concepto desde el que volver a mirar la primera mitad del siglo XX. Las dos guerras mundiales, la Revolución bolchevique y la posterior guerra civil en Rusia, el largo período de violencia que agita los primeros años de la década de los felices veinte, el genocidio que cometieron los turcos contra los armenios, golpes de Estado, dictaduras, rebeliones sangrientas que no llegaron a parte alguna, el ascenso del fascismo y luego del nazismo, el antisemitismo, la larga marcha de las huestes de Mao que culminaron con su llegada al poder en 1949, el crack del 29. Y, claro, la guerra de España. Como para no ponerse a gritar. Por eso, quizá, me propuse no llegar demasiado lejos y quedarme solo en algunos asuntos de las primeras décadas.

La carta que Lord Chandos dirigió a Francis Bacon me sirvió para empezar. El autor de aquella breve ficción, Hugo von Hofmannsthal, un habitante de ese Imperio austrohúngaro que supo tolerar la convivencia de religiones diferentes, utiliza ese viejo recurso de la confesión privada que le hace un amigo a otro para mostrar la profunda crisis que desgarró a buena parte de los europeos al empezar el nuevo siglo. Dice ahí que ha perdido el centro, que las circunstancias

lo han convertido en un extraño y que, en esas condiciones, lo mejor es callar. Resulta demasiado familiar esa fractura como para no escuchar de nuevo a Lord Chandos. Es en realidad lo que he hecho en estas páginas: escuchar y dejar hablar. A Joseph Conrad cuando aborda un atentado anarquista, a Ernst Jünger cuando se mide con la violencia, a Maiakovski, a Marinetti y a Tzara cuando utilizaban sus manifiestos como si fueran metralletas. De nuevo volvió a aparecer Nechaev, y fue a Coetzee en este caso al que le di la palabra.

«El grito», pero mientras estaba ocurriendo lo peor en tantos sitios, la gente bailaba y soñaba. El jazz y el cine marcaron el compás para darle vuelo al *Zeigeist* de aquellos años con los que empezaba un siglo atroz. De nuevo la literatura me sirvió para sacar a la luz la variedad de grises y las ambigüedades, y la historia estuvo ahí con su escrupulosa fidelidad a los documentos y a los datos para acercarse a la verdad de lo que sucedía. Intervinieron Benedict Anderson o Robert Gerwarth, y también Philipp Blom, que sirvió de guía para recorrer algunos de los centenares de caminos que marcaron una época que, lo dijo él mismo, contenía ya el siglo entero.

«El vals» remite de inmediato a todas esas parejas que dan vueltas y vueltas bailando sobre las alfombras de los lujosos palacios de la antigua Viena, pero lleva dentro un poso de tristeza y dolor que justo cuando podrías salir volando te vuelve a amarrar al suelo. En el interior de esa levedad se masca la tragedia, así que puedes flotar pero hay algo que te avisa de que existe la nada. El filósofo Gilles Deleuze, unos de los pensadores más influyentes de los tiempos de Mayo del 68, decía en una entrevista que la filosofía siempre se maneja con conceptos para acercarse a la verdad, y explica que durante mucho tiempo esos conceptos pretendían definir la esencia de una cosa, lo que esa cosa «es». «A nosotros nos interesan las circunstancias de las cosas —¿en qué caso? ¿dónde y cuándo? ¿cómo?, etc.—», comenta. Frente a la idea de definir lo que es una cosa, explorar más bien sus alrededores. «Para

nosotros, el concepto debe decir el acontecimiento, no la esencia». Cosas que pasan, cómo pasan, cómo se expresan y se piensan, ¿dónde y cuándo? Este ensayo va un poco de eso, de procurar entender lo que sucede cuando algo se rompe, se hace añicos, se transforma. Y «El vals» fue el concepto para contar algunas circunstancias que cristalizaron tras el final de la Segunda Guerra Mundial.

Una de esas «circunstancias» fue el vals que bailaron Estados Unidos y Europa sobre las ruinas que dejó la guerra para soldar las piezas de un Estado de bienestar que atendiera a propósitos sociales y democráticos. De lo que sucedió en esa época han escrito grandes páginas historiadores como Mark Mazower o Tony Judt, así que los invité a la pista. Antes de que fueran convocados para explicar lo que supuso la reconstrucción de un continente devastado, subió al escenario el quinteto de Miles Davis para calentar el ambiente. Corría el año 1956 y en dos días cinco músicos en estado de gracia grabaron cuatro discos que contienen parte del sabor de aquella época: la ligereza de unas sociedades que quieren mirar hacia adelante para borrar la gravedad de las proclamas que las arrastraron a la guerra, y al mismo tiempo el dolor inevitable por las profundas heridas. El historiador Keith Lowe acudió para dar cuenta de lo que significó aquella catástrofe —el horror instalado en la vida cotidiana de los niños— y, a partir de ahí, el capítulo quiere recoger cómo se fue concretando ese anhelo que tan bien resume un personaje de una ópera de Richard Strauss: «¡Antes de morir, quiero vivir!». Italo Calvino aporta su concepto de «levedad», Marguerite Duras la idea de «compartir un crimen», y luego John Updike, Carson McCullers y Saul Bellow ponen el repertorio de sombras. «El vals» se cierra con la voz de Enrique Morente, el cantaor flamenco.

Y llega «La fractura»: el desajuste con el mundo, que es el argumento de esta colección precipitada de tentativas. Quizá este ensayo no sea al fin y al cabo nada más que eso, un laboratorio de pruebas donde hacer resonar las voces de diferentes

historiadores y pensadores y de distintos escritores y artistas para que sus obras sirvan como avanzadilla para entender el momento al que hemos llegado, a ese mundo donde las grandes empresas tecnológicas tienen un papel esencial en el gobierno de las sociedades, donde se suceden guerras que no parecen tener fin, y en el que el cambio climático desencadena cada tanto enormes desgracias en diferentes lugares del planeta. Esta última parte empieza con los atentados yihadistas del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, de pronto el país más poderoso del mundo descubre que un puñado de fundamentalistas iluminados pueden darle un golpe brutal en su corazón financiero y cultural. Una grieta en un coloso, no hay fractura más inquietante: todo se puede venir abajo.

Antes de que las Torres Gemelas, en efecto, se derrumbaran fue necesario retroceder unos años antes, a la caída del muro de Berlín y a la (falsa) ilusión de que la historia había terminado y de que la democracia aterrizaba ya en todas partes y barría a los márgenes a los regímenes autoritarios. La descomposición de Yugoslavia en una larga sucesión de guerras, como también las dos brutales que se libraron en Chechenia, avisaron de que igual las cosas se torcían. Y se torcieron cuando Al Qaeda colocó a su gente en varios aviones para que atentaran en Estados Unidos. En los inicios del siglo XXI volvió a escucharse el grito que abrió la centuria que acababa de llegar a su fin. Y volvían a servir las palabras de la carta de Lord Chandos; es decir, la confesión de haberse quedado de nuevo sin palabras. Mientras el tiempo seguía su curso, y las gentes se afanaban en sus quehaceres y proyectos y fatalidades, se estaba produciendo una descomunal transformación tecnológica que avanzaba a grandes zancadas: internet.

Las señales de que algo se movía empezaron a aparecer de manera evidente en las dos últimas décadas del siglo XX. Entonces ya se escucharon voces que anunciaban el apocalipsis o la llegada del paraíso; cuando se producen cambios tecnológicos los profetas suelen crecer como hongos, están en todas partes.

La idea de que por fin se podía circular por una autopista democrática se proclamó como la mayor bienaventuranza. Los agoreros hicieron la lista de problemas: adicciones, falsas verdades, timos, destrucción del espacio público, tribalismo, violencia digital, alienación, desamparo, soledad. La facilidad de acceso a unos aparatos inteligentes —los móviles— y la posibilidad de conectarse de manera inmediata a un flujo incesante de murmullos e imágenes, proclamas y reclamos trasladaron a cada individuo la sensación de tener el poder para intervenir en medio de cualquier parte. He ahí el yo soberano. No hay reyes ya, ni dioses, que puedan marcarle las pautas. O quizá, quién sabe, igual puede quedar convertido en una pieza más de una enorme intoxicación orquestada por los algoritmos. La fractura: ¿dónde diablos estamos?, ¿en qué lado operamos?

Es curioso que para contar esa «fractura» acudieran para auxiliarme, más que literatos, muchos periodistas o, si se prefiere, escritores o analistas que trabajan al filo de la actualidad: Pankaj Mishra, Francis Fukuyama, Masha Gessen, Svetlana Aleksíevich, Lawrence Wright, Arkadi Bábchenko, Evgeny Morozov o Jaron Lanier, entre otros. También tiré de historiadores como Timothy Snyder, Francisco Veiga y Hélène Carrère d'Encausse, pero a ratos tengo la impresión de que quien se pasea todo el rato por estas páginas es aquel feroz revolucionario, Sergei Nechaev. Alguien que tiene mucho del hombre del subsuelo de Dostoievski, habitado de forma permanente por una incesante pulsión de roñoso resentimiento, y que hoy es muy posible que se haya transmutado en el hombre de las pantallas. Ya no tiene que esconderse en un sótano maloliente, en esta época brilla en los escaparates.

Esto es lo que hay, no mucho más. El empujón para embarcarme en esta empresa llegó con una llamada de José María Ridaó para proponerme un pequeño libro sobre cultura y entretenimiento. No especificó mucho más, tampoco quise

preguntar. Los dos sabíamos, quiero pensar, que se trataba de un guiño de complicidad para sacarme de un atolladero. Ahora me ha puesto en otro. Ya se ha abierto el telón, confiemos en que esta representación no derrape demasiado.

I

La nada

El 16 de enero de 1852 Gustave Flaubert le escribió a Louise Colet. «Lo que me parece bello, lo que quisiera hacer, es un libro sobre nada —le comenta—, un libro sin ataduras exteriores, que se mantendría en sí mismo por la fuerza interna de su estilo, como la Tierra, sin estar sostenida, se mantiene en el aire, un libro casi sin tema o, al menos, cuyo tema sería casi invisible, si es que eso es posible». Flaubert estaba trabajando entonces en *Madame Bovary*, seguía conservando intacta su complicidad con Louise Colet, todavía no había cortado del todo las amarras que lo llevarían a aislarse del mundo, infatigable en su proyecto de construir una obra que verdaderamente mereciera la pena.

Escribir sobre nada, lo confesaba el artista que estaba concentrado durante aquellos días en construir un personaje femenino demasiado terrenal, que iba a dejarse llevar por sus sueños y anhelos y fantasías hasta romper los límites y dinamitar su vida entera. ¿Esa era la nada a la que se refería Flaubert? ¿No quería un libro sin tema, sin ataduras exteriores, que se sostuviera solo? Flaubert es acaso el mayor representante de la novela moderna, anduvo siempre obsesionado por la precisión y por pulir cada frase como si en cada una de ellas estuviera contenido el mundo; con *Madame Bovary* alcanzó la gloria, lo llevaron a los tribunales por inmoral y, aunque

la acusación al final no quedara en nada, revela su audacia al tratar la vida de una mujer que se revuelve contra un mundo pacato y pequeño, provinciano.

«A veces, siento grandes hastíos, grandes vacíos, dudas que se ríen en mi cara en medio de las más ingenuas satisfacciones», le dice Flaubert a Louise Colet en otra carta que le escribió un tiempo después, el 24 de abril de ese mismo año. Avanzaba en esa novela que lo iba a confirmar como uno de los más grandes de un siglo de grandes escritores, pero no descuidaba seguir cultivando esa larga conversación que mantenía con su amiga, con esa otra voz que le respondía desde ese lugar que labraron juntos y que se había convertido en un territorio común, una intimidad, donde podían darle forma al mundo y desde la que Flaubert recibía el aliento —pese a esos grandes hastíos, a esos grandes vacíos— para seguir creyendo en su proyecto y continuar con la enorme tarea, que a ratos le parecía inabarcable, de cumplir con las propias exigencias que se había planteado.

Le hablaba a Louise Colet de esto y lo otro. «Sin embargo —le dice—, yo concibo un estilo: estilo que sería hermoso, que un día alguien creará, dentro de diez años o dentro de diez siglos, rítmico como el verso, preciso como el lenguaje de las ciencias, con ondulaciones, zumbidos de violonchelo, penachos de fuego, un estilo que nos entraría en la idea como un estilete y sobre el que nuestro pensamiento bogaría, por fin, sobre superficies lisas, igual que volamos sobre una barca con un buen viento de popa».

Escribir un libro sobre nada, concebir un estilo que algún día alguien crearía y que sería «preciso como el lenguaje de las ciencias». Un poco más adelante, el 26 de julio, en otra carta le explica a Louise Colet sus avances en la elaboración de *Madame Bovary*. «En el fondo, soy el hombre de las nieblas y solo a fuerza de paciencia y de estudio me he desembarazado de toda la grasa blanquecina que ahogaba mis músculos». No se cortaba tampoco mucho para describir lo que estaba

haciendo: «Soy como un hombre que tocara el piano con bolas de plomo en cada falange».

El siglo XIX parece demasiado lejano ya, pero en cuanto se frecuenta se tiene la impresión de que siguiéramos hoy empujados por los vientos que entonces se produjeron. Si esto fuera más o menos cierto, la literatura seguiría hoy habitada por las mismas obsesiones que agitaban a aquel Gustave Flaubert que dedicaba horas y horas a quitar la grasa que le molestaba en los músculos de su escritura. Una torre de marfil, la férrea disciplina del que quiere eliminar lo irrelevante —esa grasa blanquecina— para penetrar en la verdadera materia. Flaubert quería escribir un libro sobre nada, o cazar al vuelo ese estilo que le facilitaría a su pensamiento bogar sobre superficies lisas, volar sobre una barca «con un buen viento de popa». A Franz Kafka le sucedería algo semejante unas décadas más tarde. «Una vez, hace muchos años, me senté, sin duda bastante triste, en la ladera del Laurenziberg, y me puse a examinar lo que esperaba de la vida», escribe en su diario. «El deseo más importante o más atractivo resultó ser el de obtener una visión de la vida (y —condición indispensable— poder convencer de ella a los demás por escrito) en la que la existencia mantuviese sus altibajos naturales, pero al mismo tiempo apareciera, con no menor claridad como una nada, como un sueño, como algo flotante». Kafka es al siglo XX lo que Flaubert al XIX, ambos convirtieron la literatura en una dedicación obsesiva y a tiempo completo, y ambos consiguieron también atrapar esa verdad siempre esquiva del tiempo que les tocó vivir.

Un libro sobre nada, un libro que atrapara la vida como una nada. «Quiero tener una visión de la vida —se decía Kafka a sí mismo— para luego convencer a los demás de que la tengo». ¿No estaba haciendo lo mismo Flaubert? «Voy a limpiar todo», venía a decirle a Louise Colet —«soy un hombre de las nieblas», le escribió, «basta ya, acabemos con esto»—, convocando con el sable a una brigada de productos

desinfectantes que lo ayudara a liberar a su prosa de los piojos del sentimentalismo, de la anécdota, de los vanos ornamentos y la retórica. Ir al hueso.

Año 1852, Croisset. Fue allí, en la casa familiar, donde se instaló Flaubert después de regresar en 1851 de su viaje por Oriente Próximo con la idea de amurallarse y construir una fortaleza para aplicarse por entero a su obra. Unos años antes había escrito *La primera educación sentimental*, una novela que no aparecería hasta después de su muerte —se publicó por entregas en la *Revue de Paris* entre el 15 de enero de 1910 y el 1 de febrero de 1911; el escritor murió el 8 de mayo de 1880— y que forma parte de los textos de Flaubert antes del verdadero Flaubert, es una pieza juvenil, torpe, a la que se le notan las costuras, pero donde se escuchan con mucha claridad los propósitos de ese muchacho que quiere, como quiso Kafka más adelante, tener una visión del mundo.

He oído que la época moderna es una época prosaica, se decía Jules, uno de los dos protagonistas de aquella novela primeriza, el joven escritor que se ha quedado en provincias frente a Henry, su amigo, el hombre de mundo que se dispone a triunfar en París, ambos cómplices desde muy chicos, ambos rabiosamente rebeldes, los dos decididos a conquistar sus sueños tras darle una sonada y letal bofetada a las convenciones burguesas, y a ese mundo minúsculo que alimenta a una bandada de inútiles que no se han enterado de nada. La época moderna es una época prosaica, había escuchado por ahí Jules, así que carecía de sustancia, no tenía profundidad, poco podía sacarse de ella.

Flaubert terminó *La primera educación sentimental* el 7 de enero de 1845. Y en esas páginas le hace pensar a Jules en esa mitad de siglo que llevaban ya entonces, «en que había habido una revolución para cambiar el mundo y un héroe para conquistarlo, en que se había visto caer monarquías y nacer pueblos, extinguirse religiones e iniciarse dogmas, cadáveres regresando del exilio, reyes retornando a él». Y Flaubert le hace

considerar a Jules que lo que ha ocurrido hasta entonces ha pasado como «una ráfaga de tempestad», los acontecimientos se han precipitado, las ideas han chocado con los hechos, las filosofías con las religiones y «todo ello pasando en un torbellino, tan hacinado, tan mezclado, tan confuso, que todas las teorías habían tenido su día, todas las concepciones su forma, habiéndose enfrentado alternativamente entre sí la fe, la duda, el deslumbramiento y la postración, la corrupción y la virtud, la traición y el heroísmo, a menudo en el mismo hecho, en el mismo pueblo, a veces en el mismo hombre, de modo que nada presentaba ya un conjunto, al tiempo que conservaba una variedad infinita».

Así Jules, así Flaubert: el tiempo como una ráfaga de tempestad, las cosas sucediéndose como un torbellino, todo hacinado y mezclado y confuso, como si se refirieran los dos en realidad a las cosas de hoy, del siglo XXI. Y ante todo eso, ¿qué hacer? Y Jules se preguntaba si igual ese mundo, que había escuchado decir que era tan prosaico, tan poco profundo, igual ese mundo resultaba más interesante que el otro, quizá «brindaba más facultad de acción y conocimientos al pensador, y más libertad al artista, que la contemplación de una sociedad de talante más pausado, en la que, al estar todo limitado, regulado y sentado, menos había actuado el hombre por sí mismo y menos le había dejado la Providencia actuar».

La Revolución francesa y Napoleón, la caída de tantas monarquías, el surgimiento de pueblos distintos, ese torbellino. Y Flaubert, recogido en Croisset, corre el invierno de 1852, le escribe a Louis Colet que quiere escribir sobre nada. Jules, su personaje, ya se había dado cuenta de que en aquel mundo prosaico que habitaban entonces era tal la variedad de materiales que aquello terminaba por conducir al arte a «un atolladero».

Tempestad, torbellino, atolladero. Baudelaire, el poeta que mostró en *Las flores del mal* hasta qué punto la existencia en una metrópoli convertía la vida en algo flotante y provisional,

fue rotundo al calificar su época: «La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente». Y el historiador Orlando Figes, que recoge ese diagnóstico, lo explica así en *Los europeos*: «El ferrocarril apuntaló el optimismo del siglo XIX, la creencia en el progreso moral a través de la ciencia y la tecnología. Junto con la fotografía y las tecnologías mecánicas, el ferrocarril contribuyó a generar una concepción moderna de la realidad, un nuevo sentido del “aquí y ahora”, de un mundo hecho de movimiento, de cambio constante, en el que todo era momentáneo». Así que concluía: «Se necesitaban nuevas formas de arte para reflejar esta realidad contemporánea, un arte que diera sentido al mundo moderno tal como lo experimentaban los habitantes de las ciudades, un arte que mostrara las cosas tal como realmente eran, no fantasías románticas».

Figes (Londres, 1959) es uno de los mayores conocedores de la historia de la Rusia moderna y contemporánea, y autor de una monumental reconstrucción de la Revolución en la que supo combinar la explicación de las corrientes sociales y políticas que la produjeron con la narración de las trágicas vidas de algunas de sus figuras más representativas. Es un maestro en recoger las emociones y creencias de las gentes que habitaron aquellas épocas, y sus dilemas morales, y logra mostrar cómo construyeron sus memorias y sus identidades.

El ferrocarril eliminaba las distancias, el ritmo de la vida se aceleraba, era como si con solo alargar la mano se pudiera coger cualquier cosa. Ese es el mundo que habitan los personajes de *La primera educación sentimental*, y la primera batalla que les tocó librar a aquellos jóvenes que pretendían ser escritores fue justo contra la herencia romántica. «La música de Rossini —dice Figes— estaba firmemente arraigada en el mundo anterior al ferrocarril; era de pequeña escala, estaba acompañada con el leve clip-clop de un coche de caballos y pensada para la economía de los teatros de provincias o de la corte, cuyo público no realizaba grandes desplazamientos». En otra parte, el historiador se refiere al círculo de Robert Schumann:

«En la inspiración de este movimiento se encontraba la idea romántica de que la música, como todo el arte, debe elevar el alma y de que los artistas son los líderes espirituales de la humanidad, profetas e idealistas, no hombres de negocios».

Quién sabe si el desgarró de entonces, ese que se escenificaba a mediados del siglo XIX, es el mismo que se repite cada tanto tiempo cuando las tecnologías cambian y el mundo se hace más pequeño y las antiguas jerarquías se hacen añicos. Los personajes de aquella novela juvenil de Flaubert, Henry y Jules, se proclaman abiertamente enfrentados a la sociedad convencional de su época. En una reunión mundana que se organiza en la pensión en la que se ha instalado Henry en París al poco de llegar —la pensión del señor Renaud, que acoge a un puñado de selectos estudiantes—, el muchacho rebelde se enerva ante la atmósfera que se respira entre los invitados. No hacen otra cosa que hablar de lugares comunes, de Victor Hugo y del éxito de una actriz famosa, del circo, de unos premios de renombre. Henry los mira con la distancia del que se mueve en otro nivel y conoce otras preocupaciones de mayor empaque. «¿De qué sirve intentar expresar el sentimiento que nos anima a personas a quienes nada anima, y querer transmitir un ápice de la poesía que nos eleva el espíritu a espíritus negados para la poesía?».

He ahí los rasgos arquetípicos del artista moderno, todavía deudores de ese talante romántico de quien se sabe elegido por las alturas y por los vertiginosos abismos, de quien habla con conocimiento de causa y ha penetrado en el corazón de esos misterios que de verdad importan. En otro lugar de la novela, Jules expresaría ese coraje con otras palabras para referirse a lo que él mismo había conseguido, descender «a las tenebrosas profundidades de la naturaleza humana», escuchar con atención «aquellos estertores», presenciar «aquellas convulsiones» y, ante todo eso: «no se amedrentó».

Henry estaba empezando a rendirse poco a poco a los encantos de la señora Renaud, la mujer del dueño del

establecimiento, un hombre ya mayor frente a ella, que tenía treinta y tres años. Un día, Émile (así se llamaba) se acercó a su habitación —«estaba encima de la cama, apoyada en los dos puños, su bata de seda se enredaba con la manta de lana, sus piernas estiradas corrían la alfombra hacia atrás, haciéndola deslizarse en el suelo»— y consiguió que se le agitaran las emociones por dentro y la miró con la máxima intensidad a los ojos. Unos días más tarde, en aquella reunión que se celebró en la casa de los Renaud, la buscó con la mirada y consiguió encontrarla, se le acercó y después «platicaron sobre la desdicha de vivir y sobre los crepúsculos».

Los crepúsculos y la vida corriente, de eso va en buena medida la historia de todos los enamorados que en este mundo han sido, pero quizá sea más productivo poner la atención en los asuntos que salpicaron durante la velada las conversaciones de los demás, esos tarados para lo sublime, esos «espíritus negados a la poesía», como decía Henry de ellos. Trataron de Victor Hugo y de las actrices del momento, pero también se ocuparon de *Roberto el diablo*, la ópera de Giacomo Meyerbeer, a la que Orlando Figes le dedica una especial atención en su libro.

Flaubert solo hace el apunte, dice que allí se habló de la *grand opéra* y de *Roberto el diablo*. Lo que Figes explica en *Los europeos* es que esa *grand opéra* fue el mayor invento de aquellos años y que sirvió para arrastrar al público al teatro y que, gracias a la habilidad del responsable de la Ópera de París, que le abrió las puertas a lo que entonces no era más que una novedad, la institución no quebró. *Roberto el diablo* se estrenó en 1831 y fue un éxito apoteósico. La *grand opéra* llegó enseguida a Alemania e Italia y se expandió por los teatros de Europa, aunque Figes insiste en que fue sobre todo un fenómeno parisino.

«En términos técnicos —explica Figes—, una *grand opéra* era una ópera de cinco actos que incorporaba un *ballet* y en la que, a diferencia de la *opéra comique*, que incluía diálogos,