

La condición fronteriza en *El amigo del desierto* de Pablo d'Ors

The border condition in *El amigo del desierto* by Pablo d'Ors

ALONSO VARO VARO

Christopher Newport University (Virginia, USA)

alonso.varovaro@cnu.edu

ORCID: 0000-0003-1463-315

Recibido: 30/09/2019 . Aceptado: 19/10/2019.

Cómo citar: Varo Varo, Alonso, "La condición fronteriza en *El amigo del desierto* de Pablo d'Ors", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17 (2019): 81-103.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.0.2019.81-103>

Resumen: En su novela *El amigo del desierto*, Pablo d'Ors provee una respuesta a la condición de desarraigo del sujeto posmoderno y vislumbra un camino a través del que hallar el hogar verdadero. En mi análisis me valdré del modelo teórico que proporciona la filosofía del límite del pensador español Eugenio Trías. A partir de las ideas de Trías sobre la condición fronteriza del ser humano, mostraré cómo el protagonista de *El amigo del desierto* será capaz de elevarse por encima de los límites de su mundo conocido y descubrir en el territorio más inhóspito un lugar en el que arraigarse y sentirse en casa.

Palabras clave: literatura española; Pablo d'Ors; Eugenio Trías; condición fronteriza; posmodernidad; contemplación.

Abstract: In his novel *El amigo del desierto*, Pablo d'Ors provides an answer to the tragic condition of uprootedness of the postmodern subject and shows a path to recover a sense of being at home. In my analysis I use the Spanish thinker Eugenio Trías' theoretical framework of the philosophy of limit. Drawing on Trías' ideas on the existential border condition of the human being I will show how *El amigo del desierto's* main character is able to rise above the limits of his familiar world and to discover a place to feel at home in the most unusual and inhospitable land.

Keywords: Spanish literature; Pablo d'Ors; Eugenio Trías; border condition; postmodernity; contemplation.

Sumario: Introducción. 1. La condición fronteriza. 2. El amigo del desierto. Conclusión: des-
sujeción y arraigo. Bibliografía.

Summary: Introduction. 1. The border condition. 2. El amigo del desierto. Conclusion: detach-
ment and rooting. Bibliography.

INTRODUCCIÓN

A pesar del reciente reconocimiento comercial, Pablo d'Ors (Madrid, 1963) cuenta ya con una obra literaria bastante consolidada. Desde su debut literario en las postrimerías del siglo XX, d'Ors ha publicado tres trilogías: la trilogía del fracaso —*El estreno* (2000), *Las ideas puras* (2000) y *Contra la juventud* (2015)—, la trilogía de la ilusión —*Andanzas del impresor Zollinger* (2003), *El estupor y la maravilla* (2007) y *Lecciones de ilusión* (2008)— y la trilogía del silencio —*El amigo del desierto* (2009), *Biografía del silencio* (2012) y *El olvido de sí* (2013)—. Si bien el género predominante en estas trilogías es el novelístico, el prosista madrileño ha hecho alguna incursión esporádica en el territorio del relato breve —*El estreno*—, así como en el campo del ensayo —*Biografía del silencio* y *Sendino se muere* (2012)—. Recientemente, ha publicado la novela *Entusiasmo* (2017) que constituye el primero de los títulos de su nueva y homónima trilogía.

Ordenado sacerdote en 1991 y consejero del Pontificio Consejo de la Cultura a petición expresa del papa Francisco, la literatura de d'Ors dista del tono preponderante en las letras posmodernas. Así, a una literatura que plasma la crisis de sentido de nuestros días, el escritor madrileño contrapone una obra luminosa, cargada de fe y —como apunta el título de su última novela— entusiasmo. Esta fe inquebrantable, que parece desprenderse de la profunda espiritualidad y religiosidad del escritor y clérigo, no se traduce sin embargo en una obra con afán proselitista. El autor madrileño ha reiterado que sus novelas son de ideas pero no son ideológicas, ya que de lo contrario se convertirían en catequesis disfrazada de literatura¹. Acorde a esta premisa, d'Ors opina que el novelista ni debe ignorar la situación contemporánea ni debe ser ajeno a narrar la crisis, pero tampoco puede olvidar tratar la ilusión, la esperanza, el milagro, el amor, etc. Sin embargo, el propio autor admite que estos temas no deben ser abordados como logros, sino como búsquedas o tentativas, ya que la novela ofrece el magisterio de la incertidumbre, una “incertidumbre que puede derivar en absurdo o en confianza” (Varo, 2016: 214).

En el presente ensayo me centraré en una de las tentativas presentadas por d'Ors en su novela *El amigo del desierto*. Esta tentativa responde a un

¹ Según d'Ors, su única novela con un talante manifiestamente religioso es *El olvido de sí* (2013).

tema tan fundamental en la literatura universal como la búsqueda del hogar por parte del ser humano y el resultante arraigo identitario. Si bien las novelas creadas bajo una episteme posmoderna insisten en la representación de la condición de desarraigo de sus protagonistas y en la imposibilidad de encontrar un fundamento a partir del que construir una identidad sólida, en *El amigo del desierto*, d'Ors ofrece una respuesta a la condición trágica del sujeto contemporáneo y vislumbra un camino a través del que hallar el hogar verdadero. En mi análisis me valdré del modelo teórico que proporciona la *filosofía del límite* del pensador español Eugenio Trías, más concretamente de su topología de cercos, así como sus ideas acerca de la *condición fronteriza* del ser humano. A su vez, siguiendo a Trías, mostraré cómo el proceso de encuentro del hogar —en cuanto experiencia personal de sentirse en casa—, depende de la orientación de las capacidades humanas —*ética fronteriza*—, siendo ésta un requisito necesario para iniciar el *movimiento de alzado* a la condición fronteriza². Como veremos, el *movimiento de alzado* está intrínsecamente relacionado al aprendizaje en la práctica contemplativa, la ascesis y el silenciamiento de las necesidades egóticas del individuo, en lo que la filósofa Teresa Guardans, discípula de Trías, denomina arte de la *des-sujeción*. Gracias a este proceso de alzado y des-sujeción, el protagonista de *El amigo del desierto* será capaz de elevarse por encima de los límites de su mundo conocido y descubrir en el territorio más inhóspito e insólito un lugar en el que arraigarse y sentirse en casa.

1. LA CONDICIÓN FRONTERIZA

El modelo de cercos de Eugenio Trías, con sus consiguientes premisas sobre la condición fronteriza del ser humano, proporciona un conciso itinerario de la dinámica humana de creación de mundos y la realización de los límites de éstos. El ser humano, arrojado a una existencia sin fundamento lógico enmascara el cariz trágico de esta quiebra original a través de la construcción de mundos de sentido. Esta quiebra entre mundo cognoscible y misterio, divide la existencia humana en una topología compuesta por dos dominios principales: el *cercos del aparecer* —que constituye aquel ámbito en el que se desarrolla nuestra existencia en

² Trías define la ética fronteriza como “aquella que propone modos de acceso a esa condición fronteriza o que alienta el *alzado* del hombre (*humilis*) a esa condición” (Trías, 1999: 413).

universos con sentido— y el *cercos hermético* —dimensión trascendente que se resiste a cualquier intento de apropiación lingüística—.

Numerosas culturas han optado por recurrir a un fundamento metafísico con el propósito de dotar de significado a aquellas experiencias que exceden los límites del mundo conocido y así dar una mayor consistencia al cerco del aparecer. Este tipo de culturas suelen abundar en una suerte de relato de corte dramático en el cual el viaje y encuentro del protagonista con lo extraño no resulta en el desmoronamiento del camino de vuelta al hogar³. En sus desplazamientos vitales, el héroe dramático abandona la esfera del mundo familiar. No obstante, este sujeto, fijado en una noción identitaria sólida, es capaz de reintegrar en su subjetividad la experiencia de lo extraño. El relato de talante dramático, al formar parte de una cosmovisión sustentada en la aparente certeza de un principio metafísico —ya sea a través de la idea de Dios, sujeto, realidad, etc.—, termina por reforzar el sentido de pertenencia a un centro, a un origen al que el protagonista, tras su aventura vital, puede volver y enraizarse.

La cultura moderna occidental, en su ánimo por desvelar los límites del conocer, terminará por atacar todo fundamento metafísico capaz de dar consistencia a cualquier noción de lo verdadero o real. Esta desestabilización ontológica tendrá consecuencias inmediatas en la mismísima base sobre la que se construye el dominio de lo familiar y conocido —cerco del aparecer—. El ataque a aquellos metarrelatos, que en su carácter abarcador pretendían ocupar y dar forma al cerco hermético, marca un cambio absoluto de paradigma a la hora de concebir nuestro mundo. Esta nueva cosmovisión de la existencia tendrá su prolongación literaria a través de relatos que hacen de la incertidumbre ontológica y del carácter trágico de la condición humana su razón de ser.

En los relatos pertenecientes a la cultura trágica de la posmodernidad, el encuentro con lo extraño tendrá unas consecuencias irreparables en la cosmovisión original del protagonista. Trías interpreta este ‘acontecimiento’ como la “súbita irrupción de lo insólito o de lo imprevisto en la vida humana” capaz de “disolver las estructuras habituales que

³ Eugenio Trías considera que, entre las distintas maneras de viajar, el viaje de ida y vuelta del héroe al hogar corresponde a una *cultura dramática*. En el drama siempre hay una aventura de salida de lo familiar, sin embargo, independientemente de las dificultades enfrentadas, hay vuelta al hogar. Por el contrario, la modalidad de viaje que implica un descentramiento radical del punto de partida y el extravío absoluto, haciendo imposible el retorno al hogar, corresponde a una *cultura trágica*.

constituyen nuestros hábitos y rutinas—esas creencias que hacemos ingenuamente valer por pensamientos” (Trías, 1970: 96). La irrupción de este acontecimiento supone el resquebrajamiento de los esquemas mentales, ideas o creencias con los que interpretamos nuestra realidad y encontramos sentido en nuestra vida cotidiana, teniendo como consecuencia última la desestructuración del núcleo identitario. A través de esta experiencia de los límites de lo familiar y conocido se revelan las múltiples fisuras por las cuales se descompone nuestro mundo, nuestro hogar y nuestra vida. El resultado de esta experiencia será la revelación del fundamento-abismo sobre el que se edifica la vida humana.

El protagonista de la aventura trágica, al carecer de una subjetividad estable o un fundamento consistente, es incapaz de integrar la experiencia de lo extraño. A diferencia del drama, en la tragedia el viaje a las fronteras de lo conocido no encuentra continuación en un retorno al lugar de partida. Descubiertos las grietas de nuestro mundo y el abismo fundacional sobre el que se construye el cerco del aparecer, pensar en el regreso a un hogar firme se percibe como una falsa quimera. Privado de un hogar al que enraizarse, el héroe trágico está condenado a vagar perpetuamente. Trías ha sugerido que a nuestra época y nuestra cultura les corresponde un tipo de viajero errante cuyo anhelo del hogar perdido, pone en evidencia el “extravío del que deriva nuestra condición trágica” (Trías, 2001: 224). El permanente errar del protagonista trágico es representativo de la infructuosa búsqueda de sentido por parte del hombre contemporáneo.

El rechazo de todo principio metafísico de la existencia puede derivar en formas extremas de nihilismo y la supresión —por carecer de fundamentación lógica— del cerco hermético. De esta manera, encerrado entre el relativismo absoluto del cerco del aparecer y la siniestra nada que suplanta al cerco hermético, el héroe, al igual que el sujeto contemporáneo, se convierte en fácil presa del sinsentido existencial. Trías reclama esta dimensión de misterio que rebasa los límites del conocer lógico y ofrece una alternativa ante al nihilismo pasivo de la posmodernidad. El pensador español convierte el límite entre cerco del aparecer y el cerco hermético en el centro de sus reflexiones filosóficas. Esta noción de límite que procede de la modernidad crítica, lejos de concebirse como una frontera impenetrable de sentido, surge como espacio topológico apto para ser habitado, en el cual se pueden anclar las cuestiones fundamentales de ser, verdad y realidad.

Así, Trías dispone entre ambos cercos una zona limítrofe, *cercos fronterizo*, que el ser humano puede habitar una vez que ha desarrollado sus potencialidades y realizado su condición fronteriza, es decir, su condición de ser testigo y habitante de una realidad de dos dimensiones: un aquí inteligible y un más allá que excede cualquier intento de apropiación lógica. A diferencia de la postura nihilista, la consideración del fundamento trágico del existir como condición fronteriza supone la apertura ante esta región hermética. La experiencia límite deja de ser un accidente infortunado que desvela el signo trágico de nuestra condición, para convertirse en una singladura de carácter ético. Como veremos en la novela de d'Ors, el acceso al cerco fronterizo tiene un valor transformador, siendo capaz de transfigurar aquello que tenía un carácter puramente trágico —carente de fundamento— en pura admiración gozosa ante el misterio de la existencia.

2. EL AMIGO DEL DESIERTO

En *El amigo del desierto*, d'Ors (2009) nos coloca ante el testimonio de un personaje solitario y desarraigado, cuya insatisfacción existencial le incita a la búsqueda constante. Pavel —protagonista de la novela— concentra su relato en la reconstrucción de las circunstancias que rodean su encuentro con una misteriosa asociación llamada “Amigos del Desierto”. El protagonista, que conoce a través de la contraportada de un libro al profesor Ladislao Pecha —fundador de los “Amigos”—, siente la pulsión irracional de ponerse en contacto con esta agrupación dedicada a viajar por muchos de los desiertos del planeta. El primero de los contactos de Pavel con la organización se produce a través de un correo electrónico a Otlá Plícka —nuevo presidente de la asociación tras el mandato de Pecha—. En su respuesta, Otlá anima al protagonista a visitar Brno en pos de explicarle todo lo que quiera saber acerca del grupo.

Ya en Brno, Otlá recibe a Pavel y lo lleva a su casa donde le presentará a su esposa o —como se diría a la usanza checa— paná Plicková. Ante la sorpresa del protagonista, Otlá no parece tener ninguna prisa por darle la información que ha venido a buscar y, aparentemente ajeno a la causa principal del viaje del protagonista, pasa la velada hablándole de asuntos familiares y domésticos. A la mañana siguiente, paná Plicková irrumpe sin previo aviso en la habitación de huéspedes y sirve el desayuno a Pavel en la cama. La espontánea amabilidad que le dispensan hace sospechar al

protagonista de las motivaciones ulteriores de esta extraña gente. Sin embargo, el aspecto saludable y afectuoso de paná Plicková, que lo trata como si fuera un vagabundo que tras un largo y agotador viaje por fin ha vuelto a casa (18), le lleva a desechar inmediatamente tal posibilidad. Tras el desayuno, Otla le espera en el salón y, a pesar del gesto contrariado del protagonista, le lleva de vuelta a la estación de trenes, donde le había reservado un tren de regreso a Kromeriz, lugar de origen del protagonista. La única explicación que recibe Pavel es que Otla y su esposa han comprendido que la asociación no le interesa lo más mínimo.

En el trayecto de vuelta a Kromeriz, un fuerte sentimiento de soledad se apodera de Pavel: “Vivo solo, así que nadie me trajo el desayuno al despertar; ninguna mujer se sentó a los pies de mi cama para allí reírse como haría una niña a quien se aplaude una gracia” (21). La inusual experiencia en Brno no ha hecho sino intensificar la pulsión que en un primer momento llevó al protagonista a contactar con la organización. Pavel se siente atraído por el misterioso comportamiento de los Plícka y se anima a escribir un segundo correo electrónico a Otla. La respuesta se hará esperar más de tres semanas y su remitente no será Otla, sino su esposa Plicková. La mujer le ruega que se abstenga de escribirles por considerar pasajero su interés en el desierto y le solicita que sólo les contacte llegados al caso de que su inclinación por el desierto sea irresistible y su voluntad de conocerles inapelable. A pesar del disgusto del protagonista, la actitud de los “Amigos” comienza a surtir efecto, enardecido el deseo de Pavel tanto en conocerles como en su querencia hacia el misterio que encierra la idea de desierto.

Durante los días que siguen al correo de Plicková, Pavel se sumerge en la lectura de todo lo que encuentra sobre desiertos en la Biblioteca Municipal: lecturas geográficas, climatológicas, demográficas, así como filosóficas y espirituales. Será en este momento que tenga lugar la iniciación del protagonista en la práctica contemplativa. Las lecturas del protagonista derivan en la apreciación espontánea de las impresionantes fotografías que ilustraban dichos volúmenes y que le producen un efecto hipnótico: “Contemplando aquellos desiertos, el tiempo parecía haberse detenido para mí” (24). Pasados dos meses desde el último correo a la asociación, el interés del protagonista se ha incrementado hasta tal punto que escribe un tercer mensaje en un tono que roza la súplica. La respuesta vuelve a hacerse esperar, pero en esta ocasión proviene del mismísimo profesor Pecha, que excusa el comportamiento de los miembros apoyado

en motivos de cautela ante el incierto interés de los postulantes. Pecha considera que por ser el tercer comunicado ha llegado el momento de que lo tomen en serio y lo invita a la asamblea de la asociación en los alrededores de Brno. Ante tal ofrecimiento, el protagonista se debate en numerosas dudas. Sin embargo, la claridad y certidumbre llegarán a Pavel como fruto del hábito contemplativo que ha venido desarrollando desde sus visitas a la biblioteca. El protagonista se entrega a largas horas de contemplación de algunas imágenes que había ido coleccionando y colgando en las paredes de su dormitorio: los “desiertos de Namibia, del Terneré —a la sombra de las montañas Ayr—, y del que rodea la ciudad de Atar, en Mauritania” (24). La contemplación tendrá un efecto beneficioso en el protagonista tanto en el desarrollo de la paciencia como en la actitud resolutiva que le lleva a visitar la asamblea de los “Amigos”.

Las asambleas de la asociación tienen lugar en una zona fronteriza entre Austria y la República Checa en una casa que, en honor a un oasis en el desierto argelino, es llamada Hoggar⁴. Durante esta primera toma de contacto, Pavel comprueba que la organización, que contaba con casi tres mil integrantes, está compuesta mayoritariamente por individuos de mediana edad con vidas muy variopintas. No obstante, todos ellos coinciden en su sincero amor hacia el desierto. Durante esta primera asamblea, en la que diferentes conferenciantes disertan sobre sus experiencias personales en el desierto y las costumbres autóctonas de los pueblos que han visitado, el protagonista vuelve a tener la impresión de ser constantemente evaluado. En esta visita inaugural, las mujeres de la asociación desempeñarán un papel especial. Como contrapunto a las angustias y dudas que le apartan de los “Amigos”, Pavel confiesa la atracción sensual que ejercen sobre él la belleza y exuberancia de mujeres como paná Plicková, paná Petruchová y paná Benetková. El rol de la belleza y la seducción femenina en el incremento del interés del protagonista hacia la asociación queda ilustrado en su conversación con Petruchová al finalizar la primera asamblea. Pavel, ante la pregunta de si piensa volver, siente la tentación irracional de afirmar su amor incondicional por el desierto. Sin embargo, la prudencia le lleva a expresar

⁴ De acuerdo a los fines hermenéuticos de este trabajo, en el que se relacionan condición fronteriza y hogar, resulta aquí pertinente anotar la referencia a la ubicación fronteriza en el que acontecen estas asambleas y la similitud de la transcripción del nombre del oasis argelino al alfabeto latino —Hoggar— con el vocablo castellano hogar y que parece presagiar el movimiento de alzado a la condición fronteriza del protagonista.

sus dudas. Contrariamente a lo que había pensado, la respuesta parece agradar a la asociación ya que demuestra que el candidato no ha sucumbido a la mera atracción sensual.

Tras la primera asamblea, los “Amigos del desierto” siguen tratando a Pavel con marcado desinterés. No obstante, este desinterés continúa encendiendo el deseo y la atracción del protagonista hacia la organización y lo que representa: “Tardé en comprender que el proceso de iniciación a la amistad con el desierto estaba mucho más reglamentado de lo que ningún candidato hubiera podido imaginar. En aquella época no podía sospechar que, bajo una aparente indiferencia hacia mí, yo era observado con el objeto de probar mi temple y de verificar mi autenticidad” (31). La cautela de los “Amigos” está justificada por la cantidad de candidatos cuyo interés se apagaba a las primeras complicaciones y obstáculos. Sólo a aquellos que persistían se les invitaba a las asambleas, y si pasaban la prueba, “se les sugería que se apuntaran a los viajes o expediciones” (31). A pesar de las sospechas iniciales, el narrador, asentado en su experiencia posterior, precisa que esta cautela no respondía a medios sectarios o de adoctrinamiento, sino a un mero proceso de selección, para que así “sus puertas no estuvieran abiertas de forma indiscriminada” (32). Descartados los fines sectarios de la organización, Pavel desecha a su vez que una de las motivaciones de este grupo sea encontrar una vía de escape de la realidad. El protagonista precisa que uno de los requisitos innegociables de la asociación es que nadie puede ingresar en los “Amigos” con el propósito de huir de su vida cotidiana. La certeza interior, apoyada por el juicio del comité evaluador de la asociación, permite a Pavel apartar cualquier duda sobre sus propias motivaciones, afirmando que no huyó de Kromeriz para escapar de su vida:

[...] no fui al desierto para alejarme de mi mundo o de los míos. Fui al desierto por el desierto mismo, ésa es la verdad. Que allí no estuvieran los míos o que mi mundo —lo que todavía entonces llamaba mi mundo— hubiera quedado en mi país, era algo del todo irrelevante o, en cualquier caso, secundario. (32)

La segunda asamblea, también acontecida en la casa Hoggar, estará organizada en torno a disertaciones y conferencias sobre temas variopintos relacionados con el desierto. No obstante, lo que llamará la atención del protagonista será la ponencia del anciano profesor Pecha sobre la figura del místico y maestro del desierto Charles de Foucauld. A pesar de los

innumerables datos que proporciona el profesor Pecha sobre la vida del santo cristiano y de cómo “puede llegar el desierto a configurar una vida” (35), será el benevolente y andrógino rostro de Foucauld lo que se convertirá a partir de este momento en una fuente de inspiración para el narrador. Tras la conferencia del profesor Pecha, el protagonista recibe hasta tres recomendaciones para abandonar la organización, en dos ocasiones provenientes de paná Benetkova, que le avisa del grave peligro que corre y le anima a dejar la asociación ahora que aún tiene tiempo, y la última de ellas, mucho más ambigua, por parte de Petruchová y su marido. Estas incitaciones vendrán acompañadas de los habituales mensajes contradictorios por parte de los miembros de la asociación. La actitud de los “Amigos” constituye una extensión del conflicto interior del protagonista. Bajo la influencia de esta dinámica de atracción y rechazo, Pavel resuelve dar un paso adelante en su integración en la asociación y, bajo la creencia de que una serie de hechos habían confabulado en su toma de decisiones (40), comunica su deseo de formar parte de una expedición al desierto.

El primer viaje de Pavel al desierto marroquí resulta ser un absoluto desengaño. Desde el primer momento de esta expedición de ocho días, en la que participan el profesor Pecha, Plicková, Petruchová, Ota, Jan, Benetková y un miembro reciente llamado Stubemann, el protagonista dice tener la sensación de que, haber viajado hasta allí, ha sido una total equivocación. A esta impresión inicial le seguirá una desconocida y profunda desolación. Durante la primera noche en el Hotel Tetuán de Tanger, Pavel experimenta una profunda nostalgia de su país y una forma de sed implacable. El protagonista se siente como un náufrago desvalido en tierra extraña. Desde la impresión de suciedad y desorden de Marruecos a la poca hospitalidad de sus gentes, concretadas en la figura del guía de la expedición —el poco fiable Jehuda Serbal—, todo resulta agreste y grosero a la mirada occidental de Pavel⁵. Lo peor de aquel viaje nefasto no

⁵ La indignación hacia Jehuda, quién quizá estuviera acostumbrado a la irritación de los europeos, está siempre llena de la ambigüedad de la visión occidental, de una sociedad ajena a la realidad del desierto y asentada sobre las bases de una racionalidad y unos fundamentos que en el desierto encuentran su límite. La acritud respecto a Jehuda apunta más a una confrontación de cosmovisiones del mundo que a la aparente ineptitud del guía a la hora de desempeñar su trabajo: “¿Qué clase de guía era aquel —me preguntaba yo— que se perdía y nos hacía perder en un territorio que debía resultarle familiar?” (d’Ors, 2009: 56). Bajo la perspectiva de los expedicionarios noveles —ignorantes de que el

es Jehuda y los múltiples percances debidos a su ineptitud, ni la desesperación de todos los miembros expedicionarios, sino “el desierto mismo; sí, el desierto. ¡Qué inmensa desilusión cuando lo tuve ante mis ojos! [...] Contra todo pronóstico, la realidad del desierto en nada se parecía a mis fotografías. Intenté ver algo de la soberbia belleza de mis imágenes en la realidad, pero no hubo nada —nada en absoluto— que me las recordara” (50-1).

Eugenio Trías señala que la idea de desierto significa la erradicación de lo que sugiere la palabra ‘mundo’ (espacio que puede ser habitado). Es lo inhóspito, lo inhabitable. Una especie neutra y ‘fría’ de lo *Unheimliche* (inhóspito-siniestro)” (Trías, 1991: 268-9). El filósofo español sugiere que, para las religiones dualistas maniqueas, el desierto es “el reino mismo de la Nada o la emergencia sensible del abismo sin fondo y sin fundamento” (Trías, 1982: 156). La primera experiencia viajera de Pavel reproduce esta noción agreste y hermética del desierto. Nuestro narrador describe el desierto como un “inhóspito océano de arena” (d’Ors, 2009: 54-5) y se extraña de que alguien pueda vivir en este “paisaje de pesadilla” plagado de peligros, en el que “la mano del hombre aún no ha podido destruir nada” (49). A pesar de la mala experiencia de todos los expedicionarios, la animadversión de Pavel suscita la hilaridad de sus compañeros. Ante los comentarios hostiles del protagonista, el profesor Pecha le advierte de que no se deje llevar por la ligereza de sus primeras impresiones, pues tras esa aparente inhospitalidad, el desierto “no es infecundo” (46).

Ya de vuelta en el ‘añorado hogar’, Pavel, que ha conseguido soportar a duras penas la totalidad de jornadas de la expedición, es testigo de una trágica revelación. La estancia en el desierto, apenas soportada gracias al recuerdo del benévolo rostro de Charles de Foucauld, no sólo tiene un efecto catártico en el protagonista, sino que también transforma su percepción de lo conocido y familiar⁶. Las jornadas en el corazón de lo inhóspito, la realización de la proximidad del desierto al mundo construido por el hombre (49), acentuará la inquietud y el sentimiento de indignancia del protagonista. A pesar de haber sentido desde su primer día en

viento puede mover las dunas y, por tanto, modificar cualquier plano del desierto— el territorio debe estar bien definido bajo unas leyes estables. No obstante, como irán asimilando progresivamente, el desierto se resiste a cualquier intento de definición estable.

⁶ Pavel afirma que “el desierto es el lugar por excelencia de la murmuración” y que sólo el pensamiento de Charles de Foucauld, su imagen, fue capaz de arrancar de su “corazón el veneno de la rabia” (d’Ors, 2009: 57).

Marruecos la nostalgia de su confortable apartamento de Kromeriz, Pavel comprende a su vuelta el significado completo de la advertencia de paná Benetková: “quien viaja al desierto pasa siempre por un momento en que desearía no haber viajado” (60). La expedición al desierto ha revelado las grietas de ese hogar que ya no existe o que nunca fue tal. Una vez dado el paso, ya no hay vuelta atrás, el individuo ha contemplado las fronteras de su mundo; lo inhóspito, el desierto, se ha extendido a todas las esferas de su vida, mostrando el fundamento en falta de su mundo conocido. Poco después de llegar al apartamento, Pavel repara en las fotografías que pocas semanas atrás había colgado en el dormitorio. Contemplando aquellos paisajes desérticos, el protagonista cae en la cuenta de que, lejos de lo que esperaba, no encuentra el bienestar y el sentido de pertenencia que se esperan del entorno familiar:

Más bien al contrario: una sensación de desvalimiento y desazón, muy similar a la que había experimentado en el aeropuerto de Tánger, me invadió entonces de pies a cabeza hasta dejarme extenuado. Tuve que sentarme [...] Fue al regresar a Kromeriz cuando me di cuenta de lo infeliz que era en aquel lugar. (61)

La experiencia de Pavel reproduce, hasta el momento, los parámetros de lo que Eugenio Trías denomina en su obra *Drama e identidad* “cultura trágica”. Bajo la modalidad trágica de viaje, el protagonista de la novela de d’Ors halla su hogar tan cambiado e insignificante que, lejos de reencontrarse en él, sufre el vértigo y la desolación de quien ha perdido el suelo reconfortante de lo familiar. La realización de la falta de fundamento que yace en la construcción del hogar desplaza al sujeto trágico a una perenne odisea entre lo hogareño y lo inhóspito. Bajo la cosmovisión nihilista de la posmodernidad, cualquier intento de ligación del individuo a la dimensión que excede los límites de la razón es descartada por ser asociada a un dominio vacío e inhóspito. En este punto, d’Ors se aleja de los planteamientos posmodernos y coincide con Trías en la posibilidad de recuperar la dimensión hermética y sagrada de la existencia. Quizá esa dimensión pueda estar oculta a los ojos del sujeto contemporáneo, pero el adecuado aprendizaje de nuestra mirada —forjado en los fundamentos de lo que Trías considera una “ética fronteriza” y que Teresa Guardans denomina “movimiento de alzado”— puede ayudar a revelarla.

La desapacible sensación que experimenta Pavel en su vuelta al apartamento de Kromeriz va acompañada, paradójicamente, de una creciente nostalgia por la detestable nada que había enfrentado en el desierto. Durante las semanas que siguen al regreso del viaje, el protagonista se entrega a la obsesiva contemplación de las imágenes del desierto que tenía colgadas en su casa. Cuando se encuentra obligado a salir de casa, la devoción de Pavel por las fotografías le apremia a volver lo antes posible. Las numerosas horas que el protagonista dedica a la contemplación debilitan sus ya de por sí frágiles relaciones con familiares y compañeros. A medida que el desarraigo crece en el interior del protagonista, mayor es la pulsión nostálgica que le mueve a sentarse frente a sus fotos. Es tan inmenso el deleite que Pavel comienza a experimentar en la contemplación de las imágenes que todo lo demás, sin excepción, le resulta “enojoso y prescindible” (65). La fervorosa práctica del protagonista resultará en una profunda transformación interior y determinará todo lo que habrá de sucederle después (63). Por un lado, la metamorfosis de Pavel se traduce en la potenciación de sus capacidades perceptivas. A pesar de las numerosas horas frente a las mismas imágenes, el protagonista afirma que no eran pocas las veces que durante sus sentadas contemplativas se sorprendía descubriendo un nuevo detalle o una nueva sensación (67). Dado que la atención sostenida presupone y requiere: “vacío, silencio, unificación, no dispersión” (Guardans, 2009: 57), otro de los efectos destacables de la práctica contemplativa será el progresivo descentramiento egótico que padece el practicante. Apoyado en la idea de que a través de la contemplación del desierto exterior podría hacer de su interior un desierto, Pavel dice tener la impresión de que en caso de seguir en aquella suerte de viciosa contemplación cualquier forma de vida que pudiera aletear en sus adentros sería extinguida. No obstante, lejos de rechazar esta posibilidad, el protagonista admite anhelar esa pobreza y desnudez a la que el desierto exterior parecía estar invitándole (d'Ors, 2009: 65).

Estupefacto ante su fulminante transformación interior, Pavel vuelve a enviar otro correo electrónico a Otlá con la intención de informarse si se llevará a cabo otra expedición próximamente. Como viene siendo habitual, Otlá pone a prueba la paciencia y las ansias del aspirante comunicándole que no podrá participar en la próxima expedición, pero que, si así lo desea, podrá participar en la posterior. De cualquier modo, dentro de los márgenes de la organización, la satisfacción de todo deseo debe tener una

contraparte. Así, en el caso de que quiera viajar con los ‘Amigos’ en el futuro, Pavel deberá colaborar antes en la preparación de alguna expedición en la que no tome parte activa. Ante la respuesta de la asociación, el protagonista pasa varios días indignado hasta que frente a sus fotografías la nostalgia se hace tan grande que accede a las condiciones establecidas por Otilia. Para su sorpresa, al contrario de lo que pensaba, Pavel disfruta enormemente de la preparación del viaje a los desiertos del Adrar y el Oued. A estas alturas resulta obvio que el contacto con los ‘Amigos’ no sólo sirve al protagonista como medio de realización de sus deseos, sino que, a través de las numerosas pruebas que ha de superar, se produce su aprendizaje en la des-sujeción. Gracias al encuentro con la organización, Pavel habrá de sumar al desarrollo de la atención, el silencio y la actitud contemplativa, el entrenamiento en facultades como la paciencia, la serenidad y el espíritu de colaboración. Todas estas pautas de conducta, compatibles con las premisas de la ética fronteriza de Trías, repercutirán favorablemente en el silenciamiento de las pulsiones egóticas de Pavel y su movimiento de alzado —en cuanto habitante del cerco del aparecer— hacia el cerco fronterizo.

El segundo viaje al Sahara de Pavel comparte ciertas similitudes logísticas con el primero: el mismo número de integrantes, un único nuevo miembro —llamado Vlka— y el mismo proceso de integración de los participantes noveles. Las sensaciones de desamparo y equívoco se vuelven a reproducir a la llegada, esta vez, al aeropuerto de Argel. A pesar de ello, pronto se verá que esta segunda experiencia tendrá unos efectos diametralmente distintos en el protagonista. Según Pavel, una de las diferencias principales entre los dos viajes la marca el nuevo guía Shasu. Este joven, vestido al estilo árabe, de apenas catorce años, ojos negros y sonrisa blanca, destaca por su indefinible encanto y su belleza andrógina. Pavel subraya la armonía y luminosidad del joven, pues todo él desprende un aura brillante que le convierte “en el obligado centro de atención” (77). Desde el primer instante, el narrador carga de resonancias angelicales la imagen del joven guía. La caracterización de Shasu como un ángel erotizado anticipa el posterior encuentro del protagonista con el dominio de lo hermético⁷.

⁷ Los personajes de rasgos angelicales tienen una especial importancia en la cosmogonía literaria de Pablo d’Ors. El ángel es para d’Ors una metáfora de lo invisible, a su vez —y aquí d’Ors bebe de la influencia de su abuelo, el distinguido escritor Eugenio d’Ors—

Durante el segundo día de expedición y primero de ruta por los desiertos de Batna y Sétif, el protagonista puede comprobar —tras ser advertido por Shasu— la increíble fuerza destructora y la “terrible inestabilidad de aquellas tierras, capaces de transformarse en pocas horas hasta quedar irreconocibles” (79). El desierto, en tanto metáfora del cerco hermético, aparece a los ojos de Pavel como un dominio indómito, sobre el cual resulta frívolo generar cualquier ilusión de estabilidad. La eterna transitoriedad de las arenas del desierto hace vano cualquier intento de construir un hogar sólido, de ahí que el desierto se convierta en símbolo idóneo del fundamento-abismo de nuestra existencia. A pesar del aviso de Shasu, el protagonista comete la insensatez de separarse ligeramente del grupo expedicionario durante su inmersión en las arenas del desierto. Pavel, que tras recostarse brevemente sobre la arena tiene la sensación de que el desierto quería hacerlo suyo (80), es sorprendido por la repentina irrupción de una tormenta de arena. La poderosa fuerza del desierto atrapa de lleno al protagonista que, entregado a su indigencia, es salvado milagrosamente por el joven guía.

Este episodio resulta ilustrativo de la dinámica entre los cercos de la topología de Trías y las categorías estéticas de lo bello y lo sublime. Decía Rainer María Rilke en su poemario *Las elegías de Duino* (1945) que todo ángel es terrible, puesto que la encarnación de la belleza que ellos representan “no es sino el comienzo de lo terrible, eso que todavía podemos soportar; y lo admiramos porque, sereno, desdeña el destruirnos” (27). Pavel contempla la imagen estilizada, casi “transparente” y envuelta en un halo de luz sobrenatural, del joven como una de las más bellas que conserva de su estancia en aquel desierto (d'Ors, 2009: 94). Shasu, el abnegado y competente guía de esta segunda expedición, se convierte en el emblema de la belleza más extrema para el protagonista. La belleza “es una apariencia y un velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo y sin remisión en el cual cede toda visión y se resquebraja todo efecto de belleza” (Trías, 1982: 74). Ignorante de todo peligro, Pavel excede los límites marcados por la belleza cuando desobedece las sugerencias de Shasu y se interna sólo en las arenas profundas del desierto. Los actos del protagonista que desembocan en la confrontación solitaria

el ángel es el sobre-consciente: “el inconsciente no se agota en el subconsciente, es decir, en el animal que hay en nosotros, en lo que tira hacia abajo, sino que también hay un sobre-consciente, es decir, un ángel, algo-alguien que tira de nosotros hacia arriba” (Varo, 2016: 215).

con la tormenta reproducen las líneas básicas de un encuentro con lo sublime. Durante tan aterrador acontecimiento, Pavel tiene la sensación vertiginosa de caer en un pozo abismal y ser engullido por las formas más terribles y embriagadoras (d'Ors, 2009: 95). Al igual que el verso de Rilke, esta escena resulta inconcebible bajo la noción de una estética limitada a la categoría tradicional de la belleza. Lo sublime es la aventura estética correspondiente al más allá y al infinito que, según Trías, hace “tambalearse el fundamento limitativo hacia abismos de excelsitud y horror” (Trías, 1982: 18)⁸. Exceder los límites de la belleza conduce a lo sublime y lo informe, pero sólo el rescate y consuelo que nos vuelven a ofrecer las formas bellas nos permite evitar la caída en el abismo más absoluto. El episodio de la tormenta sirve como parte del aprendizaje de la condición fronteriza. En una referencia explícita al *Le Petit Prince* (1943) de Antoine de Saint-Exupéry, Pavel confirma este carácter pedagógico y señalando a Shasu como su principito particular, afirma que él, como uno más de los personajes con quien este famoso principito se encuentra en su historia [...] debía ser domesticado para recibir una lección” (d'Ors, 2009: 95).

El aprendizaje intensivo de Pavel comienza a dar evidentes frutos a lo largo de esta segunda expedición. A través de la despotenciación del núcleo de identidad correspondiente al cerco del aparecer, el sujeto genera el estado de disponibilidad propicio para generar el encuentro con lo hermético. La mirada de Pavel, descargada del peso de la costumbre y de las expectativas, percibe la realidad como totalmente ‘otra’. Bajo este nuevo paradigma, las palabras del profesor Pecha sobre la desapercibida fertilidad del desierto cobran absoluto sentido:

⁸ Tradicionalmente lo sublime se ha considerado una experiencia que excede los parámetros del entendimiento y cuyo poder es tal que el lenguaje convencional fracasa en su intento de representarlo. A pesar de este fracaso, la mente es testigo de aquella inmensidad que está más allá de las palabras. Este sentido de infinitud puede ser la causa subyacente de la asociación temprana de lo sublime con una realidad que trasciende el lenguaje. Imágenes de océanos embravecidos, desiertos inhóspitos, ciclones, tornados, luces cegadoras, fuegos incontrolables, abismos profundos y abruptas montañas han estado asociadas a lo sublime desde sus desarrollos tempranos. Trías señalaba que en bajo el signo de estas imágenes “parece que el mundo familiar que nos circunda, el cerco de nuestro mundo y su cultivo del huerto de lo bello se hallase de pronto amenazado. En esas imágenes parece que nos despedimos del cerco de nuestro límite y medida. Esas imágenes son la despedida del hogar, su desbordamiento y trascendencia” (Trías, 2000: 138).

Vi con claridad que el desierto, esa tierra de muerte que puede transmutarse en un fértil jardín, es un lugar vacío sólo para quien no lo sepa ver. Permanentemente amenazada y en condiciones muy adversas, la vida —mi vida— se expresó en el desierto en toda su plenitud. (73)

El protagonista hace hincapié en el hecho de que un mismo escenario puede provocar sensaciones contradictorias en aquel que lo mira. La disponibilidad interior del observador es capaz de transformar el dominio más inhóspito en un escenario de asombro y maravilla. Será tras su bautismo de arena, mientras contempla el desierto de Tínduf en la región de Batna, que Pavel sea capaz de captar el misterio que encierra esta región agreste. Al igual que el resto de los integrantes de la expedición, el protagonista descubre admirado las extraordinarias formas y el silencio “casi religioso” que se extiende a lo largo y lo ancho de aquel paraje. Sin embargo, como se encarga de explicar Eugenio Trías, al ser humano no le basta con experimentar fugazmente los límites de su mundo para acabar instalándose en el cerco fronterizo. La experiencia del límite puede actuar de reclamo, pero será la mediación ética —ética acorde a la noción de des-sujeción de Guardans— la que permita al ser humano realizar enteramente su condición fronteriza y la consiguiente revelación del cerco hermético.

A raíz del encuentro con lo sublime, retornar al desierto se convierte en una prioridad para Pavel. Pocas semanas después de su llegada a la República Checa, el recién llegado aprovecha un encuentro asambleario en el Hoggar para comunicarle al profesor Pecha su deseo de viajar por su cuenta al Sahara. A pesar de las advertencias del profesor sobre los peligros de tal empresa, el aspirante no desiste en su empeño y emprende en solitario su tercera excursión al desierto. El destierro voluntario de Pavel —tan asociado a la tradición mística judeocristiana— escenifica la condición existencial del exiliado en eterna búsqueda de hogar. Tras un mes vagando por lugares ya transitados en la expedición previa —y visitar a conocidos como Shasu y su familia—, el protagonista comprende que moverse en el desierto —igual que agarrarse a la falsa consistencia de las impresiones pasadas— resulta una pérdida de tiempo. Pavel advierte que cualquier forma de búsqueda externa en el desierto está condenada al fracaso, pues el inestable suelo de arena convierte en infructuoso todo intento de realizar un desplazamiento certero. Sólo cuando deja de viajar de un lado para otro y se instala en una casa en la población argelina de

Beni Abbès, Pavel recupera la sensación de estar progresando en su propósito, sólo que ahora la búsqueda será exclusivamente interior⁹.

La casa de Beni Abbès, situada en el límite entre la ciudad y las inhóspitas dunas del desierto, encarna el arraigo de Pavel en la condición fronteriza. A pesar de que desde su nuevo emplazamiento el exiliado protagonista es testigo de un paisaje desolado y vacío, también tiene la certeza experiencial de que, a partir de una actitud de apertura absoluta, aquella nada que le rodea puede revelar algo nuevo y auténtico (107). La prolongada contemplación del desierto sigue desplegando su influencia en la metamorfosis interior de Pavel hasta el punto de afectar tanto el contenido como la cadencia de sus pensamientos. A medida que el silencio se va apoderando de su mente, Pavel encuentra en la escritura un medio para dejar testimonio de su experiencia a aquellos que sigan sus pasos. Será a partir de esta confesión que el lector conozca tanto el momento como el lugar desde el que se escribe el relato titulado *El amigo del desierto*. Este punto de inflexión en la narración coincide con la confesada dificultad de Pavel a la hora de traducir verbalmente esta última etapa contemplativa.

En el episodio en que se representa la inefabilidad de la experiencia reveladora del desierto, d'Ors conecta el testimonio del protagonista con la escritura de poetas como Paul Celan y, especialmente, Edmond Jabès, que decidieron vivir a la intemperie y extraer de la “desolación la savia preciosa del verbo creador” (Goytisolo, 2009: 87). Trías afirma que todo conato de respuesta a los interrogantes esenciales —aquellos que apuntan hacia lo que puede dar razón, o sinrazón, respecto a la condición exiliada y en éxodo de la existencia— encuentra un límite que actúa a modo de muro infranqueable (Trías, 1999: 36). La inefabilidad última del cerco hermético fue expresada por Jabès a través de un discurso de rasgos apofáticos. De la obra de este poeta judío, nacido en Egipto, pero que escribió en francés, se desprende que el lenguaje humano no contiene la unidad originaria, pero como fragmentos de esa esencia, en su propia carencia y fractura, se evoca la fuente de todo centelleo de sentido. En una versión mucho más ligera y desenfadada de esta experiencia extrema del lenguaje, el protagonista de la novela de d'Ors es testigo de cómo su escritura se va fragmentando y vaciando hasta el punto de descomponerse en una suerte de caligrafía carente de sentido lógico. Sabedor del límite

⁹ Charles de Foucauld, fuente de inspiración del protagonista, fundó una ermita con una pequeña capilla en esta misma localidad argelina entre los años 1901 y 1905.

entre razón y cerco hermético, Pavel termina por despreocuparse del significado de sus palabras para centrarse en el valor sensible de las mismas¹⁰:

[...] llegó el momento en que dejé de preocuparme lo que había escrito —que ni siquiera leía—, para interesarme sólo por el aspecto visual de la página, que contemplaba con mayor gusto y provecho del que, seguramente, hubiera extraído de su lectura. Comprendí entonces que mi escritura se había roto y que me había convertido en algo parecido a un dibujante. (d'Ors, 2009: 132)

En sus largas horas de contemplación desde la ventana de su casa de Beni Abbès, Pavel, que alterna sus anotaciones testimoniales con sencillos dibujos de las cambiantes formas del paisaje desértico, descubre que ambas actividades tienden a converger. Su caligrafía, que se había ido estilizando hasta el punto de que una sola palabra podía ocupar toda una línea, se asemeja cada vez más a los escuetos trazos de sus dibujos. Si la obra de Jabès parece ser un referente inevitable a la hora de interpretar la fragmentación del lenguaje de Pavel, sus esquemáticos diseños son reminiscentes del Paul Klee dibujante. El pintor suizo, cuya relevancia en la obra de d'Ors se extiende también a novelas como *El estupor y la maravilla* (2007), parece hacer acto de presencia a través de la simpleza de las líneas de Pavel. Klee había señalado que a través del 'infantilismo' de sus dibujos había intentado aliar la idea de un objeto —en ocasiones, un ser humano— con la pura presentación del elemento 'línea'. Para Klee, el propósito no era mostrar al ser humano 'tal cual es', para lo que habría sido necesario un barullo de líneas absolutamente desorientador, sino proveer "una presentación pura del elemento" (1979: 52). De un modo afín a las palabras de Klee, Pavel, que, a su vez, comienza a percibir que "todo hombre es una línea" (d'Ors, 2009: 120), dice tratar de captar la esencia de un mundo "tremendo y fascinante" con sus numerosos dibujos (111). No obstante, como ya parecían apuntar tanto la progresiva disolución de la escritura del protagonista como la simplicidad de sus dibujos, se requiere de un estado de recepción idóneo, mediante el profundo vaciamiento interior del individuo, para que la esencia de la realidad sea revelada.

¹⁰ Pavel tiene la certidumbre de que, a fin de cuentas, "nadie puede decir nunca que conoce un desierto" (d'Ors, 2009: 103).

CONCLUSIÓN: DES-SUJECCIÓN Y ARRAIGO

Una mirada retrospectiva al testimonio de Pavel nos ofrece el itinerario de la historia de su transformación, de su movimiento de alzado a la condición fronteriza. Trías declara que trascender el mundo propio requiere liberarse de la supeditación exclusiva de ese cerco del aparecer, siendo necesario “poner entre paréntesis la propia peculiaridad subjetiva” (Trías, 2000: 89). El protagonista de la novela de d’Ors constata la dificultad de liberarse del universo propio cuando señala que “puede abandonarse el mundo, pero lo cierto es que el mundo acompaña casi siempre a quienes lo abandonan” (2009: 135). El proceso de des-sujección del Pavel respecto a lo familiar queda sintetizado en la siguiente afirmación: “En mi primer viaje al desierto —así lo pienso ahora—, yo no abandoné mi mundo. En el segundo conseguí abandonarlo, por supuesto, pero fue él entonces el que no consintió que le dejara. Sólo de mi tercera expedición podría decir que viajé al desierto sin mi mundo” (135). A su llegada a Beni Abbès, el protagonista decide zafarse de sus asideros. En su deseo de alcanzar el “desprendimiento y vaciamiento al que todo desierto parece evocar y llamar” (107), Pavel adquiere las costumbres de los tuaregs y adopta el nombre de su venerado Shasu. Paulatinamente, la visión que tiene de sí mismo se encoge hasta el punto de verse como “sólo un grano miserable de este desierto terrible y fascinante” (115). Gracias a su aprendizaje y a su recién lograda anonimia, Pavel alcanza ese estado que tanto había añorado: la ausencia perfecta (121), estado de olvido en el cual: cada ser humano es una línea igual a cualquier otra.

A través de la des-sujección, Pavel completa el movimiento de alzado a la condición fronteriza. La des-sujección, es decir, el acto de vivir el vacío de lo conocido o el silenciamiento de toda forma sobreimpuesta (Guardans, 2009: 43), permite que la realidad se muestre en su unidad esencial. La experiencia fronteriza realzará la naturaleza misteriosa de toda la existencia. La mirada de Pavel, en cuanto sujeto fronterizo desprovisto de intereses egocéntricos, mirará “las cosas sin pretender nada más que mirarlas” (d’Ors, 2009: 128). Dado el carácter sublime e inefable del dominio de lo hermético, cualquier pregunta sobre el sentido último de la existencia no admitirá respuesta lógica. El cerco hermético se muestra como un misterio del que “nada puede decirse pero que es la fuente de todo lo que se dice y de todo lo que se crea” (Guardans, 2009: 22). Tras el alzado al cerco fronterizo, la única respuesta coherente a este carácter sublime de

la esencia última será el asombro incondicional. En las últimas páginas del testimonio, Pavel asiste maravillado al poder creativo y destructor de las arenas del desierto: “El viento ha soplado esta noche de tal modo que en la arena han aparecido espléndidos dibujos que, inconsciente de su potencia creadora, esa misma arena ha borrado para transformar enseguida en otros aún más fugaces y hermosos” (d’Ors, 2009: 134). La mirada transformada del protagonista descubre la maravilla tras la desnuda sencillez de los cielos del Sahara, de la fuerza del viento dibujando nuevos paisajes en las arenas del desierto o de la puesta de sol tras las dunas. De hecho, como se encarga de puntualizar Trías, el pasmo asombrado del sujeto fronterizo no proviene de un objeto concreto, sino del vaciado del sujeto y la consiguiente realización del puro y desnudo hecho de estar en el ser. Incluso el desierto, ese dominio inerte que se ofrecía inhóspito a los ojos desentrenados de Pavel, aparece ahora como incansable fuente de renovado asombro.

Una vez que Pavel percibe maravillado el conjunto de la existencia, se producen importantes cambios en su sentimiento de pertenencia en el mundo. El relato de este desarraigado abarca el enfrentamiento a esa versión superlativa de lo inhóspito que es el desierto, el desencuentro con el hogar de partida y su proceso de alzado a la condición fronteriza. La prolongada exposición al desierto enardece la nostalgia del verdadero hogar en el interior del protagonista. A medida que se afianza su amor por el vacío del desierto, se reafirma la impresión de Pavel de estar aproximándose a su origen y a su meta (66). El paso de la indigencia al hogar del protagonista queda ilustrado en las siguientes palabras: “ningún lugar al que había viajado hasta entonces era el mío. Ese lugar al que pertenezco —y que no es otro que el desierto— no lo había encontrado hasta que llegué al desierto amarillento de Tínduf” (100). Tras experimentar en el desierto la sensación de encontrarse en casa, surge en el interior del protagonista la tentación de no regresar a Europa: “No volver; no volver: como el canto de las sirenas en los oídos de Ulises —amarrado al mástil de una nave—, aquella melodía hechicera siguió sonando durante mucho tiempo en mi corazón” (101)¹¹. No obstante, el protagonista es consciente de la particularidad de este nuevo hogar. Pavel

¹¹ Con el alzado a la condición fronteriza se abre una tercera vía alternativa al relato de corte dramático y al tipo de relato predominante en una cultura trágica. Como vemos, una vez realizada la condición fronteriza, ni se produce la vuelta al hogar de partida ni tampoco acontece el extravío propio del modelo trágico.

vive el cerco fronterizo, gozne entre el mundo conocido y el dominio de lo hermético, simultáneamente como un dominio familiar y extraño: “Estaba en mi patria, sí; pero como forastero. Resulta muy extraño sentirse huésped en la propia casa. Así que el desierto me recordó que yo era un exiliado, y ello con independencia de adónde me dirigiera y cómo viviese” (105). Pavel es testigo y habitante de una realidad bidimensional; por un lado, una realidad construida en función de las necesidades humanas y, por otro lado, un dominio extraño y trascendente. El establecimiento asombrado del protagonista en el cerco fronterizo —ámbito en el que el ser humano se siente religado al resto de la existencia— va acompañado de una respuesta espontánea de paz, gozo y libertad, que queda escenificada en las páginas finales a través del sosiego interior y sus jubilosos alaridos al viento.

BIBLIOGRAFÍA

- d’Ors, Pablo (2009), *El amigo del desierto*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Goytisolo, Juan (2009), *Ensayos sobre José Ángel Valente*, ed. Claudio Rodríguez Fernández, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Guardans, Teresa (2009), *La verdad del silencio: por los caminos del asombro*, Barcelona, Herder.
- Klee, Paul (1979), *Teoría del arte moderno*, trad. Hugo Acevedo, Bueno Aires, Caldén.
- Trías, Eugenio (1970), *Filosofía y carnaval*, Barcelona, Anagrama.
- Trías, Eugenio (1974), *Drama e identidad*, Barcelona, Seix Barral.
- Trías, Eugenio (1982), *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral.

Trías, Eugenio (1991), *Lógica del límite*, Barcelona, Ediciones Destino.

Trías, Eugenio (1999), *La razón fronteriza*, Barcelona, Ediciones Destino.

Trías, Eugenio (2000), *Los límites del mundo*, Barcelona, Ediciones Destino.

Trías, Eugenio (2001), *Ciudad sobre ciudad*, Barcelona, Ediciones Destino.

Rilke, Rainer María (1945), *Las elegías de Duino*, trad. Juan José Domenchina, México, Editorial Centauro.

Varo Varo, Alonso (2016), "El estupor de lo cotidiano: Entrevista a Pablo d'Ors", *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 32.1, pp. 212-16.