

25 ensayos

Una selección de *Leer y releer*

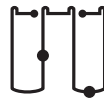
25 ensayos

Una selección de *Leer y releer*



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Vicerrectoría de Docencia



Sistema
de Bibliotecas

25 ensayos. Una selección de *Leer y releer*

Universidad de Antioquia

Biblioteca Carlos Gaviria Díaz de la Universidad de Antioquia, 87 años

©Baldomero Sanín Cano, Ingeborg Bachmann, Federico García Lorca, María Teresa Uribe, Charles Baudelaire, Cesare Pavese, Ralph Waldo Emerson, Hernando Valencia Goelkel, Juan Carlos Onetti, Susan Sontag, Elkin Obregón, Chantal Maillard, Robinson Quintero Ossa, Victoria Camps, Wilson Pérez, Juan Carlos Orrego, Ernesto Volkening, Óscar Wilde, María Zambrano, Tomás Carrasquilla, Pedro Salinas, Sor Juana Inés de la Cruz, Gilbert Keith Chesterton, Carlos Gaviria Díaz, Selnich Vivas Hurtado

ISBN: 978-628-7519-61-9

Enero de 2023

Universidad de Antioquia

John Jairo Arboleda Céspedes

Rector

Elvia María González Agudelo

Vicerrectora de Docencia

Luis Hernando Lopera Lopera

Director del Sistema de Bibliotecas

Selección y coordinación editorial: Luis Germán Sierra Jaramillo

Transcripción de textos: Rafael Germán Rengifo Sánchez

Corrección de textos: Magdalena Gallego y Luis Germán Sierra J.

Ilustraciones: dibujos de Camila López y *collages* de Alfredo Luis Vásquez

Diseño y diagramación: Imprenta Universidad de Antioquia

Impresión y terminación: Fundación Organización VID

Sistema de Bibliotecas

Teléfono: (57) 604 219 51 40

Dirección electrónica: <http://www.udea.edu.co/portal/SistemaDeBibliotecas>

Impreso y hecho en Colombia / Printed and made in Colombia

Edición con fines culturales y divulgativos. Se publica el material con base en el artículo 32 de la Ley 23 de 1982, dado el carácter académico y la difusión gratuita del presente texto.

Distribución gratuita

Contenido

Prólogo	
<i>Luis Germán Sierra J.</i>	11
De cómo se modifican las lenguas	
<i>Baldomero Sanín Cano</i>	15
Medio pan y un libro	
<i>Federico García Lorca</i>	22
El traductor como tahúr	
<i>Hernando Valencia Goelkel</i>	37
Música y poesía	
<i>Ingeborg Bachmann</i>	50
De la urbe a la <i>polis</i> : la construcción de ciudadanía	
<i>María Teresa Uribe</i>	54
De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas	
<i>Charles Baudelaire</i>	67
Leer	
<i>Cesare Pavese</i>	90

Libros

Ralph Waldo Emerson 94

Premio Cervantes, 1980

Juan Carlos Onetti 116

La escritura como lectura

Susan Sontag 122

Acerca de las bibliotecas, y de cuánto mejor no fuera destruirlas cuando fallecen

Elkin Obregón 128

Kitsch y globalización. Las armas del Imperio

Chantal Maillard 132

El lector que releyó a Eugenio Montejo. Arte poética de la lectura (fragmento)

Robinson Quintero Ossa 151

Wisława Szymborska: una lección de cómo maravillarse con el mundo

Wilson Pérez Uribe 165

“¡Suene armoniosa mi piqueta de poeta!”: lo indígena en la obra de Rubén Darío

Juan Carlos Orrego Arismendi 170

El declive del ensayo

Victoria Camps 188

La moral y el Estado de derecho

Carlos Gaviria Díaz 197

El tesoro de la conciencia

Carlos Gaviria Díaz 200

Ensayar el poema	
<i>Selnich Vivas Hurtado</i>	203
Literatura y gran ciudad	
<i>Ernesto Volkening</i>	224
Los libros y la locura	
<i>G. K. Chesterton</i>	250
Autobiografía	
<i>Tomás Carrasquilla</i>	256
Respuesta de la poetisa sor Juana Inés de la Cruz a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz	
<i>Sor Juana Inés de la Cruz</i>	262
La verdad de las máscaras (Una nota sobre la ilusión)	
<i>Óscar Wilde</i>	307
Pensamiento y poesía	
<i>María Zambrano</i>	339
Defensa de la lectura	
<i>Pedro Salinas</i>	351
Los autores	405
Las ilustraciones	410



Alfredo Luis Vásquez Elorza, *El devaneo de la mente*, collage, 75 x 75 cm, 2016

Prólogo

¡Y cuánto esfuerzo ha costado al hombre producir un libro! ¡Y qué influencia tan grande ejercen, han ejercido y ejercerán en el mundo!

Federico García Lorca

En junio de 2022 llegamos a cien números de la publicación *Leer y releer* del Sistema de Bibliotecas de la Universidad de Antioquia y a treinta años de su inicio en un ya lejano 1992. Todo comenzó, tal vez lo he dicho antes, con la publicación del capítulo sexto de *Don Quijote de la Mancha*, “El donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo”, en el número uno, bajo la dirección de Gloria Bermúdez, en ese momento jefa de servicios al público (hoy en uso de buen Retiro) y de quien esto escribe. Mucha agua ha corrido debajo de los puentes desde entonces, y con el número cien ahora publicamos textos de la filósofa, ensayista y poeta, también española (es una mera coincidencia, dado que hemos publicado autores y autoras colombianas, del resto de América Latina y del mundo en general), María Zambrano, quien, claro, hace parte de este libro que hemos dado en llamar *25 ensayos. Una selección* de Leer y releer.

La primera selección la hicimos en 2005, cuando la Biblioteca cumplió setenta años y la llamamos *21 ensayos. Una selección* de Leer y releer y, de la misma manera, elegimos un ensayo por autor, de los que habíamos publicado en *Leer y releer* a lo largo de ese tiempo. En 2019 realizamos una reimpresión de ese libro con ilustraciones de Kike Aguilar (en el primero las ilustraciones fueron de Sara Roldán Montoya), dado que sus textos eran reclamados por quienes también querían tenerlo en su biblioteca personal como material de consulta permanente (quienes escriben esos ensayos son autores de primera línea y sus textos, casi todos sobre la lectura y los libros, indispensables), y llevarlos a salones de clase y talleres literarios. Lectura obligada, si se quiere.

Desde 2005, año de la publicación del primer libro, han corrido otras aguas que, si bien siempre serán distintas, se parecen mucho a las iniciales de esta historia (que todo cambie para que todo siga igual). La lectura sigue siendo placentera y apasionante, siguen saliendo nuevos y muy buenos autores que comienzan sus caminos de creación y los de siempre, esos que llamamos clásicos, siguen su recorrido imprescindible. Ella, la lectura, sigue siendo una rareza cultivada con morosidad y con gusto por muy pocos, pero suficientes para que no se muera, para que no pase de moda, para que sigan existiendo los creadores literarios, sin los cuales el mundo, sencillamente, no existiría, o no se explicaría, o no tendría gracia, al menos para quien esto escribe, de nuevo, quien suscribe lo que aquí mismo dice uno de los autores seleccionados, Ralph Waldo Emerson: «Sin las grandes y magníficas artes que hablan al sentido de la belleza, el hombre me parece una pobre, desnuda y temblorosa criatura».

Así como en *21 ensayos* estaban desde Virginia Woolf hasta Pablo Montoya, desde George Steiner hasta Luis Tejada, desde Michel de Montaigne hasta Héctor Abad Faciolince, desde Stefan Zweig hasta Juan Manuel Roca, desde Walter Benjamin hasta Eduardo

Escobar... en este nuevo libro están Baldomero Sanín Cano, Ingeborg Bachmann, Federico García Lorca, María Teresa Uribe, Juan Carlos Orrego, Susan Sontag, Elkin Obregón y Sor Juana Inés de la Cruz, entre muchas otras y otros. Un libro que contiene 25 ensayos de igual número de autores publicados (con ilustraciones de Camila López y de Alfredo Vásquez), al igual, en *Leer y releer*, con textos que básicamente reflexionan, en un lenguaje literario, la lengua, la escritura, la lectura y los libros (sin descartar otros temas que hacen igualmente parte legítima de la vida). Veinticinco autores que son creadores en todo el sentido de la palabra: novelistas, cuentistas, dibujantes, ensayistas, poetas.

Dos aniversarios, dos libros, 46 autores, 46 textos infaltables para la vida, importantes como todas las buenas lecturas, “inventadas” para llenar nuestras horas de ocio y de creación (una y la misma cosa) hoy como ayer, hoy como trasantier, hoy como pasado mañana, hoy como dentro de un año, hoy como siempre. Porque un buen texto, eso lo sabemos quienes ya somos lectores irredentos e impunes, dura toda la vida y salva en cualquier momento. De la soledad y de uno mismo.

Luis Germán Sierra J.

De cómo se modifican las lenguas

Baldomero Sanín Cano

En la curiosa controversia suscitada acerca del meridiano intelectual de las repúblicas hispanoamericanas, ha de entrar más tarde o más temprano la terrible cuestión del idioma. Cuando los reyes de Castilla daban permiso a los conquistadores en ciernes, o ya ventajosamente conocidos, para hacer viajes de descubrimiento a estas comarcas, una de las condiciones impuestas a todos ellos era la obligación de propagar la lengua de Castilla en los distritos ocupados en nombre del soberano. A este mandato imperialista le debemos la fortuna de que hoy el viajero pueda recorrer la distancia que va del norte de México al sur de Argentina, sin que le sea necesario hacer uso de otra lengua que la española para hacerse entender de las gentes en las numerosas y en muchos aspectos diversísimas naciones intermedias. Pocas diferencias median de un modo de hablar a otro entre la gente mexicana y la argentina. La prensa de un país circula en el otro, y no es menester un glosario para hacerla mutuamente inteligible.

Sin embargo, hay diferencias. Solo que esas diferencias hasta hoy no atañen a lo sustancial del idioma, a la entraña, como si dijéramos, sino a la superficie.

El fundamento del idioma permanece inalterable. Siempre fue el castellano inmune al contagio con lenguas extrañas. Setecientos años gobernaron los árabes en España, y no lograron deformar el idioma. Es verdad que se enriqueció con voces de uso corriente, en especial con aquellas que designaban lugares geográficos, plantas, utensilios de labor o de oficios poco usados por los españoles; pero la índole del idioma permaneció intacta. Ni en sus flexiones, ni en la construcción de sus frases recibió mal ejemplo del sarraceno. Tomó una sola frase árabe que, convertida en palabra indivisa, apenas le descubre su origen al investigador o al curioso de peculiaridades filológicas.

Ya habían dominado los godos a España durante varios siglos antes de la conquista musulmana, y tampoco esa presión, sobre un idioma que se iba formando apenas, dejó huellas más allá de la superficie. Las palabras árabes acaso lleguen a millares; las de origen teutónico no llegan a ciento. Ni dejaron tampoco los bárbaros del norte señales de su dominación en la estructura gramatical del idioma. El castellano siguió siendo latín, y es todavía, entre las lenguas romances, la que conserva un aspecto de más viva semejanza con el habla de los antiguos romanos.

En América se le dio siempre una grande importancia a la conservación del idioma español en toda su pureza. Mientras estuvo casi todo el continente bajo la dominación española, no es necesario encarecer el interés de las autoridades por mantener puro el lenguaje de Castilla en los territorios de su jurisdicción. Era un mandato superior, y en cierto modo un punto de emulación. Como los mandatarios solían venir de varias provincias, donde el castellano no era la lengua del pueblo, cada cual se esforzaba por mostrar en sí mismo y en sus administrados las excelencias del idioma puro castellano:

con la independencia no varió la actitud de los gobernantes ni la del pueblo. Los gramáticos de la época, en vez de morigerar la tendencia a regularizarla, llegaron a extremos de grande intolerancia en sus anhelos de purificar las formas de expresión. Acaso la intransigencia de los gramáticos republicanos en favor del purismo sea la causa de la pobreza de vocabulario en la mayor parte de los escritores americanos. La excepción estrepitosa de don Juan Montalvo y el no haber tenido ni seguidores ni émulos, muestra que la influencia de los gramáticos había penetrado muy hondo en la inteligencia de los escritores. En el tiempo en que nosotros recibíamos las aguas bautismales de la gramática y la retórica nada era, en nuestro concepto, más importante entre las cuestiones vitales que saber los nombres de las cosas, según el diccionario. Las cuestiones de acentuación entraban casi en la categoría de las verdades que era necesario aceptar para salvarse, y los errores de concordancia y régimen descalificaban a las personas, como las infracciones clasificadas en el Código Penal. El criterio de nuestros catedráticos en asuntos de lenguaje rivalizaba por su severidad con el de Calomarde en materias de policía. Habrá quienes le atribuyan a esa oscura tiranía el que nuestro lenguaje no se haya deformado extraordinariamente. Es posible que ella haya contribuido en no pequeña escala a la pobreza estética del castellano de América, hasta fines del siglo XIX.

En efecto, la renovación de la literatura española en el novecientos tuvo origen en América, y fue en sus principios un movimiento de rebeldía. Los escritores empezaron a perderle el miedo al galicismo; se desentendieron un tanto del diccionario de la Real Academia y se atrevieron a usar palabras tomadas del francés, del italiano y del inglés, y a conformarlas, no en la manera en que se usaban en otras lenguas, sino adaptándolas a la índole de la nuestra. De entonces acá la literatura española de algunos países americanos empezó a merecer que de ella se ocuparan los analistas de las formas literarias en Europa. El castellano de América adquiere una personalidad. Lo

cual no excluye que los gramáticos de barba hirsuta, a quienes se refiere Saavedra Fajardo en su *República literaria*, continúen haciéndole desde España el gesto a la lengua de los americanos que de España la hubieron. Un estupendo catedrático, director del Estudio de Filosofía de Aragón, da a luz una gramática española, de tipo antiguo, en la famosa Colección Labor, y allí dice con seriedad imperturbable que “el idioma de los americanos descendientes de colonizadores que hablaban y que impusieron allí la lengua castellana, es una deformación del castellano, de la cual apenas es caso excepcional y no en todo, Colombia”. El cumplido no es de agradecer. En España, los españoles que no han viajado por América están en la desgraciada creencia del señor Moneva y Puyol cuya es la gramática citada. Pero si es cierto que la prensa refleja hoy, mejor que ningún otro espejo, la lengua popular, quienes lean los diarios españoles, en comparación con los de México, La Habana, Bogotá, Montevideo o Buenos Aires no podrán resistir la conclusión de que la lengua es una misma. Hay localismos, sin duda, como los hay en Carabanchel, en los aleros de Madrid, y en Ayamonte en la remota frontera del sudoeste; pero nadie, comparando *La Época* de Madrid con *El Tiempo* de Bogotá, ha de atreverse a afirmar que aquel diario está en “lengua” y el otro en “dialecto”. Si se va a hacer la comparación de estilos, el diario bogotano saldrá ganando. *La Época* parece, a trechos, escrita por sí misma, sin ayuda de la inteligencia humana, una especie de revelación.

Sin embargo, diferencias existen, porque las lenguas se modifican, obedeciendo a veces a leyes ya formuladas por la filología, y siguiendo en ocasiones el capricho de los pueblos o derroteros indicados por causas todavía más oscuras. Veamos unos ejemplos. El castellano, a causa de las prolongadas influencias extranjeras a que estuvo sujeto, solía recibir palabras de muy varia catadura. Entre esta la preposición “hasta”, recibida del árabe, fue un verdadero hallazgo. Las otras lenguas romances, para expresar el sentido de esta preposición, necesitaban dos o más palabras o un circunloquio. “Fino a”, dicen

los italianos, “*giuà*” ponen los franceses; y los rumanos han hecho también de dos elementos latinos una sola palabra, con el fin de expresar esta noción de la dirección en el sentido de espacio o tiempo. Pues la cómoda preposición “*hasta*” tiende a desaparecer en español, porque en la traviesa mente del peninsular, el sonido de esas letras se asocia al significado de un sustantivo cargado de ignominia. Y la preposición se ha cambiado por “*incluso*”, que es un barbarismo. En vez de decir “*practica todos los vicios, «hasta» el de la lectura*”, como en América, el madrileño suspicaz y temeroso del retruécano corrige: “*practica todos los vicios, «incluso» el de la lectura*”. Y no se atreve a poner “*inclusive*”, como lo pide la tradición y está abonado por el uso y por buenos escritores, porque los paletos dicen *respetive*, y al señorito bien educado o al periodista ignorante de su lengua se le hace un desafuero hablar como los paletos.

Menos fácil de explicar es la desaparición de “*cuyo*” de la conversación ordinaria. Los escritores suelen llevar y traer con frecuencia este relativo, a veces muy mal traído; pero en el coloquio de las gentes no se le oye nunca, a menos que sea entre curiales, y de ordinario mal usado o en son de burla. Una señora bien educada no dice nunca “*el libro cuyo autor me presentaste anoche*”. Y no se expresa de tal modo, aunque le aseguren que es buen castellano, porque le parece afectado. Ya veremos que, en rigor, lo es. Si una señora de buena sociedad se ve en el caso de expresar aquel concepto, dirá sin vacilar: “*el libro que me presentaste su autor anoche*”. La palabra de que hacemos uso en español para traducir el relativo latino *cuius* tiene mala sombra. El sortilegio se extendió a las lenguas romances, en las cuales, excepto el portugués, esa palabra fue proscrita del vocabulario y remplazada con circunloquios. En francés necesitaron del demostrativo y de la contracción *dont* para la idea de *cuius*, y en italiano recurrieron a traducir el posesivo con la preposición *di*, como en los sustantivos (*il di cui, la di cui*). Hay en los idiomas romances una prevención contra este y otros relativos. Nuestros abuelos todavía

usaban “cuyo” como predicado en el habla común, a la manera del Marqués de Santillana en la literatura:

*Cicerón tornará mudo
e Tarsides virtuoso,
Sardanapalo animoso,
torpe Salomón e rudo,
en aquel tiempo que yo
gentil criatura
olvidase tu figura,
cuyo só.*

Hoy este uso ha desaparecido por completo del coloquio ordinario, y aun en la lengua literaria empieza a ser considerado como afectación. A los escritores se les antoja manera de labriegos, y como la prensa y las academias nos han querido hacer olvidar que el idioma es creación del pueblo, y como en rigor hemos olvidado que las fealdades de que adolecen las lenguas de hoy, antes proceden de la deformación erudita que del sabio instinto popular, el resultado ha sido que esto y otros modos de hablar igualmente bellos y precisos van desapareciendo de la conversación y de la literatura. El horror a “cuyo” se va extendiendo a otros relativos de forma semejante. El frecuente uso de “lo cual” entre campesinos enfermos de afectación verbal, aprendida de la gente urbana, empieza a comprometer la existencia de este relativo en sus formas combinadas con el artículo. Los escritores eternamente novicios y de pocas letras eluden el uso de estos relativos, aun después de las preposiciones de más de una sílaba, que parecen exigirlos orgánicamente. En la mayor parte de los casos, cuando un prosista evita meticulosamente el empleo de “cuyo” y de los otros relativos, puede afirmarse que su alma le avisa de los peligros consecuentes al uso de un instrumento cuyo mecanismo y aplicaciones no son conocidas a fondo.

Así, pues, de un lado la suspicacia de la gente de sociedad; de otro, el temor de parecer afectado; luego, el conocimiento de la propia

ignorancia, unido al empeño en ocultarla y, además, el habernos olvidado de que el pueblo es el artífice del idioma y los hombres de letras nada más que sus cultivadores, va produciendo alteraciones precipitadas en el idioma.

El mapa lingüístico de Hispanoamérica hace ver muchas comarcas sin un centro común de cultura y empeñada cada una de ellas en formar un ciclo aparte con tendencias especiales de educación y progreso nacional. Mientras dure la incomunicación de que hoy adolecen, se corre el peligro de que se acentúen de año en año las diferencias hoy existentes; pero la prensa diaria de un país no ejerce influjo literariamente en naciones remotas. El agente más eficaz de uniformidad en asuntos de lenguaje es el genio literario, con el auxilio de los talentos de segundo orden capaces de comprenderlo, de explicarlo a las gentes y de imitarlo discretamente. En cuanto no llegue a fundarse, mediante la rapidez de comunicaciones, el centro intelectual de los países de habla española, y si median grandes espacios de tiempo entre la aparición de un genio literario y su bien equipado sucesor, la lengua española seguirá diferenciándose de país a país, con grave detrimento de la unidad racial.

Tomado de *Escritos*, Instituto Colombiano de Cultura, selección y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá: Editorial Andes, 1977, pp. 329-334

Leer y releer N.º 77: "Cómo se modifican las lenguas", septiembre de 2015

Medio pan y un libro

Federico García Lorca

Discurso pronunciado por Federico García Lorca en la inauguración de la biblioteca de su pueblo natal, Fuente Vaqueros (Granada, España), en septiembre de 1931.

Queridos paisanos y amigos:

Antes que nada, yo debo deciros que no hablo, sino que leo. Y no hablo, porque lo mismo que le pasaba a Galdós y, en general, a todos los poetas y escritores nos pasa, estamos acostumbrados a decir las cosas pronto y de una manera exacta, y parece que la oratoria es un género en el cual las ideas se diluyen tanto que solo queda una música agradable, pero lo demás se lo lleva el viento.

Siempre todas mis conferencias son leídas, lo cual indica mucho más trabajo que hablar, pero, al fin y al cabo, la expresión es mucho más duradera porque queda escrita y mucho más firme puesto que puede servir de enseñanza a las gentes que no oyen o no están presentes aquí.

Tengo un deber de gratitud con este hermoso pueblo donde nací y donde transcurrió mi dichosa niñez por el inmerecido homenaje de que he sido objeto al dar mi nombre a la antigua calle de la iglesia. Todos podéis creer que os lo agradezco de corazón, y que yo cuando en Madrid o en otro sitio me preguntan el lugar de mi nacimiento, en encuestas periodísticas o en cualquier parte, yo digo que nací en Fuente Vaqueros para que la gloria o la fama que haya de caer en mí caiga también sobre este simpatiquísimo, sobre este modernísimo, sobre este jugoso y liberal pueblo de la Fuente. Y sabed todos que yo inmediatamente hago su elogio como poeta y como hijo de él, porque en toda la vega de Granada, y no es pasión, no hay otro pueblo más hermoso, ni más rico, ni con más capacidad emotiva que este pueblecito. No quiero ofender a ninguno de los bellos pueblos de la vega de Granada, pero yo tengo ojos en la cara y la suficiente inteligencia para decir el elogio de mi pueblo natal.

Está edificado sobre el agua. Por todas partes cantan las acequias y crecen los altos chopos donde el viento hace sonar sus músicas suaves en el verano. En su corazón tiene una fuente que mana sin cesar y por encima de sus tejados asoman las montañas azules de la vega, pero lejanas, apartadas, como si no quisieran que sus rocas llegaran aquí donde una tierra muelle y riquísima hace florecer toda clase de frutos.

El carácter de sus habitantes es característico entre los pueblos limítrofes. Un muchacho de Fuente Vaqueros se reconoce entre mil. Allí le veréis garboso, con el sombrero echado hacia atrás, dando manotazos y ágil en la conversación y en la elegancia. Pero será el primero, en un grupo de forasteros, en admitir una idea moderna o en secundar un movimiento noble.

Una muchacha de la Fuente la conoceréis entre mil por su sentido de la gracia, por su viveza, por su afán de elegancia y superación.

Y es que los habitantes de este pueblo tienen sentimientos artísticos nativos bien palpables en las personas que han nacido de él. Sentimiento artístico y sentido de la alegría, que es tanto como decir sentido de la vida.

Muchas veces he observado que, al entrar en este pueblo, hay como un clamor, un estremecimiento que mana de la parte más íntima de él. Un clamor, un ritmo, que es afán social y comprensión humana. Yo he recorrido cientos y cientos de pueblecitos como este, y he podido estudiar en ellos una melancolía que nace no solamente de la pobreza, sino también de la desesperanza y de la incultura. Los pueblos que viven solamente apegados a la tierra tienen únicamente un sentimiento terrible de la muerte sin que haya nada que eleve hacia días claros de risa y auténtica paz social.

Fuente Vaqueros tiene ganado eso. Aquí hay un anhelo de alegría o sea de progreso o sea de vida. Y por lo tanto afán artístico, amor a la belleza y a la cultura.

Yo he visto a muchos hombres de otros campos volver del trabajo a sus hogares, y llenos de cansancio, se han sentado quietos, como estatuas, a esperar otro día y otro y otro, con el mismo ritmo, sin que por su alma cruce un anhelo de saber. Hombres esclavos de la muerte sin haber vislumbrado siquiera las luces y la hermosura a que llega el espíritu humano. Porque en el mundo no hay más que vida y muerte y existen millones de hombres que hablan, viven, miran, comen, pero están muertos. Más muertos que las piedras y más muertos que los verdaderos muertos que duermen su sueño bajo la tierra, porque tienen el alma muerta. Muerta como un molino que no muele, muerta porque no tiene amor, ni un germen de idea, ni una fe, ni un ansia de liberación, imprescindible en todos los hombres para poderse llamar así. Es este uno de los problemas, queridos amigos míos, que más me preocupan en el presente momento.

Cuando alguien va al teatro, a un concierto o a una fiesta de cualquier índole que sea, si la fiesta es de su agrado, recuerda inmediatamente y lamenta que las personas que él quiere no se encuentren allí. «Lo que le gustaría esto a mi hermana, a mi padre», piensa, y no goza ya del espectáculo sino a través de una leve melancolía. Esta es la melancolía que yo siento, no por la gente de mi casa, que sería pequeño y ruin, sino por todas las criaturas que por falta de medios y por desgracia suya no gozan del supremo bien de la belleza que es vida y es bondad y es serenidad y es pasión.

Por eso no tengo nunca un libro, porque regalo cuantos compro, que son infinitos, y por eso estoy aquí honrado y contento de inaugurar esta biblioteca del pueblo, la primera seguramente en toda la provincia de Granada.

No solo de pan vive el hombre. Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan, sino que pediría medio pan y un libro. Y yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero que todos los hombres sepan. Que gocen todos los frutos del espíritu humano porque lo contrario es convertirlos en máquinas al servicio del Estado, es convertirlos en esclavos de una terrible organización social.

Yo tengo mucha más lástima de un hombre que quiere saber y no puede, que de un hambriento. Porque un hambriento puede calmar su hambre fácilmente con un pedazo de pan o con unas frutas, pero un hombre que tiene ansia de saber y no tiene medios, sufre una terrible agonía porque son libros, libros, muchos libros los que necesita, ¿y dónde están esos libros?

¡Libros!, ¡libros! He aquí una palabra mágica que equivale a decir: «amor, amor», y que debían los pueblos pedir como piden pan o como anhelan la lluvia para sus sementeras. Cuando el insigne escritor

ruso, Fiódor Dostoyevski, padre de la Revolución rusa mucho más que Lenin, estaba prisionero en la Siberia, alejado del mundo, entre cuatro paredes y cercado por desoladas llanuras de nieve infinita, pedía socorro en carta a su lejana familia, solo decía: «¡Enviadme libros, libros, muchos libros para que mi alma no muera!». Tenía frío y no pedía fuego, tenía terrible sed y no pedía agua, pedía libros, es decir, horizontes, es decir, escaleras para subir a la cumbre del espíritu y del corazón. Porque la agonía física, biológica, natural, de un cuerpo por hambre, sed o frío, dura poco, muy poco, pero la agonía del alma insatisfecha dura toda la vida.

Ya ha dicho el gran Menéndez Pidal, uno de los sabios más verdaderos de Europa, que el lema de la República debe ser: «Cultura». Cultura, porque solo a través de ella se pueden resolver los problemas en que hoy se debate el pueblo lleno de fe, pero falto de luz.

Y no olvidéis que lo primero de todo es la luz. Que es la luz obrando sobre unos cuantos individuos lo que hace los pueblos, y que los pueblos vivan y se engrandezcan a cambio de las ideas que nacen en unas cuantas cabezas privilegiadas, llenas de un amor superior hacia los demás.

Por eso ¡no sabéis qué alegría tan grande me produce el poder inaugurar la biblioteca pública de Fuente Vaqueros! Una biblioteca que es una reunión de libros agrupados y seleccionados, que es una voz contra la ignorancia; una luz perenne contra la oscuridad.

Nadie se da cuenta, al tener un libro en las manos, el esfuerzo, el dolor, la vigilia, la sangre que ha costado. El libro es, sin disputa, la obra mayor de la humanidad. Muchas veces, un pueblo está dormido como el agua de un estanque en día sin viento. Ni el más leve temblor turba la ternura blanda del agua. Las ranas duermen en el fondo y los pájaros están inmóviles en las ramas que lo circundan. Pero arrojad de pronto una piedra. Veréis una explosión de círculos concéntricos, de ondas redondas que se dilatan atropellándose unas

a las otras y se estrellan contra los bordes. Veréis un estremecimiento total del agua, un bullir de ranas en todas direcciones, una inquietud por todas las orillas y hasta los pájaros que dormían en las ramas umbrosas saltan disparados en bandadas por todo el aire azul. Muchas veces un pueblo duerme como el agua de un estanque un día sin viento, y un libro o unos libros pueden estremecerle e inquietarle y enseñarle nuevos horizontes de superación y concordia.

¡Y cuánto esfuerzo ha costado al hombre producir un libro! ¡Y qué influencia tan grande ejercen, han ejercido y ejercerán en el mundo!

Ya lo dijo el sagacísimo Voltaire: Todo el mundo civilizado se gobierna por unos cuantos libros: la Biblia, el Corán, las obras de Confucio y de Zoroastro. Y el alma y el cuerpo, la salud, la libertad y la hacienda se supeditan y dependen de aquellas grandes obras. Y yo añado: todo viene de los libros. La Revolución francesa sale de la Enciclopedia y de los libros de Rousseau, y todos los movimientos actuales societarios comunistas y socialistas arrancan de un gran libro; de *El capital*, de Carlos Marx.

Pero antes de que el hombre pudiese construir libros para difundirlos, ¡qué drama tan largo y qué lucha ha tenido que sostener! Los primeros hombres hicieron libros de piedra, es decir escribieron los signos de sus religiones sobre las montañas. No teniendo otro modo, grabaron en las rocas sus anhelos con esta ansia de inmortalidad, de sobrevivir, que es lo que diferencia al humano de la bestia. Luego emplearon los metales. Aarón, sacerdote milenario de los hebreos, hermano de Moisés, llevaba una tabla de oro sobre el pecho con inscripciones, y las obras del poeta griego primitivo Hesíodo, que vio a las nueve musas bailar sobre las cumbres del monte Helicón, se escribieron sobre láminas de plomo. Más tarde los caldeos y los asirios ya escribieron sus códices y los hechos de su historia sobre ladrillos, pasando sobre estos un punzón antes de que se secasen. Y tuvieron grandes bibliotecas de tablas de arcilla, porque ya eran pue-

blos adelantados, estupendos astrónomos, los primeros que hicieron altas torres y se dedicaron al estudio de la bóveda celeste.

Los egipcios, además de escribir en las puertas de sus prodigiosos templos, escribieron sobre unas largas tiras vegetales llamadas papiros, que enrollaban. Aquí empieza el libro propiamente dicho. Como el Egipto prohibiera la exportación de esta materia vegetal, y deseando las gentes de la ciudad de Pérgamo tener libros y una biblioteca, se les ocurrió utilizar las pieles secas de los animales para escribir sobre ellas, y entonces nace el pergamino, que en poco tiempo venció al papiro y se utiliza ya como única materia para hacer libros, hasta que se descubre el papel.

Mientras cuento esto de manera tan breve, no olvidar que entre hecho y hecho hay muchos siglos; pero el hombre sigue luchando con las uñas, con los ojos, con la sangre, por eternizar, por difundir, por fijar el pensamiento y la belleza.

Cuando a Egipto se le ocurre no vender papiros porque los necesitan o porque no quieren, ¿quién pasa en Pérgamo noches y años enteros de luchas hasta que se le ocurre escribir en piel seca de animal?, ¿qué hombre o qué hombres son estos que en medio del dolor buscan una materia donde grabar los pensamientos de los grandes sabios y poetas? No es un hombre ni son cien hombres. Es la humanidad entera la que les empujaba misteriosamente por detrás.

Entonces, una vez ya con pergamino, se hace la gran biblioteca de Pérgamo, verdadero foco de luz en la cultura clásica. Y se escriben los grandes códices. Diodoro de Sicilia dice que los libros sagrados de los persas ocupaban en pergaminos nada menos que mil doscientas pieles de buey.

Toda Roma escribía en pergaminos. Todas las obras de los grandes poetas latinos, modelos eternos de profundidad, perfección y hermosura, están escritas sobre pergamino. Sobre pergaminos brotó

el arrebatado lirismo de Virgilio y sobre la misma piel amarillenta brillan las luces densas de la espléndida palabra del español Séneca.

Pero llegamos al papel. Desde la más remota antigüedad el papel se conocía en China. Se fabricaba con arroz. La difusión del papel marca un paso gigantesco en la historia del mundo. Se puede fijar el día exacto en que el papel chino penetró en Occidente para bien de la civilización. El día glorioso que llegó fue el 7 de julio del año 751 de la era cristiana.

Los historiadores árabes y los chinos están conformes en esto. Ocurrió que los árabes, luchando con los chinos en Corea, lograron traspasar la frontera del Celeste Imperio y consiguieron hacerles muchos prisioneros. Algunos prisioneros de estos tenían por oficio hacer papel y enseñaron su secreto a los árabes. Estos prisioneros fueron llevados a Samarkanda donde ejercieron su oficio bajo el reinado del sultán Harun al Rachid, el prodigioso personaje que puebla los cuentos de *Las mil y una noches*.

El papel se hizo con algodón, pero como allí escaseaba este producto, se les ocurrió a los árabes hacerlo de trapos viejos y así cooperaron a la aparición del papel actual. Pero los libros tenían que ser manuscritos. Los escribían los amanuenses, hombres pacientísimos que copiaban página a página con gran primor y estilo, pero eran muy pocas las personas que los podían poseer.

Y así, como las colecciones de rollos de papiros o de pergaminos pertenecieron a los templos o a las colecciones reales, los manuscritos en papel ya tuvieron más difusión, aunque naturalmente entre las altas clases privilegiadas. De este modo se hacen multitud de libros, sin que se abandone, naturalmente, el pergamino, pues sobre esta clase de materia se pintan por artistas maravillosas miniaturas de vivos colores de tal belleza e intensidad, que muchos de estos libros los conservan las actuales grandes bibliotecas, como verdaderas joyas, más valiosas que el oro y las piedras preciosas mejor talladas. Yo he

tenido con verdadera emoción varios de estos libros en mis manos. Algunos códices árabes de la biblioteca de El Escorial y la magnífica *Historia natural*, de Alberto Magno, códice del siglo XIII existente en la Universidad de Granada, con el cual me he pasado horas enteras, sin poder apartar mis ojos de aquellas pinturas de animales, ejecutadas con pinceles más finos que el aire, donde los colores azules y rosas y verdes y amarillos se combinan sobre fondos hechos con panes de oro.

Pero el hombre pedía más. La humanidad empujaba misteriosamente a unos cuantos hombres para que abrieran con sus hachas de luz el bosque tupidísimo de la ignorancia. Los libros, que tenían que ser para todos, eran por las circunstancias objetos de lujo, y, sin embargo, son objetos de primera necesidad. Por las montañas y por los valles, en las ciudades y a las orillas de los ríos, morían millones de hombres sin saber qué era una letra. La gran cultura de la Antigüedad estaba olvidada y las supersticiones más terribles nublaban las conciencias populares.

Se dice que el dolor de saber abre las puertas más difíciles, y es verdad. Esta ansia confusa de los hombres movió a dos o tres a hacer sus estudios, sus ensayos, y así apareció en el siglo XV, en Maguncia de Alemania, la primera imprenta del mundo. Varios hombres se disputan la invención, pero fue Gutenberg el que la llevó a cabo. Se le ocurrió fundir en plomo las letras y estamparlas, pudiendo así reproducir infinitos ejemplares de un libro. ¡Qué cosa más sencilla! ¡Qué cosa más difícil! Han pasado siglos y siglos, y sin embargo no ha surgido esta idea en la mente del hombre. Todas las claves de los secretos están en nuestras manos, nos rodean constantemente, pero ¡qué enorme dificultad para abrir las puertecitas donde viven ocultos!

En las materias de la naturaleza se encuentran, sin duda, los lenitivos de muchas enfermedades incurables, ¿pero qué combinación es la precisa, la justa, para que el milagro se opere? Pocas veces en la historia del mundo hay un hecho más importante que este de la

invención de la imprenta. De mucho más alcance que los otros dos grandes hechos de su época: la invención de la pólvora y el descubrimiento de América. Porque si la pólvora acaba con el feudalismo y da motivo a los grandes ejércitos y a la formación de fuertes nacionalidades antes fraccionadas por la nobleza, y el nacimiento de América da lugar a un desplazamiento de la historia a una nueva vida y termina con un milenario secreto geográfico, la imprenta va a causar una revolución en las almas, tan grande que las sociedades han de temblar hasta sus cimientos. Y sin embargo ¡con qué silencio y qué tímidamente nace! Mientras la pólvora hacía estallar sus rosas de fuego por los campos, y el Atlántico se llenaba de barcos que con las velas hinchadas por el viento iban y venían cargados de oro y materiales preciosos, calladamente en la ciudad de Amberes, Cristóbal Plantino establece la imprenta y la librería más importante del mundo, y ¡por fin!, hace los primeros libros baratos.

Entonces los libros antiguos, de los que quedaban uno o dos o tres ejemplares de cada uno, se agolpan en las puertas de las imprentas y en las puertas de las casas de los sabios pidiendo a gritos ser editados, ser traducidos, ser expandidos por toda la superficie de la tierra. Este es el gran momento del mundo. Es el Renacimiento. Es el alba gloriosa de las culturas modernas con las cuales vivimos.

Muchos siglos antes de esto que cuento, después de la caída del imperio romano, de las invasiones bárbaras y el triunfo del cristianismo, tuvo el libro su momento más terrible de peligro. Fueron arrasadas las bibliotecas y esparcidos los libros. Toda la ciencia filosófica y la poesía de los antiguos estuvieron a punto de desaparecer. Los poemas homéricos, las obras de Platón, todo el pensamiento griego, luz de Europa, la poesía latina, el derecho de Roma, todo, absolutamente todo. Gracias a los cuidados de los monjes no se rompió el hilo. Los monasterios antiguos salvaron a la humanidad. Toda la cultura y el saber se refugió en los claustros donde unos hombres sabios y sencillos, sin ningún fanatismo ni intransigencia (la intransigencia es

mucho más moderna), custodiaron y estudiaron las grandes obras imprescindibles para el hombre. Y no solamente hacían esto, sino que estudiaron los idiomas antiguos para entenderlos y así se da el caso de que un filósofo pagano como Aristóteles influya decisivamente en la filosofía católica. Durante toda la Edad Media los benedictinos del monte Athos recogen y guardan infinidad de libros y a ellos les debemos conocer casi las más hermosas obras de la humanidad antigua.

Pero empezó a soplar el aire puro del Renacimiento italiano y las bibliotecas se levantan por todas partes. Se desentierran las estatuas de los antiguos dioses, se apuntalan los bellísimos templos de mármol, se abren academias como la que Cosme de Médicis fundó en Florencia para estudiar las obras del filósofo Platón, y en fin el gran papa Nicolás V envió comisionistas a todas las partes del mundo para que adquirieran libros y pagaba espléndidamente a sus traductores.

Pero con ser esto magnífico, el paso grande lo daba el editor Cristóbal Plantino en Amberes. Era de aquella casita con su patiecillo cubierto de hiedras y sus ventanas de cristales emplomados, de donde salía la luz para todos con el libro barato y donde se urdía una gran ofensiva contra la ignorancia que hay que continuar con verdadero calor, porque todavía la ignorancia es terrible y ya sabemos que donde hay ignorancia es muy fácil confundir el mal con el bien y la verdad con la mentira.

Naturalmente, los poderosos que tenían manuscritos libros en pergamino, se sonrieron del libro impreso en papel como cosa deleznable y de mal gusto que estaba al alcance de todos. Sus libros estaban ricamente pintados con adornos de oro y los otros eran simples papeles con letras. Pero a mediados del siglo xv y gracias a los magníficos pintores flamencos, hermanos Van Eyck, que fueron también los primeros que pintaron con óleo, aparece el grabado y los libros se llenaron de reproducciones que ayudaban de modo notable al lector. En el siglo xvi, el genio de Alberto Durero lo perfeccionó y ya

los libros pudieron reproducir cuadros, paisajes, figuras, siguiendo perfeccionándose durante todo el xvii para llegar en el siglo xviii a la maravilla de las ilustraciones y la cumbre de la belleza del libro hecho con papel.

El siglo xviii llega a la maravilla en hacer libros bellos. Las obras se editan llenas de grabados y aguafuertes, y con un cuidado y un amor tan grandes por el libro que todavía los hombres del siglo xx, a pesar de los adelantos enormes, no hemos podido superar.

El libro deja de ser un objeto de cultura de unos pocos para convertirse en un tremendo factor social. Los efectos no se dejan esperar. A pesar de persecuciones y de servir muchas veces de pasto a las llamas, surge la Revolución francesa, primera obra social de los libros.

Porque contra el libro no valen persecuciones. Ni los ejércitos, ni el oro, ni las llamas pueden contra ellos; porque podéis hacer desaparecer una obra, pero no podéis cortar las cabezas que han aprendido de ella porque son miles, y si son pocas ignoráis dónde están.

Los libros han sido perseguidos por toda clase de Estados y por toda clase de religiones, pero esto no significa nada en comparación con lo que han sido amados. Porque si un príncipe oriental fanático quema la biblioteca de Alejandría, en cambio Alejandro de Macedonia manda construir una caja riquísima de esmaltes y pedrerías para conservar la *Ilíada*, de Homero; y los árabes cordobeses fabrican la maravilla del Mirahb de su mezquita para guardar en él un Corán que había pertenecido al califa Omar. Y pese a quien pese, las bibliotecas inundan el mundo y las vemos hasta en las calles y al aire libre de los jardines de las ciudades.

Cada día que pasa las múltiples casas editoriales se esfuerzan en bajar los precios, y hoy ya está el libro al alcance de todos en ese gran libro diario que es la prensa, en ese libro abierto de dos o tres hojas que llega oloroso a inquietud y a tinta mojada, en ese oído que oye los

hechos de todas las naciones con imparcialidad absoluta; en los miles de periódicos, verdaderos latidos del corazón unánime del mundo.

Por primera vez en su corta historia tiene este pueblo un principio de biblioteca. Lo importante es poner la primera piedra, porque yo y todos ayudaremos para que se levante el edificio. Es un hecho importante que me llena de regocijo y me honra que sea mi voz la que se levante aquí en el momento de su inauguración, porque mi familia ha cooperado extraordinariamente a la cultura vuestra. Mi madre, como todos sabéis, ha enseñado a mucha gente de este pueblo, porque vino aquí para enseñar; y yo recuerdo de niño haberla oído leer en alta voz para ser escuchada por muchos. Mis abuelos sirvieron a este pueblo con verdadero espíritu y hasta muchas de las músicas y canciones que habéis cantado han sido compuestas por algún viejo poeta de mi familia. Por eso yo me siento lleno de satisfacción en este instante y me dirijo a los que tienen fortuna pidiéndoles que ayuden en esta obra, que den dinero para comprar libros como es su obligación, como es su deber. Y a los que no tienen medios, que acudan a leer, que acudan a cultivar sus inteligencias como único medio de su liberación económica y social. Es preciso que la biblioteca se esté nutriendo de libros nuevos y lectores nuevos y que los maestros se esmeren en no enseñar a leer a los niños mecánicamente, como hacen tantos por desgracia todavía, sino que les inculquen el sentido de la lectura, es decir, lo que vale un punto y una coma en el desarrollo y la forma de una idea escrita.

Y ¡libros!, ¡libros! Es preciso que a la bibliotequita de la Fuente comiencen a llegar libros. Yo he escrito a la editorial de la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde yo he estudiado tantos años, y a la Editorial Ulises, para ver si consigo que manden aquí sus colecciones completas, y desde luego, yo mandaré los libros que he escrito y los de mis amigos.

Libros de todas las tendencias y de todas las ideas. Lo mismo las obras divinas, iluminadas, de los místicos y los santos, que las obras

encendidas de los revolucionarios y los hombres de acción. Que se enfrenten el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, obra cumbre de la poesía española, con las obras de Tolstói; que se miren frente a frente *La ciudad de Dios* de san Agustín con *Zaratustra* de Nietzsche o *El capital* de Marx. Porque, queridos amigos, todas estas obras están conformes en un punto de amor a la humanidad y elevación del espíritu, y, al final, todas se confunden y abrazan en un ideal supremo.

Y ¡lectores!, ¡muchos lectores! Yo sé que todos no tienen igual inteligencia, como no tienen la misma cara; que hay inteligencias magníficas y que hay inteligencias pobrísimas, como hay caras feas y caras bellas, pero cada uno sacará del libro lo que pueda, que siempre le será provechoso, y para algunos será absolutamente salvador. Esta biblioteca tiene que cumplir un fin social, porque si se cuida y se alienta el número de lectores, y poco a poco se va enriqueciendo con obras, dentro de unos años ya se notará en el pueblo, y esto no lo dudéis, un mayor nivel de cultura. Y si esta generación que hoy me oye no aprovecha por falta de preparación todo lo que puedan dar los libros, ya lo aprovecharán vuestros hijos. Porque es necesario que sepáis todos que los hombres no trabajamos para nosotros, sino para los que vienen detrás, y que este es el sentido moral de todas las revoluciones y, en último caso, el verdadero sentido de la vida.

Los padres luchan por sus hijos y por sus nietos, y egoísmo quiere decir esterilidad. Y ahora que la humanidad tiende a que desaparezcan las clases sociales, tal como estaban instituidas, precisa un espíritu de sacrificio y abnegación en todos los sectores, para intensificar la cultura, única salvación de los pueblos.

Estoy seguro de que Fuente Vaqueros, que siempre ha sido un pueblo de imaginación viva y de alma clara y risueña como el agua que fluye de su fuente, sacará mucho jugo de esta biblioteca y servirá para llevar a la conciencia de todos nuevos anhelos y alegrías por saber. Os he explicado a grandes trazos el trabajo que ha costado al hombre llegar

a hacer libros para ponerlos en todas las manos. Que esta modesta y pequeña lección sirva para que los améis y los busquéis como amigos. Porque los hombres se mueren y ellos quedan más vivos cada día, porque los árboles se marchitan y ellos están eternamente verdes y porque en todo momento y en toda hora se abren para responder a una pregunta o prodigar un consuelo.

Y sabed, desde luego, que los avances sociales y las revoluciones se hacen con libros y que los hombres que las dirigen mueren muchas veces como el gran Lenin de tanto estudiar, de tanto querer abarcar con su inteligencia. Que no valen armas ni sangre si las ideas no están bien orientadas y bien digeridas en las cabezas. Y que es preciso que los pueblos lean para que aprendan no solo el verdadero sentido de la libertad, sino el sentido actual de la comprensión mutua y de la vida.

Y gracias a todos. Gracias al pueblo, gracias en particular a la agrupación socialista que siempre ha tenido conmigo las mayores deferencias, y gracias a vuestro alcalde, don Rafael Sánchez Roldán, hombre benemérito, verdadero y leal hijo del trabajo, que ha adquirido por su propio esfuerzo ilustración y conciencia de su época, y merced al cual es hoy un hecho esta biblioteca pública.

Y un saludo a todos. A los vivos y a los muertos, ya que vivos y muertos componen un país. A los vivos para desearles felicidad y a los muertos para recordarlos cariñosamente porque representan la tradición del pueblo y porque gracias a ellos estamos todos aquí. Que esta biblioteca sirva de paz, inquietud espiritual y alegría en este precioso pueblo donde tengo la honra de haber nacido, y no olvidéis este precioso refrán que escribió un crítico francés del siglo XIX: «Dime qué lees y te diré quién eres».

Leer y releer N.º 81: "Medio pan y un libro", noviembre de 2016

El traductor como tahúr

Hernando Valencia Goelkel

El doctor Otto de Greiff es un hombre recatado y quizás tímido; su porte se las arregla para ser, al tiempo, distraído y curioso; habla casi entrecortadamente, o al menos sin fluidez; no con la fluidez tropical o «latina» que abunda entre sus colegas de la cátedra o del periodismo. Tan solo por no ser efusivo parece que fuera huraño, lo cual demostraría que hay una incompatibilidad entre los ademanes externos de la exuberancia y el talante privado del entusiasmo. Pues este ser irónico es, y lo ha sido la vida toda, un entusiasta y, en consecuencia, un pródigo. Pocos personajes han merecido tanto afecto como el que se le consagraba en la Universidad Nacional; el profesor (de ingeniería) versado y escrupuloso suscitaba también el reconocimiento de todos quienes percibían que su pertenencia a la universidad era siempre más intensa, era siempre un poco más cálida y genuina que la de los otros profesores, que la de los alumnos innumerables. No se trata de demeritar a nadie; son, si se quiere, matices de una vinculación idéntica que, en el caso del doctor De Greiff, se manifestaba de manera

más estrecha. Interés, comprensión, asiduidad, tolerancia, lucidez: tan solo un poquitín más de estas cosas.

Más pública y no menos ejemplar ha sido su participación —a lo largo de más de treinta años— en la vida musical colombiana. No estoy en capacidad de emitir un juicio sobre la materia (el cual, viéndolo mejor, resultaría absurdo, pues los dos términos de la posible comparación no son equiparables), pero creo que más importante que su labor en la cátedra fue la que efectuó en el campo de la música. Sobre todo, dentro de la música como una de las *performing arts*; a él se le debe, en proporción abrumadora, la existencia de un público para la música en Bogotá. Ese ha sido quizás el magisterio suyo por excelencia, y lo desempeñó con una generosidad y una dedicación aleccionadoras. Ya fuera el cuarteto Budapest o el alumno del Conservatorio que se presentaba en su primer recital, todo cuanto aconteciera era registrado y comentado por el doctor De Greiff en su doble cometido de informador y de crítico. En la prensa escrita, asidua e infatigablemente; en sus programas de la Radiodifusora Nacional, más sistemáticos y más docentes; en sus reseñas a la producción nacional de discos; en el trato personal, supongo, con todo el que tuviera algo que ver con el ámbito de su entusiasmo mejor. E igual en todos los sitios donde alguien fuera a interpretar una frase musical y alguien, posiblemente, quisiera escucharlo. Estuvo encargado de crear una afición y, luego, de mantenerla y de orientarla; pero también tenía que fungir de intérprete para anunciarle a la sala cuál era el bis del chelista polaco o cuál el cambio de último minuto en el programa del concierto.

Ahora, versiones de 56 poetas identificados y de uno anónimo; procedentes de cinco idiomas, si se cuenta el escandinavo. A través de la revista *Eco* conocí traducciones admirables suyas del alemán; antes había leído, esporádicamente, otras versiones suyas, pero no me imaginaba que también en este terreno el entusiasmo fuera tan metódico ni tan prolongado. El doctor De Greiff dice que su empeño deriva principalmente de dos motivos: uno, circunstancial, es la relación de

algunos de los poemas con la música: textos que se transfiguraron en *lieder*, trozos de un libreto operático, etc. El otro motivo es más de fondo, puesto que se relaciona con ese motivo tan central en su vida que es el didactismo. Sencillamente, muchos de esos poemas no habían sido traducidos y eran, por consiguiente, inaccesibles a la gran mayoría de sus presuntos lectores. Su traducción es, pues, otra forma de enseñanza.

Los dos motivos son válidos y son exactos, pero me atrevo a pensar que no son suficientes. Mis razones provienen de la aparente arbitrariedad del «centón». Particularmente en la primera parte, la que corresponde a los poetas franceses, aparecen nombres de poetas oscuros que, además, nada tuvieron que ver con el arte musical. ¿Por qué los tradujo el doctor De Greiff? Está bien que el musicólogo desentierre el texto arcano (para nosotros) de Pierrot Lunaire o que ponga en español los sonetos que se le atribuyen a Vivaldi; pero ¿Adolphe Boschot? ¿León Dieux? ¿Edmond Pilon? No inspiraron a músicos; no son parte esencial de la poesía francesa; no valdría la pena, a diferencia de lo que acontece con Mallarmé, Hölderlin, Coleridge, aprender un idioma para conocerlos. ¿Qué hacen en esta colección?

La respuesta parece obvia: porque escribieron poemas que le gustaron al traductor. En efecto, tras la conexión musical y la voluntad divulgadora, estas versiones tienen otro origen que ha quedado oculto tras la reticencia del doctor De Greiff. Una actitud, derivada del aborrecimiento al énfasis, y que redundaba en no querer hablar de asunto tan grave o tan flatulento como es la Poesía con mayúscula. En evitar temas vagos, en no machacar sobre lo evidente: ¿hay que explicar, acaso, que un volumen de versiones como este solo es concebible en quien siente por los poemas y por los autores traducidos una admiración o un cariño arraigados muy hondo, cultivados largamente con paciencia, con empeño, con dicha? Solo que el doctor De Greiff —y su notable ensayo sobre Rubén Darío es un ejemplo adicional— prefiere hablar de contaminaciones estilísticas, de la

configuración histórica de un tema o de exactos y complicados por-
menores métricos, que de esa palabra embarazosa: poesía.

Pero, además, hay otra circunstancia, esta ya enteramente conjetural y por cuya mención me apresuro a disculparme. Es una aberración privada que podría denominarse el síndrome del traductor. Esta presunta aflicción se manifiesta en un desconocimiento de la funcionalidad que se le atribuye a aquel, y en una absorción en la traducción por el acto mismo de traducir. El oficio o el entretenimiento dejan de tener un objetivo público (divulgación, transmisión de un saber y de una técnica) y se transforma en un enfrentamiento íntimo entre el texto que convoca —con su hermosura, con sus peculiaridades, con sus dificultades— y el hombre que lo relee y se le acerca cada vez más, en obediencia a esa especie de desafío que le plantean el discurso intrincado, la ardua sonoridad, la feliz expresión irrepetible. ¿Irrepetible? Seguramente que sí; pero puede haber aproximaciones, analogías, resonancias. Las cartas pintan mal y no hay que hacerse ilusiones sobre el final de la partida, pero sería descortés por lo menos rehusar esa invitación que gritan las sílabas de idiomas ajenos, ese clamor que ya ha tomado forma en el oído y que quiere encarnar —quiere que se le encarne— en las palabras. El proceso apenas va más allá, casi se agota en esta liza; ya no hay por qué ni para quién; es la traducción por amor a la traducción.

Y sin embargo... «El empeño de traducir poesías ha sido secularmente controvertido, y puede decirse que la mayoría de quienes opinan sobre él consideran que es vano», escribe el doctor De Greiff. ¿Qué pasó? Todavía en 1861 Mathew Arnold, en sus conferencias «Sobre la traducción de Homero», comenzaba por decir que prescindiría de teorías acerca de la traducción y procedía luego, majestuosamente, a dar una serie de «consejos prácticos» para los traductores eventuales. Ni Arnold ni su época eran ingenuos; sin embargo, las conferencias se refieren a una empresa difícil, no «vana» o imposible. El siglo XVIII fue en Francia el de *les belles infidèles*, en Inglaterra el de Pope (y de



Camila López. *Viene la ola*, 28 x 35,5 cm, acrílico, carboncillo y tinta sobre lienzo, 2022

Dryden) y el de la controversia sobre las *imitations*. Estas eran más que una «versión libre», el «imitador» extrapolaba, añadía, ornamentaba y la discusión se refería por tanto a cómo debía entenderse el concepto —entonces no discutido— de fidelidad. Sobre tan virtuosa categoría giró durante mucho tiempo la aceptación o el repudio de las traducciones, y cuando se puso en claro que se trataba de una posibilidad eminentemente relativa, ya se estaba implantando también la convicción de la falacia, del sinsentido de la traducción.

Como tantas otras exageraciones, buenas y malas, viene esta de los románticos. Lo extraño es que sobreviva tan robustamente, y que salte de sorpresa en los lugares más inesperados. Hannah Arendt, tan erudita y tan escéptica, de golpe exclama con un acento medio histérico: «Antes de proseguir, quisiera explicar por qué hago mis citas (de Brecht) en alemán... Por supuesto, resulta superfluo insistir en el hecho de que la poesía se resiste a la traducción si el traductor no es par del poeta que traduce. (¿Quién osaría traducir a Hölderlin? ¡Y cuántos, ay, se han atrevido a traducir a Goethe!)». La interjección, tan patética, produce una especie de malestar; es una memez enorme enunciada como si se tratara de una gran verdad. Los Goethe, los Hölderlin, etc. no se producen por docenas; como se decía antes, son únicos; convertir al traductor en el «igual» o en el émulo del creador es otra manera de decir que no puede traducirse, que la traducción es un espejismo, y que por tanto también el historiador, también el crítico (también Hannah Arendt) pierden su tiempo al mencionar siquiera la poesía de Brecht ante un público que no sea de lengua alemana. Contra semejantes rigores, Robert Graves (un buen poeta y un traductor abundante) anotaba que eran semejantes a la exigencia de que «uno fuese poseído súbitamente por un espíritu con ojeriza por los historiadores, para que reviviese su vida y repensara sus pensamientos en el lenguaje que el espíritu usó». Lo de Graves es una broma; en cambio, lo de Borges, en su «Pierre Ménard, autor del Quijote», es la paradoja genial sobre el problema.

Borges se había anticipado a desechar por «fácil» el procedimiento propuesto por Graves. «Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete» le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —y por consiguiente menos interesante— que seguir siendo Pierre Ménard y llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Ménard. Y más adelante:

Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote.

Tal es el modelo de la exigencia de fidelidad al traductor: escribir en Bogotá «La siesta de un fauno», pensar a fines del siglo xx la número 5 de las *Elegías romanas*. En esa parábola magnífica sobre la traducción parecen agotarse todas las polémicas. Una vez más, traducir es una imposibilidad: lo es, al menos, la inmodesta pretensión de hacerlo en forma «ceñida al espíritu y a la letra». La probidad es una impostura; pero también lo es el libertinaje.

El libertinaje es la «imitación» resucitada por Ezra Pound, quien, como de sobra se sabe, además de gran poeta era un apóstol subyugante, y deletéreo por tanto. Con los diversos nombres que le dan los distintos países y los diferentes practicantes, es un acto de creación original en donde se nos exige dogmáticamente que encontremos —contra todas las evidencias del dato verbal— la imagen verdadera del poema imitado. En última instancia, y como esfuerzo intelectual, resultaría la alternativa más pobre. Consiste en plantear un disparate engreído: de haber sido un norteamericano exiliado en los dichosos (o ansiosos) años veinte, Arnault Daniel hubiera escrito así. Otra cosa es que las hipotéticas traducciones de Pound, al igual que las más

recientes de Robert Lowell, sean poemas fastuosos. Pero de Pound, no de Cavalcanti; de Lowell, no de Baudelaire.

En un momento dado, y frente a tantos reparos, frente a tan reiteradas imposibilidades, fue menester la apelación al pragmatismo. Si la traducción es un malentendido, un espejismo, ¿qué significado tiene entonces la milenaria acumulación de traducciones? Toda traducción es un dato más, un elemento nuevo en la vida del libro o del poema; lo contrario sería postular la congelación, detener la obra en un momento crispado de la eternidad, y preservarla del tiempo y de la historia. Sobre todo, preservarla del hombre. ¿sería entonces también ilusoria la doble expectativa de la duración y de la comunicabilidad? Es muy probable que cuando hablemos de Homero estemos hablando de una sombra; ¿pero sombra de qué?

Los interrogantes, como todo interrogante, apuntaban a la respuesta en apariencia inevitable. Sí, la traducción es en verdad una metamorfosis; cada época requiere sus propios clásicos y, complementariamente, sus propias traducciones. La solución parece sensata y eminentemente progresista; tiene solo el defecto de que no soluciona nada. En primer término, su relativismo pseudohistoricista tiende a darle a la mera contemporaneidad un valor positivo y absolutorio; no se trata de saber si una traducción es mejor que otra, sino de determinar su actualidad. En segundo término, se escapa también a la pregunta fundamental. Pues rechazada la imposibilidad y aceptada así mismo la precariedad del acto de la traducción, ¿en qué consiste esta? ¿En qué residen el saber, o la pericia, o el arte (o la rutina misma) que le confieren una frágil legitimidad teórica (y una inocultable consistencia empírica) a eso que, tras tantas vueltas y revueltas, no queda más remedio que seguir llamando traducción? Es evidente que en alguna forma había que acometer esta cuestión; como también la otra, relacionada íntimamente, con la anterior, la tocante al intrincado engranaje entre la circunstancia histórica y la traducción.

Pues bien: desde diversos campos se emprendió la labor de plantear otra vez, desde el comienzo, el análisis del concepto, el estudio de la operación. La inocente tarea se vio abrumada con gravosísimas responsabilidades. Inquirir por la traducción equivale a inquirir por la comunicación, por las estructuras de una sociedad, por los valores de esta y también, en última instancia, a inquirir por el lenguaje mismo. Tal vez se trate de una cuestión de perspectiva, pero el hecho es que, para el profano, el vocabulario y la retórica de la ciencia resultan a menudo tan truculentos, tan terroristas como los que utiliza la política. En ese examen de conciencia (no siempre de muy buena fe) no existe, no puede existir la sincronía, y necesariamente es diversa la intensidad, el radicalismo y, por supuesto, el método de las formulaciones. Dentro de una actitud crítica o revisionista común, no se puede esperar un acento similar proveniente del filósofo, del crítico, del lingüista.

Veamos en su orden unos ejemplos. El filósofo italiano Galvano della Volpe postula, ciertamente, la posibilidad de la traducción, y de la traducción poética. Pero con una condición: que sea en prosa. «El ritmo y el sonido», dice, no son «elementos integrales y coesenciales de la poesía»; son «externos instrumentales, del orden del significante» (Della Volpe era saussuriano), «accidentales y mudables al cambiar el texto poético de un sistema semántico a otro, o sea, al traducirlo». Revisa algunas traducciones en verso más o menos «clásicas» (Nerval, George, Rilke) y concluye que «cuando son hermosas lo son involuntariamente»; cuando hay acierto es «casual», es «milagroso», es que al traductor, por un momento (por un pareado o por un soneto) le sonó la flauta. Los placeres del ritmo, de la rima, de la prosodia no son «de orden estético-literario genuino, sino que son algo ambiguo y neutro entre la experiencia literaria y la musical: un fenómeno paraliterario, en resolución, y con ello paraartístico, si no resueltamente extraartístico por extraliterario y extramusical». (Ahí paran los esfuerzos del doctor De Greiff, dar «alguna idea aproximada del ritmo original»).

Della Volpe no hizo nada distinto a plantear otra vez, en un léxico ingrato, la eterna querrela entre fidelidad al sentido y fidelidad a la forma, y a resolverla, como era inevitable, a favor del primero. Si las dos posibilidades se excluyen mutuamente, es forzoso aceptar su conclusión. La cual tiene la ventaja adicional de cancelar para siempre el tozudo embrollo de traducir poesía; el asunto queda incorporado al de cualquier otra traducción, y traducir a Coleridge no es distinto a traducir, por ejemplo, a Galvano della Volpe.

Della Volpe enunciaba un dilema maniqueo. Como en el caso de Borges con Graves, hay una respuesta anticipada. En 1923 Walter Benjamin, ese singular judío alemán que, entre otras cosas, logró convertir en poesía el ejercicio de la crítica, publica su versión de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire, acompañada de un prefacio que tituló «La tarea del traductor». El pensamiento de Benjamín era, por decir lo menos, muy poco convencional. Su texto no constituye la elaboración de una paradoja central, sino más bien el encadenamiento de una serie de atisbos paradójales, que comienzan brutalmente desde el primer párrafo: «Ningún poema está dedicado al lector, ningún cuadro a quien lo contempla, ni sinfonía alguna a quienes la escuchan». Esto quiere decir, posiblemente, que el acto de creación se agota en lo creado: en un ser, en una existencia, en una presencia cuya configuración hace que toda intención ulterior, como la de comunicar o transmitir, resulte postiza y secundaria. Lo que importa no es el mensaje sino la vida misma de la obra —de la obra poética, en este caso—.

El poema no se agota en su concreción sino que tiene ramificaciones tentaculares, tiene una vida que, como tal, se va modificando. De ahí, prosigue, que pueda «demostrarse que ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original», pues en su vida el propio original se va modificando. Tales modificaciones tienen una verificación objetiva, que es la del lenguaje primitivo del texto, y otra adicional: en la traducción. En esta entran en juego tanto

la modificación del original como la de la lengua del traductor; de ahí que traducir no deba ser nunca «la ecuación inflexible de dos idiomas muertos» y que una de las peculiaridades de la traducción es (contrariamente a opiniones establecidas) la de «encontrar en la lengua a que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original». El consabido elogio —«parece escrita en español»— sería más bien una reprimenda; el traductor debe suscitar en el seno de su idioma el malestar de una presencia, de una voz, de una vida nueva. Pues la relación que cuenta, según Benjamín, no es la del autor con el traductor sino la de dos lenguajes y de dos momentos en el tiempo. Por eso no hay traducciones definitivas: «la mejor traducción está destinada a diluirse en el desarrollo de su propia lengua». Este carácter de contingencia es lo que da libertad y le confiere fundamento a la traducción; provisional y dinámica, goza también de una plenitud transitoria. Cuando un texto es verdadero es traducible, dice Benjamín, y concluye con la más espectacular de sus paradojas.

Pero para esto ha de exigirse una confianza tan ilimitada en la traducción que forzosamente han de coincidir en ella sin la menor violencia la fidelidad y la libertad, en forma de versión interlineal [...] Pues todas las obras literarias conservan su traducción virtual entre las líneas cualquiera que sea su categoría. Pero las escrituras sagradas lo hacen en medida muy superior. La versión interlineal de los textos sagrados es la imagen primigenia o ideal de toda traducción.

Versión en prosa, versión interlineal; primado del sentido, primado del texto; lección unívoca y lecciones mutables en la historia, con un paradigma al fondo... Los lingüistas, por el momento, no son un gran consuelo. Esta es la conclusión de Georges Mounin tras un recorrido intenso por las principales manifestaciones de la cuestión:

La traducción puede comenzar siempre desde las situaciones más claras, los mensajes más concretos, los universales más elementales.

Pero si se trata de una lengua considerada en su conjunto —incluidos sus mensajes más subjetivos— a través de la búsqueda de situaciones comunes y de la multiplicación de contactos susceptibles [sic] de arrojar luz, no cabe duda de que la comunicación por medio de la traducción jamás queda verdaderamente conclusa, lo que quiere decir al mismo tiempo que jamás es inexorablemente imposible.

Por redundante que parezca, hay que advertir que Mounin no se ocupa para nada de la traducción literaria o poética; su cautelosa conclusión apunta únicamente a la posibilidad de la traducción *en general*.

Ahora bien: yo creo que toda persona que se lanza a traducir un poema intuye perfectamente estas cosas. El doctor De Greiff las sabe, y con más abundancia, y mejor. Pero eso no es obstáculo para que, cumplidos los requisitos idiomáticos y técnicos, subsista de todos modos el elemento de jugada. La competencia, la seriedad, el esmero y, sobre todo, el saber, llegan hasta un momento determinado del juego. No hablo de los evidentes méritos intrínsecos; pues, ¿qué conjunción entre la sensibilidad del momento y la barahúnda de la publicidad que convoca a otras inquietudes haría posible que sus versiones se integraran, se vertieran, en el caudal del idioma, del idioma de este país en estos años? El desdén por la poesía no es, desgraciadamente, un mero ademán: se ha ido convirtiendo en convicción que, precisamente por lo que tiene de rutina, parece imposible de extirpar. Esa es una alternativa; la otra apunta a expectativas que en este momento parecen bordear con la utopía, pero que tampoco deben desecharse. Este libro, tras haber sido al mismo tiempo un esfuerzo y un placer, es ahora el mero sonido de los dados que se entrechocan en el cubilete.

Como todos los libros, se dirá. No exactamente: a diferencia del poeta, el traductor no juega su juego personal. La poesía puede seguir abrigando la ilusión de que su presencia renovada sea tan vigorosa y tan sólida que pueda en alguna forma irrumpir en la realidad y modificarla. Algo que, de acuerdo con todas las definiciones, es

inaccesible por principio al traductor. El reconocimiento es baladí y carece de importancia; lo que cuenta es la aprobación, y si esta se produce, la victoria, al cabo, no consiste sino en que el lector haga suya la obra de un tercero, la del poeta. No pocas veces es mucho lo que se ha comprometido, lo que se ha apostado, y en este campo resbaloso, desconocido, precario, no queda en última instancia sino aguardarlo todo de la suerte. De la sola suerte, pues, como lo recordaba Benjamin, «no existe una musa de la filosofía, como tampoco existe una musa de la traducción».

Tomado de *El arte viejo de hacer novelas*. Editorial Espasa, Bogotá 1999
Leer y releer N.º 75: “El traductor como tahúr”, febrero de 2015

Música y poesía

Ingeborg Bachmann

Sobre la música y la poesía y sobre sus dos naturalezas hay que hablar aparte. Sería conveniente dejar de hablar del tema de manera petulante, pues qué explicaría la verdadera transformación y lo inalterable sino cada nueva creación. Sin embargo, a veces suponemos que algo podría cambiar radicalmente, que nada sigue igual. En ese caso, tenemos derecho a especular, a dejar traslucir una turbación y, si nos mantenemos al margen, a volver a tomarnos la libertad de pensar en las conexiones.

No sabemos lo que desde siempre y en cada caso particular ha movido a un medio de expresión a elegir al otro: por qué una música deseaba dar otra vida a unas determinadas palabras. Pero siempre ha sucedido y continúa sucediendo, por extraño que parezca, puesto que las artes parecen caminar por separado, se lanzan pocas miradas y ya no se encuentran en el antiguo abrazo.

Hemos dejado de buscar el «contenido poético» en la música y la «musicalidad de la palabra» en la poesía. Las dos son artes del

tiempo, pero de qué manera tan diferente se mide este en cada una de ellas: infinitamente más severo en la música, infinitamente más despreocupado en la lengua; además, la duración de una sílaba en la cadena de un verso es vaga, indeterminable. ¿No teme la música quizás por ello perder pureza en esta compañía, una música de la que se dice que no expresa nada, que no quiere expresar nada y que busca la comunión sin hacerse ordinaria? Más aún: ella, que empuja a los instrumentos hacia los límites de lo ejecutable, que trata de manejar sus particularidades de manera novedosa o de provocar una sacudida, que no quiere ningún impedimento y que atisba lo ilimitado tras la búsqueda de un renacimiento y una nueva inocencia, ¿no teme tener que entregarse a una lengua endeudada con la voz humana? Y es que ningún progreso puede eliminar la singularidad de esa voz que se halla constituida de tal manera.

Las pretensiones intelectuales de la música no parecen estar a la altura de la lengua, ni las técnicas a la altura de la voz. Parece como si las dos artes tuvieran por primera vez una razón para separarse.

La palabra, desterrada de la música, sabría resignarse. Nosotros, ocupados con el lenguaje, hemos aprendido lo que son la afasia y el enmudecimiento —en nuestros estados más puros!, si se quiere—, y hemos regresado de tierra de nadie con el lenguaje, con el que continuaremos mientras la vida sea nuestra continuación.

Pero ¿realmente deben ir las artes cada una por su lado en un momento en que cada equivocación es una salvación desaprovechada, en el momento en que subestimar el espíritu en un espíritu igual acarrea una tristeza mortal? Nuestra necesidad de canto está ahí. ¿Tiene que acabar el canto?

A pesar de que nunca antes hemos estado tan inclinados a renunciar y a resignarnos, tenemos la sospecha de que el rastro de una de las artes nos lleva a la otra. Hay unas palabras de Hölderlin que dicen que el espíritu solo se puede expresar de una manera rítmica. Esto es,

la música y la poesía tienen el discurrir del espíritu. Tienen ritmo, en el sentido primigenio. Por ello están en condiciones de reconocerse mutuamente. Por ello existe un rastro.

¿Y no hay en cada recodo de la música también una nueva poesía? ¿No es una nueva vecindad la que conlleva una nueva iluminación? Hace tiempo que las palabras han dejado de buscar el acompañamiento que la música no les puede dar, la atmósfera decorativa del sonido, para buscar la alianza, el nuevo estado en el que sacrifican su independencia y cobran nueva fuerza persuasiva a través de la música. Y la música ya no busca el texto intrascendente como motivo, sino una lengua en moneda fuerte, un valor junto al cual el suyo se ponga a prueba.

La música, como un estigma, se adhiere a los poemas a los que tiene cariño, a los de Brecht, García Lorca y Mallarmé, Trakl y Pavese y a los antiguos —que siempre penden de la corriente de alta tensión del presente—, a Baudelaire, Whitman y Hölderlin (¡oh, cuántos debería nombrar!). Estos continúan existiendo por sí mismos, pero tienen una valiosa segunda vida en esa relación. Pues como las nuevas verdades, las antiguas pueden ser despertadas por la música, verificadas e impelidas hacia delante; y cada lengua que articula esas verdades —la alemana, la italiana, la francesa, ¡cualquiera!— puede volver a asegurar, a través de la música, su participación en una lengua universal.

La música, por su parte, hace con las palabras una profesión de fe que de otra manera no podría hacer. Se hace responsable, esboza con ellas el espíritu explícito del «sí» y el «no», se hace política, compasiva, partícipe y penetra en nuestro destino. Renuncia a su ascetismo, acepta una limitación entre iguales, se hace impugnable y vulnerable. Pero con ello no debe sentirse inferior. Su debilidad es su nueva dignidad. Juntas, e inspiradas la una en la otra, música y palabra son una provocación, un alboroto, un amor, una confesión. Mantienen despiertos a los muertos y ahuyentan a los vivos, prece-

den el anhelo de libertad y de lo impropio incluso hasta en sueños. Tienen la más fuerte determinación de actuar.

De esta manera, uno debería poder levantar la piedra y mantenerla en una esperanza salvaje hasta que empiece a florecer, igual que la música eleva una palabra y mantiene con fuerza su sonido. De esta manera, debería uno expresarse, un solitario a través de un solitario, aliarse, conferirse claridad recíprocamente ante el mundo: entregarse. Y después, hacerse responsable.

Es el momento, pues, de comprender la voz de las personas, esa voz de una criatura cautivada, que no es totalmente capaz de decir lo que sufre, tampoco de cantar lo conmensurable en altura y profundidad. Ahí está ese órgano sin precisión total, sin total fiabilidad, con su pequeño volumen, con un umbral por arriba y por abajo —muy lejos de ser una herramienta, un instrumento seguro, un aparato logrado—. Pero ahí está la desinhibición de la juventud o el retrainamiento de la vejez, calor y frío, dulzura y dureza, todas las ventajas de lo vivo. ¡Y la distinción de ser útil para un desesperado acercamiento a la perfección!

Es tiempo de prestar atención a esa voz, de transferirle nuestras palabras, nuestros tonos, de hacer posible que llegue, con el mejor de los esfuerzos, a los que esperan y a los que se han apartado. Es tiempo de entenderla no como medio, sino como comodín para el momento en que poesía y música compartan el instante de la verdad.

Sobre este astro en proceso de extinción que habitamos, a punto de enmudecer, retrocediendo ante la locura creciente, desalojando los territorios del corazón, sin abandonar todavía las ideas y mientras licenciamos tantos sentimientos, quién no se daría súbitamente cuenta de lo que significa una voz humana: ¡si volviera a resonar, si para él resonase!

Tomado de *Literatura como utopía*, Editorial Pre-Textos, España, 2012. Traducción de Mónica Fernández Arizmendi y Àngels Giménez Campos.

Leer y releer N.º 88: "Música y poesía", marzo de 2019

De la urbe a la *polis*: la construcción de ciudadanía

María Teresa Uribe

Quiero agradecer que estén aquí un sábado en la mañana y poder compartir con ustedes algunas preocupaciones en torno a la dimensión política de lo urbano. Hoy quiero compartir algunas reflexiones sobre esa dimensión política de lo urbano, es decir, frente a las preocupaciones con relación a la construcción de la *polis* y del *demos*, o sea, del espacio público y de la democracia y salirme un poco de dos lugares comunes que han hecho carrera en nuestros discursos académicos y políticos y que a mi juicio han perdido toda capacidad de significación y de sentido y que en la práctica han conducido el debate sobre la dimensión política de lo urbano a una especie de callejón sin salida. Hablo específicamente de esa dicotomía simple entre sociedad civil-Estado y de la llamada participación comunitaria. Quiero entonces hacer un rodeo y no abordar el enfoque desde esta perspectiva, sino un poco desde lo que tiene que ver con la construcción de *polis* y *demos* en las sociedades complejas y en las urbes

modernas. Y esto es bien significativo quizá por la violencia generalizada que han vivido las ciudades colombianas, específicamente Medellín, los problemas urbanos se han agudizado, la crisis del Estado que también es la crisis de las administraciones locales, la corrupción y la impunidad nos han llevado a una especie de desconfianza ilimitada, a veces ingenua, en la sociedad civil. Se presupone que la sociedad civil nació en singular además se habla de la sociedad civil, sin entender que es una pluralidad compleja y contradictoria y con grandes tensiones, pero se habla de ella en singular y se la piensa como la gran alternativa para salir de la crisis. Como una unidad de una manera holística evitando por esta vía el reconocimiento de todas estas diferencias, antagonismos, lenguajes, símbolos, códigos que cruzan y dificultan la vida y la comunicación urbana. Pero además de percibir la sociedad como una unidad, como el resumen y la síntesis en uno, lo que, a mi juicio, implica concepciones totalizantes por no decir totalitarias, se la piensa también (la sociedad civil) como un sujeto: ustedes oyen que dicen «convoquemos a la sociedad civil» como si fuera un sujeto, un personaje y obviamente se le personaliza y representa como un personaje que portaría la razón de la sociedad. Como la expresión de valores éticos, de honestidad, de desinterés, de independencia y de verdad. Todo lo que viene de la sociedad civil sería bueno, justo, limpio y transparente, lo que no es, en sentido estricto, cierto. Frente a esta concepción ingenua y totalizante de la sociedad civil subjetivada, personalizada, se erige como contrapartida la imagen del Estado como su contrario absoluto, como esa especie de personaje obscuro, perverso, engañoso y del cual mejor sería precaverse porque la cercanía con él podría entrañar riesgos. O sea que habría que desconfiar del Estado.

Esta recuperación ambivalente de la sociedad civil, este discurso socialista, comunitarista que hemos venido repitiendo de los años ochenta hacia acá, a mi juicio, ha generado más problemas que los que ha podido resolver. No solo porque prescinde completamente

del Estado, sino porque ha servido para reforzar de una manera ingenua toda la diatriba de los neoliberales y de los neoconservadores contra el Estado. Y ha fortalecido, como les decía, ese comunitarismo socialista que al parecer abandonó la política hace mucho tiempo para jugarle más bien al ámbito de las pequeñas reivindicaciones fragmentadas y, por lo tanto, sin sentido de ciudad.

El lugar común que quisiera evitar en este análisis es el que tiene que ver con la llamada participación comunitaria. Pensada en pequeño y para pequeñas cosas, ejercida en ámbitos restringidos: el barrio, la comuna, el estamento, la corporación, y de alcances confinados a las necesidades específicas y, por tanto, parciales de lo microsocioal.

Yo no quisiera desconocer la importancia que tienen estas posibilidades que se aglutinan frente a lo micro- en el mundo urbano en tanto que son importantes porque generan relaciones de conexión y generan ciertas identidades. Pero no tienen dimensión política en sí mismas. Ni puede confundírseles con la democracia o con la *polis*, porque generalmente se piensa que si hay participación comunitaria ello nos está garantizando la democracia y ello es falso.

El *demos* es otra cosa. Estas sociabilidades son importantes, crean tejido social, resuelven problemas del mundo, de la necesidad de los habitantes pobres de las grandes ciudades. Pero aquí con la participación comunitaria no estamos creando ni *polis* ni *demos*, ni estamos fortaleciendo la democracia. Tienen su importancia y su interés, pero hay que circunscribirlas a lo que son y no exigirles más allá de lo que realmente ellas mismas pueden ofrecer.

Lo público

Quiero, entonces, ensayar hoy una vía analítica diferente para abordar la dimensión política de lo urbano, incorporando en esta dicotomía simple Estado-sociedad civil, una esfera: la de lo público. Es decir,

convirtiendo esa díada en una tríada, que nos permita pensar los problemas políticos de las urbes modernas.

La esfera o dimensión de lo público implica el estado local, la administración, la gestión, pero es algo más que eso: son también las identidades políticas, la ciudadanía, lo que dentro de nuestras ciudades fragmentadas y diversas puede ser común y colectivo, lo que es visible, y abierto, y aquello que no puede ser apropiado privadamente y que debe ser visto y oído por todos los habitantes de la urbe.

De allí que en el ámbito específico de lo público es donde podrían pensarse los medios de comunicación masiva. La función de los medios de comunicación masiva en parte es eso: escenificar los micro- y macrodramas que se viven en la urbe con ánimo de generar polémica, discusión, debate y argumentación. Entonces lo público tiene una dimensión estatal, pero es algo más que el Estado local. Y también lo público tiene una dimensión en la sociedad civil, pero no se confunde con ella en tanto que la sociedad civil también tiene una dimensión privada, íntima, doméstica que estaría precisamente en preservar lo privado, preservar lo íntimo de los abusos e intervenciones descaradas del Estado en ella.

El asunto nuestro es que como no tenemos una delimitación clara de qué es lo público, tampoco tenemos una concepción estricta de qué es lo privado y por eso de alguna manera hemos soportado los abusos del Estado en asuntos que son eminentemente privados. Toda la polémica en torno, por ejemplo, a decisiones como la de mandar a los muchachos a acostarse a las 11 *p. m.* tiene que ver con que no entendemos que la vida privada de la gente hay que respetarla.

O todo el escándalo que se ha hecho en Colombia en torno al uso mínimo de drogas o al manejo del consumo normal de alguien que le gusta y decide en su fuero interno que va a consumir alguna cosa que la sociedad ha demonizado, pues también es no entender de alguna manera qué significa eso de lo íntimo y de lo privado. Y si no en-

tendemos ese autorreconocimiento de lo privado tampoco podemos entender qué es lo público ni establecer esas dimensiones analíticas que nos sirvan para aproximarnos a la dinámica de la ciudad.

Desde esa perspectiva, entonces, lo público operaría obviamente en la sociedad civil, porque ahí es donde se desarrollan las prácticas políticas, las organizaciones políticas, las identidades políticas, el juego de la democracia. O sea, el *demos* existe en la sociedad civil, lo que es muy grave es confundir *demos* y sociedad civil porque no son términos equivalentes ni se pueden utilizar de una manera indistinta.

Y eso ha llevado a confusiones que no han sido para nada buenas.

Urbe sin polis

La tesis central que hoy quiero discutir con ustedes va precisamente en esa dirección: en Colombia hemos construido de una manera fragmentada y espontánea urbes. Pero no logramos aún construir polis, es decir, nuestras ciudades, nuestro mundo urbano presenta débiles y desdibujadas dimensiones públicas. Tenemos en lugar de administraciones locales sólidas, administraciones patrimoniales o prebendarías y como contrapartida tenemos ciudadanías de baja intensidad como las llama O'Donnell, y es en esa carencia y en esa pobreza de dimensión pública donde se arraiga buena parte de las dificultades para resolver con perspectiva democrática los problemas de la vida urbana.

Yo quiero ser muy enfática en esto: la democracia no resuelve problemas, pero sí es una manera de resolver esos problemas desde una perspectiva democrática.

Las urbes son gobernadas o si se quiere ingobernadas, lo que se está planteando precisamente en este momento es la ingobernabilidad de nuestras ciudades. Pero bueno, de alguna manera pensemos que son gobernadas por un aparato administrativo legal que tendría como objetivo ordenar la vida en la ciudad, proveer servicios, recursos e

instrumentos técnicos para responder a las necesidades y demandas de ese agregado humano que la habita.

Las urbes, entonces, son complejas, en ellas reina la diversidad y están atravesadas por tensiones y contradicciones de toda índole y por relaciones asimétricas de poder, por códigos comunicativos diferentes y por una dificultad inmensa de elementos de interrelación entre sus fragmentos. El problema no es que las urbes sean fragmentadas, todas las urbes del mundo están definidas por ese carácter de la fragmentación, el asunto complicado es la gran dificultad de que esos fragmentos puedan entrar en algún grado de comunicación y entenderse en un código más o menos similar.

Entonces esa es la condición de las urbes: es la complejidad, las diferencias, los conflictos. Ese no es el problema de la ciudad, que sean complejas, las ciudades son así, son complejas. De lo contrario estaríamos moviéndonos en una perspectiva romántica de pensar que las urbes son simplemente una expansión territorial de lo que eran las ciudades premodernas o los pequeños pueblos. Simplemente hay que entender que la condición de la urbe es la complejidad, la pluralidad, la divergencia, las tensiones, los conflictos y las rupturas en los mecanismos modelos y en las estrategias de comunicación intergrupales. Las urbes serían, entonces, el entramado espacial, cultural y socioeconómico de la *polis*. Y la demanda de polis, de democracia no sería de ninguna manera suprimir la urbe para crear, pues, el reino armonioso de la *polis*. Esta sería una nueva dimensión de lo público que se erige sobre ese entramado, que se teje con sus elementos para darles fundamentalmente sentido, conexión, dirección y orden democrático a las urbes. O sea, la urbe sería una cara de la moneda y la *polis* sería otra. No implicaría entonces que nos montemos en el proyecto de crear polis para superar los problemas de las urbes: la *polis* existe, se desarrolla y se teje precisamente en torno a esa complejidad ya esa pluralidad que una verdadera polis, una verdadera dimensión de lo público, debe preservar y mantener.

Por tanto, vamos a tratar de exponer de una manera muy sucinta los perfiles de las urbes y las polis, contrastándolos con el ánimo de señalar las diferencias y los lugares de complementariedad entre ambas.

Modernización

Lo primero que tendríamos que señalar, que a veces se nos olvida, cuando lloramos sobre la dramática situación de las urbes es que ellas son, por excelencia, el lugar donde se desarrolla el proceso de modernización. El proceso de modernización ocurre en un topos muy definido y ese topos es el de las urbes, el de las grandes ciudades. Ese es el espacio donde ese proceso de modernización tiene lugar y precisamente la urbe contribuye a formar y reproducir el proceso de modernización.

Las polis, por el contrario, están asociadas con el proceso de modernidad política y cultural y con los procesos de cohesión e identidad modernos.

Mientras las urbes producen pobladores urbanos, las polis generan ciudadanos. No es lo mismo ser ciudadano que poblador: para ser ciudadano se requiere una identidad política y una acción política en la urbe, no solamente la acción de tomar la palabra, como decía Darío Ruiz, sino de argumentar, de deliberar y de participar en hacer público lo público, en hacer visible lo público, en hacer abierto lo público, en la cognoscibilidad de todos aquellos elementos que hacen la vida urbana. Ese es el lugar de los procesos de modernidad y modernización.

Amplios escenarios

La segunda característica de las urbes es que ellas demandan dimensiones y espacios públicos más amplios y complejos que lo que se podría tener en poblaciones pequeñas o en las ciudades premodernas. Las urbes han sido comparadas con escenarios en los cuales se representa

la vida en la ciudad, escenarios porque precisamente la acción política debe ser una acción que se desarrolle en público, para un público que puede observar ese escenario, pero no es un público pasivo, sino un público que puede exigir de alguna manera que las cosas sean transparentes, visibles, constatables como si estuviesen en una caja de cristal. Entonces realmente la dimensión pública: la calle, la plaza...

Las urbes privatizan estos espacios, esos espacios terminan privatizados por aquellos grupos que tengan la capacidad, la astucia y el poder para excluir a otros pobladores de esos espacios públicos. Entonces cuando no existe la dimensión de la *polis*, las urbes terminan siendo privatizadas y los espacios públicos terminan siendo privatizados por grupos de poder que tienen intereses parciales, particulares y específicos para desarrollar su acción allí. Por lo tanto, el asunto es que en nuestras urbes los espacios públicos son pedazos de tierra de la cual se apropia aquel que tenga la fuerza suficiente para cerrarlo, o sea negarle la condición de lo público, excluir de allí a otros pobladores y usarlo para su propio beneficio.

Otra característica de las urbes es que son el espacio de visualización y, por lo tanto, es donde se hacen constatables las tensiones, las divergencias, los conflictos políticos. Allí es donde las masas se presentan en el escenario por primera vez y es allí donde se reconoce la condición de los antagonismos sociales.

Las urbes son los lugares de la pugna por la hegemonía cultural, por la dirección de los procesos productivos y por el control de la administración de lo urbano. No podemos esperar entonces a hacer de la urbe una arcadía feliz, pura. Son precisamente estos elementos de fragmentación que acompañan la modernización lo que está generando esas condiciones.

La *polis* es precisamente aquella dimensión a través de la cual se preserva lo público porque cuando en las urbes esa dimensión es pobre, los espacios acaban siendo privatizados. La idea es que mientras no

exista la dimensión de lo público, las *polis* (las urbes), terminarán siendo arrasadas por fronteras internas, cerradas, confinadas. Como ocurre en Medellín que casi se necesita pasaporte o cierto conocimiento de que uno va a llegar allá para poder pasar. O sea que la ausencia de la *polis* en lugar de hacer una ciudad sin confines, lo que está haciendo es una ciudad confinada, fragmentada y cruzada de fronteras.

La urbe genera, amplía y configura espacios y dimensiones públicas que son las que preservan esas condiciones de ciudad abierta y no confinada.

Las tres características de las urbes es que son abiertas: no tendrían fronteras sociales o culturales, con libre accesibilidad a todo tipo de pobladores. Esto significa, entonces, que las urbes son los lugares del extranjero donde los extraños pueden llegar y moverse sin que tenga supuestamente restricciones valorativas políticas, religiosas y culturales. Son el espacio de la otredad.

Sin embargo, para un habitante de Medellín o de otras ciudades colombianas, ese carácter cosmopolita de lo urbano no es vivido como tal: se acepta a aquel que es igual, que comparte idénticos procesos culturales o identidades sociales, pero tenemos una gran dificultad de desarrollar ese cosmopolitismo que no es otra cosa que la capacidad de aceptar al extranjero. Entonces, el poblador tiene una gran dificultad para eso, el ciudadano, por el contrario, sería aquel que se mueve fácilmente entre las diversidades, que no lo asustan ni lo confrontan los extranjeros ni pone en duda su propia identidad porque tenga que entrar en relación con la diferencia. En suma, el ciudadano es aquel que ha construido la tolerancia como una condición del habitante en la ciudad.

Diversidad

El quinto aspecto que quiero plantearles a ustedes es el que tiene que ver con unas características especiales de las urbes, que son definidas por el movimiento y la simultaneidad. Todo se mueve en las urbes,

nada es fijo, nada es permanente. Son esencialmente dinámicas y simultáneamente están ocurriendo en la ciudad sucesos que no tienen alguna conexión con otros, son absolutamente independientes, lo cual les preocupa a los comunicadores sociales, en término de que presentan una ciudad tan polivalente que es difícil de entender.

No podemos aspirar a una ciudad homogénea, eso es romántico, es la nostalgia de un pasado decimonónico. Estamos en otro momento y lo que hay que entender es eso: que las ciudades se mueven y se transforman, que son plurales, diversas, asimétricas.

La idea de la *polis* es entender que la ciudad es eso, pero tratar de otorgarle sentido sin que genere vértigo. Todo a través de una acción específicamente política, pero sin intentar homogeneidades. Es lograr encontrar un espacio en el cual los sujetos vivan en el sentido de la ética, que es la condición humana fundamental de la existencia del ciudadano. No se trata, entonces, de imponer unos valores o de «recuperar los valores», como dicen nuestras autoridades. Porque eso es más bien un mito, esa idea de la sociedad armónica y tranquila. Lo que se necesita es crear unos nuevos valores éticos, pero son los valores de la democracia, de la tolerancia, del respeto por el otro y de llegar a unos mínimos éticos que serían esa nueva identidad política en torno a unas reglas del juego que vamos a aceptar mínimamente para poder establecer mecanismos de la convivencia. Yo diría que la gran desesperanza nuestra está en la incapacidad que tiene cualquier habitante urbano de tener unas mínimas certezas en torno a qué va a ocurrir o a cómo se espera que las cosas ocurran, porque estas ciudades son un poco el reino de la arbitrariedad, precisamente porque no tenemos unos mínimos referentes.

La *polis* no garantiza certezas, pero sí las mediatiza a través de un funcionamiento público visible, abierto, conocible y criticable de la vida urbana. Y esa es la idea de otorgarle sentido. ¿Qué es lo que se

plantea cuando se señala la necesidad de construcción de lo público? Aquí tendríamos que hacer una serie de distinciones entre lo que son las identidades culturales y sociales que poseen los diferentes grupos y sujetos que habitan la urbe y lo que es la identidad política que es la que definen los ciudadanos.

Como habíamos planteado, en las urbes compiten y se enfrentan identidades culturales y sociales diversas definidas básicamente por lo vivido, pero que no son pensadas o reflexionadas; simplemente se aceptan, casi se heredan: uno nace con una especie de identidad antioqueña o india o negra que son asumidas como parte de la vida, pero que no son argumentadas ni voluntarias. Estas identidades culturales y sociales, algunas de ellas premodernas, otras surgidas de la complejidad de lo urbano son muy importantes, pero tienen un problema y es que no generan, per se, identidades políticas. No podemos confundir identidades culturales con identidades políticas. Entonces cuando nos llaman a generar procesos de identidad generalmente nos están llamando a fortalecer identidades prepolíticas.

No se trata de dejar nuestros arraigos domésticos para adquirir otra personalidad, pero sí es necesario que se genere otra identidad, la política: es la identidad con la *polis*, con lo público, que es ante todo una adhesión voluntaria que implica reflexión, comunicación, decisión, acción para aceptar ese marco al cual yo me adhiero. Las identidades culturales no tienen posibilidad de adhesión: yo no me puedo adherir a la identidad indígena porque yo vengo de otra etnia, pero, a la ciudadanía sí me puedo adherir, así provenga de diferencias étnicas o culturales que tienen grandes dificultades o conflictos. De allí que mientras las urbes no tengan dimensión de polis, los conflictos de lo urbano necesariamente tienen que resolverse a través de la violencia, no hay otra posibilidad de resolver esos problemas sino a través de la violencia.

Interlocución

Lo que yo quiero plantearles es cómo con la ciudadanía aparece una nueva identidad que no suprime las anteriores, pero es una identidad constructivista. Esta identidad ciudadana es ante todo deliberativa y discursiva, es tratar precisamente de crear unos códigos nuevos comunes que nos permitan buscar algunos mecanismos de comunicación por encima de esa divergencia y de esa pluralidad de códigos. Esa nueva identidad política es secularizada, es decir, para poder adquirir la condición de ciudadano lo primero que un poblador tiene que hacer es relativizar sus propios valores y creencias porque si los pone en la condición de absoluto, se sigue manteniendo en el campo de lo sacro, es imposible establecer ninguna condición de ciudadanía. La sacralización es una de las grandes dificultades de la construcción de la ciudadanía moderna y el problema de nuestras urbes es que nosotros seguimos siendo muy sacros, aunque no vamos a misa ni creamos en Dios. No es simplemente la adhesión a una religión, sino que nuestras actitudes son sacras porque son totalizantes y absolutamente intolerantes con el otro, porque pensamos que lo nuestro es la verdad absoluta y matamos por defenderla: no hay nada más sacralizado que una organización armada.

Se trata de articular esa identidad nueva ciudadana en torno a un núcleo de ideas mínimas: como la aceptación de los derechos fundamentales, la aceptación de la ley como manera de relación social intersubjetiva de los ciudadanos con el Estado, y aceptar una cuarta condición de divergencia entre gobernantes y gobernados, pero entender que la condición del gobernado es precisamente esa lucha permanente por volver lo público al público. Desde esta perspectiva, la única comunidad política posible en la urbe es la ciudadanía porque cualquier otro tipo de comunidad es una comunidad societal: resuelve problemas pequeños y en pequeño, pero no resuelve los problemas globales ni tiene la capacidad de pensar en el futuro.

Esa comunidad ciudadana intenta definir lo que puede ser común a todos y puede ser usado por todos.

Entonces cuando hablamos de ciudadanía generalmente estamos pensando que ciudadano es el que vota, pero tan importante como el ciudadano que vota estamos pensando en un ciudadano cotidiano, permanentemente preocupado por el quehacer de la vida en la ciudad.

Para terminar, yo diría que el gran reto en Colombia y en el tercer mundo es que estamos obligados a generar polis, integración, cohesión, identidades políticas en sociedades con profundas desigualdades, para darle por lo menos una perspectiva al drama escenificado en nuestras urbes modernas.

Gracias.

Leer y releer N.º 89: "De la urbe a la polis. La construcción de ciudadanía", julio de 2019

De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas

Charles Baudelaire

1

No quiero escribir un tratado de la caricatura; quiero simplemente poner en conocimiento del lector algunas reflexiones que me he hecho a menudo a propósito de este género singular. Tales reflexiones habían llegado a convertirse en una especie de obsesión; he querido aliviarme. Por lo demás, he puesto todo mi empeño en darle un cierto orden facilitando así la digestión. Este es por tanto meramente un artículo de filósofo y de artista. Una historia general de la caricatura en sus relaciones con todos los hechos políticos y religiosos que han conmovido a la humanidad, graves o frívolos, relativos al espíritu nacional o a la moda, es sin duda una obra gloriosa e importante. El trabajo está aún por hacer, pues los ensayos publicados hasta el

momento son poco más que documentos; pero he pensado que era preciso dividir el trabajo. Está claro que una obra sobre la caricatura, entendida de este modo, es una historia de hechos, una inmensa galería anecdótica. En la caricatura, en mayor medida que en las otras ramas del arte, existen dos clases de obras preciosas y recomendables por razones diferentes y casi opuestas. Unas solo tienen la vigencia del hecho que representan. Tienen indudablemente derecho a la atención del historiador, del arqueólogo e incluso del filósofo; deben ocupar su lugar en los archivos nacionales, en los registros biográficos del pensamiento humano. Lo mismo que las hojas sueltas del periodismo, desaparecen llevadas por el soplo incesante que trae noticias; pero las otras, y es de ellas de las que quiero ocuparme en particular, contienen un elemento misterioso, duradero, eterno, que despierta la atención de los artistas. ¡Es algo curioso y verdaderamente digno de consideración la introducción de este elemento inapresable de lo bello hasta en las obras destinadas a presentar al hombre su propia fealdad moral y física! Y, algo no menos misterioso, ese espectáculo lamentable excita en él una hilaridad inmortal e incorregible. He aquí el auténtico tema de este artículo.

Pero me ataca un escrúpulo. ¿Hay que responder con una demostración en regla a una especie de pregunta preconcebida que sin duda querrían maliciosamente plantear algunos profesores-jurados de la seriedad, charlatanes de la gravedad, cadáveres pedantes salidos de los fríos hipogeos del Instituto, llegados a la tierra de los vivos, como ciertos fantasmas avaros, para arrancar unos céntimos a complacientes ministerios? En primer lugar, dirían, ¿es la caricatura un género? No, responderían sus compadres, la caricatura no es un género. He oído resonar en mis oídos tamañas herejías en comidas de académicos. Esas buenas gentes dejaban pasar de lado la comedia de Robert Macaire sin percatarse de grandes síntomas morales y literarios. Contemporáneos de Rabelais le habrían tratado de vil y grosero bufón. En verdad, ¿es preciso demostrar que nada que pro-

ceda del hombre es frívolo a los ojos del filósofo? Sin duda alguna, menos que ningún otro lo será, ese elemento profundo y misterioso que hasta el momento ninguna filosofía ha analizado a fondo.

Vamos por tanto a ocuparnos de la esencia de la risa y de los elementos que constituyen la caricatura. Más adelante, quizá, examinaremos algunas de las obras más notables realizadas en ese género.

2

«El Sabio no ríe sino temerosamente»,¹ ¿De qué labios llenos de autoridad, de qué pluma perfectamente ortodoxa, ha emanado esta extraña y conmovedora máxima? ¿Nos viene del rey filósofo de Judea? ¿Hay que atribuírsela a Joseph de Maistre, ese soldado animado por el Espíritu Santo? Recuerdo vagamente haberla leído en uno de esos libros, pero dada como una cita, no cabe duda. Esta severidad de pensamiento y de estilo le sienta bien a la santidad majestuosa de Bossuet; pero el giro elíptico del pensamiento y la finura quintaesenciada me llevarían a atribuírsela a Bourdaloue, el implacable psicólogo cristiano. Esta singular máxima me vuelve incesantemente a la mente desde que he concebido el proyecto de este artículo, y antes de nada he querido quitármela de encima.

Analicemos, en efecto, esta curiosa proposición:

El Sabio, es decir aquel que está animado por el espíritu del Señor, aquel que posee la práctica del formulario divino, no ríe, no se abandona a la risa sino temerosamente. El Sabio tiembla por haber leído, el Sabio teme la risa, como teme los espectáculos mundanos, la concupiscencia. Se detiene al borde de la risa como al borde de la tentación. Hay, por lo tanto, según el Sabio, una cierta contradic-

1 Cita de memoria. En Lavater se encuentra: «El Sabio sonrío frecuentemente y ríe raramente».

ción secreta entre su carácter de sabio y el carácter primordial de la risa. Efectivamente, por no rozar más que de pasada recuerdos más que solemnes, destacaré —lo que corrobora con plenitud el carácter oficialmente cristiano de esta máxima— que el Sabio por excelencia, el Verbo Encarnado, nunca ha reído. A los ojos de Aquel que todo lo sabe y todo lo puede, lo cómico no existe. Y, sin embargo, el Verbo Encarnado ha conocido la cólera, ha conocido incluso el llanto.

Así pues, hemos de considerar, lo siguiente: en primer lugar, tenemos aquí un autor —un cristiano, sin duda—, que considera como cierto que el Sabio se lo piensa mucho antes de permitirse reír, como si debiera quedarle no sé qué malestar, inquietud, y, en segundo lugar, lo cómico desaparece desde el punto de vista de la ciencia y de la potencia absolutas. Ahora bien, invirtiendo las dos proposiciones, tendríamos que la risa es por lo general privativa de los tontos,² y que siempre implica, en mayor o menor medida, ignorancia y debilidad. No quiero embarcarme aventuradamente en un mar teológico, para el que no estaría provisto ni de brújula ni de velas suficientes; me contento con indicar y mostrar con el dedo al lector esos singulares horizontes.

Es indudable, si queremos situarnos en el punto de vista ortodoxo, que la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral. La risa y el dolor se expresan con los órganos en los que residen el mando y la ciencia del bien o del mal: los ojos y la boca. En el paraíso terrenal (lo consideremos pasado o porvenir, recuerdo o profecía, como los teólogos o como los socialistas), esto es en el medio en que al hombre le parecía que todas las cosas creadas eran buenas, la alegría no estaba en la risa. No le afligía ninguna pena, su rostro era sencillo y liso, y la risa que agita ahora a las naciones no deformaba los rasgos de su cara. La risa y las lágrimas no pueden dejarse ver en el paraíso de las de-

2 Exactamente la fórmula del *Eclesiastés* (VIII, 6-7).

licias. Son por igual hijas de la pena y han llegado porque el cuerpo del hombre enervado carecía de fuerzas para reprimirlas. Desde el punto de vista de mi filósofo cristiano, la risa de sus labios es señal de una miseria tan grande como las lágrimas de sus ojos. El Ser que quiso multiplicar su imagen no ha puesto en la boca del hombre los dientes del león, pero el hombre muerde con la risa; ni en sus ojos la astucia fascinadora de la serpiente, pero seduce con las lágrimas. Y observen que es también con las lágrimas con las que el hombre lava las penas del hombre, que es con la risa con la que endulza a veces su corazón y lo atrae; pues los fenómenos engendrados por la caída llegarán a ser los medios de redención.

Permítaseme una suposición poética que me servirá para verificar la justicia de estos asertos que muchas personas encontrarán sin duda mancillados por el *a priori* del misticismo. Intentemos, ya que lo cómico es un elemento condenable y de origen diabólico, situar en frente un alma absolutamente primitiva recién salida, por así decirlo, de las manos de la naturaleza. Tomemos, por ejemplo, la gran y típica figura de Virginia, que simboliza a la perfección la pureza y la ingenuidad absolutas. Virginia llega a París empapada aún de las brumas del mar y dorada por el sol de los trópicos, los ojos llenos de las grandes imágenes primitivas de las olas, de las montañas y de los bosques. Cae aquí, en plena civilización turbulenta, desbordante y mefítica, ella, impregnada de los puros y ricos olores de la India; se apega a la humanidad mediante la familia y al amor mediante su madre y su amante, su Pablo, angelical como ella, cuyo sexo no se distingue, es un decir, del suyo en los ardores insaciables de un amor que se ignora. A Dios lo ha conocido en la iglesia de los Pomelos, una pequeña iglesia muy modesta y muy pobre, y en la inmensidad indescriptible del azul tropical, y en la música inmortal de los bosques y de los torrentes. Claro es que Virginia es una gran inteligencia; pocas imágenes y recuerdos le bastan, como al Sabio, pocos libros. Pero un día Virginia encuentra por casualidad, inocentemente, en

los cristales de una vidriera, sobre una mesa, en un lugar público, en el Palacio Real, ¡una caricatura! una caricatura bien atrayente para nosotros, repleta de amargura y de rencor, como sabe hacerlas una civilización perspicaz y aburrida. Imaginemos una buena farsa de boxeadores, alguna enormidad británica, rebosante de sangre coagulada y sazónada con algunos *goddam* monstruosos; o, si le resulta más grato a vuestra curiosa imaginación, imaginemos ante la mirada de nuestra virginal Virginia una encantadora y sorprendente impureza, un Gavarni de aquellos tiempos, y de los mejores, una sátira insultante contra las locuras reales, una diatriba plástica contra el Parque de los Ciervos, o los abyectos antecedentes de una gran favorita, o las escapadas nocturnas de la proverbial austriaca. La caricatura es doble: el dibujo y la idea, el dibujo violento, la idea mordaz y velada; complicación de elementos penosos para un espíritu ingenuo, acostumbrado a comprender por intuición las cosas simples como él. Virginia ha visto; ahora mira. ¿Por qué? Mira lo desconocido. Por lo demás, no comprende ni lo que aquello quiere decir ni para qué sirve. Y, sin embargo, ¿ven ustedes ese repentino repliegue de alas, ese estremecimiento de un alma que se oculta y quiere retirarse? El ángel ha sentido que el escándalo se encontraba allí. Y en verdad, os lo digo, haya comprendido o no haya comprendido, le quedará de esa impresión un cierto malestar, algo que se asemeja al miedo. Sin duda, si Virginia permanece en París y le llega la ciencia, le llegará la risa; veremos por qué. Pero por el momento, nosotros, analista y crítico, que desde luego no nos atreveríamos a afirmar que nuestra inteligencia es superior a la de Virginia, constatamos el temor y el sufrimiento del ángel inmaculado ante la caricatura.

3

Lo que bastaría para demostrar que lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas

contenidas en la manzana simbólica, es el unánime acuerdo de los fisiólogos de la risa sobre la razón primera de ese monstruoso fenómeno. Por lo demás, su descubrimiento no es muy profundo y no va demasiado lejos. La risa, dicen, viene de la superioridad. No me sorprendería que ante tal descubrimiento el fisiólogo se echara a reír pensando en su propia superioridad. También habría que decir: la risa viene de la idea de la propia superioridad. ¡Idea satánica como la que más! Orgullo y aberración. Ahora bien, es notorio que todos los locos de los hospitales tienen desarrollada más allá de toda medida la idea de su propia superioridad. No sé de locos de la humildad. Observen que la risa es una de las expresiones más frecuentes y más numerosas de la locura. Y vean cómo todo concuerda: cuando Virginia, caída, haya descendido un grado en pureza, empezará a tener la idea de su propia superioridad, será más sabia desde el punto de vista del mundo, y reirá.

He dicho que había un síntoma de debilidad en la risa; y, en efecto, ¿hay síntoma más destacado de debilidad que una convulsión nerviosa, un espasmo involuntario comparable al estornudo, y causada por la visión de la desgracia de otro? Esa desgracia es casi siempre una debilidad de espíritu. ¿Existe un fenómeno más deplorable que la debilidad regocijándose de la debilidad? Pero hay algo peor. Esa desgracia es en ocasiones de una especie muy inferior, una imperfección en el orden físico. Para tomar uno de los ejemplos más vulgares de la vida, ¿qué hay de regocijante en el espectáculo de un hombre que cae en el hielo o en el pavimento, que tropieza en el borde de una acera, para que la cara de su hermano en Jesucristo se contraiga en forma desordenada, para que los músculos de su rostro se pongan súbitamente en movimiento como un reloj al mediodía o un juguete de cuerda? Ese pobre diablo cuando menos se ha desfigurado, quizá se haya fracturado algún miembro importante. Sin embargo, la risa ha salido, irresistible y súbita. Cierto es que si queremos ahondar en esta situación encontraremos en el fondo del pensamiento del que ríe

cierto orgullo inconsciente. Es el punto de partida: *yo* no me caigo; *yo*, camino derecho; *yo*, mi pie es firme y seguro. No sería *yo* quien cometería la tontería de no ver una acera cortada o un adoquín que cierra el paso.

La escuela romántica, o, mejor dicho, una de las subdivisiones de la escuela romántica, la escuela satánica, ha comprendido bien esta ley primordial de la risa; o, al menos, si no todos la han comprendido, todos, incluso en sus más generosas extravagancias y exageraciones, la han sentido y aplicado correctamente. Todos los descreídos de melodrama, malditos, condenados, fatalmente marcados por un rictus que les llega hasta las orejas, se encuentran en la ortodoxia pura de la risa. Por lo demás, casi todos ellos son nietos legítimos o ilegítimos del célebre viajero Melmoth, la gran creación satánica del reverendo Maturin.³ ¿Existe algo más grande, más poderoso en lo relativo a la pobre humanidad que ese pálido y aburrido Melmoth? Y, sin embargo, hay en él un lado débil, abyecto, antiodivino y antiluminoso. También cuando ríe, como ríe, comparándose continuamente a las orugas humanas, ¡él tan fuerte, tan inteligente, él para quien una parte de las leyes condicionales de la humanidad, físicas e intelectuales, han dejado de existir! Y esa risa es la explosión perpetua de su cólera y de su sufrimiento. Él es, entiéndaseme, el resultado necesario de su doble naturaleza contradictoria, que es infinitamente grande en comparación con el hombre, infinitamente vil y bajo en comparación con lo verdadero y lo justo absolutos. Melmoth es una contradicción viviente. Ha escapado de las condiciones fundamentales de la vida; sus órganos ya no soportan su pensamiento. Es la razón por la que esa risa hiela y retuerce las entrañas. Es una risa que jamás duerme, como una enfermedad que sigue siempre su camino

3 Una de las obras que más han influido en la corriente «satánicas» del Romanticismo francés. *Melmoth the Wanderer* se publicó en 1820. Baudelaire tenía el proyecto, que no llegó a realizarse, de hacer una traducción de Melmoth más satisfactoria que la existente.

y ejecuta una orden providencial. Y así, la risa de Melmoth, que es la más alta expresión del orgullo, desempeña perpetuamente su función desgarrando y quemando los labios del irremisible reidor.

4

Ahora resumamos un poco y establezcamos en forma más visible las proposiciones principales, que son como una especie de teoría de la risa. La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita, miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa. No es el hombre que cae quien ríe de su propia caída, a menos que sea un filósofo, un hombre que haya adquirido por hábito la fuerza de desdoblarse rápidamente y de asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su yo. Pero el caso es raro. Los animales más cómicos son los más serios, como los monos y los loros. Por otra parte, imaginen al hombre arrancado de la creación, lo cómico dejaría de existir, pues los animales no se creen superiores a los vegetales, ni los vegetales a los minerales. Signo de superioridad en lo concerniente a las bestias, e incluyo en esta denominación a los numerosos parias de la inteligencia, la risa es signo de inferioridad en lo que concierne a los sabios que, por la inocencia contemplativa de su espíritu, lindan con la infancia. Al comparar, puesto que estamos en nuestro derecho, la humanidad con el hombre, comprobamos que las naciones primitivas, lo mismo que Virginia, no conciben la caricatura y carecen de comedias (los libros sagrados, sea cual sea la nación a la que pertenecen, no ríen jamás), y que, al avanzar poco

a poco hacia los picos nebulosos de la inteligencia, o al inclinarse sobre las hogueras tenebrosas de la metafísica, las naciones se echan a reír diabólicamente con la risa de Melmoth; y, por último, si en esas mismas naciones ultracivilizadas, una inteligencia, empujada por una ambición superior, quiere franquear los límites del orgullo mundano y lanzarse intrépidamente sobre la poesía pura, en esa poesía límpida y profunda como la naturaleza, la risa estará ausente como del alma del Sabio.

Lo mismo que lo cómico es signo de superioridad o de creencia en la propia superioridad, es natural creer que antes de haber alcanzado la purificación absoluta prometida por algunos profetas místicos, las naciones verán aumentar en ellas los motivos de comicidad a medida que se acrecienta su superioridad. Pero también lo cómico cambia de naturaleza. El elemento angélico y el elemento diabólico funcionan paralelamente. La humanidad se eleva y gana para el mal y la inteligencia del mal una fuerza proporcional a la que ha ganado para el bien. Es la razón por la que no encuentro sorprendente que nosotros, hijos de una ley mejor que las leyes religiosas antiguas; nosotros, discípulos de Jesús, poseamos más elementos cómicos que la pagana antigüedad. Eso mismo es una condición de nuestra fuerza intelectual general. Permitido a los contradictores jurados citar la clásica historia del filósofo que murió de risa al ver a un asno comiendo higos, y también las comedias de Aristófanes y las de Plauto. Respondería que aparte de que esas épocas son esencialmente civilizadas, y que la creencia había desaparecido, esa comicidad no era igual a la nuestra. Tiene incluso algo de salvaje, y no podemos apropiárnosla a no ser mediante un esfuerzo de la inteligencia por dar un salto atrás, cuyo resultado es conocido como pastiche. En cuanto a las figuras grotescas que nos ha dejado la antigüedad, las máscaras, las figurillas de bronce, los Hércules todo músculo, los pequeños Príapos de lengua encurvada en el aire, de orejas puntiagudas, todo cerebelo y fallo —en cuanto a esos falos prodigiosos sobre los que montan inocentemente

a caballo las blancas hijas de Rómulo, esos monstruosos aparatos para la generación armados con alas y campanillas—, creo que todas esas cosas están llenas de seriedad. Venus, Pan y Hércules no eran personajes risibles. Hemos reído después de la venida de Jesús, con la ayuda de Platón y Séneca. Creo que la antigüedad estaba llena de respeto a los pregoneros y a los realizadores de proezas de todo tipo, y que todos los extravagantes fetiches que he citado no son sino signos de adoración o, en todo caso, símbolos de fuerza, y de ninguna manera emanaciones del espíritu intencionadamente cómicas. Los ídolos hindúes y chinos ignoran que son ridículos; es en nosotros, cristianos, donde está lo cómico.

5

No hay que creer que estemos liberados de toda dificultad. El espíritu menos acostumbrado a estas sutilezas estéticas sabría oponerse rápidamente a esta objeción insidiosa: la risa es versátil. No siempre nos regocijamos de una desgracia, de una debilidad, de una inferioridad. Muchos de los espectáculos que excitan la risa en nosotros son bien inocentes, y no solo las diversiones de la infancia sino también muchas cosas que sirven para el divertimento de los artistas, nada tienen que ver con el espíritu de Satán. Hay en ello una apariencia de verdad. Pero ante todo hay que distinguir bien la alegría de la risa. La alegría existe por sí misma, pero tiene diversas manifestaciones. En ocasiones es casi invisible; otras, se expresa mediante el llanto. La risa no es más que una expresión, un síntoma, un diagnóstico ¿Síntoma de qué? He ahí la cuestión. La alegría es una. La risa es la expresión de un sentimiento doble o contradictorio; por eso hay convulsión. También la risa de los niños, querría en vano objetarme, es por completo diferente, incluso como expresión física, como forma, de la risa del hombre que asiste a una comedia, contempla una caricatura, o de la risa de Melmoth; de Melmoth, el ser desclasado,

el individuo situado en los límites últimos de la patria humana y las fronteras de la vida superior; de Melmoth creyéndose siempre próximo a desembarazarse de su pacto infernal, esperando sin cesar trocar ese poder sobrehumano, que hace su desgracia, por la conciencia pura de un ignorante que le produce envidia. La risa de los niños es como la eclosión de una flor. Es la alegría de recibir, la alegría de respirar, la alegría de abrirse, la alegría de contemplar, de vivir, de crecer. Es una alegría de planta. Y también, por lo general, la sonrisa es un tanto análoga al balanceo de cola de los perros o al ronroneo de los gatos. Y, sin embargo, observen que si la risa de los niños difiere aún del contento animal es porque esa risa no está del todo exenta de ambición, como corresponde a los chiquilicuatres, es decir, a los Satanes en ciernes.

Hay un caso en el que la cosa es más complicada. El de la risa del hombre, pero risa de verdad, risa violenta, ante la apariencia de objetos que no suponen un signo de debilidad o de desgracia de sus semejantes. Es fácil adivinar que me estoy refiriendo a la risa ocasionada por lo grotesco. Las creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, con frecuencia excitan en nosotros una hilaridad loca, excesiva, que se traduce en desgarramientos y desternillamientos interminables. Es evidente que se debe diferenciar y que hay ahí un grado más. Lo cómico es, desde el punto de vista artístico, una imitación; lo grotesco, una creación. Lo cómico es una imitación entremezclada de una cierta facultad creadora, es decir, de una idealidad artística. Ahora bien, el orgullo humano, que siempre lleva la delantera, y que es la causa natural de la risa en el caso de lo cómico, se convierte también en causa natural de la risa en el caso de lo grotesco, que es una creación entremezclada de cierta facultad imitativa de elementos preexistentes en la naturaleza. Quiero decir que en ese caso la risa es la expresión de la idea de superioridad, no ya del hombre sobre el hombre, sino del hombre sobre la naturaleza. No hay que considerar esta idea demasiado sutil; no sería razón

suficiente para rechazarla. Se trata de encontrar otra explicación plausible. Si esta parece traída por los pelos y un poco difícil de admitir, es porque la risa causada por lo grotesco tiene en sí algo de profundo, de axiomático y de primitivo que se aproxima mucho más a la vida inocente y a la alegría absoluta que la risa originada por la comicidad de las costumbres. Existe entre esas dos risas, abstracción hecha del tema de la utilidad, la misma diferencia que entre la escuela literaria interesada y la escuela del arte por el arte. De este modo, lo grotesco domina a lo cómico desde una altura proporcional.

En lo sucesivo denominaré a lo grotesco cómico absoluto, como antítesis de lo cómico ordinario, que llamaré cómico significativo. Lo cómico significativo es un lenguaje más claro, más fácil de comprender por el vulgo, y en particular, más fácil de analizar, al ser su elemento visiblemente dual: el arte y la idea moral; pero lo cómico absoluto, al aproximarse mucho más a la naturaleza, se presenta como una clase una, y que quiere ser captada por intuición. No hay más que una verificación de lo grotesco, es la risa, y la risa repentina; frente a lo cómico significativo no está prohibido reír de golpe; no rebate su valor; se trata de rapidez de análisis. He dicho: cómico absoluto, pero hay que estar atento. Desde el punto de vista del absoluto definitivo, no existe más que la alegría. Lo cómico solo puede ser absoluto en relación con la humanidad caída, y así es como yo lo entiendo.

6

La esencia muy notoria de lo cómico absoluto es el atributo de los artistas superiores que llevan en sí la receptibilidad suficiente de toda idea absoluta. Y Théodore Hoffmann es el hombre que mejor ha sentido hasta el momento estas ideas, y quien las ha puesto parcialmente en práctica en trabajos de pura estética y también de creación. Siempre ha sabido diferenciar bien lo cómico ordinario de lo cómico que él denomina cómico inocente. Con frecuencia ha intentado resolver en

obras artísticas las sabias teorías que había emitido didácticamente, o lanzado en forma de inspiradas conversaciones o de diálogos críticos; y de esos mismos artículos sacaré los ejemplos más deslumbrantes cuando llegue a dar una serie de aplicaciones de los principios arriba enunciados y a poner un ejemplo bajo cada enunciado de categoría.

Por otra parte, en lo cómico absoluto y lo cómico significativo encontramos géneros, subgéneros y familias. La división puede efectuarse sobre diferentes bases. Podemos elaborarla en primer lugar según una ley filosófica pura, tal y como he empezado a hacer, y, a continuación, conforme a la ley artística de creación. La primera está originada por la separación primitiva de lo cómico absoluto de lo cómico significativo; la segunda está basada en el género de facultades especiales de cada artista. Y, por último, también podemos establecer una clasificación de cómicos en concordancia con los ambientes y las diversas aptitudes nacionales. Es preciso señalar que cada uno de los términos de cada clasificación puede completarse y matizarse mediante la agregación de un término de otra, lo mismo que la ley gramatical nos enseña a modificar el sustantivo mediante el adjetivo. Así, tal artista alemán o inglés es más o menos exacto respecto a lo cómico absoluto y es, al mismo tiempo, más o menos idealizador. Intentaré dar ejemplos escogidos de lo cómico absoluto y significativo, y caracterizar brevemente el espíritu cómico propio de algunas naciones prioritariamente artistas, antes de llegar a la parte donde quiero discutir y analizar con mayor detenimiento el talento de los hombres que le han dedicado sus estudios y su existencia.

Si exageramos y llevamos a sus últimos extremos las consecuencias de lo cómico significativo, obtenemos lo cómico feroz, del mismo modo que la expresión sinonímica de lo cómico inocente, con un grado más, es lo cómico absoluto.

En Francia, país de pensamiento y de manifestaciones claras, en el cual el arte tiende natural y directamente a la utilidad, lo cómico es



Alfredo Luis Vásquez Elorza, *Estilia* (que por mayor austeridad viva en una columna), collage, 75 x 75 cm, 2016

en general significativo. Molière fue la mejor expresión francesa en ese género; pero lo mismo que el fondo de nuestro carácter es un alejamiento de toda cosa extrema, igualmente uno de los diagnósticos peculiares de toda pasión francesa, de toda ciencia, de todo arte francés, es huir de lo excesivo, de lo absoluto y de lo profundo, en consecuencia, poco hay aquí de cómico feroz; asimismo, nuestro grotesco raramente se eleva a lo absoluto.

Rabelais, que es el gran maestro francés de lo grotesco, conserva en medio de sus más disparatadas fantasías algo útil y razonable. Es directamente simbólico. En él lo cómico tiene casi siempre la transparencia de un apólogo. En la caricatura francesa, en la expresión plástica de lo cómico, encontraremos de nuevo este espíritu dominante. Hemos de reconocerlo, el prodigioso buen humor poético necesario para el auténtico grotesco raramente se encuentra entre nosotros en una dosis igual y continua. De tarde en tarde vemos reaparecer el filón; pero no es esencialmente nacional. Deben mencionarse en ese género algunos intermedios de Molière, por desgracia demasiado poco leídos y demasiado poco representados, entre otros los del *Enfermo imaginario* y los del *Burgués gentilhombre*, y las figuras carnavalescas de Callot. En cuanto a lo cómico de los *Cuentos* de Voltaire, francés por excelencia, extrae siempre su razón de ser de la idea de superioridad; es sumamente significativo.

La soñadora Alemania nos dará excelentes muestras de lo cómico absoluto. Allí todo es grave, profundo, excesivo. Para encontrar lo cómico feroz y muy feroz, hay que pasar La Mancha y visitar los reinos brumosos del *spleen*. La alegre, ruidosa y olvidadiza Italia abunda en cómico inocente. Es en plena Italia, en el corazón del carnaval meridional, en medio del turbulento Corso, donde Théodore Hoffmann ha situado juiciosamente el excéntrico drama de *La princesa Brambilla*. Los españoles están muy dotados para lo cómico. Llegan rápidamente a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen a menudo algo de sombrío.

Conservaré largo tiempo el recuerdo de la primera pantomima inglesa que vi representar. Fue en el teatro de Variedades, hace algunos años. Pocos serán seguramente los que se acuerden, pues bien poco parecieron gustar de ese género de divertimento, y esos pobres mimos ingleses recibieron entre nosotros una triste acogida. Al público francés no le gusta que se le descentre. No tiene el gusto muy cosmopolita, y los desplazamientos de horizonte le enturbian la visión. Por mi parte, me sentí sumamente impresionado por esa manera de entender lo cómico. Decían, y esto los indulgentes, para explicar el fracaso, que eran artistas vulgares y mediocres, suplentes; pero no se trataba de eso. Eran ingleses, eso es lo importante.

Me pareció que el rasgo distintivo de ese género cómico era la violencia. Lo demostraré mediante algunos ejemplos que recuerdo.

En primer lugar, Pierrot no era ese personaje pálido como la luna, misterioso como el silencio, ligero y mudo como la serpiente, derecho y largo como una potencia, ese hombre artificial, movido por singulares resortes, al que nos había acostumbrado el deplorable Debureau. El Pierrot inglés llegaba como la tempestad, caía como un fardo y, cuando reía, su risa hacía temblar la sala; esa risa se asemejaba a un alegre trueno. Era un hombre pequeño y grueso, que había aumentado su prestancia con un traje cargado de lazos que cumplían alrededor de su jubilosa persona la función de las plumas y del plumón alrededor de los pájaros o de la piel en torno a los angoras. Sobre la harina de su rostro, había pegado crudamente, sin gradación, sin transición, dos enormes placas de rojo puro. La boca estaba agrandada por una prolongación simulada de los labios valiéndose de dos bandas de carmín, de forma que, cuando reía, la jeta parecía extenderse hasta las orejas.

En cuanto a la moral, el fondo era el mismo que el del Pierrot que todo el mundo conoce: despreocupación y neutralidad, y por consiguiente realización de todas las fantasías glotonas y rapaces, en

detrimento tan pronto de Arlequín como de Casandra o de Leandro. Solo que, donde Lebureau habría sumergido la punta del dedo para lamérselo, él sumergiría los dos puños y los dos pies.

Y todas las cosas se manifestaban así en esta singular pieza, con arrebatos; era el vértigo de la hipérbole.

Pierrot pasa ante una mujer que lava el marco de su puerta: después de desvalijarle los bolsillos, quiere hacer pasar a los suyos la esponja, la bayeta, el cubo de agua y el agua misma. En cuanto a la manera en que intentaba expresarle su amor, cada uno puede imaginarlo a través de los recuerdos que haya guardado de la contemplación de las costumbres fanerogámicas de los monos en la célebre jaula del Jardin-des-Plantes. Hay que añadir que el papel de la mujer lo representaba un hombre muy alto y muy delgado, cuyo pudor violado lanzaba agudos gritos. Era realmente una borrachera de risa, algo terrible e irresistible.

Por no sé qué fechoría, Pierrot debía finalmente ser guillotinado. ¿Por qué la guillotina en lugar de la horca en país inglés?... Lo ignoro; sin duda para conducir a lo que vamos a ver. El instrumento fúnebre estaba allí, erigido en las tablas francesas, francamente sorprendidas de esta romántica novedad. Después de luchar y berrear como un buey que presiente el matadero, Pierrot sufría por fin su destino. La cabeza se separaba del cuello, una gruesa cabeza blanca y roja, y rodaba con ruido ante el hueco del apuntador, mostrando el disco sangrante del cuello, la vértebra escindida, y todos los detalles de una carne de carnicería recientemente cortada para el escaparate. Pero he aquí que, súbitamente, el torso decapitado, movido por la monomanía irresistible del vuelo, se enderezaba, escamoteaba victoriosamente su propia cabeza, como un jamón o una botella de vino, y, bastante más avisado que el gran Dionisio, ise la metía en el bolsillo!

Con la pluma todo ello resulta frío y desvaído. ¿Cómo podría la pluma rivalizar con la pantomima? La pantomima es la depuración de la

comedia; es la quintaesencia; es el elemento cómico puro, liberado y concentrado. Y, con el especial talento de los actores ingleses para la hipérbole, todas esas farsas monstruosas adquirirían un realismo singularmente sobrecogedor.

Una de las cosas más notables en calidad de cómico absoluto y, por así decirlo, en concepto de metafísica de lo cómico absoluto, era indudablemente el comienzo de esta hermosa pieza, un prólogo lleno de una elevada estética. Los principales personajes de la obra, Pierrot, Casandra, Arlequín, Colombina y Leandro están ante el público, muy dulces y muy tranquilos. Son bastante razonables y no difieren mucho de las buenas gentes que se encuentran en la sala. El soplo maravilloso que les inducirá a moverse de manera extraordinaria aún no ha inspirado sus cerebros. Algunas jovialidades de Pierrot no pueden dar sino una pálida idea de lo que hará a continuación. La rivalidad de Arlequín y de Leandro acaba de declararse. Un hada se interesa por Arlequín: es la eterna protectora de los mortales enamorados y pobres. Le promete su protección, y, para darle una prueba inmediata, pasea su varita por los aires con un gesto misterioso y lleno de autoridad.

Tan pronto como el vértigo ha hecho irrupción, el vértigo circula en el aire; se respira el vértigo; el vértigo es el que llena los pulmones y renueva la sangre en el ventrículo.

¿Qué es ese vértigo? Es lo cómico absoluto; se ha apoderado de cada ser. Leandro, Pierrot y Casandra hacen gestos extraordinarios que demuestran claramente que se sienten introducidos por la fuerza en una nueva existencia. No parecen enfadados. Se preparan para los grandes desastres y el destino tumultuoso que les espera, como alguien que se escupe en las manos y se frota una contra otra antes de realizar una proeza. Hacen molinetes con los brazos, parecen molinos de viento atormentados por la tempestad. Debe ser para agilizar sus articulaciones, las necesitarán. Todo ello se lleva a cabo

entre grandes estallidos de risa, rebotantes de satisfacción; luego saltan unos por encima de los otros, y una vez constatada su aptitud y agilidad, sigue un deslumbrante ramillete de patadas, puñetazos y bofetadas que alborotan e iluminan como una artillería; pero todo ello sin rencor. Todos sus gestos, todos sus gritos, todas sus caras dicen: el hada lo ha querido, el destino nos precipita, no me preocupo; ¡vamos! ¡Lancémonos! Y se lanzan a través de la obra fantástica que, hablando con propiedad, empieza ahí, es decir, en la frontera de lo maravilloso.

Arlequín y Colombina, aprovechando ese delirio, han huido danzando, y con pie ligero van a correr sus aventuras.

Un ejemplo más: este procede de un autor singular, muy amplio de espíritu, se diga lo que se diga, y que une a la chanza equivalente francesa la alegría loca, espumosa y ligera de los países del sol, al tiempo que lo cómico profundo germánico. Quiero hablar de nuevo de Hoffmann.

En el cuento titulado: «Daucus Carota, el Rey de las Zanahorias», para algunos traductores «La prometida del Rey», cuando la gran tropa de zanahorias llega al corral de la granja donde habita la prometida, nada puede ser más hermoso. Todos esos pequeños personajes de un rojo escarlata como un regimiento inglés, con un enorme plumero verde en la cabeza como los de los lacayos de las carrozas, ejecutan cabriolas y volteretas maravillosas sobre pequeños caballos. Todo ello se anima con sorprendente agilidad. Son tanto más hábiles y les es otro tanto más fácil caer sobre la cabeza porque esta es más grande y más pesada que el resto del cuerpo, como los soldados de médula de saúco que tienen un poco de plomo en su chacó.

La infortunada joven, imbuida de sueños de grandeza, está fascinada por ese despliegue de fuerzas militares. ¡Pero qué diferente es un ejército desfilando de un ejército en sus barracones, bruñendo sus

armas, lustrando sus fornituras⁴, o, aún peor, roncando innoblemente en sus catres de campaña malolientes y sucios! He ahí el reverso de la medalla; pues todo eso no era más que sortilegio, aparato de seducción. Su padre, hombre prudente y bien instruido en brujería, quiere mostrarle el envés de todos esos esplendores. Y así, a la hora en que las hortalizas duermen con un sueño brutal, sin sospechar que pueden ser sorprendidas por el ojo de un espía, el padre entreabre una de las tiendas de esta magnífica armada, y entonces la pobre soñadora ve esa masa de soldados rojos y verdes en su espantoso desatavío, nadando y durmiendo en el fango terroso del que ella ha salido. Todo ese esplendor militar en gorro de dormir no es más que una infecta ciénaga. Podría tomar del admirable Hoffmann otros muchos ejemplos de lo cómico absoluto. Si se desea comprender bien mi idea, hay que leer con detenimiento «*Daucus Carota*», «*Peregrinus Tyss*», el «*Pote de oro*» y, sobre todo, antes de todo, *La princesa Brambilla*, que es una especie de catecismo de alta estética.

Lo que distingue muy particularmente a Hoffmann es la mezcla involuntaria, y a veces muy voluntaria, de una cierta dosis de cómico significativo con lo cómico más absoluto. Sus concepciones cómicas más sobrenaturales, las más fugitivas, que a menudo recuerdan las visiones de la embriaguez, tienen un sentido moral y visible: se diría que nos encontramos ante un fisiólogo o un médico de locos de los más profundos, que se entretuviera en revestir esta profunda ciencia de formas poéticas, como un sabio que hablara mediante apólogos y parábolas.

Tomen, si lo desean, por ejemplo, el personaje de Giglio Fava, el comediante afectado de dualismo crónico en *La princesa Brambilla*. Este personaje *uno* cambia de cuando en cuando de personalidad, y, bajo el nombre de Giglio Fava, se declara el enemigo del príncipe

4 Correaje y cartuchera que usan los soldados (N. de la T.).

sirio Cornelio Chiapperi; y cuando él es príncipe sirio, vierte ante la princesa el más profundo y el más real desprecio sobre su rival, sobre un miserable histrión que se llama, a lo que dicen, Giglio Fava.

Es necesario añadir que uno de los rasgos más característicos de lo cómico absoluto es el de ignorarse a sí mismo. Esto es visible no solo en ciertos animales de lo cómico en los que la gravedad es parte esencial, como en los monos, y en algunas caricaturas esculturales antiguas de las que ya he hablado, sino también en las monstruosidades chinas que tanto nos regocijan y que tienen mucha menos intención cómica de lo que generalmente creemos. Un ídolo chino, aunque sea un objeto de veneración, no difiere mucho de un tentetieso o de un monigote de chimenea.

Por lo tanto, para acabar con todas estas sutilezas y todas estas definiciones, y para concluir, haré notar por última vez que la idea dominante de superioridad se encuentra lo mismo en lo cómico absoluto que en lo cómico significativo, tal y como ya he, en exceso quizá, explicado; que para que exista comicidad, es decir, emanación, explosión, liberación de lo cómico, tiene que haber dos seres presentes; que es especialmente en el que ríe, en el espectador, en el que reside lo cómico; que sin embargo, en lo que respecta a esta ley de ignorancia, debe hacerse una excepción con los hombres que tienen la profesión de desarrollar en ellos el sentimiento de lo cómico y de sacado de sí mismos para diversión de sus semejantes, fenómeno que entra en la clase de todos los fenómenos artísticos que denotan en el ser humano la existencia de una dualidad permanente, la facultad de ser a la vez uno y otro.

Y por retornar a mis primitivas definiciones y expresarme con mayor claridad, digo que cuando Hoffmann engendra lo cómico absoluto, es bien cierto que lo sabe; pero también sabe que la esencia de esa comicidad es parecer que se ignora a sí misma y desarrollar en el espectador, o mejor dicho en el lector, la alegría de su propia supe-

rioridad y la alegría de la superioridad del hombre sobre la naturaleza. Los artistas crean lo cómico; habiendo estudiado y reunido los elementos de lo cómico, saben que tal ser es cómico y que solo lo es a condición de ignorar su naturaleza; lo mismo que, por una ley inversa, el artista no es artista más que a condición de ser dual y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza.

Tomado de *Lo cómico y la caricatura*. Traducción de Carmen Santos. Editorial Visor, Madrid, 1988.
Leer y releer N.º 79: "Aniversario del nacimiento de Shakespeare", abril de 2016

Leer

Cesare Pavese

Es verdad que no hay que cansarse de pedir a los escritores claridad, sencillez y solicitud ante las masas que no escriben, pero a veces también llegamos a dudar de que todos sepan leer. Leer es muy fácil, dicen aquellos que en virtud de su largo trato con los libros han perdido el respeto a la palabra escrita; pero aquel que más que con libros trata con hombres y cosas, y sale cada mañana para regresar por la noche encallecido, cuando se le presenta la ocasión de enfrascarse en una página advierte que tiene ante sí algo ingrato y raro, algo evanescente y al mismo tiempo duro que lo agrade y lo desalienta. Huelga decir que este último está más cerca que el otro de la verdadera lectura.

Con los libros ocurre lo mismo que con las personas, han de tomarse en serio. Pero precisamente por ello debemos guardarnos bien de convertirlos en ídolos, es decir, en instrumentos de nuestra pereza. En este aspecto, el hombre que no vive entre libros y acude a ellos con esfuerzo posee un capital de humildad, de inconsciente fuerza —la

única que vale— que le permite acercarse a las palabras con el respeto y la ansiedad con que nos acercamos a una persona predilecta. Y esto vale mucho más que la “cultura”; más aún: es la verdadera cultura.

Necesidad de comprender a los demás, actitud caritativa con los demás, que es en fin de cuentas la única manera de comprendernos y amarnos a nosotros mismos: la cultura empieza por aquí. Los libros no son los hombres, son medios para llegar a ellos; quien ama los libros, pero no ama a los hombres es un fatuo o un réprobo.

Hay un obstáculo para la lectura (es el mismo en todas las esferas de la vida): la excesiva confianza en uno mismo, la falta de humildad, la negativa a aceptar lo otro, lo diferente. Siempre nos hiere el inaudito descubrimiento de que otro ha mirado, no precisamente más lejos que nosotros, sino de manera diferente. Estamos hechos de mezquina costumbre. Nos gusta asombrarnos, como los niños, pero no demasiado. Cuando el estupor nos exige salir verdaderamente de nosotros mismos, perder el equilibrio para recobrar otro acaso más precario, entonces fruncimos el ceño y pataleamos, volvemos en verdad a ser niños. Pero de estos nos falta la virginidad, que es la inocencia. Nosotros tenemos ideas, gustos, hemos leído precisamente unos cuantos libros: poseemos algo, y como todos los propietarios tememos por ese algo.

Todos, lamentablemente, hemos leído. Y así como a menudo los más pequeños burgueses se aferran al falso decoro y a los prejuicios de clase mucho más que los desenvueltos aventureros del gran mundo, así el ignorante que ha leído algo se aferra ciegamente al gusto, a la trivialidad, al prejuicio que allí ha sorbido, y a partir de entonces, si le sucede volver a leer, todo lo juzga y condena según aquel rasero. Es muy fácil aceptar la perspectiva más trivial e instalarse en ella, al calor del consenso de la mayoría. Es muy cómodo suponer que se han acabado los esfuerzos y ya conocemos la belleza, la verdad y la justicia. Es cómodo y cobarde. Es como creer que regalando de vez

en cuando una moneda al mendigo quedamos desligados de nuestro eterno y temible deber de caridad. Nada haremos aquí sin respeto y humildad: la humildad que abre brecha en nuestra sustancia de orgullo y pereza y el respeto que nos persuade de la dignidad del otro, de lo diferente, del prójimo en cuanto tal.

Hablamos de libros. Es sabido que cuanto más franca y llana es la voz de un libro, tanto más dolor y ansiedad le ha costado a su autor. Por tanto, es inútil confiar en sondearlos sin sufrir las consecuencias. Leer no es fácil. Y quien, como suele decirse, ha estudiado, quien se mueve ágilmente en el mundo del conocimiento y del gusto, quien tiene tiempo y medios para leer, demasiado a menudo carece de alma, está muerto para la caridad, está acorazado y endurecido por el egoísmo de casta. En cambio, aquel que anhela tener acceso al mundo de la fantasía y del pensamiento casi siempre carece de los primeros elementos: le falta el alfabeto de todo lenguaje, no le sobra ni tiempo ni fuerzas, o peor aún, ha sido descarriado por una falta de preparación, por la propaganda que bloquea y desfigura los valores. Quienquiera que se enfrente con un tratado de física, un texto de contabilidad o la gramática de un idioma sabe que existe una preparación específica, una mínima cantidad de nociones indispensables para sacar provecho de la nueva lectura. ¿Cuántos se dan cuenta de que se necesita un análogo bagaje técnico para aproximarse a una novela, una poesía o un ensayo, y que estas nociones técnicas son inconmensurablemente más complejas, sutiles y huidizas que aquellas otras, y que no están en ningún manual ni en ninguna biblia? Todos piensan que un relato o una poesía, por el hecho de no dirigirse al físico, al contable o al especialista, sino al hombre que hay en todos ellos, es naturalmente accesible para la ordinaria atención humana. Pero, por otra parte, eso de que poetas, narradores y filósofos se dirijan al hombre así, en absoluto, al hombre abstracto, al Hombre, es una tonta fantasía. Ellos se dirigen al individuo de una determinada época y situación, al individuo que tiene determinados problemas y

que, a su manera, trata de resolverlos, incluso y sobre todo cuando lee novelas. Por consiguiente, para comprender las novelas será necesario situarse en la época y proponerse los problemas; lo cual, en este campo, implica en primer lugar aprender los lenguajes, la necesidad de los lenguajes. Convencerse de que si un escritor elige ciertas palabras, ciertas entonaciones y actitudes insólitas, tiene por lo menos el derecho a no ser inmediatamente condenado en nombre de una lectura precedente donde actitudes y palabras estaban más ordenadas, eran más fáciles o tan solo diferentes. Este asunto del lenguaje es el más llamativo, pero no el más peliagudo. Es cierto que todo es lenguaje en un escritor que lo sea de veras, pero basta justamente haber comprendido esto para encontrarse en un mundo de lo más vivo y complejo, donde el problema de una palabra, de una inflexión o una cadencia se vuelve en seguida un problema de modo de vida, de moralidad. O de política, sin más.

Y que con esto sea suficiente. El arte, como suele decirse, es una cosa seria. Es por lo menos tan seria como la moral o la política. Pero si tenemos el deber de aproximarnos a estas últimas con esa modestia que es búsqueda de claridad — caridad con los demás y dureza con nosotros mismos—, no se ve con qué derecho ante una página escrita olvidamos que somos hombres y que un hombre nos habla.

Tomado de *La literatura norteamericana y otros ensayos*. Traducción de Elcio Di Fiori. Narradores de Hoy, Barcelona, 1987
Leer y releer N.º 54: "Leer", junio de 2009

Libros

Ralph Waldo Emerson

Es fácil acusar a los libros y ciertamente que se encuentran muchos malos, los mejores no son más que recuerdos y no las cosas que se recuerdan; en realidad, hay mucho de diletantismo en estas cosas; y hay libros meramente neutrales que ningún provecho nos reportan. En el *Gorgias* de Platón dice Sócrates:

El capitán de navío pasea modestamente vestido junto al mar, después de haber traído sus pasajeros de Egina o del Ponto, sin pensar que ha hecho una cosa extraordinaria, y ciertamente convencido de que sus pasajeros son lo mismo y bajo ningún aspecto mejores que cuando él los tomó a bordo.

Así sucede con la mayor parte de los libros; en nada nos mejoran. El librero pudiera muy bien saber que sus parroquianos no son mejores por la compra y consumo de sus artículos. El volumen es caro al precio de un dólar y después que nos cansamos de leer el título, nos alejamos suspirando de la librería y sabemos, como yo supe sin sorprenderme, de labios de un rudo director de banco, que todos

estos artículos se apreciaban muy poco, se despreciaban como desecho en las salas de los bancos.

Pero no es menos cierto que hay libros tan importantes para la experiencia privada del hombre que pueden realizar en él con las fábulas de Cornelio Agripa, o de Miguel Scott o del antiguo Orfeo de la Tracia, libros tan estimados en nuestra vida que se colocan al lado de la estimación de nuestros padres y de otros a quienes amamos apasionadamente, tan medicinales, tan astringentes, tan revolucionarios y autoritativos son; libros que son el trabajo y la prueba de las facultades; tan comprensivos, tan parecidos al mundo que pintan, que no puede uno des prenderse de ellos sin sentir que acusan tal modo de proceder.

Considera lo que tú mismo posees en la más pequeña biblioteca selecta. Una colección de los hombres más sabios e inteligentes que se pudieron seleccionar de todos los países civilizados en mil años y que han puesto en “el mejor orden” los resultados de sus conocimientos y de su sabiduría. Los hombres personalmente estuvieron ocultos e inaccesibles, solitarios, huyendo de toda interrupción, acosados por la etiqueta; pero el pensamiento que ni siquiera manifestaron al amigo de su corazón, está escrito aquí en palabras transparentes para nosotros, que somos los forasteros de otra edad.

Debemos a los libros aquellos generales beneficios que proceden de la elevada actividad intelectual. Creo que con frecuencia se les debe la percepción de la inmortalidad. Comunican actuación agradable hacia las fuerzas morales. Si vais con el pueblo bajo pensaréis que la vida es baja. Leed a Plutarco, y el mundo es un lugar noble y elevado al que pueblan gentes de cualidades positivas, con héroes y semidioses que nos rodean y que no nos dejan dormir. Además, orientan y dirigen la imaginación; solo la poesía puede inspirar poesía. Llegan a constituir la cultura orgánica de la época. La educación del colegio consiste en la lectura de ciertos libros que, según el común sentir

de los sabios, representan la ciencia acumulada hasta el presente. Si sabéis esto, por ejemplo, en geometría, si habéis leído a Euclides y a Laplace, vuestra opinión tiene algún valor; si no sabéis eso, no tenéis derecho a dar vuestra opinión sobre la materia. Cuando algún escéptico o atrevido pide que se le oiga sobre cuestiones morales o intelectuales, le preguntamos si le son familiares los libros de Platón, donde ya están resueltas de una vez para siempre todas sus más agudas objeciones. Si no conoce a Platón, no tiene derecho a quitarnos el tiempo, que lo lea y verá cómo allí se le responde a todo.

Es digno de observarse que mientras los colegios no nos proveen de bibliotecas, no nos proveen de profesor de libros, y creo que no hay ninguna clase que sea más necesaria. En una biblioteca nos encontramos cercados por muchos cientos de queridos amigos, que están presos por un encantador dentro de ese papel y de esas cajas de cuero; y aunque nos conocen y han estado esperando dos, diez o veinte siglos por nosotros algunos de ellos, y están ansiosos de hacernos una indicación y de manifestarnos su pecho, tienen que someterse a la ley de su limbo que consiste en que no pueden hablar hasta que se les hable; y como el encantador los ha vestido como batallones de infantería, a todos con el mismo uniforme por mil y diez mil, la suerte de acertar con el que os conviene debe computarse por la regla aritmética de las permutaciones y combinaciones, no es la elección entre tres cofres, sino entre medio millón de ellos, todos parecidos. Sabemos también por experiencia que en esta lotería hay por lo menos cincuenta o cien números en blanco por cada premio. Si un alma caritativa, después de perder gran cantidad de tiempo entre falsos libros, descansase sobre algunos buenos que la hacen feliz y sabia, realizaría una hermosa obra nombrando aquellos que le han servido de puentes y de barcos para transportarlo pacíficamente sobre mefíticos pantanos y encrespados océanos al corazón de las ciudades sagradas, a los palacios y a los templos. Esta sería una buena obra de los grandes conocedores de libros que aparecen de tiempo

en tiempo, los Fabricios, los Seldens, Magliabecchís, Escalígeros, Mirandolas, Bayles y Johnsons, cuya vista recorre todo el horizonte del saber. Los lectores privados, leyendo puramente por amor a los libros, nos podrían servir de mucho, dejándonos una nota de lo que encontraron.

No cabe duda de que hay libros y de que es posible leerlos, porque son muy pocos. Podemos dirigir una rápida mirada a las monumentales bibliotecas de París, del Vaticano y del Museo Británico. En la biblioteca imperial de París, se dice que hay seiscientos mil volúmenes y casi otros tantos manuscritos; y quizá el número de los libros impresos actualmente vienen a ser tantos en número como la suma de esas dos cantidades unidas, o que pasan de un millón. Es fácil calcular el número de páginas que un hombre aplicado puede leer diariamente y el número de días que durante la vida humana se puede leer en circunstancias favorables; y demostrar que, aunque alguno leyera desde la mañana hasta la noche durante sesenta años, no pasaría de las primeras salas de la biblioteca. A pesar de esto, nada puede ser más engañoso que tal cálculo, cuando se practica un justo método natural. Yo visito con frecuencia las bibliotecas de Cambridge y rara vez voy allá sin renovar la convicción de que lo mejor que allí se puede encontrar ya lo tengo yo en casa dentro de las cuatro paredes de mi estudio. La inspección del catálogo me recuerda continuamente el reducido número de los principales escritores que hay en cada uno de los anaqueles privados y a lo que han dicho estos, muy poco es lo que se puede añadir. Las miríadas de libros que se han escrito no son más que aclaraciones, ecos y ampliaciones de esas contadas voces extraordinarias del tiempo.

El mejor método de leer será siempre el método sacado de la naturaleza, y no una distribución mecánica de horas y páginas. Dicho método es el que mantiene al sabio en la prosecución de sus aspiraciones innatas, en lugar de una mezcla de lecturas inconsistentes. Que lea lo que sea más adecuado para él, y que no gaste su memoria

en una multitud de mediocres estudios. Como todas las naciones han derivado su cultura de un solo libro, por ejemplo, la Biblia, que ha sido la literatura y la religión de una gran parte de Europa; y Hafiz fue el eminente genio de los persas, Confucio de los chinos, Cervantes de los españoles; así quizás la humanidad hubiera ganado si se hubiesen perdido todos los escritores secundarios, como en Inglaterra todos menos Shakespeare, Milton y Bacon. Teniendo esta sana orientación de su propio genio, que el sabio lea uno o que lea muchos libros, leerá siempre con provecho. El doctor Johnson dice: «Mientras estás deliberando cuál de los dos libros leerá primero tu hijo, otro hijo ha leído los dos; lee durante cinco horas diarias alguna cosa y no tardarás en ser instruido».

La naturaleza es una gran amiga en este asunto. La naturaleza está siempre clarificando su agua y su vino. Ninguna filtración puede ser tan perfecta. Lo mismo hace por medio de los libros que por medio de los gases y las plantas. Siempre hay una selección en los escritores, y después una selección de la selección. Ocupan el primer puesto todos los libros que entran con brío dentro del aire vital del mundo y que fueron escritos por la clase feliz, por la clase que sabe sentar afirmaciones y avanzar, que manifiesta lo que sienten otros miles y miles que no lo saben expresar. Antes que el folleto o el capítulo de política, que se presenta ante tus ojos en el fugitivo diario, haya sido allí puesto, ha tenido que ser escogido entre muchos cientos de plumas jóvenes. Todos estos no son más que jóvenes aventureros que ofrecen sus trabajos al sabio oído del tiempo, el cual se sienta tranquilo y pesa y mide las ideas, y diez años después, de un millón de páginas reimprime una; más tarde vuelve a ser juzgada y agitada y discutida por todos los vientos de la opinión, y, ¡cuán terrible selección no pasa sobre todo lo que se escribe antes que se pueda reimprimir veinte años después!; y sobre lo que se imprime después de un siglo, es lo mismo que si Minos y Radamanto hubieran endosado el escrito. El leer, pues, antiguos y afamados libros es una economía

de tiempo. No se puede conservar nada que no sea bueno. Ya sé de antemano que Píndaro, Marcial, Terencio, Galeno, Kepler, Galileo, Bacon, Erasmo, Moro son superiores a la inteligencia ordinaria de los hombres. En los contemporáneos no es tan fácil distinguir entre la notoriedad y la fama.

No leas libros mediocres, y huye de los productos de la prensa en la charla ordinaria. No leas lo que no puedas entender sin preguntar en la calle o en el tren. El doctor Johnson dice que siempre iba a los establecimientos aristócratas; y los buenos viajantes se hospedan en los mejores hoteles, pues, aunque cuestan más, no cuestan mucho más, y se disfruta de buena compañía y de mejor información. Del mismo modo, los entendidos saben que los más célebres libros contienen los mejores pensamientos y hechos. Alguna que otra vez y por casualidad se puede encontrar en alguna mala calleja la piedra preciosa que necesitamos; pero la mejor información está en los mejores círculos. Si por medio del periódico transmitieseis a los autores clásicos el resumen de vuestras diarias lecturas... pero, ¿quién se atreve a hablar de estas cosas?

Las tres reglas principales que yo pude ofrecer son: 1) no leer ningún libro que no tenga por lo menos un año; 2) no leer sino libros célebres; 3) no leer sino lo que os guste, o según la frase de Shakespeare: «No se saca provecho de donde no se toma gusto; en una palabra, señor, estudiad lo que más os agrade».

Montaigne dice que «los libros son un lánguido placer»; mas yo encuentro algunos libros que tienen vida y energía, que no dejan al lector como era antes; que cuando se cierra el libro es uno más rico. Nunca leería con gusto otros más que estos. Voy a aventurarme, aun a riesgo de citar algunos libros elementales, a enumerar los pocos que un lector superficial debe leer con provecho.

Entre los libros antiguos griegos, creo que hay cinco autores que no se pueden desdeñar: 1) Homero, que a despecho de Pope y de

toda la oposición de los siglos cultos, tiene verdadera inspiración, y es muy adecuado para las inteligencias sencillas; es el verdadero germen de Grecia y ocupa en la historia un lugar que nadie puede suplir. Sostiene a través de toda la literatura que nuestra mejor historia es la poesía. Así es en el hebreo, en el sánscrito y en el griego. La historia de Inglaterra es mejor conocida a través de Shakespeare que a través de otro alguno; ¡cuánto mejor a través de Merlín y las baladas escocesas! La de Alemania a través de los Nibelungos; la de España a través del Cid. La mejor traducción de Homero, aunque es la más literal versión en prosa, es la de Jorge Chapman. 2) Heródoto, cuya historia contiene anécdotas de mucho mérito, aunque ha sido algo despreciada por algunos sabios; mas ha vuelto a reconquistar su puesto actualmente, en que no la encontramos desagradable y nos hemos convencido de que lo más célebre que hay en las historias son las anécdotas. 3) Esquilo, el mayor de los trágicos, que nos ha manifestado bajo un tenue velo la primera colonia de Europa. El Prometeo es un poema de la misma dignidad y finalidad que el *Libro de Job* o que el *Edda*. 4) Dudo al ponerme a hablar de Platón, porque no terminaría nunca. Se encuentra en él lo que ya se ha encontrado en Homero, pero madurado el pensamiento, el poeta convertido en un filósofo de más elevados y armoniosos raudales de armonía que alcanzó Homero, como si Homero fuera la juventud y Platón el hombre perfecto; pero con no menos seguridad y energía en el canto, cuando lo utiliza, y con arpegios arrancados de los más altos cielos. Encierra lo futuro, según viene del pasado. En Platón se explora la Europa moderna en sus causas y semillas, todo esto en pensamientos de los que contiene la historia de Europa y ha de contener. El hombre bien informado se encuentra anticipado. Platón avanza con él. Nada se le escapó. En él están todas las fértiles cosechas de la reforma, todas las digestiones frescas de la humanidad moderna. El sabio se verá también satisfecho si quiere ver los dos lados de la humanidad y la justicia hecha al hombre en el mundo, la despiadada

exposición de los pedantes, y la supremacía de la verdad y de los sentimientos religiosos. ¿Por qué los jóvenes no han de ser educados en este libro? Esto bastaría para seguridad de la raza: el manifestar que lo conocen y que saben expresar sus razones. Aquí se encuentra lo que es tan atractivo para todos los hombres, lo que me atrevería a llamar la literatura de la aristocracia, la descripción de las mejores personas, sentimientos y modales por la mano del mejor maestro y de los mejores tiempos; retratos de Pericles, Alcibíades, Citro, Pródico, Protágoras, Anaxágoras y Sócrates con el hermoso fondo del paisaje ateniense y suburbano. ¿Quién puede apreciar debidamente las imágenes con que ha enriquecido las inteligencias de los hombres y que circulan como oro fino en el torrente de todas las naciones? Leed el *Fedón*, el *Protágoras*, el *Fedro*, el *Timeo*, la *República* y la *Apología de Sócrates*. 5) Plutarco no puede faltar en ninguna biblioteca, por pequeña que sea. Primero porque es de muy fácil lectura, lo que ya es bastante, y después porque es medicinal y vigorizador. Las *Vidas* de Cimón, Licurgo, Alejandro, Demóstenes, Foción, Marcelo y otros es lo mejor que contiene la historia. Este libro se mantiene siempre vivo y la opinión en que lo tiene el mundo se ha manifestado en innumerables ediciones baratas que le hacen tan accesible como un periódico. Las *Morales* de Plutarco es un libro menos conocido y se edita raras veces. Mas los lectores para quienes escribo, lo deben tener en tanto aprecio como las *Vidas*; hallarán en él algunos estudios sobre el demonio de Sócrates, Isis y Osiris, sobre el progreso de la Virtud, sobre la garrulería, sobre el amor, y da nuevas gracias al arte de expresarse y al risueño dominio de los antiguos pensamientos. Plutarco encanta por la facilidad de sus asociaciones, de tal suerte que significa poco el decir que cuando abris sus libros os encontraréis sentados a la mesa del Olimpo. Su memoria se parece a los Juegos Ístmicos, donde se reunía todo lo que había de excelente en Grecia y os sentís estimulados y reformados por los versos líricos, por los sentimientos filosóficos, por las arrogantes formas y por la conducta

de los héroes, por la adoración de los dioses, por el desfile de las jóvenes, por las coronas de mirto y de laurel, las carrozas, el ardor; los vasos sagrados y los instrumentos de sacrificio.

Una inapreciable trilogía de las antiguas descripciones sociales son los tres *Banquetes*, el de Platón, el de Jenofonte y el de Plutarco. Plutarco es el que tiene menos derecho a la fidelidad histórica; pero la reunión de los Siete Sabios es un encantador retrato de las costumbres y las conversaciones antiguas y es tan claro como la voz del pífano y tan entretenido como una no vela francesa. La descripción de las costumbres atenienses que hace Jenofonte es una aclaración de la de Platón y completa los trazos de Sócrates, mientras que Platón tiene toda clase de méritos: es un resumen de los acontecimientos antiguos acerca del amor; una descripción de los banquetes de los sabios con no menos fuerza descriptiva que Aristófanes; y, por fin, contiene aquel irónico elogio de Sócrates, que es el molde en el cual se calcaron todas las descripciones de esta misma clase que circulan por Europa.

Naturalmente, es preciso conocer algunas líneas generales de la historia de Grecia para saber el marco que encuadra los personajes; pero la más corta historia es la mejor, y si no tiene un estómago para leerse los voluminosos anales de Mr. Grote, le basta el resumen popular de Goldsmith o de Gilles. La parte más valiosa es la de Pericles y la de la generación que le sigue inmediatamente. En ella debemos leer *Las nubes* de Aristófanes, y algunas otras cosas muy apreciables de este maestro, para saber andar por las calles de Atenas y para conocer la tiranía de Aristófanes, que exige más genio y algunas veces crueldad de la que corresponde a un jefe de oficiales. Aristófanes es actualmente muy accesible y de mucho valor en sus comentarios, después de los estudios de Mitchell y Cartwright. Un libro popular excelente es el de J. A. St. John *Antigua Grecia*; la *Vida y cartas*, de Niebuhr, aclaran el horizonte de las lecturas más que sus cartas; y Winckelmann, un griego nacido fuera de su tiempo, se ha hecho

esencial para el conocimiento íntimo del genio ático. El secreto de las recientes historias en alemán y en inglés es el descubrimiento debido primero a Wolf y después a Boeckh, de que la más veraz historia de Grecia de este periodo debe sacarse de Demóstenes, especialmente de sus discursos sobre negocios, y de los poetas cómicos.

Si descendemos poco a poco y por pasos naturales desde el maestro a los discípulos, nos encontramos, seis o siete siglos más tarde, con los platónicos, que tampoco se pueden esquivar, Plotino, Porfirio, Proclo, Sinesio y Jámblico; de este último decía el emperador Juliano que «era posterior a Platón en tiempo, pero no en genio». De Plotino tenemos elogios hechos por Porfirio y Longino, y el favor del emperador Galieno, que indican el respeto que infundían en sus contemporáneos. Si alguno que haya leído con gran interés el «Isis y Osiris» de Plutarco, leyera después el capítulo de Sinesio titulado «Providencia», traducido al inglés por Tomás Taylor, vería que una de las majestuosas reminiscencias literarias, y como aquel que pasea por el más suntuoso de los templos, concebiría nueva gratitud para con estos hombres y nueva estimación de su nobleza. El sabio de grande imaginación encontrará pocos estimulantes para su cerebro como la lectura de esos escritores. Ha penetrado en los Campos Elíseos; y danzan y navegan ante sus ojos las extraordinarias y hermosas figuras de los dioses y los demonios, de los hombres demoniacos, de los dioses acuáticos, de los demonios de fulgentes ojos y todo el resto de la retórica platónica exaltada algún tanto bajo los ardientes rayos de un sol africano. El neófito se ha subido al trípode sobre la cueva de Delfos; su corazón late con violencia y su vista se inflama. Estos guías hablan de los dioses con tan profundos conocimientos y tan vivos detalles, que parece que se hallaron realmente presentes en las fiestas del Olimpo. Los lectores de tales libros traban nuevos conocimientos con su propia inteligencia, y ven abiertos nuevos horizontes a sus ideas. La vida de Pitágoras, y Jámblico, actúan más directamente sobre la voluntad que otras, ya que Pitágoras fue una

persona eminentemente práctica, el fundador de una escuela de ascetas y socialistas, un colonizador, y de ninguna manera un hombre que se dedicase solo a los estudios abstractos.

Las respetables y algunas veces excelentes traducciones de la Librería de Bohn han realizado con respecto a la literatura lo que los ferrocarriles con respecto a las comunicaciones. Yo no tengo escrúpulo alguno en leer todos los libros que he citado y todos los buenos libros en traducciones. Lo que hay de mejor en cada libro es traducible siempre, cualquier idea profunda o cualquier amplio sentimiento humano. Pero comprendo que en nuestra Biblia y en otros libros de elevado tono moral es fácil e inevitable procurar el ritmo y la música del original en frases igualmente rítmicas. Los italianos tienen una frase irónica para los traductores, «i traduttori, traditori», pero yo les doy las gracias. Rara vez leo un libro en latín, griego, alemán o italiano y muy pocas veces en francés, cuando puedo encontrar una buena traducción. Yo quiero ser agradecido al gran idioma inglés, que es el mar que recibe los tributados de toda la tierra: Así pensaría al atravesar a nado el Canal de Carlos para ir a Boston como el leer todos mis libros en sus originales lenguas, cuando ya me los han traducido a mi lengua materna.

Para conocer la historia de Roma tienen, los que por ello se interesen, una gran variedad de caminos. Si pueden leer a Tito Livio tienen en sus manos un buen libro; pero cualquiera de los más reducidos compendios, alguno de Goldsmith o de Ferguson, bastaría para colocar a cada una de las estrellas de Plutarco en el lugar que les corresponde dentro de este brillante círculo. El poeta Horacio es el ojo de la era de Augusto; Tácito, el más sabio de los historiadores; y Marcial puede facilitarle las costumbres romanas, algunas bien malas por cierto, en los primeros años del Imperio; mas a Marcial, si se le lee, se le debe leer en su propia lengua. Estos autores le conducirán a Gibbon, que los tomará bajo su protección, que los paseará por catorce siglos con grande abundancia de entretenidos datos y con detallada noticia de

todas las cosas memorables que se encuentre en el camino. No se puede prescindir de Gibbon, hombre de gran acopio de lectura, de mucho ingenio e ilación de ideas, y aunque nunca es profundo, su obra es una de las conveniencias de la civilización como el ideado ferrocarril de Nueva York al Pacífico, y creo que este autor conducirá a sus lectores a las *Memorias de sí mismo*, a *Los extractos de mi diario* y a los *Resúmenes de mis lecturas*, que no dejarán de estimular al más indolente a que emule sus admirables producciones.

Habiendo ya traído con toda seguridad a nuestro hombre ocioso hasta la caída de Constantinopla, en 1453, está ya en buen camino, y aquí encuentra manos seguras y de absoluta confianza que esperan por él. Los hechos fundamentales de la historia europea se aprenden fácilmente. Ahí tiene el poema de Dante para darle a conocer las repúblicas italianas de la edad media; la *Vita Nuova* del mismo Dante para explicarles a Dante y Beatriz; un hombre grande para describir otro mayor. Para ayudarnos en estos conocimientos nos bastarán dos volúmenes de las *Repúblicas italianas* por M. Sismondi. Al llegar a Miguel Ángel debemos leer sus *Sonetos* y sus *Cartas*, con su vida, por Vasari, y en nuestros tiempos por Mr. Dupá. Si queréis tener una idea clara, agradable y compendiada de la Iglesia y de las instituciones feudales leed las *Edades medias* de Mr. Hallam.

La vida del emperador Carlos V, por Robertson, es aún la llave que nos da acceso a la edad siguiente. Jiménez, Colón, Loyola, Lutero, Erasmo, Melancton, Francisco I, Enrique VIII, Isabel y Enrique IV de Francia son sus contemporáneos. Es una era de semillas y expansiones cuyo fruto es nuestra civilización actual.

Si las relaciones de Inglaterra con las naciones europeas le llevan al campo británico, llega en el preciso momento en que la historia moderna toma nuevas proporciones. Puede mirar al pasado en las leyendas y la mitología por medio de *Younger Edda*, y el *Heimskringla* de Snorro Sturleson; en las *Northern Antiquities*, de Mallet, los *Metrical*

Romances de Ellis, la *Life of Alfred* de Ansser, y el Venerable Beda y en las indagaciones de Sharon Turner y Palgrave. Hume le puede servir de muy inteligente guía; en la era de Isabel se encuentra en el más rico periodo de la inteligencia inglesa y con el hombre de más actividad e inteligencia que esa nación ha producido, y con un rico futuro ante sus ojos. Aquí se encuentra con Shakespeare, Spencer, Sidney, Raleigh, Bacon, Chapman Johnson, Ford, Beaumont y Fletcher, Herbert Donne, Herrick; y Milton, Dryden y Marvell poco después.

En la lectura de la historia es preferible que lea la historia de los individuos. No se arrepentirá del tiempo que emplee en leer a Bacon, ni si lee *El progreso de la cultura*, los *Ensayos*, el *Novum Organum*, la *Historia de Enrique VII* y después todas las *Cartas*, especialmente las dirigidas al conde de Devonshire explicando los asuntos de Essex, y todo lo demás, menos los *Apotegma*.

Este trabajo se complementa por la grande iluminación mutua que estos hombres arrojan unos sobre otros. Así, las obras de Ben Jonson son una especie de lazo que une a todas estas finas personas y a la tierra, a la cual pertenecen. Escribió versos a todos o acerca de todos sus contemporáneos; y con sus muchos poemas ocasionales, y los bocetos de retratos que hay en sus *Descubrimientos* y la relación de sus opiniones y sus charlas y sus conversaciones con Drummond de Hawthornden, ilustró la Inglaterra de su época, si no con la misma extensión al menos por el mismo camino que Walter Scott celebró las personas y los lugares de Escocia. También escriben sobre estos tiempos Walton, Chapman, Herrick y sir Henry Wotton.

Entre los mejores libros hay ciertas autobiografías, como las *Confesiones* de San Agustín, la *Vida de Benvenuto Cellini*, los *Ensayos* de Montaigne, las *Memorias* de Lord Herbert de Cherbury, las *Memorias* del Cardenal Retz, las *Confesiones* de Rousseau, el *Diario* de Linneo, las autobiografías de Gibbon, Hume, Franklin, Burns, Alfieri, Goethe y Haydon.

Otra clase de libros, muy ligados con estos, son los que pudiéramos llamar charlas de sobremesa, de los cuales los mejores son el *Gulistan* de Saadi, las *Vidas* de Aubrey, las *Anécdotas* de Spencer, las *Charlas de mesa* de Selden, la *Vida de Johnson* de Boswell, las *Conversaciones con Goethe* de Eckermann, y las *Charlas de mesa* de Coleridge.

Hay una clase de libros que yo designaría con el calificativo de favoritos: como las *Crónicas* de Froissart, la *Crónica del Cid* de Southey; Cervantes, las *Memorias* de Sully, Rabelais, Montaigne, Izaak Walton, Evelyn, sir Thomas Browne, Aubrey, Sterne, Horace Walpole, lord Clarendon, doctor Johnson, Burke, que arroja torrentes de luz sobre sus tiempos; Lamb, Landor, y De Quincey. Toda esta lista se puede aumentar según el gusto y el capricho de cada uno. Hay personas que son tan tiernas e irritables como los amantes, tratándose de esta clase de predilecciones. No cabe duda de que la biblioteca de un hombre es una de sus más reservadas habitaciones; y he podido observar que los lectores más delicados tienen mucha prudencia en enseñar a los forasteros sus libros.

Los anales de la bibliografía nos ofrecen muchos ejemplos del entusiasmo rayano en el delirio a que puede conducir la exaltación por los libros, cuando el legítimo placer de poseer un libro se traslada a una edición rara o a un manuscrito. Esta manía alcanzó su más alto punto hacia principios del presente siglo; se dieron por un autógrafo de Shakespeare ciento cincuenta y cinco guineas. En mayo de 1812 se vendió la biblioteca del duque de Roxburghe. Según datos que resumimos en la narración de Dibdin, la venta duró cuarenta y dos días, y, entre muchas cosas raras, había un ejemplar de Boccaccio, publicado por Valdarfer en Venecia en 1471; era el único ejemplar completo de esta edición. Entre las personas distinguidas que estaban presentes en la venta se hallaban el duque de Devonshire, el conde Spencer y el duque de Marlboro, entonces marqués de Blandford. La subasta había llegado a quinientas guineas. «Mil guineas», dijo el conde de Spencer; «diez más», añadió el marqués. Se hizo un silencio

sepulcral; todos los ojos estaban fijos en los competidores. Hablaron aparte, tomaron un pastel, hicieron una apuesta; pero sin la menor idea de someterse el uno al otro: «Dos mil libras», dijo el marqués. El conde Spencer se condujo como un prudente general que no quiere derramar inútilmente la sangre ni desperdiciar la pólvora y esperó un cuarto de minuto, cuando lord Althorp se adelantó a largos pasos hacia su lado, como si quisiera llevar a su padre nuevos recursos para renovar la lucha. Padre e hijo hablaron en voz baja, y el conde Spencer exclamó: «Dos mil doscientas cincuenta libras». Una corriente eléctrica circuló por toda la reunión. «Diez más», añadió tranquilamente el marqués. Allí acabó la porfía. Evans levantó el martillo, esperó un momento; el instrumento de marfil rasgó el aire; y los espectadores quedaron mudos cuando vieron caer el martillo. El golpe de su caída repercutió hasta en las más lejanas orillas de Italia. Este martillazo resonó en las bibliotecas de Roma, Milán y Venecia. Boccaccio se agitó en su sueño de quinientos años, y M. Van Praet revolvió en vano todos los escondrijos reales de París para descubrir otro ejemplar del famoso Boccaccio de Valdarfer.

Distingo otra clase de libros con la denominación de vocabularios. *La anatomía de la melancolía*, de Burton, es un libro que encierra gran instrucción. El leerlo es lo mismo que leer un diccionario. Es un inventario que nos recuerda cuántas clases y especies de hechos existen y para observar cuán múltiples y variados caminos ha recorrido la instrucción para deducir nuestra opulencia. El mismo diccionario no es un libro malo para leer. No hay en él nada inútil, ni exceso de ampliación, está lleno de atractivo; es la materia prima de posibles poemas e historias. No se necesita en él más que un poco de tramoya, de elección, de unión y de cartílago. Entre cien ejemplares, se puede citar *Sobre la vanidad de las artes y las ciencias*, de Cornelio Agripa, una especie de compendio universal destinado a saciar la glotonería de los lectores de aquellos tiempos. Como los modernos alemanes, ellos leían una literatura mientras los demás mortales leen algunos libros.

Leían con voracidad y necesitaban desembarazarse a sí mismos; y tomaban un asunto general, como la melancolía, el orgullo de la ciencia, la alabanza de la locura, y escribían y anotaban sin método ni fin. De cuando en cuando, de la afluencia de sus conocimientos brota alguna frase delicada de Teofrasto, o Séneca, o Boecio; pero ningún método elevado ni influencia alguna inspiradora. Mas no vale la pena leerlos por unas cuantas sentencias; solo son buenos como manantiales de palabras sugestivas.

Hay otra clase de libros más necesarios en la edad presente, porque las corrientes ordinarias marchan ahora en otra dirección, y nos dejan secos en este punto; me refiero a la imaginativa. Un metafísico equilibrado tiene siempre que hacer justicia a las fuerzas de la imaginación, el conocimiento, la inteligencia y la voluntad. La poesía con sus auxiliares de la mitología y las leyendas, debe de aceptarse con gusto por cualquier persona de imaginación. Los hombres están siempre deslizándose hacia las costumbres bajas, donde todo lo que no es cálculo, es decir, lo que no sirve para el animal tiránico, se aparta de la vista. Nuestros oradores y escritores padecen la misma pobreza, y en este rastro no se encuentran ni la imaginación, que es la gran fuerza despertadora; ni la moral, que es la creadora del genio y de los hombres. Pero, aunque el orador y el poeta pertenezcan a estos hambrientos, las capacidades permanecen. Necesitamos tener símbolos. El niño os pide una historia, y os agradece la más pobre; no es pobre para él, sino llena de significación. El hombre pide una novela, o sea, desea vivir durante algunas horas, quiere ser un poeta y pintar las cosas como debieran ser. La juventud solicita un poema. Los muy torpes desean ir al teatro. ¡Qué cielos más hermosos no les podemos abrir facilitándoles a todos la sugestión de una rica música! Necesitamos tener idolatrías, mitologías, algún poder creador replegado y sujeto, que algunas veces arrastra a las criaturas ardientes a la insania y al crimen, si no encuentra una válvula de seguridad. Sin las grandes y magníficas artes que hablan al sentido de la belleza,

el hombre me parece una pobre, desnuda y temblorosa criatura. Estas son las vestiduras que le cubren y le engalanan. Mientras la prudencia y el económico tono de la sociedad agotan la imaginación, la naturaleza afrentada se indemniza como puede. La novela es el alimento y la alegría que encuentra la imaginación. Todo lo demás lo sujeta al suelo; de ahí que los hombres vuelen a resarcirse a Byron, Scott, Disraeli, Dumas, Sand, Balzac, Dickens, Thackeray y Reade. La educación se abandona; pero las bibliotecas circulantes y el teatro, lo mismo que la pesca y las excursiones por montes y paisajes, hacen todas las enmiendas que pueden.

La imaginación infunde cierta agilidad y embriaguez; tiene una flauta que pone en movimiento todos los átomos, lo mismo que si fueran planetas, y una vez libertados, todo el hombre se siente como empapado en la música y jamás vuelve a retroceder a su primer estado de inercia pétreo.

Pero, ¿qué es la imaginación? Solo un brazo o un arma de la energía interior; solo el precursor de la razón. Y los libros que tratan de las antiguas pedanterías del mundo, de nuestros tiempos, lugares, profesiones, costumbres, opiniones e historias con cierta libertad y distribuyen las cosas, no según los usos de América y de Europa, sino conforme a las leyes de la recta razón, y con la osada libertad que tenemos en nuestros ensueños, nos colocan en nuestro debido lugar, nos habilitan para formar juicios originales sobre nuestras obligaciones y nos sugieren nuevos pensamientos para lo porvenir.

Lucrezia Floriani, Le Péché de M. Antaine, Jeanne, de Jorge Sand, son grandes avances de una novela que todos leímos hace veinte años. Y no obstante, ¡cuán distante se halla aún hoy la novela de la vida y de sus costumbres y modalidades! La vida permanece aún muda a nuestro lado; no se ha encontrado una lengua que cante el día tal y como le conocemos. Esas narraciones son respecto a los incidentes de la vida real lo que las figuras en *La Belle Asssemblée*, que representan la moda del

mes, son a los retratos. Mas llegará un día en que la novela encuentre medio de penetrar a fondo en nuestro interior y no será siempre una mera novela de costumbres. No la considero ineficaz actualmente. Tanto leer novelas, no dejará de hacer su efecto en los jóvenes, e indudablemente presta cierta dignidad ideal a los tiempos presentes. Los jóvenes pueden aprender un noble comportamiento; y como el actor en *Consuelo* insiste en que él y sus compañeros de a bordo han enseñado a los príncipes la fina etiqueta y los rasgos de gracia y dignidad que ellos practican con tanto efecto en sus casas y entre sus dependientes, del mismo modo veo con frecuencia reminiscencias de la novela francesa y escocesa en la cortesía y elegancia de los jóvenes guardias marinos, estudiantes y oficinistas. Realmente, cuando uno observa lo mal que se conduce la gente en sus amores y querellas, comprende que es una lástima que no hayan leído más novelas para empaparse en las finas generosidades y en la noble y decidida conducta que tan bien sientan en las uniones y separaciones que realiza el amor, lo mismo bajo los techos de ripia que en los palacios y entre las gentes ilustres.

Las más serias cuestiones están empezando ahora a discutirse en las novelas. ¿Qué es lo que constituye la popularidad de *Jane Eyre* sino el que de algún modo se ha contestado a una cuestión fundamental? La cuestión allí contestada con respecto a mi casamiento vicioso debe ser tratada siempre en conformidad con las costumbres de las partes. Una persona de un individualismo imperante la contestará como hace Rochester, como hacen Cleopatra, Milton, Jorge Sand: exaltando la excepción dentro de la regla, achicando al mundo, dentro de la excepción. Una persona de menos energía, o sea, de menos constitución, la contestará como hace la heroína, abriendo paso a la fatalidad, al convencionalismo, al modo de proceder actual de los hombres y las mujeres.

En la mayoría de los casos, nuestra lectura de las novelas nos trae un gran apasionamiento por los resultados. Admiramos los parques, las bellezas de alta alcornia y el homenaje que se rinde en los salones

y los parlamentos. Nos llegan a hacer escépticos, dando la preeminencia a las riquezas y a la posición social.

Recuerdo cuando los ojos avizores de los muchachos descubrían que las naranjas que pendían de las ramas del naranjo en un hermoso pórtico estaban atadas a la rama por medio de una cuerda. Me temo que suceda lo mismo con las prosperidades del novelista. La naturaleza tiene el poder mágico de adaptar el hombre a su fortuna, haciendo que esta sea el fruto de su carácter. Pero el novelista toma aquí un suceso y allá una fortuna y los ata fuertemente a sus figuras para exaltar la indagación de sus oyentes con un suceso emocionante o para espantarla con los choques de la tragedia. De aquí que el conjunto venga a ser un juego de manos. Somos ilusionados con la hilaridad o admirados con proezas que suceden raras veces y que se combinan con los actos ordinarios de la vida. No hay elemento nuevo, ni hay energía, no hay progreso. No es más que repostería; no se ve una nueva cosecha. La pobreza de sus invenciones es verdaderamente grande; se reduce a decir que «Ella era hermosa; y él se enamoró de ella»; al dinero, al asesinato, al judío errante, a las infidelidades amorosas..., estos son los recursos. Nuevos nombres, mas nunca nuevas cualidades en los hombres y en las mujeres. De aquí el vano esfuerzo de retener siquiera una pepita de este fino oro que se desliza como un torrente de nuestras manos. Se levantan miles de pensamientos; las irisaciones del arco iris parece que cubren los cielos; una mañana entre los montes, etc., etc., pero cerramos el libro y por la noche no queda ni memoria de él.

Esta pasión por la leyenda y esta desilusión nos demuestran cuán necesarias son las elevaciones reales y la pura poesía, que nos demuestran en el día y en la noche, en las estrellas y los montes, y en todas las condiciones y las circunstancias de los hombres la analogía que todo esto tiene con nuestros pensamientos y que la impresión que en nosotros hace un buen libro se parezca a la que nos produce la naturaleza.

Si nuestra época es estéril en genios, debemos animarnos con libros de hombres ricos y creyentes que tienen atmósfera y amplitud en torno suyo. Cualquier buena fábula, cualquier clase de mitología, cualquier pasaje amoroso y aun filosófico y científico, cuando proceden de una inteligencia madura, tienen siempre elemento imaginario. Las fábulas griegas, las historias persas, Firdusi, el *Younger Edda* de los escandinavos, las *Crónicas del Cid*, el poema de Dante, los sonetos de Miguel Ángel, los dramas ingleses de Shakespeare, Beaumont y Fletcher y Ford, e incluso la prosa de Bacon y de Milton; y en nuestro tiempo las Odas de Wordsworth y los poemas y la prosa de Goethe, tienen esta riqueza y abren amplio campo a las esperanzas y las nobles aspiraciones.

Ya no me queda apenas espacio, y a pesar de ello no debiera de haber empezado ni puedo terminar sin citar una clase de libros que son los mejores: me refiero a las Biblias del mundo, a los sagrados libros de cada nación, que compendian los sublimes resultados de cada una de ellas. Después de las Escrituras hebreas y griegas, que constituyen los libros sagrados de la cristiandad, tenemos los libros de los persas y los oráculos de Zoroastro; los Vedas y las *Leyes del Manú*, los puranas de los indios, los libros de los budistas, los cuatro libros de los *Clásicos chinos* que encierran la sabiduría de Confucio y de Mencio. Existen además otros libros que han adquirido en el mundo una autoridad casi canónica y que expresan los más altos sentimientos y las más elevadas esperanzas de las naciones; como son el *Hermes Trimegisto*, que se cree encierra los recuerdos egipcios; las *Sentencias*, de Epicteto, y las de Marco Antonio; el *Vishnú Sarma* de los indios, el *Gulistan* de Saadi; la *Imitación de Cristo*, de Tomás Kempis, y los *Pensamientos* de Pascal.

Todos estos libros encierran la mayestática expresión de la conciencia universal y sirven más para nuestro diario propósito que la hoja del calendario o el periódico del día. Pero no son para ser leídos en el gabinete y de rodillas. Sus comunicaciones no están hechas para

ser tomadas con los labios o con la punta de la lengua, sino para ser meditadas con el rostro encendido y el corazón emocionado. La amistad es la que da y toma, la soledad es la que cría y madura, los héroes son quienes lo ejecutan. Estos libros no se deben considerar como páginas meramente escritas, sino como caracteres vivos y que se pueden traducir a toda clase de lenguas y formas de vida. Yo los leo en las plantas y en las piedras; los observo en las ondas de la playa; vuelan en los pájaros, se arrastran en los gusanos; y los hallo entre las risas y el brillo que despiden los ojos de las personas. Estas son las Escrituras que los misioneros pueden llevar a las praderas, a los desiertos, a los océanos, a Siberia, al Japón, a Timbuctoo. Verán que el espíritu que anima a los libros corre más que ellos, se les adelanta, y cuando ellos llegan ya está allá para saludarlos. El misionero debe dejarse arrastrar por él y encontrarlo allá; de lo contrario, camina inútilmente. ¿Hay algo de geografía en estas cosas? Las llamamos asiáticas, las llamamos primitivas; pero quizá esto no es más que una ilusión de óptica, pues la naturaleza es siempre igual a sí misma y hay ahora tan buenos pares de ojos y de oídos en el mundo como los hubo antes. Estas manifestaciones del alma se revelaron una o muy pocas veces y a largos intervalos, y se necesita que transcurra mucho tiempo para hacer una Biblia.

Estas son algunas de las obras que nos aportan los tiempos antiguos y modernos y que recompensan bien el tiempo que se emplee en leerlas. Si comparamos el número de los buenos libros con la cortedad de la vida muchos debieran ser leídos por medio de un delegado, si es que hubiera muchos delegados hábiles para ello; y estaría muy en su punto que los jóvenes sinceros adoptasen el método del Instituto Francés y de la Asociación Británica, y lo mismo que ellos dividen todos los trabajos en secciones para que cada cual haga el estudio y presente el informe de las materias que se le confían, así se pudieran asociar los estudiantes con personas en quienes se pueda confiar formando un club literario en el que cada uno tome a su cargo una obra

o una serie para la que esté preparado. Por ejemplo: ¡cuán atractiva es toda la literatura del *Romance de la rosa*, de la leyenda y de la gayer ciencia de los trovadores franceses! ¿Y quién tiene en Boston tiempo para leerlo todo? Mas uno cualquiera de la reunión pudiera acometer esta empresa, estudiar esta materia y dominarla, hacer un resumen de ella como bajo juramento; y darnos el resultado sincero, tal y como lo tiene en la inteligencia, sin añadir ni quitar nada. Otro miembro pudiera a la vez estudiar honradamente y darnos un resumen de la mitología británica, de la Tabla Redonda, de las historias de Brut y de Merlín, y de la poesía de Welsh; un tercero de las *Crónicas sajonas*, de Roberto de Gloucester y de Guillermo de Malmesbury; un cuarto sobre los misioneros, el drama primitivo, la *Gesta Romanorum*, Colier, y Dice, etc. Cada cual nos aportaría sus pepitas de oro ya lavadas; y los demás decidirían qué libro les era más indispensable.

Tomado de *Ensayos*, Editorial Porrúa, México, 1990
Leer y releer N.º 73: "Libros", junio de 2014

Premio Cervantes, 1980

Juan Carlos Onetti

Majestades, excelentísimos señores académicos, dignísimas autoridades, señoras y señores:

Yo nunca he sabido hablar ni bien ni regular. La elocuencia, atributo muy hispánico, me ha sido vedada. Hablo mal en privado, por eso hablo poco en las pequeñas reuniones de amigos, y hablo peor en público, por lo cual sería mejor para ustedes que no les dijera nada. Me resistí siempre a ofrecimientos, insistencias e incredulidades, sin saber que una fatalidad inexorable me obligaría a hablar públicamente, por primera vez, en España. Para desilusión de mis oyentes, muchos de ellos magistrales conversadores, mi torpeza oratoria se vio penosamente confirmada.

Hoy, sin embargo, me presento ante ustedes con temerosa alegría porque, por una única vez, estoy dispuesto a hablar, no solo porque debo, sino porque quiero hacerlo. Porque quiero manifestar de viva voz —o con una voz más o menos viva— la profundidad de mi gratitud a España. El viejo Heráclito el Oscuro dejó escritas estas sibili-

nas palabras: «Si no esperas, no te sobrevendrá lo inesperado». He descubierto que, sin darme cuenta, hubo algo que esperé a lo largo de mi vida, y que, inesperadamente, me ha sobrevenido en España. No me refiero al Premio Cervantes en sí, ni a eso que llaman fama o gloria, sino a una forma de humanidad, de amistad, de cordialidad, de entendimiento que he encontrado aquí, y que dudo se prodigue en otra región de la tierra con tanta generosidad como en esta. Digo estas palabras no solo pensando en mí, sino en miles de hijos de América que han hallado su nueva patria en la patria de Cervantes.

Que un hombre, a mi edad, se vea rodeado de pronto, sin merecerlas, por tantas formas de amor y de la comprensión, ya es, en sí mismo, uno de los mejores dones que el destino puede depararle, un regalo de los dioses, algo que, por desgracia, sucede muy pocas veces. En mi caso particular tengo más motivos que la mayoría por estar agradecido: llegué a España con la convicción de que lo había perdido todo, de que solo había cosas que dejaba atrás y nada que me pudiera aguardar en el futuro. De hecho, ya no me interesaba mi vida como escritor. Sin embargo, aquí estoy, unos cuantos años después, sobrevivido. Esta sobrevida es lo primero que debo a los españoles. Estos años de regalo, en los cuales he vuelto a escribir con ganas, después de mucho tiempo de no hacerlo. He creído, gracias a esta tierra generosa, que todavía tenía algo que decir, un penúltimo grano de arena.

Ya que hablamos de primicias españolas, con relación siempre a mi persona, es conveniente que se sepa que el jurado del Premio Cervantes ha tenido en esta ocasión la quijotesca ocurrencia de otorgar esa gran distinción a alguien que desde su juventud estaba acostumbrado a ser un perdedor sistemático, a un permanente segundón que hasta entonces solo había pagado a «placé» —o a colocado, como se dice en España— y que no tenía ninguna victoria en su palmarés. No dejo de pensar, a veces, en la irónica y compasiva justicia —o

injusticia— de este, para mí, sorprendente fallo con que me han beneficiado. Cervantinos siempre, quijotescos, los miembros del jurado transformaron el pasado molino de viento de mis novelas en un soberbio gigante Briareo de cien brazos.

He leído a Cervantes, y en particular al *Quijote*, incontables veces. Era un niño cuando lo descubrí, y espero volver a leerlo una vez más, por lo menos, antes de morirme. Lo que nunca pude imaginar, ni siquiera en los momentos más delirantes de mi existencia, es que mi nombre llegara a estar unido al suyo. Hoy, por méritos que otros me han exagerado, lo está. Les agradezco su delirio, superior al mío. Para mí, de todos modos, no puede haber mayor motivo de emoción y de orgullo. Para mí y para todo novelista auténtico.

He dicho que soy desde la infancia un inveterado y ferviente lector de Cervantes. Todos los novelistas, sea cual sea el idioma en que escribamos, somos deudores de aquel hombre desdichado y de su mejor novela, que es la primera y también la mejor novela que se ha escrito. Una novela en la que todos hemos entrado a saco, durante siglos, y que, a pesar de nosotros y de tan repetida depredación, se mantiene, como el primer día, intocada, misteriosa, transparente y pura.

A pesar de que hay en este recinto muchas personas más cultas y talentosas que yo, y a pesar de provenir, como provengo, de un lejano suburbio de la lengua española, me atreveré a dar una tímida opinión personal sobre uno de los incontables valores de la obra de Cervantes y, en especial, del Quijote.

El planteamiento del libro, su esencial libertad creativa e imaginativa marcan la pauta, conquistan el terreno sin límites en el que germinará y se desarrollará toda la novelística posterior. El maravilloso entramado de la más cruda realidad y la fantasía más exaltada, la magia prodigiosa de dar vida permanente a todo lo que su mano, como al descuido, va tocando, son virtudes que ya han sido, y siempre serán, alabadas, aplaudidas y comentadas.

Yo no voy a referirme en este caso a la estética, a la técnica narrativa ni a la creación novelística de Cervantes, sino a otro sustantivo, tan inmediato siempre a la verdadera poesía y que yo he mencionado al pasar: la libertad. Porque el *Quijote* es, entre otras cosas, un ejemplo supremo de libertad y de ansia de libertad.

Mi entrañable amigo, el gran poeta Luis Rosales, tuvo el acierto de titular a uno de sus libros exactamente así: Cervantes y la libertad. Un enorme acierto, una enorme verdad. Porque la libertad ha sido siempre una principal preocupación, y también una causa principal, para todos los hombres sensibles e inteligentes. Esta libertad que hoy respiramos, sencillamente, sin esfuerzo, como sin darnos cuenta. Esta libertad que a muchos parece trivial, aburrida, insignificante. Yo, que he conocido la libertad, y también su escasez y su ausencia, puedo pedir que siga siendo siempre así. Un aire habitual, sin perfumes exóticos, que se respira junto con el oxígeno, sin pensarlo, pero conscientes de que existe. Amparándome en esta comprensión, en este sentido del humor (que no es un invento exclusivamente británico, sino también y principalmente español), protegido de esta forma, me permito declarar que yo, si tuviera el poder suficiente, que nunca tendré, hacia un solo cercenamiento a la libertad individual: decretaría, universalmente, la lectura obligatoria del *Quijote*.

Dijo Flaubert, quizá con excesiva ingenuidad, que si los gobernantes de su tiempo hubieran leído *La educación sentimental*, la guerra franco-prusiana jamás se habría producido. Por mi parte les pediría que leyeran a Cervantes, al *Quijote*. Confío en que, si lo hicieran, nuestro mundo sería un poco mejor, menos ciego y menos egoísta.

Esta libertad que yo le debo a España se la debo también, como todos los españoles y no españoles que vivimos sobre este suelo, principalmente a su Rey. Yo, que sufrí amargamente años atrás la derrota de un gobierno legítimo español, y que he sido toda la vida un demócrata convencido, nunca imaginé que me llegaría el día de hacer un elogio público y sincero a un Rey, a un monarca en cuanto

tal, es decir: por el hecho mismo de ejercer la jefatura del Estado. Hoy lo hago fervorosamente, y querría que todas las repúblicas de América se enteraran de ello.

El fantasma de aquel manco desvalido, preso por deudas, vigila y sabe que no miento, que he dicho la verdad, honestamente. Pido permiso a los señores académicos para citar una vieja frase latina: «Ubi Libertas Ibi Patri».

Gracias, majestad; gracias, España.

Tomado de *Premios Cervantes. Discursos*. Edición Quinto Centenario, Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, 1992, pp. 61-65.
Leer y releer N.º 90: "Elogios del Quijote", noviembre de 2019



Camila López. *Harás todo lo que yo diga*, 50 x 40 cm, acrílico, carboncillo y tinta sobre lienzo, 2022

La escritura como lectura

Susan Sontag

La lectura de novelas me parece una actividad muy normal, en tanto que escribirlas es una tarea en verdad extraña; al menos eso pienso hasta que recuerdo la sólida relación que une a ambas. (Nada de generalizaciones acorazadas en lo que sigue. Solo unos cuantos comentarios).

En primer lugar, porque escribir es ejercer, con especial intensidad y atención, el arte de la lectura. Se escribe a fin de leer lo que se ha escrito, para ver si está bien y, puesto que no lo está nunca, a fin de reescribirlo —una, dos, las veces necesarias para que sea algo que pueda ser tolerable releer—. Se es el primer, acaso el más severo, lector propio. «Escribir es someterse al juicio de uno mismo», escribió Ibsen en la guarda de uno de sus libros. Es difícil imaginar la escritura sin la relectura.

Pero ¿nunca está bien lo que se ha escrito de primera mano? Sí, claro: a veces más que bien. Y eso solo indica, al menos para esta escritora en todo caso, que, al mirarlo mejor, al expresarlo en voz alta —es

decir, otra relectura— puede mejorar aún más. No estoy sosteniendo que el novelista tenga que preocuparse y sudar la gota gorda para producir algo bueno. «Lo que se escribe sin esfuerzo por lo general se lee sin placer», afirmaba el doctor Johnson, y la máxima parece tan alejada del gusto contemporáneo como su autor. Seguramente mucho de lo escrito sin esfuerzo ofrece mucho placer. No, el meollo no es el juicio de los lectores —los cuales bien pueden preferir la obra más espontánea, menos minuciosa del escritor— sino el parecer de los escritores, esos profesionales de la insatisfacción. Se piensa: Si puedo alcanzar este punto la primera vez, sin demasiada lucha, ¿no podría mejorar aún más?

Y aunque esto, la reescritura —la relectura—, parece un esfuerzo, en realidad es la parte más placentera de la escritura. A veces la única parte placentera. Comenzar a escribir, si se tiene en la cabeza la idea de la «literatura», es formidable, intimidatorio. Una zambullida en un lago helado. Luego viene la parte cálida, cuando ya se tiene algo que trabajar, mejorar, editar. Digamos que es un desastre. Pero se tiene la oportunidad de enmendarlo. Se intenta ser más clara. Más profunda. O más elocuente. O más excéntrica. Se intenta ser veraz con un mundo. Que el libro sea más amplio, más fidedigno. Se quiere una elevación por encima de la autora. La elevación del libro por encima de la mente díscola. Al igual que la estatua está sepultada en el bloque de mármol, la novela está dentro de la propia cabeza. Se intenta liberarla. Se intenta que la cosa horrible en la página se aproxime a lo que se piensa que debería ser el libro —lo que se sabe, en los espasmos de júbilo, que puede llegar a ser—. Se leen las oraciones una y otra vez. ¿Es este el libro que estoy escribiendo? ¿Esto es todo?

O digamos que va bien, porque así ocurre, en ocasiones (si no fuese así sobrevendría la locura). Aquí se está, e incluso si se es la más lenta copista o la peor de las mecanógrafas, una senda de palabras se abre camino, y se quiere continuar. Entonces viene la relectura. Quizá no

se ceda a la satisfacción, pero al mismo tiempo gusta lo que se ha escrito. Se descubre que hay placer —un placer de lectora— por lo que está en la página.

La escritura es, por último, un conjunto de permisos que se dan para ser expresiva de modos definidos. Para inventar. Para saltar. Para volar. Para caer. Para encontrar la manera peculiar de narrar e insistir; es decir, para encontrar la libertad interior. Para ser estricta sin vilipendiarse demasiado. No detenerse muy a menudo para releer. Para permitirse, cuando se cree que va bien (o no muy mal), simplemente seguir remando. No esperar el empujón de la inspiración.

Por supuesto, los escritores ciegos nunca pueden releer lo que dictan. Quizá esto importe menos a los poetas, que a menudo escriben casi todo en la cabeza antes de asentar lo que sea en el papel. (Los poetas viven por el oído mucho más que los prosistas.) Y ser incapaz de ver no significa que no se puedan hacer revisiones. ¿No nos imaginamos a las hijas de Milton, al terminar cada día el dictado del *Paraíso perdido*, que le leyeron todo de nuevo a su padre y luego anotaron sus correcciones? Pero los prosistas —que trabajan en un almacén de palabras— no pueden mantener todo en la cabeza. Necesitan ver lo que han escrito. Incluso los escritores más francos y prolíficos deben de sentir esto. (De ahí que Sartre anunciara, cuando se quedó ciego, que sus días de escritor habían terminado). Piénsese en Henry James, corpulento y venerable, caminando impaciente de arriba abajo en una habitación de Lamb House componiendo *La copa dorada* en voz alta a un secretario. Dejando de lado la dificultad de imaginar cómo la prosa tardía de James pudo haber sido dictada siquiera, mucho menos por encima del barullo de una máquina de escribir Remington circa 1900, ¿no suponemos que James releía lo mecanografiado y era abundoso en sus correcciones?

Cuando volví, otra vez, a ser paciente de un cáncer hace dos años y tuve que interrumpir mi trabajo en la casi concluida *En América*,

un amigo de Los Ángeles, que sabía de mi desesperación y temor de que ya nunca la terminaría, se ofreció a venir a Nueva York a quedarse conmigo para transcribir el dictado del resto de la novela. Es verdad, los primeros ocho capítulos ya estaban listos (es decir, reescritos y releídos muchas veces) y había comenzado el penúltimo, con el arco de los dos últimos claramente a la vista. Y sin embargo rechacé su oferta conmovedora y generosa. No solo porque estaba probablemente demasiado aturdida por la quimioterapia drástica y la morfina para recordar lo que estaba planeando escribir. Tenía que ser capaz de ver lo que escribía, no solo de escucharlo. Tenía que ser capaz de releer.

La lectura por lo general precede a la escritura. Y el impulso de escribir casi siempre se desata por la lectura. La lectura, el amor a la lectura, es lo que incita el sueño de ser una escritora. Y, mucho tiempo después de que se es una, la lectura de los libros que otros escriben —y la relectura de los libros queridos del pasado— constituye una distracción irresistible de la escritura. Distracción. Consuelo. Tormento. Y, sí, inspiración.

No todos los escritores lo reconocerán. Recuerdo haberle mencionado algo una vez a V. S. Naipaul sobre una novela inglesa del siglo XIX que me gustaba mucho, una novela muy conocida, la cual suponía que él, como todos los que les importaba la literatura entre mis conocidos, admiraba tanto como yo. Pues no, no la había leído, me dijo, y, al ver la sombra de la sorpresa en mi cara, añadió severamente: «Susan, soy un escritor, no un lector».

Muchos escritores ya no jóvenes sostienen, por diversas razones, que leen muy poco, que, de hecho, en su opinión la lectura y la escritura son de algún modo incompatibles. Quizá, para algunos escritores, lo sean. Si la razón es la angustia de la influencia, entonces esta preocupación me parece vana y superficial. Si la razón es la falta de tiempo —solo hay determinadas horas en un día y aquellas invertidas en la

lectura evidentemente se restan de aquellas en las que se podría estar escribiendo—, entonces este es un ascetismo al cual no aspiro. Perderse en un libro, la vieja frase, no es una fantasía ociosa sino una realidad adictiva, modélica. Virginia Woolf escribió divinamente, en una carta, «A veces creo que el cielo debe de ser una continuada e inagotable lectura». Sin duda la parte celestial es que —de nuevo en palabras de Woolf— «el estado de lectura consiste en la eliminación completa del ego». Infortunadamente, nunca en efecto nos deshacemos del ego, al igual que no podemos pisar nuestros propios pies. Pero ese raptó incorpóreo, la lectura, es lo bastante parecido al trance como para hacernos sentir que no hay ego.

Al igual que la lectura, la lectura embelesada, la escritura de narrativa —la asunción de otras identidades— se siente asimismo como perderse. La mayoría de la gente parece creer en la actualidad que escribir es solo otra forma de engreimiento. Se llama también: expresión de sí mismo. Como al parecer ya no somos capaces de albergar auténticos sentimientos altruistas, se supone que no somos capaces de escribir de otro que no seamos nosotros. Pero eso no es cierto. William Trevor se refiere a la osadía de la imaginación no autobiográfica. ¿Por qué no se puede escribir para escapar de una misma de idéntico modo que se escribe para expresarse a una misma? Es mucho más interesante escribir sobre los demás.

Casi no es preciso añadir que presto partes de mí misma a todos mis personajes. Cuando, en *En América*, mis inmigrantes de Polonia llegan al sur de California —están a las afueras del poblado de Anaheim— en 1876, vagan por el desierto y sucumben a la visión aterradora, transformadora, del vacío, estaba extrayendo de mi memoria infantil los paseos en el desierto del sur de Arizona —a las afueras de lo que entonces era una pequeña ciudad, Tucson— en los años cuarenta. En el primer borrador de ese capítulo, había saguaros en el desierto del sur de California. En el tercer borrador ya había excluido los saguaros, a mi pesar. (Lástima, en 1876 no había saguaros al oeste del río

Colorado). Escribo sobre otras cosas que no son yo. Y lo que escribo es más listo que yo. Porque puedo reescribirlo. Mis libros saben lo que alguna vez supe; de manera irregular, intermitentemente. Y disponer las mejores palabras en la página no parece más fácil, incluso después de tantos años de escribir. Al contrario.

Esta es la gran diferencia entre la lectura y la escritura. La lectura es una vocación, una capacidad en la que, con práctica, se está destinada a ser más experta. Lo que se acumula como escritora es sobre todo incertidumbres y ansiedades. Todos estos sentimientos de insuficiencia de parte del escritor —de esta escritora, en cualquier caso— se atribuyen a la convicción de que la literatura importa. «Importa» es sin duda una palabra demasiado burda. Que hay libros necesarios, es decir, libros que, mientras se leen, se sabe que se releerán. Tal vez más de una vez. ¿Hay un mayor privilegio que gozar de una conciencia acrecentada, colmada, dirigida a la literatura? Libro de sabiduría, ejemplo de juego mental, dilatadora de simpatías, registro fiel de un mundo real (no solo el corriente dentro de una cabeza), servidora de la historia, defensora de emociones contrarias y rebeldes: una novela que se tiene por necesaria puede ser, debería ser, la mayor parte de estas cosas. Respecto de si continuará habiendo lectores que compartan esta elevada noción de la narrativa, bien, «No hay futuro para esa pregunta», respondió Duke Ellington cuando le inquirieron por qué aún se le podía encontrar tocando en las sesiones matutinas del Apollo. Lo mejor es seguir remando.

(2000)

Tomado de *Cuestión de énfasis*, Alfaguara, 2007

Leer y releer N.º 95: "La escritura como lectura", marzo de 2021

Acerca de las bibliotecas, y de cuánto mejor no fuera destruirlas cuando fallecen

Elkin Obregón

Recuerdo en una revista *Life* una foto —una gran foto de doble página— en la que se veía a Alfonso Reyes sentado en medio de su biblioteca. O de su casa, debiera decir, porque su biblioteca era su casa entera y la llenaba toda, extendiéndose por todos los rincones como una hidra de infinitas cabezas. La foto, en efecto, que parecía tan inacabable como el número de libros, espiaba rincones y desvanes, segundos pisos, paredes, chimeneas, alfombras, sin que jamás capturara otra cosa distinta al vasto tejido de lomos y carátulas. El mismo Alfonso Reyes parecía allí, si no un libro más, al menos la estatuilla de alguna deidad colocada en algún mínimo lugar para presidir ese paisaje amenazante.

Un caso extremo, sin duda. (El equivalente colombiano sería el de León de Greiff, pero este habitaba cuevas pequeñas, carentes de

todo con la casi única excepción de los libros innumerables). Las bibliotecas, en general, acostumbran a tener un lugar determinado. Hay el estudio biblioteca, por ejemplo, hoy casi desterrado de los apartamentos modernos que no suelen ofrecer entre sus halagos ese lugar suntuario. Hay la biblioteca san alejo, la biblioteca dormitorio, la biblioteca -que-se-deja-en-la-finca. Hay la biblioteca anaquel único, con libros de Irwin Wallace, García Márquez, Mario Benedetti y el atlas universal para la edad escolar. Hay la biblioteca inexistente, cuyos tomos escasos se disgregan, tímidos y estorbosos, en las distintas habitaciones. La biblioteca bazar, que amalgama cuadernos, libros didácticos, enciclopedias de cocina, oscuros volúmenes de novelones olvidados. La biblioteca monotemática, de temas botánicos o de pesca submarina. La biblioteca que se va perdiendo en mudanzas sucesivas. Hay también (o debería haber) la biblioteca-baño, ni mucho menos desdeñable.

Ya en términos más habituales, existe la sala-biblioteca, bastante frecuente, o la biblioteca-biombo. Apta para separar el comedor del *living room*. Estas bibliotecas ocupan un espacio variable pero funcional. Ni muy chicas, ni excesivas. Unos tres metros de ancho, en los mejores ejemplos. No menos de dos, en todo caso, so pena de parecer —y ser— vergonzantes. Por supuesto, a su vez se dividen en dos grandes familias: las que han sido leídas y las que no lo han sido. Estas últimas se delatan de inmediato, no son capaces de esconder su pomposa virginidad. (Es fácil detectar en sus estantes los tomos de premios Nobel, las colecciones de Salvat, los cien títulos de la Oveja Negra, los habitantes del Círculo de Lectores). Pero todas ellas, por adición o sustracción, funcionan a la manera de espejos implacables. Dan fe de una existencia, reflejan apetencias, carencias, concesiones, hábitos. Confiesan nobles momentos del espíritu, y también —ay— lastimosas debilidades. (Confiesan también, a veces, amores inconfesables: mi amigo Carlos Uribe tiene en la suya un libro de Paul Bourget. Yo también).

II

Las mejores bibliotecas no son ni grandes ni pequeñas, sino aquellas que saben decir que han sido amadas, y tienen esa especie de placidez cansada que sigue al amor y es también una renovada promesa de entrega. Aquellas que tienen algo de flor abierta en pétalos que no se mustían, pero que han sido urgidos y profanados con confiado deleite. Se las distingue por su olor y sabor, por lo que tienen de homogéneas y diversas, por su lenta vejez, porque no disimulan su condición de criaturas eclécticas. Una vez formadas no cambian nunca de aspecto, pues solo cambian como cambiamos los humanos, que somos inmutables y fatales. No cambian, sino que se ensanchan y se acendran. En esas bibliotecas poseídas y desfloradas se agazapa una vida, o al menos una parte no mensurable de una vida. Mueren con su dueño. Y se llevan su misterio palpitante, ya libres o huérfanas de memoria, a algún limbo desconocido en donde se callarán por los siglos de los siglos. Después, ya cadáveres, son disgregadas entre herederos, si son pequeñas, o almacenadas en oscuros anfiteatros oficiales, si son grandes. Y comienzan su larga vida de muertas, entre una pesarosa servidumbre de olvido o de citas de trabajos de colegiales.

Las buenas y amenas bibliotecas deberían ser incineradas con su creador, o enterradas con él. Al menos que este fuera nuestro padre, o nuestro abuelo, y supiéramos hilar de esa vida ausente, tal vez, algo más perdurable que el recuerdo. Entonces desaparecerían las bibliotecas públicas, hijas de aquellas, y en sus recintos vacíos medrarían fantasmas, en una algarabía silenciosa a la que no conseguiría el tecleo cromado de la informática.

III. Y coda

No sé si por la noche, cuando ya nadie las visita, las bibliotecas cobrarán la vida propia que cobran los cuartos de juguetes o de los

instrumentos musicales, y se echarán a hablar entre la profusión secreta de muchos tonos inconciliables. No es nada improbable. En su confuso diálogo deben sobresalir entonces las voces más amadas, las palabras que dieron más deleite o pena, las páginas que han puesto más amarillas el tiempo y el aire. Tal vez desde algún rincón musitará algo, sordamente, una parrafada de suicida, o se escuchará el agudo silbido de una creencia entrañable que luego ha sido abandonada. Quizás la voz más dulce de todas osará pronunciar un viejo poema cursi, al que hace ya mucho tiempo no se le permite salir a la luz del día. Desde el resguardo de la noche, esa voz será la que pone el exlibris final sobre tantos habitantes.

Leer y releer N.º 84: "Ignorancias cotidianas", noviembre de 2017

Kitsch y globalización. Las armas del Imperio

Chantal Maillard

El espejismo de la modernidad

Una vez fui a Damasco a dar una charla que debía versar sobre modernidad y la globalización. La charla estaba destinada a ser oída por un público de estudiantes árabes y profesores de universidades de los distintos países de Oriente Medio. Mi intención —como lo es ahora— era hablar del *kitsch* y de la importancia que tiene entender el papel que desempeña, en los movimientos de masas, las modalidades sentimentales convertidas en categorías estéticas. La tesis era —y es— que 1) la cultura de la globalización es una cultura del *kitsch* y 2) que lo es porque a quienes sostienen la política de consumo les interesa que así sea. Pero me topé con varios problemas.

En primer lugar, los términos «modernidad» y «globalización» son sinónimos allí. Para muchas naciones no occidentales, lo que implican es sencillamente la modernización de sus países. No se plantean

la cuestión desde el prisma de la intromisión del imperialismo de Occidente en sus culturas, sino, simplemente, en términos de progreso / atraso, modernidad / tradición. Para nosotros, en cambio, la globalización es el último peldaño de una carrera que iniciamos siglos atrás; pertenece a la historia de Occidente; es el momento final de un recorrido que aquellas naciones, para bien o para mal, no han recorrido. Así, pues, había que aclarar conceptos. Y eso era algo así como dar una lección de historia: nuestra historia, no la suya.

En segundo lugar, ¿qué sentido tenía para ellos el concepto del *kitsch*? Pues, aunque a nosotros nos pudiese parecer que viven inmersos en él, lo cierto es que ahí donde no se haya efectuado el proceso de degradación de la copia no es legítimo hablar de *kitsch*. En otras palabras, lo que para nosotros es *kitsch*, para ellos no lo es; es tan solo uno de los múltiples despliegues de lo moderno. Hablar de ello suponía, por tanto, dar otra lección de historia (también nuestra). Las categorías de la sentimentalidad estética no están dadas de una vez por todas, sino que forman parte de un proceso cultural. Afirmar que estamos actualmente en las postrimerías del *kitsch* lleva implícito asumir que ha habido, en las sociedades occidentales, una historia de la sentimentalidad, que en cada época ha prevalecido una u otra categoría sentimental y que esta se ha visto reflejada en los patrones estéticos del momento y reforzada por las formas elaboradas según los mismos. Así pues, me disponía a hablar de ello cuando los traductores presentaron el principal problema: la palabra *kitsch* no tiene traducción en árabe. Y yo debía darme cuenta de que, en Damasco (como en India, en Japón o en China) el *kitsch* no es *kitsch*, es otra cosa. Para sacarme de apuros, el moderador de la mesa, un profesor árabe formado en filosofía en Alemania, antes de iniciarse la charla, explicó el término al público. A juzgar por los rostros satisfechos de los asistentes, pensé que había acertado con su explicación y procedí a mi lectura. Más tarde averiguaría en qué términos lo había definido: el kitsch, había dicho, es como una estatua de azúcar: es muy fea, pero tan dulce...

Sin embargo, al plantearme tratar de este mismo tema en Occidente, me percaté de que los problemas son bien parecidos, dado que carecemos generalmente de la perspectiva histórica necesaria para darnos cuenta de la sentimentalidad de la época en que nos desenvolvemos y reparar en los intereses que la promueven. Porque, ciertamente, las formas de la sentimentalidad no se generan de manera espontánea, sino que se cultivan. Así que la cuestión está en averiguar a quiénes y por qué interesa promover o cultivar la sentimentalidad *kitsch*.

¿De qué tipo de poder estamos hablando en la era de la globalización? Ya no, desde luego, del que pudiesen ostentar los gobiernos de los Estados-nación, uno de los ideales que fueron de la modernidad. De modernidad puede hablarse, como apunté en otra parte, como mínimo, desde tres puntos de vista. Desde el punto de vista filosófico hablar de modernidad es hablar de la revolución que supuso el racionalismo científico de Galileo y la aplicación por parte de Descartes de esos principios al método de investigación filosófica. El racionalismo ilustrado (siglo XVIII) sería consecuencia de esta naciente voluntad de sistema. Desde el punto de vista de la estética, podremos hablar de modernidad como movimiento que resulta del descubrimiento de la subjetividad de lo bello y del artista como creador (ya en el Renacimiento), o bien centrarnos en la problemática del cambio de paradigma de las vanguardias: el arte como tema de la obra de arte (a partir de finales del siglo XIX). Desde el punto de vista sociohistórico podemos situar el inicio de la modernidad en el momento del nacimiento del capitalismo y hablar entonces de un racionalismo económico (ya en el siglo XVI), o situarnos de pleno en la sociedad industrial y tecnológica del siglo XIX.¹

1 Suele decirse que todas estas modernidades tienen en común la eclosión de la subjetividad y la progresiva autonomía de la persona como sujeto. Suele decirse que la libertad de pensamiento, la capacidad de crítica y autocrítica y la defensa de los derechos humanos encontraron su cuna en la época de la Ilustración. También

Estos tres puntos de vista tienen en común la idea de progreso. Pero cuando hablamos de globalización, nos situamos en el ámbito de lo económico. De lo que se está hablando es de la liberalización industrial y sus consecuencias.

El sociólogo Ulrich Beck quiso hacernos entender² que existe una diferencia entre hablar de una ideología de dominio del mercado mundial que pusiese en peligro la identidad cultural de las naciones (a esto denominó «globalismo») y hablar de lo que de hecho ocurre: que estamos viviendo en una sociedad mundial y que ello es irreversible (a esto se refiere como «globalidad»). Esta distinción no pasa, sin embargo, de ser un burdo juego lingüístico. La constatación de esta globalidad en que de hecho vivimos no elimina el proceso de despolitización de las naciones. El despotismo posilustrado y posmoderno es ahora el de las grandes empresas cuyo gobierno no se elige mediante el consenso de las urnas que se supone que exige (al menos ese es el ideal político de un estado de ciudadanía) el uso de la facultad de raciocinio, sino mediante el consenso de los espíritus domesticados por las estrategias de mercado.

La política de mercado, fomentada por los poderes políticos en detrimento de ellos mismos, merma el poder del Estado-nación reduciendo sus gobernantes a simples títeres y la democracia a una pantomima. Panto-mimos: el que lo imita todo, el actor de la gran representación, la mimesis universal. El político, lo quiera o no, es

podríamos pensar en lo mal que debían de estar, éticamente hablando, unas naciones que tuviesen necesidad de tales tratados. Deberíamos recordar que mucho antes, ya en el siglo XIII, los habitantes de Suiza, la única nación que se negó a formar parte del mercado europeo, votaba a mano alzada en cada aldea cualquier decisión que hubiese de ser tomada. Una verdadera democracia, en el siglo XIII. En la Francia revolucionaria, en cambio, guillotinaban a la De Gouges por defender las libertades de la mujer.

2 U. Beck, ¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 26 y ss

ahora un actor al servicio de las grandes empresas. Y lo que representa es lo que el pueblo, cada pueblo, quiere ver representado: su propia historia, sus propios mitos seculares. El gobernante conoce las historias y encarna a sus héroes legendarios. Un pueblo necesita historia. Necesita ser contado. En ello se asienta su identidad. Al oírse contar las mismas historias, una y otra vez, se reconoce. Por ello, quien gobierna se adueña de los mitos y los cuenta. A su manera. A la manera que más le conviene o que más conviene a quienes le apoyan.

Un buen ejemplo es lo que ocurrió en India en 1999, cuando el partido nacionalista hindú utilizó la epopeya del *Mahābhārata* para su campaña electoral. No utilizó el texto, sino la imagen, y no cualquier imagen, sino la que toda India podía contemplar, en aquella época, en sus televisores; la de un *Mahābhārata* fabricado en los estudios de Bombay. El dirigente del BJP se paseó por el norte de India disfrazado del legendario héroe Arjuna en un carro adornado de guirnaldas. Ganó las elecciones. El carro era un coche Toyota, como en la serie televisiva. La población india identificó el carro del héroe Arjuna como un Toyota. Las imágenes no son inocentes; son activas. Integraron en su propio mito una imagen extraña, una imagen acorde con el progreso. El BJP consiguió su objetivo: vender el progreso (y con ello las armas nucleares), conjugándolo con la tradición. También en Estados Unidos fueron elegidos para gobernadores y para presidentes actores de moda que encarnaban los valores de su pueblo. Otros mitos (menos sabios), pero idéntico proceder. El problema es: ¿a sueldo de quiénes están los actores de la pantomima?

Los tres ámbitos antes aludidos, el ético (o político-religioso), el económico y el estético están indudablemente relacionados. Quisiera proponer una reflexión, en cada uno de ellos, y mostrar cómo la responsabilidad que a cada uno de nosotros compete se encuentra, más que en ningún otro momento de la historia, situada en el terreno de la estética.

¿Crisis de valores? En los valores vivimos

El discurso acerca de la globalización (su transculturalidad y su transnacionalismo) viene ahora a reemplazar el de la crisis de la modernidad, en el que se acuñó el término «posmodernidad» al tiempo que se hablaba de posindustrialización. Una de las problemáticas más recurrentes del discurso posmoderno fue la de la crisis de los valores. Se dejó sin solventar. Se dio por supuesto que nuestra sociedad había perdido sus valores y que, por tanto, carecía de ellos. Se planteó la posibilidad de recuperar los antiguos valores o de reemplazarlos por otros. A mi entender, no es tan evidente que una sociedad pueda carecer de valores. Me explico.

Sería útil recordar que la acepción primera y más común del término valor pertenece al ámbito de lo económico: el valor es el precio de una mercancía o de un producto. Y el precio se establece en virtud de una estimación que radica en la demanda, la cual a su vez se origina a partir de una necesidad (natural o creada, no viene al caso). El valor sitúa, pues, al objeto en el lugar que le corresponde en la jerarquía de las expectativas de transacción. Transportado al ámbito de las costumbres y la cultura, la noción de valor sigue manteniendo, de manera latente, este significado. El valor estético de un objeto o el valor moral de una acción sitúan al objeto o a la acción en una escala de aceptación o rechazo por parte del grupo que ha asumido un determinado código.

Que los valores los dicte la razón y que así deba ser o no, eso es lo que puede ser discutido. En general no es la razón la que dicta los valores, sino que esta es utilizada por el poder (político y económico) para procurar argumentos que validen y legitimen los valores y los códigos. Y hoy, como siempre, conviene entonces preguntarse qué máscara tiene el poder que propone y asienta los valores en que estamos.

Porque, ciertamente, en los valores estamos, en los valores vivimos. No es necesario haber firmado un acuerdo para ello. Los valores se

elaboran con la repetición de los gestos en un universo compartido que no está hecho de mónadas asépticas sino de un sinfín de cosas con que los individuos interactúan. Ningún gesto es neutro. Los mínimos gestos que a lo largo del día condicionan nuestra vida son una poderosa fuente de construcción de valores. Apretar un botón para oír música, para ver imágenes, para recibir correo, para oír la voz de alguien, para que salga café, chicle o monedas, para que haya luz o calor, estos gestos mínimos que condicionan nuestra vida a través de todas las sensaciones son, no nos engañemos, una poderosa fuente de construcción de valores.

No es cierto que no existan valores hoy en día. Lo que ocurre es que el orden que se suponía lógico: primero los valores, luego la acción es, en realidad, generalmente, el inverso: primero se da la acción y luego los valores. La disyuntiva entre recuperar los antiguos valores o reemplazarlos por otros queda sin sentido cuando advertimos no solo que, de hecho, los hay, sino que vivimos con ellos incluso sin percatarnos. Cuáles sean estos valores podría advertirse simplemente mediante la realización de un sondeo que diera cuenta de a qué dedicamos la mayor parte de nuestro tiempo real, cotidiano, y cuáles son los motivos por los que lo hacemos. Pues no son valores reales, sino idealidades vacías, aquellos que no llevan implícita su finalidad en la acción cotidiana y en la suma de todas ellas. Cuáles son, pues, los valores activos en cada sociedad hoy en día, esa es la pregunta a la que habría que contestar. La cuestión de la falta de valores que tanto preocupa en la actualidad es, a fin de cuentas, una cuestión de nostalgia. Los valores tradicionales, los que pertenecían al antiguo código y en los que, realmente, no se vive, entran en colisión con aquellos en los que sí se vive. Lo que algunos llaman «falta de valores» no es sino una manera de expresar su nostalgia por los viejos valores, esos que han quedado inservibles porque el mundo donde se vive nos lleva a realizar otros gestos. Y es que la carne es más maleable, siempre, que la mente: el cuerpo adopta nuevas disposiciones, realiza

nuevos gestos, mientras la mente sigue anclada en sus gestos más antiguos. El conflicto emerge, entonces, entre la vida y la creencia.

Soluciones: ¿renunciar al mundo nuevo, desterrarse? ¿Agruparse en cofradías? ¿Formar guerrilleros? O bien, abrir los ojos, tomar distancia y preguntarnos por la utilidad de las creencias, la génesis de las costumbres y los credos y la necesidad de construir ficciones (mundos) compartidos.

Economía de consumo. La perversa integración de los lenguajes tradicionales

El término «globalización» quiere dar a entender que estamos en proceso de reducir todas las culturas a una sola, todas las formas de ver a una sola, todos los comportamientos a un mismo comportamiento. Pero no siempre se tiene suficientemente en cuenta que la cultura, la forma de ver o de entender el mundo y los comportamientos que resultarán ser los únicos son los de una civilización gastada cuyo bienestar se sostiene sobre la arena movediza de su modelo de economía, el del sistema de consumo, que ya no es privativo de Occidente. Una economía en crisis que tiene necesidad de «tercer mundo», no solo como mano de obra sino también como cliente.

Hablar de globalización es hablar de colonización por parte de Occidente, ciertamente. Pero se trata de un proceso en que quienes son colonizados colaboran de manera muy activa en el sistema.

El viejo lema militar «Divide y vencerás» era muy efectivo. Porque había «otro» y era la tarea de combatirlo para adueñarse de sus posesiones. Cuanto más divididas, más endebles eran las fuerzas del enemigo. Porque había enemigo, y había resistencia.

El mecanismo muy perverso de la estrategia de mercado, en cambio, no es el de dividir sino el de uniformizar. No se trata de enfrentarse

a ninguna resistencia sino, antes bien, de eliminar lo que pudiera fomentarla y esto es, por parte del otro, la sensación de ser otro, precisamente, la sensación de poder ser despojado, conquistado. La perversidad de las estrategias globalizantes, aquí, llegan a límites muy elaborados; se trata de que la población conquistada no tenga conciencia de serlo, que no adopte un producto determinado, sino que llegue a considerarlo como propio. Que a un joven esquimal, por ejemplo, no se le ocurra pensar que la Coca-Cola sea estadounidense o que un italiano entienda que el ratón Topolino (nombre que se le da a la creación de Disney, Mickey Mouse, en Italia) es italiano. Esto es a lo que R. Robertson denominó *glocalización*.

Así pues, frente al lema militar «Divide y vencerás», el lema comercial «Uniformiza y vencerás». Unidad sin otro versus unidad frente a otro. Lo que antes se llamaba enemigo ahora se llama «cliente potencial», un cliente que es, también, su propia mano de obra. El cliente es utilizado, esclavizado, sus territorios son expropiados, pero con su beneplácito. Una vez manufacturados, los productos le son revendidos y la paga que recibe por su trabajo vuelve a manos del empresario. Un círculo perfecto.

Dicha circularidad no solo se verifica en el área del sujeto (el productor es quien termina consumiendo el producto), sino también en la del objeto: el producto es importado por ejemplo desde Oriente, por Occidente, donde es manufacturado/reciclado para ser exportado por Occidente a Oriente de nuevo. Y esto no ocurre tan solo con la materia prima (mineral, vegetal y otras) sino también con elementos tradicionales. El sistema de consumo se lo apropia todo: alimentos, adornos, vestimenta, música, figuras rituales o de culto, todo es susceptible de ser reciclado. En tal proceso, se lleva a cabo una expropiación del objeto en cuestión, es decir, que este pierde sus connotaciones originarias al ser extraído del contexto en que estaba inserto y en que tenía una significación particular. Esa capacidad de apropiarse de algo descontextualizándolo y recontextualizándolo es

lo que permite el tráfico de objetos de un continente a otro en un viaje de ida y vuelta en cuyo transcurso se pierde lo más genuino de las tradiciones de origen. Es este el proceso de la desintegración de las tradiciones. Pues no se trata tan solo de que un producto sea asimilado por Occidente y subsumido bajo otras categorías, sino que el mismo producto, descontextualizado y desvirtuado, es vuelto a exportar a su país de origen para su consumo. Así, por ejemplo, se importa de India el estilo de la vestimenta, se confecciona a partir de ese modelo ropas caras occidentales que luego serán compradas por las familias adineradas de Bombay o Nueva Delhi. Así también, la música tradicional de distintos continentes es exportada a Occidente donde es reconstruida con instrumentos autóctonos y vuelta a vender a las naciones de las que provinieron.

Pero lo más terrible del asunto es que los productos no son devueltos mejorados, sino trivializados, banalizados, desvirtuados.

Kitsch y globalización

Hace años ya, cuando los intelectuales se ocuparon de la crisis de la modernidad y acuñaron el término «posmodernidad», muchos de los que pertenecíamos al mundo de la filosofía nos apresuramos a defender lo que considerábamos la fórmula más acorde para moverse en un mundo en que la metáfora de la red (horizontal) había reemplazado a la del árbol (vertical): nos apuntamos al concepto de «superficie». Era, ciertamente, un modelo sugerente; permitía elaborar una ética de la comunicación que reemplazara esquemas metafísicos obsoletos y peligrosamente jerárquicos, a la vez que devolvía al reino de las apariencias el estatuto ontológico que le había sido sustraído por el cristianismo neoplatónico. Pero, indudablemente, el modelo de superficie tenía y tiene sus problemas, no tanto en la teoría (qué modelo no puede sostenerse en abstracto) como en la práctica común que es la que, al fin y al cabo, retratábamos. Uno de estos problemas es la banalización.

La banalización tiene lugar cuando, al descontextualizarse un objeto, un gesto o un comportamiento estos pierden tanto su significado original como el valor que les correspondía. Al cambiar de contexto, el elemento cultural adquiere un nuevo valor acorde con la función que desempeña en el nuevo ámbito. Un objeto ritual se descontextualiza cuando se extrae de su lugar de origen (el templo o la casa), en que cumplía una función práctica, y se expone en un museo, donde su función es la de ser admirado estéticamente. Un objeto cotidiano se descontextualiza cuando de tener una función práctica pasa a tenerla decorativa. Un lazo, por ejemplo, cuyo valor práctico consiste, originalmente, en mantener unidas ciertas cosas, pasa a tener valor ornamental en un salón o de seducción en el pelo de una adolescente.

La apreciación del ornamento o de la plasticidad de un objeto ritual es atención en superficie. Lo que importaba era su utilidad para ciertos fines, sus efectos, no su efectismo. La cultura actual es la cultura del efectismo y esto, a mi entender, es en Occidente un residuo de la sentimentalidad postromántica. A cada época le corresponde un determinado «modo de conciencia», el cual lleva aparejado una manera de pensar y de sentir. A cada época le pertenece una o más categorías sentimentales y también estéticas. El modo propio del romanticismo era el que corresponde a la categoría de lo sublime: la conciencia del abismo, la ética del héroe, la imposible voluntad de infinito, las profundidades del alma atormentada. Pero, como apuntó Hermann Broch,³ basta con deslizarse un poco y la genialidad se convierte en cursilería, el sentimiento en sentimentalismo. Y esto es lo que ocurrió en el siglo XIX y más cuando, en el período de entreguerras, la necesidad de dormir un sueño apacible y seguro convirtió la nostalgia (propia del romántico) por los orígenes clásicos en el gusto por las formas agradables, fluidas y floridas. Se abandonó lo bello, demasiado austero, por lo agradable, el fin en sí por el fin

3 Cf. H. Broch; *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1955.

para sí. El art déco —y el modernismo en general— es una buena muestra de cómo el *kitsch* se institucionalizó penetrando en el mundo del comercio gracias a aquella cualidad suya de aliar la utilidad con el agrado de las formas. El *kitsch*⁴ es una ornamentación de las cosas, de los sentimientos, de los usos, del espíritu, de la vida toda. Se distingue por su capacidad de apropiarse de todo, de copiarlo todo, degradándolo. El *kitsch*, como cualquier categoría estética, es también una categoría moral, un modo de vivir, un modo de ser. Hay objetos *kitsch*, lugares *kitsch*, pero también existe un espíritu *kitsch*. El efectismo, la redundancia y la mediocridad son atributos que están presentes en todas sus manifestaciones. Pero, sobre todo, el *kitsch* es una forma de mentir. Es el «como si» de las culturas empobrecidas y decadentes. Un «es-pero-no-es» que no llega a ser metáfora porque se queda en las aguas residuales del «quiero-pero-no-puedo». En las cocinas ponemos en cimeras de plástico que parecen mármol, construimos losas y muebles que parecen antiguos, se ofrecen banquetes que parecen medievales, se trazan líneas en el cemento de manera que parezcan adoquines, confeccionamos zapatos que parecen de piel de serpiente, plásticos que parecen cuero.

Los occidentales nos vestimos al «estilo oriental» porque es exótico y los orientales al «estilo occidental» porque es moderno. Lo exótico y lo moderno son en realidad dos formas del mismo valor, el de lo nuevo. Lo nuevo es valorado porque es una variante de lo distinto y lo distinto es un valor porque permite atraer la atención, lo cual es una necesidad del individuo cuando este no está determinado por

4 La palabra *kitsch* derivaría, al parecer, del alemán del sur, concretamente del verbo *kitschen* que significa «amañar muebles para hacerlos pasar por antiguos»; o también de *verkitschen*: comercialmente, algo parecido a dar gato por liebre. En ambos casos, connota el engaño de hacer pasar una cosa de poca valía por otra valiosa procurando imitar la primera en la segunda. Un tipo de falsificación propia de la burguesía europea del XIX que se convierte en sociedad de masas, que posee ingresos y sueña con héroes lejanos heredados del romanticismo. Cf. H. Broch, op. cit. También U. Eco; *Apocalípticos e integrados* (1965) y A. Moles; *El kitsch* (1971).

una cultura tradicional que le dicta la tarea, los deberes y las relaciones, sino que ha de defenderse solo, en competitividad con otros individuos. Y nuestra sociedad enseña la competitividad porque ya no tiene como problema principal la supervivencia (sigue siéndolo para numerosos pueblos, todos aquellos que siguen teniendo una economía de subsistencia). Nuestra sociedad enseña la competitividad porque en ello radica la condición del mantenimiento de su economía; un tipo de sistema, el de consumo, que necesita fomentar la rivalidad entre los individuos (que deben, por ello, seguir siendo individuos y no pueblo), ya que se nutre del deseo, del deseo del deseo del otro, un entramado que, valiéndose de la reciprocidad, se sostiene, en última instancia, en el vacío.

Occidente ha perdido sus tradiciones y Oriente está perdiéndolas a marchas forzadas. En los hogares de la India, tanto como en los del Próximo Oriente, se vive a la occidental. Ello da cuenta de la pertenencia a la nueva jerarquía social, aquella en que el valor apreciado es el económico.

En muchos tejados de Jordania, por ejemplo, puede verse una torre Eiffel del tamaño de una antena de televisión colocada como soporte de la misma. Es realmente extraño ver aquellas casas de piedra gris, la piedra de aquellos desiertos, encumbrando, en sus azoteas, uno de los símbolos de la modernidad europea, no en tamaño miniatura, como el souvenir, sino del tamaño de uno de los artefactos más usuales de los medios de comunicación.

Podríamos denominar «*kitsch* en cascada» a este tipo de representación ya que en ella el modelo es sometido a un doble proceso de degradación. En efecto, lo que sirve de modelo para confeccionar el soporte no es, en este caso, la propia torre Eiffel sino el souvenir que es, a su vez, una imitación kitsch de la obra de Eiffel.

El proceso de reducción a la categoría de kitsch consiste, por un lado, en la eliminación de la complejidad de la obra (las curvas asintóticas

de la torre Eiffel se simplifican convirtiéndose en segmentos de círculos y el tamaño se reduce al de un bolsillo) y, por otro, también en la desviación del sentimiento estético hacia otra modalidad sentimental. No se contempla con el mismo tipo de sentimiento la torre, en el centro de París, que el *souvenir*; entre otras cosas porque la finalidad del objeto no es la misma: la torre original tiene como finalidad la de ser contemplada; el *souvenir*; en cambio, la de recordar. La primera acude a la inteligencia, la segunda, a la memoria.

Al servir el *souvenir* de modelo para el soporte televisivo, el proceso imitativo introduce una segunda degradación que aleja aún más al perceptor del sentimiento estético original. La intención del individuo que coloca en la azotea de su casa el soporte de antena en forma de torre Eiffel no es ya la de recordar lo que pudiese haber visto en el transcurso de un viaje a París, sino la de colocar en su propiedad uno de los símbolos de la occidentalización. Ni siquiera es necesario conocer la proveniencia de aquella forma-objeto (como tampoco es necesario saber qué significado tienen las luces de colores destellantes que en cualquier estación del año dibujan árboles de Navidad y papanoeles en las paredes de los restaurantes, o las bolas de cristal y los adornos, también navideños, que decoran, en cualquier estación, tanto los autobuses municipales y los taxis de Damasco como los puestos donde venden escrituras coránicas a la entrada de las mezquitas).

No es necesario conocer el significado primero del objeto porque el soporte-Eiffel no es ya representación para el recuerdo, sino signo, y la forma de un signo es aleatoria, no tiene por qué guardar parecido alguno con aquello que representa. Y aquí, lo que se representa es Occidente. El objeto es signo de europeización del dueño de la casa, de su riqueza, por tanto. La semiinocencia del souvenir (digo «semi-» porque suele ser utilizado, igualmente, para señalar la envidiable condición viajera del turista) pasa a ser, en su imitación, un signo ostentoso de poder económico y social, y en este caso más que en ningún otro puesto que se coloca allí donde siempre se han enarbo-

lado las banderas: el lugar más prominente del edificio, es decir, del territorio ocupado o conquistado.

Entiendo la cultura de la globalización como una cultura *kitsch*. Una cultura que lo fagocita todo y lo devuelve empequeñecido, degradado, trivializado. Se adueña de las formas y las devuelve simplificadas, estereotipadas, serializadas. La mentalidad *kitsch* lo impregna todo: hay espiritualidad *kitsch*, intelectualismo *kitsch*, ecologismo *kitsch*, etcétera. Vivimos inmersos en el artificio, la artificiosa representación de lo que en otras épocas era genuino. Y esta reduplicación de los objetos lleva aparejada una reduplicación de las emociones: lloramos como se llora en tales situaciones, amamos como se ama en tales otras, tememos lo que se nos dice que es temible. Y la industria de la representación (la cinematográfica en primer lugar) se encarga de crear productos que aseguren la continuidad de dicho estado de cosas. (Los culebrones sudamericanos retransmitidos en Europa no se diferencian mucho de las series televisivas producidas en India o en Siria.) Aprendemos a reír de lo que hay que reírse, a llorar por lo que hay que llorar. Delegamos nuestra capacidad de emocionarnos.

Y ello parece ser a la vez causa y efecto de la atrofia de los sentidos que estamos padeciendo. Hemos perdido, indudablemente, la inmediatez de la percepción. Creemos que la grabación de un sonido de campana es idéntica al sonido de una campana, que la luz de una bombilla eléctrica cumple la misma función que una vela en las iglesias, que un tomate sin sabor que ha sido criado bajo el plástico de un invernadero sigue teniendo las propiedades de un tomate; creemos en las representaciones. Pero ¿acaso estas representaciones transmiten la misma energía? Nos han enseñado a recibir las ideas, pero hemos olvidado cómo recibir lo que las origina, lo que late bajo, por ejemplo, las palabras que decimos. Una conferencia o un concierto retransmitidos, ¿qué retransmiten? Nuestra mente reconstruye el estímulo a partir de los datos visuales y auditivos, pero no es, a buen seguro, la misma modalidad vibratoria la que alcanza nuestro cuerpo.

El papel de cada cual en la época del *kitsch*.

Responsabilidades compartidas

El *kitsch* es el arma de la economía de consumo. El espíritu *kitsch* es el de la mediocridad uniformizada (el de la cultura de masas, como muy bien entendió Umberto Eco⁵ en su momento). Si hacemos individuos *kitsch* sostenemos el estado de consumo. Se trata, pues, de proporcionar satisfacciones materiales y emocionales moderadas que consigan mantener un estado aparentemente satisfecho, pero altamente insatisfecho en las capas más profundas del espíritu. La política de consumo necesita individuos ansiosos, permanentemente insatisfechos. El individuo *kitsch* busca el agrado porque es esencialmente inseguro y dependiente. La elaboración de productos que eleven o mantengan alerta el nivel de conciencia es, por ello, contraproducente. Por el contrario, se fomentará la mediocridad en todos los dominios, especialmente en los medios de comunicación de masas, a fin de mantener las exigencias bajo mínimos. «Reduce a *kitsch* y vencerás» es el lema de la militancia empresarial.

¿Qué hacer ante ese estado de cosas? Ante todo, dejarnos de tantas abstracciones y pensar en términos concretos. Puede que formemos parte de una maquinaria («el Sistema», «la Empresa», «el Imperio», etcétera) que ha cobrado entidad al margen de los individuos y funciona al modo kafkiano. Pero la maquinaria no deja de ser una metáfora. Las instituciones, los gobiernos, las empresas están formadas por individuos, y de lo que no cabe duda es de que somos los individuos quienes mantenemos el sistema: de no existir consumidores compulsivos, la maquinaria tendría que revisarse. Por tanto, a los individuos, a todos nosotros nos compete reconsiderar nuestro puesto en el engranaje. En eso, ante todo, consiste el poder democrático bien entendido.

5 U. Eco; *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 1995.

Así pues, si el *kitsch* es el arma que se utiliza para fomentar el tedio, es importante identificarlo, reparar en el modo de sensibilidad que se ve afectado y en qué le está afectando. Pero más importante es combatir el tedio. Un espíritu alimentado por la realidad no tiene hambre de sucedáneos. Quien vuela a hallar satisfacción en su entorno no necesita acaparar objetos indiscriminadamente.

Pero ¿cómo hacer? ¿Acaso no somos todos, quien más quien menos, adictos al *kitsch*? ¿Por dónde empezamos? Por nosotros, evidentemente. El *kitsch* es una categoría de la sensibilidad; conviene, pues, recuperar su potencial. Para ello, a riesgo de parecer estar dando una lección de higiene o de anatomía moral, diré que, para desarticular, procede llevar a cabo una limpieza de los conductos de la recepción. No necesitamos vernos inducidos por un cartel publicitario o un anuncio cuyo eslogan contenga palabras como «genuino» o «natural» para desear descansar en un jardín ahí donde «la Empresa» pone asfalto y cemento o sentarse en un banco de madera compartido en vez de en un asiento metálico individual o en un incómodo bloque de mármol bien pulido en una plaza de cemento. Es obvio. ¿Qué es lo que nos lleva, sin embargo, a realizar nuestros paseos por un centro comercial en vez de por el centro de una ciudad habitada? El centro de una ciudad es un lugar de encuentro, no un lugar de paso. En él, las miradas se cruzan sosteniéndose, reconociéndose o evitándose, en todo caso, convergen; en los centros comerciales, en cambio, o en los núcleos urbanos convertidos en ellos, no paseamos, pasamos con las cabezas siempre vueltas hacia el lado de los escaparates y nuestras miradas nos son devueltas después de resbalar por las vitrinas, en un círculo que de vicioso tiene el perpetuo vaivén de la demanda nunca satisfecha.

Los modos en que se manifiestan las categorías de la sensibilidad son indudablemente culturales y, cuando una cultura degenera, se advierten en ellos los síntomas. Conviene, entonces, recuperar las formas de la sensibilidad depurando sus terminales: los propios

sentidos. La mirada, por ejemplo, siempre anticipada por el juicio o la escucha. En la antigua China, al que poseía sabiduría se le representaba con una oreja desmesuradamente grande. El mundo se nos da de forma más inmediata a través del oído que a través de los ojos. Es, pues, importante, depurar la escucha huyendo tanto del ruido interno (el incesante parloteo de la mente) como del externo, el gorjeo incesante de la palabra vana. Volver a escuchar el sonido de las cosas. Reaprender el mundo mediante el oído.

El gesto también tiene su importancia. El hombre kitsch abusa del gesto tanto como del sonido porque sus palabras son hueras y cree que mediante la redundancia y el énfasis cargará de sentido aquello que no lo tiene. Es la función de la música en una mala película, o los aspavientos que acompañan los alaridos de un mal cantante. Conviene, pues, hacer parco el gesto y adecuarlo a la cadencia del propio cuerpo, a su flujo, después de depurar las intenciones.

Luego, por supuesto, está la conciencia. No me refiero a la conciencia moral, sino a la capacidad de observar y de observarnos, de sentirnos, de sabernos. De sabernos en soledad y en compañía. De sabernos en los otros. Pues, en la polémica entre lo otro y lo mismo, nos olvidamos a menudo de que nos parecemos. Puede que los estímulos que nos emocionan sean diferentes, pero la capacidad de emocionarnos es la misma; puede que las teorías que construimos sean distintas, pero la capacidad de construirlas es la misma. Cada pueblo elabora estrategias para soportar el dolor y la idea de la impermanencia que todos compartimos. Nos compete, pues, sabernos diferentes en superficie, semejantes en lo esencial. Y esa constatación no puede, no debe hacerse desde otro lugar que desde una conciencia compasiva, es decir, una conciencia secundada por las categorías básicas de una sensibilidad depurada. Una conciencia que no asuma tan fácilmente, por ejemplo (es uno entre mil), que las ayudas del primer mundo tengan como destino exclusivo los países potencialmente consumidores, que un tsunami en Indochina sea noticia y no lo sea una sequía

en África, o que los seres humanos tengamos más derecho a seguir viviendo que los (demás) animales.

Lejos de mí la intención de convertir este escrito en un texto de autoayuda o en una lección de moral. No es mi estilo. Lo que trato de decir es que poco puede hacer, en términos reales, un individuo con la conciencia y los sentidos obturados por el *kitsch*. La labor de drenaje es fundamental para poder actuar. Porque, por supuesto, no basta con saber mirar y escuchar; hace falta actuar. Y, para ello, en España se ha de conquistar primero algo en lo que el resto de Europa nos lleva varios siglos de ventaja: la conciencia política. Esto es algo que en algunas regiones de la Península se ha confundido con el nacionalismo, mientras que en otras, dominadas aún por el lastre de un feudalismo latifundista, sus miedos atávicos y la autoestima del siervo, se sigue pensando que «eso es cosa de políticos». Para el siervo, el político es quien manda y los demás, a obedecer. Nuevos Sistema de Bibliotecas Julio de 2017 26 esclavos complacientes son estos que barren y encienden cada día las luces de los templos del *kitsch*.

Tomado de *Contra el arte y otras imposturas*. Editorial Pre-Textos, España, 2009
Leer y releer N.º 83: "Kitsch y globalización", julio de 2017

El lector que releyó a Eugenio Montejo. Arte poética de la lectura (fragmento)

Robinson Quintero Ossa

1

“Siento en el poema unas cosas. Me atrevo”.

Buscaba en las repisas de mi biblioteca *Los largos oficios inservibles* de Eduardo Chirinos, con la idea de releer una semblanza sobre José Watanabe, cuya escritura tanto estimo, cuando de pronto apareció en la hilera de lomos *El azul de la tierra* de Eugenio Montejo, publicado en Bogotá en 1997 por la Editorial Norma. El ejemplar –precisé en ese momento– lo había prestado, pero no recordaba a qué persona, como tampoco recordaba la situación en que esta lo había devuelto

a los anaqueles. Los libros van y vienen, es difícil seguir la pista de sus travesías; las bibliotecas no conocen el sosiego, se dice. Al respecto agregó que muchos de los volúmenes que más admiro, en los que dejé muestras de mi curiosidad y estudio, están en las repisas de amigos que jamás tuvieron la gentileza –como era su obligación– de devolverlos. Igual pasa, debo confesarlo, con títulos notables e inconseguibles que, siendo ajenos, tengo aún en mis armarios.

Tomé el libro y eché un vistazo a sus páginas. En ese momento descubrí que su último lector –ese de quien desconocía su identidad– había cometido el abuso de rayar y subrayar los poemas con lápiz, añadiendo numerosas notas manuscritas y recreaciones de los versos, sin respetar que el tomito le era ajeno y que se le había entregado con sus carillas limpiamente impresas, sin sucios trazados sobrepuestos. Su indiscreción y porfía me molestó. Ante el extenso emborronado no evité pensar en una inolvidable referencia de Emerson, leída en una revista sobre manías y otras obsesiones de lectores, titulada *Leer y releer* (número 73, página 20): “No cabe duda de que la biblioteca de un hombre es una de sus más reservadas habitaciones; y he podido observar que los lectores más delicados tienen mucha prudencia en enseñar a los forasteros sus libros”.

En la página de la portadilla, dirigidas a mí –con grafía no tan embrollada como para no ser legible–, desprendido de escrúpulos y justificando su acto, el lector había dejado escritas las siguientes palabras: “Perdóname esto que no es soberbia. Siento en el poema unas cosas. Me atrevo”. Y entre paréntesis: “Luego lo borro”. La nota aparecía sin firma y sin fecha y ningún otro dato asomaba señales sobre la identidad de su autor. El asunto me tomó por sorpresa. ¿Quién se dirigía a mí con tal confianza y al mismo tiempo con tal sigilo, poniéndome ante el reto de descubrir su nombre? ¿Quién me incitaba a leer con ojos más críticos y menos entregados la poesía de Eugenio Montejo?

Puse ojo en los poemas: algunos mostraban signos de interrogación y admiración; otros, en sus litorales o por los interlineados, exclamaciones de disgusto o aprobación, y algunas piezas indicaciones sobre versos y estrofas que el lector consideraba prescindibles. El velado crítico había hecho una lectura morosa y sus apuntes lo mostraban como un inquieto impertinente. Por ejemplo, en la página 13 de *El azul de la tierra*, en el poema “Orfeo”, que abre la antología, puso con su lápiz una señal de aceptación a la primera parte, la que dice:

*Orfeo, lo que de él queda (si queda),
lo que aún puede cantar en la tierra,
¿a qué piedra, a cuál animal entenece?
Orfeo en la noche, en esta noche
(su lira, su grabador, su casete),
¿para quién mira, ausculta las estrellas?
Orfeo, lo que en él sueña (si sueña),
la palabra de tanto destino,
¿quién la recibe ahora de rodillas?*

Y a la segunda sección, la que reza:

*Solo, con su perfil de mármol, pasa
por nuestro siglo tronchado y derruido
bajo la estatua rota de una fábula.
Viene a cantar (si canta) a nuestra puerta,
ante todas las puertas. Aquí se queda,
aquí planta su casa y paga su condena
porque nosotros somos el Infierno,*

un signo de interrogación, como si dudara de la pertinencia de algunos versos, en especial del que dice *siglo tronchado y derruido*, que califica con una palabra a secas: “literatura”.

Les cuento, apreciados lectores, que en mis varias lecturas de “Orfeo” nunca supuse que el poema pudiera terminar con los versos *la palabra de tanto destino / quién la recibe ahora de rodillas*, descartando las líneas restantes. Esta era una vuelta de tuerca inesperada. Atendí la sugerencia

del intérprete y releí, desprevenido, su invención. La recortada pieza tenía sentido y belleza; para nada parecían hacer falta los siete versos que le seguían. En “Orfeo” no había un poema, había dos poemas (los veía, uno y otro, contrastados). Y tal vez más de dos –me dije–, según el instinto del lector que se asomara a su impresión.

Mi interés por adentrarme en el significado de las numerosas marcaciones aumentó. Los comentarios sobre los modos de componer de Eugenio Montejo mostraban, en principio, algo de suficiencia y tino. No parecía ser nuestro anónimo comentarista un lector indiferente o despistado, limitado o perezoso: mientras echaba ojo a las planas de *El azul de la tierra* era difícil seguir el decir del autor sin que se atravesara el decir de sus notas. Su atrevimiento me tramó por completo. Sin duda estaba frente a un apuntador singular, para nada inmaduro ni dominable y en ningún momento dispuesto a asumir su oficio de lector como secundario, ni el rol del escritor como principal. Su figura incógnita tras las gafas y el carácter y decisión de sus valoraciones lo hacía un personaje intrigante y enigmático que excedía en intuición a otros usuarios de obras de poesía. ¿Quién podía estar tras los trazos de correcciones y apuntes? ¿Un crítico literario, un estudioso de poemas, un editor, un joven poeta, un poeta ya entendido, un lector con fino instinto? Tal vez –me dije–, descifrando el carácter de los subrayados y enmiendas podría proyectar sus complacencias de lectura, colegir sus gustos de composición y, así, descubrir en algún momento su identidad.

Entonces, en lugar de insistir en la búsqueda de *Los largos oficios inservibles* para releer las páginas que dedica Eduardo Chirinos al admirado José Watanabe, me incliné por ese otro oficio, quizás también inservible, de repasar con detenimiento, con mirada advertida, junto a los poemas de *El azul de la tierra*, las tachaduras acusadas en sus líneas y los comentarios inscritos en sus márgenes, escribiendo en mi cuaderno de notas mis propias impresiones como tercero en la conversación. Era mi respuesta decidida, mi réplica impostergable

a quien, incógnito y desafiante, dejando expuestos sus revisiones y retoques, proponía un diálogo abierto acerca de la invención del poeta venezolano sobre las mismísimas páginas que la imprimían.

3

“El lector infrecuente” y “El lector en la sombra”

Reflexiono sobre los apuntes de lectura que rebosan las páginas de los libros y vienen a mi memoria las palabras de George Steiner acerca de lo que significa leer bien, escritas en su sereno y lúcido ensayo “El lector infrecuente”, que estudié en un sobrio cuadernillo publicado por la universidad central de mi ciudad, ya citado en estas planas, titulado *Leer y releer* (número 35, 2004). En el ensayo, en la página 12, Steiner sostiene que leer bien es “contestar al texto, ser equivalente al texto, es embarcarse en un intercambio total”, bien sea corrigiendo y enmendando errores tipográficos, o bien subrayando y poniendo notas marginales al impreso, pues en “cada acto de lectura completo late el deseo de escribir un libro en respuesta”. Añade Steiner que, provisto de un lápiz, quien replica al texto afirma su personalidad y, consciente o no, abre un diálogo furtivo, abierto en el tiempo.

Después, imagino yo, esa réplica escrita en el borde de una página, esa discreta opinión, vuelve con el libro al retiro sosegado de los estantes, permanece oculta por días, meses, años, posiblemente décadas, hasta que un día, en el mejor de los casos, otro pretendiente pide el título en consulta y, ojeando, la percata. Entonces pasa que, o dimite de contestar a ella por cualquier razón –porque le disgusta la intromisión del anterior usuario, porque le resulta vacuo ripostar a una acotación precaria o porque no encontró qué ripostar– o, como dice Steiner, responde y se embarca en una reciprocidad íntegra.

Las notas manuscritas que se encuentran en los libros provocan en los buenos lectores una irreprimible curiosidad. No digo nada nuevo:

un lector toma un ejemplar salpicado de apuntes y de inmediato se pregunta por el talante de quien los cometió y por las razones que lo llevaron a destacar o desestimar un párrafo, un renglón o una palabra. Se pregunta, suscitado por la imaginación, por ejemplo, cuál es la posible vocación del anotador; cuáles son sus gustos de escritura, qué lo inspiró a rayar. Para el que lee, las marcaciones son aviso, además, de la experiencia bibliográfica de ese desconocido apuntador, de su instinto de pensamiento y de la holgura de su ánimo al momento de consultar. Así mismo, las glosas al margen provocan en quien repara en ellas –muchos escritores y leedores lo han manifestado– un irrefrenable deseo de responder a ese comentario que el lector dejó manuscrito, bien para el autor del libro o para quienes siguen en la fila de lectura, bien para ambos. Es una tentación inevitable que seduce a asentir o contradecir con convencidos o hipotéticos argumentos lo que otro especula. En la página 20 de “El lector infrecuente” lo dejó escrito Steiner: un buen lector “es un hombre que lee con lápiz”.

Esa misma excitación por conversar sobre los litorales de las planas me asaltó cuando descifré las marcaciones en *El azul de la tierra* de Eugenio Montejo. Fue un deseo instintivo, ansioso por rayar su argumento alrededor de la tipografía. Es más, sospeché que el libro me esperaba de antemano, apretado entre los colmados anaqueles, para cumplir con mi papel predestinado: hacer parte de ese “intercambio total” de que habló Steiner, unirme a ese diálogo abierto en el tiempo sin otro interés que el de responder con sensibilidad y criterio a quienes manuscibieron, cautivados por el mismo deseo irresistible, con emoción y razonamiento.

En mis cavilaciones llevé el asunto del “intercambio total” a otro escenario. Pensé, ya no en la reacción del usuario que tropieza con un libro anotado, sino en la resistencia del escritor que descubre un ejemplar de su obra señalado a lápiz por un lector perspicaz. Me dije: tal vez el autor de marras examinaría detenidamente cada insinuación tomándosela para sí con la mayor cautela, reparando también

en aquello que el sigiloso visitante dejó sin retoques. Deduje en ese instante que de pronto, empujado por la contrariedad –retomando la hipótesis de Steiner–, en el antedicho escritor también latiría, y con fuerza, por más que quisiera desplantar la crítica adversa, el deseo de escribir un libro en respuesta a las glosas de su comentador.

En estas distracciones llegaron a mi retentiva de consultor de catas literarias las señales de Fabio Morábito en “Subrayar libros”, páginas de *El idioma materno* (2014). Vale la pena atenderlas:

Un día tuve que pedir un libro mío en una biblioteca universitaria para verificar un dato. Descubrí que el ejemplar estaba profusamente subrayado. La cosa me halagó, por supuesto, pues los subrayados son la evidencia de una lectura acuciosa y apasionada. Muy pronto, sin embargo, me invadió una sensación ambigua que se tornó francamente fastidiosa. No estaba de acuerdo con los subrayados. Mi anónimo lector había pasado por alto pasajes que me parecían muy remarcables, y resaltado en cambio líneas meramente operativas, inertes. Me hallé en pugna con mi propio libro [...] aquel que hubiera querido escribir y que, solo ahora me daba cuenta, había escrito a medias.

La despojada confesión del poeta mexicano, que encontré en mi bandeja de WhatsApp (oro puro en un sumidero de recados), documenta el hecho de que los que subrayan escriben otro texto al interior del libro que leen, “fundan una república autónoma” [...] y, como concluye Morábito, se convierten en “un segundo autor”. Similares estas abstracciones a las que presenta Antonio Muñoz Molina en su ensayo “La sombra del lector”, del que me enteré en *21 ensayos*, una selección de la ya recitada revista *Leer y releer* (Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, Universidad de Antioquia, 2015). En la página 72 de esta compilación, el escritor español perfila la figura del “interrogador impertinente”, del leedor que, mientras descifra una novela, cuestiona de continuo a su autor sobre distintos asuntos de la composición, imagina parecidos entre los personajes de la obra y los de la biografía del creador y supone, por ejemplo, diferentes resoluciones para la trama, distintos

caracteres para las fichas del reparto, hasta armar su propia novela. Menciono esto último porque en el caso del comentarista de *El azul de la tierra* su “sombra de lector” se extendía de manera parecida sobre los poemas de Eugenio Montejo. Este, al igual que el “interrogador impertinente” descrito por Muñoz Molina, mientras descifraba los versos del poeta venezolano, consciente o inadvertido, suprimía renglones, trastocaba estrofas, imaginaba nuevas líneas, distintas resoluciones, hasta inventar su propio libro de versos.

¿Quién era el “interrogador impertinente”?

12

“El otro”

Leyendo el poema “El otro”, en la página 33 de *El azul de la tierra*, repensé en el otro, en el personaje que estampó en los arrabales de los textos sus sugerencias. Una nueva pregunta surgió: “El otro”, ¿era hombre o mujer? ¿O alguien de sexo indefinido? Las marcaciones no translucían un carácter especial. En ningún momento las notas dejaban entrever un género inconfundible. Los ademanes de las grañas no daban claridades a la pregunta. Recordé entonces un comentario del poeta Jaime Jaramillo Escobar sobre las diferencias de género en poesía, suscrito en *El primer libro del poeta: conversación con Jaime Jaramillo Escobar* (Editorial Eafit, Medellín, 2017), de autor homónimo a quien esto escribe: «En poesía no hay distinciones de género. Si de los poetas machos se dice que tienen algo de femenino, las mujeres poetas también podrían tener algo de masculinidad». Parece lógico.

La literatura es este juego de alusiones: una cita trae la remembranza de otra, y así sucesivamente, como un espejo refleja a otro y este a uno tercero. Después de citar a Jaime Jaramillo Escobar, la memoria ligó el caso del poeta estadounidense Kennet Rexroth (1905-1982). Referiré tal curioso sumario –un afamado suceso de excentricidad

literaria— porque su inesperado desenlace me enseñó una lección que comparto: no siempre es posible descubrir el sexo de un escritor de poesía, o de un recreador de poemas, dilucidando la forma y el contenido de sus composiciones o recomposiciones.

Paso entonces a contar. En mi juventud sentí gran predilección por el libro de una misteriosa poetisa japonesa, *Los poemas de amor de Marichiko* (versiones al español de Carlos Mayhua), que fueron trasladados de su lengua original al inglés por Kennet Rexroth, una de las grandes voces de la literatura estadounidense del siglo xx, experto traductor de bardos griegos y latinos, y preferentemente japoneses y chinos, entre estos últimos, mujeres. La lectura de Marichiko me animó a investigar más páginas sobre su vida y su obra y pude constatar que, en 1978, Rexroth dio a conocer la traducción de sus versos, describiendo en su prólogo un breve perfil de la autora: “Marichiko es el seudónimo con que firma una mujer contemporánea japonesa que vive cerca del templo Marishi-ben, en Kyoto”.

En esas páginas Rexroth añade, precisando su existencia:

Marichiko me escribe, ahora que estoy trabajando en sus poemas, sobre una nota que publiqué acerca de ella en *One hundred more poems from the japanese*: “Aunque Marichi es el Shakti, o poder del dios hindú del sol, ella también es la Prajna, o sabiduría de Dainichi Nyorai. Dainichi significa el gran sol, pero sólo lo es en un sentido metafórico, el iluminador de la mezcla infinita de infinitos universos...”.

Después de la aparición de *Los poemas de amor de Marichiko* la crítica consideró la obra como una excelente muestra de la pasión recordada, un poco las mismas sensaciones que percibí terminada la consulta de los “sabios” textos. Digamos que sus escenas figuran una historia amorosa, con todos los estados de ánimo que por hábito depara este sentimiento: el gozo del encuentro, la incertidumbre de la realización del deseo, el disfrute de este y, luego, su pérdida y evocación. Muestro aquí, copiado de mi cartera de profesor de letras, uno de los poemas,

que el lector puede consultar también en <<http://inutilesmisterios.blogspot.com/2014/04/los-poemas-de-amor-de-marichiko.html>>:

*Porque
sueño
contigo cada noche
mis días de soledad
son solo sueño.*

La semblanza de Marichiko por Rexroth, las supuestas cartas de la poetisa dirigidas a este –todo eso anticipado por el poeta estadounidense en el prólogo a *Los poemas de amor de Marichiko*–, me llevó a entender que la autora era un personaje real y no una invención de papel. Sin embargo, y aquí viene el reverso de la historia, años después, en mis consultas de docente literario me topé, leyendo un artículo aparecido en el argentino *Diario de poesía* –cuyas referencias no puedo ahora precisar–, con la verdadera trama detrás de este sumario truculento. La fina escritora era un personaje inexistente o, dicho de otro modo, complementario. Marichiko era en realidad un heterónimo del escritor norteamericano, un curioso desdoblamiento de personalidad literaria. Resumiendo, no había tal espléndida poetisa oriental, no había tal traductor ni, en principio, tales textos originales en lengua nipona (Rexroth, para hacer más creíble su artificio, su excentricidad literaria, había urdido la treta de escribir los poemas de Marichiko originalmente en japonés para luego reescribirlos en (o transcribirlos a) su lengua madre.

No fue fácil para mí, como supongo que no lo fue para muchos lectores afectos al inusual libro, asimilar el insólito. Me tomó por sorpresa conocer que un poeta de setenta y tres años –la edad que, se supone, tenía Rexroth cuando escribió *Los poemas de Marichiko*– me hubiera transmitido, sin que en sus palabras dejara entrever sobreimpostaciones o sobreactuados, la pasión y el dolor de un romance de juventud con las sugerencias de una finísima sensibilidad femenina. ¿Qué hizo

que en ningún momento de mi lectura develara la oculta ficción? Tal vez el hecho de que –retomando las palabras de Jaime Jaramillo Escobar– en mucha poesía es difícil definir el género del autor.

La historia de Rexroth y de su heterónimo femenino –como dejé dicho– me allegó una lección clara: si buscaba definir el sexo del relector de *El azul de la tierra*, guiado por el carácter y sensibilidad de sus apuntes, corría el riesgo de caer en un craso error. ¿Cómo asignar a signos de exclamación e interrogación, glosas, rayas, círculos, llamados de cuidado y asteriscos, un calificativo? No había tampoco, en cada concepto, insinuaciones de género sino más bien un pensamiento total, esencial. Escucha bien, estimado lector: el grito del tordo, ya en camino a casa, grito final de quien no espera ya otro verano, ¿es de pájaro o de pájara? No lo sabemos. Presumimos, apenas, que es de dolor.

23

El filósofo leyendo

Le Philosophe lisant, Jean-Baptiste Chardin, 1734. Esta pintura inspiró a George Steiner la escritura del ensayo “El lector infrecuente”. De seguro muchos la conocen. Destaca, en un interior doméstico del siglo XVIII, a un hombre con capa y sombrero de pieles en lo que parece ser el salón de lectura de su casa, sentado a una mesa, curioso en los pliegos de un mamotreto. Decoran la escena, además del grueso infolio, un cálamo o pluma de escribir y un reloj de arena: el libro simboliza la memoria y el conocimiento, el cálamo la respuesta del lector a lo leído y el reloj de arena el tiempo y su paradoja: la transitoriedad del lector frente a la perdurabilidad de la escritura. Del cuadro fluye un sereno silencio y una calmada intimidad: alegoría de la lectura como un evento sosegado y solitario.

El ensayo de Steiner, con el cuadro de Chardin de fondo, compara las ceremonias de consulta de un bibliógrafo del siglo XVIII con las de uno del siglo XX-XXI, y medita sobre la posible decadencia que, de una época a otra, ha tenido el “acto clásico de la lectura” que representa *El filósofo leyendo*. Afirma Steiner que en nuestros días es difícil encontrar el silencio y la soledad que permiten una lectura compenetrada, el destiempo necesario que consiente una consulta detenida y profunda, la honestidad y la creatividad del lector que contesta bien al texto. Lamenta nuestro profesor que, en nuestros días, llenos de dogmatismos vacíos, de consultas llevadas por la inmediatez y la superficialidad –manía frecuente en tiempos del vértigo virtual– el acto de la buena lectura todavía se deje a la custodia de los supremos expertos.

Pensando en el lector de la pintura de Chardin pensé en el lector que releyó a Eugenio Montejo. De súbito pinté un probable cuadro de su acto de lectura. Nada diferente de *Le Philosophe lisant*; solo cambian los ambientes: el lector infrecuente quizás en traje informal, la luz de una lámpara de nochero o el visaje de la ventana sombreando un ambiente propicio, un reloj marcando la fracción de la deshora y la antología de liviano lomo de Eugenio Montejo con sus páginas abiertas. La habitación estrecha y la mesa de escritorio podrían bastarle a su distracción, si mantiene distantes el bullicio de la vecindad y el visitante inoportuno. Y, finalmente, en el cuadro imaginado por mí, en su mano el lápiz tajado de punta, listo a consignar al margen su nota cautelosa y prevenida.

El cuadro de Chardin y el de nuestro relector me sugieren la exposición de otro cuadro. En este estoy yo, que leo con atención las numerosas marcaciones sobre las esquinas de *El azul de la tierra*. Se advierte mi habitación con escritorio y ventana, la luz del lado izquierdo del ojo nítida sobre las planicies de las páginas, mi reloj de repisa perdiendo el tiempo, y el silencio y la privacidad marcando

distancia con el estrépito. También destaca mi cuaderno de apuntes, su pequeño mazo de hojas abierto, y a un lado el lapicero, listo a glosar su mina negra sobre la blanca extensión de las planas. Soy otro lector infrecuente, curioso y paciente, dudoso y desconfiado, presto a replicar, a sumar mi texto, como pide Steiner, a las “grandes contra bibliotecas formadas por las notas marginales y por las notas marginales de las notas marginales que sucesivas generaciones de auténticos lectores escribieron”.

Tomado de *El lector que releyó a Eugenio Montejó. Arte poética de la lectura*. Bogotá, Editorial Letra a Letra, 2020
Leer y releer N.º 93: “El lector que releyó a Eugenio Montejó. Arte poética de la lectura”, agosto de 2020



Alfredo Luis Vásquez Elorza, *Los amantes del sueño*, collage, 75 x 75 cm, 2016

Wisława Szymborska: una lección de cómo maravillarse con el mundo¹

Wilson Pérez Uribe

De Juana de Vietinghoff, la concordancia con el devenir universal, antes que las promesas, las caricias, los pensamientos y las alegrías. De Emily Dickinson, la celebración del verano entre los campos de trigo, el asombro ante la crepitación del fuego en la chimenea y la gratitud a la lluvia que resbala sobre la ventana. De Wisława Szymborska, el impulso por hacer del poema una biografía interior que solo interesaría a los árboles, a los peces y a un puñado de amigos queridos. Lo otro era una sonrisa discreta, tal vez una modesta elección de no revelarse ante la urgencia, mas sí de una confianza tímida sobre todo aquello que respira bajo las piedras.

¹ *Lekcja zdziwienia światem* – «Una lección de cómo maravillarse con el mundo» es el título de una entrevista de televisión realizada por Teresa Walas a Wisława Szymborska, el 2 de octubre de 1996.

El 1 de febrero de 2012, en su casa, mientras descansaba, murió Wislawa Szymborska. En los meses anteriores, hacía anotaciones en su cuaderno, a la manera de semillas que se arriesgan al cultivo en pleno otoño. Sentía la muerte como un terreno particular sobre el cual aún era posible resembrar algunos brotes. Se podía hablar de lo que se desvanece, también de lo que calla. Cuidaba de su casa como un jardinero su colección de flores. Era sencillo el vivir, no convenía retenerlo. Entre aparecer y desaparecer, practicaba la sanidad de la costumbre y el aprendizaje de que mirar es salvar a las cosas de su prematuro abandono. Sabía que «es fácil escribir sobre la muerte. Sobre la vida es más difícil. La vida tiene más detalles. Las cosas generales no interesan».²

Gustaba pasear en solitario. Gustaba de estar sola para poder pensar.

Descubrió las regiones de la infancia con la voz temblorosa. Pasó la mano sobre la silla, miró las piedras, acarició la piel de un animal. Supo que los poemas huidizos se escriben sobre el agua.

*Recuerdo bien aquel miedo infantil.
Evitaba los charcos,
especialmente los nuevos, después de la lluvia.
Uno de ellos podía no tener fondo,
por mucho que se pareciera a los demás.*

(En «Charco», de su libro *Instante*, 2004).

2 Bikont, Anna y Szczęsna, Joanna. *Trastos, recuerdos. Una biografía de Wislawa Szymborska*. Valencia: Pre-Textos, 2015.

No toda afirmación en la poesía es espiritual. Allí no se condensa su elección. En Szymborska se trata, más bien, de la claridad de un camino, gracias a la publicación de un poema suyo en el *Dziennik Polski*³ el 14 de marzo de 1945. «Si hubieran rechazado mis primeros poemas, quizá lo habría intentado con la prosa, pero si no hubieran aceptado aquel primer y malucho poema, probablemente habría renunciado a la poesía».

Admiraba a Chopin por su sinceridad y la valentía de su alma. Admiraba, también, a Chaplin, por sus consideraciones sobre el exceso y la presunción.

Se controlaba, era extremadamente pudorosa y reservada. Las emociones, con frecuencia, se entrañaban en el adentro. No revelaba aquello más de lo que pudiera compartir sobre sí misma; lo justo y necesario. Expresaba elegancia y finura, comicidad e inocencia, aunque esos gestos apuntaban a una timidez que lindada con el silencio como elección y con la modestia como temperamento.

La religión del azar, la inmotivada consciencia frente a lo adverso, la lúdica del lenguaje, el no creer demasiado en sí misma, la mirada perspicaz, el placer de no llevar a costas los mandatos de la poesía, el no elogiarse, el acercamiento a la carne planetaria por unas manos salpicadas de tierra húmeda, el latido discreto del corazón, no creer con extremado fervor en la poesía y en los poetas. Pocas cosas le interesaron verdaderamente, salvo «la bienvenida y la despedida / en una sola mirada» (En «Elegía viajera», de su libro *Sal*, 1962).

3 *Dziennik Polski* es un periódico polaco. Fue establecido en 1945 como un periódico para la región de la Pequeña Polonia.

Credo de poeta: tener fe «en los poderes misteriosos que dormitan en cada objeto». Los poemas recalcan un cierto silencio en el que despierta un temblor, una agitación, o tal vez en el que se escucha un pasmo ante el mundo que intenta aferrarse a la luz de una lámpara o a la hoz del segador de trigo.

Para Rilke era importante amar la propia soledad y soportar el sufrimiento que ello podría causar. En ese abrazo íntimo, lo lejano se acerca y lo difuso se aclara. Szymborska atesoraba los pequeños esbozos que las personas no observaban. Ahí estaba un mundo contenido, concreto, sin mayores acrobacias. Era preciso salvar esas circunstancias «menores» con, a lo sumo, dos palabras. Sobraban los escándalos y los ruidos excesivos. La soledad, reforzada con un poco de ternura, para escribir y para perpetuar.

Escribir a mano. El papel bajo el tacto se hace piel. «La poesía ha de traspasar lo evidente, debe brindar otra dimensión propiamente suya».

Nada transita impávido ante los ojos. ¿Qué es aquello que transita? Una nube, el humo del cigarrillo, la caña de pescar lanzada al aire, los pájaros cuando vuelan y no vuelan, un gato, la curva de una mesa, medallones, la cercanía de una mano amada, lecturas de Montaigne y Machado, unas tijeras, una madeja y un hilo. Szymborska celebra que, a pesar de los grandes estruendos, haya un escondite en el que el mundo pueda salvarse.

Dice Lorand Gaspar: «La poesía es ese sendero no trazado, ese sentido aún desconocido, ese sabor de alba que amenaza a los grandes Catálogos del Conservatorio Mental de la Humanidad».⁴

Cracovia, 2011. Wislawa Szymborska recibe la Orden del Águila Blanca. Sonríe. Escribir, ¿para qué? Escribir, ¿contra qué? Escribir, sin otra motivación que la de cruzar palabras con alguien que encuentra la justificación de un día en una página arduamente borroneada durante algunos años.

Leer y releer N.º 94: "Escribir, prolongar el tiempo", noviembre de 2020

4 Gaspar, Lorand. *Acercamiento a la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

“¡Suene armoniosa mi piqueta de poeta!”: lo indígena en la obra de Rubén Darío

Juan Carlos Orrego Arismendi

Para Sofía Botero

|

La famosa ocurrencia de Octavio Paz de que el modernismo fue, en verdad, el romanticismo de cuño americano, bebe en algo más que la confesión vertida por Rubén Darío en el verso trigésimo séptimo de “La canción de los pinos” —en *El canto errante* (1907)—: “Románticos somos... ¿Quién que Es, no es romántico?”¹. En *Los hijos del limo* (1974), el

1 Rubén Darío, *Poesía* (Barcelona: R. B. A., 1995), 186.

crítico mexicano tuvo en cuenta cuestiones como la común propensión de románticos y modernistas por la libertad formal y el irracionalismo, así como su ambigua posición antimoderna frente a la modernidad.² Solo que una cosa significó hacerlo desde una inspiración tomada de prestado, y otra desde la conciencia histórica —y contradictoria— de ser americano. Nuestras líneas, sin embargo, no pretenden explorar la honda cuestión de la diferencia, sino abonar a la idea de la continuidad entre románticos y modernistas hispanoamericanos mediante la exploración de un tema del que queda algo por decir: el interés del apóstol del modernismo por los nativos de América.

Muy posiblemente, la más conocida incursión de Rubén Darío en el tema indígena sea un apunte que consignó en la introducción de *Prosas profanas y otros poemas* (1896) con la intención de justificar su afición por los motivos del imaginario popular occidental —paradójicamente, las “Japonerías” y “Chinerías”³ con que había decorado el palacio del “Rey Burgués” de *Azul...* (1888)—, principal alimento de su inspiración a despecho de sus presuntos deberes de intelectual americano. Escribió el nicaragüense: “¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡iqué queréis!, yo detesto la vida y el mundo en que me tocó nacer”⁴. Tan provocador desplante a las culturas indígenas y afroamericanas ha obturado, en cierto sentido, la conciencia del lector común sobre la presencia de lo indígena en la obra de Rubén Darío, tempranamente materializada en tres poemas que están en la base de *Azul...*, trocada en vigorosa advertencia política a Theodore Roosevelt en un poema de *Cantos de vida y esperanza* (1905) y hecha

2 Octavio Paz, *Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral, 1974).

3 Rubén Darío, *Cuentos completos* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 128.

4 Darío, *Poesía*, 36.

melancolía —en clave de lamento o evocación— en un par de poemas de *El canto errante*, entre otras manifestaciones que, por lo demás, incluyen un cuento socarrón de ámbito azteca.

Las líneas que siguen pretenden rescatar del olvido el corpus indianista de Rubén Darío y proponer un sentido a su presencia en el registro modernista.

II

En Hispanoamérica, en la primera mitad del siglo XIX, el proyecto literario romántico de exaltar la tierra nativa de modo que su independencia política quedara plenamente justificada tuvo, entre sus principales recursos, el de rescatar el esplendoroso pasado prehispánico. A un lado del henchido imaginario neoclásico europeo que pesó sobre la imaginación americana —un imaginario en que, sobre todo los incas, son al mismo tiempo ricos señores y nobles salvajes—, ocupan un lugar especial, como manifestaciones tempranas de esa cruzada literaria, el poema *Victoria de Junín. Canto a Bolívar* (1825), del ecuatoriano José Joaquín Olmedo, y la novela *Jicoténcal* (1826), atribuida tanto a José María Heredia como a Félix Varela, ambos cubanos. En el poema, Huayna Cápac se aparece a la hueste libertadora y, en nombre de la riqueza indígena pretérita y la justa venganza contra España, advierte sobre la necesidad de esforzarse en la próxima batalla peruana (la de Ayacucho). Mientras tanto, la novela hace loa del honor político de la nación tlaxcalteca, con lo que, en pleno contexto de la Conquista, la eleva al pináculo de la civilidad. No se pierda de vista que, en su exaltada *Carta de Jamaica* (1815) —difundida de modo masivo desde 1818⁵—, Simón Bolívar

5 Juan Guillermo Gómez, Bernardita Pérez y Rafael Rubiano, introducción a *Carta de Jamaica. 6 de septiembre de 1815*, por Simón Bolívar (Medellín: Universidad de Antioquia, 2015).

ya había establecido como pares a los monarcas de uno y otro mundo, sin duda influido por el famoso reclamo que Atahualpa hiciera al padre Valverde a propósito de su loca pretensión de someterlo a los designios del rey español, de quien el emperador inca se sentía apenas como un “hermano”⁶.

Sobre la literatura indianista del romanticismo americano —aquella literatura en la que un personaje indígena poco verosímil, representado entre los esplendores de la riqueza y el exotismo, noble al mismo tiempo que bárbaro y no pocas veces destinado a sucumbir en la tragedia sentimental—, la crítica portorriqueña Concha Meléndez se permitió hacer un completo inventario de sus principales autores, obras, motivos y rasgos en el canónico tratado *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)* (1934). Resultan particularmente interesantes sus notas sobre la poesía indianista, la cual se habría edificado sobre un reclamo crítico hecho en 1834 por Esteban Echeverría, a propósito de la necesidad de buscar “en nada español” las fuentes de la verdadera literatura del continente, cuya inspiración debía armonizar “con la virgen naturaleza americana”⁷. Como por ensalmo, habría surgido inmediatamente una tradición poética en la que el indígena y el paisaje ocuparon el centro de la escena: en 1835, en el poema “En boca del último inca”, el colombiano José Eusebio Caro representó la agonía del Tawantinsuyu en la figura de un guerrero fugitivo que, bajo el volcán Pichincha, jura defender la libertad con la propia vida y en nombre de Manco Cápac. Dos años después, el mismo Echeverría ilustró su tesis americanista con la historia en verso *La cautiva* (1837), en la que la omnipotencia del desierto pampero encuentra un trasunto en el salvajismo de los nativos. En la década que siguió, en sus *Poesías* (1842), el uruguayo Adolfo Berro incluyó

6 William H. Prescott, *Historia de la conquista del Perú* (Madrid: Eds. Itsmo & José M. Gómez Tabanera, 1986), 268.

7 Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica* (Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1934), 66-67

un romance sobre los amores idealizados y trágicos de dos indios guaraníes, Yandubayú y Lirompeya, heroína que el poeta describe como “del Paraná, rica perla que guarda el bosque callado”⁸. Por la misma época, el mexicano Ignacio Rodríguez Galván —muerto en 1842— había compuesto los poemas *Profecía de Guatimoc* y *Visión de Moctezuma*, consagrados a ensalzar la grandeza de los antiguos gobernantes americanos, nobles y valientes como no lo fueron ni los conquistadores ni los americanos modernos. Es particularmente significativo que, a propósito de esta revisión histórica, Meléndez tienda un puente entre Rodríguez Galván y Rubén Darío, quien en “A Colón”, en *El canto errante*, también estableció el carácter superlativo de la lealtad política de los monarcas prehispánicos.⁹

La naturalidad con que la imagen esplendorosa de los adalides indios pasó de las manos del romántico mexicano a las del modernista nicaragüense habla a las claras del arraigo de la poesía indianista en el siglo XIX. Con todo, no está de más asomarse a lo que, en 1878, escribió uno de sus primeros críticos: el cubano José Martí. De acuerdo con él, la poesía americana encuentra la oportunidad excepcional de ser dramática no solo por lo que ya sugieren las “imponderables maravillas” de la naturaleza virgen, sino por lo que deja servido el teatro de las historias locales, lleno de “conquistadores legendarios, tenaces conquistadores, indias de oro, indios de hierro, rencores de raza, infortunios inmensos, fuertes cuerpos quemados en los valles, tiernas almas burladas y vencidas”¹⁰. A juzgar por los índices discursivos de esa recensión, en el intelectual cubano había dejado una impresión perdurable el poema épico inconcluso *Gonzalo de Oyón*, del colombiano Julio Arboleda, cuyo argumento encuentra su centro en los amores de un soldado español y la hija de un cacique, librados

8 Meléndez, *La novela indianista*, 69

9 Meléndez, *La novela indianista*.

10 José Martí, *El indio de nuestra América* (La Habana: Casa de las Américas, Centro de Estudios Martianos, 1985), 48-49.

entre la majestad del paisaje caucano y los estruendos de la guerra desatada contra la Corona por un antiguo subordinado de Gonzalo Pizarro. Como es lógico, al escribir su artículo, Martí no podía conocer los “rencores de raza” e “infortunios inmensos” que habrían de definir los colores trágicos de *Tabaré* (1888), del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, sin duda la epopeya indianista más célebre de la segunda mitad del siglo XIX —si no del siglo entero— en razón de la muerte cruenta, en medio del enfrentamiento entre charrúas y conquistadores, de un indio enamorado de una mujer blanca.

III

No parece casual que fuera en 1888, año en que *Tabaré* conmovía los oídos románticos del continente, cuando se conocieron los primeros poemas indianistas de Rubén Darío. En efecto, el 11 de noviembre, *La Época* de Santiago de Chile incluyó, bajo el título general “Sonetos americanos”, tres poemas de autoría del joven periodista nicaragüense que había llegado al país austral dos años atrás. Se trata de los sonetos “El Toquí”, “Chinampa” y “El sueño del Inca”, el primero de los cuales fue incluido en la segunda edición de *Azul...*, aparecida en Guatemala en 1890. La pieza trocó su título por el de “Caupolicán”, y, de integrar la sección “Sonetos americanos” en *La Época*, pasó a ser parte de los “Sonetos áureos”, una nueva triada en la que también toman parte Venus y una joven burguesa de París.

El poema de mayor difusión en el conjunto, “Caupolicán”, tiene como tema la prueba cumplida por el protagonista homónimo para ser distinguido como capitán entre los araucanos. El reto consiste en llevar sobre sus hombros, todo el tiempo que sea posible, un pesado tronco; algo que, según deja ver la línea narrativa del poema, el indio consigue hacer durante todo un día, o al menos entre una mañana y la siguiente aurora. En su asunto e imágenes, el soneto da continuidad a los códigos del indianismo romántico: sitúa el esplendor

de lo indígena en una época remota (“Es algo formidable que vio la vieja raza”¹¹), concentra buena parte del valor nativo en su destreza y fuerza física ([...] campeón / salvaje y aguerrido, cuya fornida maza / blandiera el brazo de Hércules”) y define los rasgos de los líderes indios con base en comparaciones con figuras grecolatinas o bíblicas (Hércules, Sansón, Nemrod). Que la pieza tiene la especial intención de resaltar esa comunidad de características estaría insinuado por el hecho de que el verso que establece el parangón —el cuarto— se pone en evidencia al dejar ver una métrica irregular: “blandiera el brazo de Hércules, o el brazo de Sansón”. Lo componen 14 sílabas con terminación oxítona, lo cual supone una sílaba decimoquinta que quiebra el régimen alejandrino del soneto.

Como los indianistas románticos de la primera mitad del siglo XIX, cuyas fuentes fueron tanto las páginas históricas como las literarias —incluso, quizá más estas que aquellas—, Rubén Darío parece haberse inspirado, para la composición de “Caupolicán”, en *La Araucana* (1569-1589) de Alonso de Ercilla. Así lo sugiere no solo la rescritura del motivo legendario de la prueba, sino también la personificación de la aurora en el verso decimotercero del soneto (“[...] La Aurora dijo: ‘Basta’”), figura a la que también acude Ercilla cuando se ocupa de la prueba de Caupolicán en el “Canto II” de *La Araucana*: “Ya la rosada Aurora comenzaba / las nubes a bordar de mil labores”¹². Es verdad que en el poema épico del siglo XVI no aparece la palabra *Toqui* (título original del poema de Darío y antonomasia que se reitera en el verso duodécimo: “¡El Toqui, el Toqui!”), voz mapuche que puede traducirse como *hacha* y que designaba a los jefes militares indígenas; pero ella pudo haberse hecho común en el discurso histórico chileno en el mismo siglo XIX, a raíz de la publicación de la *Historia eclesiástica, política y literaria de Chile* (1850), del presbítero José Ignacio Víctor

11 Darío, *Poesía*, 27-28. Todas las citas textuales de “Caupolicán” están situadas en este pasaje.

12 Alonso de Ercilla, *La Araucana*, ed. Isaías Lerner (Madrid: Cátedra, 2005), 120.

Eyzaguirre, una obra, por lo demás, publicada en Valparaíso —donde Darío residió al llegar a Chile y donde publicó la primera edición de *Azul...*— y con introducción firmada por Bartolomé Mitre, figura muy cara para el poeta nicaragüense a juzgar por el homenaje que le rinde en *El canto errante*.¹³ El capítulo segundo de la *Historia eclesiástica* incluye alusiones al “Toquí Aillavilú”, al “Toquí Lincoyan” y a “Caupolicán [...], declarado ya Toquí de la nación”¹⁴.

Los otros dos “Sonetos americanos” confirman, en general, el panorama indianista de “Caupolicán”. La anécdota cantada en “Chinampa” corresponde a un idilio tópico del romanticismo, pues en una florida *chinampa* —terrazza lacustre artificial, común entre los antiguos mexicanos de Xochimilco— tiene lugar, con quietismo de estampa, el encuentro amoroso de una pareja asimétrica, pero, por ello, complementaria: “una india gallarda, encantadora” y “un guerrero magnífico y triunfal”¹⁵. Es posible que Rubén Darío haya labrado su imagen de las chinampas con arreglo a las noticias que sobre ellas ofrecen las crónicas de Indias, especialmente *La historia general de las cosas de Nueva España* (1540-1585), de Bernardino de Sahagún, si bien las declaraciones del modernista a propósito de sus fuentes de tema mesoamericano señalan a otros cronistas, tal como ocurre en el poema “Momotombo” de *El canto errante*, en uno de cuyos versos el poeta dice estar “nutrido de Oviedo y de Gomara”¹⁶.

Finalmente, en “El sueño del Inca” se asiste a la experiencia onírica, poblada por divinidades celestiales, de un soberano del imperio andino: una ocurrencia que puede tomarse como el plegamiento de Rubén Darío a la vigorosa tendencia que, dentro del indianismo de-

13 Darío, *Poesía*, 176-183.

14 José Ignacio Víctor Eyzaguirre, *Historia eclesiástica, política y literaria de Chile* (Valparaíso: Imprenta del Comercio, 1850), 15-16.

15 Darío, *Poesía*, 290-291. Todas las citas textuales de “Chinampa” y “El sueño del Inca” están situadas en este pasaje.

16 *Ibid.*, 162.

cimonónico, se concentró en el tema inca. Con todo, quizá se trate de la única pieza del tríptico en que brilla una genuina luz modernista, toda vez que, en ella, el abolengo histórico del rey indio innostrado cede lugar a la descripción de su visión, pródiga en indicios sensuales: el dios entrevistado es “ardiente”, “el Inca se estremece”, “un eco ronco rueda”. La importancia de esa experiencia, al mismo tiempo arraigada al sueño y a la cosmovisión —y por ello, en cierto sentido, anticipación del neindigenismo literario según lo ha definido Tomás Escajadillo¹⁷—, queda insinuada en el segundo verso del soneto, el cual, particularmente atípico —lo recorren tres oraciones claramente demarcadas y lo cierran un acento oxítono y un encabalgamiento— es el que, precisamente, da inicio a la descripción del sueño: “Después del holocausto, el Inca va y reposa. / Sueña. Vé al dios que pasa. Camina junto a él / la luna enamorada [...]”.

En 1896, *Prosas profanas y otros poemas* no agregó nada nuevo al registro indianista de Rubén Darío. Y no solo porque —como anuncia la ya mencionada introducción— de lo que se trataba entonces era de invocar personajes y figuras de cuento, provenientes de “países lejanos o imposibles”, sino también porque en el mismo introito, pocas líneas más allá de aquellas en que reniega de su sangre mestiza, el poeta ratifica el estatus superlativo que a los fastuosos reinos prehispánicos les corresponde como tema poético, muy en sintonía con las tesis americanistas de Echeverría: “Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Uxatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro”¹⁸. Pero esa declaración, sin duda por su poca o ninguna correspondencia temática con los poemas reunidos en el volumen, no hizo otra cosa que suscitar un apunte desdeñoso de José Enrique Rodó, quien en un ensayo crítico de 1899 escribió: “Rubén Darío no

17 Tomás G. Escajadillo, *La narrativa indigenista peruana* (Lima: Amaru, 1994).

18 Darío, *Poesía*, 36.

es el poeta de América. [...] Ignoro si algún espíritu zahorí podría descubrir, en tal cual composición de Rubén Darío, una nota fugaz, un instantáneo reflejo, un sordo rumor, por los que se reconociera en el poeta al americano de las cálidas latitudes, y aun al sucesor de los misteriosos artistas de Uatlán y Palenke”¹⁹. La formalización de esta objeción tuvo su culminación en 1901, cuando fue usada como prólogo de la segunda edición de *Prosas profanas y otros poemas*, publicada en París por la Librería de la Viuda de Ch. Bouret.

Rubén Darío correspondió a Rodó —cuyo ensayo, lúcido y laudatorio en términos generales, califica al nicaragüense de “gran poeta exquisito”²⁰— en *Cantos de vida y esperanza*, publicado en Madrid en 1905. No solo ocurre que la primera parte del poemario —los 14 “Cantos de vida y esperanza”— está dedicada a “J. Enrique Rodó”²¹, sino que el octavo canto, “A Roosevelt”, consigna una respuesta al asunto del leso americanismo que es, al mismo tiempo, una actualización del tema indígena en el registro de Darío, ahora en clave de reivindicación cultural. En el canto, cuyos primeros versos establecen el poderío tecnológico y económico de los Estados Unidos, con Theodore Roosevelt como adalid —es a él, ahora, a quien se compara con Nemrod—, la América hispánica aparece como una víctima próxima a la inmólación: “eres el futuro invasor / de la América ingenua que tiene sangre indígena, / que aún reza a Jesucristo y habla en Español”²². Sin embargo, la larga y compleja trayectoria cultural hispanoamericana acaba tornándose en el escudo que la protege del “Cazador”, y en ello, a un lado del legado grecolatino, español y católico, otros elementos corresponden al pasado indígena:

19 José Enrique Rodó, *Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra* (Montevideo: Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1899), 5-7.

20 Rodó, *Rubén Darío*, 9.

21 Darío, *Poesía*, 96.

22 *Ibid.*, 107-108. Todas las citas textuales de “A Roosevelt” están situadas en este pasaje.

América “[...] tenía poetas / desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl, / [...] / la América del grande Moctezuma, del Inca / [...] / la América en que dijo el noble Guatemoc: / ‘Yo no estoy en un lecho de rosas’”. Hay algo nuevo en esta evocación del mundo prehispánico frente a las que preceden en los poemarios decimonónicos de Rubén Darío: el valor —al menos relativo— de lo indígena como elemento actual; en efecto, esa América preñada por la historia “vive”, tal cual se establece de modo revelador al final del verso cuadragésimo tercero, como desenlace de un complejo encadenamiento de oraciones subordinadas. Esto significa que lo indio, considerado antes como un mero arcaísmo —algo que ya no es—, se promueve ahora como un remanente: algo que, a pesar de su antigüedad, sobrevive en un nuevo orden de cosas.

No puede ocultarse que la idea de una América indígena y española que se prepara para resistir el embate de los Estados Unidos es algo más que una reacción a los comentarios de Rodó: debe mucho, también, a la experiencia ibérica de Rubén Darío, la cual, con múltiples idas y venidas, empezó en 1892 a raíz de su nombramiento como secretario de la delegación nicaragüense en la celebración del cuarto centenario del Descubrimiento de América. Esa vivencia fructificó en el íntimo contacto de Darío con la constelación de escritores tardorrománticos y realistas —ya en los albores de la Generación del 98—, filólogos, periodistas y hombres públicos que ocupaban la escena cultural española en la transición de los dos siglos, y también derivó en el matrimonio del poeta con Francisca Sánchez del Pozo, una campesina abulense con la que tuvo tres hijos, todos nacidos en Europa. Cuando, en 1907, fue publicado *El canto errante* en Madrid, la afición por lo español se mostró incólume, así como la conciencia de que la cultura americana era una amalgama de esa tradición y las sobrevivencias indígenas, tal cual se había puesto de manifiesto en *Cantos de vida y esperanza*. Debe aclararse, en todo caso, que el poema que mejor expresa esa convicción en el nuevo libro, “A Colón”, había

sido compuesto desde 1892, presumiblemente en el contexto de la celebración del cuatricentenario del Descubrimiento. También es necesario precisar que en esa pieza todavía no apuntaba el optimismo retador de “A Roosevelt”, toda vez que la América que allí se visualiza es una que, degradada por las lacras de la sociedad mestiza —esa de “boca indígena semi-española” que se desangra en guerras civiles y expresa su languidez en la politiquería y una literatura “canalla”²³—, no refleja ni la nobleza y el vigor precolombinos, ni el heroísmo conquistador. Entre los versos vigésimo primero y vigésimo octavo se expresa singularmente ese sentimiento:

*Las ambiciones pérfidas no tienen diques,
soñadas libertades yacen deshechas.
¡Eso no hicieron nunca nuestros Caciques,
a quienes las montañas daban las flechas!
Ellos eran soberbios, leales y francos,
ceñidas las cabezas de raras plumas;
¡ojalá hubieran sido los hombres blancos
como los Atahualpas y Moctezumas!*

Es verdad que “A Colón” no desmiente la existencia residual de lo indígena en la sociedad y cultura hispanoamericanas de fines del siglo XIX —la primera cuarteta establece que la “india virgen y hermosa” que encontró Colón *es* ahora “una histérica / de convulsivos nervios y frente pálida”—; pero al mismo tiempo es clara la insinuación, de nuevo indianista, de que el pasado glorioso ha quedado atrás: como ha podido verse, de los líderes indios se dice que “Ellos *eran* soberbios, leales y francos” (los énfasis son míos). La misma ambigüedad que sitúa lo americano antiguo tanto en el pasado remoto como en el presente se manifiesta en “Tutecotzimí”, un largo poema escrito en 1890 y también incluido en *El canto errante*, y que por varias razones puede ser considerado como la más significativa entre las piezas de tema indígena compuestas por Rubén Darío.

23 *Ibid.*, 160-161. Todas las citas textuales de “A Colón” están situadas en este pasaje.

En “Tutecotzimí”, a lo largo de 185 líneas —la mayor parte versos alejandrinos, solo un puñado de ellos versos atípicos de corta extensión— se dibuja una estampa histórica que incluye el descubrimiento arqueológico de un asentamiento prehispánico (“Al cavar en el suelo de la ciudad antigua, / la metálica punta de la piqueta choca / con una joya de oro [...]”²⁴), la actualización de un episodio de regicidio entre los indios pipiles y una descripción de la exuberante naturaleza centroamericana (sirvan de ejemplo, entre muchas, las imágenes servidas en las expresiones “encendido trópico”, “rubí, cristal, zafiro, las susurrantes moscas”, “ágil la ardilla, / su cola es un plumero” y “bosques de esmeralda”). La anécdota central presenta al guerrero Tekij, quien, acompañado de un ejército de soldados, ancianos y brujos pipiles, se dirige a la morada del cacique supremo Cuaucmichín para reclamarle por un sacrificio homicida perpetrado contra el pueblo: “más sangre de pipiles, oh Cuaucmichín infame, / ayer has ofrecido en holocausto cruel”). El enfrentamiento termina con el ajusticiamiento del cacique (“[...] el jefe odiado / en sanguinoso fango quedó despedazado”) y la elección de Tutecotzimí para ser jefe de los pipiles solo porque él, al surcar la escena en medio del canto, promete “paz y trabajo”.

En su estudio del poema, Rick McCallister sugiere una mediación de fuentes e influjos que define su típico espíritu indianista. El crítico propone que, en general, Rubén Darío habría querido emular la “Oda a una urna griega” de John Keats, y que particularmente habría conocido la *Recordación Florida* de Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, escrita en el siglo xvii, así como las noticias decimonónicas de Domingo de Juarros sobre códigos pipiles, documentos en los cuales se encontraría buena parte de los muchos nombres indígenas incluidos en el poema.²⁵ Esa inspiración romántica logra materializar-

24 Ibid., 169-173. Todas las citas textuales de “Tutecotzimí” están situadas en este pasaje.

25 Rick McCallister, “The Real and the Symbolic in Tutecotzimí: Darío’s Well-Wrought

se en la anécdota trágica de “Tutecotzimí”, en una reivindicación de la sabiduría y la integridad indígenas que al mismo tiempo pone de relieve la fiereza nativa y, en buena parte, en la construcción apenas ornamental de la princesa Otzotskij, la hija de Cuaucmichín, y cuya aparición en el poema no tendría un fin distinto al de asegurar la participación de lo femenino en la exótica escena.

Con todo, hay un elemento de “Tutecotzimí” que lo relieves en el acervo indianista de su autor y lo sugiere como una manifestación inicial de la conciencia moderna de los poemas “A Colón” y “A Roosevelt”: la perspectiva cronológica del poeta, quien, aunque en los primeros versos se sitúa en una época desde la cual la América indígena se antoja “ignota”, rescata para el presente esa experiencia histórica, y nada más que por el conjuro de su arte: “—¡Suene armoniosa mi piqueta de poeta! / ¡Y descubra oro y ópalos y rica piedra fina, / templo o estatua rota!”. El gesto literario, consciente de sí mismo, no se agazapa para producir la ilusión del viaje en el tiempo, sino que se ofrece como puente para que el pasado logre vencer la brecha que lo separa de nosotros; dicho de otro modo: más que a la evocación melancólica o pesarosa de lo irremediamente perdido, a lo que se asiste es a una experiencia de continuidad en la que, gracias al conjuro poético, se activa y actualiza una vivencia que solo *se creía* perdida. Como los vestigios materiales que interesan a la arqueología, el episodio pipil ha sido *encontrado* y puesto al servicio de la comprensión e iluminación del presente. En ese sentido, la inopinada aparición del cantor Tutecotzimí parece traducirse en la advertencia de que el porvenir es para los líderes como él, ajenos a la violencia y, por el contrario, entregados al pacifismo y al trabajo, categoría en la que cabe el oficio del artista.

Urn”, *Iberoamericana. Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies* 43, no. 1-2 (2013): 185-202.

Los últimos trabajos de Rubén Darío dejan ver, todavía, algunos destellos de indianismo. En *Poema del otoño y otros poemas* (1910), el poema “Raza” —una de las nueve piezas del «“Intermezzo” tropical»— declara como épico el mestizaje propiciado por la Conquista, correspondiendo a los indios el carácter de “soberbios”, representado por “el gran Nicarao”²⁶. En la prosa, el tema indígena logró tener una manifestación tardía, materializada sobre todo en el relato “Huitzilopochtli. Leyenda mexicana” (1914) y en algunas alusiones vagas a los indígenas campesinos centroamericanos en *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1915). El relato de 1914 se pliega a la lógica de “Tutecotzimí” al proponer la renovación de un antiguo rito mesoamericano en los años de la Revolución Mexicana: el narrador señala explícitamente la “actualidad espantable” del “espectáculo”²⁷. En la autobiografía se mencionan algunos adjuntos indios de las casas habitadas en la infancia, la malicia nativa de un maestro salvadoreño y los cumplidos que, ya situado Darío en la cumbre de la fama, le tributó una indiecita de Jalapa. Y nada más. Por supuesto, no cabía esperar que en él hubiera quedado alguna impresión de cuando, a la edad de dos años, vivió con su madre en San Marcos de Colón, en Honduras, en la hacienda cafetera regentada por el compadre Guillén y su mujer; él un cholo de “pómulos prominentes y rojos de ídolo azteca”²⁸, al decir del biógrafo Juan Antonio Cabezas. El poeta no va más allá de ofrecer una noticia escueta de ellos, de suerte que los únicos rasgos que pretenden describir a Guillén son que era “viejo” y “gordo”²⁹. Una imagen reconstruida por Cabezas, acaso borrosa tras la niebla de la ficción, propone que el coronel Félix Ramírez —esposo de la tía abuela de Darío— confundió al futuro modernista

26 Darío, *Poesía*, 220.

27 Rubén Darío, *Cuentos completos* (La Habana: Arte y Literatura, 1990), 416.

28 Juan Antonio Cabezas, *Rubén Darío. Un poeta y una vida* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1954), 13.

29 Rubén Darío, *Autobiografía de Rubén Darío* (Barcelona: Red-ediciones.com, 2009), edición de Kindle.

con un indio cuando visitó la hacienda y lo vio, muy tostado por el sol, en brazos de la “guaricha”³⁰ del compadre Guillén.

IV

El balance de lo que antecede es claro: salvo un puñado de alusiones a la condición indígena contemporánea, en el imaginario poético de Rubén Darío se impone una visión romántica de las culturas nativas de América. Al poeta nicaragüense lo gana un entusiasmo indianista que celebra el esplendor material del remoto pasado prehispánico y la nobleza salvaje del indio, y que no pocas veces se expresa en alegorías de idilios entre reyes y princesas nativas o de relaciones armónicas entre los hombres y la naturaleza exuberante.

Sin embargo, esa expresión romántica tan pura no debe entenderse, de plano, como un atavismo estético opuesto al modernismo: al contrario, esa manera de representar lo indígena es, en cierto sentido, lo que mejor se aviene con el modernismo. Más allá de las exploraciones y audacias formales y de la pretensión de situar en el mundo contemporáneo la experiencia americana, el modernismo se empeñó en promover mosaicos de complejidad cultural; cuadros en que, cada una con su vigor distintivo, las tradiciones culturales del mundo alternan como iguales y se ofrecen, para el hombre cosmopolita, como otros tantos botines de erudición, deleite sensual y oportunidad artística. En ese concierto, América debe ser invocada en su investidura antigua, cuando su potencia cultural y su fuerza moral no acusaban ni mengua ni enajenación. El carácter modélico de los representantes de ese mundo antiguo queda claro en aquel par de versos de “A Colón”: “¡ojalá hubieran sido los hombres blancos / como los Atahualpas y Moctezumas!”.

30 Cabezas, *Rubén Darío*, 19.

Por eso a Rubén Darío le merece reproche el estado actual de la América mestiza o, por lo menos, de aquella América en la que lo indígena apenas logra sobrevivir en la atenuación y el desmedro. Le irrita la histeria en que hoy se halla reducida la que antes fue una india límpida y virginal, e incluso —y esto es particularmente significativo— siente desdén por las gotas de “indio chorotega o nagrandano” que corren, ya muy poco perceptibles, por las venas que cruzan sus propias “manos de marqués”. Por lo mismo, no le parece digna de recuerdo una figura que podría haber tenido visos épicos en las narraciones de su madre: la del cholo Guillén. Las evocaciones del poeta se concentran en lo que ha visto en las páginas áureas de la historia americana: Palenke, Uatatlán, el Inca, Tutecotzimí, Nacarao y Huitzilopochtli.

A modo de cierre basta decir que, a diferencia de la evocación apenas melancólica que hubiera saciado a un romántico de la mitad del siglo XIX, a Rubén Darío le interesaba arrancar de su tiempo original las imágenes del esplendor prehispánico y situarlas vivas en el presente, quizá como magistralmente lo ilustran la experiencia arqueológica en tierras pipiles y el sacrificio mexicano entre el fuego de la revolución. Correspondía a la palabra poética insuflar el aliento vital al botín traído del pasado.

Bibliografía

- Cabezas, Juan Antonio. *Rubén Darío. Un poeta y una vida*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1954.
- Darío, Rubén. *Cuentos completos*. La Habana: Arte y Literatura, 1990.
- _____. *Poesía*. Barcelona: R. B. A., 1995.
- _____. *Autobiografía de Rubén Darío*. Barcelona: Red-ediciones.com, 2009. Edición de Kindle.
- _____. *Cuentos completos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Editado por Isaías Lerner. Madrid: Cátedra, 2005.
- Escajadillo, Tomás G. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru, 1994.
- Gómez, Juan Guillermo, Bernardita Pérez y Rafael Rubiano. Introducción a *Carta de Jamaica. 6 de septiembre de 1815*, por Simón Bolívar. Medellín: Universidad de Antioquia, 2015.
- Martí, José. *El indio de nuestra América*. La Habana: Casa de las Américas, Centro de Estudios Martianos, 1985.
- McCallister, Rick. "The Real and the Symbolic in Tutecotzimí: Darío's Well-Wrought Urn". *Iberoamericana. Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies* 43, no. 1-2 (2013): 185-202.
- Meléndez, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1934.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Prescott, William H. *Historia de la conquista del Perú*. Madrid: Eds. Itsmo & José M. Gómez Tabanera, 1986.
- Rodó, José Enrique. *Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra*. Montevideo: Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1899.
- Víctor Eyzaguirre, José Ignacio. *Historia eclesiástica, política y literaria de Chile*. Valparaíso: Imprenta del Comercio, 1850.

Leer y releer N.º 98: "Tres ensayos sobre poetas e indios", noviembre de 2021

El declive del ensayo

Victoria Camps

Los libros de ensayo se clasifican como literatura de «no ficción», un cajón de sastre en el que cabe todo lo que se escribe en prosa y no tiene la trama de una novela ni es poesía. Basta leer la lista de libros más vendidos de no ficción de cualquier periódico para darse cuenta de la pérdida absoluta de criterio sobre lo que significa escribir “ensayísticamente”, como quiso hacer Montaigne, el inventor del vocablo. Los libros de autoayuda, o los libros de cocina, hoy entre los más vendidos entre los de no ficción, se encuentran en las antípodas de lo que debiera considerarse un ensayo, lo más lejano a la voluntad de aleccionar, de presuponer que no hay problema sin solución y que la solución se encuentra en una receta.

Nunca ha sido fácil determinar, no digo ya definir, qué es un ensayo. «La teoría sin la prueba explícita», propuso Ortega. «No hay ensayos sino ensayistas», escribió Juan Marichal. «El centauro de los géneros», llamó al ensayo Alfonso Reyes, porque en un ensayo «hay de todo y cabe todo», es «el hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva

abierta, al proceso en marcha, al etcétera». La imagen del centauro expresa bien la naturaleza compuesta del género, un territorio mutable donde se concilian ciencia y arte, la razón y la emoción, el arco abierto a la novedad, presto a congregar el rigor de los conceptos con el vuelo de las intuiciones.

Podamos o no definirlo con rigor, lo que caracteriza y hace atractivo al ensayo es el carácter subjetivo del discurso, que el centro de atención y el lugar de donde fluye el pensamiento que se expresa en el ensayo sea el yo. No un yo absoluto o trascendental, como el kantiano, sino el yo de cada uno, el yo empírico. *Je suis moi même la matière de mon livre*, proclama Montaigne. Más allá de que el texto ensayístico tenga una forma fragmentaria, breve, que esté ausente la erudición, que rehúya la estratificación escolástica del saber, que no pretenda ser exhaustivo, lo que hace del ensayo una manera atractiva y cercana de hacer filosofía es que el autor, al hablar de lo que quiere hablar, se retrata a sí mismo.

Y en ese retrato no se oculta la sensación de que es más lo que se ignora que lo que se sabe: *Que sais-je?* Montaigne habla de cualquier cosa, sin atender demasiado al orden, desdeña el sistema, usa su experiencia para hacerse preguntas sobre sí mismo y sobre las cuestiones que preocupan a sus contemporáneos. Raramente ofrece una explicación, no pretende enseñar nada. Los *Ensayos* no defienden grandes tesis ni se detienen en muchas argumentaciones. Se detiene en el relato de las costumbres más lejanas y variopintas, pero no para extraer lecciones. A Montaigne no le interesan los dilemas morales, sino la vida real de la gente. Y seguir la corriente de la conciencia que no siempre tiene asideros a los que agarrarse: «Si mi alma pudiera conseguir al fin un asidero firme, no escribiría más ensayos, sino que tomaría decisiones, pero siempre está sometida a aprendizaje y prueba.»¹ Lo ha resumido bien Sarah Bakewell: la cuestión funda-

1 Montaigne, *Ensayos*, III, II.

mental de los *Ensayos* es ¿cómo vivir?, que «no es lo mismo que la cuestión ética: ¿cómo debería uno vivir?»²

Esa visión del ensayo lo convierte en el género más adecuado para ejercitar la duda y el escepticismo que, como vengo diciendo, es la tarea del filósofo. Un ejercicio de difícil contagio porque lo que queremos es sentirnos a salvo de incertidumbres e inseguridades. Cualquier intento de aplacar las dudas y perplejidades de la condición humana es hoy más bienvenido que el ejercicio de la duda. Así, pese a que la religión se desvanece como instrumento de salvación, no dejan de proliferar sucedáneos y formas alternativas de prácticas religiosas. Es difícil elaborar discursos auténticamente laicos, que obliguen al individuo a encontrar por sí solo el hilo que le saque del laberinto de sus dudas. Es difícil cuando las dudas ni siquiera se plantean.

Montaigne no rehuía las contradicciones internas. Como no lo hizo su contemporáneo Shakespeare, aunque este, en lugar de guardarlas en su interior, las proyectaba en los personajes que ponía en conflicto en la escena.³ Montaigne bebe de los escépticos griegos y latinos, que hicieron de la filosofía una especie de terapia destinada a relativizarlo todo. En la vida de cada uno —decían— hay hechos evitables y hechos inevitables. De los segundos, los mejores ejemplos son las enfermedades, el envejecimiento y la muerte. Son inevitables, por lo que no queda otro remedio que aceptarlos con una cierta resignación y buen ánimo. Cultivar el sentido del humor, pues muy pocas cosas en la vida merecen ser tomadas en serio. Practicar la enseñanza del maestro Pirrón: la epojé, la abstención de la necesidad de querer tener una respuesta y un sentido para cada cosa. Si lo inevitable carece de respuestas convincentes, lo evitable, en cambio, debiera obligar al individuo a encontrar las maneras de no caer en preocupaciones estériles. ¿Lo fundamental es acumular riqueza y honores?

2 Sarah Bakewell, op. cit.

3 Sarah Bakewell, op. cit., p. 341

¿La felicidad se encuentra en los bienes materiales? ¿No hay salida para los desengaños del amor? ¿Compensan de algo los arrebatos de ira? ¿Cuántas verdades no admiten discusión? Estoicos y epicúreos predicaron la ataraxia, una especie de insensibilidad hacia lo que no merece excesivas preocupaciones.

No se trata de enredarse en dudas interminables, sino de relajarse y divertirse un poco adoptando posiciones impopulares. Una filosofía de la vida sin pretensiones porque no somos tan sabios para tenerlas. Así lo dice Montaigne: «Aunque todo lo que nos ha llegado registrado desde el pasado fuese verdadero y conocido por alguien, sería menos que nada comparado con lo que nos es desconocido». La filosofía, el conocimiento, proceden de personas que se equivocan. La sabiduría consiste en dudar de lo que uno cree que sabe. Descartes, que deriva de Montaigne, erige la duda en método filosófico. Pero, a diferencia de su antecesor, desea intensamente la certeza y confía en encontrarla. Montaigne, por el contrario, vive a gusto en la incertidumbre. No elude la imperfección, sino que la celebra, porque todos somos humanos, no hay nadie por encima de la humanidad. «No tiene sentido —escribe al final de los *Ensayos*— que nos subamos en unos zancos porque, aunque llevemos zancos, tenemos que andar con nuestras propias piernas. Y hasta en el trono más elevado del mundo nos tenemos que sentar sobre nuestro propio culo.»⁴

La forma ensayística, por otra parte, permite con mucha más facilidad que el tratado filosófico dar rienda suelta a la libertad de espíritu, soltar las amarras y las constricciones que imponen la administración o la academia. Theodor Adorno, en el artículo titulado «El ensayo como forma», discurre acerca de ese ahorro de la prescripción y los límites que se encuentran en el ensayo. Libre de los imperativos de la producción científica y de la creación artística, el ensayo «refleja el ocio de lo infantil, que se inflama sin escrúpulos en lo que otros ya

4 Ibid. III, i 3.

han hecho [...] No empieza por Adán y Eva, sino por aquello de que quiere hablar; dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo se siente llegado al final, y no donde no queda ya rastro alguno: así se sitúa entre las “di-versiones”». ⁵ Esa libertad hace del ensayo «la forma crítica por excelencia», y «una provocación al ideal de la clara *et distincta perceptio* y de la certeza libre de duda». Tanto el racionalismo como el empirismo filosóficos se apoyan en el «método», el procedimiento que sostiene los discursos que pretenden ser rigurosos y objetivos. Pues bien, el ensayo cuestiona el método como el pilar en el que debe fundamentarse cualquier teoría. El ensayo carece de método, es discontinuo, como lo es la realidad: «La duda sobre el derecho absoluto del método no se ha realizado casi, en el modo de proceder del pensamiento, sino en el ensayo. El ensayo tiene en cuenta la conciencia de “no identidad”, aun sin expresarla siquiera; es radical en el “no radicalismo”, en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario». ⁶

Por todo ello, hay que decir también —sigue Adorno— que «la más íntima ley formal del ensayo es la herejía», la contraposición a la ortodoxia.

Es la forma ensayística la que propicia asimismo que el ensayo tenga, en muchas ocasiones, carácter dialogal. No debe extrañar, por lo mismo, que fuera a través del diálogo como se expresó Platón. Lukács lo señala al asociar el diálogo y el ensayo y, por lo mismo, considera a Platón «uno de los más grandes ensayistas» que utiliza esa forma literaria para hablar de su maestro, Sócrates, que tuvo una «vida ensayística». ⁷ En los diálogos platónicos nadie detenta la verdad

5 Theodor W. Adorno, “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, Ariel, Barcelona, 1962, p. 12.

6 *Ibid.*, p. 19.

7 G. Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo” en *El alma y las formas*, Barcelona, Grijalbo, 1975. Cg. Ana Vian Herrero, “La más íntima ley formal del ensayo es

absoluta (aunque también hay que decir que quien sale triunfante siempre es Sócrates), ninguna discusión alcanza un punto final, todas las opiniones quedan emplazadas para ulteriores diálogos. No se ocultan las parcialidades de los distintos puntos de vista, porque todos son opinables.

El ámbito de la doxa, de la opinión, es el propio del discurso filosófico, sea este político, ético, estético, incluso epistemológico. Javier Echevarría ha explicado que «los tres libros del mundo» son: la Biblia, para los teólogos; la naturaleza, para los empiristas; el alma propia, para los racionalistas. Desde la modernidad y la instauración de un pensamiento que se propone ser, por encima de todo, racional, ya no se investiga la naturaleza ni el alma, sino la facultad de conocer, la filosofía es básicamente teoría del conocimiento. Aun así, los filósofos escriben ensayos desde la voluntad de ocio y placer, como lo pone de manifiesto, por ejemplo, el prólogo del Ensayo sobre el entendimiento humano, de Locke: «Lector, pongo en tus manos lo que ha sido entretenimiento de algunas de mis horas ociosas y libres. Si tiene la fortuna de entretener otras tuyas, y si al leerlo obtienes tan solo la mitad del placer que yo al escribirlo, darás por bien gastado tu dinero como yo mis desvelos.»⁸

El ensayo filosófico —dice Javier Echevarría— requiere una actitud: el librepensamiento. Es lo que anima a los ilustrados del siglo XVIII, que expresan sus pensamientos exhortando a quienes los leen a pensar por sí mismos. «El ensayo es una invitación al lector a encontrarse consigo mismo», reflexionando sobre el entendimiento humano, como es el caso de Locke, o sobre cualquier otro tema o cuestión por liviano que parezca.⁹

la herejía”. Sobre su condición dialógica, en *Compás de Letras*. El ensayo, no 5, diciembre 1994, pp. 45-66.

8 John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Prólogo.

9 Javier Echevarría, “Los ensayadores científicos y los cuatro libros del siglo XVII”, en *Compás de Letras*, op. cit., pp 163-174

Aunque el ensayo puede tener una función puramente meditativa, que lo acerca a la poesía en la medida en que se deja llevar por la escritura misma más que por unos temas concretos, también hay un ensayo que busca persuadir; es, efectivamente, la «teoría sin prueba», pero teoría al fin y al cabo, un punto de vista sobre la realidad. Puede decirse que trata de persuadir en la medida en que invita a pensar por cuenta propia, a juzgar por uno mismo. Pero incitar a pensar no equivale a persuadir sobre una tesis que uno espera ver compartida. Al contrario, al moverse en el terreno de la opinión y dejar claro que es así, lo único que esperamos es que se remuevan las conciencias rígidas y los pensamientos esclerotizados. Escribe Cynthia Ozick que «un ensayo genuino no tiene un uso educativo, polémico o sociopolítico; es el movimiento de una mente libre en escena».¹⁰

Es «un experimento», no un credo que se aspire a compartir con el lector. Pero que no sea doctrinario no significa que el ensayo no tenga poder para provocar asentimiento. Phillip Lopate equipara el ensayo al sermón entendido como una pregunta que se hace el creyente sobre su fe. El predicador toma un texto bíblico, lo interpreta y lo explica, intenta comprenderlo desde su vivencia de creyente. Laurence Sterne podría ser un buen ejemplo: era sacerdote y se ganaba la vida haciendo sermones.¹¹

No obstante, y pese a todas las virtualidades que el «ensayar» ofrezca a una forma de pensar idónea para nuestro tiempo, un género que carece de la ambición de sistema del tratado filosófico y que cuida algo más la voluntad de estilo, hablamos de un género mal aceptado por la filosofía más canónica. Lo vivió en persona nuestro ensayista y filósofo por antonomasia, Ortega y Gasset, ante cuya obra siempre

10 Cynthia Ozick, “She: Portrait of the Essay as a Warm Body”, en Quarrel u Quandary, Vintage Books, Nueva York, 2001.

11 Entrevista a Phillip Lopate, Letras Libres, n. 164, edición España, mayo de 2015, pp. 20-25

surgió el interrogante de si era realmente un filósofo. ¿Qué había que valorar en Ortega?, ¿las ideas filosóficas o la calidad de su prosa?, ¿era más un catedrático de metafísica o un periodista ilustrado con intención pedagógica? El estilo suelto de Ortega era desdeñado por frívolo y falto de rigor. Solo era elogiado por escritores como Josep Pla, que veía en él un *violoncel de bona fusta, molt ben ajustat, explicitament ben tocat*.¹² No, Ortega era, por encima de todo, un ensayista, no un metafísico, ni un ontólogo, ni un epistemólogo.

Sin embargo, Ortega supo escribir mejor que muchos otros, «desde la filosofía», y desde su circunstancia, desde la convicción feliz: «Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo». Con la célebre afirmación estaba diciendo que las verdades filosóficas deben ser vistas desde la circunstancia en que se encuentra y desde la que piensa cada uno. El conocido perspectivismo orteguiano es la antítesis de la filosofía trascendental, que parte, como se encargó de explicitar Kant, del *nobis ipsis silemus* prescrito por Bacon de Verulam. En lugar de «callar sobre nosotros mismos», lo que debe hacerse es subrayar las circunstancias, porque no es igual tratar una cuestión desde Madrid que hacerlo desde Boston.¹³

En la posmodernidad, que Ortega no vislumbró, el ensayo es más aceptable. Montaigne es reconsiderado y revalorado como filósofo, porque la filosofía misma tiene límites más imprecisos. Basta ser capaz de hacer un diagnóstico de la realidad con un concepto que resulte afortunado —*pensiero debole*, sociedad líquida, sociedad del riesgo— para recibir el beneplácito como pensador ilustre de nuestro tiempo.

Por otra parte, puesto que el género ensayístico es la forma más adecuada para expresar la perplejidad de quien escribe, de ejercitar

12 «Un violoncelo de buena madera, muy bien ajustado, explícitamente bien tocado».

13 Alejandro Rossi, “Lenguaje y filosofía en Ortega”, en Alejandro Rossi, Fernando Salmerón, Luis Villoro, Ramon Xirau, José Ortega y Gasset, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

la duda y ofrecer visiones más bien pesimistas sobre el presente y el futuro, estamos ante un género que no encaja en una época amante de una literatura ágil y ligera, que entretenga y no obligue a pensar demasiado. Una época pragmática que busca recetas, bien sean de cocina —la cultura más exitosa— o de las proporcionadas por los libros de autoayuda. Las editoriales no dudan en propiciar colecciones «filosóficas» fáciles de vender, un producto sencillo y claro que dé pistas para abordar problemas acuciantes: «Cómo enfrentarse a la adversidad», «Cómo estar solo», «Cómo preocuparse menos por el dinero».

Algo tendrá que ver también en el declive del ensayo el predominio de la imagen y el sonido sobre la palabra. Steiner se refiere a lo ocurrido con la cultura en el último siglo como consecuencia de la «retirada de la palabra», por la subordinación de esta a la imagen, a la música, a un mundo donde no se concibe estudiar (si podemos seguir usando el mismo vocablo) sino en medio de un campo de estridencias y ruidos. Lo ha explicado muy bien Mario Vargas Llosa, en su *La civilización del espectáculo*, y lo dijo asimismo Giovanni Sartori en su imprescindible *Homo videns*. El denominador cultural se compone hoy de películas, videojuegos, tabletas, conciertos de rock... No hay lugar para una cultura que no sea pensada para ser consumida y desaparecer.

Así es difícil proponerse lo que debería ser la tarea cultural por antonomasia, la de construir un individualismo auténtico, resistente a los estragos y las influencias de la publicidad, la propaganda política, las modas. Un individuo independiente capaz de *sapere aude*, atreverse a pensar por sí mismo.

Tomado de *Elogio de la duda*, arpa editores, España, 2016
Leer y releer N.º 99: "El declive del ensayo", febrero de 2022

La moral y el Estado de derecho¹

Carlos Gaviria Díaz

Una decisión es arbitraria cuando no obedece a reglas. Solo al capricho de quien la observa. Por ejemplo, la del monarca absoluto, porque él mismo es la ley. Los súbditos no saben hoy cuál es el comportamiento censurable, expuesto al castigo, porque puede ser diferente del de ayer. Someter a reglas la actuación del gobernante, como lo está la del *súbdito*, es lo que el Estado de derecho se propone. Esa erradicación de la arbitrariedad en la relación de poder implica, entonces, la protección de la libertad de la persona, que sabrá en adelante qué implicaciones hay en el ejercicio de sus opciones. A esa certidumbre sobre la licitud o ilicitud de un hecho se la ha llamado *libertad seguridad*. Y para precaver que cualquier comportamiento no vaya a ser tenido como ilícito, sino solo el que resulte atentatorio de la convivencia, se les posibilita a todos los ciudadanos participar en la formación de la voluntad general. A eso se le llama *libertad participación*. Ambas libertades, que parecen exigirse mutuamente

1 Tomado de *El Espectador*, 9 de agosto de 2001, Bogotá.

se articulan en el Estado de derecho. La primera es el símbolo del liberalismo político y la segunda el de la democracia. Por eso al sistema que las armoniza se le conoce como *demoliberal*.

Ahora bien, si lo que está comprometido en tal empresa es la protección de la libertad de la persona, es claro que el propósito del Estado de derecho es altamente ético. Exquisitamente moral, si hacemos intercambiables esos conceptos. Pero el logro de esa finalidad está supeditado, precisamente, a la vigencia del derecho como sistema de normas objetivo, cuyo contenido puede ser evaluado por cada persona desde la perspectiva de lo que ella juzga acorde con la idea que tenga de lo bueno, sin que de ese juicio dependa la validez ni la capacidad de obligar inherente a las normas jurídicas. Por eso el derecho positivo condensa la moralidad prescrita para una sociedad liberal y democrática.

Esta tesis la expresó el expresidente Eduardo Santos a modo de respuesta a la afirmación hecha por el doctor Laureano Gómez en su discurso de posesión como presidente de la República, en el sentido de que gobernaría teniendo como pauta la moral. La pregunta obvia dentro de una sociedad pluralista es esta: ¿con la moral vista desde cuál perspectiva? Porque es evidente que el enjuiciar una conducta como lícita o ilícita desde un punto de vista moral puede dar lugar a controversia y ¿quién puede establecer con autoridad de parte de quién está la razón? ¿El gobernante? Entonces regresamos a la arbitrariedad que el Estado de derecho se ha propuesto erradicar. ¿Cada uno según su propio criterio? Entonces estamos en la anarquía.

Lo anterior no significa, en modo alguno, que en una sociedad liberal y democrática la moral individual tenga un valor subalterno. Yo puedo dar testimonio de ella, cuando la encuentro en conflicto con las normas jurídicas, exponiéndome a las consecuencias que estas establecen para quienes no las acatan. Y si tengo en alta estima la moral que profeso, afrontaré con dignidad el contratiempo, sin argüir

que mi «verdad» está por encima de cualquier juicio ajeno. Ni, mucho menos, que soy la encarnación misma de la moral social, porque para saber en qué consiste esta, carecemos de un criterio de identificación objetivo como el que nos permite saber cuál es el derecho vigente. Por esa razón en un Estado de derecho, laico y pluralista, nadie está habilitado para proclamarse depositario de «verdades morales eternas». Puede, desde luego, observarlas y vivirlas a plenitud, pero no prescribirlas para quienes no las comparten.

Leer y releer N.º 78: “El tesoro de la conciencia. En torno a Carlos Gaviria”, diciembre de 2015

El tesoro de la conciencia¹

Carlos Gaviria Díaz

Una campesina, ejemplo de honestidad, que encarna la inteligencia que nos hace conscientes de nuestras limitaciones y nos impulsa a actuar en armonía con ese honrado reconocimiento.

Rousseau pensaba, al menos cuando escribió *El contrato social*, que es una condición necesaria para que la democracia no se desnaturalice, que cada ciudadano, al decidir, consulte sus intereses, para que así los que resulten compatibles con los intereses de los otros concurren a la formación del interés común, y los que resulten contrapuestos se anulen, impidiendo que un interés particular mayoritario resulte triunfante. Esto implica que la conciencia del ciudadano no sea perturbada con artificios de manipulación y, desde luego, que los asuntos que se van a decidir estén a su alcance.

Es esa la sabiduría que, en cualquier ciudadano normal, presupone la democracia. Cualquiera, independientemente del grado de cul-

1 Tomado de *El Tiempo*, 18 de noviembre de 2003, Bogotá.

tura y de la información que haya acumulado, tiene una opinión, digna de ser oída, sobre la pena de muerte o sobre las conductas más perturbadoras de la vida comunitaria, así como también sobre la felicidad o la infelicidad que se siguen de distribuir equitativa o inequitativamente la riqueza. Pero los conocimientos especializados subyacentes a la solución técnicamente más correcta están, por razones evidentes, sustraídos a las decisiones populares. Someter a decisión de la ciudadanía asuntos que solo pueden manejar los especialistas, con la esperanza de que corrobore lo que los gobernantes juzgan conveniente, es una trampa inaceptable.

En ese orden de ideas, me pareció patética y ejemplar la conducta de una campesina colombiana, María del Carmen Reyes, que demoró 35 minutos votando el Referendo. No tiene televisión, no lee prensa, no tiene tiempo ni ganas de concurrir a convites de indoctrinamiento político, no cree que quienes la gobiernan puedan utilizarla o engañarla, concurre a las urnas y se enfrenta sola, sorprendida y angustiada, con las preguntas del Referendo. Solo la asisten su buena voluntad y su conciencia incontaminada. Sale del cubículo extenuada y al preguntársele por qué tardó allí tanto tiempo, responde: estaba tratando de entender, pero fue muy poco lo que conseguí.

En esos ciudadanos ejemplares, insobornables, que mantienen como un tesoro la inocencia que no debería perderse, deberían pensar los gobernantes que promueven el rito democrático, no para escuchar la voz del ciudadano, sino para prefigurar lo que quieren oír. María del Carmen Reyes no es solo ejemplo de honestidad. Encarna la inteligencia que más amaba Sócrates: la que nos hace conscientes de nuestras limitaciones y nos impulsa a actuar en armonía con ese honrado reconocimiento.

Leer y releer N.º 78: "El tesoro de la conciencia. En torno a Carlos Gaviria", diciembre de 2015



Camila López. *Señoras y señores*, 18 x 12,5 cm, tinta y carboncillo sobre papel, 2022

Ensayar el poema

Selnich Vivas Hurtado
(Ensayo y traducción)

Hemos elegido un poema, «Brod und Wein», *pan y vino*¹, de Friedrich Hölderlin, como excusa para provocar y probar nuestra pasión lectora. Hay numerosas formas de leer un poema. De ensayar desde el poema la pasión comprensiva. En la lectura confluyen necesariamente los lugares de enunciación del sujeto cognoscente: formación académica, clase social, experiencias vitales, visiones de mundo, orígenes, fugas y coordenadas. Aún en la objetiva neutralidad habitan seres y energías imperceptibles. En cada concepto por abstracto que sea se manifiestan rasgos de la personalidad de quien lee y de quien compuso el poema. De esa convivencia misteriosa resulta la traducción, el ejercicio de pasar a otra lengua el poema leído. Interpretar es traducir el poema. Siempre que se lee un poema se le traduce, se le lleva a otro universo. Sea que el poema lo hayamos leído en la

¹ Traduciremos las palabras en alemán en cursiva, cuando van dentro del mismo párrafo, y entre paréntesis cuando son citas en bloque.

misma lengua que escribimos el ensayo sobre el poema o sea que escribamos el ensayo en una lengua distinta a la del poema.

Traducir el poema a otras músicas es la primera forma de ensayar con el poema, de buscar un diálogo que oriente nuestra práctica musical. El mensaje es incomprendible mientras la forma del poema no pase por el cuerpo bajo una estricta disciplina. Ensayar el poema es musicalizarlo. El poema es una pieza musical y para entenderlo es indispensable practicarlo, cantarlo. Traducir el poema es lo mismo que transcribirlo en el sentido musical, es decir, interpretarlo con otro instrumento, con nuestro propio cuerpo. Ejecutar el poema es abrir sus sentidos para que empiecen a habitar el aquí y el ahora.

La segunda forma es la aventura por los laberintos de la obra. Cada poema pertenece a una obra mayor y en esa correlación, para el caso de Hölderlin, aparecen más poemas, novela, cartas y ensayos; se producen nuevos y sorprendidos sentidos que afinan el tono del poema. Legítimos en tanto experiencias vitales que nos hablan de la época en la que se escribió y leyó el poema. Esa aventura por la obra de Hölderlin nos ha llevado a un segundo —el primero fue la traducción— atrevimiento: la escritura de cuatro ensayos propios («Al servicio de la naturaleza», «El hombre incapacitado», «Tiempos mezquinos» y «El desafío de la poesía») y la invención de trece aforismos y siete cartas apócrifos, atribuidos al poeta suabo.

Si todavía hay una virtud en el *ensayo* no es la de probar las imaginaciones de un yo lector; más bien, la de propiciar el diálogo con los muertos vivos que aún afectan la vida de quienes leen, vibran y celebran la plenitud de la belleza. Atribuimos los aforismos y las cartas apócrifos a fechas y lugares lejanos, lo mismo que hacemos con los ensayos sobre el poeta, en los que hablamos como si él se ubicara en nuestro tiempo. Los aforismos desarrollan ideas dispersas halladas a lo largo de la lectura del poema. Partimos del sentido co-creado desde el poema para inventar lo que Hölderlin pudo haber dicho,

en tono aforístico, sobre la poesía. No se sorprendan ni molesten cuando encuentren parágrafos (§) fechados en épocas incongruentes con la vida del poeta. Las cartas desarrollan constelaciones familiares y afectivas y algunas de las tesis encontradas en el diálogo entre el poema elegido y el resto de la obra hölderliniana. Las interpretaciones son instantes de comunión entre obra y lectores; allí nos hacemos parte de la misma especie, adentro y afuera. Allí nos sentimos unidos, «denn alle wuchsen wir aus dem goldnen Saamkorn herauf» (Hölderlin, 1957, p. 159), *pues todos hemos brotado de la misma semilla dorada*. Todos somos de algún modo árboles como lo indica el apellido del poeta. En la lengua de Suabia *Holder* es sauco y *-lin* es el sufijo que indica diminutivo. Es decir: Hölderlin: saquito: pequeño sauco. El poeta suabo es el mismo sauco de mi infancia, al que me trepaba para comer sus frutos y admirar sus flores, hojas, aromas.

Brod und Wein
Pan y vino

An Heinze
A Heinze

Friedrich Hölderlin

1

*Rings um ruhet die Stadt; still wird die erleuchtete Gasse,
Und, mit Fackeln geschmückt, rauschen die Wagen hinweg.
Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,
Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt
Wohlfrieden zu Haus; leer steht von Trauben und Blumen,
Und von Werken der Hand ruht der geschäftige Markt.
Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten; vielleicht, daß
Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mann
Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit; und die Brunnen
Immerquillend und frisch rauschen an duftendem Beet.
Still in dämmriger Luft ertönen geläutete Glocken,
Und der Stunden gedenk rufet ein Wächter die Zahl.
Jetzt auch kommt ein Wehn und regt die Gipfel des Hains auf,
Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond
Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kommt,
Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,
Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den Menschen
Über Gebirgshöhn traurig und prächtig herauf.*

1

*En torno reposa la ciudad; se silencia la callejuela iluminada,
Y, con antorchas adornados, se alejan rumorosos los carruajes.
Satisfechos van a casa de las alegrías del día a descansar los humanos,
Y ganancias y pérdidas pondera una cabeza sensata
Bien contenta en casa; vacío queda de uvas y flores,
Y de labores manuales descansa el mercado diligente.
Mas las cuerdas lejanas suenan desde los jardines; tal vez, es que
Allí un amante las pulsa o un hombre solitario
También a los amigos recuerda y a la juventud; y las fuentes
Siempre fluyentes y frescas susurran por entre las aceras fragantes.
Calladas en aire crepuscular resuenan las campanas vibrantes,
Y en las horas pensando un vigilante mienta el número.
Ahora incluso viene un soplo y aviva las cumbres del bosque,
¡Mira! y la silueta de nuestra Tierra, la Luna
Viene ahora también en secreto; la Soñadora, la noche viene,
Llena de estrellas y muy poco preocupada por nosotros,
Destella la Sorprendente allá, la Forastera entre los humanos
Sobre las cordilleras arriba triste y fantástica.*

2

*Wunderbar ist die Gunst der Hoherhabnen und niemand
 Weiß von wannen und was einem geschiehet von ihr.
 So bewegt sie die Welt und die hoffende Seele der Menschen,
 Selbst kein Weiser versteht, was sie bereitet, denn so
 Will es der oberste Gott, der sehr dich liebet, und darum
 Ist noch lieber, wie sie, dir der besonnene Tag.
 Aber zuweilen liebt auch klares Auge den Schatten
 Und versuchet zu Lust, eh' es die Noth ist, den Schlaf;
 Oder es blickt auch gern ein treuer Mann in die Nacht hin,
 Ja, es ziemet sich ihr Kränze zu weihn und Gesang,
 Weil den Irrenden sie geheiligt ist und den Todten,
 Selber aber besteht, ewig, in freiestem Geist.
 Aber sie muß uns auch, daß in der zaudernden Weile,
 Daß im Finstern für uns einiges Haltbare sei,
 Uns die Vergessenheit und das Heiligtrunkene gönnen,
 Gönnen das strömende Wort, das, wie die Liebenden, sei,
 Schlummerlos und vollern Pokal und kühneres Leben,
 Heilig Gedächtniß auch, wachend zu bleiben bei Nacht.*

2

*Maravilloso es el afecto de la Exaltada y nadie
 Sabe de cuándoos ni qué le sucede a uno ni de ella.
 Así mueve al mundo y al alma esperanzada de los humanos,
 Aún el sabio no entiende, lo que ella dispone, porque así
 Lo quiere el dios más elevado, que tanto te quiere, y por esto
 Te es más amado, que ella, el día soleado.
 Pero a veces incluso el ojo claro ama la sombra
 E intenta por placer, antes que por necesidad, el sueño,
 O mira con gusto también un hombre fiel en la noche,
 Sí, es recomendable coronas ofrendarle y canto,
 Porque a los desvariados está consagrada y a los muertos,
 Aunque en sí misma existe, eterna, en el espíritu más libre.
 Pero también, que en el momento vacilante, nos sea
 Que en las tinieblas ella nos sea bastante asible,
 Nos conceda el olvido y la embriaguez sagrada,
 Nos conceda la palabra fluida, que, como los amantes, sea,
 Insomne y de copa rebosante y de vida atrevida,
 Sagrada memoria también, para estar despiertos de noche.*

3

*Auch verbergen umsonst das Herz im Busen, umsonst nur
Halten den Muth noch wir; Meister und Knaben, denn wer
Möcht' es hindern und wer möcht' uns die Freude verbieten?
Göttliches Feuer auch treibet, bei Tag und bei Nacht,
Aufzubrechen. So komm! daß wir das Offene schauen,
Daß ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist.
Fest bleibt Eins; es sei um Mittag oder es gehe
Bis in die Mitternacht, immer bestehet ein Maas,
Allen gemein, doch jeglichem auch ist eignes beschieden,
Dahin gehet und kommt jeder, wohin er es kann.
Drum! und spotten des Spotts mag gern frohlokkender Wahnsinn,
Wenn er in heiliger Nacht plötzlich die Sänger ergreift.
Drum an den Isthmos komm! dorthin, wo das offene Meer rauscht
Am Parnaß und der Schnee delphische Felsen unglänzt,
Dort ins Land des Olympos, dort auf die Höhe Cithärons,
Unter die Fichten dort, unter die Trauben, von wo
Thebe drunten und Ismenos rauscht im Lande des Kadmos,
Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott.*

3

*También escondemos en vano el corazón en el pecho, en vano solo
Contenemos la valentía aún nosotros, maestros y niños, pues, ¿quién
Quisiera impedirlo y quién quisiera prohibirnos la alegría?
El fuego divino también aviva, de día y de noche,
El germinar: ¡Vamos! para que veamos lo abierto,
Para que busquemos lo propio, aunque se halle muy lejos.
Segura es una cosa; sea al mediodía o vaya
Hasta la media noche, siempre existe una medida,
Común a todos, pero también propia de cada uno,
Allí va y de allí viene cada uno, hasta donde lo pueda.
¡Así es! y burlarse de la burla le gusta a la locura entusiasta,
Cuando ella en noche sagrada de repente se apodera del cantor.
¡Por eso vamos al Istmo! Hacia allá, donde el mar abierto murmura
Junto al Parnaso y la nieve brilla en derredor de rocas délficas,
Allá en la tierra del Olimpo, allá en la altura del Citerón,
Bajo los pinos allá, bajo las viñedos, desde donde
Tebas allá abajo e Ismenos murmura en la tierra de Cadmos,
Desde allí viene y hacia allá señala el dios venidero.*

4

*Seeliges Griechenland! du Haus der Himmlischen alle,
 Also ist wahr, was einst wir in der Jugend gehört?
 Festlicher Saal! der Boden ist Meer! und Tische die Berge,
 Wahrlich zu einzigem Brauche vor Alters gebaut!
 Aber die Thronen, wo? die Tempel, und wo die Gefäße,
 Wo mit Nectar gefüllt, Göttern zu Lust der Gesang?
 Wo, wo leuchten sie denn, die fernhinterreffenden Sprüche?
 Delphi schlummert und wo tönet das große Geschik?
 Wo ist das schnelle? wo brichts, allgegenwärtigen Glücks voll
 Donnernd aus heiterer Luft über die Augen herein?
 Vater Aether! so riefs und flog von Zunge zu Zunge
 Tausendfach, es ertrug keiner das Leben allein;
 Ausgetheilet erfreut solch Gut und getauschet, mit Fremden,
 Wirds ein Jubel, es wächst schlafend des Wortes Gewalt
 Vater! heiter! und hallt, so weit es gehet, das uralte
 Zeichen, von Eltern geerbt, treffend und schaffend hinab.
 Denn so kehren die Himmlischen ein, tiefschütternd gelangt so
 Aus den Schatten herab unter die Menschen ihr Tag.*

4

*¡Difunta Grecia! Tú, casa de los Celestiales todos,
 ¿Sí es verdad, lo que una vez en la juventud escuchamos?
 ¡Sala festiva! ¡la tierra es mar! ¡y mesas las montañas,
 En verdad para un único uso en tiempos antiguos construidas!
 Pero los tronos, ¿dónde? ¿Los templos? ¿y dónde las vasijas?
 ¿Dónde de néctar colmadas? ¿a los dioses por placer el canto?
 ¿Dónde, dónde es que iluminan ellas, las sabias sentencias acertadas?
 Delfos dormita y ¿dónde resuena el gran destino?
 ¿Dónde está lo veloz? ¿Dónde irrumpe, lleno de la suerte omnipresente
 Tronante desde el aire más sereno sobre los ojos?
 ¡Padre Éter! Así gritó y voló de lengua en lengua
 Mil veces, para que ninguno resistiera la vida solo;
 Compartido alegre tal bien e intercambiado, con extraños,
 Se torna en júbilo, crece durmiendo la violencia de la palabra.
 ¡Padre! ¡Serenos! Y resuena, tan amplio como puede, el antiguo
 Signo, de los padres heredado, certero y creativo hacia abajo.
 Pues así regresan los Celestiales, profundamente sacudido llega
 Desde las sombras abajo entre las gentes su día.*

5

*Unempfunden kommen sie erst, es streben entgegen
Ihnen die Kinder, zu hell kommet, zu blendend das Glück,
Und es scheut sie der Mensch, kaum weiß zu sagen ein Halbgott,
Wer mit Nahmen sie sind, die mit den Gaaben ihm nahm.
Aber der Muth von ihnen ist groß, es füllen das Herz ihm
Ihre Freuden und kaum weiß er zu brauchen das Gut,
Schafft, verschwendet und fast ward ihm Unheiliges heilig,
Das er mit seegnender Hand thörig und gütig berührt.
Möglichst dulden die Himmlischen diß; dann aber in Wahrheit
Kommen sie selbst und gewohnt werden die Menschen des Glücks
Und des Tags und zu schau'n die Offenbaren, das Antlitz
Derer, welche, schon längst Eines und Alles genannt,
Tief die verschwiegene Brust mit freier Genüge gefüllet,
Und zuerst und allein alles Verlangen beglückt;
So ist der Mensch; wenn da ist das Gut, und es sorget mit Gaaben
Selber ein Gott für ihn, kennet und sieht er es nicht.
Tragen muß er, zuvor; nun aber nennt er sein Liebstes,
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn.*

5

*Imperceptibles llegan al principio, se dirigen a su encuentro
Los niños, demasiado luminosa, demasiado destumbrante la felicidad,
Y el hombre se asusta ante ellos, apenas puede decir un semidiós,
Quiénes son de nombre, los que con dádivas se le acercan.
Pero la valentía de ellos es magnánima, le llenan el corazón
Con alegrías y él apenas sabe aprovechar la bondad,
Crea, desperdicia y casi se le vuelve sagrado lo no sagrado,
Que él con mano bendiciente estúpida e indulgente toca.
De ser posible lo soportan los Celestiales; pero luego de verdad
Vienen ellos mismos y son acostumbrados los hombres a la felicidad
Y al día y a mirar las Revelaciones, el rostro
De aquellos que, largo tiempo Uno y Todo fueron llamados
Llenaron a fondo el pecho reticente con abundancia libre,
Y satisficieron primera y únicamente toda exigencia;
Así es el hombre; cuando la bondad está aquí, y le cuida con dádivas
Un dios propio, él no lo conoce ni lo ve.
Sufrir debe él, antes; para luego nombrarlo su amado,
Ahora, ahora deben surgir para esto palabras como flores.*

6

*Und nun denkt er zu ehren in Ernst die seeligen Götter;
 Wirklich und wahrhaft muß alles verkünden ihr Lob.
 Nichts darf schauen das Licht, was nicht den Hohen gefället,
 Vor den Aether gebührt müßigversuchendes nicht.
 Drum in der Gegenwart der Himmlischen würdig zu stehen,
 Richten in herrlichen Ordnungen Völker sich auf
 Untereinander und baun die schönen Tempel und Städte
 Vest und edel, sie gehn über Gestaden empor—
 Aber wo sind sie? wo blühen die Bekannten, die Kronen des Festes?
 Thebe welkt und Athen; rauschen die Waffen nicht mehr
 In Olympia, nicht die goldnen Wagen des Kampfspiels,
 Und bekränzen sich denn nimmer die Schiffe Korinths?
 Warum schweigen auch sie, die alten heiligen Theater?
 Warum freuet sich denn nicht der geweihte Tanz?
 Warum zeichnet, wie sonst, die Stirne des Mannes ein Gott nicht,
 Drückt den Stempel, wie sonst, nicht dem Getroffenen auf?
 Oder er kam auch selbst und nahm des Menschen Gestalt an
 Und vollendet' und schloß tröstend das himmlische Fest.*

6

*Y ahora él piensa en honrar con seriedad a los dioses felices,
 Real y verdaderamente todo debe anunciar su alabanza.
 Nada puede ver la luz, si no alegra a los Elevados,
 Frente al Éter no es adecuado el ocio tentador.
 Por eso hay que ser digno para estar en presencia de los Celestiales,
 Con órdenes señoriales se levantan los pueblos
 Mancomunadamente y construyen hermosos templos y ciudades
 Firmes y nobles, ellos ascienden por las orillas—
 ¿Pero dónde están? ¿Dónde florecen las conocidas, las coronas de la fiesta?
 Tebas se marchita y Atenas; ya no zumban más las armas
 En Olympia, ni los carruajes dorados en el combate deportivo,
 ¿O ya no se coronan más los barcos de Corinto?
 ¿Por qué se silencian, los antiguos teatros curativos?
 ¿Por qué ya no se alegra la danza consagrada?
 ¿Por qué la frente del hombre no dibuja, como antes, un dios,
 No imprime, como antes, el sello en el Encontrado?
 O él mismo vino y adoptó la forma de lo humano
 Y reconfortante concluyó y cerró la fiesta celestial.*

7

*Aber Freund! wir kommen zu spät. Zwar Leben die Götter,
Aber über dem Haupt droben in anderer Welt
Endlos wirken sie da und scheinens wenig zu achten,
Ob wir leben, so sehr schonen die Himmlischen uns.
Denn nicht immer vermag ein schwaches Gefäß sie zu fassen,
Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch.
Traum von ihnen ist drauf das Leben. Aber das Irrsaal
Hilft, wie Schlummer und stark machet die Noth und die Nacht,
Biß daß Helden genug in der ehernen Wiege gewachsen,
Herzen an Kraft, wie sonst, ähnlich den Himmlischen sind
Donnernd kommen sie drauf. Indessen dünket mir öfters
Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu seyn,
So zu harren und was zu thun indeß und zu sagen,
Weiß ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?
Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,
Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.*

7

*¡Pero, amigo! Hemos llegado demasiado tarde. Así es, viven los dioses,
Pero encima de la cabeza arriba en otro mundo.
Sin fin influyen allá y parecen prestar poca atención
Así nosotros vivimos, tanto nos preservan los Celestiales.
Pues no siempre puede contenerlos un recipiente débil,
Solo de vez en cuando soporta lo humano la plenitud divina.
Del sueño de ellos es fruto la vida. Pero la demencia
Ayuda, como el dormir y fortalece la escasez y la noche,
hasta que los héroes crezcan lo suficiente en las cunas de bronce,
Corazones de poder, cómo no, son similares a los Celestiales.
Tronantes se aparecen. Sin embargo, siento con frecuencia que
Es mejor dormir, a existir así sin compañeros,
A esperar así y qué hacer entre tanto y qué decir,
Yo no sé y ¿para qué poetas en tiempos mezquinos?
Pero ellos son, dices tú, santos sacerdotes como el dios del vino,
Que de tierra en tierra transitaron en noche santa.*

8

*Nemlich, als vor einiger Zeit, uns dünket sie lange,
Aufwärts stiegen sie all, welche das Leben beglückt,
Als der Vater gewandt sein Angesicht von den Menschen,
Und das Trauern mit Recht über der Erde begann,
Als erschienen zu lezt ein stiller Genius, himmlisch
Tröstend, welcher des Tags Ende verkündet' und schwand,
Ließ zum Zeichen, daß einst er da gewesen und wieder
Käme, der himmlische Chor einige Gaaben zurück,
Derer menschlich, wie sonst, wir uns zu freuen vermöchten,
Denn zur Freude, mit Geist, wurde das Größte zu groß
Unter den Menschen und noch, noch fehlen die Starken zu höchsten
Freuden, aber es lebt stille noch einiger Dank.
Brod ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte geseegnet,
Und vom donnernden Gott kommet die Freude des Weins.
Darum denken wir auch dabei der Himmlischen, die sonst
Da gewesen und die kehren in richtiger Zeit,
Darum singen sie auch mit Ernst die Säng' den Weingot
Und nicht eitel erdacht tönet dem Alten das Lob.*

8

*Porque, hace algún tiempo, que ya nos parece lejano,
Ascendieron ellos todos, los que alegran la vida,
Cuando el padre alejó su rostro de los humanos,
Y la tristeza con razón empezó sobre la tierra,
Cuando por último apareció un genio silencioso, celestial,
consolador, que anunció el día final y desapareció,
Dejó como prueba, de que antiguamente había estado y otra vez
Vendría de vuelta, el coro celeste, algunas dádivas,
De los cuales humanamente, como siempre, nos podríamos alegrar,
Pues para alegrarse, con el espíritu, fue lo más grande demasiado grande
Entre los humanos y aún, aún faltan los que puedan resistir las más altas
Alegrijas, pero vive serenamente todavía alguna gratitud.
Pan es fruto de la tierra, y ha sido bendecido por la luz,
Y del dios tronador proviene la alegría del vino.
Por eso pensamos también en los Celestiales, que siempre
Han estado aquí y que retornan en tiempo oportuno,
Por eso cantan también en serio los cantores al dios del vino
Y la alabanza no le suena vanidosa, planeada, al Viejo.*

9

*Ja! sie sagen mit Recht, er söhne den Tag mit der Nacht aus,
Führe des Himmels Gestirn ewig hinunter, hinauf,
Allzeit froh, wie das Laub der immergrünenden Fichte,
Das er liebt, und der Kranz, den er von Epheu gewählt,
Weil er bleibet und selbst die Spur der entflohenen Götter
Götterlosen hinab unter das Finstere bringt.
Was der Alten Gesang von Kindern Gottes geweissagt,
Siehe! wir sind es, wir; Frucht von Hesperien ists!
Wunderbar und genau ists als an Menschen erfüllet,
Glaube, wer es geprüft! aber so vieles geschieht,
Keines wirket, denn wir sind herzlos, Schatten, bis unser
Vater Aether erkannt jeden und allen gehört.
Aber indessen kommt als Fakelschwinger des Höchsten
Sohn, der Syrier, unter die Schatten herab.
Seelige Weise sehns; ein Lächeln aus der gefangnen
Seele leuchtet, dem Licht thauet ihr Auge noch auf.
Sanfter träumet und schläft in Armen der Erde der Titan,
Selbst der neidische, selbst Cerberus trinket und schläft.*

9

*¡Sí! ellos dicen con razón, que él reconcilia el día con la noche,
Conduce los astros del cielo eternamente hacia abajo, hacia arriba,
A todo momento feliz, como el follaje del pino siempre verde,
Que él ama, y la corona que él eligió de la hiedra,
Porque permanece y él mismo la huella de los dioses huidos
Allega acá a los sin dioses, bajo la oscuridad.
Lo que profetizó el canto de los antiguos sobre los hijos del dios,
¡Mira! Eso somos, nosotros; ies el fruto de las Hespérides!
Maravilloso y exacto se ha cumplido en los humanos,
¡Créalo, quien lo haya examinado! pero pasan tantas cosas,
Ninguna funciona, pues somos descorazonados, sombras, hasta que nuestro
Padre Éter reconozca a cada uno y a todos pertenezca.
Por ahora viene como portador de la antorcha del Altísimo
El hijo, el sirio, descende bajo las sombras.
Lo ven en bienaventuranza; una sonrisa desde la encarcelada
Alma brilla, a la luz se abre su ojo todavía.*

*Más dulce sueña y duerme en los brazos de la Tierra el titán,
Aún el envidioso, aún el Cerbero toma y se duerme.*

Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*. Zweiter Band, 1,
Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 1951, Seiten 90-95.
Traducción de Selnich Vivas Hurtado

Al servicio de la naturaleza

El precepto de que la poesía debe estar «al servicio de la naturaleza», tomado de una carta de Friedrich Hölderlin a su medio hermano Karl Gok, retoma una discusión del siglo XVIII europeo en torno a la función del arte. Esta idea propia de los pueblos ancestrales nos sirve para preguntarnos en pleno siglo XXI hasta qué punto goza de actualidad. Creemos que pensar hoy *cuándo es arte* puede ser un buen motivo para ampliar la pregunta sobre la salud de nuestro planeta, sobre el modo en que existimos y queremos vivir. Esa frase podría ser traducida con una idea más polémica, también consignada en la misma carta: «la poesía es una sacerdotisa de la naturaleza». Ambos postulados emparentan la obra de Hölderlin directamente con las tradiciones poéticas ancestrales, que, de acuerdo con sus afinidades y lecturas, provienen del piélago Egeo y de los ríos Indo y Ganges. Esas concepciones migraron, desde la India hasta Tübingen. Si consideramos el contexto en el cual Hölderlin utiliza la frase, entenderemos que para el autor de «Brod und Wein» («*Pan y vino*») lo más ancestral, el vínculo de la poesía con la Mutter Erde (*Madre Tierra*) constituía su rasgo más revolucionario justamente por ser postulado en el momento del ascenso del capitalismo. Poesía y Mutter Erde era el tema de primer orden para Hölderlin y sus colegas artistas contemporáneos. Hölderlin era absolutamente rebelde cuando se

preguntaba por la función del arte y su relación con el planeta. Respondía con argumentos arcaicos y les asignaba una función política. Consideraba a la naturaleza la maestra del arte y al arte la fuente de cualquier experiencia espiritual e intelectual. De esta manera lograba rechazar los valores de la sociedad burguesa en gestación y los de la sociedad cortesana en restauración.

El servicio del arte a las formas y seres vivientes nace de un diálogo generoso y amoroso con Karl, quien abraza la ilusión de la poesía. Nos referimos a la carta del 4 de junio de 1799. Las cartas al hermano y especialmente la carta del 4 de junio de 1799 testimonian dos hechos incontrovertibles: Friedrich Hölderlin fue un coetáneo de la Revolución francesa y un teórico del arte de entusiasmo kantiano. Después de leer a Kant los jóvenes poetas de aquella época, de aquellas tierras, se acostumbraron a combinar el ejercicio poético con la teorización de la poesía. Practicaban la creación investigativa por reacción o por continuación de los postulados del filósofo de Königsberg. De dicha combinación entre teoría y poesía surgió lo más genuinamente romántico en Goethe, Georg Christoph Töbler, Friedrich Schiller, Johann Fichte, Novalis, Friedrich Schlegel, August Schlegel, Friedrich Schelling, Karoline von Günderrode, Dorothea Veit, Rahel Varnhagen, Jean Paul, Ludwig Tieck, Friedrich Schleiermacher.

Resonancias diversas de esa reflexión sobre el arte —que, en muchos de los nombres mencionados, fue al mismo tiempo teoría, fe, acción política, práctica creativa y erótica— se encuentran en las cartas de Hölderlin a sus familiares, amigos más cercanos, a quienes llamaba hermanos (Inmmanuel Nast, Friedrich Hegel, Christian Ludwig Neuffer, Isaak von Sinclair), y a su amada y maestra Susette Gontard. Pero en ninguna de esas cartas aflora el esfuerzo por pensar la poesía de un modo más amplio e inteligible que en la carta 179 a Karl. La carta es un ejemplo de claridad expositiva, a diferencia del ensayo «Sobre el modo de proceder del espíritu poético», en el que el poeta adopta

el *ductus* académico para competir con Kant, Schelling y Hegel. En la carta 179, emplea el tono y los datos de un sociólogo del arte que conoce de cerca la situación profesional del artista en la sociedad moderna. Su preocupación central no se dirige, como en el ensayo, a explicar el funcionamiento del mecanismo ficcional de la poesía. En la carta, de una manera sencilla, quiere explicarle al hermano, su joven discípulo de poeta y filósofo, para qué y a quiénes les sirve la poesía. No cómo funciona y cuáles son los componentes del espíritu poético sino qué les aporta la poesía a los seres vivientes. Es decir, responde, por anticipado, la conocida inquietud que consigna en la séptima estrofa de «Pan y vino»: para qué poetas en tiempos mezquinos.

Después de conceder a Karl una serie de virtudes —humanas, intelectuales, laborales, que hacen de él un ser confiable, algo raro en medio de las numerosas confrontaciones bélicas del momento—, Hölderlin lleva la clase de filosofía por cartas hacia una paradoja: elogiar y desconfiar de las capacidades humanas. Si bien los seguidores de la Ilustración exaltan el poder imaginativo y creativo de la sociedad humana, capaz de fabricar barcos y armas, de levantar ciudades, diseñar sistemas económicos, modelos políticos, propiciar revoluciones sociales, publicar enciclopedias, no es menos cierto que este modelo de vida, amparado en la razón, la escritura, el desarrollo tecnológico y la ganancia económica, ha puesto en peligro la continuidad de la existencia y, en consecuencia, no ha cumplido el sueño de hacer más digna la vida para la mayoría de los seres que habitan el planeta. Los humanos, según Hölderlin, no pueden ser considerados superiores a las otras especies. De hecho, en el poema «Die Eichbäume» los robles son señores libres, mientras que los humanos son sirvientes. La causa de esa contradicción, a mayor desarrollo mayor servidumbre, se explica por el hecho de que ninguno de los robles «ist noch in die Schule der Menschen gegangen» (Hölderlin, 1946, 201), es decir, *ninguno de ellos ha ido aún a la escuela de los humanos*. En la escuela humana hubieran aprendido el vasallaje y la sordidez. El paso de la sociedad

feudal, cortesana, a la incipiente sociedad burguesa en Suabia había traído, como en el pasado las guerras religiosas, demasiadas muertes como para considerar a los humanos mejores que las plantas. Karl era un ejemplo digno de admiración porque no había ido a la escuela y sabía combinar la disciplina del trabajo por dinero con el tiempo libre para la formación autodidacta. Veía en él un equilibrio entre trabajo urbano y cultivo del espíritu en un momento donde predominaba la inestabilidad general de credos y visiones políticas. El Estado, los diversos tipos de Estado, y la nación, la construcción de una identidad local, regional o continental, imponían a los pobladores de un territorio las nuevas formas de sujeción. Los derechos humanos, este signo de esperanza que auguraba el fin de la servidumbre y el comienzo de la libertad plena, no eran tan promisorios como se había pensado. Ni en Haití ni en Francia. ¿Quiénes hacían las nuevas leyes? ¿Para quiénes las hacían? Si la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* (1789) era magnífica, la imagen de la guillotina era espeluznante. La guillotina decapitó al dios de los cristianos y santificó al dios del Estado. Luego la Restauración fusiló a los defensores de los derechos humanos y coronó de nuevo al papa. A pesar de la genialidad humana, había algo «impuro», «mezquino», miserable en lo humano que no dejaba dormir a Hölderlin. Lo atormentaban las Hespérides, ninfas protectoras de jardines maravillosos, y la imprenta y la guillotina, diosas protectoras del mundo ilustrado. Los dioses griegos eran invocados, pero ellos ya no prestaban atención a nuestra existencia. Asimismo, Napoleón era a la vez esperado y temido en Suabia. Las bondades del progreso tecnológico y económico estaban acompañadas de un peligro evidente: la economía extractivista. Arrancar los recursos naturales había enriquecido a un sector de la población, pero había enfermado a la gran mayoría. La destrucción de la Tierra iba acompañada de la degradación ética de los humanos. Ya no eran los protectores de la vida, sino enemigos del bosque. Las sociedades humanas habían descubierto el modo de «das Leben zu

fördern» (Hölderlin, 1954, 326), *de explotar la vida*, de extraer las materias primas para fabricar todo tipo de productos. Esta explotación implicaba, por supuesto, una alteración radical de la casa común, el *oἶκος*. Lo humano había aprendido a «den ewigen Vollendungsgang der Natur zu beschleunigen» (Hölderlin, 1954, 326), *a acelerar el proceso de explotación y consumo de la naturaleza*. A pesar de que sabían que cada ser, por microscópico que fuera, había implicado un largo y cuidadoso proceso de gestación, los humanos se erigieron como los seres más importantes y superiores. Lo que a la vida le ha implicado millones de años, una eternidad, la formación de una isla, por ejemplo, el hombre quiere pulverizarlo en pocos meses para vender sus minerales y metales, para construir castillos y avenidas. Le dice Hölderlin a Karl:

Warum leben sie nicht, wie das Wild im Walde, genügsam, beschränkt auf den Boden, die Nahrung, die ihm zunächst liegt, und mit der es, das Wild, von Natur zusammenhängt, wie das Kind mit der Brust seiner Mutter? Da wäre kein Sorgen, keine Mühe, keine Klage, wenig Krankheit, wenig Zwist, da gäb' es keine schlummerlosen Nächte (Hölderlin, 1954, 328).

(¿Por qué no viven como el animal en el bosque, satisfecho, conforme al suelo, al alimento, que tiene más cerca, y del cual el animal y la Naturaleza dependen mutuamente, como el bebé con el pecho de su madre? Así no habría preocupaciones ni esfuerzos ni lamentos, habría pocas enfermedades, poca discordia, aquí no habría ninguna noche de insomnio).

Los humanos de todos los tiempos son incapaces de vivir en respeto con la madre. Los humanos no han aprendido de las otras especies. No quieren vivir como los animales en el bosque. El humano ha perdido las proporciones de la vida porque ya no ofrenda a los dioses. Las otras especies se adecuaban al alimento que tienen cerca y establecen una relación de interdependencia respetuosa con la vida. El ejemplo más evidente de esta relación de mutua sanación es la del bebé y el

pecho materno entre los mamíferos. El pecho materno, de acuerdo con Hölderlin, alimenta y sana al bebé; el bebé sana y mantiene con vida al pecho materno. Reducir la explotación de la naturaleza al consumo de lo estrictamente necesario para la vida permite reducir el número de enfermedades y hace posible su control y tratamiento. Tumbiar un árbol para sacar leña es distinto a tumbiar el bosque para trazar una autopista y propiciar la movilidad de millones de autos que habitan las grandes ciudades. Del mismo modo, regular el consumo de alimentos disminuye el esfuerzo físico y aumenta los tiempos para el disfrute, el conocimiento y el arte. A menor destrucción del entorno natural mayor dignidad se cultiva entre los humanos. La regla es simple, pero ha sido incomprendida, desdeñada, tanto por los humanos de las eras más antiguas como por los de las eras más recientes. La *ὑβρις* del pélida Aquiles proviene de la misma fuente que el *yúkua* de Dijoma: la arrogancia masculina.

El problema de los humanos es que no están satisfechos con lo que han recibido del cosmos. La insatisfacción los impulsa a destruir lo perfecto para inventar lo imperfecto. Su invención, por magnífica que parezca, no es justificable ante el garrafal deterioro de la vida. A los humanos les parece que construir una ciudad es prueba evidente de la superioridad humana frente al panal de las abejas, incapaces de levantar edificios, centros comerciales. Convertir las energías vitales, tejidas a lo largo de millones de años, para convertirlo en cemento, calles, plásticos, no revela propiamente un grado alto de inteligencia, sino de torpeza. La insatisfacción mayor de los humanos se evidencia en su ignorancia de sí mismos. Negar que somos seres tejidos a la vida nos lleva a creernos seres venidos de otro planeta. Ese no sentirse a gusto con la Madre, nos lleva a fabricar jardines, plantaciones, mercados. Actividades que, gracias a la lógica de la acumulación del dinero, la expresión suprema de la insatisfacción humana, terminan por devorar el bosque, el río, el aire, la vida en su conjunto. Los humanos construyeron catedrales, palacios,

fábricas, minas, comercios, Estados, pero no supieron preservar la vida del oso polar, del frailejón. Mientras más aparatos salgan al mercado, mayor es el deseo de seguir inventando y transformando la rusticidad y la fealdad de la montaña. Así lo sintió Hölderlin a comienzos del siglo XIX y así lo sentimos nosotros hoy en el siglo XXI. A Hölderlin le horrorizaban los jardines y los mercados, a nosotras los centros comerciales y los árboles de plástico. A tal punto llegó el ansia de poder que lo humano se autoproclamó «Meister» y «Herr» (Hölderlin, 1954, 328), *maestro y señor* del universo. Tales calificativos anuncian que el alto grado de insatisfacción de los humanos radica en una confusión simple entre tener y ser, dominar a otros y existir con otros. No entienden que la existencia es sabrosa cuando se conserva el tejido de los seres. Cada uno es indispensable para el vivir bien de todos. El animal es necesario para el bosque, el bosque para el animal. Ambos son necesarios para las nubes y el viento. Lo humano es necesario para el manatí y el jaguar. Todos en su conjunto se alimentan y cuidan, como las estrellas y los planetas. Lo humano ha perdido el rumbo porque ya no tiene la capacidad para reconocer «das Trefliche» (Hölderlin, 1954, 328), *lo acertado*, esto es, la convivencia y la mutua interdependencia del todo y sus partes. Convivencia y mutua interdependencia del todo y sus partes es el tema central de la carta 179 y de «Brod und Wein». También de la novela *Hyperion* (1797), en donde la función del arte se explica en palabras alemanas de talante griego. Allí el poeta, protagonista de la novela, nos dice que la poesía se alcanza cuando se llega a «eines zu seyn mit Allem, was lebt, in seeliger Selbstvergessenheit wiederzukehren in's All der Natur» (Hölderlin, 1957, 9), cuando se llega a *ser uno con todo lo que vive, para en feliz ensimismamiento retornar al todo de la Naturaleza*. Esta forma de entender el arte distingue al arte que sirve para ganar dinero, prestigio, indulgencias, fama, del arte que permite alcanzar «der Gipfel der Gedanken und Freuden», *la cima de los pensamientos y los gozos*. El arte hace posible la comprensión,

en imágenes, en tonos y ritmos, de lo incomprensible. El arte hace accesible lo inaccesible de la existencia. El arte aproxima lo lejano y funde lo diverso en una unidad.

Leer y releer 91: «Pan y vino». Ensayo sobre un poema de Hördelin», marzo de 2020

Literatura y gran ciudad

Ernesto Volkening

Todo lo que sueño acaece en una ciudad desconocida, muy grande y muy hermosa, con anchas calles y suburbios; no me atrevo a dibujarla.

Wols

En nuestra revista (ECO) se publicó un ensayo de Stasys Gostautas sobre el argentino Roberto Arlt, de padre alemán y madre austriaca, uno de los primeros que en sus novelas pintaron de Buenos Aires un cuadro de conjunto. La circunstancia nos parecía digna de una apreciación extensa en cuanto respecta, no solo al tema en general, sino también a su significado para las letras latinoamericanas en particular. Por otra parte creemos —y las citas colegidas en el estudio a nuestro ver lo confirman— que el novelista rioplatense no siempre estaba a la altura de su tarea ni ocupaba una posición tan singular como la que, un tanto generosamente, se le asigna. En Bogotá, por ejemplo, y en una época en que de la modesta capital andina no emanaba siquiera una mínima parte de las incitaciones propias del emporio porteño, ya había un autor que, como lo veremos, con mu-

cho superaba a Roberto Arlt en la evocación de la urbe, de su vida y de amplios estratos de su población.

|

Mas en el fondo se trata, para nosotros y, según cabe suponer, para el propio ensayista, de algo distinto; no tanto de dar realce a la efigie de un narrador ni de comparar astros de primera, segunda o tercera magnitud en el firmamento literario, cuando de destacar dos fenómenos asaz importantes: de un lado, se plantea en las letras hispanoamericanas el tema de la gran ciudad cuyas implicaciones, sobre todo en su aspecto social, han de considerarse como elementos hasta cierto punto constitutivos para la novela moderna; del otra lado, dicho planteamiento se vincula a profundos cambios ocurridos en la infraestructura de la parte meridional del continente, los cuales a su vez no pueden menos de reflejarse en la literatura concebida como enunciación de la vida social y cultural en su vasto conjunto. Por decirlo en términos simples, quizá simplistas: la novela de la gran ciudad solo se ha podido escribir desde el momento en que surgieron en la América Latina grandes ciudades. Precisa advertir al respecto que lo que llamamos ciudad grande no debe entenderse únicamente en un sentido cuantitativo, pues implica también diferencias de orden cualitativo, sujetas a la ley según la cual, una vez alcanzada cierta fase de acumulación, se da un salto de la cantidad a la calidad.

Ilustremos ese vuelco dialéctico a la luz de un sencillo ejemplo tomado del medio urbano. Al recorrer una de esas vías interminables por el estilo de las que le gustaba trazar al siglo XIX, la *rue Vaugirard* en París, o mejor aún, las carreras de Bogotá que, corriendo paralelas a la cadena de los cerros orientales van del extremo norte de la ciudad, puede uno formarse un concepto de su extensión con solo registrar, mediante el reloj de pulsera, el tiempo gastado en la travesía o leer el trayecto recorrido en el cuentakilómetros de su carro. Desde luego,

ningún individuo despierto se contentará con hacer tal comprobación matemática. Recogerá de paso la imagen de las modificaciones de índole sociourbanística que sufre la misma calle bogotana en su trayectoria, empezando por las moradas de paupérrimas gentes, pasando en seguida por las barriadas de carácter medio proletario, medio pequeñoburgués con su plétora de tenduchas, talleres y tabernas, atravesando luego el centro de la ciudad ocupado por altas torres de concreto y cristal, edificios de bancos y compañías de seguros, tiendas de lujo, hoteles y restaurantes de fama, hasta llegar, por último, a las fincas de los ricos rodadas de apacibles jardines en el extremo opuesto de la urbe, cuya estructura se le habrá presentado al transeúnte en su recorrido a modo de corte longitudinal.

Supongamos, además, que nuestro infatigable trotacalles es un hombre de cierta sensibilidad e imaginativa: No cabe duda de que experimentará entonces algunas sensaciones raras entre las cuales quizá se destaque un sentimiento de tristeza y soledad, incluso cierta propensión a perderse en la vastedad del espacio, a disolverse en la pura Nada, como la enternecedora silueta de Charlot, el eterno viandante, que cuando más frágil y desleída se vuelve antes de desvanecerse por completo. Y a esa melancolía tan dolorosa como indefinible se asociará, cual complemento emotivo, aquel patetismo salvaje y grandioso con su sustrato de peligro, muerte y destrucción apenas tangible, si bien omnipresente en la imagen de las grandes ciudades.

Si la sola experiencia de los cambios estructurales de una calle ya no puede determinarse de un modo estrictamente cuantitativo, verbigracia por el monto de capital invertido en cualquiera de sus sectores, aún menos alcanza semejante vara a medir el grado de intensidad o juzgar la naturaleza misma de unas emociones que en el fondo solo le son accesibles al hombre nacido en la gran ciudad. Esas monótonas avenidas rectilíneas, reverberantes cintas de asfalto que dan la impresión de no llevar a ninguna parte, provocan en su misma unidimensionalidad reacciones propias para alterar nuestro estado de ánimo al confron-

tarnos con lo ajeno e infinito, cuya presencia se resiste al intento de aprisionarlo en cifras o ecuaciones matemáticas. Precisamente, esa cualidad nueva, desconcertante, abrumadora aparece en la llamada literatura de la gran ciudad a la cual nos referimos hablando de su variante latinoamericana, y que se elevará a la altura del arte cada vez que, dejando de ser mero reflejo del medio, llegue a trascenderlo en un acto transfigurador. Sin duda, la transfiguración nace siempre de una especie de ensalzamiento romántico, luego se extravía un rato en la minuciosidad de la descripción naturalista, y por último culmina en una extraña metamorfosis, sea de naturaleza mágico-transmutadora, sea de índole mítica, o en la fusión de tales elementos.

Ya que se trata de distintas fases evolutivas, cada una de las cuales tiene su ubicación precisa en el acaecer literario, parece ineludible un breve resumen histórico que abarque el escenario europeo y sus actores principales, sobre todo en vista de la creencia, tan errónea como ampliamente difundida de que la gran ciudad fuera introducida en la literatura por el naturalismo. Habrá lectores que, tal vez con buenas razones, se nieguen a seguirnos cuando afirmamos que en *La Celestina* de Rojas ya se siente el aliento de las grandes urbes, el peculiar aroma de una gran ciudad mediterránea del Medievo tardío con sus complejas condiciones de vida, el contraste entre un patriciado de ricos mercaderes y el abigarrado bajo mundo de lacayos, alcahuetas, putas, cabrones, pícaros, matones tan similares, por muchos respectos, a quienes poblaran el bullicioso París del siglo xv evocado por François Villon en toda su pintoresca mezcolanza de codicia, voluptuosidad, astucia y puñaladas asestadas en lóbregos rincones. Mas aunque se rechace la aseveración calificándola de anacrónica, fácilmente nos pondremos de acuerdo cuando se trate de definir como metrópolis hecha y derecha el escenario de la *La peste* y de *Moll Flanders* de Daniel Defoe o aquel Londres trasplantado de la ribera del Támesis a Venecia en donde se pavonea el *Volpone* de Ben Jonson.

Aun así, se podría objetar que, por una parte, ni la evocación más impresionantemente realista de una urbe inmensa y desbordante de vitalidad basta para fundar una literatura de grandes ciudades en la usual acepción del término, y que, por otra parte, la época de que estamos hablando tampoco favorecía el florecimiento de ese género literario: El barroco es una cultura típicamente cortesana, palaciega, según lo indica por sí solo el hecho de que los reyes de Francia desde Luis XIV hasta el infortunado Louis Capet, no residían en París, sino en Versalles. En fin, nos toca esperar hasta la primera mitad del siglo pasado¹ antes que se justifique hablar de la gran ciudad como de un fenómeno literario propiamente dicho. Entonces sí se presenta de golpe cuanto tiene para nosotros de fascinante —y de angustioso también— el descubrimiento de lo que, algo paradójicamente, pudiéramos llamar el paisaje de las grandes ciudades. Ahora bien, lo nuevo y novedoso del fenómeno es de cuño netamente francés, y se le asocian tres nombres eminentes: Charles Baudelaire, Honoré de Balzac y Víctor Hugo.

En *Tableaux Parisiens* ya anticipa Baudelaire todos los rasgos que, hasta bien entrado el siglo XX, habría de configurar nuestra imagen de la gran ciudad con sus tentaciones, sus terribles secretos y su melancolía inenarrable, palpitantes en la primera estrofa de *Les sept vieillards*:

*Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre, en plein jour; raccroche le passant!
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant,*

O en el comienzo de *Les petites vieilles*, quizá el más bello, el más emocionante y el más misterioso de sus poemas :

*Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout même l'horreur; tourne aux enchantements,*

1 Se refiere al siglo XIX

*Je guette obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers décrépits et charmants.*

Casi al mismo tiempo nos lleva Hugo a los laberintos de un París calificable de metrópoli aqueróntica, y nos muestra Balzac *su* París que, mientras se sigan leyendo novelas (¿hasta cuándo, amigos?) permanecerá ligado indisolublemente a su estampa de toro. Lo minucioso y pletórico, fruto de laboriosos estudios preliminares, que encontramos en sus descripciones de una casa como la *du chat qui pelote*, del trabajo de un artesano o del vestido de una de sus fabulosas duquesas, el deleite que halla en lo enciclopédico, en la exploración de todos los estratos sociales de la urbe, sus dimensiones de profundidad y anchura, sus esplendores y miserias, ya preludian el advenimiento del verismo, pero sus criaturas todavía se trascienden a sí mismas elevándose al plano de lo fantástico: Nunca y en ninguna parte ha habido los grandes solitarios que en sus buhardillas por encima de los tejados de París fraguan proyectos tan geniales como irrealizables, ni facinerosos de la talla de Vautrin, ni avaros como Gobseck, el usurero, por no hablar del padre Goriot, aquel rey Lear redivivo que aguanta lo que nadie aguantaría. El París de Balzac es real e irreal: una pesadilla de ciudad, nacida del alma de un soñador que, convirtiendo su ensueño en la más horrenda, la más poética, la más inconcebible de las realidades, la reconstruye piedra por piedra, y a un tiempo le presta una fisonomía distinta, más acorde con su propio intramundo.

Hasta en Charles Dickens, a quien solemos admirar como maestro del realismo inglés, podemos observar algo similar. Su Londres, como el París de Balzac, ostenta, no obstante el procedimiento descriptivo llevado a extremo de “autenticidad”, ciertos rasgos fantasmagóricos, semejantes a un postrer centelleo del romanticismo, y en *Las noches blancas de San Petersburgo*, en *Raskolnikov*, en *El Idiota* de Dostoievski hay visiones propias para transmutar la capital a orillas del Neva en un hada Morgana hiperbórea de borrosos contornos.

Cuesta trabajo tender de la novelística dostoiévskiana un puente al naturalismo europeo de los años setenta y ochenta de la centuria pasada², y sin embargo, tienen el ruso y un Zola en común, el ser ambos hijos de la gran ciudad, el uno por nacimiento, el otro «por adopción», con todo lo que caracteriza a ese tipo de hombre: la óptica peculiar y la sensibilidad nerviosa, casi mórbida para los estímulos que excitan sus sentidos. Por lo demás, a Dostoiévski, es cierto, nunca se le hubiera ocurrido querer hacer del arte de escribir novelas una suerte de ciencia exacta. He aquí una típica idea de raíz urbana, originaria de la edad industrial, un propósito que, afortunadamente, se malogró en la obra de Zola. No supo construir un solo personaje conforme a las leyes de la fisiología o de lo que por tal cosa entendiera, ni se explica a la luz de una presunta “física social” su retrato de la sociedad parisiense bajo el Segundo Imperio, la imagen más grandiosa y completa de la urbe que —dígase lo que se quiera— haya sido concebida desde la *Comédie humaine*. En donde Zola está bueno —y con frecuencia, ya que no siempre lo es— aún se trasluce algo del secreto que la gran ciudad alberga en sus entrañas.

Lo que tras medio siglo de hegemonía —de una hegemonía sopor-tada a regañadientes— acabó por perder al naturalismo fue que, en vez de penetrar hasta el recóndito fondo de las cosas que todavía se vislumbra en Zola, se empeñara en la conquista total del mundo que lo rodeaba, una empresa descabellada hasta el punto de impedirle plasmar la materia narrable en obras de arte las cuales se sustituía un mero inventario a la vez que la narración quedó convertida en un aparato registrador. No bien hubo llegado a la zona periférica del medio ambiente, forzosamente debía producirse una repetición de la misma temática apenas buena para generar aburrimiento, y debido a la estimación excesiva del mundo exterior como único objeto representable, los personajes mismos de la novela naturalista se tornaron

2 Siglo XIX

objetos, meros apéndices del medio o de su disposición congénita, con lo cual se echó a perder, tanto su carácter de personas como la correlación, el intercambio vivo entre el hombre y su mundo.

En tales circunstancias, el naturalismo, a pesar del nunca bien ponderado mérito de haber pintado, por decirlo así, la sociedad «de cuerpo entero», incluso en el funcionamiento de su aparato digestivo, ya no pudo hacer ningún nuevo aporte a una penetración más profunda de la gran ciudad, y se volvió imperiosa la necesidad de desandar lo andado. Ese movimiento regresivo se inició en las postrimerías del siglo XIX y las primeras décadas del nuestro. Tras un periodo de total extraversión, de un abandonarse a las cosas y a la riqueza visual del mundo exterior, la literatura emprendió el camino hacia adentro, dando así una vuelta redonda cuyo primer indicio fue el refinamiento cada vez mayor en la manera de captar los procesos psíquicos, los cambiantes estados de ánimo, los más recónditos y sutiles pensamientos, las emociones e impulsos de la personalidad. Pero al mismo tiempo nació una nueva óptica dando lugar a un modo diferente de ver el medio ambiente que, lejos de quedar borrado del mapa, solo cambió de faz al perder su aspecto de manoseada cotidianidad y adquirir en su lugar una como transparencia mágica, vidriosa, en la cual uno cree percibir los latidos del corazón de las cosas. Empieza a hacerse sentir en este momento aquel *Verfremdungseffekt*, el «efecto de extrañeza», que ya se encuentra en la prosa de Georg Büchner, cien años antes de haber sido acuñado el término por Bertolt Brecht.

La revalorización de la personalidad que, por lo visto, no se desvincula completamente de la llamada realidad exterior, pero sí entra en una nueva fase de relaciones, tiene singulares consecuencias: mientras que el naturalismo, reflejando asaz fielmente la alienación del hombre en el régimen de producción capitalista, tendía a convertir hasta a la persona en «cosa», en un objeto entre otros, ahora se personaliza en la literatura lo que durante milenio y medio, o sea desde el ocaso del paganismo y el triunfo de la cosmovisión judeocristiana, estába-

mos acostumbrados a considerar como cosa manejable, explotable, sujeta a nuestro libre albedrío. El Mundo recupera su naturaleza de ser animado, se vuelve persona mítica, e incluso le transmite rasgos míticos a quien lo explora. El súbito viraje, observable en una rareza literaria como lo es la novela *Die andere Seite* (*El otro lado*) del dibujante visionario Alfred Kubin, y aun antes en el simbolismo de Emile Verhaeren, quien evoca en su poesía *les villes tentaculaires*, no pudo menos de hallar resonancia en la novelística de la gran ciudad y habría de culminar en la obra cumbre de James Joyce. La urbe adquiere una dimensión hasta ese entonces desconocida, más aún, se transmuta, merced a esa ampliación del horizonte, en diosa a la vez seductora y vagamente amenazante, depositaria de ancestrales arcanos.

La Dublin de Joyce es una Circe tanto más inquietante cuanto más resaltan en su efigie los atributos del siglo incipiente, y Bloom, un pobre diablo atormentado por los complejos sexuales del hombre en trance de envejecer, mísero ejemplar de la clase media e hijo de su época con todas las mediocridades inherentes a tal condición, de golpe asume el papel de Ulises, del intrépido navegante que impedido por las oscuras ansias de conocer los límites de su personalidad llega en su viaje a través de la noche hasta la región en donde sus propios orígenes se confunden con las *archai* de la *polis*. En *Ulises* se torna la urbe espejo del orbe, y la literatura de la gran ciudad se eleva al plano cosmológico.

II

De la evolución de las letras europeas, y de la novela en particular, esbozada a grandes rasgos desde los comienzos del siglo pasado hasta nuestra centuria³, se distingue la de la literatura latinoamericana sobre todo por el diferente punto de partida, sin que cambien apreciable-

3 Se refiere a los siglos XIX y XX, respectivamente.

mente las distintas fases evolutivas cuyo decurso parece obedecer a una ley inmanente en la naturaleza del proceso, en la historia misma.

Las creaciones culturales de Europa en los últimos ciento cincuenta años no se pueden separar de las siguientes condiciones histórico-sociales: Primero, de las consecuencias de la revolución industrial que a mediados que a mediados del siglo XVIII tuvo lugar en Inglaterra, ni por ende, del predominio de la burguesía en el campo socioeconómico y, en parte, el de la política; en segundo lugar, de una historia milenaria cuya presencia se hacía valer en cierta primacía de lo histórico sobre los llamados factores «naturales»; por último, de una civilización de carácter esencialmente urbano, situada en medio de una *Kulturlandschaft*, como se dice en alemán con un término difícil de traducir, o sea, de un paisaje transformado por la mano del hombre y tendiente a transformarse cada vez más bajo la influencia de prototipos tecnindustriales.

En cambio, la situación a la cual se veía enfrentada la América Latina luego de haberse emancipado de las metrópolis española y portuguesa y durante todo el siglo XIX, denota rasgos muy diferentes, tales como la preponderancia de la agricultura y el dominio político-social de los latifundistas y de una burguesía de orientación mercantil con su ala burocrática que se ocupaba de la administración del Estado, de provincias y municipios; una conciencia histórica que, debido al aniquilamiento de las culturas autóctonas en la Conquista, apenas abarcaba cuatro siglos; el factor geográfico de inmensas tierras cubiertas de bosques y praderas sin explorar o, cuando más, en estado de explotación incipiente. Procedíase en el aprovechamiento de esas regiones (la Amazonia y la cuenca del Orinoco en particular) sin miramientos de ninguna especie para con los indígenas, la fauna y la flora, aplicándoles los métodos de explotación exhaustiva empleados en las selvas africanas, según lo demostró el valiente sir Roger Casement después de observar en el Putumayo las mismas atrocidades que se cometían en el Congo.

Empero, tales formas de colonialismo, cuyos orígenes han de buscarse en la insaciable sed de materias primas requeridas para alimentar la industria de Europa y Estados Unidos, solo tocaban las zonas de una *terra incognita* que en los mapas de la época estaba representada por grandes y misteriosas manchas blancas. Allí reinaba todavía la naturaleza primigenia evocada en las *Meditaciones Suramericanas* del conde de Keyserling y ejercía su dominio el Espacio en donde se contaba no por siglos ni milenios, sino por edades geológicas: un abismo presto a tragarse la precaria conciencia histórica en trance de nacer. La inmensidad de las pampas... la helada soledad de las cumbres en la cordillera, la tropical exuberancia de la selva virgen, todo eso era de otra dimensión, ajeno a la medida del hombre, quizá accesible a unos cuantos grandes aventureros cuya misma descomunal estatura parecía un *lusus naturae* antes bien que la culminación de las posibilidades latentes en el género humano.

¿Cómo respondía la literatura de Latinoamérica a tales condiciones que, al fin y al cabo, constituían la materia que se ofrecía a poetas y narradores para que la vertieran en los moldes del arte? La respuesta presupone una labor investigativa que aún está en sus comienzos, y además requiere una descripción que por lo extensa y minuciosa con mucho rebasaría los límites de cualquier historia de literatura común y corriente. Limitarémonos, pues, a citar unos pocos ejemplos tomados de las letras colombianas, sin mencionar más que algunos nombres a nuestro ver paradigmáticos para nuestro tema, sea en cuanto atañe a la vida en las tierras colonizadas y cultivadas desde la Conquista o los albores de la era colonial, sea con miras a las regiones selváticas sin explorar o apenas holladas por el pie del invasor.

Ambas esferas tienen sus obras representativas, las cuales, así fuesen grandes sus defectos han de tomarse en cuenta siempre y cuando se trate de formar una verdadera tradición literaria, libre de prejuicio de quienes creen que el arte narrativo de Colombia data de ayer. Una

de esas creaciones es la *María* de Jorge Isaacs, la otra *La vorágine* de José Eustasio Rivera.

Por lo que respecta a *María*, es de buen tono no leerla, relegarla al limbo de lo potable y mirar atónito, como si fuera un monstruo antediluviano, al temerario que confiese haberla leído. Lejos de compartir semejante concepto, no vacilamos en proclamar la necesidad de revisarlo, ni en ponderar —lo que es el colmo— las calidades de la obra. Hasta creemos que no pocos grandes narradores europeos entre los contemporáneos de Isaacs hubieran tenido a mucha honra haber escrito unos episodios tan requetebuenos como la caza del tigre o el viaje que de regreso de Europa hace el protagonista Dagua arriba, de Buenaventura al Valle. Más aún opinamos que la *María* es una obra interesante en la acepción cabalmente moderna del término, puesto que, hasta donde se sepa, fue su autor el primero en llevar al mundo de las letras criollas con la historia clínica de la heroína un fenómeno morboso de aspecto, ya que no de origen psicosomático, y así, ateniéndose a lo poco que en su época se sabía de tales enfermedades, inauguró para la América Latina todo un género narrativo: la novela concebida como patografía. Sería, desde luego, una tontería negar que ora cae en el idilio, ora exagera el tono elegíaco, que idealiza el estilo de vida patriarcal reinante a la sazón en las grandes haciendas del Occidente, y con ello hace un poco de ideología a beneficio de la clase de terratenientes a la que pertenecía. Pero cosas peores se han visto y, además, basta rasgar un tris la bucólica superficie para descubrir interesantísimos detalles relativos a la industria ganadera de esos tiempos, las relaciones entre el patrón y el arrendatario y mil cosas más que vanamente buscaríamos en la literatura sociológica por la sencilla razón de que los sociólogos, con honrosas excepciones, no se dignan para mientes en ellas.

Desde el punto de vista de una historia comparativa de literaturas, la *María* representa, con sus virtudes y defectos, y no obstante su lado

«modernista», un tardío ejemplo de la época de transición que del romanticismo agonizante conduce a la escuela realista. Si hacemos caso omiso de su temática criolla, el libro (publicado en 1867) pudiera haber salido de la pluma de un escritor europeo de los años cuarenta del siglo pasado⁴, quizá de un contemporáneo de Fromentin.

Vista a medio siglo de distancia por un lector desprevenido, ni siquiera *La vorágine* (escrita en la tercera década de nuestra centuria⁵) carece de visos románticos, si bien en un sentido distinto. Mientras que la obra de Jorge Isaacs parece una sinfonía pastoral, la epopeya selvática de José Eustasio Rivera nos revela —sobre todo en la efigie de doña Zoraida— el lado heroicamente hipertrofiado de un romanticismo que se creía superado desde tiempos atrás, pero en realidad seguía viviendo una suerte de existencia subterránea para aflorar una vez más en el momento menos pensado. A todas luces había dos experiencias trascendentales que con la fuerza de la iluminación hicieron impacto en la mente de su autor: por una parte, la magia de una naturaleza virgen con su perenne movimiento cíclico de vida y muerte, devorar y ser devorado, perecer y renacer de la podredumbre en fermentación; por otra, los horrores de una economía de rapiña durante el *boom* cauchero, con sus erupciones de codicia y crueldad comparables, si no superiores a las de la acumulación primitiva, tal como la describe Marx en el capítulo vigesimocuarto del primer libro de *El capital*.

Tanto más hondamente ha debido influir esa doble experiencia vital, cuanto menos preparado estaba para digerirla un hombre que se había criado en un ambiente urbano y en permanente contacto con el ideario europeo, y no ha de extrañarnos el que reaccionara con un patetismo vehemente, proporcional a la trascendencia del tenebroso espectáculo. Ese patetismo de raíz inequívocamente romántica se proyectaba sobre un mundo que Rivera —he aquí su mérito— había

4 Léase siglo XIX.

5 Siglo XX.

conquistado para la literatura de Colombia y de toda la América Latina, si bien cabe observar que los medios expresivos que empleaba no eran adecuados para captarlo en su verdadera naturaleza. Surge, pues, de las páginas de *La vorágine* una imagen sin duda grandiosa, pero en su esencia mitificada, mitologizada y heroizada del paisaje tropical, cuya fuerza sugestiva resultaba ser, sin embargo, lo suficientemente avasalladora para cautivar durante largos años a los novelistas criollos, hasta que, por fin, cayeron en la cuenta de que el trópico es distinto, mucho más semejante al que reflejan las palabras sobriamente críticas y un tanto melancólicas de Álvaro Mutis citadas hace poco por J. G. Cobo Borda, y al «trópico desembrujado» que nos pintan los cuentos de Gabriel García Márquez.

Aun así, sería un error sacar de las reflexiones procedentes la conclusión de que la narrativa colombiana, de Isaacs a Rivera y hasta bien entrado el siglo xx, no hubiera salido nunca de la edad posromántica, fenecida en otras latitudes a mediados del decimonono. No hay tal, según lo enseña la obra de Tomás Carrasquilla, en la cual llega a su apogeo el realismo comedido y sobrio que había empezado a germinar tímidamente en el período anterior. El *grand old man* de Antioquia, corrió, quizá en menor grado, la misma suerte que Isaacs. Fuimos injustos con él al calificarlo de costumbrista, lo que equivale a decir que fue un viejo de méritos, que, en el fondo, nos importan un bledo. Tan erróneo concepto se explica, a nuestro ver, por el mal hábito de identificar a la persona con el medio provinciano en que pasó toda su vida. Mas para tomarle la justa medida a un autor debemos reparar, no tanto en los límites del pequeño mundo al que se ve confinado por el nacimiento o la condición social y de cuya savia se nutre su producción, cuanto en la altura de la contemplación a que se eleve —y hay en las obras de Carrasquilla pasajes que con mucho trascienden el estrecho horizonte regional—.

Hablando en términos de la sociología literaria, cabe decir que la época contemplada (de 1870 a 1920, año más o menos) se caracteriza

por un tipo de literatura que solo pudo prosperar en una sociedad de estructura medio agraria, medio mercantil y artesanal, lo que explica también la ausencia de una poesía y una novelística de cuño urbano, en particular de la que fuese definible como novela clásica de la gran ciudad cuya génesis no se concibe fuera de un mundo de condiciones socioeconómicas ya más avanzadas. Esto no quiere decir que se necesite una economía capitalista en pleno auge como lo fuera la de Francia desde los días de Luis Felipe o la de Alemania en la era Guillermina, para que surjan grandes ciudades y en su seno nazca la novela que refleje sus inquietudes. Según la teoría, la economía capitalista plenamente desarrollada presupone el control del capital mercantil e industrial por la banca y la existencia de un proletariado numéricamente fuerte, y comoquiera que la gran ciudad de nuestra época es, hasta cierto punto el producto de ese régimen económico, habría que concluir que una ciudad que no haya entrado en esa fase evolutiva, tampoco es capaz de producir el tipo de literatura de que estamos hablando. Sucede, empero, que la realidad a veces se escapa incluso a las teorías mejor fundadas, y también es cierto que las artes y las letras, cual si estuvieran dotadas de antenas particularmente sensitivas, en no pocas ocasiones se adelantan a un estado de cosas en cierne.

Tal es el caso de Bogotá que, cuando en Colombia aún no había una gran burguesía, ni un proletariado de verdad, ni una industria digna de ponderación, ya tenía su literatura comparable, *mutatis mutandis*, a la novelística típica de los grandes centros urbanos de Europa y Estados Unidos. Sin embargo, recordamos haber oído decir que alrededor de 1900 o en la época en que Ernst Roethlisberger escribía en *El Dorado* su relato sobre la capital que él conocía, con su vida apacible y de rasgos gratamente patriarcales, Bogotá no fue más que un pueblo grande. ¡Vaya una tontería, atribuible en parte a la festiva ignorancia y la presunción de algunos extranjeros, en parte al complejo de inferioridad que por motivos difíciles de escudriñar habían desarrollado los criollos! En realidad, Bogotá no era pueblo

ni en sus comienzos, cuando consistía apenas de unas cuantas chozas congregadas en torno de la iglesia y la casa consistorial —y no lo era, por la sencilla razón de haber sido proyectada como ciudad por sus fundadores que de su patria mediterránea traían un firme concepto del estilo de vida urbana, y en su magín llevaban grabado el modelo arquetípico de la *urbs* latina, conforme al cual había de desarrollarse la población en el transcurso de los siglos.

Puede objetarse que la curiosa ocurrencia de llamar a Bogotá un «pueblo grande», fue tan solo una manera de hablar de gente ansiosa de dar así expresión a su aburrimiento, como aquel bohemio que, según nos contaba Álvaro Mutis quién sabe hace cuántos años, se plantó a las doce del día en la mitad de la Calle Real (había allí en aquel entonces tranvía, pero pasaban pocos automóviles), y con los brazos en alto gritó: «¡Qué hastío, qué hastío!!!». Mas en tal caso cabe preguntar primero, qué debemos entender por aburrimiento. Abundan los individuos que se aburren en cualquier sitio, simplemente por carecer del órgano propio para reaccionar adecuadamente a los múltiples y polifacéticos estímulos procedentes del medio ambiente. No vale la pena ocuparnos de ellos. Por otra parte, existe cierto fastidio que parece una propiedad de las cosas mismas, algo que anida en las piedras, en el pavimento, en los resquicios de las paredes, y cual enorme bostezo puede adquirir dimensiones de vacío metafísico.

Había personas serias en cuya opinión pertenecía ese inmenso hastío, esa abulia tremenda, al carácter de Bogotá. Nos acordamos al respecto de unas páginas magistrales de Vargas Vila en las cuales el *taedium vitae* de una urbe medio conventual y siempre arrebujaada en un velo gris de brumas y de lluvia —la ciudad de sus años juveniles— se convierte en un fenómeno físicamente palpable. Y como lo veremos en el único gran novelista que Bogotá ha encontrado hasta ahora, el mismo fenómeno representa uno de los elementos constitutivos de sus creaciones. Pero antes de hablar de él debemos volver a nuestro punto de partida.

¿Qué es y cómo se define la gran ciudad? En algunos países, verbi-gracia en Alemania, se acostumbra clasificar las ciudades estadísticamente como sigue: hasta de 25.000 habitantes, pequeñas; medianas, de 25.000 a 100.000, y grandes, de 100.000 en adelante. Por lo visto, se trata de una mera convención, de uno entre muchos principios o sistemas de racionalización posibles, desprovistos de rasgos distintivos que nos permitiesen sacar conclusiones relativas a la individualidad de una población, o a lo que se entiende por «urbano», lo característico de la *civitas* de los romanos. Conocemos en Europa comunidades que, sea debido al temperamento ágil, despierto y chispeante de sus moradores, a la riqueza y la diversidad de su arquitectura o a las huellas de pretérita grandeza aún visibles, parecen con sus treinta mil habitantes «más ciudad» que otras muchas más populosas. Tampoco nos dice nada esencial su extensión cifrada en x kilómetros cuadrados. Conocíamos en nuestra juventud aldeas cuya área excedía la de muchas pequeñas ciudades, sin que por ello hubieran dejado de ser aldeas, y también conviene pensar en la norma aristotélica, según la cual debía confinarse la *polis* a un ámbito lo suficientemente reducido para que la llamada del heraldo (especie de pregonero pagado por el municipio) llegase desde el ágora hasta el oído del último morador.

Si a pesar de ello creemos estar en condiciones de decir qué es una ciudad, no nos lo enseñan ni la reflexión, ni la ciencia. Lo sabemos como seres criados en ciudades, en virtud de una tradición que se remonta a la Edad Media, y más allá de ella hasta la *urbs* romana, la *polis* griega, quizá hasta Babilonia edificada con ladrillos de barro cocido y las amuralladas sedes de los reyes de Ur y Lagash. Sin embargo, aún no hemos inquirido por lo que de una ciudad cualquiera haga una gran ciudad, ni por qué atributos, qué propiedades, qué *qualitas* intrínseca podamos reconocerla en su esencia, prescindiendo de su extensión, número de habitantes y demás datos demográficos.

A esa pregunta solo podemos contestar con toda modestia, que no lo sabemos. Hasta tal punto lo ignoramos, que, temerosos de perdernos

en mera palabrería o en la repetición de trillados lugares comunes, ni siquiera intentamos formular una respuesta. En nuestra impotencia lo único que nos queda es valernos de los órganos de quienes, merced a su sensibilidad peculiar y su poder evocador, son capaces de vivir la gran ciudad en sus visiones y plasmar lo vivido en obras, tanto así que con sus ojos la vemos, con sus oídos oímos latir su corazón, con las puntas de sus dedos tocamos su cuerpo tembloroso, aunque jamás hayamos conocido el París de la *Recherche du temps perdu*, el Londres de la *Forsyte Saga*, el Madrid de Pérez Galdós, el Bruselas de Teirlinck o el Amberes de Eekhoud, el Berlín de Fontane, de Heinrich Mann y de Döblin, el Manhattan de John Dos Passos o los escenarios de Pavese.

Si de esas metrópolis lejanas nos trasladamos de nuevo a Bogotá, la ciudad en donde ha pasado el autor de estas líneas la mayor parte de su vida, veremos que ella también tuvo un narrador cuya obra se nutría de su sustancia, su sangre, su tuétano sin desmerecer, en cuanto atañe al valor literario de algunos nombres más conocidos y de mayor prestigio en el mundo de las letras.

Es J. A. Osorio Lizarazo.

III

Fáciles son de prever las reacciones que ha de provocar la sola mención del novelista: en unos asombro, en otros indignación, en otros ninguna. Muchos lectores, los más jóvenes en primer lugar, nos mirarán sin comprender, quizá con la misma sonrisa incrédula y piadosa que se pintaría en sus labios si les contáramos que Ricardo Rendón, su contemporáneo, fue el caricaturista más genial que produjo Colombia. Y sin embargo, es la pura verdad. Tan cierto es como el hecho de que Osorio Lizarazo, autor de una buena docena de novelas y no sé cuántos cuentos, fue en su tiempo uno de los periodistas más brillantes de la ciudad.



Alfredo Luis Vásquez Elorza, *Seducción por traslación*, collage, 75 x 75 cm, 2016

Rendón un día se pegó un tiro, probablemente porque en las noches interminables, pasadas en café y bares del Bogotá nocturno, lo había atacado aquel virus del hastío que en el sistema psíquico del forastero no encontró suficiente resistencia e hizo allí estragos comparables a los que en la Europa renacentista causara el primer contacto con la sífilis. El tedio abrumador que explica por qué tantos suicidas del altiplano dejan un papelito con las palabras «estoy aburrido de la vida»

De algún modo, el aburrimiento como móvil del suicidio nos parece característico del Bogotá de Osorio Lizarazo, que durante largos años ha sido también el nuestro. En otras partes la gente se suicida por las razones más variadas y, las más de las veces, muy concretas: la miseria, un amor no correspondido, una enfermedad incurable, raras veces o nunca por un motivo tan abstracto y difícil de precisar como el «estar aburrido».

Osorio Lizarazo, el bogotano, no se mató, aunque ha debido saber muy bien lo que es *taedium vitae*. Sus personajes lo demuestran. Pero alentaba en él una fuerza que le ayudaba, no solo a explotar la veta de sus propios infortunios y utilizarlos a guisa de materia prima del proceso creativo, sino también a sobrevivir rodeado de una muralla de silencio. Ese aislamiento tan característico de su existencia de escritor, antes bien que una valla de piedra, parecía una pared acolchada de caucho que interceptaba los golpes con su mollicie implacable. Como novelista era casi un desconocido en la ciudad que conocía mejor que nadie y en cuyas calles se le podía ver a cualquier hora del día o de la noche.

Es cierto que hacia el fin de su vida recibió —¡otra ironía del destino!— un premio por la obre menos representativa de su creatividad literaria, pero ni ese reconocimiento tardío pudo cambiar la forma específica de un anonimato atribuible, primero que todo, al tabú que se levantaba en su derredor. El tabú en parte tenía motivos políticos, en parte reflejaba la manera de reaccionar de quienes por la insólita

vehemencia de la diatriba social —la parte de tribuna que había en él— se sintieran agredidos en el punto neurálgico, en parte arraigaba, en su propio mal genio, el don de crearse enemigos al dejar rienda suelta a sus inclinaciones polémicas en un medio que prefiere la «indirecta», la política del alfilerazo al ataque frontal.

Una sola vez, si mal no recordamos, en 1935, nos encontramos con él, y a los diez minutos ya había degenerado la conversación en una controversia lo bastante acalorada para convencernos de su ingenio, su impetuosidad y la acidez de su natural. ¿De qué se trataba? De la personalidad de Hitler, a quien el alemán, todavía bajo la impresión de un año de terror, criticó acerbamente, en tanto que el colombiano, ajeno a la realidad de un régimen totalitario, no ocultaba la admiración que sentía por el presunto libertador de Alemania. Solo unos años después nos dimos cuenta de que había en esa apologética cierta propensión a una especie de caudillismo que posteriormente habría de resultar fatal para el propio apologista. Mas esa predilección no revelaba servilidad alguna; todo lo contrario: fue expresión de la porfía del rebelde nato que arremetía contra los *beati posdentes* y, en el fondo, era un gran resentido.

Casi siempre, el resentido es un hombre que con su propia envidia se atraganta como si se le hubiera atravesado una espina de pez. El resentimiento de Osorio Lizarazo era de otro calibre, sea porque aún más vivo que el rencor estaba en su personalidad el amor a la justicia, sea porque había logrado desplazarlo al plano épico.

Hay quienes simplemente ignoran sus novelas o si las han leído, asumen frente a ellas una actitud en la cual tanto influye el temor de contagiarse con su tendencia depresiva, en extremo pesimista como el esnobismo que, lejos de ver en lo naturalista una ineludible fase evolutiva de las letras latinoamericanas, lo tiene por asunto concluido. A ellos se opone una íntima minoría de admiradores cuyo entusiasmo en algunas ocasiones llega al extremo de compararlo con Zola o

afirmar, siquiera, que Osorio Lizarazo fue para el Bogotá de los años veinte y treinta lo que Zola para el París del barón de Haussmann. Midiéndolo con esa vara no se le presta ningún servicio, ni escapa uno al peligro de desfigurar los hechos. Bien puede ser que en su juventud —nació a comienzos del siglo, y cuando tenía veinte años todavía se leía a Zola— haya tomado por *modelos* *L'Assommoir* o *Le ventre de Paris*, pero en último análisis solo se le parece en un detalle que resulta ser un defecto antes que una virtud o sea en la inclinación de algunos legos a hacer gala de mal digeridos conocimientos de medicina u otras ciencias, verbigracia en la descripción minuciosa de los síntomas de las sífilis e incipiente parálisis progresiva de la que adolece Higinio González, el protagonista de *El criminal*.

Por lo demás, resaltan las diferencias. Primero que todo, Osorio Lizarazo no tiene el ojo del contemporáneo e íntimo amigo de los impresionistas franceses, aquel extraordinario don visual que se manifiesta, ora en imágenes de un cromatismo exuberante, ora en delicadas pinceladas de tono pastel. En segundo lugar —y he aquí algo de particular importancia para nosotros— su Bogotá dista mucho de ser tan enciclopédicamente completo como el París de Zola, quien se mueve con igual competencia y desenvoltura en los bajos fondos o en los círculos de la gran burguesía parisiense, entre banqueros, comerciantes, políticos y especuladores en finca raíz, y con la misma pericia retrata a la pequeña vendedora del *Paradis des dame* que a su patrón. Por último, el narrador bogotano no ve la ciudad en su propia aura, sumida en un mar de matices y tonalidades atmosféricas, sino más bien a través de los personajes de su novela.

En sus gentes está presente la ciudad, y en esos seres se manifiestan sus tensiones, su miseria, su inclemencia, su inmensa desolación. Pero ella misma no hace de protagonista; ni siquiera ejerce la función del coro griego en el drama que nunca acaba de un zarpazo con los pobres, sus verdaderos actores, sino le chupa la sangre poco a poco, con la lentitud exasperante, la cruel voluptuosidad de una araña.

¿Cómo se presentaba Bogotá cuando Osorio Lizarazo comenzó a escribir sus novelas? Tal como aún lo habrán visto muchos de nuestros lectores y nosotros mismos, contemplándolo de lo alto de los cerros: Un ondulado mar de tejados rojos, ciudad de uno, cuando más, de dos pisos, panorama en el cual descollaban las torres y cúpulas de numerosas iglesias y — primer indicio del cambio de estructuras que iba operándose en aquel entonces— los edificios de algunos bancos en el centro, de una que otra fábrica en la periferia. Para Osorio Lizarazo, empero, la ciudad es otra. Nunca la divisa en sus libros a vista de pájaro: siempre la ve de abajo para arriba, desde el ángulo visual de un topo que, viniendo de las profundidades de la tierra, lentamente cava sus laberínticas galerías para subir, impelido por la curiosidad del narrador nato, a la luz del día —la turbia luz de una lluviosa tarde invierno— y cual si, no obstante su gran curiosidad, se sintiera inhibido por quién sabe qué miedo oculto, jamás avanza allende la zona limítrofe a donde llega la pobreza.

La pobreza, en el fondo el único tema de su novelística, pues el hastío solo constituye el fenómeno concomitante de una miseria que se sabe perenne, hierática, inalterable e incommovible, es la de una gran ciudad en trance de despertar, donde no existe todavía un proletariado que cuente, pero sí pululan un sin número de existencias proletaroides, turbas de zorreros y «mozos de cordel», limpiabotas, vendedores de billetes de lotería, de cordones para zapatos o sahumero para purificar el aire en las piezas», de verduleras, de fritangueras, de tristes y demacradas prostitutas con tarifa de cincuenta centavos. Y la pobreza, tal como la ve Osorio Lizarazo (con su mirada un poco goyesca, el ojo fotográfico, un instrumento que registra con fidelidad imparable, cual si únicamente obedeciera al lema «Apúntalo Kisch» de aquel célebre reportero judío de Praga), esa indigencia sin nombre se distingue por una peculiaridad que él ha visto como ningún otro: Ni forma una masa amorfa, acéfala y carente de fisonomía propia, sino tiene su jerarquía que abarca una multitud de capas superpuestas,

desde el pobre de solemnidad aferrándose a los últimos atributos de una «vida decente», hasta los que ya se han dejado caer y están a punto de hundirse en el fango, porque, como decían los rusos de antaño, «Dios ya los ha olvidado»: desde el honrado artesano, el tipógrafo en *La casa de vecindad* a quien desalojó el linotipo de su puesto de trabajo y que ahora, viendo venir la ruina a pasos sigilosos, vegeta en el último cuarto de un quinto patio, hasta el limosnero que, sentado delante de la puerta del templo, exhibe impúdicas llagas; desde la mujer del pequeño empleado del ministerio vanamente empeñada en conseguir la comida para la prole, hasta la criada que ella, por ser «señora, al fin y al cabo», debe tener: la «china», infeliz criatura de la que ya no se sabe con qué mendrugos se alimenta, de qué trapos se viste, ni cómo logra sobreaguar; y desde el gallo de barriada que por celos mató su querida, hasta el tipo de cara dura y el corazón lleno de rabia que ingresó en la cofradía del hampa.

Mostrar esa estructura escalonada de la jerarquía de los pobres se vuelve para Osorio Lizarazo una necesidad, recurso indispensable de la composición, pues solo así puede narrar —he aquí otro rasgo característico de su obra— cómo sus personajes van cayendo, cayendo de peldaño en peldaño, hasta desaparecer para siempre en la húmeda oscuridad de las cloacas y del subsuelo de donde vino el topo curioso.

En el relato de ese descenso, que a ratos se nos hace tenebroso e inexorable como el destino tejido por las moiras en las tragedias de Esquilo, el narrador no conoce la misericordia ni nos oculta ningún detalle por espantoso que sea. Mas esa aparente impasibilidad solo es el revés de una compasión profunda, de un *pathos* vibrante que generalmente se recata en un lenguaje seco, escueto, parsimonioso (una de sus grandes virtudes), y una sola vez estalla en la volcánica erupción de *El día del odio*, la obra final del ciclo bogotano. Estalla, fuerza es admitirlo en detrimento de la novedad en la cual alternan pasajes de enorme pujanza, de ferocidad terrible con otras insoportablemente melodramáticas.

La acerba, la rabiosa piedad de Osorio Lizarazo, o digámoslo en palabras más prosaicas, la identificación con sus criaturas, no tiene límites. Es ubicua. Sin tregua lo acosa llevándolo de un extremo de la ciudad al otro, desde las chozas pesadas cual nidos de golondrina a las laderas, hasta las calles polvorientas y sin pavimentar que, llenas de los angustiosos bramidos de las reses y los chillidos vaticinadores de los marranos, se precipitan derecho al matadero. Se torna creadora en efigies cuya singularidad a veces tiene algo de fantasmagórico, como la del héroe de un cuento magistral, morador en las goteras de Bogotá quien se gana la vida recogiendo los excrementos de hombres y bestias para vendérselos a los jardineros, e incluso se construye como buen contemplativo una especie de filosofía fecal superpuesta a su maloliente oficio y no se arredra ni ante los más haraposos entre las haraposos, la «chusma», los *Lumpenproletatier* que, según las palabras de Federico Engels, no sirven sino para hacerse matar.

Decíamos que la obra de J. A. Osorio Lizarazo no es una sociografía tan completa como la balzaquiana *Comédie Humaine* o la historia de los *Rougon-Macquart*, más aun así constituye una como enciclopedia del Bogotá «tabuado», subterráneo de su época, y el solo mérito de habernos mostrado en la nietzscheana efigie del «más feo de los hombres» nuestra propia sombra, nuestro álter ego, al hermano mil veces repudiado y mil veces resucitado, bastaría para justificar una nueva edición de sus obras que hoy día se buscan en vano hasta en los estantes de las librerías de viejo.

Ciertamente, la pobreza, inmovible como una roca, sorda y estática de los tiempos de Osario Lizarazo, ha cedido a un dinamismo ruidoso, agresivo, disonante (y, quizá, aún más despiadado). La ciudad hidrocéfala, tentacular de hoy, ya no es la suya que, como el viejo Caracas de Garmendia, poco a poco va muriendo a la sombra de los rascacielos; pero ese monstruo de una urbe caótica, hormigueante, aterradora —y grandiosa en su misma monstruosidad— aún no ha encontrado quién la cuente. Aún anda en busca de su

autor, de alguien que por ella haga lo que Osorio Lizarazo hizo por la ciudad de la tercera y cuarta década del siglo xx. Desde luego, no sería posible evocar la imagen del Bogotá de nuestro *fin de siècle* empleando los recursos narrativos y estilísticos de él. Para emprender tan ingente tarea se necesitaría quien, además de estar familiarizado con la sociología de gerentes y secretarias, de empleados y obreros, de vendedores ambulantes y niños vagos, con la anatomía y la fisiología del descomunal organismo urbano, con el funcionamiento de su cerebro y sus vísceras y sus genitales, sepa echar mano del efecto de extrañeza imprescindible para proyectar sobre la cotidianidad ululante de nuestras calles la mágica luz del ocaso y nos cuente el mito de la gran ciudad de hoy y de mañana, la saga comparable a la que nos contó Gabriel García Márquez de Macondo. ¿Bogotá hallará a su novelista, será capaz de engendrarlo en sus propias entrañas, y a través de su epopeya se conocerá un día a sí misma?

Tomado de *Ensayos I. Destellos criollos*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1977
Leer y releer N.º 76: "Literatura y gran ciudad", mayo de 2015

Los libros y la locura

G. K. Chesterton

Hay no pocos indicios que conducen a la asombrosa conclusión de que la biblioteca del Museo Británico, además de sus múltiples y variados servicios, cumple muchas de las funciones de un sanatorio mental privado. Entre los hombres y mujeres que se mueven silenciosamente y de un lado a otro en ese vasto palacio del saber, hombres y mujeres que escudriñan la ciencia de los siglos mientras son atendidos por un número igualmente grande de empleados públicos, entre ellos, digo, los hay que, en una época menos humanitaria que la nuestra, habrían estado aullando sobre un montón de paja en el hospital psiquiátrico de Bedlam. Cuentan que no es poco frecuente que más de una familia que tiene a su cargo a algún orate inofensivo lo envíe a la biblioteca del museo para que pueda jugar con dinastías y filosofías, al igual que un chico enfermo juega con soldaditos de plomo.

Sea esto verdad o no en un sentido amplio de la palabra, es cierto que este colosal templo de los caprichos tiene todo el aspecto de

ocultar muchas tragedias, ya que, en verdad, un capricho significa a menudo eso: una tragedia.

*Allá van los amores marchitos,
los viejos amores con sus alas cansadas,
y los años perdidos
y las cosas deshechas.*¹

En esa biblioteca suelen verse figuras tan extrañas y deshumanizadas que podrían nacer y morir en ella sin llegar a ver la luz del sol. Parecen un pueblo fabuloso y subterráneo, los gnomos de la mina de la sabiduría. Pero sería ligereza e irracionalidad decir que todo esto equivale a locura. El amor que siente una rata de biblioteca por los enmohecidos folios antiguos puede ser fácilmente más cuerdo que el de muchos poetas hacia las puestas de sol y el mar. El apego inexplicable de algún viejo catedrático a su ajado sombrero puede ser un sentimiento menos enfermizo que el deseo superficial de una dama de sociedad que sueña con un vestido de Worth. Se olvida con demasiada facilidad que lo convencional se halla tan cerca de lo mórbido como lo no convencional. Por cierto, no hay una definición absoluta de la locura, fuera de la definición que cada uno de nosotros suscribiría: que la locura es la conducta excéntrica de otra persona. Por supuesto, es una absurda exageración decir que todos estamos locos, pero también es cierto que ninguno de nosotros es perfectamente cuerdo y que ninguno es perfectamente sano de cuerpo. Si llegara a aparecer en el mundo algún hombre perfectamente cuerdo, no cabe duda de que lo recluirían. La terrible sencillez con que pasaría sobre nuestras menudas morbideces, nuestras huecas vanidades y nuestra maliciosa autosatisfacción, la inocencia elefantiásica con que ignoraría nuestras ficciones de civilización, todo esto lo convertiría en una criatura más desoladora e inescrutable que el golpe de un

¹ There go the laves that wither / the old laves with wearier wings, / and all dead years draw thither / and all disastrous things (A. C. Swinburne "El jardín de Proserpina").

rayo o que una bestia de presa. Puede que los grandes profetas que parecieron tan locos a la humanidad estuvieran en realidad delirantes de impotente cordura.

En muchos casos, sin duda, estos excéntricos literarios, al seguir sus caprichos, siguen el más cuerdo de los impulsos humanos, el que nos inclina a depositar nuestra confianza en la labor tesonera y en un propósito definido. Hay probablemente más de un coleccionista cuyos amigos y conocidos dicen que está loco por las elzeviras² cuando en realidad son ellas las que lo mantienen cuerdo. Sin ellas, podría derivar al ocio destructor del alma y a la hipocondría; pero la somnolienta regularidad de sus notas y cálculos enseña en cierto modo la misma lección que el balanceo del martillo del herrero o el trajín de los caballos que tiran del arado: la lección del antiguo sentido común de las cosas. Sin embargo, incluso después de descontar esa sana alegría que a menudo acompaña a los trabajos laboriosos e inútiles, siempre queda cierta duda sobre el sentido común de la investigación del catedrático. Los libros, como todos los demás objetos que son amigos del hombre, son capaces de convertirse en sus enemigos, de rebelarse y aniquilar a su creador. El espectáculo de un hombre hurgando febrilmente a través de los misterios de un panfleto de hojarasca, en papel ajado, que le cabe dentro del bolsillo, tiene la misma irónica majestad de un hombre atropellado por una locomotora. El ser humano recibe un supremo cumplimiento aun en su muerte: en cierto sentido, muere por su propia mano. Esta cualidad diabólica de los libros existe; la locura está al acecho en las bibliotecas tranquilas, pero la naturaleza y esencia de esa locura solo puede definirse aproximadamente.

A nuestro parecer, una descripción general de la locura podría ser que consiste en preferir el símbolo a lo que este representa. El ejem-

2 Piezas bibliográficas de gran valor, editadas por la familia de impresores Elzevir, en Holanda, en el siglo xvi

plo más obvio es el maniático religioso, en quien la adoración del cristianismo implica precisamente la negación de todas las ideas de integridad y caridad que el cristianismo defiende. Pero hay muchos otros ejemplos. El dinero, por ejemplo, es un símbolo; simboliza el vino, los caballos, la ropa elegante, las casas de lujo, las grandes ciudades del mundo y la quieta vivienda junto al río. El avaro es un loco porque prefiere el dinero a todas estas cosas; porque prefiere el símbolo a la realidad. Mas los libros son también un símbolo; representan la impresión que el hombre tiene de la existencia, y puede sostenerse al menos esto: que el hombre que ha llegado a preferir los libros a la vida es un maniático del mismo tipo que el avaro. Un libro es, sin duda, un objeto sagrado. En él están las mayores joyas encerradas en el cofre más pequeño. Pero eso no altera el hecho de que cuando se valora más el cofre que las joyas ha empezado la superstición. Este es el gran pecado de idolatría contra el que la religión nos ha advertido tanto.

En el amanecer del mundo, los ídolos eran toscas figuras en forma de hombres o animales, pero en los siglos civilizados perduran en formas todavía más bajas que esas, en forma de libros, porcelana azul y tiestos viejos. Se ha escrito que los dioses del cristiano son el cuero, la porcelana y el peltre. La esencia de la idolatría es la misma. Existe idolatría donde quiera que aquello que en un principio nos proporcionaba felicidad haya pasado en último término a ser más importante que la felicidad misma. La ebriedad, por ejemplo, puede describirse razonablemente como una afición absorbente. Y la ebriedad, cuando se la comprende realmente, en su realidad interior y psicológica, es un ejemplo típico de idolatría. La intemperancia esencial comienza en el punto en que la forma incidental de placer que se deriva de un determinado artículo de consumo pasa a ser más importante que todo el vasto universo de placeres naturales, que en última instancia destruye. Omar Khayyam, a quien se considera por no sé qué razón inexplicable un poeta jovial y alentador, sintetiza

este postrer y horrible efecto de la bebida en una estrofa de incomparable ingenio y vigor:

*Y por más que el vino ha hecho de infiel,
y me ha robado mi vestimenta de honor..
Bueno, a menudo me pregunto qué compra el vinatero
que valga la mitad de lo que vende.*

El persa era un poeta de fantasía y fertilidad inmensas, pero ni toda la fuerza de su imaginación lograba evocar en su múltiple universo nada que hiciera sombra a los atractivos de una determinada sustancia roja que había sufrido cierta alteración química. Esto es idolatría: la preferencia del bien incidental sobre el bien eterno que este simboliza. Es el empleo de un ejemplo de la imperecedera bondad para confundir la validez de otros mil ejemplos. Es la elemental herejía matemática y moral que afirma que la parte es mayor que el todo.

En este sentido, la bibliomanía puede convertirse en una especie de ebriedad. Hay cierto tipo de hombres que en realidad prefieren los libros a todo aquello con que se relacionan los libros, a los hermosos lugares, a los actos heroicos, a la experimentación, a la aventura, a la religión. Leen sobre estatuas semejantes a dioses, y no se avergüenzan de su propia dispersa y desmañada fealdad; estudian los testimonios de actos abiertos y magnánimos, y no se avergüenzan de sus propias vidas secretas y egocéntricas. Se han convertido en ciudadanos de un mundo irreal y, como el hindú en su paraíso, persiguen con lebreles de sombras a una gacela de sombras. Y por ahí va la locura.

En el limbo de los avaros y los borrachos, que es el limbo de los idólatras, puede encontrarse a muchos catedráticos. Aquí, como en casi todos los problemas éticos, la dificultad se deriva mucho menos de la presencia de alguna inclinación viciosa que de la ausencia de algunas virtudes esenciales. Las posibilidades de desarreglo mental que acarrea la literatura no se deben tanto al amor a los libros como a una indiferencia hacia la vida y hacia el sentimiento y a todo aquello

que registran los libros. En un Estado ideal, los caballeros que se encontrasen sumidos en abstrusos cálculos y descubrimientos deberían estar obligados, por ley de la república, a hablar durante tres cuartos de hora con un mozo de cuadra o una dueña de pensión, y a cruzar Hampsted Heath montados en un burro. Serían examinados por el Estado pero no sobre el griego o las armaduras antiguas, que son sus placeres, y en los que se puede depositar tanta confianza como en niños que juegan al trompo. Se les interrogaría sobre el *cockney* o sobre los colores distintivos de las diferentes líneas de autobuses. Se les purgaría de todas las tendencias que a veces han llevado de la sabiduría a la locura; se les enseñaría a convertirse en hombres del mundo que es un paso para convertirse en hombres del universo.

Tomado de *Los libros y la locura y otros ensayos*. Traducción de Guillermo Blanco. Editorial El Buey Mudo, Barcelona. 2010
Leer y releer N.º 67: "Los libros y la locura", noviembre de 2012

Autobiografía

Tomás Carrasquilla

Este servidor de vosotros nació, ha más de once lustros sin que hubiera anunciado el grande acontecimiento ningún signo misterioso ni en el cielo ni en la tierra. Fue ello en Santodomingo, un poblachón encaramado en unos riscos de Antioquia. Según unos, se parece a un nido de águila; según otros, a un taburete. Opto por el asiento. En todo caso, es un pueblo de tres efes, como dicen allá mismo: feo, frío y faldudo.

Mis padres eran entre pobres y acaudalados, entre labriegos y señorones y más blancos que el Rey de las Españas, al decir de mis cuatro abuelos. Todos ellos eran gentes patriarcales, muy temerosas de Dios y muy buenos vecinos.

Como querían que fuera doctor y lumbrera, me pusieron, desde chico hasta grande, en cuanto colegio hubo por esas cordilleras. ¡Pobres viejos!

Fue mi primer maestro «El Tullido», por antonomasia, protagonista, luego, de algún cuento mío.

Parece que esos mis primeros pasos en la carrera de la sabiduría me imprimieron carácter desde entonces, porque en ninguna parte aprendí nada. La indolencia, la pereza y algo más de los pecados capitales, a quienes siempre he rendido ardiente culto, no me dejaban tiempo para estudiar cosa alguna ni hacer nada en formalidad. Mas, por allá en esas Batuecas de Dios, a falta de otra cosa peor en qué ocuparse, se lee muchísimo. En casa de mis padres, en casa de mis allegados, había no pocos libros y bastantes lectores. Pues ahí me tenéis a mí, libro en mano a toda hora, en la quietud aldeana de mi casa. Seguí leyendo y creo que en el boyo donde me entierren habré de leerme la biblioteca de la muerte, donde debe estar concentrada la esencia toda del saber hondo. He leído de cuanto hay, bueno y malo, sagrado y profano, lícito y prohibido, sin método, sin plan ni objetivos determinados, por puro pasa tiempo. De aquí que sea casi tan ignorante como el tullido consabido. Lo que tengo en la cabeza es un matalotaje caótico de hojarasca, viruta y cucarachas.

Cualquier día me dio por escribir, sin intención de publicar; y ahí emborronaba mis cuartillas, lo mismo que ahora o menos mal, acaso; pues creo que en vez de adelantar retrocedo en el tal embeleco literario. A nadie le contaba de mis escribanías. Ni siquiera a mi familia. Pero como la gente todo lo husmea y el diablo todo lo añasca, el día menos pensado recibí una nota por la cual se me nombraba miembro de un centro literario que dirigía en Medellín Carlos E. Restrepo en persona. Acepté la galantería, y como fuera obligación. *sine qua non*, producir algo para ese círculo, farfullé *Simón el Mago*, para los socios solamente, según rezaba el reglamento. Pero Carlosé, que desde mozo la ha puesto muy cansona y por lo alto, determinó modificar la constitución y echar libro de todas nuestras literaturas. Aceptadísima fue por el publiquito antioqueño la miscelánea aquella. Allí salió mi relato, con seudónimo, por supuesto.

¡Y malón fue el que yo me levanté con todo y anagrama! ...

Por eso descubrieron quién era el incógnito principiante.

Tratábase una noche en dicho centro de si había o no había en Antioquia materia novelable. Todos opinaron que no, menos Carlosé y el suscrito. Con tanto calor sostuvimos el parecer, que todos se pasaron a nuestro partido; todos a una diputamos al propio presidente como el llamado para el asunto. Pero Carlosé resolvió que no era él sino yo. Yo le obedecí, porque hay gentes que nacen para mandar.

Una vez en la quietud arcadiana de mi parroquia, mientras los aguaceros se desataban y la tormenta repercutía, escribí un mamotreto, allá en las reconditeces de mi cuartucho. No pensé tampoco en publicarlo: quería probar, solamente, que puede hacerse novela sobre el tema más vulgar y cotidiano.

El manuscrito fue leído por gentes competentes, que lo encontraron bien. De él se publicaron varios fragmentos. Constreñido luego por amigos y parientes, resolví sacarlo a la calle, en la seguridad de que nadie lo leería y de que echaba al río el valor de la edición. No resultó así: el libraco fue leído, comentado, y se vendió muy pronto. ¡No fue ni gracia! Encontré aquí padrinos muy buenos e influyentes, que me lo ampararon antes y después de su salida. Entre ellos, Diego y Rafael Uribe, José A Silva, Laureano García Ortiz, Jorge Roa, Antonio José Restrepo, Mariano y Pedro Nel Ospina y los redactores de la *Revista Gris*.

Don Rafael María Merchán y don José Manuel Marroquín, que leyeron todo el manuscrito, encontraron aquello poco menos que detestable. Tal es la historia de *Frutos de mi tierra*.

Casi estoy de acuerdo con estos dos maestros. En verdad que a esa obrilla, por más que haya gustado, le concedo muy poco mérito artístico. De tener alguno, será, probablemente, como documento literario, porque ser ésa la primera novela prosaica que se ha escrito en Colombia, tomada directamente del natural sin idealizar en nada

la realidad de la vida. Y digo que la primera, porque *Manuela*, si muy hermosa, meritoria y realista, es más bien un estudio de costumbres que de caracteres, amén de estar inconclusa.

Después he publicado tres novelas extensas, varias cortas, algunos cuentos y muchísimas chilindrinas, a guisa de crónicas, que llaman ahora. El año pasado publiqué en *El Espectador* de Medellín, una serie de cuadros rústicos y urbanos, alternados, con el título de *Dominicales*, que por ser enteramente regionales, agradaron bastante en esas Beocias.

Nada de lo que he publicado, fuera de *Salve, Regina*, me parece bueno. Mal podría parecerme: tengo idea altísima del arte, muy baja de mis facultades, y conozco los grandes autores. Si he publicado y publico, es porque me pagan, y no muy mal, relativamente. Soy, pues, una pluma alquilada y como a tal se me debe apreciar.

Al cuarto poder tengo que agradecerle. Verdad que algunas veces, por rencillas o antipatías personales, o por rivalidades del oficio, o porque así lo merezco, se me ha tomado el pelo, a pesar de mi calvicie; se me ha insultado y hasta se han escrito libelos contra mí; pero también se me han prodigado muchísimos elogios, que estoy muy lejos de merecer. Si agradezco lo uno no me quejo de lo otro, ni por ello me amilano. Quien le salga al público, en cualquier campo, está expuesto a todo. Debe tener, por ende, el valor y la sangre fría que para ello se requiere.

La labor del novelista que quiera reflejar en su obra la vida ambiente, es de suyo agria y espinosa; mayormente en ciudades reducidas. La maledicencia, que a todos nos enferma, encuentra en cada novela de esta índole amplio campo para sus lucubraciones. Y es lo hermoso del caso que nadie se fija en los personajes buenos o elevados de una ficción novelesca, para buscarles el original en la vida real y efectiva; pero no se trate de algún tipo malvado o ridículo, porque al punto vemos en él la vera effigies de Zutano o de Fulana, y a cada

cual nos faltan pies para correrle con el enredo. Con frecuencia ni los conoce el autor. Pero ¡vaya usted a probarles que no! El lector está siempre más enterado que el autor. Los odios, las enemistades, el rompimiento de vínculos dulces que estas suspicacias ocasionan al pobre novelista, no las compensan ni lauros ni dinero. Lo digo con harta experiencia. Mas no me quejo, tampoco, ni pretendo hacerme víctima del arte. No es la mía para tanto, ni puedo ser hostia, ni mis condiciones personales ni mis circunstancias son para esperar consideraciones de ninguna especie. Poco importa: por un amigo enajenado surgen otros; cuando unos se van, otros vienen; porque la vida es un hacer y de hacer que nunca cesa. Y, puesto que existen enemistades y odios, será porque la misma armonía de la vida lo necesita y lo impone.

No tengo, en formalidad, ninguna obra inédita; pues no pueden llamarse tal unos papelorios fragmentarios y embrionarios, que ni sé dónde están ni qué contienen. Acaso los haya perdido del todo. No hacen falta: mis manuscritos, que son uno mapamundis, de nada sirven; lo poco que les puedo descifrar, lo cambio por completo.

El de *Medellín por dentro*, que muchos han visto y del cual han leído capítulos enteros; ese horror donde figuran, con sus pelos y señales, todas las maldades de nuestra capital de provincia, sólo existe en la imaginación creadora de algunos Homeros. Ni soy yo, tampoco, el inventor de tal título: es de otro novelador antioqueño. Me cumple decir aquí que sólo he tomado modelos verdaderos, cuando sirven a mis planes personas de alma bella y elevada. Bien así como se publican en cualquier revista los retratos de damas notables y hermosas. Aquí se me ha instado, se me han dado datos, se me han ofrecido los que quiera, para que escriba una novela de la alta sociedad. No haré tal, probablemente. La clases altas y civilizadas son más o menos lo mismo en toda tierra de garbanzos. No constituyen, por tanto, el carácter diferencial de una nación o región determinada. Ese exponente habrá de buscarse en la clase media, si no en el pueblo. Tampoco

es Bogotá para conocerse a las primeras de cambio; es ciudad muy complicada, que necesita largo estudio. Y yo, ni he vivido en ella ni puedo escribir por referencias: necesito la documentación personal. No quiero tampoco, con la polvareda que levantan siempre obras de esa índole, granjearme la animadversión de una sociedad que tanto quiero y de quien he recibido tantas finezas, tan inmerecidas como cordiales. No lo extraño. La buena bandera acoge y guarda la exigua mercancía.

No tengo escuelas ni autores predilectos. Como a cualquier hijo de vecino, me gusta lo bueno en cualquier ramo. Diré, sí, porque a los colombianos nos atañe, que, en mi pobre concepto, puede gloriarse nuestra Patria de tener el primer prosista y el segundo lírico de esta lengua castellana. Me refiero al Indio Uribe y José A. Silva.

Tomás Carrasquilla

Bogotá, 15 de noviembre de 1915.

La precedente página autobiográfica la envió el Maestro a *El Gráfico* de Bogotá, después de la negativa que le dio de un reportaje a alguno de ellos redactores de dicha revista. - N.C.

Tomado de *Obras completas*. Editorial Bedout, tomo 1, Medellín, 1958
Leer y releer N.º 50: "Estrofas y pescozones", marzo de 2008

Respuesta de la poetisa sor Juana Inés de la Cruz a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz

Sor Juan Inés de la Cruz

Carta de sor Filotea de la Cruz a sor Juana Inés de la Cruz

SEÑORA MÍA: He visto la carta de V. md. en que impugna las finezas de Cristo que discurrió el reverendo padre Antonio de Vieira en el Sermón del Mandato con tal sutileza que a los más eruditos ha parecido que, como otra Águila del Apocalipsis, se había remontado este singular talento sobre sí mismo, siguiendo la planta que formó antes el Ilustrísimo César Meneses, ingenio de los primeros de Portugal; pero a mi juicio, quien leyere su apología de V. md. no podrá negar que cortó la pluma más delgada que ambos y que pudieran gloriarse de verse impugnados de una mujer que es honra de su sexo.

Yo, a lo menos, he admirado la viveza de los conceptos, la discreción de sus pruebas y la enérgica claridad con que convence el asunto,

compañera inseparable de la sabiduría; que por eso la primera voz que pronunció la Divina fue *luz*, porque sin claridad no hay voz de sabiduría. Aun la de Cristo, cuando hablaba altísimos misterios entre los velos de las parábolas, no se tuvo por admirable en el mundo; y solo cuando habló claro, mereció la aclamación de saberlo todo. Este es uno de los muchos beneficios que debe V. md. a Dios; porque la claridad no se adquiere con el trabajo e industria: es don que se infunde con el alma.

Para que V. md. se vea en este papel de mejor letra, le he impreso; y para que reconozca los tesoros que Dios depositó en su alma, y le sea, como más entendida, más agradecida: que la gratitud y el entendimiento nacieron siempre de un mismo parto. Y si como V. md. dice en su carta, quien más ha recibido de Dios está más obligado a la correspondencia, temo se halle V. md. alcanzada en la cuenta; pues pocas criaturas deben a Su Majestad mayores talentos en lo natural, con que ejecuta al agradecimiento, para que si hasta aquí los ha empleado bien (que así lo debo creer de quien profesa tal religión), en adelante sea mejor.

No es mi juicio tan austero censor que esté mal con los versos —en que V. md. se ha visto tan celebrada—, después que Santa Teresa, el Nacianceno y otros santos canonizaron con los suyos esta habilidad; pero deseara que les imitara, así como en el metro, también en la elección de los asuntos.

No apruebo la vulgaridad de los que reprueban en las mujeres el uso de las letras, pues tantas se aplicaron a este estudio, no sin alabanza de san Jerónimo. Es verdad que dice san Pablo que las mujeres no enseñen; pero no manda que las mujeres no estudien para saber; porque solo quiso prevenir el riesgo de elación en nuestro sexo, propenso siempre a la vanidad. A Sarai la quitó una letra la Sabiduría Divina, y puso una más al nombre de Abram, no porque el varón ha de tener más letras que la mujer, como sienten muchos, sino por-

que la *i* añadida al nombre de Sara explicaba tumor y dominación. *Señora mía* se interpreta Sarai; y no convenía que fuese en la casa de Abraham señora la que tenía empleo de súbdita.

Letras que engendran elación, no las quiere Dios en la mujer; pero no las reprueba el Apóstol cuando no sacan a la mujer del estado de obediente. Notorio es a todos que el estudio y el saber han contenido a V. md. en el estado de súbdita, y que la han servido de perfeccionar primores de obediente; pues si las demás religiosas por la obediencia sacrifican la voluntad, V. md. cautiva el entendimiento, que es el más arduo y agradable holocausto que puede ofrecerse en las aras de la religión.

No pretendo, según este dictamen, que V. md. mude el genio renunciando los libros, sino que le mejore, leyendo alguna vez el de Jesucristo. Ninguno de los evangelistas llamó libro a la genealogía de Cristo, si no es san Mateo, porque en su conversión no quiso este Señor mudarle la inclinación, sino mejorarla, para que si antes, cuando publicano, se ocupaba en libros de sus tratos e intereses, cuando apóstol mejorase el genio, mudando los libros de su ruina en el libro de Jesucristo. Mucho tiempo ha gastado V. md. en el estudio de filósofos y poetas; ya será razón que se perfeccionen los empleos y que se mejoren los libros. ¿Qué pueblo hubo más erudito que Egipto? En él empezaron las primeras letras del mundo, y se admiraron los jeroglíficos.

Por grande ponderación de la sabiduría de José, le llama la Sagrada Escritura consumado en la erudición de los egipcios. Y con todo eso, el Espíritu Santo dice abiertamente que el pueblo de los egipcios es bárbaro: porque toda su sabiduría, cuando más, penetraba los movimientos de las estrellas y cielos, pero no servía para enfrenar los desórdenes de las pasiones; toda su ciencia tenía por empleo perfeccionar al hombre en la vida política, pero no ilustraba para

conseguir la eterna. Y ciencia que no alumbrá para salvarse, Dios, que todo lo sabe, la califica por necesidad.

Así lo sintió Justo Lipsio (pasma de la erudición), estando vecino a la muerte y a la cuenta, cuando el entendimiento está más ilustrado; que consolándole sus amigos con los muchos libros que había escrito de erudición, dijo señalando a un santo Cristo: *Ciencia que no es del Crucificado, es necesidad y solo vanidad.*

No repruebo por esto la lección de estos autores; pero digo a V. md. lo que aconsejaba Gersón: Préstese V. md., no se venda, ni se deje robar de estos estudios. Esclavas son las letras humanas y suelen aprovechar a las divinas; pero deben reprobarse cuando roban la posesión del entendimiento humano a la Sabiduría Divina, haciéndose señoras las que se destinaron a la servidumbre. Comendables son, cuando el motivo de la curiosidad, que es vicio, se pasa a la studiosidad, que es virtud.

A san Jerónimo le azotaron los ángeles porque leía en Cicerón, arrastrado y no libre, prefiriendo el deleite de su elocuencia a la solidez de la Sagrada Escritura; pero loablemente se aprovechó este santo doctor de sus noticias y de la erudición profana que adquirió en semejantes autores.

No es poco el tiempo que ha empleado V. md. en estas ciencias curiosas; pase ya, como el gran Boecio, a las provechosas, juntando a las sutilezas de la natural, la utilidad de una filosofía moral.

Lástima es que un tan gran entendimiento, de tal manera se abata a las rateras noticias de la tierra, que no desee penetrar lo que pasa en el Cielo; y ya que se humille al suelo, que no baje más abajo, considerando lo que pasa en el infierno. Y si gustare algunas veces de inteligencias dulces y tiernas, aplique su entendimiento al Monte Calvario, donde viendo finezas del Redentor e ingratitudes del redimido, hallará gran campo para ponderar excesos de un amor infinito

y para formar apologías, no sin lágrimas contra una ingratitud que llega a lo sumo. O que útilmente, otras veces, se engolfara ese rico galeón de su ingenio de V. md. en la alta mar de las perfecciones divinas. No dudo que sucedería a V. md. lo que a Apeles, que copiando el retrato de Campaspe, cuantas líneas corría con el pincel por el lienzo, tantas heridas hacía en su corazón la saeta del amor, quedando al mismo tiempo perfeccionado el retrato y herido mortalmente de amor del original el corazón del pintor.

Estoy muy cierta y segura de que si V. md., con los discursos vivos de su entendimiento, formase y pintase una idea de las perfecciones divinas (cual se permite entre las tinieblas de la fe), al mismo tiempo se vería ilustrada de luces su alma y abrasada su voluntad y dulcemente herida de amor de su Dios, para que este Señor, que ha llovido tan abundantemente beneficios positivos en lo natural sobre V. md., no se vea obligado a concederla beneficios solamente negativos, en lo sobrenatural; que por más que la discreción de V. md. les llame finezas, yo les tengo por castigos: porque solo es beneficio el que Dios hace al corazón humano previniéndole con su gracia para que le corresponda agradecido, disponiéndose con un beneficio reconocido, para que no represada, la liberalidad divina se los haga mayores.

Esto desea a V. md. quien, desde que la besó, muchos años ha, la mano, vive enamorada de su alma, sin que se haya entibiado este amor con la distancia ni el tiempo; porque el amor espiritual no padece achaques de mudanza, ni le reconoce el que es puro si no es hacia el crecimiento. Su majestad oiga mis súplicas y haga a V. md. muy santa, y me la guarde en toda prosperidad.

De este Convento de la Santísima Trinidad, de la Puebla de los Ángeles, y noviembre 25 de 1690.

B. L. M. de V. md. su afecta servidora.

Filotea de la Cruz

Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz

MUY ILUSTRE señora, mi señora:

No mi voluntad, mi poca salud y mi justo temor han suspendido tantos días mi respuesta. ¡Qué mucho si, al primer paso, encontraba para tropezar mi torpe pluma dos imposibles! El primero (y para mí el más riguroso) es saber responder a vuestra doctísima, discretísima, santísima y amarusísima carta. Y si veo que preguntado el Ángel de las Escuelas, santo Tomás, de su silencio con Alberto Magno su maestro respondió que *callaba porque nada lo sabía decir digno de Alberto*, con cuánta mayor razón callaría, no como el santo, de humildad, sino que en la realidad es no saber algo digno de vos. El segundo imposible es saber agradeceros tan excesivo como no esperado favor, de dar a las prensas mis borrones: merced tan sin medida que aún se le pasara por alto a la esperanza más ambiciosa y al deseo más fantástico; y que ni aun como ente de razón pudiera caber en mis pensamientos; y en fin, de tal magnitud que no solo no se puede estrechar a lo limitado de las voces, pero excede a la capacidad del agradecimiento, tanto por grande como por no esperado, que es lo que dijo Quintiliano: *Minorem spei, maiorem benefacti gloriam pereunt* (La mayor gloria de una buena obra se origina de que no es esperada). Y tal, que enmudecen al beneficiado.

Cuando la felizmente estéril para ser milagrosamente fecunda, madre del Bautista vio en su casa tan desproporcionada visita como la Madre del Verbo, se le entorpeció el entendimiento y se le suspendió el discurso; y así en vez de agradecimientos, prorrumpió en dudas y preguntas: *Et unde hoc mihi?* (¿De dónde a mí viene tal cosa?). Lo mismo sucedió a Saúl cuando se vio electo y ungido rey de Israel: *Numquid non filius Iemini ego sum de minima triku Israel et cognatio mea novissima inter omnes de tribu Beniamin? Quare igitur locutus es mihi sermonem istum?* (¿Acaso no soy hijo de mi padre, de la más pequeña

tribu de Israel, y mi familia no es la más pequeña entre todas las de la tribu de Benjamín? ¿Entonces, por qué me has dicho estas palabras?). Así yo diré: ¿de dónde, venerable señora, de dónde a mí tanto favor? ¿Por ventura soy más que una pobre monja, la más mínima criatura del mundo y la más indigna de ocupar vuestra atención? Pues *quare locutus es mihi sermonem istum? Et unde hoc mihi?* Ni al primer imposible tengo más que responder que no ser nada digno de vuestros ojos; ni al segundo más que admiraciones, en vez de gracias, diciendo que no soy capaz de agradeceros la más mínima parte de lo que os debo. No es afectada modestia, señora, sino ingenua verdad de toda mi alma, que al llegar a mis manos, impresa, la carta que vuestra propiedad llamó *atenagórica*, prorrumpí (con no ser esto en mí muy fácil) en lágrimas de confusión, porque me pareció que vuestro favor no era más que una reconvencción que Dios hace a lo mal que le corresponde; y que como a otros corrige con castigos, a mí me quiere reducir a fuerza de beneficios. Especial favor de que conozco ser su deudora, como de otros infinitos de su inmensa bondad; pero también especial modo de avergonzarme y confundirme: que es más primoroso medio de castigar hacer que yo misma, con mi conocimiento, sea el juez que me sentencie y condene mi ingratitud. Y así, cuando esto considero acá a mis solas, suelo decir: *Bendito seáis vos, Señor, que no solo no quisisteis en manos de otra criatura el juzgarme, y que ni aun en la mía lo pusisteis, sino que lo reservasteis a la vuestra, y me librasteis a mí de mí y de la sentencia que yo misma me daría —que, forzada de mi propio conocimiento, no pudiera ser menos que de condenación—, y vos la reservasteis a vuestra misericordia, porque me amáis más de lo que yo me puedo amar.*

Perdonad, señora mía, la digresión que me arrebató la fuerza de la verdad; y si la he de confesar toda, también es buscar efigios para huir la dificultad de responder, y casi me he determinado a dejarlo al silencio pero como este es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no,

dirá nada el silencio, porque ese es su propio oficio: decir nada. Fue arrebatado el Sagrado Vaso de Elección al tercer Cielo, y habiendo visto los arcanos secretos de Dios dice: *Audivit arcana Dei, quae non licet homini loqui* (Oí los arcanos de Dios, que no debe decir el hombre). No dice lo que vio pero dice que no lo puede decir; de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no haber en las voces lo mucho que hay que decir. Dice San Juan que si hubiera de escribir todas las maravillas que obró nuestro Redentor, no cupieran en todo el mundo los libros; y dice Vieira, sobre este lugar, que en sola esta cláusula dijo más el Evangelista que en todo cuanto escribió; y dice muy bien el Fénix Lusitano (pero ¿cuándo no dice bien, aun cuando no dice bien?), porque aquí dice san Juan todo lo que dejó de decir y expresó lo que dejó de expresar. Así, yo, señora mía, sólo responderé que no sé qué responder; solo agradeceré diciendo que no soy capaz de agradeceros; y diré, por breve rótulo de lo que dejo al silencio, que solo con la confianza de favorecida y con los valimientos de honrada, me puedo atrever a hablar con vuestra grandeza. Si fuere necedad, perdonadla, pues es alhaja de la dicha y en ella ministraré yo más materia a vuestra benignidad y vos daréis mayor forma a mi reconocimiento.

No se hallaba digno Moisés, por balbuciente, para hablar con Faraón, y, después, el verse tan favorecido de Dios, le infunde tales alientos, que no solo habla con el mismo Dios, sino que se atreve a pedirle imposibles: *Ostende mihi faciem tuam* (Muéstrame tu rostro). Pues así yo, Señora mía, ya no me parecen imposibles los que puse al principio, a vista de lo que me favorecís; porque quien hizo imprimir la Carta tan sin noticia mía, quien la intituló, quien la costeó, quien la honró tanto (siendo de todo indigna por sí y por su autora), ¿qué no hará?, ¿qué no perdonará?, ¿qué dejará de hacer y qué dejará de perdonar? y así, debajo del supuesto de que hablo con el salvoconducto de vuestros favores y debajo del seguro de vuestra benignidad,

y de que me habéis, como otro Asuero, dado a besar la punta del cetro de oro de vuestro cariño en señal de concederme benévola licencia para hablar y proponer en vuestra venerable presencia, digo que recibo en mi alma vuestra santísima amonestación de aplicar el estudio a Libros Sagrados, que aunque viene en traje de consejo, tendrá para mí sustancia de precepto; con no pequeño consuelo de que aun antes parece que prevenía mi obediencia vuestra pastoral insinuación, como a vuestra dirección, inferido del asunto y pruebas de la misma carta. Bien conozco que no cae sobre ella vuestra cuerdisima advertencia, sino sobre lo mucho que habréis visto de asuntos humanos que he escrito; y así, lo que he dicho no es más que satisfaceros con ella a la falta de aplicación que habréis inferido (con mucha razón) de otros escritos míos. Y hablando con más especialidad os confieso, con la ingenuidad que ante vos es debida y con la verdad y claridad que en mí siempre es natural y costumbre, que el no haber escrito mucho de asuntos sagrados no ha sido desafición, ni de aplicación la falta, sino sobra de temor y reverencia debida a aquellas Sagradas Letras, para cuya inteligencia yo me conozco tan incapaz y para cuyo manejo soy tan indigna; resonándome siempre en los oídos, con no pequeño horror, aquella amenaza y prohibición del Señor a los pecadores como yo: *Quare tu enarras iustitias meas, et assumis testamentum meum per os tuum?* (¿Por qué cantas tú mis obras y anuncias mi palabra con tu boca?).

Esta pregunta y el ver que aun a los varones doctos se prohibía el leer los *Cantares* hasta que pasaban de treinta años, y aun el *Génesis*; este por su oscuridad, y aquellos porque de la dulzura de aquellos epitalamios no tomase ocasión la imprudente juventud de mudar el sentido en carnales afectos. Compruébalo mi gran padre san Jerónimo, mandando que sea esto lo último que se estudie, por la misma razón: *Ad ultimum sine periculo discat Canticum Canticorum, ne si in exordio legerit, sub carnalibus verbis spiritualium nuptiarum Epithalamium non intelligens, vulneretur* (Por último aprenda sin peligro el Cantar

de los Cantares, para que no sea dañado quien, sin comprender, leyese sin preparación el epitalamio de las bodas espirituales bajo las palabras carnales). Y Séneca dice: *Teneris in annis haut clara est fides* (No es luminoso el conocimiento en los jovencitos). Pues ¿cómo me atreviera yo a tomarlo en mis indignas manos, repugnándolo el sexo, la edad y sobre todo las costumbres? Y así confieso que muchas veces este temor me ha quitado la pluma de la mano y ha hecho retroceder los asuntos hacia el mismo entendimiento de quien querían brotar; el cual inconveniente no topaba en los asuntos profanos, pues una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura; y esta, *iusta vel iniusta, timenda non est* (justa o injusta no ha de ser temida), pues deja comulgar y oír misa, por lo cual me da poco o ningún cuidado; porque, según la misma decisión de los que lo calumnian, ni tengo obligación para saber ni aptitud para acertar; luego, si lo yerro, ni es culpa ni es descrédito. No es culpa, porque no tengo obligación; no es descrédito, pues no tengo posibilidad de acertar, y *ad impossibilia nemo tenetur* (nadie está obligado a lo imposible). Y, a la verdad, yo nunca he escrito sino violentada y forzada y solo por dar gusto a otros; no solo sin complacencia, sino con positiva repugnancia, porque nunca he juzgado de mí que tenga el caudal de letras e ingenio que pide la obligación de quien escribe; y así, es la ordinaria respuesta a los que me instan, y más si es asunto sagrado: ¿Qué entendimiento tengo yo, qué estudio, qué materiales, ni qué noticias para eso, sino cuatro bachillerías superficiales? Dejen eso para quien lo entienda, que yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante y tiemblo de decir alguna proposición malsonante o torcer la genuina inteligencia de algún lugar. Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia), sino solo por ver si con estudiar ignoro menos. Así lo respondo y así lo siento. El escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena; que les pudiera decir con verdad: *Vos me coegistis*. (vosotros me obligasteis). Lo que sí es verdad que no negaré (lo uno porque es notorio a todos, y lo

otro porque, aunque sea contra mí, me ha hecho Dios la merced de darme grandísimo amor a la verdad) que desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones —que he tenido muchas—, ni propias reflejas —que he hecho no pocas— han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí: Su Majestad sabe por qué y para qué; y sabe que le he pedido que apague la luz de mi entendimiento dejando solo lo que baste para guardar su Ley, pues lo demás sobra, según algunos, en una mujer; y aun hay quien diga que daña. Sabe también Su Majestad que no consiguiendo esto, he intentado sepultar con mi nombre mi entendimiento, y sacrificársele solo a quien me le dio; y que no otro motivo me entró en religión, no obstante que al desembarazo y quietud que pedía mi estudiosa intención eran repugnantes los ejercicios y compañía de una comunidad; y después, en ella, sabe el Señor, y lo sabe en el mundo quien solo lo debió saber, lo que intenté en orden a esconder mi nombre, y que no me lo permitió, diciendo que era tentación; y sí sería. Si yo pudiera pagaros algo de lo que os debo, Señora mía, creo que solo os pagara en contaros esto, pues no ha salido de mi boca jamás, excepto para quien debió salir. Pero quiero que con haberos franqueado de par en par las puertas de mi corazón, haciéndoos patentes sus más sellados secretos, conozcáis que no desdice de mi confianza lo que debo a vuestra venerable persona y excesivos favores.

Prosiguiendo en la narración de mi inclinación, de que os quiero dar entera noticia, digo que no había cumplido los tres años de mi edad cuando enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñase a leer en una de las que llaman *Amigas*, me llevó a mí tras ella el cariño y la travesura; y viendo que la daban lección, me encendí yo de manera en el deseo de saber leer, que engañando, a mi parecer, a la maestra, la dije que mi madre ordenaba me diese lección. Ella no lo creyó, porque no era creíble; pero, por complacer al donaire, me la dio. Proseguí yo en ir y ella prosiguió en enseñarme, ya no de burlas,

porque la desengañó la experiencia; y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre, a quien la maestra lo ocultó por darle el gusto por entero y recibir el galardón por junto; y yo lo callé, creyendo que me azotarían por haberlo hecho sin orden. Aún vive la que me enseñó (Dios la guarde), y puede testificarlo. Acuérdomme que en estos tiempos, siendo mi golosina la que es ordinaria en aquella edad, me abstenía de comer queso, porque oí decir que hacía rudos, y podía conmigo más el deseo de saber que el de comer, siendo este tan poderoso en los niños. Teniendo yo después como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escribir, con todas las otras habilidades de labores y costuras que deprenden las mujeres, oí decir que había universidad y escuelas en que se estudiaban las ciencias, en Méjico; y apenas lo oí cuando empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a Méjico, en casa de unos deudos que tenía, para estudiar y cursar la universidad; ella no lo quiso hacer, e hizo muy bien, pero yo despiqué el deseo en leer muchos libros viejos que tenía mi abuelo, sin que bastasen castigos ni reprensiones a estorbarlo; de manera que cuando vine a Méjico, se admiraban, no tanto del ingenio, cuanto de la memoria y noticias que tenía en edad que parecía que apenas había tenido tiempo para aprender a hablar.

Empecé a deprender Gramática, en que creo no llegaron a veinte las lecciones que tomé; y era tan intenso mi cuidado, que siendo así que en las mujeres —y más en tan florida juventud— es tan apreciable el adorno natural del cabello, yo me cortaba de él cuatro o seis dedos, midiendo hasta dónde llegaba antes, e imponiéndome ley de que si cuando volviese a crecer hasta allí no sabía tal o tal cosa que me había propuesto deprender en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar en pena de la rudeza. Sucedió así que él crecía y yo no sabía lo propuesto, porque el pelo crecía aprisa y yo aprendía despacio, y con efecto le cortaba en pena de la rudeza: que no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba

tan desnuda de noticias, que era más apetecible adorno. Entreme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros. Esto me hizo vacilar algo en la determinación, hasta que alumbrándome personas doctas de que era tentación, la vencí con el favor divino, y tomé el estado que tan indignamente tengo. Pensé yo que huía de mí misma, pero imiserable de mí! trájeme a mí conmigo y traje mi mayor enemigo en esta inclinación, que no sé determinar si por prenda o castigo me dio el Cielo, pues de apagarse o embarazarse con tanto ejercicio que la religión tiene, reventaba como pólvora, y se verificaba en mí *el privatio est causa appetitus* (la privación es causa del deseo).

Volví (mal dije, pues nunca cesé); proseguí, digo, a la estudiosa tarea (que para mí era descanso en todos los ratos que sobraban a mi obligación) de leer y más leer, de estudiar y más estudiar, sin más maestro que los mismos libros. Ya se ve cuán duro es estudiar en aquellos caracteres sin alma, careciendo de la voz viva y explicación del maestro; pues todo este trabajo sufría yo muy gustosa por amor de las letras. ¡Oh, si hubiese sido por amor de Dios, que era lo acertado, cuánto hubiera merecido! Bien que yo procuraba elevarlo cuanto podía y dirigirlo a su servicio, porque el fin a que aspiraba era a estudiar Teología, pareciéndome menguada inhabilidad, siendo católica, no saber todo lo que en esta vida se puede alcanzar, por medios naturales, de los divinos misterios; y que siendo monja y no seglar, debía, por el estado eclesiástico, profesar letras; y más siendo hija de un san Jerónimo y

de una santa Paula, que era degenerar de tan doctos padres ser idiota la hija. Esto me proponía yo de mí misma y me parecía razón; si no es que era (y eso es lo más cierto) lisonjear y aplaudir a mi propia inclinación, proponiéndola como obligatorio su propio gusto.

Con esto proseguí, dirigiendo siempre, como he dicho, los pasos de mi estudio a la cumbre de la sagrada Teología; pareciéndome preciso, para llegar a ella, subir por los escalones de las ciencias y artes humanas; porque ¿cómo entenderá el estilo de la Reina de las Ciencias quien aún no sabe el de las ancillas (siervas)? ¿Cómo sin Lógica sabría yo los métodos generales y particulares con que está escrita la Sagrada Escritura? ¿Cómo sin Retórica entendería sus figuras, tropos y locuciones? ¿Cómo sin Física, tantas cuestiones naturales de las naturalezas de los animales de los sacrificios, donde se simbolizan tantas cosas ya declaradas, y otras muchas que hay? ¿Cómo si el sanar Saúl al sonido del arpa de David fue virtud y fuerza natural de la música, o sobrenatural que Dios quiso poner en David? ¿Cómo sin Aritmética se podrán entender tantos cómputos de años, de días, de meses, de horas, de hebdómadas tan misteriosas como las de Daniel, y otras para cuya inteligencia es necesario saber las naturalezas, concordancias y propiedades de los números? ¿Cómo sin Geometría se podrán medir el Arca Santa del Testamento y la Ciudad Santa de Jerusalén, cuyas misteriosas mensuras hacen un cubo con todas sus dimensiones, y aquel repartimiento proporcional de todas sus partes tan maravilloso? ¿Cómo sin Arquitectura, el gran Templo de Salomón, donde fue el mismo Dios el artífice que dio la disposición y la traza, y el Sabio Rey solo fue sobrestante que la ejecutó; donde no había basa sin misterio, columna sin símbolo, cornisa sin alusión, arquitrabe sin significado; y así de otras sus partes, sin que el más mínimo filete estuviese solo por el servicio y complemento del Arte, sino simbolizando cosas mayores? ¿Cómo sin grande conocimiento de reglas y partes de que consta la Historia se entenderán los libros historiales? Aquellas recapitulaciones en que muchas veces se pospone

en la narración lo que en el hecho sucedió primero. ¿Cómo sin grande noticia de ambos Derechos podrán entenderse los libros legales? ¿Cómo sin grande erudición tantas cosas de historias profanas, de que hace mención la Sagrada Escritura; tantas costumbres de gentiles, tantos ritos, tantas maneras de hablar? ¿Cómo sin muchas reglas y lección de santos padres se podrá entender la oscura locución de los Profetas? Pues sin ser muy perito en la Música, ¿cómo se entenderán aquellas proposiciones musicales y sus primores que hay en tantos lugares, especialmente en aquellas peticiones que hizo a Dios Abraham, por las Ciudades, de que si perdonaría habiendo cincuenta justos, y de este número bajó a cuarenta y cinco, que es sesquinona y es como de mi a re; de aquí a cuarenta, que es sesquioctava y es como de re a mi; de aquí a treinta, que es sesquitercia, que es la del diatesarón; de aquí a veinte, que es la proporción sesquiáltera, que es la del diapente; de aquí a diez, que es la dupla, que es el diapasón; y como no hay más proporciones armónicas no pasó de ahí? Pues ¿cómo se podrá entender esto sin Música? Allá en el Libro de Job le dice Dios: *Numquid coniungere valebis micantes stellas Pleiadas, aut gyrum Arcturi poteris dissipare? Numquid producis Luciferum in tempore suo, et vesperum super filios terrae consurgere facis?* (¿Por fortuna eres tú quien mantendrá unidas a las brillantes pléyades? ¿Serás tú quien cambiara el camino de orión? ¿Eres tú quien levanta el lucero matutino en su momento y quien trae el atardecer sobre el mundo?), cuyos términos, sin noticia de Astrología, será imposible entender. Y no solo estas nobles ciencias, pero no hay arte mecánica que no se mencione. Y en fin, cómo el Libro que comprende todos los libros, y la Ciencia en que se incluyen todas las ciencias, para cuya inteligencia todas sirven; y después de saberlas todas (que ya se ve que no es fácil, ni aun posible) pide otra circunstancia más que todo lo dicho, que es una continua oración y pureza de vida, para impetrar de Dios aquella purgación de ánimo e iluminación de mente que es menester para la inteligencia de cosas tan altas; y si esto falta, nada sirve de lo demás.

Del angélico doctor santo Tomás dice la Iglesia estas palabras: *In difficultatibus locorum Sacrae Scripturae ad orationem ieiunium adhibebat. Quin etiam sodali suo Fratri Reginaldo dicere solebat, quidquid sciret, non tam studio, aut labore suo peperisse, quam divinitus traditum accepisse* (Que utilizaba la oración y el ayuno para resolver las dificultades en algunos lugares de las Sagradas Escrituras. Él también solía decir a su amigo el Hermano Reinaldo, que lo que sabía lo recibía más por gracia divina, que como si fuese fruto de su estudio que de su trabajo). Pues yo, tan distante de la virtud y las letras, ¿cómo había de tener ánimo para escribir? Y así por tener algunos principios granjeados, estudiaba continuamente diversas cosas, sin tener para alguna particular inclinación, sino para todas en general; por lo cual, el haber estudiado en unas más que en otras, no ha sido en mí elección, sino que el caso de haber topado más a mano libros de aquellas facultades les ha dado, sin arbitrio mío, la preferencia. Y como no tenía interés que me moviese, ni límite de tiempo que me estrechase el continuado estudio de una cosa por la necesidad de los grados, casi a un tiempo estudiaba diversas cosas o dejaba unas por otras; bien que en eso observaba orden, porque a unas llamaba estudio y a otras diversión; y en estas descansaba de las otras: de donde se sigue que he estudiado muchas cosas y nada sé, porque las unas han embarazado a las otras. Es verdad que esto digo de la parte práctica en las que la tienen, porque claro está que mientras se mueve la pluma descansa el compás y mientras se toca el arpa sosiega el órgano, *et sic de caeteris* (y así de las demás) porque como es menester mucho uso corporal para adquirir hábito, nunca le puede tener perfecto quien se reparte en varios ejercicios; pero en lo formal y especulativo sucede al contrario, y quisiera yo persuadir a todos con mi experiencia a que no solo no estorban, pero se ayudan dando luz y abriendo camino las unas para las otras, por variaciones y ocultos engarces —que para esta cadena universal les puso la sabiduría de su Autor—, de manera que parece se corresponden y están unidas

con admirable trabazón y concierto. Es la cadena que fingieron los antiguos que salía de la boca de Júpiter, de donde pendían todas las cosas eslabonadas unas con otras. Así lo demuestra el R. P. Atanasio Quirquerio en su curioso libro *De Magnete*. Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo y la circunferencia de donde salen y donde paran todas las líneas criadas.

Yo de mí puedo asegurar que lo que no entiendo en un autor de una facultad, lo suelo entender en otro de otra que parece muy distante; y esos propios, al explicarse, abren ejemplos metafóricos de otras artes: como cuando dicen los lógicos que el medio se ha con los términos como se ha una medida con dos cuerpos distantes, para conferir si son iguales o no; y que la oración del lógico anda como la línea recta, por el camino más breve, y la del retórico se mueve, como la corva, por el más largo, pero van a un mismo punto los dos; y cuando dicen que los expositores son como la mano abierta y los escolásticos como el puño cerrado. Y así no es disculpa, ni por tal la doy, el haber estudiado diversas cosas, pues estas antes se ayudan, sino que el no haber aprovechado ha sido ineptitud mía y debilidad de mi entendimiento, no culpa de la variedad. Lo que sí pudiera ser descargo mío es el sumo trabajo no solo en carecer de maestro, sino de condiscípulos con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo solo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible; y en vez de explicación y ejercicio muchos estorbos, no solo los de mis religiosas obligaciones (que estas ya se sabe cuán útil y provechosamente gastan el tiempo), sino de aquellas cosas accesorias de una comunidad: como estar yo leyendo y antojárseles en la celda vecina tocar y cantar; estar yo estudiando y pelear dos criadas y venirme a constituir juez de su pendencia; estar yo escribiendo y venir una amiga a visitarme, haciéndome muy mala obra con muy buena voluntad, donde es preciso no solo admitir el embarazo, pero quedar agradecida del perjuicio. Y esto es continuamente, porque como los ratos que destino a mi estudio son los que sobran de lo

regular de la comunidad, esos mismos les sobran a las otras para venirme a estorbar; y solo saben cuánta verdad es esta los que tienen experiencia de vida común, donde solo la fuerza de la vocación puede hacer que mi natural esté gustoso, y el mucho amor que hay entre mí y mis amadas hermanas, que como el amor es unión, no hay para él extremos distantes.

En esto sí confieso que ha sido inexplicable mi trabajo; y así no puedo decir lo que con envidia oigo a otros: que no les ha costado afán el saber. ¡Dichosos ellos! A mí, no el saber (que aún no sé), solo el desear saber me lo ha costado tan grande que pudiera decir con mi padre san Jerónimo (aunque no con su aprovechamiento): *Quid ibi laboris insumpserim, quid sustinuerim difficultatis, quoties desperaverim, quotiesque cessaverim et contentione discendi rursus inceperim; testis est conscientia, tam mea, qui passus sum, quam eorum qui mecum duxerunt vitam.* (Testigo es la conciencia, tanto la mía, que yo lo sufrí, como la de aquellos que vivieron conmigo, de lo que allí soporte de trabajo, para iniciar otra vez la interpretación). Menos los compañeros y testigos (que aun de ese alivio he carecido), lo demás bien puedo asegurar con verdad. ¡Y que haya sido tal esta mi negra inclinación, que todo lo haya vencido!

Solía sucederme que, como entre otros beneficios debo a Dios un natural tan blando y tan afable y las religiosas me aman mucho por él (sin reparar, como buenas, en mis faltas) y con esto gustan mucho de mi compañía, conociendo esto y movida del grande amor que las tengo, con mayor motivo que ellas a mí, gusto más de la suya: así, me solía ir los ratos que a unas y a otras nos sobraban, a consolarlas y recrearme con su conversación. Reparé que en este tiempo hacía falta a mi estudio, y hacía voto de no entrar en celda alguna si no me obligase a ello la obediencia o la caridad: porque, sin este freno tan duro, al de solo propósito le rompiera el amor; y este voto (conociendo mi fragilidad) le hacía por un mes o por quince días; y dando cuando se cumplía, un día o dos de treguas, lo volvía a renovar sirviendo este día, no tanto a mi descanso (pues nunca lo ha sido para mí el no

estudiar) cuanto a que no me tuviesen por áspera, retirada e ingrata al no merecido cariño de mis carísimas hermanas.

Bien se deja en esto conocer cuál es la fuerza de mi inclinación. Bendito sea Dios que quiso fuese hacia las letras y no hacia otro vicio, que fuera en mí casi insuperable; y bien se infiere también cuán contra la corriente han navegado (o por mejor decir, han naufragado) mis pobres estudios. Pues aún falta por referir lo más arduo de las dificultades; que las de hasta aquí solo han sido estorbos obligatorios y casuales, que indirectamente lo son; y faltan los positivos que directamente han tirado a estorbar y prohibir el ejercicio. ¿Quién no creerá viendo tan generales aplausos, que he navegado viento en popa y mar en leche, sobre las palmas de las aclamaciones comunes? Pues Dios sabe que no ha sido muy así, porque entre las flores de esas mismas aclamaciones se han levantado y despertado tales áspides de emulaciones y persecuciones, cuantas no podré contar, y los que más nocivos y sensibles para mí han sido, no son aquellos que con declarado odio y malevolencia me han perseguido, sino los que amándome y deseando mi bien (y por ventura, mereciendo mucho con Dios por la buena intención), me han mortificado y atormentado más que los otros, con aquel: *No conviene a la santa ignorancia que deben, este estudio; se ha de perder; se ha de desvanecer en tanta altura con su misma perspicacia y agudeza.* ¿Qué me habrá costado resistir esto? ¡Rara especie de martirio donde yo era el mártir y me era el verdugo!

Pues por la —en mí dos veces infeliz— habilidad de hacer versos, aunque fuesen sagrados, ¿qué pesadumbres no me han dado o cuáles no me han dejado de dar? Cierto, señora mía, que algunas veces me pongo a considerar que el que se señala —o le señala Dios, que es quien solo lo puede hacer— es recibido como enemigo común, porque parece a algunos que usurpa los aplausos que ellos merecen o que hace estanque de las admiraciones a que aspiraban, y así le persiguen.

Aquella ley políticamente bárbara de Atenas, por la cual salía desterrado de su república el que se señalaba en prendas y virtudes porque no tiranizase con ellas la libertad pública, todavía dura, todavía se observa en nuestros tiempos, aunque no hay ya aquel motivo de los atenienses; pero hay otro, no menos eficaz aunque no tan bien fundado, pues parece máxima del impío Maquiavelo: que es aborrecer al que se señala porque desluzca a otros. Así sucede y así sucedió siempre.

Y si no, ¿cuál fue la causa de aquel rabioso odio de los fariseos contra Cristo, habiendo tantas razones para lo contrario? Porque si miramos su presencia, ¿cuál prenda más amable que aquella divina hermosura? ¿Cuál más poderosa para arrebatarse los corazones? Si cualquiera belleza humana tiene jurisdicción sobre los albedríos y con blanda y apetecida violencia los sabe sujetar, ¿qué haría aquella con tantas prerrogativas y dotes soberanas? ¿Qué haría, qué movería y qué no haría y qué no movería aquella incomprendible beldad, por cuyo hermoso rostro, como por un terso cristal, se estaban transparentando los rayos de la Divinidad? ¿Qué no movería aquel semblante, que sobre incomparables perfecciones en lo humano, señalaba iluminaciones de divino? Si el de Moisés, de solo la conversación con Dios, era intolerable a la flaqueza de la vista humana, ¿qué sería el del mismo Dios humanado? Pues si vamos a las demás prendas, ¿cuál más amable que aquella celestial modestia, que aquella suavidad y blandura derramando misericordias en todos sus movimientos, aquella profunda humildad y mansedumbre, aquellas palabras de vida eterna y eterna sabiduría? Pues ¿cómo es posible que esto no les arrebatara las almas, que no fuesen enamorados y elevados tras él? Dice la Santa Madre y madre mía Teresa, que después que vio la hermosura de Cristo quedó libre de poderse inclinar a criatura alguna, porque ninguna cosa veía que no fuese fealdad, comparada con aquella hermosura. Pues ¿cómo en los hombres hizo tan contrarios efectos? Y ya que como toscos y viles no tuvieran conocimiento ni estimación de sus perfecciones, siquiera como interesantes ¿no les



Camila López. *Tsunami*, 20 x 20 cm, digital, 2021

moviera sus propias conveniencias y utilidades en tantos beneficios como les hacía, sanando los enfermos, resucitando los muertos, curando los endemoniados? Pues ¿cómo no le amaban? ¡Ay, Dios, que por eso mismo no le amaban, por eso mismo le aborrecían! Así lo testificaron ellos mismos.

Júntense en su concilio y dicen: *Quid facimus, quia hic homo multa signa facit?* (¿Qué hacemos, porque este hombre hace grandes maravillas?) ¿Hay tal causa? Si dijeran: este es un malhechor, un transgresor de la ley, un alborotador que con engaños alborota el pueblo, mintieran, como mintieron cuando lo decían; pero eran causales más congruentes a lo que solicitaban, que era quitarle la vida; mas dar por causal que hace cosas señaladas, no parece de hombres doctos, cuales eran los fariseos. Pues así es, que cuando se apasionan los hombres doctos prorrumpen en semejantes inconsecuencias. En verdad que solo por eso salió determinado que Cristo muriese. Hombres, si es que así se os puede llamar, siendo tan brutos, ¿por qué es esa tan cruel determinación? No responden más sino que *multa signa facit*. ¡Válgame Dios, que el hacer cosas señaladas es causa para que uno muera! Haciendo reclamo este *multa signa facit* a aquel: *radix Iesse, qui stat in signum populorum* (¡Oh, estirpe de Jessé, que estás erguida en señal de los pueblos!) y al otro: *in signum cui contradicetur* (en signo de contradicción.) ¿Por signo? ¡Pues muera! ¿Señalado? ¡Pues padezca, que eso es el premio de quien se señala! Suelen en la eminencia de los templos colocarse por adorno unas figuras de los vientos y de la fama, y por defenderlas de las aves, las llenan todas de púas; defensa parece y no es sino propiedad forzosa: no puede estar sin púas que la puncen quien está en alto. Allí está la ojeriza del aire; allí es el rigor de los elementos; allí despican la cólera los rayos; allí es el blanco de piedras y flechas. ¡Oh, infeliz altura, expuesta a tantos riesgos! ¡Oh, signo que te ponen por blanco de la envidia y por objeto de la contradicción! Cualquiera eminencia, ya sea de dignidad, ya de nobleza, ya de riqueza, ya de hermosura, ya de ciencia, padece esta

pensión; pero la que con más rigor la experimenta es la del entendimiento. Lo primero, porque es el más indefenso, pues la riqueza y el poder castigan a quien se les atreve, y el entendimiento no, pues mientras es mayor es más modesto y sufrido y se defiende menos. Lo segundo es porque, como dijo doctamente Gracián, las ventajas en el entendimiento lo son en el ser. No por otra razón es el ángel más que el hombre que porque entiende más; no es otro el exceso que el hombre hace al bruto, sino solo entender; y así como ninguno quiere ser menos que otro, así ninguno confiesa que otro entiende más, porque es consecuencia del ser más. Sufrirá uno y confesará que otro es más noble que él, que es más rico, que es más hermoso y aun que es más docto; pero que es más entendido apenas habrá quien lo confiese: *Rarus est, qui velit cedere ingenio* (No es frecuente que alguien quisiera ser aventajado en el entendimiento). Por eso es tan eficaz la batería contra esta prenda.

Cuando los soldados hicieron burla, entretenimiento y diversión de Nuestro Señor Jesucristo, trajeron una púrpura vieja y una caña hueca y una corona de espinas para coronarle por rey de burlas. Pues ahora, la caña y la púrpura eran afrentosas, pero no dolorosas; pues ¿por qué solo la corona es dolorosa? ¿No basta que, como las demás insignias, fuese de escarnio e ignominia, pues ese era el fin? No, porque la sagrada cabeza de Cristo y aquel divino cerebro eran depósito de la sabiduría; y cerebro sabio en el mundo no basta que esté escarnecido, ha de estar también lastimado y maltratado; cabeza que es erario de sabiduría no espere otra corona que de espinas. ¿Cuál guirnalda espera la sabiduría humana si ve la que obtuvo la divina? Coronaba la soberbia romana las diversas hazañas de sus capitanes también con diversas coronas: ya con la cívica al que defendía al ciudadano; ya con la castrense al que entraba en los reales enemigos; ya con la mural al que escalaba el muro; ya con la obsidional al que libraba la ciudad cercada o el ejército sitiado o el campo o en los reales; ya con la naval, ya con la oval, ya con la triunfal otras

hazañas, según refieren Plinio y Aula Gelio; mas viendo yo tantas diferencias de coronas, dudaba de cuál especie sería la de Cristo, y me parece que fue obsidional, que (como sabéis, Señora) era la más honrosa y se llamaba obsidional de *obsidio*, que quiere decir cerco; la cual no se hacía de oro ni de plata, sino de la misma grama o yerba que cría el campo en que se hacía la empresa. Y como la hazaña de Cristo fue hacer levantar el cerco al Príncipe de las Tinieblas, el cual tenía sitiada toda la tierra como lo dice en el libro de Job: *Circuivi terram et ambulavi per eam* (Sitié la tierra y caminé sobre ella) y de él dice San Pedro: *Circuit, quaerens quem devoret* (Sitia buscando a quien devorará); y vino nuestro caudillo y le hizo levantar el cerco: *nunc princeps huius mundi eiicietur foras* (ahora será expulsado el príncipe de este mundo). Así los soldados le coronaron no con oro ni plata, sino con el fruto natural que producía el mundo que fue el campo de la lid, el cual, después de la maldición, *spinas et tribulos germinabit tibi* (te brotara abrojos y espinas) no producía otra cosa que espinas; y así fue propísima corona de ellas en el valeroso y sabio vencedor con que le coronó su madre la Sinagoga; saliendo a ver el doloroso triunfo, como al del otro Salomón festivas, a este llorosas las hijas de Sión, porque es el triunfo de sabio obtenido con dolor y celebrado con llanto, que es el modo de triunfar la sabiduría; siendo Cristo, como rey de ella, quien estrenó la corona, porque santificada en sus sienes, se quite el horror a los otros sabios y entiendan que no han de aspirar a otro honor.

Quiso la misma Vida ir a dar la vida a Lázaro difunto: ignoraban los discípulos el intento y le replicaron: *Rabbi, nunc quaerebant te Iudaei lapidare, et iterum vadis illuc?* (Maestro, ahora te buscan los Judíos para apedrearte y ¿otra vez vas a su lugar?). Satisfizo el Redentor el temor: *Nonne duodecim sunt horae diei?* (¿Acaso no son doce las horas del día?). Hasta aquí, parece que temían porque tenían el antecedente de quererle apedrear porque les había reprendido llamándoles ladrones y no pastores de las ovejas. Y así, temían que si iba a lo mismo (como

las reprensiones, aunque sean tan justas, suelen ser mal reconocidas), corriese peligro su vida; pero ya desengañados y enterados de que va a dar vida a Lázaro, ¿cuál es la razón que pudo mover a Tomás para que tomando aquí los alientos que en el huerto Pedro, diga: *Eamus et nos, ut moriamur cum eo* (Vallamos también nosotros, para que muramos con Él)? ¿Qué dices, apóstol santo? A morir no va el Señor, ¿de qué es el recelo? Porque a lo que Cristo va no es a reprender, sino a hacer una obra de piedad, y por esto no le pueden hacer mal. Los mismos judíos os podían haber asegurado, pues cuando los reconvinó, queriéndole apedrear: *Multa bona opera ostendi vobis ex Patre meo, propter quod eorum opus me lapidatis?* (Muchas obras buenas hice delante de vosotros en nombre de mi Padre, ¿por cuál de ellas me apedreáis?). Le respondieron: *De bono opere non lapidamus te, sed de blasphemia* (No te apedreamos por una buena obra, sino por la blasfemia). Pues si ellos dicen que no le quieren apedrear por las buenas obras y ahora va a hacer una tan buena como dar la vida a Lázaro, ¿de qué es el recelo o por qué? ¿No fuera mejor decir: Vamos a gozar el fruto del agradecimiento de la buena obra que va a hacer nuestro Maestro; a verle aplaudir y rendir gracias al beneficio; a ver las admiraciones que hacen del milagro? Y no decir, al parecer una cosa tan fuera del caso como es: *Eamus et nos, ut moriamur cum eo*. Mas, ¡ay! que el Santo temió como discreto y habló como apóstol. ¿No va Cristo a hacer un milagro? Pues ¿qué mayor peligro? Menos intolerable es para la soberbia oír las reprensiones, que para la envidia ver los milagros. En todo lo dicho, venerable señora, no quiero (ni tal desatino cupiera en mí) decir que me han perseguido por saber, sino solo porque he tenido amor a la sabiduría y a las letras, no porque haya conseguido ni uno ni otro.

Hallábase el Príncipe de los Apóstoles, en un tiempo, tan distante de la sabiduría como pondera aquel enfático: *Petrus vero sequebatur eum a longe* (pero Pedro lo seguía a lo lejos), tan lejos de los aplausos de docto quien tenía el título de indiscreto: *Nesciens quid discretet*

(sin saber lo que decían), y aun examinado del conocimiento de la sabiduría dijo él mismo que no había alcanzado la menor noticia: *Mulier, nescio quid dicis. Mulier, non novi illum* (Mujer, no sé lo que dices; mujer, no lo conozco). Y ¿qué le sucede? Que teniendo estos créditos de ignorante, no tuvo la fortuna, sí las aflicciones, de sabio. ¿Por qué? No se dio otra causal, sino: *Et hic cum illo erat* (Y este estaba con él). Era afecto a la sabiduría, llevábalo en el corazón, andábase tras ella, preciábase de seguidor y amoroso de la sabiduría; y aunque era tan *a longe*, que no le comprendía ni alcanzaba, bastó para incurrir sus tormentos. Ni faltó soldado de fuera que no le afligiese, ni mujer doméstica que no le aquejase. Yo confieso que me hallo muy distante de los términos de la sabiduría y que la he deseado seguir, aunque *a longe*. Pero todo ha sido acercarme más al fuego de la persecución, al crisol del tormento; y ha sido con tal extremo que han llegado a solicitar que se me prohíba el estudio.

Una vez lo consiguieron con una prelada muy santa y muy cándida que creyó que el estudio era cosa de Inquisición y me mandó que no estudiase. Yo la obedecí (unos tres meses que duró el poder ella mandar) en cuanto a no tomar libro, que en cuanto a no estudiar absolutamente, como no cae debajo de mi potestad, no lo pude hacer, porque aunque no estudiaba en los libros, estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal. Nada veía sin refleja; nada oía sin consideración, aun en las cosas más menudas y materiales; porque como no hay criatura, por baja que sea, en que no se conozca el *me fecit Deus* (Dios me hizo), no hay alguna que no pame el entendimiento, si se considera como se debe. Así yo, vuelvo a decir, las miraba y admiraba todas; de tal manera que de las mismas personas con quienes hablaba, y de lo que me decían, me estaban resaltando mil consideraciones: ¿De dónde emanaría aquella variedad de genios e ingenios, siendo todos de una especie? ¿Cuáles serían los temperamentos y ocultas cualidades que lo ocasionaban? Si veía una figura, estaba combinando la proporción

de sus líneas y mediándola con el entendimiento y reduciéndola a otras diferentes. Paseábame algunas veces en el testero de un dormitorio nuestro (que es una pieza muy capaz) y estaba observando que siendo las líneas de sus dos lados paralelas y su techo a nivel, la vista fingía que sus líneas se inclinaban una a otra y que su techo estaba más bajo en lo distante que en lo próximo: de donde infería que las líneas visuales corren rectas, pero no paralelas, sino que van a formar una figura piramidal. Y discurría si sería esta la razón que obligó a los antiguos a dudar si el mundo era esférico o no. Porque, aunque lo parece, podía ser engaño de la vista, demostrando concavidades donde pudiera no haberlas.

Este modo de reparos en todo me sucedía y sucede siempre sin tener yo arbitrio en ello, que antes me suelo enfadar porque me cansa la cabeza; y yo creía que a todos sucedía esto mismo y el hacer versos, hasta que la experiencia me ha mostrado lo contrario; y es de tal manera esta naturaleza o costumbre, que nada veo sin segunda consideración. Estaban en mi presencia dos niñas jugando con un trompo, y apenas yo vi el movimiento y la figura, cuando empecé, con esta mi locura, a considerar el fácil *motus* (movimiento) de la forma esférica, y como duraba el impulso ya impreso e independiente de su causa, pues distante la mano de la niña, que era la causa motiva bailaba el trompillo; y no contenta con esto, hice traer harina y cernerla para que, en bailando el trompo encima, se conociese si eran círculos perfectos o no los que describía con su movimiento; y hallé que no eran sino unas líneas espirales que iban perdiendo lo circular cuanto se iba remitiendo el impulso. Jugaban otras a los alfileres (que es el más frívolo juego que usa la puerilidad); yo me llegaba a contemplar las figuras que formaban; y viendo que acaso se pusieron tres en triángulo, me ponía a enlazar uno en otro; acordándome de que aquella era la figura que dicen tenía el misterioso anillo de Salomón, en que había unas lejanas luces y representaciones de la Santísima Trinidad, en virtud de lo cual obraba tantos prodigios y maravillas; y

la misma que dicen tuvo el arpa de David, y que por eso sanaba Saúl a su sonido; y casi la misma conservan las arpas en nuestros tiempos.

Pues ¿qué os pudiera contar, señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite y, por contrario, se despedaza en el almíbar; ver que para que el azúcar se conserve fluida basta echarle una muy mínima parte de agua en que haya estado membrillo u otra fruta agria; ver que la yema y clara de un mismo huevo son tan contrarias, que en los unos, que sirven para el azúcar, sirve cada una de por sí y juntos no. Por no cansaros con tales frialdades, que solo refiero por daros entera noticia de mi natural y creo que os causará risa; pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito. Y prosiguiendo en mi modo de cogitaciones, digo que esto es tan continuo en mí, que no necesito de libros; y en una ocasión que, por un grave accidente de estómago, me prohibieron los médicos el estudio, pasé así algunos días, y luego les propuse que era menos dañoso el concedérmelos, porque eran tan fuertes y vehementes mis cogitaciones, que consumían más espíritus en un cuarto de hora que el estudio de los libros en cuatro días; y así se redujeron a concederme que leyese; y más, señora mía, que ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa; antes suele obrar en él más libre y desembarazada, confiriendo con mayor claridad y sosiego las especies que ha conservado del día, arguyendo, haciendo versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado dormida mejor que despierta, y las dejo por no cansaros, pues basta lo dicho para que vuestra discreción y trascendencia penetre y se entere perfectamente en todo mi natural y del principio, medios y estado de mis estudios.

Si estos, señora, fueran méritos (como los veo por tales celebrar en los hombres), no lo hubieran sido en mí, porque obro necesariamente. Si son culpa, por la misma razón creo que no la he tenido; mas con todo vivo siempre tan desconfiada de mí, que ni en esto ni en otra cosa me fío de mi juicio; y así remito la decisión a ese soberano talento, sometiéndome luego a lo que sentenciare, sin contradicción ni repugnancia, pues esto no ha sido más de una simple narración de mi inclinación a las letras. Confieso también que con ser esto verdad tal que, como he dicho, no necesitaba de ejemplares, con todo no me han dejado de ayudar los muchos que he leído, así en divinas como en humanas letras. Porque veo a una Débora dando leyes, así en lo militar como en lo político, y gobernando el pueblo donde había tantos varones doctos. Veo una sapientísima reina de Saba tan docta que se atreve a tentar con enigmas la sabiduría del mayor de los sabios, sin ser por ello reprendida, antes por ello será juez de los incrédulos. Veo tantas y tan insignes mujeres: unas adornadas del don de profecía, como una Abigaíl; otras de persuasión, como Ester; otras, de piedad, como Rahab; otras de perseverancia, como Ana, madre de Samuel; y otras infinitas en otras especies de prendas y virtudes.

Si revuelvo a los gentiles, lo primero que encuentro es con las Sibilas, elegidas de Dios para profetizar los principales misterios de nuestra fe; y en tan doctos y elegantes versos que suspenden la admiración. Veo adorar por diosa de las ciencias a una mujer como Minerva, hija del primer Júpiter y maestra de toda la sabiduría de Atenas. Veo una Pola Argentaria, que ayudó a Lucano, su marido, a escribir la gran Batalla Farsálica. Veo a la hija del divino Tiresias, más docta que su padre. Veo a una Cenobia, reina de los Palmirenos, tan sabia como valerosa. A una Arete, hija de Aristipo, doctísima. A una Nicostrata, inventora de las letras latinas y eruditísima en las griegas. A una Aspasia Milesia que enseñó Filosofía y Retórica y fue maestra del filósofo Pericles. A una Hipasia que enseñó Astrología y leyó mucho

tiempo en Alejandría. A una Leoncia, griega, que escribió contra el filósofo Teofrasto y le convenció. A una Jucia, a una Corina, a una Cornelia; y, en fin, a toda la gran turba de las que merecieron nombres, ya de griegas, ya de musas, ya de pitonisas; pues todas no fueron más que mujeres doctas, tenidas y celebradas y también veneradas de la antigüedad por tales. Sin otras infinitas, de que están los libros llenos, pues veo aquella egipciaca Catarina, leyendo y convenciendo todas las sabidurías de los sabios de Egipto. Veo una Gertrudis leer, escribir y enseñar. Y para no buscar ejemplos fuera de casa, veo una santísima madre mía, Paula, docta en las lenguas hebrea, griega y latina y aptísima para interpretar las Escrituras. Y ¿qué más que siendo su cronista un Máximo Jerónimo, apenas se hallaba el santo digno de serlo, pues con aquella viva ponderación y enérgica eficacia con que sabe explicarse dice: Si todos los miembros de mi cuerpo fuesen lenguas, no bastarían a publicar la sabiduría y virtud de Paula? Las mismas alabanzas le mereció Blesila, viuda; y las mismas la esclarecida virgen Eustoquio, hijas ambas de la misma Santa; y la segunda, tal, que por su ciencia era llamada Prodigio del Mundo. Fabiola, romana, fue también doctísima en la Sagrada Escritura. Proba Falconia, mujer romana escribió un elegante libro con centones de Virgilo los misterios de Nuestra Santa Fe. Nuestra reina doña Isabel, mujer del décimo Alfonso, es corriente que escribió de astrología. Sin otras que omito por no trasladar lo que otros han dicho (que es vicio que siempre he abominado), pues en nuestros tiempos está floreciendo la gran Cristina Alejandra, Reina de Suecia, tan docta como valerosa y magnánima, y las Excelentísimas señoras duquesa de Aveyro y condesa de Villaumbrosa.

El venerable doctor Arce (digno profesor de Escritura por su virtud y letras), en su *Studioso Bibliorum* excita esta cuestión: *An liceat foemínis sacrorum Bibliorum studio incumbere? eaque interpretari?* (¿Acaso sea lícito a las mujeres interesarse en el estudio de los Sagrados Libros e interpretarlos?). Y trae por la parte contraria muchas sentencias de

santos, en especial aquello del Apóstol: *Mulieres in Ecclesiis taceant, non enim permittitur eis loqui*, etc. (Callan las mujeres en las Asambleas, pues no se les permite hablar, etc.). Trae después otras sentencias, y del mismo apóstol aquel lugar *Ad Titum: Anus similiter in habitu sancto, bene docentes* (A Tito: Las ancianas sean de un porte modesto y que den buenas enseñanzas) con interpretaciones de los santos padres; y al fin resuelve, con su prudencia, que el leer públicamente en las cátedras y predicar en los púlpitos no es lícito a las mujeres; pero que el estudiar, escribir y enseñar privadamente, no solo les es lícito, pero muy provechoso y útil: claro está que esto no se debe entender con todas, sino con aquellas a quienes hubiere Dios dotado de especial virtud y prudencia y que fueren muy provecetas y eruditas y tuvieren el talento y requisitos necesarios para tan sagrado empleo. Y esto es tan justo que no solo a las mujeres, que por tan ineptas están tenidas, sino a los hombres, que con solo serlo piensan que son sabios, se había de prohibir la interpretación de las Sagradas Letras, en no siendo muy doctos y virtuosos y de ingenios dóciles y bien inclinados; porque de lo contrario creo yo que han salido tantos sectarios y que ha sido la raíz de tantas herejías; porque hay muchos que estudian para ignorar, especialmente los que son de ánimos arrogantes, inquietos y soberbios, amigos de novedades en la Ley (que es quien las rehúsa); y así hasta que por decir lo que nadie ha dicho dicen una herejía, no están contentos. De estos dice el Espíritu Santo: *In malevolam animam non introibit sapientia* (En el alma malvada no entrará la sabiduría). A estos más daño les hace el saber que les hiciera el ignorar. Dijo un discreto que no es necio entero el que no sabe latín, pero el que lo sabe está calificado. Y añadido yo que le perfecciona (si es perfección la necedad) el haber estudiado su poco de filosofía y teología y el tener alguna noticia de lenguas, que con eso es necio en muchas ciencias y lenguas: porque un necio grande no cabe en solo la lengua materna.

A estos, vuelvo a decir, hace daño el estudiar, porque es poner espada en manos del furioso; que siendo instrumento nobilísimo para la

defensa, en sus manos es muerte suya y de muchos. Tales fueron las Divinas Letras en poder del malvado Pelagio y del protervo Arrio, del malvado Lutero y de los demás heresiarcas, como lo fue nuestro doctor (nunca fue nuestro ni doctor) Cazalla; a los cuales hizo daño la sabiduría porque, aunque es el mejor alimento y vida del alma, a la manera que en el estómago mal acompleccionado y de viciado calor, mientras mejores los alimentos que recibe más áridos, fermentados y perversos son los humores que cría, así estos malévolos, mientras más estudian, peores opiniones engendran; obstrúyeseles el entendimiento con lo mismo que había de alimentarse, y es que estudian mucho y digieren poco, sin proporcionarse al vaso limitado de sus entendimientos. A esto dice el apóstol: *Dico enim per gratiam quae data est mihi, omnibus qui sunt inter vos: Non plus sapere quam oportet sapere, sed sapere ad sobrietatem: et unicuique sicut Deus divisit mensuram fidei* (Por lo que os exhorto a todos vosotros, en virtud del ministerio que por gracia se me ha dado: A que en vuestro saber no os levantéis más alto de lo que debéis, sino que os contengáis dentro de los límites de la moderación, según la medida de fe que Dios ha repartido a cada cual). Y en verdad no lo dijo el apóstol a las mujeres, sino a los hombres; y que no es solo para ellas el *taceant* (callen), sino para todos los que no fueren muy aptos. Querer yo saber tanto o más que Aristóteles o que san Agustín, si no tengo la aptitud de san Agustín o de Aristóteles, aunque estudie más que los dos, no solo no lo conseguiré sino que debilitaré y entorpeceré la operación de mi flaco entendimiento con la desproporción del objeto.

¡Oh, si todos —y yo la primera, que soy una ignorante— nos tomásemos la medida al talento antes de estudiar, y lo peor es, de escribir con ambiciosa codicia de igualar y aun de exceder a otros, qué poco ánimo nos quedara y de cuántos errores nos excusáramos y cuántas torcidas inteligencias que andan por ahí no anduvieran! Y pongo las mías en primer lugar, pues si conociera, como debo, esto mismo no escribiera. Y protesto que solo lo hago por obedecer; con

tanto recelo, que me debéis más en tomar la pluma con este temor que me debiérades si os remitiera más perfectas obras. Pero, bien que va a vuestra corrección; borradlo, rompedlo y reprendedme, que eso apreciaré yo más que todo cuanto vano aplauso me pueden otros dar: *Corripiet me iustus in misericordia, et increpabit: oleum autem peccatoris non impinguet caput meum* (En la misericordia me corregirá y reprenderá el hombre justo; pero el aceite perfumado del pecador, no ungirá mi cabeza).

Y, volviendo a nuestro Arce, digo que trae en confirmación de su sentir aquellas palabras de mi padre san Jerónimo: *ad Laetam, de institutione filiae* (A Leta, para la instrucción de la hija), donde dice: *Adhuc tenera lingua psalmis dulcibus imbuatur. Ipsa nomina per quae consuescit paulatim verba contexere; non sint fortuita, sed certa, et coacervata de industria. Prophetarum videlicet, atque Apostolorum, et omnis ab Adam Patriarcharum series, de Matthaeo, Lucaque descendat, ut dum aliud agit, futurae memoriae praeparetur. Reddat tibi pensum quotidie, de Scripturarum floribus carptum* (La lengua, joven aún, será acostumbrada a la dulzura de los salmos. No sean casuales ni las voces con las cuales poco a poco forma las oraciones, sino precisas y acumuladas por la práctica. Así, pues, recorra desde Mateo y Lucas toda la serie de los apóstoles, de los profetas y de los patriarcas hasta llegar a Adán, para que se prepare a recordarlo más adelante mientras hace otro estudio. Cada día te devuelva un pensamiento recogido de las flores de los Sagrados Escritores). Pues si así quería el santo que se educase una niña que apenas empezaba a hablar, ¿qué querrá en sus monjas y en sus hijas espirituales? Bien se conoce en las referidas Eustoquia y Fabiola y en Marcela, su hermana, Pacátula y otras a quienes el santo honra en sus epístolas, exhortándolas a este sagrado ejercicio, como se conoce en la citada epístola donde noté yo aquel *reddat tibi pensum*, que es reclamo y concordante del *bene docentes* de san Pablo; pues el *reddat tibi* de mi gran Padre da a entender que la maestra de la niña ha de ser la misma Leta, su madre.

¡Oh, cuántos daños se excusaran en nuestra república si las ancianas fueran doctas como Leta, y que supieran enseñar como manda san Pablo y mi padre san Jerónimo! Y no que por defecto de esto y la suma flojedad en que han dado en dejar a las pobres mujeres, si algunos padres desean doctrinar más de lo ordinario a sus hijas. Les fuerza la necesidad y falta de ancianas sabias, a llevar maestros hombres a enseñar a leer, escribir y contar, a tocar y otras habilidades, de que no pocos daños resultan como se experimentan cada día en lastimosos ejemplos de desiguales consorcios, porque con la inmediatez del trato y la comunicación del tiempo, suele hacerse fácil lo que no se pensó ser posible. Por lo cual, muchos quieren más dejar bárbaras e incultas a sus hijas que no exponerlas a tan notorio peligro como la familiaridad con los hombres, lo cual se excusara si hubiera ancianas doctas, como quiere san Pablo, y de unas en otras fuese sucediendo el magisterio como sucede en el de hacer labores y lo demás que es costumbre. Porque ¿qué inconveniente tiene que una mujer anciana, docta en letras y de santa conversación y costumbres, tuviese a su cargo la educación de las doncellas? Y no que estas o se pierden por falta de doctrina o por querérsela aplicar por tan peligrosos medios cuales son los maestros hombres, que cuando no hubiera más riesgo que la indecencia de sentarse al lado de una mujer verecunda (que aun se sonrosea de que la mire a la cara su propio padre) un hombre tan extraño, a tratarla con casera familiaridad y a tratarla con magistral llaneza, el pudor del trato con los hombres y de su conversación basta para que no se permitiese. Y no hallo yo que este modo de enseñar de hombres a mujeres pueda ser sin peligro, si no es en el severo tribunal de un confesionario o en la distante docencia de los púlpitos o en el remoto conocimiento de los libros, pero no en el manoseo de la inmediatez. Y todos conocen que esto es verdad; y con todo, se permite solo por el defecto de no haber ancianas sabias; luego es grande daño el no haberlas. Esto debían considerar los que atados al *Mulieres in Ecclesia taceant*,

blasfeman de que las mujeres sepan y enseñen; como que no fuera el mismo apóstol el que dijo: *bene docentes*. Además de que aquella prohibición cayó sobre lo historial que refiere Eusebio, y es que en la Iglesia primitiva se ponían las mujeres a enseñar las doctrinas unas a otras en los templos, y este rumor confundía cuando predicaban los apóstoles y por eso se les mandó callar, como ahora sucede que, mientras predica el predicador, no se reza en alta voz.

No hay duda de que para inteligencia de muchos lugares es menester mucha historia, costumbres, ceremonias, proverbios y aun maneras de hablar de aquellos tiempos en que se escribieron, para saber sobre qué caen y a qué aluden algunas locuciones de las divinas letras: *Scindite corda vestra, et non vestimenta vestra* (Romped vuestros corazones y no vuestros vestidos), ¿no es alusión a la ceremonia que tenían los hebreos de rasgar los vestidos, en señal de dolor, como lo hizo el mal pontífice cuando dijo que Cristo había blasfemado? Muchos lugares del apóstol sobre el socorro de las viudas ¿no miraban también a las costumbres de aquellos tiempos? Aquel lugar de la mujer fuerte: *Noblis in portis vir eius* (Su noble barón estará en las puertas) ¿no alude a la costumbre de estar los tribunales de los jueces en las puertas de las ciudades? *El dare terram Deo* (Entregar la tierra a Dios), ¿no significaba hacer algún voto? *Hiemantes* (invernantes) ¿no se llamaban los pecadores públicos, porque hacían penitencia a cielo abierto, a diferencia de los otros que la hacían en un portal? Aquella queja de Cristo al fariseo de la falta del ósculo y lavatorio de pies, ¿no se fundó en la costumbre que de hacer estas cosas tenían los judíos? Y otros infinitos lugares no solo de las letras divinas sino también de las humanas, que se topan a cada paso, como el *adorate purpuram* (adorad la púrpura) que significaba obedecer al rey; el *manumittere eum* (pegarle con la mano), que significa dar libertad, aludiendo a la costumbre y ceremonia de dar una bofetada al esclavo para darle libertad. ¿Aquel *intonuit coelum* (tronó el cielo) de Virgilio, que alude al agujero de tronar hacia occidente, que se tenía por bueno? ¿Aquel

Tu nunquam leporem edisti (Tú nunca has comido liebre), de Marcial, que no solo tiene el donaire de equívoco en el *leporem*, sino la alusión a la propiedad que decían tener la liebre? Aquel proverbio: *Maleam legens, quae sunt domi oblioscere*, que alude al gran peligro del promontorio de Laconia. Aquella respuesta de la casta matrona al pretensor molesto, de: *por mí no se untarán los quicios, ni arderán las teas*, para decir que no quería casarse, aludiendo a la ceremonia de untar las puertas con manteca y encender las teas nupciales en los matrimonios; como si ahora dijéramos: *por mí no se gastarán arras ni echará bendiciones el cura*. Y así hay tanto comento de Virgilio y de Homero y de todos los poetas y oradores. Pues fuera de esto, ¿qué dificultades no se hallan en los lugares sagrados, aun en lo gramatical, de ponerse el plural por singular, de pasar de segunda a tercera persona, como aquello de los Cantares: *osculetur me osculo oris sui: quia meliora sunt ubera tua vino?* (Me besará con el beso de su boca: porque tus labios son mejores que el vino). ¿Aquel poner los adjetivos en genitivo, en vez de acusativo, como *Calicem salutaris accipiam?* (Tomaré el cáliz de salvación) ¿Aquel poner el femenino por masculino y, al contrario, llamar adulterio a cualquier pecado?

Todo esto pide más lección de lo que piensan algunos que de meros gramáticos o, cuando mucho, con cuatro términos de sùmulas, quieren interpretar las Escrituras y se aferran del *Mulieres in Ecclesiis taceant*, sin saber cómo se ha de entender. Y de otro lugar: *Mulier in silentio discat* (La mujer aprenda en silencio), siendo este lugar más en favor que en contra de las mujeres, pues manda que aprendan; y, mientras aprenden, claro está que es necesario que callen. Y también está escrito: *Audi, Israel, et tace* (Oye, Israel, y calla), donde se habla con toda la colección de los hombres y mujeres y a todos se manda callar; porque quien oye y aprende, es mucha razón que atienda y calle. Y si no, yo quisiera que estos intérpretes y expositores de san Pablo, me explicaran cómo entienden aquel lugar: *Mulieres in Ecclesia taceant*. Porque, o lo han de entender de lo material de los

púlpitos y cátedras, o de lo formal de la universalidad de los fieles, que es la Iglesia; si lo entienden de lo primero, que es (en mi sentir) su verdadero sentido, pues veamos que, con efecto, no se permite en la Iglesia que las mujeres lean públicamente, ni prediquen ¿por qué reprenden a las que privadamente estudian? Y si lo entienden de lo segundo y quieren que la prohibición del apóstol sea trascendentalmente, que ni en lo secreto se permita escribir ni estudiar a las mujeres, ¿cómo vemos que la Iglesia ha permitido que escriba una Gertrudis, una Teresa, una Brígida, la monja de Ágreda y otras muchas? Y si me dicen que estas eran santas, es verdad; pero no obsta a mi argumento: lo primero, porque la proposición de san Pablo es absoluta y comprende a todas las mujeres sin excepción de santas, pues también en su tiempo lo eran Marta y María, Marcela, María madre de Jacob y Salomé, y otras muchas que había en el fervor de la primitiva Iglesia, y no las exceptúa; y ahora vemos que la Iglesia permite escribir a las mujeres santas y no santas, pues la de Ágreda y María de la Antigua no están canonizadas y corren sus escritos; y ni cuando santa Teresa y las demás escribieron, lo estaban. Luego la prohibición de san Pablo solo miró a la publicidad de los púlpitos, pues si el apóstol prohibiera el escribir, no lo permitiera la Iglesia. Pues ahora, yo no me atrevo a enseñar —que fuera en mí muy desmedida presunción—; y el escribir, mayor talento que el mío requiere y muy grande consideración, así lo dice san Cipriano: *Gravi consideratione indigent quae scribimus* (Las cosas que escribimos necesitan de profunda consideración). Lo que solo he deseado es estudiar para ignorar menos: que (según san Agustín) unas cosas se aprenden para hacer y otras para solo saber: *Discimus quaedam ut sciamus, quaedam, ut faciamus* (Aprendemos algunas cosas para saberlas, otras para hacerlas). Pues, ¿en qué ha estado el delito, si aun lo que es lícito a las mujeres, que es enseñar escribiendo, no hago yo porque conozco que no tengo caudal para ello, siguiendo el consejo de Quintiliano: *Noscat quisque, et non tantum ex alienis praeceptis sed ex sua natura copiat*

consilium? (Cada quien conozca y obtenga sus determinaciones no solo de las enseñanzas de otros sino de su propia naturaleza).

Si el crimen está en la *Carta atenagórica*, ¿fue aquella más que referir sencillamente mi sentir, con todas las venias que debo a nuestra santa madre iglesia? Pues si ella, con su santísima autoridad, no me lo prohíbe ¿por qué me lo han de prohibir otros? Llevar una opinión contraria de Vieira fue en mí atrevimiento, ¿y no lo fue en su paternidad llevarla contra los tres santos padres de la Iglesia? ¿Mi entendimiento, tal cual, no es tan libre como el suyo, pues viene de un solar? ¿Es alguno de los principios de la santa fe revelados, su opinión, para que la hayamos de creer a ojos cerrados? Demás que yo ni falté al decoro que a tanto varón se debe, como acá ha faltado su defensor, olvidado de la sentencia de Tito Lucio: *Artes committantur decor* (Acompañe la cortesía a las artes); ni toqué a la sagrada compañía en el pelo de la ropa; ni escribí más que para el juicio de quien me lo insinuó: y, según Plinio, *non similis est conditio publicantis, et nominatim dicentis* (No es la misma la situación del que publica y la denominación del que dice). Que si creyera había de publicar, no fuera con tanto desaliño como fue. Si es, como dice el censor, herética, ¿por qué no la delata? Con eso él quedará vengado y yo contenta, que aprecio (como debo) más el nombre de católica y de obediente hija de mi santa madre iglesia, que todos los aplausos de docta. Si está bárbara (que en eso dice bien), ríase, aunque sea con la risa que dicen del conejo; que yo no le digo que me aplauda, pues como yo fui libre para disentir de Vieira, lo será cualquiera para disentir de mi dictamen.

Pero, ¿dónde voy, señora mía? Que esto no es de aquí, ni es para vuestros oídos, sino que como voy tratando de mis impugnadores, me acordé de las cláusulas de uno que ha salido ahora, e insensiblemente se deslizó la pluma a quererle responder en particular, siendo mi intento hablar en general. Y así, volviendo a nuestro Arce, dice que

conoció en esta ciudad dos monjas: la una en el convento de Regina, que tenía el Breviario de tal manera en la memoria, que aplicaba con grandísima prontitud y propiedad, sus versos, salmos y sentencias de homilías de los santos, en las conversaciones. La otra, en el convento de la Concepción, tan acostumbrada a leer las epístolas de mi padre, san Jerónimo, y locuciones del santo, de tal manera que dice Arce: *Hieronymum ipsum hispane loquentem audire me existimarem* (Pensara que oía al mismo Jerónimo hablando en español). Y de esta dice que supo, después de su muerte, había traducido dichas epístolas en romance; y se duele de que tales talentos no se hubieran empleado en mayores estudios, con principios científicos, sin decir los nombres de la una ni de la otra, aunque las trae para confirmación de su sentencia: que no solo es lícito, pero utilísimo y necesario a las mujeres el estudio de las sagradas letras, y mucho más a las monjas, que es lo mismo a que vuestra discreción me exhorta y a que concurren tantas razones.

Pues si vuelvo los ojos a la tan perseguida habilidad de hacer versos, que en mí es tan natural que aún me violento para que esta carta no lo sean, y pudiera decir aquello de *Quidquid conabar dicere versus erat* (Lo que intentaba decir resultaba en versos). Viéndola condenar a tantos y acriminar, he buscado muy de propósito cuál sea el daño que puedan tener y no le he hallado; antes, sí, los veo aplaudidos en las bocas de las sibilas; santificados en las plumas de los profetas, especialmente del rey David, de quien dice el gran expositor y amado padre mío, dando razón de la mensura de sus metros: *In more hoc, et Pindarus, nunc iambo currit, nunc cantico personat, nunc saphicorum... et nuc semipede ingreditur* (Y Píndaro, en este ejercicio, ahora discurre en versos yámbicos, ahora personaliza la cantiga, ahora se sirve de los sáficos... ahora se introduce en el pie quebrado). Los más de los libros sagrados están en metro, como el Cántico de Moisés; y los de Job, dice San Isidoro en sus Etimologías, que están en verso heroico. En los Epitalamios los escribió Salomón, en los Trenos Jeremías. Y así, dice Casiodoro: *Omnis poetica locutio a Divinis scripturis sumpsit*

exordium (Toda forma poética toma su principio de las Divinas Escrituras). Pues nuestra iglesia católica no solo no los desdeña, más los usa en sus himnos y recita los de san Ambrosio, santo Tomás, de san Isidoro y otros. San Buenaventura les tuvo tal afecto que apenas hay plana suya sin versos. San Pablo bien se ve que los había estudiado, pues los cita y traduce el de Arato: *In ipso enim vivimus, et movemus, et sumus* (Pues en Él somos, vivimos y nos movemos). Y alega el otro de Parménides: *Cretenses semper mendaces, malae bestia, pigri* (Los cretenses siempre mentirosos, bestias malas, cerdos). San Gregorio Nacianceno disputa en elegantes versos las cuestiones de matrimonio y la de la virginidad. Y ¿qué me canso? La Reina de la Sabiduría y Señora nuestra, con sus sagrados labios, entonó el Cántico de la Magníficat; y, habiéndola traído por ejemplar, agravio fuera traer ejemplos profanos, aunque sean de varones gravísimos y doctísimos, pues esto sobra para prueba; y el ver que, aunque como la elegancia hebrea no se pudo estrechar a la mensura latina, a cuya causa el traductor sagrado, más atento a lo importante del sentido, omitió el verso, con todo, retienen los salmos el nombre y divisiones de versos: pues ¿cuál es el daño que pueden tener ellos en sí? Porque el mal uso no es culpa del arte, sino del mal profesor que los vicia, haciendo de ellos lazos del demonio; y esto en todas las facultades y ciencias sucede: Pues si está el mal en que los use una mujer, ya se ve cuántas los han usado loablemente; pues ¿en qué está en hacerlo yo? Confieso desde luego mi ruindad y vileza; pero no juzgo que se habrá visto una copla mía indecente. Demás, que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera que no me acuerdo haber escrito por mi gusto, sino es un papelillo que llaman «El sueño». Esa carta que vos, Señora mía, honrasteis tanto, la escribí con más repugnancia que otra cosa; y así, porque era de cosas sagradas a quienes (como he dicho) tengo reverente temor, como porque parecía querer impugnar, cosa a que tengo aversión natural; y creo que si pudiera haber prevenido el dichoso destino a

que nacía pues como a otro Moisés la arrojé expósita a las aguas del Nilo del silencio, donde la halló y acarició una princesa como vos: creo (vuelvo a decir) que si yo tal pensara, la ahogara antes entre las mismas manos en que nacía, de miedo de que pareciesen a la luz de vuestro saber, los torpes borrones de mi ignorancia: De donde se conoce la grandeza de vuestra bondad, pues está aplaudiendo vuestra voluntad lo que precisamente ha de estar repugnando vuestro clarísimo entendimiento. Pero ya que su ventura la arrojó a vuestras puertas, tan expósita y huérfana que hasta el nombre le pusisteis vos, pésame que entre mis deformidades llevase también el defecto de la prisa; porque así, por la poca salud que continuamente tengo, como por la sobra de ocupaciones en que me pone la obediencia, y carecer de quien me ayude a escribir, y estar necesitada a que todo sea de mi mano; y porque como iba contra mi genio y no quería más que cumplir con la palabra a quien no podía desobedecer, no veía la hora de acabar; y así, dejé de poner discursos enteros y muchas pruebas que se me ofrecían, y las dejé por no escribir más; que a saber que se había de imprimir, no las hubiera dejado, siquiera por dejar satisfechas algunas objeciones que se han excitado, y pudiera remitir; pero no seré tan desatenta que ponga tan indecentes objetos a la pureza de vuestros ojos, pues basta que los ofenda con mis ignorancias, sin que los remita a ajenos atrevimientos; si ellos por sí volaren por allá (que son tan livianos que sí harán), me ordenaréis lo que debo hacer, que si no es interviniendo vuestros preceptos, lo que es por mi defensa, nunca tomaré la pluma, porque me parece que no necesita de que otro le responda, quien, en lo mismo que se oculta conoce su error, pues, como dice mi padre san Jerónimo: *Bonus sermo secreta non quaerit* (El discurso honrado no busca los lugares ocultos), y san Ambrosio: *Latere est criminosa conscientiae* (Ocultar pertenece a la conciencia delictuosa).

Ni yo me tengo por impugnada, pues dice una regla del derecho: *Accusatio non tenetur, si non curat de persona, quae produxerit illam* (Una

acusación no se sostiene, si no se habla de la persona que lo haya hecho). Lo que sí es de ponderar es el trabajo que le ha costado el andar haciendo trazados: ¡Rara demencia! cansarse más en quitarse el crédito, que pudiera en granjearlo.

Yo, señora mía, no he querido responder, aunque otros lo han hecho (sin saberlo yo); basta que he visto algunos papeles; y entre ellos uno que por docto os remito y porque el leerle os desquite parte del tiempo que os he malgastado en lo que yo escribo. Si vos, señora, gustáredes de que yo haga lo contrario de lo que tenía propuesto, a vuestro juicio y sentir, al menor movimiento de vuestro gusto cederá (como es razón) mi dictamen, que (como os he dicho) era de callar; porque, aunque dice san Juan Crisóstomo: *Calumniatores convincere oportet interrogatores docere* (Es prudente probar su equivocación a los calumniadores, enseñar a los que interrogan), veo que también dice san Gregorio: *Victoria non minor est hostes tolerare quam hostes vincere* (No es menor triunfo tolerar a los enemigos, que vencerlos), y que la paciencia vence tolerando y triunfa sufriendo. Y si entre los gentiles romanos era costumbre, en la más alta cumbre de la gloria de sus capitanes, cuando entraban triunfando de las naciones, vestidos de púrpura y coronados de laurel, tirando el carro, en vez de brutos, coronadas frentes de vencidos reyes, acompañados de los despojos de las riquezas de todo el mundo y adornada la milicia vencedora de las insignias de sus hazañas, oyendo los aplausos populares en tan honrosos títulos y renombres, como llamarlos Padres de la Patria, Columnas del Imperio, Muros de Roma, Amparos de la República y otros nombres gloriosos; que en este supremo auge de la gloria y felicidad humana, fuese un soldado en voz alta diciendo al vencedor (como consentimiento suyo y orden del Senado): Mira que eres mortal; mira que tienes tal y tal defecto, sin perdonar los más vergonzosos, como sucedió en el triunfo de César, que voceaban los más viles soldados a sus oídos: *Cavete romani, adducimus vobis adulterum calvum* (Cuidaos, romanos, os traemos al adúltero calvo). Lo cual se hacía

porque en medio de tanta honra, no se desvaneciese el vencedor, y porque el lastre de estas afrentas hiciese contrapeso a las velas de tantos aplausos, para que no peligrase la nave del juicio entre los vientos de las aclamaciones. Si esto, digo, hacían unos gentiles con sola la luz de la ley natural, nosotros, católicos, con un precepto de amar a los enemigos, ¿qué mucho haremos en tolerarlos?

Yo, de mí, puedo asegurar que las calumnias algunas veces me han mortificado; pero nunca me han hecho daño, porque yo tengo por muy necio al que teniendo ocasión de merecer, pasa el trabajo y pierde el mérito: que es como los que no quieren conformarse al morir y al fin mueren, sin servir su resistencia de excusar la muerte, sino de quitarles el mérito de la conformidad y de hacer mala muerte la muerte que podía ser bien. Y así, señora mía, estas creo. Que aprovechan más que dañan, y tengo por mayor el riesgo de los aplausos en la flaqueza humana, que suelen apropiarse lo que no es suyo; y es menester estar con mucho cuidado y tener escritas en el corazón aquellas palabras del apóstol: *Quid autem habes quod non accepisti? Si autem accepisti, quid gloriaris quasi non acceperis?* (¿Qué tienes que hayas recibido? Pero si lo recibiste, ¿Por qué te glorias como si no lo hubieras recibido?) Para que sirvan de escudo que resista las puntas de las alabanzas, que son lanzas: que en no atribuyéndose a Dios, cuyas son, nos quitan la vida y nos hacen ser ladrones de la honra de Dios y usurpadores de los talentos que nos entregó y de los dones que nos prestó y de que hemos de dar estrechísima cuenta. Y así, señora, yo temo más esto que aquello: porque aquello, con solo un acto sencillo de paciencia, está convertido con provecho, y esto, son menester muchos actos reflexivos de humildad y propio conocimiento para que no sean de daño. Y así, de mí lo conozco y reconozco que es especial favor de Dios el conocerlo, para saberme portar en uno y en otro con aquella sentencia de san Agustín: *Amico laudanti credendum non est, sicut nec inimico detrahenti* (No ha de creerse al amigo que alaba, ni al enemigo que calumnia). Aunque yo soy tal, que las más veces lo debo de echar

a perder, o mezclarlo con tales defectos e imperfecciones, que vicio lo que de suyo fuera bueno; y así, en lo poco que se ha impreso mío, no solo mi nombre, pero ni el consentimiento para la impresión ha sido dictamen propio, sino libertad ajena que no cae debajo de mi dominio; como lo fue la impresión de la *Carta atenagórica*; de suerte que solamente unos *Ejercicios de la encarnación* y unos *Ofrecimientos de los dolores*, se imprimieron con gusto mío, por la pública devoción, pero sin mi nombre, de los cuales remito algunas copias, porque (si os parece) los repartáis entre nuestras hermanas, las religiosas de esa santa comunidad, y demás de esa ciudad. De los *Dolores* va solo uno, porque se han consumido ya y no pude hallar más: hícelos solo por la devoción de mis hermanas, años ha, y después se divulgaron, cuyos asuntos son tan improporcionados a mi tibieza como a mi ignorancia; y solo me ayudó en ellos ser cosas de nuestra gran Reina, que no sé qué se tiene el que, en tratando de María Santísima se encienda el corazón más elevado. Yo quisiera, venerable señora mía, remitiros obras dignas de vuestra virtud y sabiduría, pero como dijo el poeta:

Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas:

hac ego contentos, auguror esse Deos.

*(Estando ausentes las facultades, debe alabarse al menos la voluntad:
que yo, satisfecho de esta, auguro que será eterna).*

Si algunas otras cosillas escribiere, siempre irán a buscar el sagrado de vuestras plantas y el seguro de vuestra corrección, pues no tengo otra alhaja con que pagaros y, en sentir de Séneca, el que empezó a hacer beneficios se obligó a continuarlos; y así, os pagará a vos vuestra propia liberalidad, que solo así puedo yo quedar dignamente desempeñada, sin que caiga en mí aquello del mismo Séneca: *Turpe est beneficiis vinci* (Es torpe ser vencido por los beneficios).

Que es bizarría del acreedor generoso dar al deudor pobre con que pueda satisfacer la deuda. Así lo hizo Dios con el mundo imposibilitado de pagar: dióle a su Hijo propio para que se le ofreciese por

digna satisfacción. Si el estilo, venerable señora mía, de esta carta no hubiere sido como a vos es debido, os pido perdón de la casera familiaridad, o menos autoridad, de que tratándoos como a una religiosa de velo, hermana mía, se me ha olvidado la distancia de vuestra ilustrísima persona, que a veros yo sin velo, no sucediera así; pero vos, con vuestra cordura y benignidad, supliréis o enmendaréis los términos; y si os pareciere incongruo el *vos*, de que yo he usado, por parecerme que para la reverencia que os debo es muy poca reverencia la *Reverencia*, mudadlo en el que os pareciere decente a que vos merecéis, que yo no me he atrevido a exceder de los límites de vuestro estilo, ni a romper el margen de vuestra modestia. Y mantenedme en vuestra gracia, para impetrarme la divina, de que os conceda el Señor muchos aumentos y os guarde, como le suplico y he menester. De este convento de N. Padre San Jerónimo de Méjico, a primero día del mes de marzo de mil seiscientos y noventa y un años.

B. V. M. vuestra más favorecida

Juana Inés de la Cruz

Tomado de *Vida y obra de sor Juana Inés de la cruz y carta a sor Filotea. Antología*. Editores Mexicanos Unidos, México, 2002
Leer y releer N.º 87: "Respuesta de la poetisa sor Juana Inés de la Cruz a la muy ilustre Filotea de la Cruz", noviembre de 2018

La verdad de las máscaras (Una nota sobre la ilusión)

Óscar Wilde

En muchos de los un tanto violentos ataques hechos recientemente contra esa fastuosidad de presentación escénica que caracteriza nuestras reposiciones shakespereanas en Inglaterra, los críticos parecen haber supuesto tácitamente que el mismo Shakespeare era más o menos indiferente a la indumentaria de sus actores y que si pudiese ver la representación de Antonio y Cleopatra de Mrs. Langtry, probablemente diría que la obra, y solamente la obra, es lo esencial, y que todo lo demás no es sino cuero y tela. Al mismo tiempo, a propósito de la exactitud histórica en el traje, Lord Lytton, en un artículo de la *Nineteenth Century* sentaba como dogma artístico que la arqueología se halla enteramente fuera de lugar en la representación de las obras de Shakespeare, y que el intento de introducirla en ellas es una de las más estúpidas pedanterías de una época de pedantes.

Más adelante examinaré el punto de vista de Lord Lytton; pero, en lo que concierne a la teoría de que Shakespeare no se ocupaba gran cosa de la guardarropía de su teatro, cualquiera que se tome el trabajo de estudiar el procedimiento de este autor verá que no existe absolutamente ningún dramaturgo francés, inglés o ateniense que tenga tanto en cuenta el indumento del actor para sus efectos de ilusión.

Sabiendo cuán fascinado se siente siempre el temperamento artístico por la belleza del traje, introduce de continuo en sus obras mascaradas y danzas, simplemente por el placer que proporcionan a los ojos; y todavía poseemos sus indicaciones escénicas para las tres grandes procesiones del *Enrique VIII*, indicaciones caracterizadas por la más extraordinaria minuciosidad en los detalles, ya que anota los collares de SS y las perlas que había de llevar Ana Bolena en sus cabellos. Nada sería más fácil para un director moderno que reproducir este aparato escénico tal como Shakespeare lo indica, pues tal era su exactitud que uno de los funcionarios de la corte en aquella época, escribiendo a un amigo sobre la última representación de la obra en el Teatro del Globo, se queja de su carácter realista, especialmente de la aparición en escena de los Caballeros de la Jarretiera con los trajes e insignias de la orden, destinada, según él, a ridiculizar las ceremonias reales; idea muy semejante a la del Gobierno francés, cuando no hace aún mucho tiempo prohibió al delicioso actor M. Christian que apareciese en escena vestido de uniforme, pretextando que el caricaturizar a un coronel podía resultar perjudicial al prestigio del ejército. Por otra parte, la suntuosidad indumentaria que caracteriza la escena inglesa bajo la influencia de Shakespeare fue atacada por los críticos contemporáneos, que por regla general no se basaban para ello en las tendencias democráticas al realismo, sino en esas razones morales que son siempre el último refugio de las gentes privadas del sentido de la belleza.

Pero el punto sobre el cual deseo insistir no es que Shakespeare apreciase el valor de los trajes bellos simplemente por el pintoresquismo

que añadían a la poesía, sino que realmente vio la gran importancia de la indumentaria para la producción de ciertos efectos dramáticos. Muchas de sus obras, tales como *Medida por medida*, *La duodécima noche*, *Los dos Hidalgos de Verona*, *Bien está lo que bien acaba*, *Cymbelino* y otras, dependen, en cuanto a la ilusión, del carácter de los diversos trajes llevados por el héroe o la heroína. La deliciosa escena del *Enrique V* sobre los modernos milagros de la curación por la fe, pierde todo su picante si Gloster no va vestido de negro y escarlata; y el desenlace de *Las alegres comadres de Windsor* gira en torno al color del vestido de Ana Page. En cuanto al empleo de los disfraces que hace Shakespeare, los ejemplos son casi innumerables. Posthumo esconde su pasión bajo el atavío de un campesino, y Édgar, su orgullo bajo los harapos de un idiota; Porcia reviste el ropaje de un hombre de leyes y Rosalinda va vestida “en todo punto como un hombre”; el maletín de Pisano convierte a Imogenia en el joven Fidelio; Jéssica huye de la casa paterna disfrazada de muchacho, y Julia anuda sus cabellos rubios en fantásticos nudos de amor y reviste las calzas y el jubón; *Enrique VIII* hace la corte a su dama vestido de pastor, y Romeo de peregrino; el príncipe Hal y Poins aparecen en un principio como salteadores de caminos, vestidos de bocací, y luego con delantales blancos y justillo de cuero, como mozo de taberna; y en cuanto a Falstaff, ¿no es, por turno, corredor de caminos, vieja, Herne el Cazador, y un fardo de ropa blanca enviado a la lavandería?

Los casos en que se emplea el traje para intensificar la situación dramática no son menos numerosos. Después del asesinato de Duncan, aparece Macbeth en bata, como si acabase de despertarse; Timón termina entre andrajos el papel que comenzara en el esplendor; Ricardo adula a los ciudadanos de Londres cubierto de una sórdida y usada armadura y tan pronto como, por un camino de sangre, llega hasta el trono, se pasea por las calles con la corona en la frente, y llevando la placa de la orden de la Jarretiera; el punto culminante de *La tempestad* lo constituye el momento en que Próspero, arrojando

su traje de encantador, envía a Ariel en busca de su sombrero y su espadín, y se revela como el Gran Duque italiano; el mismo espectro, en Hamlet, cambia su místico atavío para producir diferentes efectos; y en cuanto a Julieta, que probablemente un moderno comediógrafo habría hecho salir envuelta en su sudario, convirtiendo así toda la escena en una simple escena de horror, Shakespeare la adorna con suntuosas y espléndidas vestiduras, cuya belleza hace de la cripta “una sala de fiesta iluminada”, transforma la tumba en cámara nupcial y da pie y motivo al discurso de Romeo sobre la Belleza triunfante de la Muerte.

Hasta los más nimios detalles de tocado, tales como el color de las medias de un mayordomo, el dibujo del pañuelo de una esposa, la manga de un joven soldado y los sombreros de una mujer a la moda, se convierten en manos de Shakespeare en punto de verdadera importancia dramática, y de algunos de ellos puede decirse que condicionan en absoluto la misma acción de la obra. Muchos otros dramaturgos se han servido de la indumentaria como medio para expresar directamente a los espectadores el carácter de un personaje desde el momento de su entrada en escena, aunque de seguro nadie tan brillantemente como lo hiciera Shakespeare en el caso del dandy Parolles, cuyo vestido, dicho sea de paso, solo un arqueólogo podría entender. Las burlas de un amo y de un servidor cambiando sus casacas en presencia del público, de marinero náufrago querellándose por el reparto de un lote de ropa fina y de un calderero al que se vistió de duque mientras estaba borracho, pueden considerarse como consecuencia natural del gran papel que el indumento ha tenido siempre en la comedia, desde los tiempos de Aristófanes hasta Mr. Gilbert; pero nadie como Shakespeare ha sacado de los simples detalles de vestidos y adornos una tal ironía de contrastes, un efecto tan inmediato y tan trágico, una tal piedad un tal patetismo. Armado de punta en blanco, el rey muerto pasea majestuosamente por la murallas de Elsinor porque no todo anda bien en Dinamarca;

la ropa judía de Shylock forma parte del estigma bajo el que sufre aquella naturaleza herida y amargada; Arturo abogando por su vida no sabe hallar mejores argumentos que hablar del pañuelo dado por él a Huberto:

*Have you the heart? When your head did but ache
I knit my handkerchief about your brows,
(The best I had, a princess wrought it me)
And I did never ask it you again;¹*

y la servilleta, manchada con la sangre de Orlando, pone la primera nota sombría en aquel exquisito idilio silvestre y nos muestra la profundidad de sentimiento que se esconde bajo el espíritu caprichoso y el obstinado burlar de Rosalinda.

*Last night 'twas on my arm; I kissed it;
I hope it be not gone to tell my lord
That I kiss aught but he²*

dice Imogenia, burlándose de la pérdida del brazalete, ya en camino hacia Roma para robarle la fe de su esposo; el principito, yendo hacia la torre, juega, con la daga que su tío lleva a la cintura; Duncan envía a Lady Macbeth una sortija la noche en que deben matarlo y el anillo de Porcia cambia la tragedia del mercader en la comedia de una esposa. York, el gran rebelde, muere con una corona de papel sobre la cabeza; el traje negro de Hamlet es una especie de *Leitmotiv* de color de la obra, como el luto de Ximena en el Cid, y el pasaje más emocionante del discurso de Antonio es la presentación del manto de César:

-
- 1 ¿Tendrás corazón para hacerlo? Una vez que la cabeza te dolía / yo te até mi pañuelo en torno a la frente / (el mejor que tenía; una princesa me lo había bordado) / y jamás te pedí que me lo devolvieses.
 - 2 Anoche estaba sobre mi brazo, lo he besado; / espero que no se habrá ido a decir a mi señor / que beso otra cosa que no sea él.

*I remember
The first time ever Caesar put it on;
'Twas on a summer's evening, in his tent,
The day he overcame the Nervi:
Look, in this place ran Cassius dagger through:
See what a rent the envious Casca made:
Through this well-beloved Brutus stabbed...
Kind souls what weep you when you but behold
Our Caesar's vesture wounded?*³

Las flores que Ofelia, en su locura, lleva consigo son tan patéticas como las violetas que florecen sobre una tumba; el efecto que produce la errante carrera de Lear por entre los matorrales aparece intensificada más allá de toda expresión por su fantástico atavío cuando Cloten, herido por aquella comparación que saca su hermana del vestido de su esposo, se viste con aquel mismo traje para cometer en ella su infame acción, comprendemos que no hay en todo el moderno realismo francés nada, ni aun en *Teresa Ranquin*, esta obra maestra de horror, que pueda compararse en significación terrible y trágica con esta extraña escena de *Cymbelino*.

En el mismo diálogo, algunos de los pasajes más sorprendentes se hallan sugeridos por el traje. La pregunta de Rosalinda:

*Dost thou think, though I am caparisoned like a man,
I have a doublet and hose in my disposition?*⁴

y las palabras de Constanza:

3 Recuerdo / la primera vez que César se lo puso. / Fue un anochecer de estío, en su tienda / el día que venció a los Nerva; / mirad ese agujero lo produjo el puñal de Casio; / y vez que desgarraron hizo el envidioso Casca... / A través de este paso la daga de bruto, el bien amado... / ¿Cómo, almas generosas, lloráis ya, y solo habéis visto / la vestidura desgarrada de nuestro Cesar?

4 ¿Te figuras que, porque vaya vestida como hombre, / también tengo en mi naturaleza calzones y jubón?

*Grief fills the place of my absent child
Stuffs out his vacant garments with his form,*⁵

y el súbito grito de Isabel

*Ah! cut my lace asunder!*⁶

Son algunos de los numerosos ejemplos que podrían citarse. Uno de los más bellos efectos que he visto nunca en la escena era cuando Salvini, en el último acto de *Lear*, arrancando la pluma del sombrero de Kent, la acercaba a los labios de Cordelia al llegar a este verso:

*This feather stirs;
she Lives!*⁷

Mr. Booth, cuyo *Lear* poseía tantas nobles cualidades de pasión, recuerdo que arrancaba unos pelos de su pelliza de armiño, arqueológicamente tan incorrecta; pero el efecto de Salvini era más bello, a la par que más real. Y quienes vieron a Mr. Irving en el último acto de *Ricardo III*, seguramente no han olvidado hasta qué punto la agonía y el terror de su sueño se veían intensificados por contraste con la calma y el reposo que lo precedían, y la dicción de versos como

*What, is my Beaver easier than it was?
And all my armor laid into my tent?
Look what my staves be sound and not too heavy...*⁸

versos que tienen un doble sentido para los espectadores, recordando las últimas palabras con que la madre de Ricardo lo perseguía, en tanto que él marchaba hacia Bosworth:

5 El dolor llena el lugar de mi hijo ausente, / hinche con su forma sus ropas vacías.

6 ¡Ah!. cortad los cordones de mi corsé.

7 Esta pluma se mueve / ¡vive!

8 ¿Qué, funciona la visera mejor que funcionaba? / ¿Y toda la armadura está en mi tienda? / Cuida de que el asta de mi lanza sea fuerte y no pese demasiado.

*Therefore take with thee
my most grievous curse,
Which in the day of battle tire thee more.
That all the complete armour that thou wear'st.*⁹

Por lo que atañe a los recursos que Shakespeare tenía a su disposición, es preciso hacer notar que, en tanto que se queja más de una vez de lo pequeño de la escena sobre la que debe representar grandes obras históricas y de la falta de decorados que le obliga a acortar muchos incidentes al aire libre de gran efecto, siempre escribe como quien tiene a su disposición un guardarropa perfectamente surtido y puede confiar en que los actores se cuiden de caracterizarse como es debido. Aun hoy es difícil representar una obra como la *Comedia de los errores*; y solo al pintoresco azar que quiso que el hermano de Miss Ellen Terry se le pareciese, debemos el haber visto la *Duodécima noche* representada de modo adecuado. Realmente, para poner en escena cualquiera de las obras de Shakespeare absolutamente como él lo deseaba, es preciso recurrir a los servicios de un buen *atrezzista*, de un hábil peluquero, de un sastre que tenga el sentido del color y el conocimiento de las telas, de un maestro en el arte del maquillaje, de un maestro de armas, de un maestro de danza y de un artista que dirija personalmente todo el conjunto. Pues Shakespeare tiene siempre el mayor cuidado de indicarnos el traje y el aspecto de cada personaje. “Racine aborrece la realidad —dice en alguna parte Auguste Vacquerie—, no se digna ocuparse de su indumentaria. Si se atuviesen a sus indicaciones, Agamenón llevaría por todo vestido un cetro, y Aquiles una espada”. Pero con Shakespeare sucede todo lo contrario. Nos da indicaciones sobre los trajes de Perdita, de Florizel, de Autolyco, de las Brujas en *Macbeth* y del boticario en *Romeo y Julieta*, varias minuciosas descripciones de su gordo caballero y un detallado informe del extraordinario atavío en que debe desposarse

9 Lleva, pues, contigo / mi más pesada maldición, / que en la batalla te fatigue más / que la armadura entera que revistas...

Petruchio. Rosalinda, nos dice, es alta y debe llevar una lanza y una pequeña daga; Celia es más pequeña y debe teñirse de moreno el rostro para parecer tostada por el sol. Las niñas que juegan a las hadas en el bosque de Windsor deben estar vestidas de blanco y verde —en honor de la reina Isabel, cuyos colores favoritos eran—, y los ángeles que se aparecen a Catalina, en Kimbolton, llevan guirnaldas verdes y máscaras doradas. Botton va vestido con una tela burda, Lysandro se distingue de Oberón en que lleva un traje ateniense, y Launce tiene los zapatos agujereados; la duquesa de Gloucester se mantiene de pie, envuelta en un blanco lienzo, con su esposo, vestido de luto, a su lado. El abigarrado traje del Bufón, el escarlata del Cardenal y las lises de Francia bordadas sobre las casacas inglesas son materia de burla o sarcasmo en el diálogo. Conocemos los dibujos de la armadura del Delfín y de la Espada de la Pucelle, la cimera del casco de Warwick, y el color de la nariz de Bardolfo. Porcia tiene cabellos dorados, Febe cabellos negros, Orlando bucles castaños, y la cabellera de Sir Andrew Aguecheek pende como el lino de una rueca y se niega rotundamente a ensortijarse. Algunos personajes son vigorosos; otros débiles; los hay jorobados; los hay rubios, los hay morenos, y algunos tienen que pintarse el rostro de negro. Lear tiene la barba blanca, el padre de Harnlet, gris y Benedick se ve obligado a afeitarse la suya en el curso de la obra. Por otra parte, a propósito de las barbas de escena, Shakespeare es verdaderamente minucioso; nos indica los numerosos y varios colores al uso y recomienda a los actores que tengan cuidado de que las suyas estén siempre bien sujetas. También encontramos en sus obras una danza de segadores con sombreros de paja tosca y de rústicos cubiertos con zaleas peludas como sátiras; una mascarada de amazonas, una mascarada de rusos y una mascarada clásica; algunas inmortales escenas sobre un tejedor disfrazado con una cabeza de asno; una sedición, a causa del color de una casaca, que el alcalde de Londres tiene que apaciguar, y una escena entre un marido furioso y la modista de su esposa a propósito de una manga acuchillada.

En cuanto a las metáforas que Shakespeare saca del vestuario, y a los aforismos que este le hace emitir, a sus ataques contra las modas de su tiempo, en particular contra las ridículas dimensiones de los sombreros femeninos, y a las numerosas descripciones del *mundus muliebris*, desde la canción de Autolyco en el *Cuento de invierno*, hasta la descripción del traje de la Duquesa de Milán en *Mucho ruido para nada*, su número es tal que se opone a toda cita; aunque convendría recordar a la gente que la filosofía del traje se encuentra ya por entero en la escena de Lear con Édgar, escena que tiene la ventaja de la brevedad y del estilo sobre la sabiduría grotesca y la metafísica un tanto declamatoria del Sartor Resartus. Pero, por lo que ya he dicho, es evidente que Shakespeare se interesaba en extremo por la indumentaria. No quiero decir, desde luego, que se interesase en ese sentido superficial con arreglo al cual han sacado en consecuencia, por su conocimiento de las actas legales y de los narcisos, que fue el Blackstone y el Paxton de la época isabelina, sino que, a sus ojos, el traje podía producir un efecto inmediato sobre el público y servir de expresión a ciertos tipos de carácter, constituyendo uno de los factores esenciales de que dispone un verdadero ilusionista. Para él, en efecto, la figura contrahecha de Ricardo era de tanto valor como la belleza de Julieta; colocando la sarga del proletario junto a la seda del señor, observa los efectos escénicos que se pueden sacar de una y otra, goza con igual placer de Calibán y de Ariel, de los harapos que de los trajes recamados de oro, y reconoce la belleza artística de la fealdad.

La dificultad que experimentó Ducis en su traducción de *Otelo* a causa de la importancia dada a un objeto tan vulgar como un pañuelo, y su intento de atenuar la grosería haciendo repetir al Moro: *Le bandeau, le bandeau!*, podría tomarse como ejemplo de la diferencia entre la tragedia filosófica y el drama de la vida real; y la introducción por primera vez en el teatro francés de la palabra *mouchoir* fue una fecha en ese movimiento romántico-realista del que es padre Hugo y M. Zola

el *enfant terrible*, de igual manera que el clasicismo de los comienzos del siglo se afirmó con la negativa de Talma a seguir representando los héroes griegos con pelucas empolvadas, dando así uno de los muchos ejemplos de ese deseo de exactitud arqueológica en el indumento que ha distinguido a los grandes actores de nuestra época.

Criticando la importancia dada al dinero en la *Comedia humana*, Théophile Gautier dice que Balzac puede presentarse como el inventor de un nuevo héroe en la ficción: *le héros métallique*. De Shakespeare puede decirse que fue el primero en ver el valor dramático de los justillos y que el momento culminante puede depender de una crinolina.

El incendio del Teatro del Globo —acontecimiento debido, dicho sea de paso, a los resultados de la pasión por el ilusionismo escénico que distinguía la dirección de Shakespeare— nos ha privado desgraciadamente de muchos documentos importantes, pero en el inventario, que todavía existe, de la guardarropía de un teatro de Londres en tiempos de Shakespeare, se encuentran mencionados los trajes especiales para los cardenales, los pastores, los reyes, los payasos, los monjes y los bufones; las casacas verdes para los hombres de Robin Hood, y un traje verde para Maid Marian; un justillo blanco y oro para Enrique V y un ropón para Longshanks; sin contar las sobrepellices, las capas, los trajes de tafetán, de indiana, los briales de terciopelo, de satín, de frisa, las casacas de cuero amarillo y de cuero negro, las vestiduras rojas, las vestiduras grises, las vestiduras de Pierrot francés, un traje “para hacerse invisible” que parece, al precio de tres libras y diez chelines, bien poco costoso, y cuatro incomparables caderas postizas, cosas todas que dan testimonio del deseo de prestar a cada personé e una indumentaria apropiada. Igualmente se hallan inscritos: trajes españoles, moros y daneses; cascos, lanzas, escudos pintados, coronas imperiales y tiaras papales, así como vestidos para genízaros turcos, senadores romanos, y todos los dioses y diosas del Olimpo, lo que evidencia, en el director del teatro, considerables investigaciones arqueológicas.

Bien es verdad que se hace también mención de un corpiño para Eva, pero probablemente la *donnée* de la obra era posterior a la Caída.

En realidad, el que quiera estudiar bien la época de Shakespeare verá en seguida que la arqueología fue uno de sus rasgos característicos. Después de aquella resurrección de las formas clásicas en la arquitectura, que fue una de las notas distintivas del Renacimiento y la impresión, en Venecia y otros lugares, de las obras maestras de las literaturas griega y latina sobrevino, como es natural, un cierto interés por la ornamentación y la indumentaria del mundo antiguo.

Y no fue el conocimiento que de ello podían sacar, sino la belleza que podían crear la causa de que los artistas estudiaran estas materias. Los curiosos objetos que las excavaciones sacaban a la luz de continuo, no se abandonaban dentro de un museo, a la sola contemplación de un conservador empedernido, y para *ennui* de un policía aburrido por la falta de todo crimen, sino que servían de motivos y acicates a la producción de un nuevo arte, que no solo era bello, sino también extraño.

Infessura nos cuenta que en 1485 los obreros que excavaban en la Vía Apia encontraron un antiguo sarcófago romano con esta inscripción: "Julia, hija de Claudio". Al abrir el cofre, hallaron entre sus flancos de mármol el cuerpo de una linda muchacha de unos quince años, preservado de la corrupción y de la ruina del tiempo por un hábil embalsamador. Sus ojos estaban entreabiertos, su cabellera ondulada en torno de ella en bucles de oro y la flor de la juventud no había abandonado aún sus labios ni sus mejillas. Llevada al Capitolio, convirtióse inmediatamente en el objeto de un nuevo culto, y de todos los rincones de la ciudad llegaron peregrinos en masa para adorar el maravilloso sagrario, hasta que el Papa, temeroso de que quienes habían descubierto el secreto de la belleza en una tumba pagana olvidasen qué secretos contenía el tosco sepulcro tallado en la roca de Judea, ordenó que sacasen el cuerpo una noche y lo enterrasen secretamente. Aunque no fuese sino una leyenda, esta anécdota tiene

al menos el valor de mostrarnos la actitud del Renacimiento ante el mundo antiguo. La arqueología no era para las gentes de aquella época una ciencia de anticuarios, sino un medio de dar al árido polvo de la antigüedad el aliento mismo y la belleza de la vida, y colmar con el nuevo vino del romanticismo las formas que, de otra manera, habrían sido viejas y decrépitas. Desde el púlpito de Niccola Pisano hasta el *Triunfo de César* de Mantegna y la vajilla que cinceló Cellini para el rey Francisco, se puede seguir la influencia de este espíritu, que no se limitaba simplemente a las artes inmóviles —las artes del movimiento detenido— sino que, antes bien, se extendía hasta las grandes mascaradas grecorromanas que eran el divertimento constante de las alegres cortes de la época, y a esas pompas y procesiones públicas con que los ciudadanos de las grandes ciudades comerciales iban a saludar a los príncipes que las visitaban; espectáculos, dicho sea de paso a los cuales se concedía tanta importancia, que se les reproducía en grandes estampas, lo que prueba el interés general que se tomaban entonces por este orden de cosas.

Y este uso de la arqueología en los espectáculos, lejos de provenir de un exceso de pedantería es, desde todos los puntos de vista, legítimo y bello; pues la escena es, no solamente el lugar de reunión de todas las artes, sino también el retorno del arte a la vida. A veces, en una novela arqueológica, el empleo de términos extraños y absolutos parece ocultar la realidad bajo la erudición, y me atrevo a decir que gran número de los lectores de *Nôtre Dame de París* se ha visto en más de un apuro a propósito del significado de expresiones tales como *la casaque á mahoitres, les vouldiers, le gallimard taché d'encre, les craaqui-niers* y otros; pero, ¡qué diferencia con la escena! El mundo antiguo se despierta de su sueño y la historia se desenvuelve ante nuestros ojos como un espectáculo, sin obligarnos a recurrir al diccionario o la enciclopedia para la perfección de nuestro goce. Realmente, no hay necesidad alguna de que el público conozca las autoridades que informan la presentación escénica de ninguna obra. Con materiales

que, probablemente, son muy poco familiares a la mayoría de las personas, tales, por ejemplo, como el disco de Teodoro, Mr. E. W. Godwin, uno de los espíritus más artistas de la Inglaterra de este siglo, ha creado la maravillosa belleza del primer acto de Claudiano y nos ha mostrado la vida de Bizancio en el siglo iv, no por medio de una pesada conferencia y una serie de lúgubres vaciados, ni en una novela necesitada de un glosario, sino por medio de la presentación visible de todo el esplendor de aquella gran ciudad. Y aunque los trajes eran auténticos hasta en sus más leves detalles de color y de dibujo, no se les concedía, sin embargo, la importancia anormal que forzosamente cobran en una conferencia fragmentaria, sino que aparecían subordinados a las reglas de la composición y a la unidad del efecto artístico. Mr. Symonds, hablando de esa gran obra pictórica de Mantegna que se encuentra actualmente en Hampton Court, dice que el autor ha traspuesto un motivo de anticuario en un tema de melodías lineales. Con toda justicia podría decirse lo mismo de la presentación escénica de Mr. Godwin. Solo los tontos la tacharían de pedantismo, y solo aquellos que no saben ni mirar ni escuchar dirían que la pasión de una obra queda destruida por su color. En realidad, aquella era una escena, no solamente perfecta en su parte pintoresca, sino también absolutamente dramática, haciendo inútil toda descripción enojosa y mostrándonos, por el color y el carácter del traje de Claudiano y de su comitiva, el temperamento y la vida entera del hombre, desde la escuela filosófica que prefería, a los caballos por los que apostaba en el hipódromo.

Por otra parte, la arqueología no tiene verdadero encanto hasta que se la traspone en una forma artística. No quisiera despreciar los servicios de laboriosos eruditos, pero creo que el uso hecho por Keats del Diccionario de Lernpriere es, para nosotros, de un valor mucho más grande que los trabajos del profesor Max Müller tratando de la misma mitología como una enfermedad del lenguaje. ¡Antes el Endymion que cualquier teoría, por válida que sea, o inválida, como

en el caso presente, de una epidemia entre los adjetivos! ¿Y quién no siente que la gloria más grande del libro de Piranesi fue el haber sugerido a Keats su “Oda sobre una Urna Griega?”. El arte, y solo el arte, puede embellecer la arqueología; y el arte teatral puede hacer de ella un empleo directo y vivo, que puede combinar, en una exquisita representación, la ilusión de la vida real y la maravilla del mundo irreal. Pero el siglo XVI no fue solamente la época de Vitrubio; fue también la época de Vecellio. Cada nación parece haberse interesado de repente por los trajes de sus vecinos. Europa se pone a estudiar sus vestidos y el número de libros publicados sobre los trajes nacionales es verdaderamente extraordinario. A comienzos del siglo, la *Crónica de Nuremberg*, con sus dos mil grabados, alcanzó su quinta edición y, antes de finalizar el siglo, se publicaron diecisiete ediciones de la *Cosmografía de Münster*. Además de estos dos libros, aparecieron también las obras de Michael Colyns, de Hans Weygel, de Amman y la del mismo Vecellio, todas ellas bien ilustradas, y algunos dibujos de la de Vecellio probablemente de mano del Tiziano.

Pero no solamente se adquiría el conocimiento en los libros y tratados. La creciente costumbre de los viajes al extranjero, las relaciones comerciales crecientes entre los países y la frecuencia de las misiones diplomáticas daban a cada nación numerosas ocasiones de estudiar las diversas formas del traje contemporáneo. Después de la partida de Inglaterra, por ejemplo, de los embajadores del Zar, del Sultán y del Príncipe de Marruecos, Enrique VIII y sus amigos dieron numerosos bailes de máscaras con las extrañas vestimentas de sus visitantes. Más tarde vio Londres, tal vez con demasiada frecuencia, el sombrío esplendor de la Corte española y hasta Isabel llegaron enviados de todos los países, cuyas vestiduras, nos dice Shakespeare, tuvieron una influencia considerable sobre la indumentaria inglesa.

Pero el interés no se limitó al vestido clásico o al de las naciones extranjeras; también se hicieron numerosas investigaciones, especialmente por las gentes de teatro, a propósito de los antiguos trajes de



Alfredo Luis Vásquez Elorza, *No hay ideal que merezca el sacrificio de un tren de juguete*, collage, 75 x 75 cm, 2016

la misma Inglaterra, y cuando Shakespeare, en el prólogo de una de sus obras, expresa su pesar por no poder reproducir los cascos de la época, habla como director de escena y no simplemente como poeta isabelino. En Cambridge, por ejemplo, fue dada en su tiempo una representación del Ricardo III, en la cual los actores se vistieron con trajes auténticos de la época, sacados de la gran colección de trajes históricos de la Torre, siempre abierta a los directores de teatro y, a veces, puesta a su disposición. Y no puedo menos de creer que esta representación debió ser más artística, desde el punto de vista del vestuario, que la dada por Garrick de una obra de Shakespeare sobre el mismo tema, en la que el propio Garrick apareció en un indescriptible traje de fantasía, los demás actores vestidos a la moda del tiempo de Jorge III y Richmond, haciéndose admirar especialmente en su uniforme de guardia mozo.

¿Cuál es, en efecto, la utilidad para la escena de esta arqueología, objeto de un tan singular terror para nuestros críticos, sino que ella es la única que puede darnos la arquitectura y el ambiente adecuados a la época en que transcurre la acción? Ella nos permite ver a un griego vestido realmente como un griego, y a un italiano como un italiano; nos permite gozar de las arcadas de Venecia y de los balcones de Verona y, si la obra se relaciona con alguna de las grandes épocas de la historia de nuestro país, nos permite contemplarla en su verdadero atavío y al rey con un traje semejante al que llevara en vida. Y, de pasada, me pregunto lo que Lord Lytton hubiese dicho, hace algún tiempo, en el Princess Theatre, si el telón se hubiese levantado sobre el *Bruto* de su padre reclinado en una silla de la reina Ana, cubierta la cabeza con una peluca flotante y vestido con un peinador rameado, traje que se consideraba en el siglo último como especialmente apropiado para un antiguo romano. Pues, en aquellos felices días del drama, ninguna arqueología venía a inquietar los escenarios ni a desolar a los críticos, y nuestros inartísticos abuelos permanecían tan tranquilos en medio de una sofocante atmósfera de anacronismos,

viendo, con la beata complacencia de la edad de la prosa, un Iachimo empolvado y con lunares, un Lear con puños de encaje, y una Lady Macbeth con una enorme crinolina. Admito que se ataque a la arqueología por su excesivo realismo, pero atacarla por pedantería me parece completamente fuera de lugar. Pero claro está que, fuere por la razón que fuere, siempre es una tontería el atacarla. Tanto valdría, en realidad, hablar irrespetuosamente del Ecuador. Pues la arqueología, siendo como es una ciencia, no es buena ni mala, sino, simplemente, un hecho. Su valor depende por completo de la manera como se emplee, y este empleo compete al artista y solo a él. Nosotros nos dirigimos al arqueólogo en demanda de los materiales, al artista en demanda del procedimiento.

Al dibujar las decoraciones y trajes para cualquier obra de Shakespeare, el artista debe, ante todo, establecer la fecha que conviene al drama. Esta debe estar determinada por el espíritu general de la obra más que por las alusiones históricas que puedan encontrarse en ella. La mayor parte de los *Hamlet* que he visto estaban situados en una época demasiado remota. *Hamlet* es esencialmente un discípulo del Renacimiento del Saber y la alusión hecha a la invasión reciente de Inglaterra por los daneses lo retrotrae al siglo noveno, el uso de los floretes le da una fecha mucho más reciente. Sea como sea, una vez fijada la fecha, el arqueólogo debe suministrarnos los hechos, que el artista debe transformar en efectos.

Se ha dicho que los anacronismos de sus obras prueban que Shakespeare desdeñaba la exactitud histórica, y se le ha concedido una gran importancia a la desgraciada cita de Aristóteles hecha por Héctor. Por otra parte, los anacronismos son en realidad poco numerosos, y no muy importantes, y si alguno de sus colegas le hubiese llamado la atención sobre ellos probablemente los hubiese corregido. Pues, aunque apenas si pueden considerarse como tachas, seguramente no constituyen las mayores bellezas de su obra; o, al menos, si las constituyen, su encanto anacrónico no puede valorarse mientras la

obra esté montada exactamente de acuerdo con la fecha adecuada. Considerando las obras de Shakespeare en su conjunto, lo que resulta verdaderamente notable es su extraordinaria fidelidad en cuanto a los personajes y argumentos. Muchos de sus *dramatis personæ* son gente que han existido realmente, y algunos de ellos habían podido ser vistos en la vida real por una parte de sus espectadores. Como que el más violento ataque de que fue objeto Shakespeare en su tiempo fue debido a su supuesta caricatura de Lord Cobham. En cuanto a sus argumentos, constantemente los saca Shakespeare, ya de la historia auténtica, ya de las antiguas baladas y tradiciones que servían de historia al público en tiempos de Isabel y que ni aun hoy mismo podría ningún historiador científico rechazar como absolutamente inexactas. Y no solo escogía el hecho en lugar de la fantasía como base de una gran parte de su obra imaginativa, sino que siempre da a cada obra el carácter general, la atmósfera social, en una palabra, de la época de que se trata. Como reconoce que la estupidez es uno de los rasgos característicos permanente de toda la civilización europea, no ve ninguna diferencia entre el populacho de Londres de su tiempo y el populacho romano de los tiempos paganos; entre un estúpido vigilante de Mesina y un estúpido Juez de Paz de Windsor. Pero cuando toma entre manos más altos caracteres, de esas excepciones que hay en todas las épocas, tan hermosas que se convierten en tipos, les da en absoluto la marca y el sello de su tiempo. Virgilia es una de esas esposas romanas sobre la tumba de las cuales se escribía: *Dornimansit, lanamfecit*, seguramente como Julieta es la muchacha romántica del Renacimiento. Por otra parte, hasta en las características de raza se mantiene fiel a la verdad. Hamlet posee toda la imaginación y la irresolución de las naciones del norte, y la princesa Catalina es tan francesa como la heroína de *Divorçons*. *Enrique v es un puro inglés, y Otelo un verdadero moro*.

Cuando Shakespeare trata de la historia de la Inglaterra del siglo XIV al XVI, es maravilloso ver el cuidado que pone también en la perfecta

exactitud, siguiendo siempre a Holinshed, con una curiosa fidelidad. Las constantes guerras entre Francia e Inglaterra se hallan descritas con una extraordinaria precisión, llegando hasta dar los nombres de las ciudades sitiadas, los puertos de embarque y desembarque, los lugares y las fechas de las batallas, los títulos de los comandantes de ambos países y las listas de muertos y heridos. A propósito de las guerras civiles de las *Rosas*, tenemos de él una porción de minuciosas genealogías de los siete hijos de Eduardo III; las pretensiones al trono de las Casas rivales de York y de Lancaster son discutidas extensamente; y si la aristocracia inglesa no lee a Shakespeare como poeta, ciertamente que debería leerlo como una especie de *Peerage* primitivo. Apenas hay un solo título en la Cámara Alta, con excepción, claro está, de los títulos sin interés tomados por los lores de la Ley, que no aparezca en Shakespeare con numerosos detalles, honrosos y deshonorosos, sobre la historia de la familia. Si fuese realmente necesario que los niños de las escuelas primarias conociesen todo lo que se refiere a las Guerras de las Rosas, podrían aprender sus lecciones en Shakespeare tan bien como en su manual escolar de chelín, y aprenderlas, inútil decirlo, de una manera mucho más agradable. Y en el tiempo mismo de Shakespeare, se reconocía a sus obras esta utilidad.

“Las obras históricas enseñan la historia a quienes no pueden leerla en las crónicas”, dice Heywood en un tratado sobre el teatro; y, además, estoy seguro de que las crónicas del siglo XVI eran de lectura más agradable que los manuales del XIX.

Naturalmente, el valor estético de las obras de Shakespeare no depende en manera alguna de los hechos que le sirven de tema, sino de su Verdad, y la Verdad es siempre independiente de los hechos, inventándolos o escogiéndolos a su antojo. Pero el empleo que hace Shakespeare de los hechos es una parte muy interesante de su método de trabajo y nos muestra su actitud ante la escena y sus relaciones con el gran arte de la ilusión. A decir verdad, creo que

le habría sorprendido grandemente el ver clasificar sus obras entre los “cuentos de hadas”, como lo hace Lord Lytton, pues uno de sus fines era el crear para Inglaterra un drama histórico nacional, que tratara de incidentes familiares al público y de héroes aún vivos en la memoria del pueblo. El patriotismo, huelga decirlo, no es una cualidad necesaria del arte, pero para el artista significa la sustitución de un sentimiento individual por un sentimiento universal, y para el público la presentación de una obra de arte bajo una forma más atrayente y popular. Merece hacerse notar que los primeros y últimos éxitos de Shakespeare fueron logrados con obras históricas.

Podría preguntarse qué tiene que ver todo esto con la actitud de Shakespeare ante la indumentaria, a lo que yo contestaría que un dramaturgo que se apoya tan fuertemente sobre la exactitud histórica del hecho, debe acoger la exactitud histórica del traje como un elemento muy importante en su método de ilusionismo. Y no vacilo en decir que así lo hizo. La alusión a los cascos de la época, en el prólogo de Enrique v, puede considerarse como un tanto caprichosa, a pesar de que Shakespeare debió haber visto con frecuencia

The very casque

That did affright the air at Agincourt

allí donde todavía se encuentra, suspendido en la densa sombra de la Abadía de Westminster, al lado de la silla de montar de aquel “hijo de la fama”, y el abollado escudo con su guarnición de terciopelo azul en girones y sus lises de un oro deslucido; pero el empleo de los tabardos militares en *Enrique VI* es pura arqueología, pues no se llevaban en el siglo XVI y el propio tabardo del Rey, puedo asegurarlo, estaba aún colgado sobre su tumba de la capilla de San Jorge, de Windsor en tiempo de Shakespeare. Pues, hasta la época del desgraciado triunfo de los filisteos en 1645, las capillas y las catedrales de Inglaterra fueron los grandes museos nacionales de arqueología, y en ellos se guardaban las armaduras y los trajes de los héroes de la historia inglesa. Evidente-

mente, muchas cosas fueron conservadas en la Torre y ya en el tiempo de Isabel iban a ella los turistas para ver las curiosas reliquias del pasado, tales como la enorme lanza de Charles Brandon, que todavía hoy causa, según creo, la admiración de nuestros visitantes provincianos; pero las catedrales y las iglesias eran, en general, escogidas como los relicarios más indicados para la custodia de las antigüedades históricas. Canterbury puede mostrarnos todavía el casco del Príncipe Negro; Westminster, los trajes de nuestros reyes, y en el viejo San Pablo la bandera misma que flotó sobre el campo de batalla de Bosworth fue suspendida por Richmond en persona.

En suma, adonde quiera que fuese Shakespeare en Londres, veía las vestimentas y los accesorios de los tiempos pasados, y no puede dudarse que sacaba de ello el correspondiente partido. Así, por ejemplo, el empleo de la lanza y del escudo en el combate, tan frecuente en sus obras, está sacado de la arqueología y no de los arreos militares de su época; y el uso que hace generalmente de la armadura para las batallas no era tampoco un rasgo característico de su época, en la que ya iba desapareciendo rápidamente ante las armas de fuego. Por otra parte, la cimera del casco de Warwick, que tiene tanta importancia en *Enrique VI*, es absolutamente correcta en una obra que transcurre en el siglo xv, en el que se usaban, por regla general, las cimeras, pero no lo hubiera sido en una obra cuya acción transcurriese en el mismo tiempo de Shakespeare, cuando las plumas y los penachos la habían reemplazado, moda —nos dice él mismo en *Enrique VII*—importada de Francia. Para las obras históricas podemos, pues, estar seguros de que se hacía uso de la arqueología, y estoy seguro de que otro tanto sucedía con las demás. La aparición de Júpiter sobre su águila, llevando el rayo en la mano; de Juno con sus pavos reales, y de Iris con su arco multicolor; la máscara de las amazonas y la de los Cinco Ilustres, pueden ser igualmente consideradas como arqueológicas; y la visión que de Sicilio Leonato tiene Posthumo en la prisión —“un anciano, vestido de guerrero, conduciendo a una matrona”— lo es

también indudablemente. Ya he hablado del “traje ateniense” por el que Lysandro se distingue de Oberón; pero uno de los ejemplos más marcados es el del traje de Coriolana, que Shakespeare va a buscar directamente en Plutarco. Este historiador, en su *Vida* del gran romano, nos habla de la guirnalda de hojas de roble con que fue coronado Cayo Marcio y de la curiosa especie de vestidura con la que tenía, siguiendo la moda antigua, que ir solicitando el sufragio de sus electores; y acerca de estos dos puntos entra en largas disquisiciones, investigando el origen y la significación de las viejas costumbres. Shakespeare, un verdadero artista, acepta los hechos del anticuario y los transforma en efectos dramáticos y pintorescos: y así el traje de humildad, el “traje del lobo”, como lo llama Shakespeare, es la nota central de la obra. Aún hay otros casos que podrían traer a cuento, pero este es suficiente para el fin que me propongo, y demuestra, cuando menos, que montando una obra con los trajes exactos de la época, según las autoridades más fidedignas, no hacemos sino ajustarnos a los deseos y al procedimiento de Shakespeare.

Pero, aunque no fuese así, no hay más razón para continuar las imperfecciones que se suponen haber caracterizado las representaciones de Shakespeare, que para hacer interpretar el papel de Julieta por un muchacho o abandonar las ventajas de la decoración mudable. Una gran obra de arte dramática debe no solamente expresar la pasión moderna por medio del acto I sino sernos presentada también bajo la forma más adecuada al espíritu moderno. Racine dio sus obras romanas con vestidos Luis XIV sobre una escena atestada de espectadores, pero nosotros exigimos diferentes condiciones para gozar de su arte. La perfecta exactitud del detalle, para producir la ilusión perfecta, nos es necesaria. Solo que es menester tengamos cuidado de que los detalles no usurpen el primer lugar, debiendo quedar siempre subordinados al motivo general de la obra. Pero la subordinación en arte no implica el desdén de la verdad, sino la conversión del hecho en efecto y la atribución de su valor relativo a cada detalle:

Los pequeños detalles de historia y de vida doméstica —Dice Hugo— deben ser escrupulosamente estudiados y reproducidos por el poeta, pero únicamente como medios de acrecentar la realidad del conjunto, y de hacer penetrar hasta los más oscuros rincones de la obra esa vida general y poderosa en medio de la cual los personajes son más verdaderos, y las catástrofes, por tanto, más emocionantes. Todo debe estar subordinado a este fin. El Hombre en primer término, el resto al fondo.

El pasaje es interesante por venir del primer gran dramaturgo francés que empleó la arqueología en la escena y cuyas obras, aunque absolutamente correctas en los detalles, son de todos conocidas por su pasión, y no por su pedantería; por su vida, y no por su ciencia. Es verdad que hizo ciertas concesiones cuando se trataba del empleo de expresiones curiosas o extrañas. Ruy Blas habla de M. de Priego como de un “*sujet du roi*” en vez de un “*noble du roi*”, y Angelo Malipieri habla de “*la croix rouge*” en vez de “*la croix de gueules*”. Pero estas son concesiones hechas al público, o mejor dicho, a una parte del público. “Presento aquí mis excusas a todos los espectadores inteligentes —dice en una nota en una de sus obras—; esperemos que algún día un señor veneciano podrá decir buenamente, sin peligro, su blasón sobre el teatro. Es este un progreso que llegará. Y, aunque la descripción del escudo no está redactada en términos precisos, sin embargo, el escudo mismo era de una rigurosa exactitud. Se dirá, desde luego, que el público no nota estas cosas; pero, por otro lado, debe recordarse que el arte no tiene otro fin que su propia perfección, que no marcha de acuerdo con sus propias leyes, y que la obra descrita por Hamlet como letra muerta para la mayoría es la que él más altamente elogia. Además, el público ha sufrido una transformación; en Inglaterra, cuando menos. Hoy aprecia mucho más la belleza que hace algunos años, y aunque no esté familiarizado con las autoridades y los datos arqueológicos de lo que se le muestra, goza no obstante del espectáculo que se les ofrece. Y esto es lo importante. Es mejor gozar con una rosa que poner su raíz bajo un microscopio.

La exactitud arqueológica es, sencillamente, una condición de ilusión escénica, no su calidad esencial. Y la proposición de Lord Lytton de que los trajes sean bellos, simplemente, sin ser exactos, se basa en una concepción errónea de la naturaleza del traje y de su valor en la escena. Este valor es doble: pintoresco y dramático; el primero depende del color del vestido; el segundo, de su dibujo y carácter. Pero estos dos valores se relacionan tan íntimamente, que dondequiera que en nuestros días se ha desdeñado la exactitud histórica y siempre que los diversos trajes de una obra han sido tomados de épocas diferentes, el resultado ha sido convertir la escena en ese caos indumentario, esa caricatura de los siglos, el Baile de Máscaras de la Historia, ruina total de todo efecto dramático y pintoresco. Los trajes de una época no se armonizan artísticamente con los de otra y, desde el punto de vista dramático, confundir los trajes es confundir la obra. El vestido es un producto, una evolución y un signo importante, el más importante tal vez, de las costumbres, usos y modo de vida de cada siglo. La aversión puritana por el color, el adorno y la gracia en el atavío fue un elemento en la gran rebelión de las clases medias contra la Belleza en el siglo xvii. Un historiador que descuidase este detalle, nos daría un cuadro inexactísimo de la época; y un dramaturgo que no se sirviera de él perdería un elemento esencial del ilusionismo. El afeminamiento del traje que caracterizó al reinado de Ricardo II, fue un tema constante para los autores contemporáneos. Shakespeare, escribiendo doscientos años más tarde, hace de la pasión del rey por los vestidos fastuosos y por las modas extranjeras, un rasgo particular de la obra, desde los reproches de Juan Gante hasta el discurso mismo de Ricardo en el tercer acto sobre su deposición del trono. Y que Shakespeare examinó el sepulcro de Ricardo en la Abadía de Westminster, es cosa que me parece indudable, a juzgar por el discurso de York:

*See, see, King Richard doth himself appear
As doth the blushing discontented sun*

*From out the fiery portal of the east,
When he perceives the envious clouds are bent
To dim his glory.*

Pues todavía podemos discernir, sobre el traje del rey, su divisa favorita: el sol saliendo de una nube. En suma, en cada época las condiciones sociales están de tal manera ejemplificadas en el traje, que representar una obra del siglo xvi con vestidos del xiv, o viceversa, haría que la acción pareciese sin realidad, puesto que no sería verdadera. Y por preciosa que sea sobre la escena la belleza de efectos, la más alta belleza no solo va a la par con la absoluta exactitud del detalle, sino que en realidad depende de él. Inventar un traje completamente nuevo es casi imposible, salvo en lo burlesco y lo extravagante, y en cuanto a combinar los trajes de diferentes siglos en uno solo, sería una peligrosa experiencia, mescolanza sobre cuyo valor artístico puede inducirse la opinión de Shakespeare recordando su incesante sátira contra los dandys isabelinos que se creían bien vestidos porque sus jubones venían de Italia, sus sombreros de Alemania y sus calzas de Francia. Y debe observarse que los más deliciosos conjuntos que nos ha presentado nuestra escena han sido aquellos caracterizados por una exactitud perfecta, tales como las reposiciones en el Haymarket de algunas obras del siglo xviii por M. y Mrs. Bancroft, la soberbia representación de Mucho ruido para nada por Mr. Irving y el Claudiano de Mr. Barrett. Además, y tal vez es esta la más completa respuesta a la teoría de Lord Lytton, débese recordar que, lo mismo en el traje que en el diálogo, no es ni mucho menos la belleza el fin primordial del dramaturgo. El verdadero dramaturgo tiende ante todo a lo que es característico y le tiene tan sin cuidado que sus personajes vayan bien ataviados como que sean de buen natural o hablen un inglés perfecto. El verdadero dramaturgo, en efecto, nos muestra la vida dentro de las condiciones del arte, y no el arte bajo la forma de la vida. El vestido griego fue el más bello que ha visto el mundo, y el vestido inglés del siglo pasado uno de los más monstruosos; a pesar

de lo cual no podemos vestir los personajes de una obra de Sheridan como los de una obra de Sófocles. Pues, como dice Polonia en su excelente discurso —un discurso al cual celebro poder decir lo mucho que debo— una de las primeras cualidades de la parte decorativa es su expresión. Y el estilo afectado del vestido en el último siglo fue la característica natural de una sociedad afectada en sus maneras y en su conversación, característica que el dramaturgo realista apreciará aun en los detalles más minuciosamente exactos y cuyos materiales solo podrá encontrar en la arqueología.

Pero no basta con que un vestido sea exacto; es preciso igualmente que sea apropiado a la talla y al aspecto del actor y a su condición supuesta tanto como a su necesaria acción en la obra. En las representaciones dadas por Mr. Hare de *Como gustéis* en el Sr. James's Theatre, toda la importancia de la queja de Orlando, que dice ser educado como un labriego y no como un gentil hombre, se veía anulada por la suntuosidad de su traje, y los espléndidos atavíos llevados por el duque desterrado y sus amigos estaban completamente fuera de lugar. La explicación dada por Mr. Lewis Wingfield de que las leyes suntuarias de la época exigían esta elegancia es, según temo, insuficiente. Hombres fuera de la ley, escondidos en un bosque y viviendo de la caza, no pueden verosímelmente cuidarse mucho de las ordenanzas indumentarias. Sin duda iban vestidos como las gentes de Robin Hood, a las que, por otra parte, se les compara en el curso de la comedia. Y puede verse en las palabras de Orlando, cuando se lanza contra ellos, que sus trajes no eran de nobles opulentos. Orlando los toma por ladrones y se admira de oírles contestarle como personas corteses y bien nacidas. La representación dada por Lady Archibald Campbell a la misma obra, bajo la dirección de Mr. E. W. Godwin, en el bosque de Coombe, fue, desde el punto de vista de la representación escénica, mucho más artística. Al menos, así lo juzgo. El duque y sus compañeros iban vestidos con túnicas de sarga, jubones de cuero, botas altas y guanteletes, bicornios y capuchas. Y

como representaban en un verdadero bosque, estoy seguro de que encontraron sus vestidos de una adecuación perfecta. A cada personaje de la obra se le había dado un atavío absolutamente apropiado, y el pardo y el verde de sus trajes se armonizaban de exquisita manera con los helechos que pisaban, los árboles a cuyo pie se tendían y el adorable paisaje inglés que enmarcaba a los actores de aquella pastoral. El carácter perfectamente natural de la escena debíase a la absoluta exactitud y a la particular conveniencia de cuanto llevaban sobre sí aquellos actores. La arqueología no podía ser sometida a una prueba más rigurosa, ni podía salir más triunfante. Toda la representación demostró, de una vez por todas, que si un vestido no es arqueológicamente correcto y artísticamente apropiado, siempre parecerá falso, antinatural y teatral en el sentido de artificialidad.

Por otra parte, no basta con que haya vestidos exactos, apropiados y bellos de color; también es necesario que la belleza del color esté en toda la escena, y mientras los fondos estén pintados por un artista y las figuras del primer término dibujadas aparte por otro, se correrá el peligro de una falta de armonía en la escena considerada como un cuadro. Para cada escena debe hacerse un boceto en color, exactamente lo mismo que se hace para el decorado de una habitación, y las telas que se piensa emplear deberían mezclarse y estudiarse en todas las combinaciones posibles, desechando las que produzcan una nota discordante. Además, por lo que a los órdenes particulares de colores se refiere, la escena es con frecuencia demasiado deslumbrante, lo que se debe en parte al empleo excesivo de los rojos violentos, y en parte a la apariencia demasiado nueva de los trajes. El desaliño, que en la vida moderna no es otra cosa que la tendencia de las clases inferiores hacia el buen tono, no deja de tener su valor artístico y los colores nuevos suelen ganar mucho al deslucirse un poco. Igualmente, se emplea con demasiada frecuencia el azul, color no solamente peligroso de llevar a la luz del gas, sino también sumamente difícil de encontrar en su perfecta pureza, al menos en

Inglaterra. Ese magnífico azul de China que tanto admiramos, tarda dos años en secarse y el público inglés no esperaría tanto tiempo a un color. El azul pavo real, como es natural, ha sido empleado en la escena, especialmente en el Lyceum, con gran provecho, pero todas las tentativas de que he sido testigo para conseguir un buen azul claro, o un buen azul oscuro, han fracasado. En cambio se aprecia poco el valor del negro. Mr. Irving lo emplea, no sin éxito, en *Harnlet*, como nota central de composición, pero no se reconoce su importancia como un neutro armonizador. Cosa curiosa, si se piensa en el color habitual de la indumentaria masculina en un siglo en que, como dice Baudelaire, “*nous célébrons tous quelque enterrement*”. Tal vez el arqueólogo del porvenir designará nuestra época como aquella en que la belleza del negro fue comprendida, pero dudo que así sea en lo que se refiere a la presentación escénica y al decorado doméstico. Su valor decorativo es, claro está, el mismo que el del blanco y el oro; puede separar y armonizar los colores. En las obras modernas, el frac negro del héroe se hace importante por sí mismo y debiera dársele un fondo apropiado. Pero esto sucede raramente. En realidad, el único fondo bueno que he visto en una obra de trajes modernos fue la decoración en gris oscuro y blanco crema del primer acto de la *Princesa Jorge* en las representaciones de Mrs. Langtry. En general, el héroe queda sofocado entre un *bric-a-brac* de objetos inconexos y de palmeras, perdido en los abismos dorados de los muebles Luis XIV o reducido al estado de una mosca debatiéndose en medio de una taracea, siendo así que el fondo debería ser siempre solamente un fondo y el color subordinarse al efecto. Esto, claro está, no puede hacerse sino cuando un mismo espíritu dirige toda la representación. Los hechos en arte son diversos, pero la esencia del efecto artístico es la unidad. La Monarquía, la Anarquía y la República pueden disputarse el gobierno de las naciones, pero un teatro debe estar en poder de un déspota cultivado. Podrá haber en él división de trabajo, pero no división de espíritu. Quien comprende el vestido de una época, comprende necesariamente su arquitectura y todo lo

que de ella depende, y es fácil ver por las sillas de un siglo si era o no un siglo de crinolinas. En suma, en arte no hay especialismo, y una producción verdaderamente artística debe llevar la huella de un solo maestro, que no solamente disponga y lo concierte todo, sino que tenga la dirección absoluta aun sobre la manera como debe ser llevado cada traje.

Mademoiselle Mars se negó rotundamente en las primeras representaciones de *Hernani* a llamar a su amante: “Mon lion”, a menos que se le permitiese llevar una pequeña toca a la moda, muy en boga en los bulevares por aquel entonces. Un gran número de nuestras jóvenes actrices se empeñan ahora en llevar enaguas almidonadas y rígidas bajo los trajes griegos, lo que destruye completamente toda delicadeza de líneas y de plegado; pero la verdad es que estas perversidades no deberían permitirse. Y deberían hacerse muchos más ensayos con trajes de los que ahora se hacen. Actores como Mr. Forbes-Robertson, Mr. Conway, Mr. George Alexander y otros, para no citar otros actores más viejos, llevan con soltura y elegancia el traje de cualquier siglo, pero hay muchos que parecen horriblemente embarazados con sus manos si no tienen bolsillos en que meterlas y que llevan siempre sus trajes como si fuesen disfraces. Disfraces, naturalmente, lo son para el dibujante; pero para el que los lleva deben ser trajes. Y ya es tiempo de acabar con la idea que prevalece entre bastidores de que los griegos y los romanos andaban siempre con la cabeza desnuda al aire libre, error en que no cayeron los directores del tiempo de Isabel, que daban a sus senadores romanos lo mismo capuces que batas.

Un mayor número de ensayos con trajes tendrá la ventaja de explicar a los actores que hay una forma de ademanes y de movimientos no solamente apropiados a cada estilo indumentario, sino realmente condicionados por él. El uso extravagante de los brazos en el siglo XVIII, por ejemplo, era el resultado necesario de los grandes miriñaques, y la solemne dignidad de Burleigh debíase tanto a su gorguera como a

su razón. Por lo demás, mientras un actor no esté con soltura dentro de su vestido, tampoco lo estará dentro de su papel.

No hablaré aquí del valor que tiene un bello traje para crear en el público una sensibilidad artística y para producir esa alegría de la belleza por la belleza sin la cual las grandes obras maestras del arte no pueden ser comprendidas nunca; aunque, no obstante, vale la pena hacer notar lo que apreciaba Shakespeare este aspecto de la cuestión en la representación de sus tragedias, haciéndolas siempre a la luz artificial y en un teatro con colgaduras negras. Lo que he procurado hacer ver es que la arqueología no es un método pedantesco, sino un método de ilusión artística, y que el traje es un medio de exponer sin descripción a un personaje y de crear situaciones y efectos dramáticos. Y encuentro lastimoso que tantos críticos se hayan dedicado a atacar uno de los movimientos más importantes de la escena moderna antes de haber alcanzado este movimiento su madurez y perfección. Que esta perfección se logrará de todos modos, es cosa de que estoy tan seguro como de que en el porvenir exigiremos a nuestros críticos dramáticos capacidades más altas que la de recordar a Macready, o la de haber visto a Benjamín Webster; les exigiremos, en efecto, que cultiven el sentido de la belleza. *Pour être plus difficile, la tâche n'en est que plus glorieuse.* Y si no lo alientan ellos mismos, por lo menos que no pongan obstáculos a un movimiento que, entre todos los dramaturgos, Shakespeare hubiese sido el primero en aprobar ya que tiene la ilusión de la verdad por método y por resultado la ilusión de la belleza. No es que yo esté de acuerdo con todo lo que he dicho en este ensayo. Hay muchas cosas en él con las que estoy en completo desacuerdo. Este ensayo representa simplemente un punto de vista artístico y, en crítica estética, la actitud lo es todo. Pues, en arte, no existe verdades universales. Una verdad en arte es aquella cuya contraria es igualmente verdadera. Y así como solo en la crítica de arte, y por medio de ella, podemos comprender la teoría platónica de las ideas, solo en la crítica de arte, y por medio de ella, podemos

comprender el sistema de los contrarios de Hegel. Las verdades metafísicas son las verdades de las máscaras.

Tomado de *Intensiones*, Ediciones Taurus, Madrid. Traducción de Ricardo Baeza, 1972
Leer y releer N.º 74: "La verdad de las máscaras", septiembre de 2014

Pensamiento y poesía¹

María Zambrano

A pesar de que en algunos mortales afortunados, poesía y pensamiento hayan podido darse al mismo tiempo y paralelamente, a pesar de que en otros más afortunados todavía, poesía y pensamiento hayan podido trabarse en una sola forma expresiva, la verdad es que pensamiento y poesía se enfrentan con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura. Cada una de ellas quiere para sí eternamente el alma donde anida. Y su doble tirón puede ser la causa de algunas vocaciones malogradas y de mucha angustia sin término anegada en la esterilidad.

Pero hay otro motivo más decisivo de que no podamos abandonar el tema y es que hoy poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta. No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser.

1 Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006

La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método.

Es en Platón donde encontramos entablada la lucha con todo su vigor, entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logos del pensamiento filosófico, decidiéndose lo que pudiéramos llamar «la condenación de la poesía»; inaugurándose en el mundo de occidente, la vida azarosa y como al margen de la ley, de la poesía, su caminar por estrechos senderos, su andar errabundo y a ratos extraviado, su locura creciente, su maldición. Desde que el pensamiento consumó su «toma de poder», la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía. Porque los filósofos no han gobernado aún ninguna república, la razón por ellos establecida ha ejercido un imperio decisivo en el conocimiento, y aquello que no era radicalmente racional, con curiosas alternativas, o ha sufrido su fascinación, o se ha alzado en rebeldía.

No tratamos de hacer aquí la historia de estas alternativas, aunque ya sería de gran necesidad, sobre todo estudiando sus íntimas conexiones con el resto de los fenómenos que imprimen carácter a una época. Antes de acometer tal empresa vale más esclarecer el fondo del dramático conflicto que motiva tales cambios; vale más atender a la lucha que existe entre filosofía y poesía y definir un poco los términos del conflicto en que un ser necesitado de ambas se debate. Vale, sí, la pena manifestar la razón de la doble necesidad irrenunciable de poesía y de pensamiento y el horizonte que se vislumbra como salida del conflicto. Horizonte que de no ser una alucinación nacida de una singular avidez, de un obstinado amor que sueña una reconciliación más allá de la disparidad actual, sería sencillamente la salida a un mundo nuevo de vida y conocimiento.

«En el principio era el verbo», el logos, la palabra creadora y ordenadora, que pone en movimiento y legisla. Con estas palabras, la

más pura razón cristiana viene a engarzarse con la razón filosófica griega. La venida a la tierra de una criatura que llevaba en su naturaleza una contradicción extrema, impensable, de ser a la vez divino y humano, no detuvo con su divino absurdo el camino del logos platónico-aristotélico, no rompió con la fuerza de la razón, con su primacía. A pesar de la «locura de la sabiduría» flagelante de San Pablo, la razón como última raíz del universo seguía en pie. Algo nuevo sin embargo había advenido: la razón, el logos era creador, frente al abismo de la nada; era la palabra de quien lo podía todo hablando. Y el logos quedaba situado más allá del hombre y más allá de la naturaleza, más allá del ser y de la nada. Era el principio más allá de todo lo principiado.

¿Qué raíz tienen en nosotros pensamiento y poesía? No queremos de momento definirlos, sino hallar la necesidad, la extrema necesidad que vienen a colmar las dos formas de la palabra. ¿A qué amor menesteroso vienen a dar satisfacción? ¿Y cuál de las dos necesidades es la más profunda, la nacida en zonas más hondas de la vida humana? ¿Cuál la más imprescindible?

Si el pensamiento nació de la admiración solamente, según nos dicen textos venerables² no se explica con facilidad que fuera tan prontamente a plasmarse en forma de filosofía sistemática; ni tampoco haya sido una de sus mejores virtudes la de la abstracción, esa idealidad conseguida en la mirada, sí, más un género de mirada que ha dejado de ver las cosas. Porque la admiración que nos produce la generosa existencia de la vida en torno nuestro no permite tan rápido desprendimiento de las múltiples maravillas que la suscitan. Y al igual que la vida, esta admiración es infinita, insaciable y no quiere decretar su propia muerte.

2 Aristóteles, *Metafísica*. L. L. 982 h.

Pero, encontramos en otro texto venerable —más venerable por su triple aureola de la filosofía, la poesía y... la «Revelación»—, otra raíz de donde nace la filosofía: se trata del pasaje del libro VII de *La República*, en que Platón presenta el «mito de la caverna». La fuerza que origina la filosofía allí es la violencia. Y ahora ya, sí, admiración y violencia juntas como fuerzas contrarias que no se destruyen, nos explican ese primer momento filosófico en el que encontramos ya una dualidad y, tal vez, el conflicto originario de la filosofía: el ser primeramente pasmo extático ante las cosas y el violentarse en seguida para liberarse de ellas. Diríase que el pensamiento no toma la cosa que ante sí tiene más que como pretexto y que su primitivo pasmo se ve en seguida negado y quién sabe si traicionado, por esta prisa de lanzarse a otras regiones, que le hacen romper su naciente éxtasis. La filosofía es un éxtasis fracasado por un desgarramiento. ¿Qué fuerza es ésa que la desgarrar? ¿Por qué la violencia, la prisa, el ímpetu de desprendimiento?

Y así vemos ya más claramente la condición de la filosofía: admiración, sí, pasmo ante lo inmediato, para arrancarse violentamente de ello y lanzarse a otra cosa, a una cosa que hay que buscar y perseguir, que no se nos da, que no regala su presencia. Y aquí empieza ya el afanoso camino, el esfuerzo metódico por esta captura de algo que no tenemos, y necesitamos tener, con tanto rigor, que nos hace arrancarnos de aquello que tenemos ya sin haberlo perseguido.

Con esto solamente sin señalar por el momento cuál sea el origen y significación de la violencia, ya es suficiente para que ciertos seres de aquéllos que quedaron prendidos en la admiración originaria, en el primitivo *zaumasein* no se resignen ante el nuevo giro, no acepten el camino de la violencia. Algunos de los que sintieron su vida suspendida, su vista enredada en la hoja o en el agua, no pudieron pasar al segundo momento en que la violencia interior hace cerrar los ojos buscando otra hoja y otra agua más verdaderas. No, no todos fueron por el camino de la verdad trabajosa y quedaron aferrados a lo

presente e inmediato, a lo que regala su presencia y dona su figura, a lo que tiembla de tan cercano; ellos no sintieron violencia alguna o quizá no sintieron esa forma de violencia, no se lanzaron a buscar el trasunto ideal, ni se dispusieron a subir con esfuerzo el camino que lleva del simple encuentro con lo inmediato hasta aquello permanente, idéntico, Idea. Fieles a las cosas, fieles a su primitiva admiración extática, no se decidieron jamás a desgarrarla; no pudieron, porque la cosa misma se había fijado ya en ellos, estaba impresa en su interior. Lo que el filósofo perseguía lo tenía ya dentro de sí en cierto modo, el poeta; de cierto modo, sí, de qué diferente manera.

¿Cuál era esta diferente manera de tener ya la cosa, que hacía justamente que no pudiera nacer la violencia filosófica?, ¿y que sí producía por el contrario, un género especial de desasosiego y una plenitud inquietante, casi aterradora? ¿Cuál era este poseer dulce e inquieto que calma y no basta? Sabemos que se llamó poesía y ¿quién sabe si algún otro nombre borrado? Y desde entonces el mundo se dividiera, surcado por dos caminos. El camino de la filosofía, en el que el filósofo impulsado por el violento amor a lo que buscaba abandonó la superficie del mundo, la generosa inmediatez de la vida, basando su ulterior posesión total, en una primera renuncia. El ascetismo había sido descubierto como instrumento de este género de saber ambicioso. La vida, las cosas, serían exprimidas de una manera implacable; casi cruel. El pasmo primero será convertido en persistente interrogación; la inquisición del intelecto ha comenzado su propio martirio y también el de la vida.

El otro camino es el del poeta. El poeta no renunciaba ni apenas buscaba, porque tenía. Tenía por lo pronto lo que ante sí, ante sus ojos, oídos y tacto, aparecía; tenía lo que miraba y escuchaba, lo que tocaba, pero también lo que aparecía en sus sueños, y sus propios fantasmas interiores mezclados en tal forma con los otros, con los que vagaban fuera, que juntos formaban un mundo abierto donde todo era posible. Los límites se alteraban de tal modo que acababa por no haberlos. Los límites de lo que descubre el filósofo, en cambio, se

van precisando y distinguiendo de tal manera que se ha formado ya un mundo con su orden y perspectiva, donde ya existe el principio y lo «principiado»; la forma y lo que está bajo ella.

El camino de la filosofía es el más claro, el más seguro; la Filosofía ha vencido en el conocimiento pues que ha conquistado algo firme, algo tan verdadero, compacto e independiente que es absoluto, que en nada se apoya y todo viene a apoyarse en él. La aspereza del camino y la renuncia ascética ha sido largamente compensada.

En Platón el pensamiento, la violencia por la verdad, ha reñido tan tremenda batalla como la poesía; se siente su fragor en innumerables pasajes de sus diálogos, diálogos dramáticos donde luchan las ideas, y bajo ellas otras luchas aún mayores se adivinan. La mayor quizá es la de haberse decidido por la filosofía quien parecía haber nacido para la poesía. Y tan es así, que en cada diálogo pasa siquiera rozándola, comprobando su razón, su justicia, su fortaleza. Mas también es ostensible, que en los pasajes más decisivos, cuando parece agotado ya el camino de la dialéctica y como un más allá de las razones, irrumpe el mito poético. Así, en la *República*, en el *Banquete*, en el *Fedón*... de tal manera que al acabar la lectura de este último, el más sobrecogedor y dramático de todos, nos queda la duda acerca de la íntima verdad de Sócrates. Y la idea del maestro callejero, su vocación de pensador trotacalles, vacila. ¿Cuál era su íntimo saber; cuál la fuente de su sabiduría, cuál la fuerza que mantuvo tan bella y clara su vida? El qué dice que «la filosofía es una preparación para la muerte», abandona la filosofía al llegar a sus umbrales y pisándolos ya casi, hace poesía y burla. ¿Es que la verdad era otra? ¿Tocaba ya alguna verdad más allá de la filosofía, una verdad que solamente podía ser revelada por la belleza poética; una verdad que no puede ser demostrada, sino solo sugerida por ese *más* que expande el misterio de la belleza sobre las razones? ¿O es que las verdades últimas de la vida, las de la muerte y el amor, son aunque perseguidas, halladas al fin, por donación, por hallazgo venturoso, por lo que después se llamara «gracia» y que ya en griego lleva su hermoso nombre, *jaries*, *carites*?

En todo caso Sócrates con su misterioso «demonio» interior y su clara muerte, y Platón con su filosofía, parecen sugerir que un pensar puro, sin mezcla poética alguna, no había hecho sino empezar. Y lo que pudiera ser una «pura» filosofía no contaba aún con fuerzas suficientes para abordar los temas más decisivos, que a un hombre alerta de su tiempo se le presentaban.

La poesía perseguía, entre tanto, la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad. El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita. ¿Es que acaso al poeta no le importa la unidad? ¿Es que se queda apegado vagabundamente —inmoralmente— a la multiplicidad aparente, por desgana y pereza, por falta de ímpetu ascético para perseguir esa amada del filósofo: la unidad?

Con esto tocamos el punto más delicado quizá de todos: el que proviene de la consideración «unidad- heterogeneidad». Hemos apuntado en las líneas que anteceden, las divergencias del camino al dirigirse el filósofo hacia el ser oculto tras las apariencias, y al quedarse el poeta sumido en estas apariencias. El ser había sido definido con unidad ante todo, por eso estaba oculto, y esa unidad era sin duda, el imán suscitador de la violencia filosófica. Las apariencias se destruyen unas a otras, están en perpetua guerra, quien vive en ellas, perece. Es preciso «salvarse de las apariencias», primero, y salvar después las apariencias mismas: resolverlas, volverlas coherentes con esa invisible unidad. Y quien ha alcanzado la unidad ha alcanzado también todas las cosas que son, pues en cuanto que son participan de ella o en cuanto que son, son unas. Quien tiene pues la unidad lo tiene todo. ¿Cómo no explicarse la urgencia del filósofo, la violencia terrible que le hace romper las cadenas que le amarran a la tierra y

a sus compañeros; qué ruptura no estaría justificada por esta esperanza de poseerlo todo, todo? Si Platón nos resulta tan seductor en el «Mito de la Caverna» es, ni más ni menos, porque en él nos descubre la esperanza de la filosofía, la esperanza que es la justificación última, total. La esperanza de la filosofía, mostrándonos que la tiene, pues religión, poesía y hasta esa forma especial de la poesía que es la tragedia son formas de la esperanza, mientras la filosofía queda desesperanzada, desolada más bien. Y no han hecho, tal vez, otra cosa los más altos filósofos; al final de sus cadenas de razones hechas para romper las cadenas del mundo y de la naturaleza, hay algo que las rompe a ellas también y que se llama a veces vida teórica, a veces «amor del *intelectualis*», a veces «autonomía de la persona humana».

Hay que salvarse de las apariencias, dice el filósofo, por la unidad, mientras el poeta se queda adherido a ellas, a las seductoras apariencias. ¿Cómo puede, si es hombre, vivir tan disperso?

Asombrado y disperso es el corazón del poeta —«mi corazón latía, atónito y disperso»—³. No cabe duda de que este primer momento de asombro, se prolonga mucho en el poeta, pero no nos engañemos creyendo que es su estado permanente del que no puede salir. No, la poesía tiene también su vuelo; tiene también su unidad, su trasmundo.

De no tener vuelo el poeta, no habría poesía, no habría palabra. Toda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere; toda palabra es también, una liberación de quien la dice. Quien habla aunque sea de las apariencias, no es del todo esclavo; quien habla, aunque sea de la más abigarrada multiplicidad, ya ha alcanzado alguna suerte de unidad, pues que embebido en el puro pasmo, prendido a lo que cambia y fluye, no acertaría a decir nada, aunque este decir sea un cantar.

3 Antonio Machado

Y ya hemos mentado algo afín, muy afín de la poesía, pues que anduvieron mucho tiempo juntas, la música. Y en la música es donde más suavemente resplandece la unidad. Cada pieza de música es una unidad y sin embargo solo está compuesta de fugaces instantes. No ha necesitado el músico echar mano de un ser oculto e idéntico a sí mismo, para alcanzar la transparente e indestructible unidad de sus armonías. No es la misma sin duda, la unidad del ser a que aspira el filósofo a esta unidad asequible que alcanza la música. Por el pronto esta unidad de la música está ya ahí realizada, es una unidad de creación; con lo disperso y pasajero se ha construido algo uno, eterno. Así el poeta, en su poema crea una unidad con la palabra, esas palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada cosa, de cada instante. El poema es ya la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizada, diríamos encarnada. El poeta no ejerció violencia alguna sobre las heterogéneas apariencias y sin violencia alguna también logró la unidad. Al igual que la multiplicidad primero, le fue donada, graciosamente, por obra de las carites.

Pero hay, por el pronto, una diferencia; así como el filósofo si alcanzara la unidad del ser, sería una unidad absoluta, sin mezcla de multiplicidad alguna, la unidad lograda del poeta en el poema es siempre incompleta; y el poeta lo sabe y ahí está su humildad: en conformarse con su frágil unidad lograda. De ahí ese temblor que queda tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras ella; ese espacio abierto que rodea a toda poesía. Pero aun esta unidad lograda aunque completa, parece siempre gratuita en oposición a la unidad filosófica tan ahincadamente perseguida.

El filósofo quiere lo uno, porque lo quiere todo, hemos dicho. Y el poeta no quiere propiamente todo, porque teme que en este todo no esté en efecto cada una de las cosas y sus matices; el poeta quiere una, cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna. Quiere un todo desde el cual se posea cada cosa,

mas no entendiendo por cosa esa unidad hecha de sustracciones. La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es solo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás. El poeta saca de la humillación del no ser a lo que en él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro. El poeta no se afana para que de las cosas que hay, unas sean, y otras no lleguen a este privilegio, sino que trabaja para que todo lo que hay y lo que no hay, llegue a ser. El poeta no teme a la nada.

Aparición, presencia que tiene su trasmundo en que apoyarse. La matemática sostiene al canto. ¿No tendrá la poesía también su trasmundo, su más allá en que apoyarse, su matemática?

Así es, sin duda: el poeta alcanza su unidad en el poema más pronto que el filósofo. La unidad de la poesía baja en seguida a encarnarse en el poema y por ello se consume aprisa. La comunicación entre el logos poético y la poesía concreta y viva es más rápida y más frecuente; el logos de la poesía es de un consumo inmediato, cotidiano; desciende a diario sobre la vida, tan a diario, que, a veces, se la confunde con ella. Es el logos que se presta a ser devorado, consumido; es el logos disperso de la misericordia que va a quien la necesita, a todos los que lo necesitan. Mientras que el de la filosofía es inmóvil, no desciende y solo es asequible a quien puede alcanzarlo por sus pasos.

«Todos los hombres tienen por naturaleza deseo de saber», dice Aristóteles al comienzo de su *Metafísica*, justificando así de antemano este «saber que se busca». Mas, pasando por alto que en efecto todos los hombres necesitan este saber, se presenta en seguida la pregunta en que pedimos cuenta a la filosofía. ¿Cómo si todos te necesitan, tan pocos son los que te alcanzan?

¿Es que alguna vez la Filosofía ha sido a todos, es que en algún tiempo el logos ha amparado la endeble vida de cada hombre? Si hemos de hacer caso de lo que dicen los propios filósofos, sin duda que no, mas es posible que más allá de ellos mismos, haya sido en alguna dimensión, en alguna manera. En alguna manera, en algo sin duda muy vivo y muy valioso que ahora cuando aparece destruido —con inconsciente despreocupación de algunos «filósofos» a quienes parece dejar indiferente el que la filosofía sirva ahora, cuando vemos su vacío en la vida del hombre, es cuando más nos damos cuenta.

Pero, con la poesía, en cambio, no cabe esta cuestión. La poesía humildemente no se planteó a sí misma, no se estableció a sí misma, no comenzó diciendo que todos los hombres naturalmente necesitan de ella. Y es una y es distinta para cada uno. Su unidad es tan elástica, tan coherente que puede plegarse, ensancharse y casi desaparecer; desciende hasta su carne y su sangre, hasta su sueño.

Por eso la unidad a que el poeta aspira está tan lejos de la unidad hacia la que se lanza el filósofo. El filósofo quiere lo uno, sin más, por encima de todo.

Y es porque el poeta no cree en la verdad, en esa verdad que presupone que hay cosas que son y cosas que no son y en la correspondencia verdad y engaño. Para el poeta no hay engaño, sino es el único de excluir por mentirosas ciertas palabras. De ahí que frente a un hombre de pensamiento el poeta produzca la impresión primera de ser un escéptico. Mas, no es así: ningún poeta puede ser escéptico, ama la verdad, mas no la verdad excluyente, no la verdad imperativa, electora, seleccionadora de aquello que va a erigirse en dueño de todo lo demás, de todo. ¿Y no se habrá querido para eso el todo: para poder ser poseído, abarcado, dominado? Algunos indicios hay de ello.

Sea o no así, el «todo» del poeta es bien diferente, pues no es el todo como horizonte, ni como principio; sino en todo caso un «todo» *a posteriori* que solo lo será cuando ya cada cosa haya llegado a su plenitud.

La divergencia entre los dos logos es suficiente como para caminar de espaldas largo trecho. La filosofía tenía la verdad, tenía la unidad. Y aun todavía la ética, porque la verdad filosófica era adquirida paso a paso esforzadamente, de tal manera que al arribar a ella se siente ser uno, uno mismo, quien la ha encontrado. ¡Soberbia de la filosofía! Y la unidad y la gracia que el poeta halla como fuente milagrosa en su camino, son regaladas, descubiertas de pronto y del todo, sin rutas preparatorias, sin pasos ni rodeos. El poeta no tiene método... ni ética.

Este es al parecer, el primer frente a frente del pensamiento y la poesía en su encuentro originario, cuando la Filosofía soberbia se libera de lo que fue su calidad matriz; cuando la Filosofía se resuelve a ser razón que capta el ser, ser que expresado en el logos nos muestra la verdad. La verdad. ¿Cómo teniéndola no ha sido la filosofía el único camino del hombre desde la tierra, hasta ese alto cielo inmutable donde resplandecen las ideas? El camino sí se hizo, pero hay algo en el hombre que no es razón, ni ser, ni unidad, ni verdad —esa razón, ese ser, esa unidad, esa verdad—. Mas, no era fácil demostrarlo, ni se quiso, porque la poesía no nació en la polémica, y su generosa presencia jamás se afirmó polémicamente. No surgió frente a nada.

No es polémica, la poesía, pero puede desesperarse y confundirse bajo el imperio de la fría claridad del logos filosófico, y aun sentir tentaciones de cobijarse en su recinto. Recinto que nunca ha podido contenerla, ni definirla. Y al sentir el filósofo que se le escapaba, la confinó. Vagabunda, errante, la poesía pasó largos siglos. Y hoy mismo, apena y angustia el contemplar su limitada fecundidad, porque la poesía nació para ser la sal de la tierra y grandes regiones de la tierra no la reciben todavía. La verdad quieta, hermética, todavía no la recibe. «En el principio era el logos. Sí, pero... el logos se hizo carne y habitó entre nosotros, lleno de gracia y de verdad.»

Leer y releer N.º 100: "Pensamiento y poesía", mayo de 2022

Defensa de la lectura

Pedro Salinas

Habiendo discurrido entre mí del número grande de los libros y de lo que va creciendo cada día, así por el atrevimiento de los que escriben como por la facilidad de la imprenta, con que se han hecho ya trato y mercancía las letras, estudiando los hombres para escribir y escribiendo para granjear, me venció el sueño y luego el sentido interior corrió el velo a las imágenes de aquellas cosas en que despierto discurría.

Saavedra Fajardo, *República Literaria*

Laberinto de los libros

I was thinking which is the best way out of this wood: it's getting so dark

Lewis Carroll

Monstruos de la naturaleza

Al principio fueron los monstruos. Cuando la naturaleza se ensaya y ejercita sus caprichos creadores, empieza por Dinosaurios; sus hijos

primeros alcanzan tamaños fabulosos, dimensiones que amedrentan. La naturaleza no tiene medida, y desmandadamente se lanza a una orgía a tentativas disparatadas, que acaban de mala manera. El Tetrabelodón, elefante de cuatro colmillos, lo cual, al parecer, le da ventaja notoria sobre el desgraciado y menesteroso elefante de dos, es un callejón biológico sin salida. Tanto le pesa la dentadura, que, para aguantarla, el pescuezo se la mengua y se le mengua, hasta que ya no puede alcanzar con la testa al suelo, y muere de grandeza. Mejor dicho, de exceso, de cantidad.

Oportuno símbolo de imperios y soberbias. Así se extinguen otros graciosos animales de ese entonces. La Naturaleza se impone sus propios castigos y el Megalosauro y compañía sucumben, enfermos de tamaño, por desmesura, de puros monstruos que eran.

Cuando más adelante, el hombre, sin duda más proporcionado y por las señas —que se llaman Historia— con algunas mejores condiciones de sobrevivir que el Megaterio, se pone él a crear, también se le va la mano. Las primeras civilizaciones inventan Estados enormes, erigen fábricas poderosas, como la torre de Babilonia; se afanan tras lo magno; pirámides y esfinges se empeñan por perdurar sobre las arenas hasta hoy día, como lecciones de exorbitancia. A los leones asirios responden los colosos egipcianos, modelos del rodense. Pero los griegos son los grandes maestros de la medida. Ellos descubren, antes que nadie, que la grandeza puede muy bien no consistir en el tamaño, y que la belleza de la forma casi nunca se encuentra en la disformidad. La preocupación de la escultura griega por los cánones es una de las más hermosas páginas de la historia del hombre. Preciosa es entre todas, la noción de la medida, certero camino hacia la verdad. Las ciencias progresan al compás del arte de medir; de medir cada vez mejor y con más precisión. Diríase que los humanos tienen ya superada la etapa de lo monstruoso, y que el hombre se ha decidido a ser como uno de ellos, eminente, dijo: «medida de todo lo humano».

Y sin embargo, ese arte de la medida, que se va defendiendo, tan maravillosamente en gótico, y en el mismo vórtice del barroco, hasta el siglo XIX, ha llegado hoy día, en este preciso momento, al borde de su mayor riesgo. Porque el hombre del siglo XX se ha enamorado de los monstruos, y adora el tamaño, sobre todas las cosas. De emblema le serviría el Coloso, con leyenda no en griego, sino en inglés de América: «The bigger the better». Cuanto más grande, mejor. Trágico lema, manantial de confusiones sin cuenta, aunque sí con cuento, de la humanidad moderna.

Monstruos de la razón

La tierra se vuelve a poblar de monstruos. Ahora no son hijos de la naturaleza: son artifechos, artefactos, criaturas del hombre. La institución estatal se hincha hasta las proporciones sin precedentes del Estado Soviético. El *Queen Elizabeth* atraviesa los procelos, saluda a la entrada del puerto de Nueva York a una colosa, ya la pobre un tanto venida a menos, la Estatua de la Libertad, y se va a humillar luego a los pies de los colosos más auténticos del mundo moderno: los rascacielos. Que lo son, por razón doble: ¿Por qué sus furiosas dimensiones, sus demasías de acero y cemento, qué representan, sino a Rockefeller, a Chrysler, a nombres que a su vez titulan otras enormidades, fortunas, compañías, bancos, en lo económico colosales, sin igual, monstruosamente crecidas, dinosaurios de la economía? Así, el barco de la *Cunard Line*, cuando pita con su sirena y atraca en Nueva York, está en su casa, vive entre los suyos, y, fenómeno que es de los mares, se siente en familia allí junto a las arquitecturas desafortunadas, hijas y emblemas de las acumulaciones descomunales del dinero. Y si alguno de los bípedos que trajo hacia acá desembarca y se entrega a barzonear por la ciudad, y quiere solazarse a puertas abiertas o en campo cerrado, hallará, para lo primero, el *Yankee Stadium* —un monstruo más descaradamente abierto a la luz del día—, y para lo

segundo, el cine de Radio City, la espelunca artificial más impresionante y hermosa del Universo. Siempre tuve la sensación —por mucho que aspirara a conquistarme para lo contemporáneo la necia vacuidad de las imágenes que se precipitaban por la pantalla de la sala— de hallarme más que en mis días, muy atrás, mucho más atrás en el tiempo. Allá en esas lejanías temporales en que el hombre aún no se fiaba de la superficie ni de la luz, y apenas se atrevía fuera de las cuevas. Este cine inmenso es un ámbito cálido, oscuro, rasgado, como por mágicas evoluciones, por las sombras que van y vienen en la tela; una vasta humanidad se apelotona allí, huyendo de algo, en busca de un tibio seno maternal, donde se le cuentan historias que le pongan a dormir. La cueva de Altamira se me aparecía entonces como el primer *Radio City* del universo, solo que sus pinturas no se movían como estas; y las estrellas se escogían en el mundo bovino, y estaban mucho mejor pintadas. Por lo demás, la atmósfera tan mágica, tan misteriosamente cavernaria, y tan imposible, en una como en otra, discernir las distancias, percibir las medidas; porque la semitiniebla creaba en torno la sensación de un espacio monstruoso y sin límites. Por si fuera poco, al salir a la calle, allí junto, en un anuncio luminoso un cuerpo femenino, tendido, de veinte metros, dibujado con luces por la noche, achicaba, a fuerza de tamaño y de extrañeza, a la gigante baudelairiana, al sueño de la mujer monstruosa.

Pero no se olvide que la monstruosidad contemporánea, en que se complace y recrea nuestro mundo, a diferencia de las del plioceno, es pura obra del hombre. Del *homo sapiens*. Del hombre racional. Dígase ya de una vez: de la razón, la *prima donna*, la diva del gran teatro del mundo moderno. Y aquí se accede al mayor despropósito de nuestros días: que la razón, inventora de la medida, presunta operaria del orden, se especialice en la producción de monstruos. Que el más precioso e indiscutible modo de razonar, el científico, acabe en brindarnos el más estupendo regalo que nunca se le hiciera a los adanitas, la bomba atómica, la gran manzana del pecado original de

nuestro paraíso moderno. El *homo rationalis* se rodea de atrocidades, de disparates, y los contempla embobado. Ya Goya lo había dibujado y dicho: «El sueño de la razón produce monstruos». Acelerando más y más el motor de la racionalidad —«metiendo el pie», como dicen los señoritos madrileños— se desemboca en los fenómenos.

Un pensador católico español del xix, Donoso Cortés, escribió estas palabras: «Todos los locos son racionalistas».

Recuerdo cierta noche, en Central Park, rodeado yo por los cuatro costados de enormidades, rascacielos, cuadrículas de luces y sombras, corporeización de imposibles —materia y espectro—, de vehículos gobernados en las esquinas por nadie, por luces, fulgentes o apagadas, sin mano; y allí, con tantas muestras circundantes de los triunfos de la razón humana, sentí que me estremecía de pronto una aprensión de locura, el terror repentino de hallarme en la entrada misma de los senos de la sinrazón.

Los muchos libros

En este Olimpo de monstruos hay uno tan grande como el que más, el monstruo, el dios de la cantidad. Él es el que nos invita a resbalar hacia la catástrofe, poniéndonos a los pies de ese deslizadero, esa falaz ecuación: más igual a mejor. Ajustémonos a semejante insidia, y la vida del hombre consistirá en aumentar y no en mejorar, en acrecentar, no en perfeccionar. Don Juan contra don Quijote: la lista de las mujeres conquistadas, el número, sin nombres, las cualesquiera, contra la mujer de perfección, contra la única, la super-Aldonza, Dulcinea, que podría cantar, si no es irreverencia, las palabras de la zarzuela: «yo no soy una cualquiera». El ser humano contemporáneo tiende a realizarse en el número, por donde quiera que se mire; la forma que en él toma la lucha con el destino es la de una pugna con los números. Y así, en el orden de la cultura intelectual, se encuentra en una de tantas vías

muertas, de su propia hechura: perdido, extraviado entre los libros. Quiere decirse, entre lo que los libros tienen dentro: las ideas, las teorías, los poemas, las relaciones, todos los productos escritos, ya sabios, ya primorosos, de la experiencia humana, la cultura. El hombre está perdido en el centro de la cultura. Y es, como nunca, monstruo de su laberinto, el laberinto de lo monstruoso. Quizá se tilde de bárbaro a cualquiera que se atreva a insinuar que la superabundancia de libros, sin más, puede ser tan lesiva para la cultura como su escasez. Consuele, en ese caso, el tener por precedente de nuestra barbarie, nada que hace ya un sigilo a Edgar Allan Poe, que escribía, en su *Marginalia*: «La enorme multiplicación de libros, de todas las ramas del conocimiento, es uno de los mayores males de nuestra época». Pero es un hecho que la copiosidad creciente de material impreso que solicita a diario nuestra atención y nos hace llamadas a gritos —los colorines de las portadas chillonas— desde los escaparates, coloca al hombre culto moderno en un apuro: ¿cómo entendérselas con esa multiplicidad? Bien mirado, es un problema de distribución: lo que hay que distribuir es el tiempo. Se trata de leer muchos más libros de los que leía un clérigo del siglo XIII, un culto del siglo XVII o un enterado del siglo XIX, dentro de los mismos trancos de tiempo en que al hombre se le ofrece la vida, en veinticuatro horas por día. Porque en eso de la lectura y de los libros también el hombre se encuentra afrontado con el gran protagonista de la tragedia moderna, a saber, el tiempo. A primera vista, pues, el problema se plantearía así: ¿Cómo se las puede componer el hombre de hoy para leer tanto libro en tan poco tiempo? Pero acaso antes de aceptar *prima facie* esa formulación, conviene que se hagan algunas reservas.

El poco tiempo

¿Será cierta esa presunción, que hace pavonearse de orgullo al individuo contemporáneo, de que no tiene tiempo, de que le falta el

tiempo para todo, tras la cual se sobreentiende que está muy ocupado y le solicitan mil tareas del mundo? Es este alarde de los más comunes, y todos, grandes y menudos, lo repiten, como contraseña para ingresar en el cerco de los importantes. Yo llevo muchos años buscando personas conversables, amables, que no me salgan a las primeras de cambio con la usada monserga: «Sí, pero tengo tan poco tiempo... Ando tan mal de tiempo...» ¡Qué novedad, qué sorpresa el dar con una persona que no regatee el minuto, ni escatime las horas, y que, teniendo en sí algo, o mucho, de valioso no lo defienda y lo escude avaramente tras de la rodela de su reloj! Porque el reló se lleva ahora en la muñeca, como el guerrero antes el broquel, y se alza contra el osado que nos demande dos minutos de atención para parar el golpe. Y el caso es que nadie duda de esa afirmación, sea el que fuese el que la profiere. Confieso que yo, sin duda por naturaleza suspicaz y receloso, no puedo por menos de maliciarme algo cuando tal o cual prójimo, notoriamente incapaz de hacer nada, me asegura que no tiene tiempo para hacer algo.

¿De qué le sirve entonces —me digo yo, batueco que soy— al hombre decimonónico, tanto y tanto ingenio que le han inventado o se ha inventado, para hacerse más tiempo, para defenderse el tiempo? La jornada de cuarenta horas, el motor de explosión, la casa burguesa de la ciudad jardín, el hablar a distancia, la anglosajona *privacy*. A nadie se le escapa, si se pone a buscar tres pies al gato, que parejamente a estas quejas, a este lugar común de proporciones corales, que se oye dondequiera, del agobio del tiempo, de la falta de tiempo, han nacido, y medran frondosamente, y llenan las ciudades y las librerías, y los puestos de periódicos, novísimas y atractivas maneras de pasar el tiempo, de perder el tiempo, ese mismo preciso tiempo de cuya escasez tanto nos lamentamos. Imagínese a un hombre ocupado, archiocupado, la príncipe de los ocupados, al *busiest among the busies*, *al bus-ness man*. Tras ocho o nueve horas de oficina se precipita fuera de su despacho, toma un taxi, corre a la estación, se sume en un tren

de las afueras, llega a la estacioncita coquetona del lugarcillo donde reside, se pone al volante de la máquina que allí tiene esperando, y pronto se ve en su casa. ¡Cuánto tiempo no se ha ganado, gracias a la perfección de las tracciones mecánicas! Se repantiga en una poltrona y, ¡hala!, a poner a buen uso ese tiempo conquistando al tiempo.

Abre un diario, toma un lápiz y se deleita en la resolución de esos acertijos de palabras cruzadas propuestas sin cesar, día por día, al ingenio moderno, interminable reto que lanza el periódico matutino, el vespertino, el semanario, a la suprema cualidad del hombre, a la que tanto le aúpa sobre las bestias, a la razón discursiva. Porque ¿es que se ha visto alguna vez, ni siquiera en las pesadillas, a una bestia, fiera o mansueta, felino o lepórido, descifrando palabras cruzadas? ¿No sería, pues, legítimo, sospechar que a muchos de esos archioocupados no les falta el tiempo, sino que les sobra?

Muy poco tiempo queda, de acuerdo, pero ¿por qué no estar de acuerdo en que ese poco tiempo que hay, de solito se entrega, sin vacilar, a la película estúpida, en el cine de la esquina, o al partido de *baseball* en el *stadium* arrabalero? Ya se me alza en frente la imagen del sabihondo a decirme que si así sucede es que lo que la gente desea es divertirse, y por eso van tras la diversión —baile, deporte, película divertida— siempre cinética, casi siempre cinemática. ¿Pero no monta eso a decir que el libro, la lectura no divierten? ¿O que divierten en grado menor? ¿Que las damiselas que hace cien años se recreaban en seguirles los pasos a Clarisa Harlow, a Constanca, la fregona insigne; a Gil Blas de Santillana, a Werther, han trocado sus favores y ahora les siguen las carreras a los agonistas de la pelota y, aún más, se desgañitan para que se desalen? ¿Que el caballero, el mismo que solía leer un siglo hace a Montesquieu, a Macaulay, en sus horas asuetas, ahora circula por pastos de primoroso verde, esforzándose por colocar una bolita en un agujero? Y no es que yo proponga ni favorezca, ¡Dios me libre!, el retorno a usos anticuados, ni a modas bien muertas, no. Lo único que me atrevería a proponer

es algo más de sinceridad: decir a las claras que quizá el hombre que cree encontrarse apurado para leer, por cortedad de tiempo, se engaña miserablemente, en el supuesto de que no quiera engañarnos; le faltan no el tiempo, sí las ganas. El querer, la preferencia. No hay que desahogarse, cargándole todas las cuentas al tiempo, el gran pagano. La verdad podría ser que lo que ha mudado, más que la disponibilidad de las horas, es el rumbo de los gustos, es la consideración de las cosas y su valor respectivo.

¿Escapatorias, arbitrios, soluciones?

Se manifiestan, en la anterior digresión, ciertas sospechas sobre lo que tenga de rigurosamente cierto e inescapable lo de la falta de tiempo del ciudadano de hoy. Pero eso no oculta a la tremenda realidad general del conflicto en que se afrontan tiempo y lectura, los libros que esperan, y que se cuentan por millares, y las horas que se nos conceden, que no pasan, ni en este siglo de la técnica, de veinticuatro al día.

¿Por dónde está la salida? Las gentes la buscan afanosamente; se echa mano de trazas y expedientes de todo orden con objeto de buscarle las vueltas al tiempo y ver de conciliar esos dos pavorosos imposibles. Pero los modelos y las vías de la busca mueven en su gran parte a mayor confusión y extravío. Se representa en ese escenario un enorme juego de la gallina ciega, y los jugadores, vendados los ojos, se enredan más y más en el gran embrollo, y multiplican ellos mismos las vueltas y celadas del laberinto. En ese enmarañarse hay visos y destellos cómicos, pero por dentro le anda la tragedia del hombre extraviado, del monstruo de su laberinto. El libro y todo lo que el libro significa se alzan, frente al hombre, en figura gigantesca y amedrentadora, a lo goyesco, entre cíclope y espantajo, y amenazan con aplastarlo bajo su masa. Reprodúcese aquí el tema esencial del drama contemporáneo: las criaturas salidas de la invención del

hombre se sublevaron contra su creador, y el universo se colma otra vez de ángeles rebeldes, de máquinas insurrectas que marchan en formación cerrada sobre el aterrorizado maquinista.

Para lidiar con este crecimiento monstruoso del libro se proponen variados atajos, evasivas y soluciones. El mismo hecho de que sean tantos, y tan lamentables algunos, los arbitrios propuestos, bien dice que el hombre de hoy está como acorralado por las huestes de los libros, y se defiende, a tuertas o a derechas, con palos de ciego, o con destellos de inteligencia.

Examinemos algunos de los recursos ingeniosos para lidiar con el problema. El primero, lo llamo el de la razón bruta.

La vía de la razón bruta

Precisamente cuando empezaba a percibirse en el orbe de las ideas una reacción contra el racionalismo del siglo XIX, un príncipe británico del ingenio, al que todavía hay empeño en mirar como mucho más frívolo de lo que era, escribió: «La fuerza bruta, la resisto, pero lo que no puedo aguantar es la razón bruta». La agudeza de Wilde daba una vez más en el clavo, porque nuestro siglo está lleno de predicadores y propagandistas de la razón bruta. De ella viene uno de los intentos de remedio, que por desdicha va creciendo en favor. Su santo modelo podría ser Procusto, y su herramienta el famoso lecho. El razonamiento bruto que lo informa cabe formularlo así: ya que no sea posible dilatar las horas, achiquemos los libros. Si no se pueden ahorrar los días, conforme a nuestras necesidades lectoras, ¿por qué no volverse al otro personaje de la tragedia, y azocar, estrujar los libros para que su lectura quede en menos espacio horario? Si Homero o Rabelais, o Tolstoi, se empeñaron en escribir y escribir a espacio, con serena majestad, como el lento río undoso, nosotros, sus herederos y beneficiarios ¿debemos ajustarles las cuentas de sus

cuentos, meter en cintura a los tales derrochadores y a sus escritos, reducirlos de tamaño, sin escrúpulo, hasta que sus nobles cervices antiguas se humillen ante nuestras democráticas y modernas exigencias? Lo cual ya da por supuesto que cualquier gran obra, tenida por clásica y magistral, es, además, poseedora de una cualidad elástica, que la permite ensancharse o encogerse, a gusto del tiempo de los consumidores. Habría así, y de hecho los hay, Quijotes, por ejemplo, para todos: Quijotes de diez minutos (en *comics* o *funny strips*, en *muñequitos*, yo lo he visto); Quijotes de diez horas y Quijotes de toda la vida. Transferido al problema de la navegación trasatlántica, muy difícil en este instante, equivaldría este sistema a someter a los aspirantes a pasajeros en los tan escasos piróscafos, a una operación diminutiva o reductiva previa al embarque, que, corrigiendo las exageradas proporciones de los cuerpos de los navegantes, los convirtiera en enanos; así, un trasatlántico cualquiera capaz de acarrear en sus profundos dos mil hombres de tamaño normal, acaso pudiese cargar con cinco o seis mil liliputienses, en el mismo espacio, notoria y estupenda mejora en las comunicaciones. Porque por lo visto estos racionadores creen, digan lo que quieran los biólogos como Haldane (me refiero a su delicioso ensayo «Sobre el justo tamaño de los animales» en *Possible words*) que personas, cosas, libros, han de tener las proporciones que *deben* tener, conforme a los dictados de la razón bruta, en función de oportunismo; y no las que tienen según su razón de ser, su razón vital, que es de donde les viene su tamaño.

Dickens y Shakespeare castigados

No hace mucho alumbraron las prensas un volumen que contenía las cinco mejores novelas de Dickens. Noble era el propósito del compilador: que esas obras maestras del gran narrador británico, de su arte y de su humanidad, alcanzaran a un vasto número de lectores. Pero cuando dije que el tomo *contenía* esas novelas estaba pensando en las



Camila López. *Zorro*, 18 x 12,5 cm, tinta y carboncillo sobre papel, 2022

dos acepciones del contener: una, *incluir* y la otra *reprimir, moderar*. En verdad, el libro era una contención, una represión de las novelas dickensianas, porque estas están en él, tan sisadas tan mutiladas, que la versión (así creo que se llama) ocupa la quinta parte de lo que ocuparían las cinco novelas tal y como Dickens las escribió. ¡Estupenda proeza que requiere valor y ánimo nada comunes! La autora del volumen estima que Dickens es un novelista extraordinario de la lengua inglesa y de la humanidad en general; en lo cual bien puede ir asistida de razón. Esa eminencia le hace merecedor de que todos le lean. Pero en la operación de trunca y cercén del autor, va implícita la más terrible crítica que se le puede hacer a un novelista: que no sabe hacer novelas, que escribe tan prolijamente y tan sin juicio compone que ha de venir alguien, un siglo después, a corregir esos excesos, a darle una lección de composición, enseñándole cómo todo aquello que él decía en mil páginas se puede decir gentilmente en doscientas. Así que, por un lado, se dice rendirle tributo, por maestro sin par del arte novelístico; y por otro se nos insinúa que el maestro no sabía hacer una novela como es debido, y que le faltaba un don tan indispensable al novelista como el de la justa y orgánica composición de la obra. Ignora sin duda el que perpetró esa comprensión, que las obras literarias tienen todas su *tiempo*, y que esa exquisita cualidad, no muy fácil de percibir a veces, las distingue y avalora a cada una por diferente en sí, y por diferente, históricamente. Que el sentir el tiempo en cada época histórica nos es posible hoy solamente a través de esas huellas que nos deja el arte de las variadas formas de sensibilidad de lo temporal.

Tales operaciones se realizan siempre por razones extrínsecas a la obra y ajenas a su valor literario. No se motivan los cortes en consideraciones que apunten a la mayor belleza o perfección del libro, sino en supuestas necesidades exteriores del todo a él y a su propósito. Es como si un museo, para dar a conocer al público uno de esos grandes y elocuentes lienzos de Veronese o Tintoretto, le recortaran

unos cuantos palmos de cada lado, so pretexto de que en la sala del museo falta espacio, y debe colocarse, junto a esta, otras pinturas. Va también este arbitrio contra el sentido de la unidad y totalidad orgánica, de integridad de la gran obra ya que cada escena, cada capítulo, existen en función de la obra entera, y son miembros, partes vivas, del organismo total, como en una catedral gótica. Además, este atajo, para ganar tiempo, es obviamente inmoral y fraudulento, porque al lector no se le da lo que se le ofrece, Dickens, sino un gatuperio de Dickens. La fórmula, no obstante, tiene éxito, como no podía menos de esperarse. Y en estos días leí que Shakespeare había sido sometido, en todos sus dramas y tragedias a los mismos tundidos y mondados. Para dolida comprobación busqué el libro. Y me lo encontré agravado con una larga cita, a modo de justificación o escrito de defensa, tomada del libro reciente *La educación general en una sociedad libre*, informe redactado que designó de su seno la Universidad de Harvard, y cuyos miembros son dignos, por sus obras y títulos, de consideración y respeto. Dice la susodicha obra, por su página 115, que «se necesitan versiones de las grandes obras limpias de dificultades innecesarias e infructuosas, y que merced a una obra de resumen y refactura (*editing*) se hagan más accesibles al lector común». Mucho me interesó lo de las *dificultades*: (El texto original dice «*unnecessary and unrewarding obstacles*»). Recordaba yo cierto hermoso pasaje de Coventry Patmore, en *Religio Poetae*, donde se refiere al gusto de leer libros difíciles u oscuros para todo aquel «que busque más que simple diversión, y aunque el camino sea áspero y quebrado, con *peñas enormes y escarpadas colinas...*». Y otro, unos versos de Lope de Vega, perdidos en una comedia:

No estiman los hombres / las empresas llanas. / Todo lo que es fácil / como fácil pasa.

No menos se me vino a la memoria la utilidad que para la educación y disciplina mental tiene el enfrentarse con los obstáculos que ofrece,

por ejemplo, la sintaxis latina, e ir venciéndonlos página por página. Aún me creció la extrañeza al ver a los autores del informe acudir en busca de críticos o eruditos especializados (*scholars*) para que realicen la obra que yo tengo por nefanda, señalándoles ya con el dedo algunas víctimas: Homero, Platón, el Antiguo Testamento, Bacon, Dante, Shakespeare y Tolstoi. No sé lo que los mentados autores dirían, de poder decir algo, ante la operación propuesta, y si les placería ir por su pie a la sala de operaciones, a ponerse en manos del correspondiente especialista en cirugía literaria. Es decir, de uno sí que lo sé. Bacon, como curándose en salud, escribió en el quincuagésimo de sus *Essays, On Studies*, o *De los estudios*, lo que sigue: «Ciertos libros pueden leerse por delegación, y cabe hacer extractos de otros. Pero esto, tan solo tratándose de temas de menos cuantía (*les important arguments*), y de la clase inferior de libros. De otra suerte estos libros destilados son lo mismo que el agua destilada: «cosas sin gusto». Supongo que el futuro «abreviador de Bacon» no incluirá estas palabras en su perióca. Si prosigue tan feliz tendencia no tardaremos mucho en encontrarnos que la gran literatura universal ha sido escamoteada, y la sucede una serie de mixtificaciones, imposturas y engañifas, que correrán los mundos amparadas en los nombres mismos de Homero, de Cervantes, de Balzac, a los que traicionan y desnaturalizan sin reparo. Pero después de todo, ¿a qué viene tanto escrúpulo si se logra el objetivo príncipe de nuestros días: ganar tiempo?

El perioquismo

De la misma familia, y muy próximo pariente, es lo que me permitía denominar el *perioquismo* o las revistas perióquicas. Constan de *periócas* o resúmenes de libros, por lo general modernos y recientes. Una de estas publicaciones, para ensalzar su utilidad y mérito, dice que «uno puede disfrutar de lo esencial de cada libro de éxito aunque no se tenga tiempo para leer los libros enteros». Los que creíamos, hasta

ahora, que la esencia de una obra, lo esencial, solo podía y debía exprimirlo cada lector por obra y gracia suya, y tras la cabal lectura del libro en cuestión, nos quedamos asombrados de la bobería en que antes vivíamos, y nos quitó de percibir que eso de dar con lo esencial de un libro puede delegarse en cualquiera que lo busque por nosotros, y nos lo brinde, por unos céntimos a la semana. Porque obsérvese que el sistema cisorio que venimos reseñando añade a la ventaja más buscada, ahorro de tiempo, otra que no se le queda atrás: ahorro de dinero- En vez de cinco libros de Dickens, se compra uno solo; y en vez de desembolsar los precios de los libros nuevos, no nos sacamos de la faltriquera más que la módica porción de calderilla por la que se nos da la semanal *perióca*. Por algo se cita la opinión de un hombre de negocios, de un archiocupado, nada menos que del directivo de gran compañía, que dice: «Su revista es el periódico ideal para la gente ocupada».

Este procedimiento de los resúmenes o condensaciones (uno de los pudendos eufemismos aplicados a este linaje de faenas) puede, sin embargo, ser útil y aconsejable, usado con discernimiento. Alfonso reyes señala la existencia de dos grandes direcciones de la literatura; la literatura en pureza —fin propio de la obra— es quehacer sumamente beneficioso para el público general. Se impone el deslindar claramente los campos para, por una parte, no privarse de un medio de desbroce y orientación en la selva libresca de nuestros días; y, por otra, para no ir en el uso de este sistema más allá de los límites que imponen la naturaleza y propósito de cada obra. No todos los libros son susceptibles de resumen por la simplicísima razón de que tan solo para el analfabeto, que los mira en los anaqueles por el lomo, como masas de papel forradas de cuero, son todos los libros idénticos por dentro. Una delicada sensibilidad, un atinado concepto del valor y la índole de cada obra, son los que deben mover la mano, hacia la tarea de resumir, en unos casos, o detenerla, en otro, antes de que se haga culpable del atropello. ¿Condensar a Freud, o a Spengler,

para conocimiento más general? Santo y bueno. Entrar a tajos en un drama o una novela, rebanar y retazar a Shakespeare o a Balzac y luego brindarnos los dispersos miembros en un gigote, que aspira a hacerse pasar por razonable equivalente y sustituto de aquella hermosa obra viva entera, me parece aberración materialista, engendro de la conjunción de la ignorancia de lo que es esencialmente una gran obra literaria, con la cegadora prisa, que no para mientes en el valor de lo que atropella con tal de llegar antes.

La vía de la técnica

Aparentada a la anterior, por ser de común origen mecanicista, por buscar el remedio por los rumbos de lo material. Pero ahora, lo que se quiere cambiar no es el tamaño del libro, sino la dimensión del tiempo de lectura. Naturalmente, la dimensión del tiempo personal de lectura, la cantidad de tiempo que cada uno echa en leer una página. Principio básico: para poder leer más, en el mismo transcurso de tiempo, probemos a aumentar nuestra velocidad de lectura, de suerte que entre mayor número de páginas en idéntico número de minutos. Allí se hacía violencia a la obra literaria; aquí, se quiere forzar el tiempo. Se adopta el lema general: mejoremos la técnica de la lectura. En ello creo que estamos muchos acordes. Cuando de las llamadas artes liberales se trata ¿qué tarea más insigne hay para la educación que enseñar a leer bien? Pero, bien, ¿es de prisa? Mejor, ¿será más de prisa?

¿Resultaría, de ser realizables retrospectivamente las inquisiciones y estadísticas del caso, que si Séneca, Santo Tomás, Pico de la Mirandola, Erasmo, Bacon, Voltaire, fueron lo que fueron se lo debían a la misma virtud que en el campo tuvo el soldado de Maratón, a su celeridad excepcional? Esta vía de la aceleración se hace sospechosa, como la anterior, porque las dos se amparan bajo el manto de los valores de la cantidad, y en la consideración de la lectura,

por fuera, desde fuera. Loables por su buena intención, como lo son tantos millones de caminos que llevan a las catástrofes, no solo falta, sino que ayudan al triunfo del enemigo, puesto que en vez de salvarnos de la confusión nos enmarañan más en ella, enfocando nuestra atención sobre una condición física y material de la lectura, en detrimento de su finalidad y ser propios. A nadie se le oculta que el feliz propietario de un coche automóvil podría recorrer el doble del mundo que anda, con solo duplicar la velocidad de su vehículo y ponerlo a ciento cuarenta kilómetros, en vez de los usaderos setenta. Sin embargo, por un instinto de conservación, sabiamente regulado por las autoridades, y recordado al distraído por sus agentes camineros mediante avisos atentos y exacciones monetarias, se abstiene el corredor de semejantes frenesíes. A lo que ve no acompaña ese instinto de conservación físico otro, su parejo, el espiritual. Discreta diferencia después de todo; porque quebrarnos la cabeza por mucho correr en carretera tiene efectos más decisivos que hacérmola trizas en lo que lleva adentro, por precipitarse páginas abajo, desbocadamente, para ganar tiempo.

Un profesor de la Universidad de Columbia escribió en 1929 un libro acogido con gran aplauso y copiosa venta: *El arte de leer de prisa*. En seguida de la portada, en la hoja primera, viene una advertencia titulada: *Cómo leer este libro*. Uno de mis muchos diantres menores me inspiró la figuración de un lector que, deseoso —y por eso acude al tratado de aprender el nuevo arte: leer céleremente—, se salta la hoja, con advertencia y todo. Y por empezar antes de hora a practicar la velocidad de provecho. Moraleja: ese manual debe ser el único libro que se lea despacio, para luego poder leer todos los demás a la carrera.

Hay abundantes obras análogas. Y en varios establecimientos de enseñanza superior (colegial o universitaria) se establecieron hace unos años las tituladas *clínicas* de lectura. Cada estudiante que ingresa es sometido a una sabia ascesis, merced a la cual va aumentando

el número de vocablos leídos por minuto, de semana en semana. Asegúrase que se han logrado sorprendentes resultados: mozos que al ponerse en manos de estos físicos entraban por las páginas renqueando, alcanza a las pocas sesiones un gentil pasitrote, y al doblar al mes dominan con tal garbo el galope lectivo que se pierden de vista, dejándose atrás los vientos en eso de la leyenda. Se imagina uno de los entregados a ese fecundo ejercicio, poseídos de un ardor análogo al del podenco, que se afana jadeante, tras la presa, saltando surcos —o renglones— hasta que le echa el diente, y proclama, sin aliento y victorioso: «Ya he llegado a la última línea». Seguro estoy de que se han comprobado hasta lo mínimo las excelencias del sistema, en punto a la velocidad y al número. Ahora, las otras excelencias, es decir, lo que a la larga deja tras sí, en la inteligencia, y más aún, en la persona del lector, esa práctica agonal, dudo mucho que esté registrado o pueda registrarse. Puede que con esa festinación por los espacios del libro suceda lo mismo que con lo de correr a espetape-rrero por montes y valles: que de tan de prisa que se atravesaron no se veía nada de lo que la carretera tenía a sus márgenes; y, claro es, nada se queda, ahondando en el recuerdo. Se cruzó el país, sin verlo.

El tratamiento este de la aceleración será oportuno en ciertos casos excepcionales: en los de estudiantes mal enseñados, anormales de la lectura, retrasados o cortos en la práctica de leer. La serie de mecanismos físicos que en sí contiene el acto de leer es susceptible de adiestramiento, pero la lectura en su sentido pleno está actuada por otros factores, los esenciales, que escapan a estas tentativas de generalización, porque se enraízan en la capa más honda e inalienable del individuo.

Hay un tiempo de leer cronológico, mensurable y tabulable, en relación con la materia numérica leída; pero el verdadero *tiempo de lectura* es variable para cada ser humano y hasta diría que variables dentro del mismo ser humano, por misteriosos motivos originados en una conjunción del modo de ser espiritual de la persona con las

circunstancias y el tema de lectura. Hasta llegaría yo a pensar que cada autor tiene su propio *tiempo*, que secretos e inexplicables pedales nos aceleran, nos retrasan la andadura del leer; y que en ese tiempo del leer colaboran las estaciones del ario, y las horas del día y de la noche, y los estados de ánimos del leyente, y sus posturas. La lectura es todo eso, conjunto e inseparable, como en un paisaje la montaña del fondo y el son del aire en la arboleda y el reflejo verde en el agua.

Cada lectura, si es lectura cabal, se nos presenta como acto único; el lector verdadero se entra en ella, paradójicamente, llevando en sí todos los beneficios derivados de sus experiencias lectoras anteriores, pero sin que en modo alguno le obsten para sentirse como si estuviera estrenándose virginalmente en el leer. Por mucho que se repita, ni se mecaniza, ni debe mecanizarse nunca la actividad lectora. No sería pertinente alegar aquí mi propio caso; pero en los de muchos de mis amigos de alta marca intelectual, es cosa confesada que con el más y más leer se aprende a leer más despacio, no más a la carrera; y se disfruta de esa lentitud, por las delicias que deja.

Ars Legendi

Acepción de la palabra Arte es un libro que ofrece un conjunto de reglas o preceptos para aprender a hacer bien alguna cosa. Al final de la Edad Media, las congojas que sentían los humanos ante la idea de la muerte, originó gran número de *Artes de morir*. En un *Ars moriendi* se hallaban los avisos para morir como es debido, esto es —o esto era—, con las cuentas del alma bien ajustadas, de modo que la pesadumbre de los pecados terrenales no cerrara las puertas de la salvación. En nuestros días se multiplican los *Artes de leer*. Ese de la velocidad, recién tratado, no es más que uno de tantos. Hay un *Ars legendi* parar casi todo el género posible de lecturas. Un «Arte de leer novelas»; un «Arte de leer poesías»; otro, más modesto (o más ambicioso, quién sabe), «Arte de leer el periódico diario». Mortimer

Adler, profesor de la Universidad de Chicago, y personalidad de mucha cuenta en el mundo intelectual americano, escribió hace años su «Arte de leer un libro». Y a poco I. A. Richards, el justamente famoso profesor y crítico de Harvard, sacó su «Arte de leer una página». Tentador sería el seguir angostando más el tema con la imaginación y después de pasar por un «Arte de leer un renglón», dar por fin en el «Arte de leer una palabra». Porque ¿cuánto y cuán regalada y provechosamente no podría discurrir cualquiera de los dos mentados críticos, u otro de equivalente altura, por ejemplo sobre la voz *amor*, y sus variantes sin pausa, ya levísimas, ya abismáticas, según la escribiera un Ovidio, un Dante, un Boccaccio, un San Juan de la cruz, un Racine, un Byron, un Kierkegaard, un Bertrand Russell? Tanto se van abrumando ciertas palabras de carga significante y de sutilezas de efecto, que yo agradecería una pequeña biblioteca de trataditos sobre las palabras más importantes de nuestro humano lenguaje.

La copiosidad de *Artes de leer*; el rango intelectual de los autores de ciertos de esos tratados —tratados que van de la charlatanería, en los peores casos, a la dignidad y decoro intelectual, en los mejores—, da seña de lo vivamente presente, de lo acucioso, que es el gran problema del hombre frente a los libros. Pero el camino de estas *Artes* sigue confinado a la técnica del leer, adiestra en ciertas habilidades superficiales, y acaso dañinas, como la aceleración, o deseables y ventajosas, como algunas de las propuestas por los profesores Adler y Richards. Padece la obra del doctor Adler de un origen mecanicista, que se delata, por ejemplo, en la seguridad y confianza con que se brindan y detallan las reglas, en su presentación en cuadros sinópticos, en un tratamiento de la lectura peligrosamente analítico y disectivo. Por ejemplo, el doctor Adler habla de tres distintas maneras de leer un libro, la estructural, la interpretativa y la crítica, cada una con sus correspondientes listas de reglas. Estos tres tipos de lectura debe hacerlos el aprendiz sucesivamente, situándose primero en la actitud del análisis estructural, luego en la interpretativa o sintética, y

por último en la crítica evaluativa. Por sabio que pueda ser el consejo ¿las facultades encargadas de la lectura se resignarán a entrar en juego, a la orden, interviniendo cada una en el momento preceptuado y retirándose a una discreta vacación cuando así lo prescriban las reglas? ¿Será posible a un lector filtrar sus facultades y repartirse de tal suerte en tres lecturas que en la primera deje pasar a su ánimo solo lo estructural de la obra, mientras tiene cerrado su juicio para la interpretación y la crítica, que estarán detrás haciendo cola, en espera de que les llegue a su vez, en las lecturas segunda y tercera?

Si en el leer se pone la capacidad espiritual entera del lector, usándola a toda presión, lo natural es que la lectura avance llevada a la vez por la triple fuerza de la percepción de lo estructural, de la interpretación y de la crítica, simultáneamente, como corresponde a la unidad de la vida mental. No sé qué sucedería al auriga de un carro, con tiro de tres caballos, si se propusiera que ahora anduviese solo el de la diestra, reservando las energías de los otros dos para ulteriores avances. Las facultades que intervienen en la lectura nos mueven, nos impulsan no solo por la virtud separada y propia de cada cual sino por su concurrencia en el esfuerzo; intensificado y fecundo en su resultado precisamente por la armoniosa colaboración de las energías todas. Aunque el señor Adler previene contra el peligro de un exceso en la consideración puramente intelectual de la lectura, su *Arte* se queda al margen de la prevención y sufre de exacerbado intelectualismo. Frases hay como esta: «La aclaración de este punto requeriría una formulación explícita de todas las reglas para leer las obras de literatura de imaginación». ¡Si no se requiriera más que la «formulación explícita» podríamos darnos por contentos! Lo que se me aparece como más difícil de encontrar son las reglas mismas, y todavía más ardua la prueba de su existencia, y por consiguiente la oportunidad y discreción de echarse en su busca.

Pero el libro de Adler tiene, entre sus buenos puntos, uno de sobresaliente importancia. Después de haberse extendido en esa parte

de técnica de la lectura, de busca y sistematización de mecanismos, recursos y artilugios mentales, esto es, después de apuntarse entre los defensores de un programa de soluciones técnicas, marcadamente racionalista, de pronto, en la tercera parte de su volumen, sin abjurar de su credo antes, ingresa en una fe nueva. «Lo que se lee es de la misma importancia de cómo se lee». Hombre versado en letras clásicas, el profesor Adler no ha podido por menos de aprender en su trato con griegos latinos, Agustines y Spinozas, esa lección que va quedando, como áurea arenilla, precio y recompensa final de toda suma de lectura: el sentido de la selección

La vía de la selección

Plus élire que lire

Paul Válerý

La tentativa de la fuerza bruta, la carnicería y matanza realizadas sobre las obras clásicas a nada lleva, sino a la evasión del problema so capa de resolverlo. Tampoco el intento de los aceleradores de la lectura, el hacer violencia al tiempo, conduce muy lejos, entre otros motivos porque la víctima del ataque se defiende muy bien. Y las otras técnicas —excluida esa de la prisa, por inadmisible—, las de las *Artes* de tal o cual cosa, procuran parvo y muy relativo remedio a la desesperada situación. Lo que conviene es conformarse: conformidad con el tiempo que nos es dado por providencia de Dios, sin propinas ni estirones posibles; conformidad, en consecuencia, con esa realidad que se nos impone de no leer en ese trecho temporal más libros que los que en él queda leer, honda, fecunda, y delicadamente. ¿Qué no pueden ser muchos? Pues que sean buenos. De Séneca en adelante abundan los testimonios de varones ilustres que se pronuncian en favor de los pocos libros bien leídos, y en contra de los muchos leídos malamente.

El siglo xx y la chapucería

Por desgracia nuestro siglo no se aparece como el más inclinado y propenso al bien leer. Eso de hacer bien las cosas va quedando reservado, en nuestros días, a unos pocos sectores de la actividad humana: los laboratorios, los campos de deportes y las secciones de contabilidad. Allí sí que se apura mucho. En el resto, nuestro siglo justificaría el mote de siglo de la chapucería, de la pacotilla y la baratija. En los años que tengo andados por la vida con cierto relativo uso de cierta relativa razón, he podido asistir apenadamente a los progresos hechos año por año por el descuido, la negligencia y la desgana en el ejercicio, y en los productos, de casi todos los quehaceres de la vida. Primor, esmero, escrúpulo, se dan por vencidos, y se refugian en lugares como los laboratorios, donde no se les da entrada ni cultivo por motivo moral o por amor y encanto de la obra misma, sino por razón técnica: porque allí el cuidado y la exactitud son requisitos inescapables para el buen éxito del trabajo, deberes y no gustos. Millones y millones de personas afanadas sobre una tarea, en el escritorio, en la banqueta del artesano, en el taller o la oficina, se mueven antes que por la perfección de su trabajo por despachar, por salir de paso, por cumplir; por acabar su faena, aunque no la acaben, es decir, la perfección. Nos despedimos de nuestras obras de cualquier modo desatentos al consejo del poeta:

Pero que el adiós / lo deje perfecto.

¿Cómo no se sonrojará, por ejemplo, el artífice contemporáneo —que sin duda se toma por muy superior, en cuanto que contemporáneo, al de todas las épocas pasadas— al mirar en las vitrinas de los museos las joyas primorosas del siglo xvi y xvii? Se vaga por las salas del Louvre, del Victoria and Albert, y la vista cae sobre prodigiosos objetos de marfil, sobre manuscritos cubiertos de miniaturas, obras de aquellos siglos que ciertos maestros, llaman bárbaros, el xii, el xiii. Se traspasa el umbral de una catedral gótica, y la luz que nos alum-

bra viene cernida por vidrieras de labor finísima, construcciones tan delicadamente pensadas como ejecutadas en su materia. Junto a eso el siglo *progresado*, el gran siglo del progreso, opone el «cinco y diez», los artículos de pasta hechos en molde, la mercancía de munición. Y es porque premura y voluntad de número, de cantidad, obligan a producir mucho, sea como sea, a hacer de prisa; lo cual equivale, casi siempre, salvo en el caso del genio excepcional, a hacer mal, o a producir cosas que lo mismo da que existan o no. ¿Será posible, en un mundo donde casi todo se hace de cualquier modo, aspirar a que las gentes hagan una cosa bien, leer? ¿Y para leer bien, leer menos libros?

Pereza y cantidad

Por raro que suene, para mí eso de leer muchos libros puede venir de propensión perezosa, de laxitud de voluntad. Recorrerse a la ligera, superficialmente, seis volúmenes apretados, da menos trabajo que leerse a fondo un diálogo de Platón. Por eso se nos desoyen tantos consejos para leer menos y mejor: ¡es tanto más fácil leer más y peor! Y luce, en sociedad; tanto en la sociedad de los letrados como en la de los nescientes. Estos se asombran siempre de «lo mucho» que ha leído uno. Y aquellos, también presos dentro del concepto numeral de la cultura, admiran o envidian al colega incansable que sabe decir unas cosas del libro de ayer, que «está al corriente». Sostengo, por caprichoso que parezca, que el leer muchos libros afanándose de tomo en tomo, sin pausa, no es sacrificio; el sacrificio estaría, en todo caso, en esforzarse por leer mejor; aunque al parecer sea más descansado, en realidad demanda más energía, espiritual, del mismo modo que al sistema cardíaco y pulmonar se le da más trabajo recorriendo seis kilómetros por riscales y serranías que doce por llanadas.

Pero convenidos en que ha de leerse menos, se trata de que esa disminución del número de libros no dé merma de nuestro provecho y

placer, ni en rebajo de su altura. Ha de ser una *aminoración selectiva* que, por sabia manera, nos aumente, quitándonos. A menos unidades —libros— leídas, se ha de obtener más; y disminuyendo la cantidad tiene que acendrarse la calidad. Esta vía de lo selectivo nos abre un ancho horizonte. Pero antes de ir hacia él se nos impone pensar un poco, y no aventurar nuestros pasos sin discurso ni prudencia.

¿Cuál ha de ser el crítico selectivo? ¿Cuáles sus modos operantes y sus órganos? ¿Quién es el llamado a elegir, cuáles sus títulos y sus principios? Porque si la observación de los hechos no nos engaña, al infortunado lector que en busca de luces eche por esta vía le esperan tropiezos nuevos y riesgos mayores. Vayamos ponderando algunas de las formas de selección que se proponen al hombre moderno, desde distintos sectores sociales. La primera en importancia de estas instituciones tutelares o curadoras del lector despistado parece que la constituyen las sociedades que suelen llamarse *Libro del Mes*, *Amigos del libro*, etc.

Las sociedades de lectores y sus consejos

En lo que va de siglo han crecido como la espuma, están creciendo ahora mismo. Asevera la revista de los editores de los Estados Unidos, el *Publishers Weekly*, que en el año recién corrido, 1946, se han fundado no menos de diecisiete *clubes* de lectores. Entre ellos los hay para niños, para adolescentes de entre diez y veinte —los *teen agers*—, club del libro para hombres; club del libro no novelesco; club del libro para *Executives*, o sea para los directores administrativos de las grandes empresas industriales; club de libros para la familia, que sin duda habrá de tener en cuenta, para responder a su título, los gustos de chicos y grandes, hombres y mujeres, englobando a muchos de los anteriores.

Sus beneficios para la orientación cultural de los millares de gentes que se ponen en sus manos, dependen de varios factores: competencia

y gusto de los jueces seleccionantes, rigor con que desempeñan su trabajo, y, ante todo, independencia y libertad sin tasa de consideraciones comerciales, políticas, de presiones que probablemente les asedian por todos lados. Pero aun concediendo que los susodichos juzgadores sean varones colmados de luces y virtudes, sabios e invulnerables a las tentaciones que nos hacen sucumbir a los demás mortales, este órgano de selección se resiente de una congénita dolencia: que solo opera sobre libros nuevos y de publicación reciente, esto es, en su mayor parte sobre la literatura del último minuto. Lo que ofrece al suscrito suele ser las *novedades* del mercado literario. Y al enfocar su atención y sus distingos sobre el presente, deja en sombra nada menos que toda la literatura escrita antes de que el lector ingresara en el *Club*. Quiere decirse (sin que eso se tome a ofensa por los autores contemporáneos) lo mejor y más importante de la vasta masa de la producción literaria de la humanidad. Un alma sencilla, anhelosa de leer bien, y lo bastante humilde para atender a los avisos de sus supuestos mayores en saber y consejo, podría descansar en la seguridad de que con comprar y leerse el libro o los libros que cada mes se le indican como sobresalientes está empleando sus intereses intelectuales del mejor de los modos; sin caer en la cuenta que se le priva del mejor y más sustanciosos sustento: Las obras que no son *novedades* de librería, y que se contentan con ser inmarcesiblemente nuevas para los espíritus, bien que se escribieran en tiempos de la Nanita. Se ha colado tan sutilmente por todos los resquicios de nuestra sociedad la idea de la moda, y de lo obligatorio de sus mandatos, que lo que quieren leer el mayor número de gentes es el libro de moda, para poder hacer buen papel en sociedad y denotar a las claras que se es moderno.

«Odio los libros nuevos», decía William Hazlit. «Hay veinte o treinta volúmenes que leo y vuelvo a leer, una y otra vez, y son los únicos que me gusta leer». ¡Descomunal e insólita opinión, formulada con salvaje lisura! Y que como ciertas yerbas no hay por qué tomar, a no

ser en caso de envenenamiento, para contrarresto de la hierba peor. Y sin olvidarse nunca que entre esos libros nuevos, del tiempo de William Hazlitt, estaban las admirables páginas de Hazlitt, y no era sin duda prueba de necedad leerlas entonces, ni hoy, ni mañana. Un libro viejo no puede hurtarse a una fatalidad, que le acecha al borde de su salida: la de haber sido nuevo alguna vez. Y sospecho que la más secreta ambición de los autores es que sus libros nuevos se hagan viejos, al modo de los vinos, ganando con los años en preciosas cualidades y en la estima de las buenas gentes. Pero la preferencia de Hazlitt acaso tenga cierta utilidad de antídoto, frente a la intoxicación *modista*. Y nos aclara una evidencia, a saber, que la novedad o la antigüedad de un libro nada aseguran respecto a su excelencia, porque precisamente la virtud máxima de la gran obra, de la gran poesía se halla en su capacidad de humillar los días y los siglos, con unas palabras tan bien dichas que siempre quede alguien que no las olvida, y las renueva, y con ello afianza su continuada novedad.

Tan evidente es el hecho de que estas sociedades desequilibran la proporción de lecturas, en favor casi exclusivo de lo reciente sobre lo clásico, y descarrían al público que se les entrega para ser adiestrado por ellas en la selección, que en los Estados Unidos funciona ya otro Club del mes, el cual edita y recomienda a sus socios libros clásicos tan solo. No se necesita apelar a estadísticas para presumir, sin error, que tan benéfico propósito no logra por ahora ser imán de multitudes y compensa en muy módica medida, si acaso, la desproporción gigantesca originada por los clubes del libro corriente.

Sería injusticia palmaria negar que tales asociaciones contribuyen a la circulación de libros, y acaso hasta a su lectura, en gran manera. Su funcionamiento halaga la comodidad, preciosa meta del mundo moderno, ya que apenas hay que hacer nada —aparte del abono de la cuota— sino abrir la puerta al cartero, y hacerse cargo del paquete en que llega el volumen nuevo, cada treinta días. Pero esa misma comodidad ¿no irá empujando a los lectores a una cierta

actitud pasiva, a un dejarse mandar libros, que redundaría en apatía selectora, en descuido de la iniciativa, entregada ya, por delegación, al sumo tribunal de escogedores? Los Clubes, previniendo ese daño, ofrecen delicadamente a sus socios cierto margen de selección, y combinan el consejo y la libertad, teóricamente, ofreciendo no solo sus preferencias, sino una lista en la que pueda el socio ejercer las propias. Pero el fantasmón de siempre, el tiempo, empuja a muchos a olvidarse del derecho y, lo que es más grave, del deber, de tener en activo ellos mismos, su facultad selectiva, y la abandonan perezosamente. Peligro, este de que la sociedad tutora, en lugar de estimular la actividad intelectual, moviéndola a operar por cuenta propia, la embote y la reduzca a un simple aceptar, mensual, automático, lo que han escogido los demás.

Y como otro riesgo hay, aunque al parecer opuesto, de idénticas consecuencias. Llegada la sociedad guiadora a gran ventura económica, se desarrolla en sus dirigentes un instinto de conservación que prevalece sobre los demás motivos. Los intereses creados, entonces, empujan a los seleccionadores a elegir, con el pensamiento puesto no en el mérito puro de las obras en cuestión, sino en las probabilidades de que el gusto público acepte clamorosamente su fallo y el libro adquiera la gran mayoría de los abonados. Y por insensibles grados de condescendencia y oportunismo se puede desembocar, en una situación nada rara, en múltiples organismos de la vida cultural moderna: que lo creado para dirigir, orientadoramente y por medio de un grupo de personas competentes que tiene sus principios y normas claras de selección, las actividades de una gran mayoría que se pone gustosamente en sus manos, se revese. Y que ahora los electores se desazonen cavilando, no en las hermosuras de tal o cual libro, sino en su efecto en la masa social, que desean halagar, o por lo menos no contrariar, para que el negocio no se lesione; transformándose de esta manera de directores en dirigidos, de orientadores en desorientados, y dando al traste con la finalidad misma de la

asociación. Gravísima seña suele ser que precisamente cuando más prospera, alguna de ellas, en haber económico y solidez material, es cuando empieza a renunciar a rigores selectivos, aniebla sus normas y adopta el gran consejo de Quevedo: si quieres que todos te sigan, ve tú delante de todos.

Menos visible, pero siempre latente, está otra amenaza. Que la Asociación se eche deliberadamente por un declive doctrinal y haga de oficina de propaganda y moldeamiento de opiniones, fomentadora de masas y regimentaciones, y ya no más nodriza de espíritus en libertad.

Meritorias son estas asociaciones y no deben tomarse las reflexiones anteriores como censura cerrada; tan solo como aviso de que toda delegación de la facultad selectiva individual puede llevar a su desuso y resultar, en vez de tónica, debilitadora y mortal.

La crítica y su degeneración

Desde que existen los críticos, hay críticos de los críticos. Burlas y desdenes, ataques y vejámenes han caído sobre sus cabezas. Todo, en último término, crítica. En lo ínfimo de la escala las mujerucas del patio de vecindad, en lo sumo el varón docto que dictamina en su estudio, péñola en mano, las gentes todas critican. Por lo mezquino y por lo grande el criticar es función propia del hombre, el cual, merced al ejercicio de la crítica, es capaz de rebajarse a la mentidera maledicencia o subirse a las claridades y hermosuras del puro entender. Honor del hombre la crítica, con tal de que el hombre le haga honor.

Santayana la estima «como una grave función pública; en ella se ve la raza asimilando al individuo». Hace eco a un pensamiento de Emerson: «Las ideas de las inteligencias más preclaras acaban por convertirse en la última opinión de la sociedad». Considérase así a la crítica como hacienda de esencial papel en el buen funcionamiento de una sociedad civilizada. Si las gentes se vigilaran en lo

que concierne a su bienestar intelectual y psicológico, como lo hacen en los aspectos sanitarios e higiénicos de su existencia en común, ya se tomarían buen cuidado de ver cómo anda en cada momento y encada país eso de la crítica. Para las mediocracias pseudopensantes hay, hoy, una sobra de crítica. Mil veces he oído decir que se critica demasiado. Yo me permito creer, muy diferentemente, que hay un defecto de crítica, o, dígase de otro modo, un exceso de crítica defectuosa. Nuestro atribulado planeta, en cuanto que lo representan sujetos conscientes y sintientes, se mira hoy en una más desesperada necesidad de sentido crítico que nunca, trabado como se ve en un enredo de problemas más enredoso que nunca. Lo que escribe Ezra Pound al principio de su petulante *ABC of Reading*, de «si el jardín de las Musas va a seguir siendo jardín se necesita imperiosamente un desbrozador», se aplica con tanta o más urgencia a otra clase de huertos y jardines; por ejemplo, el de los libros. Da tanto de sí esta feraz tierra de donde brotan los libros que la maleza esconde las flores, y la mucha espesura de lo que crece sofoca, a veces, lo más delicado y tierno. Acábase la abundancia en maraña, y la fecundidad, desatada, esteriliza. Bien necesitados andamos de desbrozadores, de críticos.

A más críticos, menos crítica

Y la verdad es que los críticos no faltan si solicitamos el consejo de la más requerida y asediada consejera de nuestros días, la estadística, nos dirá que a la par del aumento en la producción de libros ha corrido el crecimiento en el número de críticas. Así se ve el folleto de Florin Lee MacDonald sobre el «revisterismo literario de América», entre otros. Pero la función crítica aplicada al libro se ofrece ahora en una nueva forma, la «revista» o reseña de la obra literaria recién salida. Las «revistas» aparecen en muchos periódicos diarios; en secciones especiales, que perturban el plácido reposo de los domingos anglosajones, en los *Times* de ambos mundos, el de Londres y el de Nueva

York, y existen publicaciones semanales con especial incumbencia de proporcionar al lector revistas de libros nuevos. Leerse todos esos artículos es una de las más graves pensiones que tocan en suerte a ese pobre diablo de nuestros días, personificado en muchos de nosotros, que aspira a *estar enterado*, a saber lo que va pasando en el mundo intelectual. Debe admitirse, en buena ley, que algunas, o bastantes, de tales revistas desempeñan su papel con discreción, es decir, nos amplían y detallan el índice de contenido del libro, nos informan. Pero como a mí se me figura que todas esas quejas sobre la deficiencia de información que sufre el mundo son vanas —porque lo que falta no son noticias, sino criterio—, es legítimo preguntarse en qué medida contribuye el «revisterismo» a dar luces en estas tinieblas del laberinto de los libros.

La respuesta que yo me doy a mí mismo, y modestamente ofrezco al que la quiera, es que detrás de esa frondosidad del «revisterismo», motivo aparente de regocijo, se ha verificado una operación fraudulenta, el escamoteo de la verdadera crítica, y esto es motivo real de preocupación pesarosa.

El escamoteo

En 1896 empieza un gran diario de New York a publicar su suplemento semanal de libros, y en su exposición de motivos explica que parte de la idea de míster Adolph S. Ochs, el fundador, de que hay que tratar a los libros recién salidos como noticias («treating newly published books as news»). Este será el mandamiento que la mayoría acata en los cincuenta años pasados. A primera vista parece que se hace un favor al libro; a segunda, y más a tercera, empieza uno a resistirse al favor. Porque la equiparación de la salida de un gran libro con las noticias típicas del periódico, el incendio de anoche, el atraco de anteayer, o el estupro de la víspera, es harto depresiva para la obra literaria. Los libros, en cuanto que aparecen y afirman su existencia, como hechos,

en el mundo, son sucesos, sí, merecedores plenos de que se nos noticie de su aparición. Pero la semejanza acaba ahí. En cuanto se prolongue se hace vejación del libro, se ignora su verdadero ser, de no terminar como el suceso de sangre, o contra la propiedad, en su misma materialidad, de consistir en una nueva realidad espiritual, si grande, interminable. Se le hace a uno un tanto cuesta arriba el aceptar la última hazaña de un destripador o un ladrón de frac como equivalente, en merecedora de atención y paridad de trato, con la salida de una novela de Henry James o un poema de Paul Claudel.

En cuanto se aceptó explícita o implícitamente esa brillante idea, se vino en cuenta que había casi tantos sucesos que contar al público como libros nuevos. Y por ende la demanda de periodistas revisteros subió como la espuma. Esas revistas, fieles al mandamiento, han de ser preferentemente *factuales* y brindar al lector con resúmenes de lo que contiene el libro. Bueno está, para libros de ciencia o de didáctica. ¿Pero de qué sirve eso frente a una novela, una tragedia o un libro de poemas? Asoma el espectro fatídico del *argumento*, contado con innumerables esfuerzos para que el cuento se haga ligerito y grato. Y menos mal si el revistero se limita modestamente a ese objeto. Pero cuando se sale de sus casillas y se aventura por la crítica empiezan, ahora de veras, los sucesos, los atropellos, las violencias y estragos.

De eso, poca o ninguna culpa tienen los revisteros, clase tan respetable como otra cualquiera, la de los profesores o los químicos, por ejemplo: la tiene la circunstancia social que los arroja sobre sus presas, y la ligereza pensante que suele ser señora de esta sociedad moderna. La circunstancia social que los arroja sobre sus presas, y la ligereza pensante que suele ser señora de esta sociedad moderna. La circunstancia social es el monstruo con que empezamos, el fenómeno del número, la gran tarasca de la cantidad, personaje descollante de nuestro tiempo. Pero es hija legítima de nuestro tiempo y como tal es imperativo aceptar su realidad y hacerla cara. Donde viene lo malo es en la ligereza con que se la afronta, en toda la serie de frivolidades,

evasivas y atajos con las que deseamos defendernos del monstruo. Menudean las armas de palo y las celadas de cartón. Unas de ellas son: «Las revistas».

La crítica, lo que necesitamos tanto, queda suplantada por la reseña. El siglo XIX fue una procesión de grandes críticos: Coleridge, Hazlitt, De Sanctis, Sainte Beuve, Brandes, se acercan al milagro de escribir sobre libros recientes, no como de ocurrencias pasajeras y sensacionales, sino como de grandes acreciones permanentes al peculio espiritual de la humanidad, y sus escritos críticos son a su vez, y por eso, nuevos aumentos de ese tesoro. Nadie como Sainte Beuve, en sus célebres *Causeries du Lundi*, ejerció ese papel de hablar de lo de hoy, con fundamentos de siempre. Sobre todo con fundamentos. Porque lo que señala al gran número de los revisteros actuales es su carencia de todo fundamento.

Llamo fundamento a un moderado saber de aquello sobre lo que va a escribirse, esto es, de letras, y una moderada posesión la auténtica calidad crítica, que a mi ver consiste, por un lado, en la pureza de la curiosidad intelectual desinteresada y, por otro, en la aptitud para sentirse recreado y movido por lo que se lee. Cuando en la triste generalidad de los casos el revistero trabaja a lo forzado, contra su gusto y para ir despachando, poco a poco, su condena, a tantos artículos por semana. Tan rara es la oficina de farmacia en donde se tome de mancebo a un garzón del todo ignorante de la química y la farmacopea, como el periódico que no se franquee a cualquier mozalbete con pocas más letras que las abecedarias, para dictaminar sobre libros e ilustrar al público. La musa poderosa de la irresponsabilidad, alentadora de innumerables actos de nuestros días, no se da paz en inspirar reseña tras reseña.

Para encubrir este tipo de mercancía se suele llamarla *impresionismo*. ¡Ya quisiéramos tener hoy críticos impresionistas a lo Remy de Gourmont, a lo Walter Pater!

Es, de verdad, capricho con forro de ignorancia, retozos y volteretas, a placer, de la arbitrariedad personal, por las hojas de los periódicos. Los resultados son, en el caso del revistero prudente y cauteloso, el tedio, y en el del atrevido y pretencioso, la risa. Hay, por ejemplo, un crítico-revistero, que solía serlo de una revista muy selecta de Nueva York, que cierto año, allá por sus meses primeros, se deshizo en elogios de una novela nueva: la tal obra se presentaba con las señas de la grandeza, sus personajes eran de los que se nos apegan a la memoria como creaciones geniales y nunca se olvidan, y así, varias columnas. Pero llega diciembre, y el revistero ofrece a sus lectores un recuento de la producción literaria del año. Y, con loable franqueza, confiesa que aquella obra sobre la que vertió su elogio, a lo mejor no es tan buena como proclamara él mismo; porque los personajes inolvidables se le han olvidado de las horas primaverales de abril a las gélidas decembrinas; por ende, y con ejemplar honradez, previene al lector que cumpliría rebajar un tanto al alto precio en que la puso. La moraleja es clara: cada vez que se suelte el entusiasmo el referido crítico sobre un libro cualquiera, el lector escarmentado debe esperar hasta las Navidades, no vaya a ser que el encendimiento del autor sea una de las muchas formas capciosas que toma para burlarse de los mortales la calidez de la primavera.

En 1928, según asevera Shipley en su libro *The quest for literatura*, hubo un semanario de revistas librescas en el que se dijo de *ciento cuarenta y tres* novelas que eran *la mejor* novela del año. A unas cuarenta y cinco les tocó el título de la mejor novela de la entonces corriente década. Y más de veinte alcanzaron la gloria de ser la novela mejor de nuestra era.

Una novela de Faulkner se merece, en un diario de Louisville, loas sin reserva y se tiene por la culminación del arte de su autor. En otra hoja diaria de Chicago se ve calificada de «asquerosa y nauseabunda producción de un meridional que apenas sabe expresarse». Norte contra Sur. ¿Cómo va a servir esa muchedumbre

de contradicciones para guiar al lector por entre la muchedumbre de libros? Sucede lo que Virginia Woolf señaló en su folleto sobre este revisterismo, *Reviewing*: «El lector pide al revistero que le diga si el poema o la novela son buenos o malos, para decidirse o no a comprarlos. Sesenta revisteros le asegurarán, a la vez, que es una obra maestra y que no vale nada. Este choque de opiniones, tan radicalmente contradictorias, las anula todas». Y además, añadimos nosotros, confunde al lector y le desmoraliza, porque le mueve a la desconfianza la crítica y a la fácil idea de que no hay criterio firme con que juzgar de nada. Al que me objete que eso viene de la santa, de versas santa, diversidad de gustos y libertad de opiniones, sacando aquél: «de gustos no hay nada escrito», le diría que a esa consecuencia solo puede llegar, si llega, el que se haya leído un buen golpe de todo lo que se ha escrito sobre el gusto y los gustos. Cuando el ignorante lo proclama, la verdad es que de gustos no hay nada leído; por él, claro.

Asiste, pues, el siglo xx a una subversión hartamente grave de cosas. Durante el siglo xix los grandes críticos se asomaban a los periódicos, en la sección literaria, asistiendo al público con toda su auténtica capacidad. Labor de limpia y fecunda democracia. Ahora los periodistas —cuyo criterio, por la materia y el objeto con que lidian, no puede ser del mismo nivel que el del gran crítico— han desalojado, con esas armas ligeras de las *revistas*, al conocedor y pensador original y cuidadoso, y campean por sus respetos, horros de todo respeto, allí donde ayer estaba un Sainte Beuve, o un Croce, o un Clarín, o un Brunetière. Labor de turbia y desastrosa demagogia. Únicamente en ciertas revistas mensuales de buen porte intelectual, las menos empeñadas en cortejar el favor económico del público, se da aún el artículo de crítica, no la *revista*. Hay, por ejemplo, en los Estados Unidos un contraste marcado entre el valor, la seriedad de intención de muchos ensayos, que ven la luz en publicaciones de escasos lectores, y donde se revela la inquietud crítica del mejor pensamiento

norteamericano contemporáneo, y lo inane y vacío de tantas *revistas* en innumerables diarios, o *magazines* de alta venta.

Y si el lector de buena fe intenta compensar lo uno con lo otro, en busca de luz y salida, trabajo le va a costar. Geoffrey West, en *Deucalion*, tras pasar lista a una ringlera de talentos críticos de hoy, arriba a esta desalentadora conclusión respectiva a su efecto en la sociedad: «Hay una total falta de acuerdo sobre un solo punto, ya sea de ética o de estética; la consecuencia es una profusión selvática que agota el esfuerzo individual, hasta el rendido explorador tropieza, y por fin se detiene, desconcertado por tan caótica abundancia». Y menos mal si no cae por los suelos, enredado. Abundancia y caos. En eso estamos.

Si se escriben todavía ensayos de crítica literaria de mucha nota, y la acuciosidad espiritual de nuestro tiempo da cuenta de sí en algunos nombres de verdaderos críticos, el revisterismo, a modo de crecimiento parasitario, ahoga la producción mejor y acostumbra al público a un género de pseudocrítica desmoralizador por lo fácil, que informa superficialmente y no estimula. Los lectores, arregostados a su halago, miran luego a la crítica auténtica como obra esotérica o pretensión intolerable a hacerles pensar.

De tal modo el que fue, y podría ser, importante instrumento de selección fracasa y hasta perjudica, porque en esa abundancia numérica se le ha perdido el principio activo de toda selección el criterio selectivo.

¿Los cien mejores libros?

En la frenética empresa de salvar al *homunculus lector*, desalentado en el laberinto de los libros, se le proponen más evasiones que soluciones, más arbitrios que remedios. Uno de los expedientes socorridos es ese de ofrecer listas de los mejores libros, que por una misteriosa influencia de la numerología tienden a cifrarse en la centena. La

atención candorosa de las almas sencillas se prende, encantada, en la precisión, la claridad de ese rotundo número: *cien*. ¿Y cómo no va a prenderse si, aunque no sea ese el ánimo de los proponentes y compiladores de las listas centenarias, luce en ellas el señuelo de un equívoco? El equívoco de que con echarse al cuerpo cien libros ya se entra en posesión y beneficio de la gran herencia cultural de los hombres. Atributo de la razón es aprender los límites de las cosas: y se desaniman muchos por lo indefinido de las fronteras de ese reino de la sabiduría humana, a cuyo señorío se les invita o empuja. ¿Qué gran cosa no será el que se nos brinden sus lindes —cien libros—, se sepa ya cuál es la meta de los esfuerzos del lector apurado? Los creyentes, a pies juntillas, en eso de los cien libros, se me presentan —sin que nadie deba ver malicia ni menoscabo en mi figuración— como mansueta criatura que se pasara la vida dándole vueltas y vueltas al rosario del leer, sin salirse del padrenuestro, el avemaría y el *gloria patri*, incapaces de plegaria ni oración que no se apoye en sus cuentas. No más batidas, exploraciones o aventuras, por la floresta de la literatura secular. Antes había que dar uno mismo con los tesoros, descubrir por uno solo la inesperada maravilla, como los Pizarros o los Corteses, en las incógnitas tierras; pero ahora se las recorre con todas las ventajas que al viajero turista proporciona la previsión de Cook o el *American Express*. Los cien libros son algo así como el viaje planeado de una vuelta al mundo, el mundo de la cultura universal, con su itinerario fijo, sus señaladas etapas, y las curiosidades marcadas con los respectivos asteriscos, para ahorrarse el trabajo de tener que juzgar por cuenta propia.

La falacia del número o la centena engañosa

Tan abundantes y favorecidas son estas tablas de nombres y títulos que recentísimamente una casa editorial de Nueva York, Jasper and Lee, se creyó en el caso de coleccionar la más conocida de esas listas

en un folleto que se titula con grandes caracteres en su portada «¿Ha leído usted cien grandes libros?». Tipográficamente se destaca, con letras de tamaño superior a todas, el *Usted*, como un reto lanzado al infeliz que ponga su vista en la cubierta, y que, es de suponer, no gozará ya de paz y serenidad interna si, como es lo más probable, no tiene ya leídos los cien mejores libros y puede que ni siquiera cien libros, mejores, medianos o peores.

Pero si busca en esta *lista de listas* claridad para sus confusas ideas sobre lo que *hay* que leer, saldrá de ella todavía más embolismático que entrara. El primer desengaño que saca es que los *cien* libros, no son cien, de no atenerse, a cierra ojos, al dictamen de un solo dictaminador. Acúdase al consejero *A*, y a su centena de libros óptimos. Ya sabe el preocupado a qué atenerse si no pasa de allí. Pero si lee otra de las listas centenarias, la del consejero *B*, notará que sus cien mejores libros no son los mismos que los de *A*. Perspicaz que es, en cuanto nota que después de todo las diferencias no son muchas y que las discrepancias entre *A* y *B* no van más allá de doce o quince autores, confeccionará una tercera lista, para su uso, la cual abarque a los autores de *A*, más los autores nuevos de la *B*. ¡Soberbio expediente! ¿Qué más da que se haya quebrado la magia del número y que los cien óptimos sean cien y pico? Pero que pase el lector un paso más allá, a una tercera lista confeccionada por *C*, autor —individuo o colectividad— no menos ilustre y merecedor de obediencia que *A* o *B*: nueva sorpresa. Abundan las coincidencias con los dos preopinantes, pero asoman otras diferencias: he aquí una veintena de volúmenes que no figuraban en las otras y que cumple adicionar a la lista particular del lector. A estas horas, *sus* cien mejores libros llegarán ya, por lo menos, al número de ciento cuarenta. Y como se impondría seguir arrimando a la lista las obras de las nuevas nóminas que no estaban en las demás, el crecimiento de la cifra inicial sería incesante, vertiginoso, y el atribulado lector acabaría por averiguar, en persona, que no existen los mentados cien libros mejores, mejor dicho, que los tales cien libros son ciento

ochenta o trescientos cuarenta. Dios sabe; todos menos cien. No deja de tener gracia que llegue a esa conclusión, llevado precisamente de la mano de los doctos varones y sabias entidades que se atrevieron a creer que los había y concretaron su creencia en respectivas nóminas, ofrecidas filantrópicamente a sus prójimas.

Este arbitrio no ose diferencia mucho del de Procusto, aquel de los resúmenes o condensaciones de obras maestras, que ya se trató. Tómese el conjunto de la producción artística e intelectual de todos los tiempos como una sola obra maestra del espíritu humano, y se verá que el expediente de creerla reductible a cien libros se apareja a aquél de comprimir las dos mil páginas de Dickens en cuatrocientas. En los dos casos se violenta la verdad de las cosas, ahora la felicísima verdad de que hay más de cien, mucho más, libros óptimos; antes la imperiosa verdad de que Shakespeare necesitó para escribir su *Hamlet* todas las palabras que en él puso, y no tan solo aquellas a quienes haga el favor de perdonar la vida cualquier Perico de los Palotes, atropellador de clásicos, que presume de saber mejor que Shakespeare cómo había que escribir su *Hamlet*. Y mejor que nosotros cómo hay que leerle.

Es otro modo que tiene de asomar la cabeza el criterio cuantitativo en estos delicados negocios donde se opera con valores intelectuales puros. Y todo intento, sea cual fuere el rodeo que busque para disimularse, de invitar a la aceptación de normas numéricas para una clasificación valorativa de las obras del espíritu atenta contra la esencia misma del espíritu y de la cultura.

El prejuicio de raza, nación y lengua

Las pruebas de cómo esa tentativa de crear una tabla de méritos literarios en realidad conduce a toda una serie de forzadas falsificaciones de valores, está —alego el ejemplo por lo que me duele, en mi calidad de español— en lo mal paradas que salen las letras de los pueblos no

sajones, en general, y del español en esos catálogos confeccionados por autores sajones. Coinciden, casi sin excepción, en que de todo lo que se ha escrito en español desde el siglo XII hasta hoy no hay más que un libro, *Don Quijote de la Mancha*, que dé la talla para el ingreso en esa nómina de la fama y utilidad, emparejadas. ¿Será únicamente mi ceguera nacional, mi amor patrio, la que me mueve a atener por injusto ese veredicto de los *listeros*, y a creer que han salido de la lengua española algunos libros, a más del Quijote, que pueden servir a los hombres con profundo beneficio espiritual? Si el profesor Adler pone en su lista, y con razón, a Corneille, ¿puede nadie que aspire a módicamente justo en cosas de letras negar títulos a Calderón o a Lope, para penetrar en el sagrado recinto listero? ¿Qué otro motivo sino el conocimiento preferente y preferido de lo nacional lingüístico hay para que se quede a la puerta Quevedo y se cuelen Fielding o Sterne o Mark Twain? Si los *listeros* están en lo cierto, poco nos resta a los españoles que desearíamos haber dado nuestra parte al común peculio espiritual de la humanidad, que no sea retirarnos a un rincón, a ver cómo desfila esa procesión de genios titulares —en su mayoría de lengua inglesa— y a llorar nuestro fracaso humano e histórico.

Sin embargo, se dice uno, si yo, y conmigo otros españoles, al quejarnos de esta exclusión de todo lo hispánico, menos el *Quijote*, nos dejamos arrastrar a la preferencia sentimental por lo nuestro, ¿no nos sería permitida, por lo menos, la conjetura humilde de que los *listeros* —hombres al fin y al cabo como nosotros— pequen del mismo pecado, cuando incluyen como invariablemente hacen, una mayoría abrumadora de autores anglosajones en sus índices?

El mentado profesor Adler da en su lista 113 autores. De ellos, 41 resultan ser anglosajones, y en consecuencia el depósito de riquezas estéticas y de conocimientos indispensables al hombre de hoy, conforme a ese consejo, está compuesto, en más de una tercera parte, por obras de autores ingleses y americanos. Quedan menos de dos tercios para griegos y romanos, para francos y teutones, para toscanos y castellanos,

para lusitanos y rusos, es decir, para el resto de la humanidad de todos los tiempos y lugares; sin tocar, por supuesto, a lo oriental.

Otro folleto selectivo, de los que más van y vienen, se ofrece bajo el título de *Classics of the Western World*, producto del profesor de Columbia University doctor Alan W. Brown, en colaboración con otros siete profesores de la Facultad de Letras de la misma universidad. Cincuenta autores pertenecen al mundo anglosajón; poco más de ochenta es lo que les toca al resto de las grandes culturas occidentales desde Homero a Marcel Proust. España libra aquí un tantico mejor: tres autores, Cervantes, Lope y Calderón. No toca a más la espléndida literatura italiana, tampoco, apretujada en tres nombres: Dante Machiavelli y Leopardi. Y, por supuesto, en la América Ibérica no se ha escrito nada que pueda incluirse entre las obras superiores del espíritu humano o entre los clásicos de la cultura occidental. Con todo el respeto debido al señor Adler, al señor Brown y a sus compañeros, se me hace difícil de tragar esta fórmula posológica, y la proporción de los ingredientes de la gran receta se me antoja un tanto arbitraria y parcial.

Y no es que se ponga en sombra de duda ni el saber, ni el recto propósito de los seleccionadores, no. Pero ellos, como todos, apenas tratan de imponer sobre las realidades espirituales una pauta de tipo numérico, y en cuanto quieren meter en una cifra lo que no tiene por qué regirse por números, se hacen sin querer, y a despecho de sus dotes intelectuales y morales, probables, muy probables, reos de injusticia y extravío de juicio. El sistema, en lo que lleva en sí de malo, se impone sobre los hombres en lo que tienen de bueno.

¿La gran tradición occidental?

Así, la lista del doctor Adler, como la del grupo de Columbia, aspiran a representar en sus líneas esenciales la gran tradición de la cultura de Occidente. Y al cabo de las prudentes palabras con que los autores

se excusan en sus prólogos de haber dejado fuera tal o cual autor, ese propósito ampliamente representativo se declara en el mismo título de la colección de Columbia —*Classics of the Western World*— y en las palabras explícitas del doctor Adler, cuando afirma su convencimiento de que la lista es *fairly representative* («justamente representativa») y abarca lo que suele correr bajo el nombre de tradición espiritual europea. No cabe poner en duda, pues, ni el objetivo ni la buena fe de los autores. Pero la faena que emprende es ardua; óbice tras óbice se les atraviesa en su cumplimiento, y no debe extrañar que a fuerza de empeñarse en abarcar tanta riqueza en tan poco seno se les quedan fuera algunas de las más preciadas joyas de ese patrimonio espiritual.

La poesía, cenicienta

En la minuta de los libros magnos del doctor Adler están Virgilio, Horacio, Ovidio. Pero en cuanto este muere, en el año 17, se lleva con él, a los profundos, la poesía, como especie literaria llamada a distinguirse; y la lírica, desde entonces, queda fenecida. En lo que toca a los líricos primeros de Francia o España podría excusarse el autor con lo que dice de que la lista se confina a los libros fáciles de encontrar en inglés. Pero entonces, ¿por qué la ausencia de poetas ingleses y americanos, grandes entre los grandes, que andan por todas las librerías de ocasión y se dejan hallar sin impedimento alguno? El índice magistral de Columbia University abre un poco más el contadero, en eso de la poesía. Autoriza a seis poetas de la lengua inglesa, dos franceses, un italiano y un ruso. La Península Ibérica ha sido por lo visto afligida, amén de otros castigos y privaciones, con una perpetua sequía de dones poéticos. Ni nuestro *Romancero*, selva de poesía tradicional sin par en las lenguas modernas, ni la gran epopeya renacentista de Camoens, ni uno solo de los de la Pléyade española, un Fray Luis de León, un San Juan de la Cruz, logran acreditarse ante estos jueces como equivalentes, por lo menos a la zaga

de Volsunga, a Villon, a Donne, a Byron y a Whitman, que figuran, justamente, en el repertorio,

Y, sin embargo, nadie puede, honradamente, acusar a los compiladores de esa lista de no saber lo que significa una obra como el *Canzoniere* de Petrarca, uno de los náufragos en ese desastre forzosos de la centena, o la centena y pico. Siete siglos, nada menos, de tradición, europea, que surte en Provenza, se alquitara en la *Vita Nuova*, trasciende para alcanzar su mayor plenitud y hermosura a la lírica de Petrarca, para desde ella seguir corriendo en múltiples venas por todas las literaturas del Renacimiento; alumbradora de poetas como Spenser, Ronsar, Garcilaso, madre de todos los conceptos y temas poéticos de que se ha estado nutriendo el mundo hasta el siglo XIX. Sobre ser una escuela poética de incesante vitalidad y robustez, es una forma de cultivo de la sensibilidad humana que desbordada de su propio cauce lírico se rebosa en otros géneros y se infunde en la novelística y el teatro. Corriente noble y purificadora como pocas, ¿es que se puede aspirar a apresar en un haz la tradición europea, sin contar con ella en lugar principal?

Si Shelley o Baudelaire, o San Juan de la Cruz, hubieran escrito, en vez de andarse por las alturas o meterse en profundidades, las vigorosas páginas de los *Principios de Economía Política y sus sistemas contributivos*, como hizo Ricardo; los *Ensayos sobre los principios de la población*, de Malthus, o las graciosas ironías de las *Cartas Persas*, de Montesquieu, en el preciado cerco de los grandes estarían, como ellos, y no en eterna vagancia, por sus alrededores, sombras condenadas al ostracismo.

Hay en una pieza de los hermanos Álvarez Quintero la estampa de un bravo mozo, natural de una población de la Bética, que tiene por tranquilo, siempre a flor de labio, en cuanto le urge menospreciar alguna cosa, la frase lapidaria: *Tò ezo e poesía* ¿Por qué a varones tan disímiles en saber y respeto como los confeccionadores de las listas,

se les habrá alzado, en aquellas horas en que decidían destinos, ante los delicados espectros de los líricos, que se presentaban tímidos candidatos a la elección, una musa, como esa andaluza, que les soplabá, para cerrarles el paso, el argumento consabido *To ezo e poesía?*

No soy tan sordo, ni tan parvo en años, que no haya oído miles de veces las razones que ahora me acuden para explicar ese menosprecio de la lírica en las referidas listas. Son restos y residuos del positivismo pensante, de la consideración puramente pragmática de la obra escrita, pesada y medida por la utilidad que reporta, por los hechos, las ideas, las interpretaciones que aporta al lector. No me atrevería yo solo, por no ser quién, a tener por estrecho y cerrado ese concepto de las conocimientos *útiles*, en virtud del cual se desvanecen de las listas de grandes libros los nombres de los poetas, para hacer hueco a los de físicos, biólogos y economistas, de no acordarme de unas palabras de Matthew Arnold: «En cuanto a lo que es conocimiento útil, el efecto penetrante de un solo verso en la mente acaso produzca más pensamientos y lleve a más claridades —que es lo que el hombre necesita— que el más completo conocer del proceso de la digestión». Abundan en los catálogos esos la literatura anciliaria, las obras sociales, económicas, filosóficas, no porque sus confeccionadores ignoren que existe la otra, y la valoren, a su modo, sino porque en el fondo de su alma se sienten persuadidos de que al hombre se le forma exclusivamente por las vías del conocimiento racional y el saber factual y científico. Los grandes poetas son clásicos, quizá. Pero para aquellas clases que, en los colegios de señoritas de mis mocedades, se anunciaban como *clases de adorno*. El *Cogito* derrota al *Sum*, lo expulsa del templo, con las disciplinas, trivias o cuadrivias, del profesor.

Colecciones y bibliotecas de clásicos

Desde que Carlyle, gran apóstol de la bibliolatría, echó a rodar su idea, gran espoleo de autodidactos, de que la mejor universidad

es una biblioteca, hemos presenciado el esfuerzo de no pocas casas editoriales para ponerla en marcha, prácticamente, dando por poco costo al público colecciones de libros clásicos en que se abarcara el panorama más dilatado de la literatura de un país, o, cuando más ambiciosas, de la universal. No hay país moderno de cultura que no tenga muestra de esa empresa, unida, por lo general, al nombre de una gran casa editora. Una ventaja tienen: su liberalidad. Porque si alguna, en estos últimos tiempos, se han contagiado también de la manía de número redondo, la mayoría acoge en sus catálogos un número indefinido de autores. Pero las normas de selección son tan vagas, lo encargados de definirla tan poco definidos, que si el negocio tiene éxitos y los volúmenes se venden se observará un curioso fenómeno: que el número de las obras maestras salidas de las cabezas de los hombres y dignas de figurar en la biblioteca asciende y asciende, sin pausa, y cuantas más se publican, más hay; lo cual no deba acaso atribuirse a la consideración optimista de que los buenos libros son infinitos y jamás se agota su desfile, sino más bien al simple hecho económico de que para mantener nutrido el caudal de títulos de la serie, y el caudal dinerario que este significa, se da el espaldarazo de grandeza a cualquier producto de la mediocridad o la insignificancia. Y entonces se descarriará el lector movido por el respeto al criterio selectivo de su biblioteca, a conceder igual rango en su aprecio a Miguel de Cervantes que a cualquier contemporáneo pelafustán, paniaguado de la colección y admitido a alternar con los genios.

Rendición de cuentas

Lo que al lector hayan podido aprovechar estos tanteos de elucidación esbozados en las páginas precedentes, no lo sé. El que las escribió ve, al cabo de ellas, algunas cosas claras.

Veo más claro la magnitud, la gravedad del tema, la urgencia de que el hombre contemporáneo, en cuanto a lector es, se mire como es,

sin efugios ni aplazamientos, en el peligroso trance en que se halla puesto por esta abundancia de libro, y se resuelva a afrontarlo. Que se dé cuenta de cómo ese instrumental de la cultura, que muchos de esos fanáticos de la *bibliolatría* predicada por Carlyle miran aún beatamente cual manantial de todos los bienes imaginables, e incapaz de daño alguno, aunque fuera entendido para alzar al hombre a vivir mejor, es en sí mismo, como toda herramienta, neutro, y puede convertirse en agente de confusión y empresario de desastres, sin que la víctima se entere a tiempo. Que, de hecho, esa conversión está ya operando en nuestra sociedad de hoy y no es académica alegoría, invención caprichosa de escritor, el monstruo que aquí se representa. Si no lo sintiéramos nosotros por propia experiencia, las estadísticas están ahí midiendo el tamaño del fenómeno, siguiéndole ario por ario los pasos en su pavoroso crecimiento. Y que la mayoría de los lectores leen, valga lo aparentemente absurdo de la especie, a ciega, o, a lo más, con anteojeras.

Veo más claro que las tituladas anteojeras los remedios propuestos, y muchos de ellos, ya en próspero y floreciente uso, deben ser acuciosamente escrutados. Casi siempre resultarán ser, so capa y anuncio de cura, pura ortopedia, muletas, enyesados que suplan al ejercicio natural y completo de los miembros verdaderos a los cuales no se enseñó a moverse a su tiempo, y, así, se hallan ahora atrofiados por desuso e inútiles, no obstante tanta artificial ayuda. Aun en los muchos casos en que se emplean por sus proponentes con la más derecha intención y con justos títulos de saber, enredan más al lector, acrecen el farrago y ofuscan lo que venían a aclarar. Y que conviene defenderse de bastantes defensores, de esos que nos salen graciosamente al camino.

Pero todo esto no pasa de providencias, prevenciones; señales con las que se marcan en la carta de marear el escollo y la sirte. No son inútiles; porque muchos temores, después del de Dios, pueden ser inicio de alguna sabiduría; y según la pemia tan acreditada entre

la gente castellana, hombre prevenido vale por dos. Y sin embargo... También en los lugares de Castilla, cuyos hijos descienden como los ríos en busca del océano —Antonio Machado lo dice—, está arraigado otro proverbio: «Quien no se arriesga no pasa la mar».

Georg Brandes es de los que no se arriesgaban mucho, si se juzga por estas palabras suyas, en el ensayo «Sobre la lectura»: «Tan difícil es encontrar una vía infalible para dar con esos libros (los grandes), como formular reglas para hablar en este mundo a la gente de cuyo trato sacaríamos mayor agrado y provecho. Lo único que cabe es proferir advertencias contra aquellos métodos que no llevan hacia la solución deseada».

Yo, que no busco, con loable prudencia, manera alguna de infalibilidad, porque tengo entendido que es hartó difícil encontrarla, y que además escucho el consejo del príncipe calderoniano, «Atrevámonos a todo», me atrevo a aventurarme más allá de lo puramente preventivo y defensivo, a pensar por activo, y hasta a exponer algunas modestas creencias.

Credo

Creo, como ya anticipé, que el hombre moderno ha de aconsejarse a sí mismo ciertas limitaciones en ese desordenado apetito por la lectura que algunos dan por seria cierta de superioridad. Resignarse a no saberlo todo de todo. No nos pongamos en el camino de morir de atracones, de finar la vida por donde queríamos prolongarla. Esa voracidad que hace a muchos embaularse página tras página, a la carrera, sin tiempo para tomarles siquiera el gusto, es muy a menudo, en vez de muestra de potente apetito y cabal salud, indicio de vanidad y ambiciones, de un acucioso afán de lucir de aparentar; nuevo hijastro de la manía cuantitativa. «Hay que estar enterado»; *il faut être à la page*. Estos dichos actúan como mandamientos, en

muchas almas inocentes o presuntuosas, que antes se declararían reos de parricidio que confesar que no han leído este o aquel libro d moda, o realmente importante. Doquiera se encuentra hoy día de esos «cultos» archileídos, que destilan citas y chorrean autoridades sin que por ninguna parte se les note el juicio que la frecuentación de tantos juiciosos debía haberles dado.

Y en los ejemplos mejores, cuando ya no media, consciente o inconscientemente, el estímulo de la vanidad, sufre el hombre moderno de un delirio de lecturas, equivalente delirio de grandezas del megalómano vulgar. En Norteamérica se llama a un cierto tipo de amante frenético de las riquezas *the get rich quick*, «el hacedineros apresurado». Este hombre arroja toda su energía, bien mondana de escrúpulos y distingos éticos, a la faena de amontonar dinero a toda prisa y a cualquier costa. En la esfera intelectual también se encuentran acelerados, que todo lo atropellan por añadir cifras y nombres a su haber de lecturas. Y de ahí una cierta angustia, de frecuente observación, en bastantes intelectuales; son los angustiados acuciados de secreta y, por lo demás, noble ambición de ganarle la carrera al tiempo y a los números, y leerlo todo. Cualquier selección implica renuncia. Y si no hay más vía de salvación que la selectiva, el primer paso de la facultad de elegir ha de consistir, por penoso que sea, en renunciar a esa pretensión totalitaria de la lectura. Se atribuye a un campesino español el apotegma bien conocido: «Todo lo sabemos entre todos». ¿Por qué no va a trasladarse a «Todo lo leernos entre todos»? Ese es el gran consuelo de los autores secundarios, en los que pensaba con maternal delicadeza Virginia, Woolf. Cabe la esperanza de que siempre habrá unos ojos que caigan noblemente curiosos sobre un libro de versos de segunda o tercera vez, de esos desvalidos o desdeñados por los profesores; o que discurran, gustosos, por una novela poco transitada en nuestros días.

Creo que la facultad señora en la lectura ha de ser la selectiva; pero de la lista no se *parte*, como querrían los abogados de las centenas;

a la lista *se llega*. Ese es el magno error de enfoque: empezar, artificialmente, por donde ha de acabarse, naturalmente. La faena de echarse cada cual sus cuentas sobre los mejores libros corresponde a cada individuo, es tanto derecho como deber, y, en consecuencia intransferible. Ni esa selección puede venir impuesta autoritariamente desde fuera, ni es dable formularla en cifras inflexibles o en nombres tasados. Si el alma es atributo supremo del hombre, la lectura, función nobilísima suya, por respeto a tantas dignidades, nacidas para el ejercicio del libre albedrío, nunca se las debe forzar con esos tranquillos de periócas, listas y clásicos abreviados. La decisión sobre la validez y eficacia espiritual que tengan en una persona las páginas de una tragedia de Shakespeare o una novela de Dickens, solo a esa persona le corresponde, después de habérselas leído todas. Late, por detrás de esos *tratamientos* para lectores, una cierta desconfianza en el ser humano, en sus potencias de discernimiento para llegar a saber lo que le gusta, y por qué, soltándose de las fáciles andaderas.

Si esa tarea de la selección no tiene más actor posible que cada uno, tampoco tiene otro tiempo marcado, asignado para un cumplimiento, que no sea el tiempo de la vida entera. Se inicia con el advenimiento y ejercicio consciente de la razón, y no hay límite que poner a su práctica más que el que forzosamente aguarda, cuando antes, cuando después, al de todas las cosas humanas. La lectura que no es actividad meramente racional ni emocional, que es concurso feliz de las varias potencias del alma y a todas debe incluirlas en sus labores y en sus fiestas, ha de seguirnos por nuestra vida, ceñida a sus vueltas, ajustada a sus pasos, inseparable de ella, viviéndose en sus distintos estados y edades. Y tiene la virtud de operar en nuestra existencia, compensadamente y a contratiempo; porque cuando empiezan a flaquear y a traspillarse ciertas facultades y energías corporales, ella se siente más capaz y segura de sus obras, y consuela al hombre de otras faltas, transfiriendo el placer y la dignidad de vivir a sus más altos asientos. De suerte que la famosa lista de libros preferibles se

presenta únicamente posible en forma de codicilo testamentario y última palabra.

Entonces, se dirán algunos, a vueltas de tanto discurrir, ¿lo único que se propugna es dejar al apurado lector solo frente al monstruo, sin norma y sin arma? No. Si propongo que despida a esa tropa de tutores, guardadores y mediadores, no es para abandonárselo, fácil presa, a las garras de su enemigo; es porque creo que su defensa a él le corresponde y que él tiene que ejercitarla, sin vicarios. Pero hay que enseñarle a defenderse. Ese es el deber de la sociedad. Y ahí viene el último artículo de mi credo.

Educación para leer y leer para educar

Crear, hoy día, en alguna manera de educación que no sea la atlética, los entrenamientos deportivos que, según dicen, son de resultado seguro, es cosa deslucida, y que no se lleva en los círculos intelectuales elegantes. Allí, la moneda de más curso es la agudeza del ingenio, con su punta de desprecio ante todo lo que huele a educación. Y la única salida que los propios educadores tienen de hacerse perdonar que lo son es burlarse, ellos también, de serlo.

A esta situación no se ha llegado sin por qué. Maestros y maestrillos, y sobre todo los maestros profesionales de los maestros, han cogido por su cuenta a la noble, hermosa figura de la educación, la han sometido a tales maltratos, deformaciones, embadurno y pintarrajos, y han sobrepuesto a su habla natural una jerga técnica, tan cómicamente esotérica, que hoy ya no se la ve sino como espantajo y adefesio, que da risa o ganas de huirla. Y, sin embargo, la educación, conforme los que más entienden de estas cosas, es un hecho natural, una realidad que se impone al hombre, antes de que este la convierta en un sistema reflexivo. Y ya que inevitable, parece conveniente que sea lo mejor que pueda. La solución del gran drama de la lectura está, para mí, en la enseñanza de la lectura. En la formación del lector.



Alfredo Luis Vásquez Elorza, *Vivir sin saber cómo*, collage, 75 x 75 cm, 2016

¿Por quién, y desde cuándo? Por la escuela y desde que se entra en contacto con las letras; en cuanto se empieza a enseñar las letras. Al precepto del dómine forzudo, «la letra con sangre entra», sustitúyase el del pedagogo inteligente: «la letra con letra entra». Porque si se repasan esos remedios que hemos venido examinando, saltará a la vista que todos convienen en su propósito de enseñar a leer a la gente. Pero ¿a quién? A los mayores, a las personas hechas y derechas, a los que ya saben leer. ¡Estupenda situación y asombroso embolismo! Sabios, letrados, profesores universitarios, almas filantrópicas, empeñándose en enseñar lo ya enseñado, lo primero que la escuela tiene obligación de enseñar: ¡el arte de la lectura! O estamos todos poseídos de mental desbarato al andar así por el mundo ofreciendo, a diestro y siniestro, lo que ya todos tienen, o estamos todos diciendo, al par que nos lo callamos, una verdad como un templo: en las escuelas ya no se enseña a leer. Y que luego, cuando esos párvulos salen de su parvulez y ya estén bien crecidos y con los huesos duros, lo único que se nos ocurre es ofrecerles los tres o cuatro mejores libros del mes o los cien y pico mejores de todos los tiempos. O acaso brindarles un libro sobre cómo leer, donde, con las mejores intenciones del mundo, se aspira a que un hombre de treinta años aprenda de memoria, en un par de vigiliás, lo que solo se puede aprender debidamente a fuerza de años de práctica y escolaridad, y en muchas veces y en muchos libros.

No hay más tratamiento serio y radical que la restauración del aprendizaje del bien leer en la escuela. El cual se logra, no por misteriosas y complicadas reglas técnicas, sino poniendo al escolar en contacto con los mejores profesores de lectura: los buenos libros. El maestro, en esto de la lectura, ha de ser fiel y convencido mediador entre el estudiante y el texto. Porque todo escrito lleva su secreto consigo, dentro de él, no fuera como algunos creen, y solo se la encuentra adentrándose en él y no andando por las ramas. Se aprende a leer leyendo buenas lecturas, inteligentemente dirigido en ellas, avanzan-

do gradualmente por la difícil escala. Y al final de ella se alcanza a la posesión de una inteligencia formada, de un gusto propio, de una *conciencia de lector*, personal y libre, que es el único órgano adecuado de selección atinada, en el mundo de los libros, y en el otro. Estos dos problemas artificialmente separados, el *qué* se lee, y el *cómo* se lee, van siempre resueltos juntamente en una buena educación. Se leen los clásicos, para cada edad el suyo; los mejores libros, señalados no por Fulano o Mengano acorde con su capricho, sino por la tradición culta del mundo, con las variantes propias de cada país. Y se leen delicadamente aclarados, diariamente vividos, en la clase, año tras año, de suerte que el cómo leer se aprende sin saber cómo, al igual que el andar o el respirar, por natural ejercicio de la función. No de otro modo aprendieron a leer los grandes lectores de la humanidad, los Bacon, los Erasmos, cuyos maestros de lectura no fueron, por cierto, manuales facilitones, que quieren enseñar todo a la carrera, de una sentada, sino en despaciosa lectura tras lenta lectura, en muchas sentadas, en toda la vida. Esta forma de enseñanza integral del leer podrá ser difícil, hoy, dado el bajo nivel a que han llevado los educadores de los educadores a tantos pobres maestros, pero a ella hay que aspirar, cueste lo que cueste, so pena de catástrofes que ya se anuncian. Un maestro de letras como el famoso profesor de Cambridge, Sir Arthur Quiller Couch, expresó su fe en ella con palabras mejores que las mías: «Creo que el Humanismo debía ser no decorativo adorno adquirido, ya tarde, en el proceso de la educación, sino más bien una cualidad que puede y debe condicionar toda la enseñanza, desde la primera lección de cartilla; su sello hay que empezar a imprimirlo con la primera lección de la escuela primaria».

Esa educación presidida *por una cualidad* es la que adiestrará al hombre a distinguir de cualidades: armamento el único para vencer al monstruo enemigo, al terrible espantajo de la confusión cuantitativa.

Tomado de *El defensor*, Editorial Norma, Bogotá, 1995
Leer y releer N.º 59: "Defensa de la lectura", septiembre de 2010

Los autores

Baldomero Sanín Cano (Rionegro, Antioquia, 1861-Bogotá, 1957). Es considerado uno de los principales pensadores de Colombia. Entre sus obras están: *La civilización manual y otros ensayos*, *Indagaciones e imágenes*, *Crítica y arte*, *Ensayos*, *El humanismo y el progreso del hombre* y *Pesadumbre de la belleza y otros ensayos*.

Ingeborg Bachmann (Austria, 1926-Italia, 1973). Filósofa, poeta y prosista (cuento, novela, libretos para ópera y ensayo) de gran importancia. Autora de títulos de poesía como *Últimos poemas* y *Die gestundete Zeit*, de novelas como *Malina* y *Todosarten*, de cuentos como *Ansia y otros cuentos*, de varios (no traducidos) de obras radiofónicas y de *Literatura como utopía* de ensayos.

Federico García Lorca (Granada, España, 1898-1936). Poeta, dramaturgo y ensayista, autor de *Poemas del cante jondo*, *Romancero gitano*, *Poeta en Nueva York*, *Sonetos de amor oscuro* y las obras de teatro *La zapatera prodigiosa*, *Doña Rosita la soltera*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, entre otros títulos.

María Teresa Uribe (Pereira, 1940-Medellín, 2019). Profesora universitaria, investigadora y autora de varios libros, entre los cuales se pueden contar: *Nación, ciudadano y soberano*, *Las palabras de la guerra*,

Política, sociedad y crisis, Cien años de prensa en Colombia: 1840-1940, entre otros.

Charles Baudelaire (Francia, 1821-1867). Autor de gran influencia en casi todo el mundo en poesía, ensayo y crítica. Sus obras, fragmentariamente, pueden definirse en: *Las flores del mal*, *Los paraísos artificiales*, *Pequeños poemas en prosa* y *Le spleen de París*, entre otros, además de títulos sobresalientes en crítica de arte y literatura.

Cesare Pavese (Italia, 1908-1950). Poeta, novelista y ensayista, autor de, entre otros, los siguientes títulos: *La playa*, *El diablo sobre las colinas* y *La luna y las fogatas* (novelas), *Trabajar cansa* y *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (poesía), *La literatura americana* y otros ensayos y *El oficio de vivir* (ensayo-crítica).

Ralph Waldo Emerson (Estados Unidos, 1803-1882). Filósofo, prosista y poeta, autor de las obras, *Naturaleza*, *Ensayos*, *Sociedad y soledad*, *Hombres representativos*, *Diario íntimo*, *El poeta*, *Selección de poemas*, *Límites*, *Ariel*, entre muchas otras.

Hernando Valencia Goelkel (Bucaramanga, 1928-Bogotá, 2004). Crítico de arte y ensayista, cofundador de la revista *Mito*, autor de *El arte viejo de hacer novelas* y *Oficio crítico*, entre otras obras.

Juan Carlos Onetti (Uruguay, 1909-Madrid, 1994). Premio Cervantes de Literatura, escribió novelas, cuentos y ensayos. Entre sus libros están *El astillero*, *El pozo*, *Cuentos completos*, *Tiempo de abrazar* y otros cuentos, *Réquiem por Faulkner* y otros artículos y *Confesiones de un lector*.

Susan Sontag (Estados Unidos, 1933-2004). Novelista, filósofa y ensayista, así como profesora, directora de cine y guionista, autora de los libros *Contra la interpretación* y otros ensayos, *Ante el dolor de los demás* y *Cuestión de énfasis*, y los libros de ficción: *El benefactor* y *América* (novelas) y *Cuentos reunidos*, entre muchos otros.

Elkin Obregón (Medellín, 1940-2021). Narrador, poeta, dibujante y pintor. Autor de los libros de cómic *Los invasores*, *Grafismos*, *Más grafismos*, de caricaturas y dibujos *Trazos*, y de los libros de poemas y de prosas *Versos de amor y de los otros*, *Papeles seniles*, *Memorias enanas* y *Crónicas*.

Chantal Maillard (Bélgica, 1951). Filósofa, profesora, poeta y ensayista nacionalizada en España, donde ha recibido el Premio Nacional de Poesía y el Premio de la Crítica. Es autora de *Medea y Matar a Platón* (poesía) y de *Contra el arte y otras imposturas* y *La razón estética* (ensayos), entre muchas otras obras.

Robinson Quintero Ossa (Caramanta, Antioquia, 1959). Poeta y ensayista, Premio Nacional de Poesía Eduardo Cote Lamus (2016), autor de los libros de poemas *De viaje*, *El poeta es quien más tiene que hacer al levantarse*, *Los días son dioses*, *El poeta da una vuelta a su casa*, *Invitados del viento*. *Poesía reunida* y los ensayos *Centenario José Asunción Silva 1896-1996*, *Colombia en la poesía colombiana: los poemas cuentan la historia* y *Libro de los enemigos*, entre otros.

Victoria Camps (Barcelona, 1941). Filósofa, profesora y columnista, Premio Nacional de Ensayo en España. Autora, entre otros, de los siguientes libros: *Los teólogos de la muerte de Dios*; *La imaginación ética; Ética, retórica y política*; *Virtudes públicas*; *Los valores de la educación*; *El malestar de la vida pública*; *El siglo de las mujeres*; *Qué hay que enseñar a los hijos*; *Una vida de calidad: reflexiones sobre bioética*; *La voluntad de vivir*; *Creer en la educación* y *Elogio de la duda*.

Wilson Pérez Uribe (Colombia, 1992). Poeta y ensayista, autor de *Libro de la mirada*, *Movimientos* e *Interior con luz solar*. Colabora en varias revista nacionales e internacionales con poemas y ensayos.

Juan Carlos Orrego Arismendi (Medellín, 1974). Antropólogo, profesor, cuentista y ensayista. Es autor de los títulos: *Los cuentos que*

he querido escribir; La isla del gallo; Tumba de indio. Viajes por Ecuador y Colombia; Viaje al Perú; Antropólogo de poltrona e Indios de papel

Ernesto Volkening (Amberes, Alemania, 1908-Bogotá, 1983). Autor de los libros de ensayos *Los paseos de Ludovico*, *Destellos criollos* y *Atardecer europeo*. Fue traductor de Elías Canetti, Walter Benjamin y Ernest Junger, entre otros autores.

Óscar Wilde (Dublín, Irlanda, 1854-París, 1900). Muy conocido por su novela *El retrato de Dorian Grey*. Pero es autor, igualmente, de otras importantes novelas, de ensayos y de cáusticos y humorísticos aforismos (una de sus mejores venas).

María Zambrano (Málaga, España, 1904-Madrid, 1991). Filósofa, ensayista y poeta, autora de *El hombre y lo divino; La tumba de Antígona; España, sueño y verdad; El reposo de la luz*, entre otros libros. Premio Cervantes en 1988.

Tomás Carrasquilla (Santo Domingo, Antioquia, 1858-Medellín, 1940). Autor de obras tan importantes como *Frutos de mi tierra*, *La marquesa de Yolombó*, *San Antoñito*, *En la diestra de Dios padre*, *Simón el Mago* y *Salve, Regina*, entre otros. Además de gran ensayista.

Pedro Salinas (España, 1891-Estados Unidos, 1951). Inapreciable voz poética, autor de, por ejemplo, *La voz a ti debida*, *Razón de amor; Fábula y signo* y de los libros de ensayos *Literatura española*, *El defensor; La poesía de Rubén Darío*, entre otros.

Sor Juana Inés de la Cruz (México, 1648-1695). Preciosa voz poética, cuya obra se ha ido publicando poco a poco: *El sueño; Nocturna, mas no funesta; Primero sueño; Los empeños de una casa; Poesía lírica*. Y un largo etcétera, porque fue una monja enamorada de la palabra bien dicha.

Gilbert Keith Chesterton (Inglaterra, 1874-1936). Escritor, filósofo y periodista, autor de *La balada del caballo blanco*, *La tumba de Arturo*,

La reina de siete espadas (entre otros en poesía) y *El club de los negocios raros*, *El hombre que fue jueves*, *La taberna errante* (entre muchas otras novelas).

Carlos Gaviria Díaz (Sopetrán, Antioquia, 1937-Bogotá, 2015). Abogado, escritor, profesor, magistrado, precandidato presidencial, intelectual imprescindible. Autor de *Temas de introducción al derecho*, *Ética para una nueva sociedad*, *Sentencias: herejías institucionales* y *Mitos o logos. Hacia la República de Platón*. La biblioteca de la Universidad de Antioquia lleva su nombre.

Selnich Vivas Hurtado (Colombia, 1971). Escritor, editor, profesor de literatura, autor de *Déjanos encontrar las palabras* (Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia), y de las novelas *Finales para Aluna* y *Para que se prolonguen tus días*, y del libro de cuentos *Contra editores*. Entre varios otros títulos.

Las ilustraciones

Camila López Correa y Alfredo Luis Vásquez Elorza nos muestran parte de sus obras en este libro de 25 *ensayos*, en esta selección de *Leer y releer*. Dos maneras muy distintas de ver y recrear el mundo, de tocarlo con sus sensibilidades particulares, de imaginar los seres que los rodean o que, simplemente, hacen parte de su creación.

Camila López con sus ironías ilustradas, humor negro y dibujos grises; al mejor estilo del arte gótico, donde la realidad de seres poco amigables se convierte en verdades irrefutables, a veces crueles, siempre irónicas; hasta sus animales son distintos a los que conocemos, cuántas veces mal, edulcorados, como “conocemos” tanto de lo que nos rodea, y que tomamos por verdades. La artista nos enseña el otro lado, con su maldad y su oscuridad auestas; nos da parte de sus mundos interiores bajo la expresión de la risa, a veces de un rictus que se parece a la risa.

Y Alfredo Luis Vásquez con sus dibujos sueltos, cotidianos, cercanos, casi personales. Aunque, en realidad, son *collages*: pintura en acrílico sobre madera, libros y resina epóxica, dice en las fichas técnicas de sus obras. Es decir, una magnífica revoltura que tiene el sentido de decir, de narrar asuntos de la realidad, pero distorsionados, claro,

que es la gracia que tiene el arte (el arte siempre dice cosas, siempre subjetivas, y por eso no es una mera y simple reproducción). Imaginación, risa, color, versiones del amor y del poder.

Dos excelentes dibujantes para un libro que reúne veinticinco ensayos literarios. Un banquete para el lector que tiene, de esta manera, dos platos igualmente apetitosos: uno visual y el otro textual.

Luis Germán Sierra J.

Este libro se terminó de imprimir en enero de 2023
en Fundación Organización VID
Medellín, Colombia