



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

Vicerrectoría de Docencia

La escritura como lectura

Susan Sontag



Leer *y releer*

Marzo de 2021 • N.º 95



Esculturas de Samir Varela Meléndrez
Portada: *Caterpillar*, de la serie Ludotopías, técnica mixta, 34 x 20 x 52 cm, 2020



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Vicerrectoría de Docencia

Sistema de Bibliotecas

Correo electrónico: german.sierra@udea.edu.co

Impresión y terminación: Imprenta Universidad de Antioquia

Presentación

Susan Sontag (Estados Unidos, 1933-2004) fue novelista, filósofa, ensayista, profesora, directora de cine y guionista. Y es lo que puede llamarse una de las conciencias críticas más relevantes de nuestro tiempo, a juzgar por lo que han sido y son sus libros. De sus ensayos, agudos y perspicaces, es imposible no referirse a *Sobre la fotografía*, *La enfermedad y sus metáforas*, *Ante el dolor de los demás* o *Contra la interpretación*. Escribió, magistralmente, entre la compasión y la observación inteligente y crítica del uso macabro e interesado del dolor de los demás, por parte de los medios de comunicación y de las empresas publicitarias. Dice, por ejemplo, en *Ante el dolor de los demás* (Debolsillo, 2003): «La información de lo que está sucediendo en otra parte, llamada “noticias”, destaca los conflictos y la violencia —“Si hay sangre va en la cabeza”, reza la vetusta directriz de la prensa sensacionalista y de los programas de noticias que emiten titulares las veinticuatro horas—, a los que se responde con indignación, compasión, excitación o aprobación, mientras cada miseria se exhibe ante la vista». Y “La gente puede retraerse no solo porque una dieta regular de imágenes violentas la ha vuelto indiferente, sino, también, porque tiene miedo”.

Cómo son de necesarias las críticas reflexiones como las que hace Susan Sontag en sus libros, en un tiempo, el actual,

en que el pensamiento vigilante parece cansado (cada vez se acomoda más y, de paso, se evita problemas) y deja todo, o casi, en manos del más absurdo poder y en el más torpe de los pensamientos.

Los actuales ensayos literarios, tomados de uno de sus libros en ese sentido, publicado originalmente en 2001, tocan temas que eran, igualmente, de su absoluto interés, dado el carácter artístico de sus escritos y de sus novelas, que le valieron el Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 2003, entre otros importantes premios y reconocimientos. Aquí están Rulfo, Borges, Brodski, Walser e importantes conclusiones sobre la imagen, la escritura y la lectura. Su lectura y su mirada (¿lo mismo?) indagadoras, detallistas, bajo observaciones que son pormenores y son preguntas.

Luis Germán Sierra J.

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



Hueso verde, de la serie *Cráneos*, técnica mixta, 23 x 16 x 14 cm, 2020

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 aturrida 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)

Sontag, Susan. *Cuestión de énfasis*, Alfaguara, 2007, pp. 293-298



Pegaso, de la serie *Cráneos*, técnica mixta, 23 x 16 x 14 cm, 2020

Pedro Páramo

«Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morir y yo en un plan de prometerlo todo». Con las oraciones iniciales de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, al igual que con el comienzo de *Michael Kohlhaas*, la novela corta de Kleist, y de *La marcha de Radetzky*, la novela de Joseph Roth, nos sabemos en manos de un narrador magistral. Estas frases cautivadoras, que por su concisión y franqueza atraen al lector hacia el libro, tienen una suerte de bruñido, de algo ya dicho, como el comienzo de un cuento de hadas.

Pero la diáfana apertura del libro es apenas la primera jugada. En efecto, *Pedro Páramo* es una narración mucho más compleja de lo que hace suponer su inicio. La premisa de la novela —una madre muerta que lanza a su hijo al mundo, la busca de un hijo en pos de su padre— se convierte en una estancia coral en los infiernos. La narración se ubica en dos mundos: la Comala del presente, hacia la que viaja Juan Preciado (el «yo» de las primeras oraciones), y la Comala del pasado, el pueblo de los recuerdos de su madre y de la juventud de Pedro Páramo. La narración alterna la primera y la tercera persona, el presente y el pasado.

(Las grandes narraciones no solo están contadas en pretérito, sino que versan sobre el pretérito.) La Comala del pasado es un pueblo de gente viva. La Comala del presente está habitada por los muertos, y los encuentros de Juan Preciado cuando llega a Comala son con ánimas. Páramo es la llanura árida, la tierra yerma. No solo el padre al que busca está muerto, sino todas las demás personas del pueblo. Como están muertos, no tienen nada que expresar sino su esencia.

“Hay muchos silencios en mi vida —dijo Rulfo alguna vez—. Y también en lo que escribo».

Rulfo ha recordado que albergó *Pedro Páramo* en su interior muchos años antes de que supiera cómo escribirla. Más bien redactaba cientos de páginas que después desechaba: alguna vez calificó su novela como un ejercicio de eliminación.

«La práctica de escribir los cuentos me dio disciplina —señaló—, y me hizo darme cuenta de que era necesario desaparecer y dejar que mis personajes fueran libres de hablar como quisieran, lo que causó, al parecer, una falta de estructura. Sí hay estructura en *Pedro Páramo*, pero es una estructura hecha de silencios, de hilos sueltos, de escenas cortadas, en la que todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo».

Pedro Páramo es un libro legendario de un escritor que, en vida, también se convirtió en leyenda. Rulfo nació en 1917, en un pueblo del estado de Jalisco; llegó a la Ciudad de México cuando tenía quince años, estudió Derecho en la universidad y comenzó a escribir, aunque no a publicar, a finales de los años treinta. Sus primeros relatos aparecieron en revistas en los años cuarenta, y en 1953 vio la luz una colección de cuentos. Se tituló *El llano en llamas*. Dos años después apareció *Pedro Páramo*. Los dos libros establecieron la originalidad y autoridad de una voz sin precedentes en la literatura mexicana. Callado (o taciturno), cortés, quisquilloso, docto y sin pretensión alguna, Rulfo fue una suerte de hombre invisible que se ganaba la vida con medios completamente ajenos a la literatura (durante años fue vendedor de neumáticos), que se casó y tuvo hijos y que pasó casi todas las noches de su vida leyendo («viajo en los libros»)

y escuchando música. También fue enormemente célebre y venerado por sus colegas. Es raro que un escritor publique sus primeros libros cuando ya media los cuarenta años, y más raro aún que esos primeros libros sean reconocidos de inmediato como obras maestras. Y es más raro todavía que tal escritor nunca publique otro. Una novela titulada *La cordillera* fue anunciada por el editor de Rulfo durante muchos años, desde principios de los sesenta, pero el autor la dio por destruida pocos años antes de su muerte en 1986.

Todos le preguntaban a Rulfo por qué no publicaba otro libro, como si la meta de la vida de un escritor fuera seguir escribiendo y publicando. En realidad, la meta de la vida de todo escritor es producir un gran libro —es decir, una obra perdurable—, y es lo que hizo Rulfo. No merece la pena leer un libro una vez si no merece la pena leerlo muchas veces. García Márquez ha señalado que después de descubrir *Pedro Páramo* (que con *La metamorfosis* de Kafka fue la lectura más influyente de sus primeros años como escritor) podía recitar extensos pasajes de memoria, y que a la postre llegó a recordarlo enteramente: tanto lo admiraba y quería saturarse de él.

La novela de Rulfo no es solo una de las obras maestras de la literatura universal en el siglo xx, sino uno de los libros más influyentes del siglo; en efecto, sería difícil exagerar su influencia en la literatura en castellano durante los últimos cuarenta años. *Pedro Páramo* es un clásico en el sentido más cabal del término. En retrospectiva, parece un libro que tenía que haber sido escrito. Ha influido profundamente en la producción de la literatura y continúa resonando en otros libros. La nueva traducción de Margaret Sayers Peden, la cual cumple la promesa que le hice a Rulfo cuando nos conocimos en Buenos Aires poco antes de su muerte: que *Pedro Páramo* se publicaría en una versión en inglés precisa y sin cortes, es un importante acontecimiento literario.

(1994)

Sontag, Susan. *Cuestión de énfasis*, Alfaguara, 2007, pp. 126-128

DQ

«Él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y el mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio.»

Don Quijote, al igual que *Madame Bovary*, versa sobre la tragedia de la lectura. Pero la novela de Flaubert es una obra realista: la imaginación de Emma se corrompe por el género de libros que lee, relatos vulgares de satisfacción romántica. Con *Don Quijote*, un héroe del exceso, el problema no es tanto que los libros sean malos; es la ingente cantidad de sus lecturas. La lectura no solo ha deformado su imaginación; la ha secuestrado. Cree que el mundo es el interior de un libro. (Según Cervantes, todo lo que *Don Quijote* pensaba, veía o imaginaba seguía las pautas de su lectura.) Lo libresco lo vuelve, en contraste con Emma Bovary, invulnerable a la componenda o la corrupción. Lo vuelve loco; lo vuelve profundo, heroico, verdaderamente noble.

No solo el héroe de la novela, sino también el narrador, es alguien obsesionado con la lectura. El narrador de *Don Quijote* informa que ha adquirido el gusto de leer hasta los papeles rotos arrojados a la calle. Aunque si bien el resultado del exceso de lecturas en *Don Quijote* es la locura, el resultado en el narrador es la autoría.

La primera y más grande épica sobre la adicción, *Don Quijote* es tanto una denuncia del estado de la literatura y un arrebatado llamado a la literatura. *Don Quijote* es un libro inagotable, cuyo tema es todo (el mundo entero) y nada (el interior de la cabeza de alguien; es decir, la locura). Implacable, verboso, plagio de sí mismo, reflexivo, juguetón, irresponsable, proliferante, duplicador: el libro de Cervantes es la imagen misma de la gloriosa *mise-en-abîme* que es la literatura y del frágil delirio que es la autoría, su expansión maniaca.

Un escritor es antes que nada un lector; un lector que se ha vuelto loco; un lector granuja; un lector impertinente que afirma que es capaz de hacerlo *mejor*. Con todo, justamente, cuando el mayor escritor vivo compuso su fábula definitiva sobre la vocación del escritor, inventó a un escritor de principios del siglo xx que se había propuesto como su obra más ambiciosa escribir (partes de) *Don Quijote*. Una vez más. Tal cual (era). Pues *Don Quijote*, más que ningún otro libro jamás escrito, es la literatura.

(1985)

Sontag, Susan. *Cuestión de énfasis*, Alfaguara, 2007, pp. 129-130.



Mulita, de la serie Chatarritas, técnica mixta, 12 x 12,6 x 26 cm, 2020

Carta a Borges

13 de junio de 1996

Nueva York

Querido Borges:

Dado que siempre situaron su literatura bajo el signo de la eternidad, no parece demasiado extraño dirigirle una carta. (Borges, ¡son diez años!) Si alguna vez un contemporáneo pareció destinado a la inmortalidad literaria, ese fue usted. Fue en gran medida el producto de su tiempo, de su cultura y, sin embargo, supo cómo trascender su tiempo, su cultura, de un modo que parece del todo milagroso. Esto tenía algo que ver con la amplitud y la generosidad de su atención. Fue el menos egocéntrico, el más transparente de los escritores, así como el más ingenioso. Algo tuvo que ver asimismo con una pureza natural de espíritu. Aunque vivió entre nosotros durante un tiempo más bien largo, perfeccionó las prácticas de la exigencia y la indiferencia que también lo convirtieron en un experto viajero mental a otras eras. Tuvo un sentido del tiempo diferente al de los demás. Las ideas comunes de pasado, presente y futuro parecían nimias bajo su mirada. A usted le gustaba decir que cada momento del tiempo contiene el pasado y el futuro, citando (según recuerdo) al poeta Browning, que escribió algo así como «el presente es el instante en el cual el

futuro se derrumba en el pasado». Eso, por supuesto, era parte de su modestia: su gusto por encontrar sus ideas en las ideas de otros escritores.

Esa modestia era parte de la seguridad de su presencia. Fue un descubridor de nuevas alegrías. Un pesimismo tan profundo, tan sereno como el suyo no precisaba de indignación. Más bien, tenía que ser inventivo... y usted era, sobre todo, inventivo. La serenidad y la trascendencia de la identidad que usted encontró son, para mí, ejemplares. Usted demostró que no es necesario ser infeliz, aunque se pueda ser completamente esclarecido y desengañado sobre el terrible estado de todo. En alguna parte usted dijo que un escritor —delicadamente agregó: todas las personas— debe pensar que toda cosa que le sucede es un recurso. (Estaba hablando de su ceguera).

Usted ha sido un gran recurso para otros escritores. En 1982 —es decir, cuatro años antes de su muerte— dije en una entrevista: «En la actualidad no hay otro escritor que importe más a otros escritores que Borges. Muchos dirían que es el escritor vivo más importante... Muy pocos de hoy no han aprendido de él o lo han imitado». Eso sigue siendo cierto. Todavía seguimos aprendiendo de usted. Todavía lo seguimos imitando. Usted le ofreció a la gente nuevas maneras de imaginar, al tiempo que proclamaba una y otra vez nuestra deuda con el pasado, sobre todo con la literatura. Afirmó que le debemos a la literatura casi todo lo que somos y lo que hemos sido. Si los libros desaparecen, desaparecerá la historia y también los seres humanos. Estoy segura de que tiene razón. Los libros no son solo la suma arbitraria de nuestros sueños y de nuestra memoria. También nos ofrecen el modelo de la propia trascendencia. Algunos creen que la lectura es solo una manera de evadirse: una evasión del mundo diario «real» a uno imaginario, al mundo de los libros. Los libros son mucho más. Son una manera de ser del todo humanos.

Lamento tener que decirle que los libros en la actualidad son considerados una especie en extinción. Por libros también quiero decir las condiciones de la lectura que posibilitan

la literatura y sus efectos en el espíritu. Pronto, nos dicen, tendremos en «pantallas-libros» cualquier «texto» a nuestra disposición, y se podrá cambiar su apariencia, formularle preguntas, «interactuar» con él. Cuando los libros se conviertan en «textos» con los que «interactuamos» siguiendo criterios utilitarios, la palabra escrita se habrá convertido simplemente en otro aspecto de nuestra realidad televisada regida por la publicidad. Este es el glorioso futuro que se está creando, y que nos prometen, como algo más «democrático». Por supuesto, ello implica nada menos que la muerte de la introspección... y del libro. Esta vez no habrá necesidad de una gran conflagración. Los bárbaros no tienen que quemar los libros. El tigre está en la biblioteca. Querido Borges, créame que no me satisface quejarme. Pero ¿a quién podrían estar mejor dirigidas estas quejas sobre el destino de los libros —de la lectura misma— que a usted? (Borges, ¡son diez años!) Todo lo que quiero decir es que lo echamos de menos. Yo lo echo de menos. Su influencia decisiva continúa. La época en que ahora estamos entrando, este siglo XXI, pondrá a prueba al espíritu de maneras nuevas. Pero, se lo aseguro, algunos no vamos a abandonar la Gran Biblioteca. Y usted seguirá siendo nuestro patrono y nuestro héroe.

Susan

Sontag, Susan. *Cuestión de énfasis*, Alfaguara, 2007, pp. 131-133

El placer de la imagen

Aunque me invade un satisfactorio júbilo al deambular entre las obras maestras transfiguradoras de la colección Mauritshuis, aún necesito sucumbir al encanto que ejercen algunas indiscutidas pinturas menores: las que muestran los interiores de las iglesias. Entre los placeres que ofrecen estas imágenes, sobre todo está el placer genérico, que asocio con la pintura holandesa en particular (lo viví conscientemente por primera vez ante una escena de patinadores de Brueghel), de precipitarme hacia... un mundo. Y ese parpadeo de sensación extracorpórea, intrapintura, que se me concede en el curso del escrutinio de las representaciones de estos amplios espacios impersonales poblados de pequeñísimas figuras, ha resultado, luego de decenios de visitar museos, ser adictivo.

Así, pues, al desmagnetizarme con dificultad de los Rembrandt y los Vermeer, puedo perderme, digamos, en *La tumba de Guillermo el Silencioso en la Nieuwe Kerk en Delft*, pintada en 1651 por Gerard Houckgeest, un *petit maître* casi exacto contemporáneo de Rembrandt, en busca de placeres menos individualizables.

El espacio público elegido aquí para la representación es el que consagran dos nociones del sentimiento enaltecido: el sentimiento religioso (es una iglesia) y el sentimiento nacional (alberga la tumba del martirizado fundador de la Casa de

Orange). Pero el título de la pintura ofrece el pretexto, no el tema. *La tumba de Guillermo el Silencioso* no está dominada por el monumento, del cual solo es visible una parte, sino por la maciza verticalidad de las columnas y por la luz alegre. El tema es una arquitectura (en la que el monumento ocupa su sitio) y, a nuestros incorregibles ojos modernos, un modo de presentar el espacio.

Todas las representaciones de lo grande, poblado por lo pequeño, que revelan lo meticulosamente preciso, invitan a esta penetración imaginaria. Por supuesto, recrearse en la miniaturización del espacio público tanto en amplitud como en profundidad en una pintura es un placer mucho más complejo que, digamos, la ensoñación sobre modelos a escala de la escenografía del pasado en los museos históricos. La transcripción por medio de la miniaturización en tres dimensiones nos brinda algo cuya meta es la del inventario, lo completo, y que cautiva al estar repleto de detalles inesperados; es tan cierto de un tren a escala como de una casa de muñecas o un diorama. La superficie de la pintura nos ofrece una vista que conforman las nociones formales preexistentes de lo visualmente apropiado (como la perspectiva), y que nos deleita tanto por lo que excluye como por lo que elige. Y buena parte del placer de *La tumba de Guillermo el Silencioso* emana de la audacia de sus exclusiones.

Para empezar, la pintura no es solo la vista de algo (como una fotografía), sino de algo tal como es visto. Houckgeest realizó otros retratos del interior de la Nieuwe Kerk, entre ellos un cuadro más amplio del mismo lugar, en la actualidad en la Kunsthalle de Hamburgo, y al parecer anterior a la pintura de la Mauritshuis. Pero esta es sin duda su interpretación más original del espacio, siquiera por los rasgos que al menos comparte con el modo de mirar fotográfico. Pues además de su método ilusionista —el cual registra el sitio, con precisión considerable, desde un punto de vista real— está el encuadre cerrado y poco convencional, que lleva la base de la columna dominante en el centro casi hasta el borde inferior de la pintura.

Y si bien la versión de Hamburgo muestra tres ventanas, las fuentes de luz principales en la pintura de la Mauritshuis están fuera del encuadre. Solo se distingue un pálido trocito de una ventana alta, justo debajo del borde superior arqueado del panel; la luz potente que cae sobre las columnas proviene de una ventana fuera del borde derecho del cuadro. En contraste con la vista panorámica que por lo general buscan los pintores que documentan una arquitectura (o un paisaje), que acopia más de lo que puede abarcar un espectador único, y cuya norma es un espacio que aparece exhaustivo, completo (si es interior, independiente, de pared a pared), el espacio descrito aquí está encuadrado e iluminado para oponerse a una clausura visual. La proximidad misma del punto de vista de Houckgeest es un modo de referirse, de hacer que el espectador se percate, del espacio mucho mayor que continúa más allá del retratado dentro de los límites del cuadro. Este es el método esencial para la estética de la fotografía (tanto de la fija como de la cinematográfica): que lo no visible, lo que yace justo fuera del campo visual, sea un componente —dramático, lógico— de lo que vemos.

El punto de vista próximo, el rasgo de interés más inmediato de la pintura de Houckgeest, produce una impresión relacionada: la de una inusual plenitud del espacio. Por tradición, los interiores de las iglesias se representan relativamente vacíos, tanto mejor para causar la impresión de su vastedad, la cual se tenía por su aspecto visual más elocuente. La arquitectura se representaba como un encuadre, más que como un relleno, de este espacio profundo, y la iluminación garantizaba que las estructuras parecieran razonablemente tridimensionales; sin una iluminación dramática, los detalles arquitectónicos tendían a aplanarse. En la pintura de Houckgeest, la vista escorzada —no la luz, más suave que dramática— extrae la tridimensionalidad de la arquitectura. Al estar tan cerca y volver la arquitectura tan palpable, Houckgeest ha perdido la mirada que parece recordar la introspección, aura, emoción, espiritualidad que se halla en las pinturas de su contemporáneo Pieter Jansz Saenredam, el



Camión platanero, de la serie Chatarritas, técnica mixta, 22 x 16 x 24 cm, 2020

más admirado de todos los pintores holandeses de interiores de iglesias, o en las del casi igualmente admirado pintor arquitectónico de la siguiente generación, Emanuel de Witte. Por las pautas asociadas con el vacío «poético» de pinturas tales como *Interior de la Cunerakerk, Rhenen* (1655) de Saenredam e *Interior de una iglesia católica imaginaria* (1668) de De Witte, también en la Mauritshuis, la pintura de Houckgeest puede parecer menos evocadora, perversamente literal. El logro de Saenredam consistió en combinar la atmósfera de lejanía con la representación exacta, la representación de una iglesia real desde un punto de vista real, aunque nunca desde uno próximo: la excéntrica decisión que adoptó Houckgeest en *La tumba de Guillermo el Silencioso*.

Enmascarar una parte del tema real o nominal con mole arquitectónica, o interponer una pantalla o celosía u otra barrera con forma de rejilla entre el espectador y el tema, es una estrategia perenne del encuadre fotográfico, y merece la pena advertir que Houckgeest, que ha optado por un ángulo de vista que deja buena parte del sepulcro tras la columna en un primer plano central, pudo haber hecho un encuadre aún más protofotográfico. Pues la siguiente columna a la derecha, la que domina en la versión de Hamburgo, debería ser visible parcialmente en la composición recortada de la pintura de la Mauritshuis —ambas están pinadas desde el mismo ángulo— y, si estuviera allí, obstruiría aún más nuestra vista del monumento. Houckgeest ha preferido ser impreciso al dejar más abierto el lado derecho de la pintura.

A este espacio, más plenamente habitado por los elementos arquitectónicos que lo habitual, se añaden unos cuantos habitantes en el sentido normal: ocho personas regordetas y abrigadas con la cabeza cubierta, dos de las cuales son niños; un animal; y una estatua alegórica en su pedestal, el elemento frontal más alejado del monumento parcialmente oculto. Contemplamos el espacio que Houckgeest ha representado, el cual incluye, dentro, estas figuras diminutas que han venido a mirar o que ya están listas para mirar. Dentro de una

arquitectura, mirando una arquitectura. Dan la medida de la arquitectura.

Aunque la gente de la pintura de Houckgeest es más grande (estamos más cerca) y ofrece más detalles que los minúsculos figurantes que los pintores de paisajes clásicos añadían a sus vistas panorámicas, su función es comparable, al establecer la escala heroica de la arquitectura. Al determinar la escala, las figuras humanas, casi sin advertirlo, crean una atmósfera: parecen empequeñecidas por los espacios que habitan y son, por lo general, pocas. En contraste con los modelos de mundos tridimensionales, cuyas representaciones miniaturizadas parecen más satisfactorias si un amplio conjunto de pequeñas figuras se despliega en el paisaje, el espacio arquitectónico en cuanto tema de la pintura está, de modo propio pero poco realista, despoblado. En efecto, un espacio público abarrotado de gente es ya un tema distintivo del pintor naif que, al introducir montones de figuritas, parece que está cometiendo, por decirlo así, un error de género. Lo que parece profesional en la representación del interior de edificios imponentes o de espacios exteriores encerrados por edificios es que el espacio, que siempre parece de algún modo un escenario, esté escasamente poblado. Este es el pathos involuntario de muchos retratos arquitectónicos que no están sobrecargados con acentos evidentes, como *La tumba de Guillermo el Silencioso*. Todos los interiores de las iglesias, entre ellos este, se convierten en interiores «metafísicos» en el sentido de De Chirico; es decir, se refieren a la necesaria ausencia de lo humano. No pueden sino insinuar este pathos, este sentido del enigma.

La presencia de gente, aunque sea una única persona, la convierte no sólo en espacio sino en un instante de tiempo detenido. Por supuesto, los cuadros vivos en los que la gente está representada en el trance de alguna ceremonia o manera en que se mantiene ocupada proyectan un sentimiento diferente de aquellos en los que descansan, observan o explican. Como corresponde a una iglesia, la atmósfera es tranquila; pero acaso más que tranquila: inmóvil, indolente, aunque no indica

introspección. Nos encontramos lejos de las visiones de la alienación que se disfrutaban al mediar el siglo XVIII, cuando lo sublime se identificó con la ruina de la arquitectura grandiosa del pasado, y los figurantes se transformaron en una población de flacas figuras abatidas apostadas entre las ruinas, absortas en ensueños. Las figuras corpulentas en la pintura de Houckgeest tienen condición, no sólo tamaño: son ciudadanos, vecinos. Están donde les corresponde.

El espacio público, sea representado en dos o en tres dimensiones, por lo general se muestra usado de diversos modos representativos o estereotipados y contrastantes. En las pinturas holandesas de interiores eclesiásticos, su uso es a menudo, como en este caso, del todo secular. La gente que se nos muestra en la Nieuwe Kerk son espectadores, visitantes, no feligreses. Salvo por los dos hombres que entran en la pintura por la izquierda, nos dan la espalda, a los espectadores, pero su humor parece patente. El padre en el grupo familiar en primer plano con una mano en alto, con la cabeza vuelta en parte hacia su mujer, parece adoptar la postura de la explicación. Los dos hombres en el lado más lejano de la barandilla que rodea el sepulcro (uno de los cuales, al haberse vuelto para hablar con su acompañante, ofrece su rostro pleno) y el niño con el perro parecen estar solo holgazaneando. Este talante cristiano en extremo ajeno a lo hebraico no precisa de la continua representación de la segregación de lo sagrado: el espacio designado para la devoción está del todo dispuesto para los acentos y mezclas irreverentes de la vida diaria.

El espacio sagrado levemente profanado, el espacio grandioso domesticado, enternecido; niños y perros (a menudo un niño emparejado con un perro) son presencias características en las pinturas holandesas de interiores eclesiásticos: emblemas de su condición de criaturas entre esplendores marmóreos. Compárese la escasa cantidad de tales emblemas con los que Houckgeest se conforma (un perro, dos niños) al optar por el tratamiento cercano del sitio, con la diversidad ofrecida en una vista amplia convencional, como la de *Interior de la Oude Kerk, Ámsterdam* (1659) de De Witte, que incluye cuatro perros, uno

de los cuales orina en la base de la columna de la izquierda, y dos niños, uno de ellos un bebé junto al pecho de su madre. Las pintadas son una presencia afín pero menos regular; estas, también, serían leídas de modo inalterable como el rastro de niños pequeños. El más legible de los dibujos en rojo que Houckgeest ha grabado en la columna cálida, blanca del centro es un monigote con un sombrero (idéntico al que llevan los seis hombres en la pintura), el estereotipo de la figura humana que dibuja un niño. Y debajo, garabateado con la misma tiza o tinta roja, el monograma del pintor y la fecha. Como si él, asimismo, fuera un rudo vándalo.

La búsqueda de lugares ingeniosos para la firma o el monograma es una tradición arraigada en el norte, de la cual Durero fue un maestro y de la que los pintores holandeses de interiores eclesiásticos desarrollaron una variante ocurrente del juego. En *Interior de la Cunerakerk, Rhenen*, de Saenredam, el nombre del pintor, el de la iglesia y la fecha de la pintura han de descifrarse, en primer plano al centro, como la inscripción grabada en la lápida situada en el suelo. Y en otros diversos interiores Saenredam inserta esta información en una columna en la cual hay algunos dibujos bastos. Un ejemplo brillante es *Interior de la Mariakerk, Utrecht* (1641), en el Rijksmuseum en Ámsterdam, donde la inscripción de Saenredam (nombre de la iglesia, fecha de la pintura, nombre del pintor) aparece en un pilar en el extremo derecho en tres colores, como si fueran pintadas de tres manos diferentes, junto con diversos dibujos de figuras humanas en las mismas tintas o tizas. *Interior de la Buurkerk, Utrecht* (1644) de Saenredam, en la Galería Nacional de Londres, es notable porque nos muestra, frente a un pilar en el extremo derecho con un gracioso dibujo en rojo de cuatro figuras sobre un caballo (debajo del cual, en otro color, se encuentra la firma de Saenredam impresa refinadamente), a un niño de pie, brazo en alto, que está empezando otro dibujo. (Junto a él un niño sentado juega con un perro). Se le puede imaginar, lejos de dedicarse a desfiguramientos subrepticios, emprendiendo un feliz ejercicio de inmadura destreza, con el

talante del niño que sonríe al mostrar su dibujo de palotes en una pintura realizada hacia 1520, *Retrato de un niño con dibujo* de Giovanni Francesco Carota, en el Museo del Castelvecchio en Verona; una de las otras raras representaciones premodernas del arte infantil. La pintada más firma de Houckgeest en *La tumba de Guillermo el Silencioso* no es, pues, original. Pero es infrecuente por su ubicación —el centro de la pintura, no en una columna de los extremos— y su simplicidad, la ausencia de carácter instructivo. Solo es un monograma modesto, apenas distinguible de los dibujos del niño.

Las pintadas que Houckgeest ha puesto en la columna central denotan puerilidad, pero son piezas de ingenio visual. Se describen dos espacios. Dos nociones de presencia. Un niño ha trazado una inscripción en una columna; el pintor ha dibujado en la tabla: dos espacios que, es lógico, solo pueden ser representados como uno solo, físicamente. Y dos relaciones temporales del pintor con la iglesia: como una presencia vandálica en la iglesia anterior a la pintura, y como el fiel documentalista de la iglesia que, después de registrar la arquitectura tal cual, firma el documento.

En retrospectiva se nos indica que el paralelo irónico de la firma del pintor con los garabatos de un niño en una superficie pública es en potencia un concepto muy fértil, el cual ha proseguido una larga trayectoria en las artes visuales y tal vez nunca ha sido tan generativo como en los decenios recientes. Pero esto no podía comenzar a suceder mientras las pintadas fueran solo definidas en exclusiva como inmaduras, embrionarias, no especializadas. La pintada ha de ser vista como la reafirmación de algo, la crítica de la realidad pública. No fue hasta mediados del siglo XIX cuando pioneros del gusto moderno como Grandville y Baudelaire descubrieron que la pintada era «interesante» —la palabra clave que señala el advenimiento del gusto moderno—. Un autorretrato de Grandville en 1844 en el que se muestra a sí mismo dibujando junto a un niño pequeño en una pared cubierta de pintadas plantea algo de mucho más peso que el paralelismo de dos clases



Ochentica, de la serie Ludopatías, técnica mixta, 25 x 18 x 31,5 cm, 2020

de inscripciones de Houckgeest, y que aquí son solo rastros (sus perpetradores están ausentes).

Houckgeest describe un mundo en el que el orden abstracto del Estado, de la vida colectiva (representada por el espacio gigantesco), es tan aceptado, tan próspero, que se puede jugar con él, con elementos en miniatura que representan la incursión de lo personal, la condición de criatura. El orden público se puede relajar, incluso se puede desfigurar levemente. Lo sagrado y lo solemne pueden tolerar un poco de profanación. La imponente columna central en su retrato de la Nieuwe Kerk no está realmente dañada por la pintada, del mismo modo que la columna de ubicación menos central en la pintura de De Witte no está arruinada por la orina del perro. La realidad es robusta, no frágil. Las pintadas son un elemento de encanto en el majestuoso ambiente visual, sin el menor atisbo siquiera de la amenaza que arrastra la marea de firmas indescifrables de adolescentes rebeldes que ha inundado y mordido las fachadas de monumentos y las superficies de los vehículos públicos en la ciudad donde vivo; la pintada como una señal de irreverencia, sí, pero sobre todo como una aseveración simple: los impotentes dicen: estoy aquí, también. Las pintadas que se registran en las pinturas holandesas de interiores de iglesias son mudas: no expresan nada, salvo su candidez, la conmovedora falta de pericia de sus perpetradores. El dibujo en la columna central de la pintura de Houckgeest no está dirigido a nadie; es, por decirlo así, intransitivo. Incluso ese «GH» en rojo apenas parece dirigido a alguien.

Lo que muestra esta pintura es un espacio amable, un espacio sin discordias, sin agresión. Lo grandioso antes de, ajeno a, la invención del espacio melancólico. Los interiores de las iglesias se oponen a las ruinas, donde la sublimidad del espacio iba a ser localizada con más elocuencia en el siglo siguiente. La ruina dice: este es nuestro pasado. La iglesia dice: este es nuestro presente. (Puesto que la belleza de la iglesia era fuente de orgullo en la localidad, se encargaban, compraban y colgaban estas pinturas). Ahora bien —sea que las iglesias hayan

perdurado intactas o no, como la Nieuwe Kerk en Delft—, el interior de la iglesia también dice: este es nuestro pasado. Con todo, aunque están instaladas en esos templos de la melancolía que son los grandes museos pictóricos de los antiguos maestros como el Mauritshuis, no se prestan al ensueño elegíaco. Como estoy apegada a los registros melancólicos del espacio, como en los retratos arquitectónicos realizados en Italia en el siglo XVIII, en especial de las ruinas romanas, y a las imágenes de las grandes ruinas naturales (volcanes) y al espacio como laberinto (grutas), también anhelo el alivio que ofrecen estas sólidas, impasibles representaciones en miniatura del espacio público grandioso pintadas un siglo antes en Holanda. ¿Quién podría no sentir placer al pensar en un mundo en el que la intrusión no es una amenaza, la perfección no es un ideal y la nostalgia no es una compulsión?

(1987)

Sontag, Susan. *Cuestión de énfasis*, Alfaguara, 2007, pp. 164-173

Joseph Brodsky

Mientras seamos, siempre estaremos en algún sitio. Los pies siempre están en algún lugar, plantados o corriendo. Las mentes, es de todos sabido, pueden estar en otro sitio. Las mentes, ya sea por falta de vitalidad o por la fortaleza más profunda, pueden estar en el pasado y en el presente, o en el presente y el futuro. O simplemente aquí y allí. Por razones que no resultan difíciles de comprender, la producción del arte en el ámbito más elevado de su realización durante casi todo el siglo anterior ha precisado, con más frecuencia que menos, de un desarrollo excepcional del talento para encontrarse, mentalmente, en dos lugares a la vez. Eufórico con los paisajes que ha estado pintando y dibujando en el sur de Francia, Van Gogh le escribe a su hermano Theo que está «realmente» en Japón. Un joven y hasta entonces inédito poeta de Leningrado que cumplía una sentencia de trabajos forzados en la granja colectiva de un poblado del norte, cerca del Mar Blanco, recibe la noticia —es enero de 1965— de que T. S. Eliot ha muerto en Londres, se sienta a la mesa en su casucha helada, y en las siguientes veinticuatro horas compone una larga elegía a Eliot, la cual es también un homenaje al muy vivo W. H. Auden (pues adopta el tono y el ritmo de su elegía a la muerte de Yeats).

Siempre manifestó la elegancia suficiente para asegurar que en realidad no había sufrido durante el año y medio de exilio interno; que más bien le gustaban las faenas agrarias, sobre todo palear estiércol, que tenía por una de las más honradas y gratificantes labores que había desempeñado hasta entonces, pues todos en Rusia estaban hundidos en la mierda, y había conseguido escribir allí unos cuantos poemas.

Luego, de regreso a su Leningrado natal, Joseph Brodsky «cambió de imperio», como lo expresó sucintamente, unos cuantos años más tarde. Ocurrió de pronto, de un día a otro, y absolutamente en contra de su voluntad: entre otras pérdidas, separó a este querido hijo único de sus ancianos padres, y como castigo adicional al poeta renegado, el gobierno soviético les denegó posteriormente la autorización de salida para reunirse aunque fuera brevemente, digamos, en Helsinki, y murieron sin que pudiera abrazarlos de nuevo. Una pena sin remedio, que llevó con suma indignación y suma sobriedad.

Incluso consiguió que su salida impuesta por la KGB fuera algo que se impulsara a sí mismo –

Y respecto a dónde en el espacio y el tiempo toca la propia punta
del dedo gordo del pie, bien, la tierra es dura en todas partes;
prueba Estados Unidos

35

– y cayera entre nosotros como un misil lanzado desde el otro imperio, un misil benigno cuya carga no solo fue su genio sino el sentido exaltado, riguroso que su literatura nativa da a la autoridad del poeta. (Lo cual también puede hallarse entre sus escritores de prosa: piénsese en cómo Gogol y Dostoievski pensaron en el cometido moral y espiritual del novelista). Muchas aptitudes facilitaron su rápida inserción en Estados Unidos: diligencia inmensa y confianza en sí mismo, ironía aguda, indiferencia y astucia. Pero a pesar de todo el brío e ingenio de sus contactos con su país adoptivo, bastaba ver a Joseph Brodsky entre otros exiliados y emigrados rusos para advertir hasta qué grado seguía siendo visceral y expresivamente

ruso. Y qué generosa era en realidad su adaptación, junto con su entusiasmo por imponerse entre nosotros.

Semejante adaptabilidad, semejante gallardía, tal vez reciba el nombre de cosmopolitismo. Pero el verdadero cosmopolitismo tiene menos que ver con la relación propia con el espacio que con el tiempo, sobre todo con el pasado (el cual es simplemente mayor que el presente). Esto nada tiene que ver con la relación sentimental frente al pasado denominada nostalgia. Es una relación, despiadada con uno mismo, que reconoce el pasado como una fuente de criterios, de más elevados criterios que los que se permite el presente. No se debería escribir para complacer a los contemporáneos sino a los predecesores, declaró Brodsky a menudo. Sin duda los complació: sus compatriotas coinciden en que en su época fue el único sucesor de Mandelstam, Tsvietáieva y Ajmátova. El enaltecimiento del «plano de la estima» (como solía calificarlo) fue identificado implacablemente con los esfuerzos, ambiciones y fidelidades pertinentes de los poetas.

Considero a Joseph Brodsky un poeta mundial; en parte porque no puedo leerlo en ruso; sobre todo porque ese era el registro que dominaba en sus poemas, de extraordinaria celeridad y densidad de notación material, de referencias culturales, de actitud. Insistía en que el «trabajo» (una palabra muy usada) de la poesía era la exploración de la capacidad del lenguaje de viajar más lejos, más rápido. La poesía, decía, es pensamiento acelerado. Era su mejor argumento, y adujo muchos, en defensa de la superioridad de la poesía frente a la prosa, pues tenía a la rima por esencial en este proceso. Un ideal de aceleración mental es la clave de sus grandes realizaciones (y de sus límites), tanto en prosa como en poesía, y de su indeleble presencia. La conversación con él, tan felizmente recordada por su amigo Seamus Heaney, «era un despegue vertical inmediato y la desaceleración era imposible».

La mayor parte de su obra podría quedar subsumida en el título de uno de sus primeros poemas, «Advertencia al viajero». Los viajes reales nutrieron sus periplos mentales, con



Honguito, de la serie *Juguetes Marcianos*, técnica mixta, 28 x 15 x 10 cm, 2020

el característico premio de una rápida asimilación de lo que había que conocer y sentir, una resolución a nunca dejarse embaucar, y mordaces reconocimientos de vulnerabilidad. Por supuesto, hubo otros lugares predilectos, sobre todo cuatro países (y la poesía producida dentro de sus fronteras): Rusia, Inglaterra, Estados Unidos e Italia. Lo que, es decir, los imperios nunca dejaron de incitar sus veloces poderes de asociación y generalización; de ahí su pasión por los poetas latinos y los emplazamientos de la Roma antigua inscrita en diversos ensayos y en la obra *Mármoles*, así como en sus poemas. La principal, y en última instancia acaso la única, forma defendible de cosmopolitismo es ser ciudadano de un imperio. El temperamento de Brodsky fue imperial en muchos sentidos.

Su terruño era el ruso. Ya no Rusia. Quizá ninguna decisión adoptada en la última parte de su vida fuera tan sorprendente (para muchos), tan emblemática de su carácter, como su negativa, después del desmantelamiento del imperio soviético y ante incontables peticiones devotas, a volver incluso para la visita más breve.

Y vivió entonces casi toda su vida adulta en otros lugares: aquí. Y Rusia, la fuente de todo lo más sutil y audaz y fértil y doctrinario de su mente y talentos, se convirtió en el gran otro lugar al cual no pudo, no quiso, por orgullo, por rabia, por ansiedad, volver nunca.

Ahora se ha ido a toda prisa de nosotros, esa es la impresión causada, a fin de residir en el mayor imperio, el más poderoso de todos, el otro lugar definitivo: un traslado cuya anticipación (mientras padeció una grave enfermedad cardíaca durante muchos años) exploró en tantos poemas desafiantes y conmovedores.

La obra, el ejemplo, los criterios —y nuestra pena— permanecen.

(1998)

Sontag, Susan. *Cuestión de énfasis*, Alfaguara, 2007, pp. 367-370

La voz de Walser

Robert Walser es uno de los más importantes escritores en lengua alemana del siglo xx; un escritor fundamental, tanto por las cuatro novelas que se conservan (mi favorita es la tercera, escrita en 1908, *Jakob von Gunten*) como por su prosa breve, en la cual la musicalidad y la caída libre de su escritura están menos obstruidas por la trama. Todo el que pretenda presentar a Walser a un público pendiente de su descubrimiento tiene a su disposición todo un arsenal de espléndidas comparaciones. Un Paul Klee en prosa; tan delicado, tan astuto, tan obsesionado. Un cruce entre Stevie Smith y Beckett: un Beckett jovial, dulce. Y, a medida que el presente de la literatura inevitablemente rehace su pretérito, no podemos evitar sino tener a Walser por el eslabón perdido entre Kleist y Kafka, que lo admiraba profundamente. (En aquel tiempo era más probable que Kafka fuera visto a través del prisma de Walser. Robert Musil, otro admirador entre sus contemporáneos, después de leer a Kafka dictaminó que era «un caso peculiar del tipo Walser»). Gozo de una ráfaga de placer semejante en la prosa breve y en primera persona de Walser a la del Leopardi de los diálogos y pasos, esa triunfal forma de prosa breve del gran escritor. Y la diversidad de climas mentales en los cuentos y apuntes de Walser, su elegancia y su extensión impredecible me recuerdan las formas libres en primera persona que abundan en

la literatura clásica japonesa: el libro de la almohada, el diario poético, las «ocurrencias de un ocioso». Pero todo verdadero amante de Walser querrá desechar la red de comparaciones que se puede arrojar sobre su obra.

Tanto en la prosa larga como en la corta, Walser es un miniaturista que promulga las reivindicaciones de lo antiheroico, lo limitado, lo humilde, lo pequeño; como si respondiera a su punzante sentimiento por lo interminable. La vida de Walser ilustra la agitación de una clase de temperamento depresivo; padecía la depresiva fascinación por el estancamiento y por el modo como el tiempo se dilata, se consume, y pasó buena parte de su vida convirtiendo obsesivamente el tiempo en espacio: sus paseos. Su obra juega con la consternada visión deprimente de lo interminable: todo es la voz; cavilaciones, conversaciones, divagaciones, añadiduras. Lo importante se redime como una especie de lo no importante, la sabiduría es una suerte de tímida, animosa locuacidad.

El fondo moral del arte de Walser es su rechazo al poder, a la dominación. Soy común —es decir, nadie—, afirma el personaje característico de Walser. En «Días de flores» (1911) evoca la raza de «la gente extraña, que carece de carácter», que no quiere hacer nada. El «yo» recurrente de la prosa de Walser es el opuesto al del egotista: es el de alguien que «se ahoga en la obediencia». Se conoce la repugnancia que Walser sentía por el éxito; el prodigioso espectro del fracaso que fue su vida. En «Kienast» (1917), Walser describe «a un hombre que nada quería tener que ver con nada». Este no hacedor era, por supuesto, un orgulloso escritor de producción formidable que ocultaba obras, buena parte escritas en su pasmosa microescritura, sin pausa. Lo que dice Walser sobre la inacción, la renuncia al esfuerzo, la naturalidad, es un programa, antirromántico en efecto, de la actividad del artista. En «Una pequeña excursión» (1914) observa: «No necesitamos ver nada fuera de lo común. Ya vemos demasiado».

Walser a menudo escribe, desde el punto de vista de una víctima, sobre la imaginación visionaria romántica. «Kleist en Thun» (1913), un autorretrato y un recorrido autorizado por el

paisaje mental del genio romántico condenado al suicidio, describe el precipicio al borde del cual vivía Walser. El último párrafo, con sus modulaciones extremadas, sella la crónica de una ruina mental tan magnífica como ninguna otra que yo conozca en la literatura. Pero la mayor parte de sus cuentos y esbozos traen la conciencia de vuelta del precipicio. Solo está gozando de «su momento de amable y cortés diversión», Walser nos tranquiliza, en «Nervioso» (1916), hablando en primera persona. «Quejas, quejas, hay que tenerlas, y hay que tener el valor de vivir con ellas. Es la mejor manera de vivir. Nadie debería tener miedo a un poco de extravagancia». El más largo de los cuentos, «El paseo» (1917), identifica la caminata con una movilidad lírica y el desprendimiento del temperamento, con sus «raptos de libertad»: la oscuridad solo llega al final. El arte de Walser asume la depresión y el terror; a fin de aceptarlos (casi siempre); ironizados, aligerarlos. Se trata de jubilosos y sombríos soliloquios sobre la relación con la gravedad, en ambos sentidos, física y caracteriológica: escritura antigravitacional, que loa el movimiento y la mudanza, la ingravidez; retratos de la conciencia de paseo por el mundo, saboreando su «bocado de vida», radiante en su desesperación.

En las ficciones de Walser siempre estamos (como en buena parte del arte moderno) en el seno de una mente, pero este universo —y esta desesperación— es todo menos solipsista. Está lleno de compasión: conciencia de la criaturidad de la vida, de la hermandad de la tristeza. «¿En qué clase de personas estoy pensando?», se pregunta la voz de Walser en «Una suerte de habla» (1925). «¿En mí, en ti, en todas nuestras pequeñas tiranías teatrales, en las libertades que no lo son, en las no libertades que no se toman en serio, en estos destructores que nunca dejan pasar la ocasión de bromear, en la gente que está desolada?» Los signos de interrogación que enmarcan la respuesta son una típica cortesía de Walser. Sus virtudes son las del arte más maduro, más civilizado. Es en verdad un escritor maravilloso, desgarrador.

(1982)

Sontag, Susan. *Cuestión de énfasis*, Alfaguara, 2007, pp. 109-111



Troncos, de la serie Juguetes Marcianos, técnica mixta, 26 x 16 x 12 cm, 2020

Susan Sontag

Escritora y directora de cine considerada una de las intelectuales más influyentes en la cultura estadounidense de las últimas décadas. Entre 1955 y 1957 Sontag cursó el doctorado en filosofía y, además, trabajó junto con su marido en el estudio *Freud. La mente de un moralista*, que de alguna manera puede considerarse su primera publicación; al mismo tiempo, sin embargo, su matrimonio comenzó a fallar. Sontag y Rieff se divorciaron a fines de los años cincuenta, y en 1957 ella viajó a París para continuar sus estudios en la Sorbona. Tenía veinticuatro años y había vivido en cinco ciudades.

Cuando regresó a Nueva York, Sontag comenzó una carrera académica que parecía acorde con su preparación, pero no tanto con sus intereses: tras iniciarse como conferenciante de filosofía en el City College y en el Sarah Lawrence College, pasó a la Universidad de Columbia, donde fue profesora en el Departamento de Religión durante cuatro años.

Fue una época definitiva: Sontag había comenzado a escribir con intenciones serias, y en 1963 apareció su primera novela, *El benefactor*. El libro le abrió las puertas de varias publicaciones neoyorquinas: durante los años sesenta, escribió con frecuencia para *Harper's* y *The New York Review of Books*, entre otras, pero

sobre todo fue una especie de colaboradora de planta de *The Partisan Review*.

El momento histórico no podía ser más propicio: la *intelligentsia* estadounidense ya había comprendido la importancia cultural de los años sesenta; los lectores buscaban afanosamente firmas capaces de interpretar lo que estaba ocurriendo. Sontag fue una de las voces más autorizadas, pues exploraba la distancia que hay entre la realidad humana, cultural, artística y nuestra interpretación de esa realidad. En 1968 apareció el libro que reunió esos ensayos, *Contra la interpretación*, que se convirtió inmediatamente en bandera (o, al menos, en una de las banderas) de su generación.

El eje del libro es una oposición radical a la búsqueda de significados en la obra de arte, y la defensa de la intuición como medio para acercarse a la experiencia del fenómeno artístico. Con él, Sontag adquirió una reputación de intelectual independiente y al mismo tiempo se reveló como una mujer capaz de reinterpretar la vida americana a la luz de las culturas clásicas europeas.

La mezcla no era, ni es aún, usual; y desde ella, desde su nuevo estatus como comentarista eximia de la cultura estadounidense contemporánea, Sontag renovó el ensayo sofisticado y cosmopolita y lo transformó en un instrumento capaz de indagar en las drogas y en la pornografía, en la política y en la literatura occidental. Estos temas forman parte de su segundo libro de ensayos, *Estilos radicales*, publicado en 1969.

En ese momento, muchos la veían como la intelectual reina de Estados Unidos. No era para menos: como artista y como pensadora, Sontag seguía extendiendo su campo de influencia. En uno de sus ensayos había escrito con admiración acerca de Ingmar Bergman, y el cambio de década la vio estrenándose como guionista y directora de cine. Sus películas *Duelo de caníbales* (1969) y *Hermano Carl* (1971) fueron realizadas en Suecia, país del que llegaría a ser algo así como una ciudadana adoptiva.

Después visitó Israel, donde rodó *Tierras prometidas* (1973), un documental sobre las tropas israelíes en los Altos del

Golán. Ninguna de estas tres producciones recibió la atención prevista, aunque su realización dio lugar a uno de los ensayos clave de la época: *Sobre la fotografía* (1977). El libro, una nueva reinterpretación sontaguiana del mundo, no venía ilustrado con fotografías; en él, la escritora reivindicaba la potencia y la autoridad de la palabra escrita.

Por esas fechas, la autora tenía otras preocupaciones perentorias, pues llevaba varios meses enfrentándose a un cáncer. Al tiempo que soportaba el arduo tratamiento contra la enfermedad, Sontag, como todo escritor genuino, ponía la experiencia por escrito. El resultado fue *La enfermedad y sus metáforas*. Diez años más tarde, el ensayo fue ampliado con *El sida y sus metáforas*. Ambos textos examinan la forma en que los mitos de ciertas enfermedades como el cáncer o el sida crean actitudes sociales que pueden resultar más dañinas para el paciente que las enfermedades mismas.

A fines de los años setenta Sontag fue nombrada miembro de la Academia Americana de las Letras. Su papel como activista de los derechos humanos empezaba a ganar en intensidad; a partir de entonces, su presencia pública se hizo más frecuente, y más frecuente fue también su implicación en organizaciones tanto literarias como políticas.

Para cuando llegó a los escenarios de la guerra, además, Sontag ya había publicado *El amante del volcán* (1992), una novela que se convirtió en *best-seller*; de manera que la mujer que montó *Esperando a Godot* en un teatro bombardeado y a la luz de las velas en medio de Sarajevo, una ciudad sitiada por la guerra, era mucho más que una ensayista para minorías. Tras pasar allí varias temporadas, Sontag fue nombrada ciudadana honoraria de Sarajevo.

En 2000 Sontag publicó su cuarta novela, *En América*, la historia de una inmigrante polaca del siglo XIX. La novela recibió el National Book Award, y al año siguiente mereció el siempre polémico Premio Jerusalén. En 2003 la autora compartió el Premio Príncipe de Asturias de las Letras con la marroquí Fátima Mernissi, y fue galardonada con el Premio de la Paz que

otorgan los libreros alemanes. El año anterior había aparecido *Ante el dolor de los demás*, un breve ensayo que une dos de sus obsesiones: las imágenes y la guerra. El libro defiende el derecho de los hombres a cerrar los ojos ante las imágenes de violencia que los asedian todos los días. Todos saben, sin embargo, que Sontag ha dedicado su vida a practicar exactamente lo contrario.

La posición de Susan Sontag en la literatura estadounidense es un lugar de conflicto: en un país al que los escritores no suelen importarle demasiado, Sontag ha motivado debates de altura y diatribas descarnadas acerca de su obra, por supuesto, pero sobre todo acerca de su persona. En Estados Unidos, el hecho de que un novelista intervenga en política, interior o internacional, no es bien recibido.

Sontag ha ido mucho más allá: ha visitado países en guerra; ha fustigado a los gobiernos estadounidenses con tanta dedicación como ferocidad; ha asumido, en definitiva, el papel de portavoz del intelectual comprometido. Desde su posición de neoyorquina arquetípica, ha ido por el mundo representando una ética del intelectual contemporáneo que no es frecuente, y la ha acompañado con textos de calidad constante y de naturaleza siempre controvertida.

Tomado de: Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Susan Sontag. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (España). Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sontag.htm> el 1 de febrero de 2021.



Jeep, de la serie Chatarritas, técnica mixta, 18 x 23 x 45 cm, 2020

Samir Alfonso Varela Meléndrez

Artes Plásticas, Universidad de Antioquia, 2015.

Candidato a Maestría en Investigación y Creación Artística,
Universidad de Caldas, 2020.

Diplomado en museología y curaduría, Universidad de
Antioquia, 2011.

Curso de restauración y conservación de obras, Universidad
de Antioquia, 2014.

Diplomado en Docencia Universitaria, Politécnico Colombiano
Jaime Isaza Cadavid, 2015.

Docente de pintura y dibujo, Universidad Autónoma
Latinoamericana (Unaula), 2016-2017.

Docente de pintura, Museo de la Universidad de Antioquia, 2017.

Exposiciones individuales

2003 Copia en vivo de *La niña de las rosas* de Francisco Antonio
Cano, centro comercial Premium Plaza, Medellín.

- 2014 “Luces y proyecciones”, Biblioteca Pública La Floresta, Medellín.
- 2015 “Espacio, luz y sombra”, Centro de Documentación de Ingeniería, Universidad de Antioquia.
“Entre redes”, Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, Universidad de Antioquia.
- 2016 “Entre redes”, Biblioteca Pública Santa Elena, Medellín.
“Entre redes”, Biblioteca Pública La Floresta, Medellín.
“Luz graña”, Museo Histórico El Peñol, Antioquia.
- 2017 “Cromo interferencia”, Biblioteca Pública El Poblado, Medellín.

Exposiciones colectivas

- 2013 “Falos y vaginas”, Museo Universitario, Universidad de Antioquia.
- 2014 “Vórtice”, muestra de grado, Edificio Antioquia, Medellín.
“Dibujos para una oda al lápiz”, Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, Universidad de Antioquia.
“Entre líneas, caracteres y símbolos”, Biblioteca Tomás Carrasquilla, Medellín.
“Femíneo, trazos corporales”, Centro de Documentación Facultad de Ingeniería, Universidad de Antioquia.
- 2017 “Vibratos y ausencias”, Politécnico Jaime Isaza Cadavid, Medellín.

Contacto telefónico: 312 705 97 62

Email: samiral_88@hotmail.com



Aviñcito, de la serie Chatarrías, técnica mixta, 13 x 20 x 27 cm, 2020

Los juegos de Samir Varela

La patria es la niñez, dicen algunos. Otros dicen que es la palabra. Tal vez haya razón en ambas opciones que, en todo caso, riñen con la más o menos tonta de pensar que esa noción es un país o una nación o una nacionalidad. Y que ser patriota (amor a la patria, a un país) es un atributo. Es más bello que un escritor, por ejemplo, le crea a las palabras, que funde en ellas toda la importancia de su existencia, y las invente, las renueve, les quite el polvo a las caducas y construya con ellas inolvidables textos a los cuales luego llamaremos cuentos o novelas o poemas o ensayos. O que un ser humano, cualquiera, no renuncie nunca a ser el niño que un día fue y siga, por tanto, riéndose de casi todo, que no pierda nunca el asombro, que continúe sorprendiéndose por cosas de la vida corriente, que siga jugando y que no pierda de vista sus juguetes, aquellos objetos inocentes y gráciles y creativos que tanto le sirvieron a su inocencia, a sus ratos libres, que eran todos.

Samir Varela (excelente dibujante y pintor), artista, por ejemplo, construye y se reinventa estos objetos que lo remiten a su infancia, que son el recuerdo de lo que vivió cuando era niño. Reproduce en pequeño, como son los juguetes, esas maquinarias para la construcción marca Caterpillar (que hoy llaman “maquinaria amarilla”), que de niños llamábamos “Catapila”, por el acercamiento sonoro de las dos palabras y por la invención de nuestro lenguaje. El niño que fue Samir las vio abriendo caminos, seguramente, como todos las vimos, y como vio él las trompas de los camiones abandonadas en descampados o en inmensos patios costeros, casi tapados por la hierba y por las flores y por las plantas que les crecían como si fueran materos. Y los jeeps destartalados (producto de accidentes o de puro viejos) y las motos. Y juega con esas partes abandonadas y ahora las ve como marcianos, como animales amorfos y extraños que, sin embargo, están cargados de simbología infantil, de recuerdos. Otros guardamos (y aún jugamos con ellos) baleros y trompos y maromeros y pirinolas y canicas.

“Y este hecho termina por ser definido en una Ludopsia al utilizar unas pequeñas muestras encontradas en un escenario dispuesto para el juego, el cual guarda relación con la fantasía infantil y especialmente con el juguete fosilizado”, dice el artista en un momento de sus escritos. Bajo las series Ludotopías, Chatarritas, Cráneos y Juguetes marcianos realiza pequeñas y preciosas esculturas con diversos materiales y representa esos objetos (las catapilas, las motos, los jeeps, los camiones, los aviones, los “chiveros”) que se quedaron inscritos en su memoria, que ya hacen parte, quizás para siempre, de su niñez, de sus andadas, de sus observaciones, de su lenguaje. El idioma que constituye ese universo, perteneciente a su vocación de artista, pero que incluye, cómo no, condición de patria, de lugar donde nació y donde pasó los imborrables años de su niñez.

Luis Germán Sierra J.



Ciudad Universitaria

Calle 67 N.º 53-108. Bloque 28, primer piso

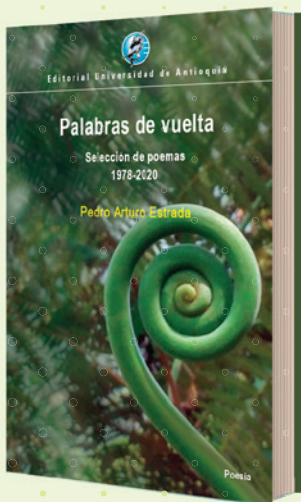
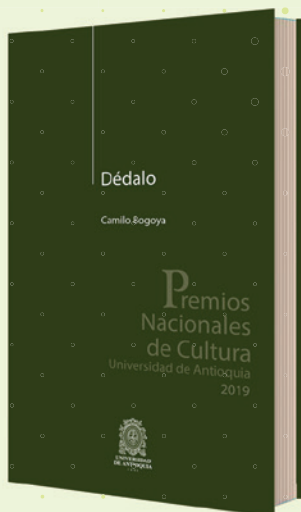
(+57) 4 219 53 30 | 219 50 13

imprenta@udea.edu.co

Medellín, Colombia



Editorial Universidad de Antioquia®



 @editorialudea

Ingresa a **editorial.udea.edu.co**
para encontrar más

**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**