

Prefacio

¿Por qué estos cien? Había planeado incluir muchos más, pero después me pareció que cien era suficiente. Aparte de aquellos que no se pueden omitir –Shakespeare, Dante, Cervantes, Homero, Virgilio, Platón y sus pares–, mi selección es completamente arbitraria e idiosincrásica. Ciertamente *no* se trata de la “lista de los cien mejores” ni a mi juicio ni al de nadie más. Yo quería escribir sobre ellos.

Dado que mi pericia sólo cubre el ámbito de la crítica literaria y, hasta cierto punto, de la religiosa, no hay nada en este libro sobre Einstein, Delacroix, Mozart o Louis Armstrong. Este es un mosaico de genios de la lengua, aunque Sócrates pertenece a la tradición oral y el islamismo afirma que Alá dictó el Corán a Mahoma.

Todo parece indicar que ahora vacilan quienes desestimaron el genio como un fetiche del siglo XVIII. El pensamiento grupal es la plaga de nuestra Era de la Información y su efecto es más pernicioso en nuestras obsoletas instituciones académicas, cuyo largo suicidio empezó en 1967. El estudio de la mediocridad, cualquiera que sea su origen, genera mediocridad. Thomas Mann, descendiente de fabricantes de muebles, profetizó que su tetralogía de José perduraría porque estaba bien hecha. No toleramos mesas y asientos a los que se les caen las patas, sin importar quién los haya hecho, pero pretendemos que los jóvenes estudien textos mediocres, sin patas que los sostengan.

Este libro difiere de mi trabajo anterior en que sólo busco definir, de la mejor manera posible, el genio particular de mis cien personajes. He mezclado la crítica literaria y la biográfica, pero he eludido prácticamente del todo la perspectiva histórica.

Nadie se opone a contextualizar o a darle un trasfondo a una obra. Pero no me interesa disminuir la literatura, o la espiritualidad, o las ideas, con la excesiva determinación historicista. Las mismas fuerzas sociales, económicas y culturales producen simultáneamente obras inmortales y obras que no trascienden su propia época. Thomas Middleton, Philip Massinger y George Chapman compartieron los mismos recursos culturales que supuestamente modelaron *Hamlet* y *El rey Lear*. Las mejores 25 (de 39) piezas de Shakespeare son obras maestras. Dado que no sabemos cómo más explicar a Shakespeare (o a Dante, o a Cervantes, o a Goethe, o a Walt Whitman), ¿qué podría ser mejor que retomar el estudio del

antiguo concepto de genio? El talento no puede ser original, el genio debe serlo.

Quiero expresar mi agradecimiento a mis asistentes de investigación: Tara Mohr, Kate Cambor, Yoojin Grace Kim, Aislinn Goodman y Mei Chin; también a mis editores, Jamie Raab y Larry Kirshbaum, a mis agentes literarias, Glen Hartley y Lynn Chu, y a mi esposa, Jeanne.

Harold Bloom
Timothy Dwight College, Yale
8 de diciembre de 2001

Sobre la organización de este libro:

Genio y cábala

Organicé a estos cien genios de la lengua en diez grupos de diez, y después dividí estos grupos en subgrupos de cinco. A mi juicio, el genio es idiosincrásico y enormemente arbitrario y, en últimas, solitario. Es posible que un contemporáneo de Dante haya tenido exactamente la misma relación con la tradición y la misma educación y haya sentido un amor similar por otra Beatriz, pero sólo Dante escribió la *Comedia*. Cada uno de mis cien es único, pero este, como todos los libros, necesita algún tipo de orden o de agrupamiento. Le di la forma de un mosaico porque creo que es iluminadora y fuente de contrastes significativos.

Desde el momento en que concebí este libro años atrás, he tenido en mente la imagen de las *sefirot* cabalísticas. Mis diez encabezamientos corresponden a los nombres más comunes de las *sefirot*. La cábala es un conjunto de especulaciones basado en un lenguaje sumamente figurativo. Entre sus figuras o metáforas principales están las *sefirot*, atributos de Dios y de Adán Kadmon, el hombre divino, la imagen de Dios. Estos atributos o cualidades emanan de un centro que no está en ninguna parte, que está en la nada, hacia una circunferencia que está en todas partes y además es finita. La idea de emanación se basa en Plotino, el más prominente de los neoplatónicos, pero mientras que en Plotino las emanaciones surgen de Dios y se alejan de él, en la cábala las emanaciones permanecen dentro de Dios o del hombre divino. Dado que los cabalistas sostenían que Dios creó el mundo a partir de sí mismo, siendo él *Ayin* (nada), las *sefirot* trazan el derrotero del proceso de creación: son los nombres de Dios mientras trabaja en la creación. Las *sefirot* son metáforas de tal magnitud que se convierten en poemas en sí mismas, e incluso en poetas. Es probable que el origen de la palabra *sefirot* sea el hebreo *sappir* (“zafiro”). Las *sefirot* pueden ser consideradas iluminaciones, textos o fases de la creatividad. En este libro he agrupado mis cien breves estudios del genio bajo las *sefirot* que me parecieron más relevantes, pero no hay dos almas que estén de acuerdo en lo que es más relevante para ellas.

Mi colocación de los cien genios difícilmente los fija en un lugar, pues las *sefirot* son imágenes en constante movimiento y los espíritus creativos deben moverse a través de ellas en múltiples laberintos de transformación.

Gershom Scholem, el fundador de la escuela moderna de la cábala, la identificó con el genio de la religión judía. Moshe Idel, el sucesor de Scholem, descubre en la cábala —a pesar de su erupción aparentemente súbita entre los judíos de Cataluña y Provenza del siglo XIII— el resurgimiento de las antiguas especulaciones judías. De alguna manera, Scholem e Idel están de acuerdo con la aserción de la cábala de que esta nos devuelve a una Eva y un Adán en el Edén anterior a la caída, así como con su reclamo de que la cábala era el elemento esotérico en la Ley oral que Yavé le transmitió a Moisés en el Sinaí.

Las *sefirot* son el centro de la cábala, pues quieren representar la naturaleza intrínseca de Dios, los secretos del carácter y de la personalidad divinos. Son los atributos del *genio de Dios*, en todos los sentidos en los que uso “genio” en este libro.

Keter, la primera *sefirah*, podría ser considerada la corona, pues se la visualiza como la cabeza coronada de Adán Kadmon, el Dios-hombre, antes de su caída. Sin embargo *Keter*, como todas las *sefirot*, es una paradoja, pues los cabalistas también la llaman *Ayin*, la nada. Borges aseguró que Shakespeare era todo el mundo y nadie, la corona de la literatura y también la nada primordial. Como bardólatra en jefe que soy, no me parece atrevido considerar el genio de Shakespeare como una especie de deidad secular, razón por la cual este ocupa el primer lugar entre mis cien representantes de los genios de la lengua.

A Shakespeare lo siguen, en *Keter*, otras cuatro figuras casi comparables: Cervantes, el “primer novelista”; Montaigne, el primer ensayista personal; Milton, el reinventor de la poesía épica; y Tolstoi, quien fusionó la épica y la novela. Hay un segundo grupo en el que he incluido una secuencia de grandes autobiógrafos del yo: los poetas Lucrecio y Virgilio, Agustín, el psicólogo-teólogo, y Dante y Chaucer, los poetas supremos (junto con Shakespeare y Homero). Estas cinco figuras han sido organizadas de acuerdo con una secuencia de influencias, pues cada uno de ellos fue inspirado por el anterior, excepto Lucrecio, orgulloso descendiente del filósofo Epicuro.

Como las diez *sefirot* conforman un sistema que se mueve constantemente, las otras nueve *sefirot* podrían iluminar casi idénticamente a todas mis cien personas –al margen del grupo en el que las haya incluido–, y quiero que este libro sea una especie de mosaico en perpetuo movimiento. Sin embargo la impresión exige una secuencia y la mía pretende ser sugestiva, más que fija o arbitraria.

Hokmah, la segunda *sefirah*, se traduce con frecuencia como “sabiduría”, y para ella habría que invocar el aliento general de la “literatura de la sabiduría” en la Biblia hebrea y en sus comentarios. En el primer grupo de sabios están Sócrates, Platón, el Yavista, San Pablo y Mahoma y a su lado, en una segunda secuencia, despliegue de sabiduría secular, aparecen el doctor Samuel Johnson, Boswell, su biógrafo, los doctos Goethe y Freud y el ironista Thomas Mann.

Binah, la tercera *sefirah*, es el intelecto receptivo, una inteligencia no tanto pasiva como conmovedoramente abierta al poder de la sabiduría. Nietzsche, Kierkegaard y Kafka encarnan, a mi juicio, esta receptividad de la mente, y también Proust, el último de los grandes novelistas, y Beckett, el vidente angloirlandés. En una segunda secuencia he agrupado a cinco de los más importantes dramaturgos europeos –Molière, Ibsen, Chéjov, Wilde y Pirandello–, todos los cuales tienen la rapidez de entendimiento que los cabalistas asocian con la *Binah*.

En el caso de *Hesed*, la generosa alianza de amor que fluye de Dios (o de los hombres y mujeres), encontré un conjunto inicial de representantes en cinco grandes escritores irónicos, ironistas del amor, en realidad: John Donne, Alexander Pope, Jonathan Swift, y Jane Austen y la dama Murasaki –cuyo dominio del anhelo irónico es más amable–. En el segundo grupo también hay genios del eros, pero que se ocupan más de la angustia de la alianza: Hawthorne y Melville, las hermanas Brontë, Virginia Woolf.

Sigue *Din*, también llamada *Gevurah*. *Din* quiere decir algo como “juicio riguroso”, mientras que *Gevurah* es el poder que permite este rigor. Empecé aquí con un severo linaje de grandes poetas-videntes americanos de genio: Emerson, Emily Dickinson, Frost, Wallace Stevens y T.S. Eliot, todos ellos modelos de nuestra prosapia nativa, que alguna vez fue una especie de puritanismo. Después de ellos he puesto a cinco poetas del alto romanticismo que pusieron de manifiesto el poder de la imaginación rigurosa: Wordsworth, Shelley, Keats, Tennyson y el italiano Leopardi.

En el caso de *Tiferet*, la belleza, también conocida como *Rahamin*, o compasión, recurrí a cinco grandes figuras del movimiento estético: Swinburne, los Rossetti, Walter Pater y el austriaco Hofmannsthal, y continué con los principales poetas del romanticismo francés y sus herederos: Víctor Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud y Valéry.

Nezah, la séptima *sefirah*, puede ser interpretada como la victoria de Dios, o como la paciencia eterna que no puede ser derrotada. Empecé con tres gigantes de la épica: Homero, el portugués Camões y James Joyce, y añadí al magnífico novelista épico cubano Alejo Carpentier y al poeta mexicano Octavio Paz, poderoso sobre todo en sus “épicas breves”. El segundo grupo quizás no participa tanto de la victoria como de una soberbia resistencia: Stendhal, Mark Twain, Faulkner, Hemingway y Flannery O’Connor, todos ellos así mismo ironistas de la eternidad.

Hod, el esplendor o la majestad que tiene fuerza profética, gobierna aquí a una secuencia de poetas-profetas que empieza con Walt Whitman y tres poetas en quienes influyó: el portugués Pessoa, Hart Crane y el andaluz Federico García Lorca. Cernuda, un gran poeta contemporáneo español en el exilio, completa este grupo majestuoso. Dado que *Hod* es el emblema del esplendor moral, también rige la secuencia novelística conformada por George Eliot, Willa Cather, Edith Wharton, Scott Fitzgerald y la recientemente fallecida Iris Murdoch, filósofa y escritora de romances.

En el caso de *Yesod*, la novena *sefirah*, a veces traducida como “fundación”, nos encontramos con un atributo afín al significado romano original de “genio” como una fuerza procreadora. En *Yesod* he ubicado una secuencia de maestros de la narrativa erótica: Flaubert, el portugués Eça de Queiroz, el afrobrasileño Machado de Assis, el argentino Borges e Italo Calvino, el fabulista italiano contemporáneo. Cinco vitalistas heroicos constituyen la segunda secuencia: el poeta-profeta William Blake, el novelista profético D.H. Lawrence, Tennessee Williams, el más importante dramaturgo estadounidense —fuertemente influido por Lawrence y por Hart Crane—, y dos poetas fundacionales contemporáneos, el alemán austriaco Rilke y el italiano Montale.

La décima y última *sefirah* es *Malkhut*, el reino, también conocida como *Atarah*, la diadema. Aunque se identifica a *Malkhut* con la derivada *Shekhinah*, el resplandor femenino de Dios, he confiado más en su esencia profunda como atributo y he agrupado aquí a diez genios

masculinos que trascienden la sexualidad. Para mí, *Malkhut* es la más fascinante de las *sefirot* porque despliega la inmanencia divina en el reino de este mundo. Sólo se llega a las otras *sefirot* a través de *Malkhut*, así que aquí la empleo primero para agrupar al conjunto diverso pero curiosamente revuelto de aquellos que crearon sus propias comedias humanas: Balzac, Lewis Carroll, el psicólogo-novelistas Henry James, Robert Browning, inventor del monólogo dramático, y W.B. Yeats, irlandés lírico dramático. Un segundo grupo relacionado está formado por Dickens y Dostoievski, visionarios novelistas de lo grotesco, por Isaac Babel, ruso judío contador de historias, y Paul Celan, rumano judío inventor de una poesía post-holocausto en alemán equiparable al esplendor de la prosa narrativa alemana de Kafka. El novelista afroamericano Ralph Waldo Ellison, cuyo genio visionario alcanzó la perfección en *El hombre invisible*, completa este descenso de *Malkhut* hacia nuestra época y es el último de los cien genios estudiados en este libro.



Los lustros

Cada uno de mis diez grupos regidos por una *sefirah* particular está subdividido en dos grupos de cinco, que he optado por llamar “lustros”. Al comienzo de cada lustro hay uno o dos párrafos que ilustran un poco el proceso de asociación de estas cinco figuras.

“Leo para la gloria”, dijo Emerson haciendo eco de Plutarco y de otros antiguos pensadores de la tradición platónica. La gloria en este caso es producto del brillo a causa del reflejo de la luz, del barniz o resplandor que un genio comunica a otro cuando se yuxtaponen en mi mosaico.



Gnosticismo:

La religión de la literatura

Este libro tiene dos paradigmas, ninguno de los cuales es tan esotérico como lo parecen a primera vista: la cábala y el gnosticismo. Podría añadir un tercero, el corpus hermético, los *Hermetica*, un notable conjunto de tratados compuestos en la Alejandría helenística en el siglo I. Los estudiosos llaman “hermetismo” a esta secta mística pagana grecoegipcia y es necesario diferenciarla de sus retoños renacentistas y modernos.

El hermetismo se volvió inmensamente influyente durante el Renacimiento a causa de la idea equivocada de que sus textos fundacionales eran anteriores a Moisés y no contemporáneos del Evangelio según San Juan, como de hecho lo eran. Los herméticos eran platónicos que habían absorbido las técnicas alegóricas de la judería alejandrina y que desarrollaron la especulación judía relativa al primer Adán, el antropos u hombre primigenio, a quien la cábala llama Adán Kadmon y los herméticos, “dios mortal”: “El humano sobre la tierra es un dios mortal [mientras que] dios en los cielos es un humano inmortal”. Esta es una gnosis hermética, o conocimiento, y es el resultado de la creación-caída que los gnósticos cristianos elaborarán un siglo después, pero nunca con la elocuencia del primer tratado hermético, el *Poimandres*, donde el dios mortal cae en nuestra pesadumbre de “amor y sueño”:

En cuanto a él, habiendo visto esta forma semejante a él presente en la Naturaleza, reflejada en el agua, la amó y quiso habitar allí. Tan pronto como lo quiso, lo realizó... Por más que él sea realmente inmortal... está sujeto a la condición de los mortales... aunque esté por encima del armazón de las esferas, ha llegado a ser esclavo en este armazón; varón-hembra puesto que procede de un padre varón-hembra, exento de sueño por proceder de un ser exento de sueño, es sin embargo vencido por el amor y por el sueño¹.

Estamos ante una creación-caída narcisista y no edípica, platónica y no judeo-cristiana, y está relacionada con la “Confianza en sí mismo” de Emerson, en la que se considera que las mejores y más antiguas

facetas del yo no forman parte de la naturaleza. El antiguo gnosticismo llamó *pneuma* a estos elementos del yo, el espíritu o el aliento auténticos, la persona verdadera.

La palabra “gnosticismo” fue empleada por primera vez en el siglo XVII para describir la antigua “herejía” que floreció entre los paganos, los judíos y los cristianos. Casi todos los textos indiscutidamente gnósticos que tenemos son textos cristianos del siglo II, pero la tradición judía anterior había adorado al Adán primigenio como al auténtico profeta. Moshe Idel, el renombrado estudioso israelí de la cábala, especula que el gnosticismo, como la cábala judía medieval, reanudó las antiguas controversias judías en torno a Adán, Dios, la Creación y la Caída.

Se debe leer la literatura gnóstica cristiana en la traducción de Bentley Layton, *The Gnostic Scriptures* [Los evangelios gnósticos, edición de Martínez Roca] con énfasis en Valentino, el genio poético de los gnósticos alejandrinos. De Valentino al romántico francés Nerval y al inglés William Blake, pasando por Novalis, el poeta romántico alemán, el gnosticismo es indistinguible del genio imaginativo. Después de una vida de meditar sobre el gnosticismo, me atrevo a afirmar que este es, en la práctica, *la religión de la literatura*. Claro que hay poetas cristianos geniales que no son heréticos, desde John Donne hasta Gerard Manley Hopkins y el neocristiano T.S. Eliot. Y sin embargo los poetas más ambiciosos de la tradición romántica occidental, aquellos que han hecho de su propia poesía una religión, han sido gnósticos, desde Shelley y Víctor Hugo hasta William Butler Yeats y Rainer Maria Rilke.

Propongo una definición simplificadora de gnosticismo en la aprehensión del genio: es un conocimiento que libera la mente creativa de la teología, del pensamiento histórico, y de cualquier divinidad completamente distinta de lo que es más imaginativo en el yo. Un Dios escindido del yo más recóndito es el Dios verdugo, como lo llamó James Joyce, el Dios que origina la muerte. En su calidad de religión del genio literario, el gnosticismo repudia al Dios verdugo.

Hans Jonas, a quien considero el guía más incisivo del gnosticismo, dijo de los antiguos gnósticos que estos experimentaron “la intoxicación de lo primordial”. Recuerdo haberle replicado a Jonas, una persona vivamente brillante y genial, que él había descrito lo que los poetas tenaces siempre buscaban: libertad para el yo creativo, para la expansión de la conciencia de sí misma que la mente tiene.

Introducción:

¿Qué es el genio?

Al recurrir a un paradigma o a una cuadrícula cabalística para organizar este libro, me apoyo en la convicción de Gershom Scholem de que la cábala es el genio de la religión en la tradición judía. Mis cien personajes, desde Shakespeare hasta el recientemente fallecido Ralph Ellison, tal vez representan cien actitudes diferentes hacia la espiritualidad, que cubren toda la extensión desde San Pablo y San Agustín hasta el secularismo de Proust y Calvino. Pero la cábala, en mi opinión, suministra una anatomía del genio, tanto el de las mujeres como el de los hombres; también de su inmersión en el *Ein Sof*, la ilimitación de Dios. Aquí quiero usar la cábala como punto de partida de mi visión personal del prestigio y la naturaleza del genio.

Scholem aseguró que la obra de Kafka constituía una cábala secular, y a partir de allí concluyó que los escritos de Kafka poseen “algo de la luz poderosa de lo canónico, de la perfección que destruye”. Moshe Idel se opone argumentando que lo canónico, tanto en las Escrituras como en la cábala, es “la perfección que absorbe”. Confrontar la plenitud de la Biblia, el Talmud y la cábala es trabajar “absorbiendo perfecciones”.

Lo que Idel llama “la cualidad absorbente de la Torá” es similar a la cualidad absorbente del genio auténtico, que siempre tiene la capacidad de absorbernos a nosotros. Absorber quiere decir recibir algo como a través de los poros, atraer toda nuestra atención y nuestro interés, consumir enteramente.

Me doy cuenta de que estoy transfiriendo al genio lo que Scholem e Idel atribuyen a Dios según la cábala, pero no hago más que extender la antigua tradición romana que estableció por primera vez las ideas de genio y de autoridad. En Plutarco, el genio de Marco Antonio es el dios Baco, o Dionisio. En su *Antonio y Cleopatra*, Shakespeare hace que el dios Hércules, el genio de Antonio, lo abandone. Según Suetonio, el emperador Augusto, quien derrotó a Antonio, proclamó al dios Apolo como *su* genio. Fue así como el culto del genio del emperador se con-

virtió en un ritual romano y desplazó los dos significados anteriores, el de fuerza procreadora de la familia y el de álgter ego de cada individuo.

La autoridad, otro concepto romano crucial, quizás sea más relevante en el estudio del genio que lo que puede aspirar a ser el concepto de genio, con sus significados contradictorios. La autoridad, que ha desaparecido de la cultura occidental, fue convincentemente rastreada por Hannah Arendt hasta sus orígenes romanos –no griegos ni hebreos–. En la Roma antigua, el concepto de autoridad era *fundamental*. La palabra *auctoritas* se deriva del verbo *augere*, “aumentar”, y la autoridad siempre dependió del incremento de los cimientos, que permitiera traer el pasado vivo hacia el presente.

Homero se enfrentó en una contienda velada con la poesía del pasado, y sospecho que el Redactor de la Biblia hebrea, al construir en Babilonia la estructura que va del Génesis hasta Reyes, luchó por trincar al primer autor que tejió en el texto para eludir la extrañeza y el poder misterioso del Yavista o escritor J. El Yavista no podía ser excluido porque sus historias tenían autoridad, pero el desconcertante Yavé, humano demasiado humano, podía ser acallado por otras voces divinas.

¿Cuál es la relación entre el genio reciente y la autoridad establecida? En este momento, a comienzos del siglo XXI, yo diría que ninguna, ninguna en absoluto. Nuestras confusiones en torno a los criterios canónicos para el genio se han convertido en confusiones institucionalizadas, de modo que todos nuestros juicios acerca de la diferencia entre el talento y el genio están a merced de los medios y obedecen a las políticas culturales y a sus caprichos.

Dado que mi libro, al presentar un mosaico de cien genios auténticos, pretende proporcionar criterios para el juicio, me arriesgaré con una definición absolutamente personal del genio, una que quisiera ser útil en los primeros años de este siglo. Me parece problemática la presencia del carisma al lado del genio. De los cien personajes que aparecen en este libro, yo conocí a tres –Iris Murdoch, Octavio Paz y Ralph Ellison– que murieron hace relativamente poco. Más atrás, recuerdo encuentros breves con Robert Frost y Wallace Stevens. Todos ellos impresionantes de una u otra forma, pero carentes del brillo y de la autoridad de Gershom Scholem, cuyo genio era palpable a pesar de su ironía y de su fino sentido del humor.

William Hazlitt escribió un ensayo sobre las personas que uno hubiera querido conocer. Miro la lista cabalística en el contenido y me pregunto a quién escogería. El crítico Saint-Beuve nos aconsejó que nos preguntáramos a nosotros mismos: ¿qué habría pensado de mí este autor que estoy leyendo? Mi héroe particular entre estos cien es el doctor Samuel Johnson, el dios de la crítica literaria, pero no tengo el valor de enfrentar su juicio.

El genio hace valer su autoridad sobre mí cuando reconozco poderes mayores que los míos. Emerson, el sabio a quien intento seguir, reprobaría mi rendición pragmática, pero el genio de Emerson era de tal magnitud que él podía predicar la confianza en uno mismo. Yo mismo he enseñado durante 46 años y querría empujar a mis estudiantes hacia la emersoniana confianza en sí mismos, pero no puedo hacerlo y en general no lo hago. Aspiro a nutrir el genio en ellos, pero sólo puedo comunicar el genio de la apreciación. Ese es el propósito principal de este libro: despertar el genio de la apreciación en mis lectores, si puedo.

Escribo estas páginas una semana después del triunfo terrorista del 11 de septiembre al destruir las Torres Gemelas y las personas atrapadas en su interior. En la última semana he dado las clases programadas sobre Wallace Stevens y Elizabeth Bishop, sobre las primeras comedias de Shakespeare y sobre la *Odisea*. No puedo saber si logré ayudar a mis estudiantes, pero yo logré apartar momentáneamente mi propio trauma gracias a la renovada apreciación del genio.

¿Qué es lo que yo y muchos otros apreciamos en el genio? Hay una anotación en los *Diarios* de Emerson (octubre 27 de 1831) que siempre revolotea en mi memoria:

¡No se encuentra todo en nuestro interior, extrañamente! Miren esta congregación de hombres; quizás se formulen las palabras –aunque ahora no haya nadie aquí que las enuncie–, pero podrían decirse las palabras que los hicieran tambalear y trastabillar como un borracho. ¿Quién lo duda? ¿Alguna vez fueron instruidos por un hombre sabio y elocuente? Recuerden el momento: ¿Acaso las palabras que hicieron que se le helara la sangre, que hicieron que la sangre se le subiera a las mejillas, que lo hicieron temblar o lo deleitaron, acaso esas palabras no sonaron tan viejas como usted mismo? ¿No era más bien una verdad sabida desde antes? ¿O es que espera que el púlpito o el hombre lo conmuevan con algo más que

la simple verdad? Nunca. Es el Dios en nuestro interior el que responde al Dios del exterior, o el que asevera sus propias palabras trémulas en los labios de otro.

Arde en mi interior: “¿Acaso no sonaron tan viejas como usted mismo?”. El antiguo crítico Longino llamó al genio literario lo Sublime, y se dio cuenta de que funcionaba como una transferencia de poder del autor hacia el lector:

Al ser tocada por lo verdaderamente sublime, el alma se exalta naturalmente, se eleva hasta la orgullosa altura, se llena de júbilo y jactancia, como si ella misma hubiese creado esta cosa que ha oído.

El genio literario es difícil de definir y depende de una lectura profunda para su verificación. El lector aprende a identificar lo que él o ella sienten como una grandeza que se puede agregar al yo sin violar su integridad. Quizás la “grandeza” no esté de moda, como no está de moda lo trascendental, pero es muy difícil seguir viviendo sin la esperanza de toparse con lo extraordinario.

El descubrimiento de lo extraordinario en otra persona puede ser engañoso o delusorio: lo llamamos “enamorarnos” y el verbo debe ser considerado también una advertencia. Pero el hallazgo de lo extraordinario en un libro —ya sea en la Biblia, en Platón o en Shakespeare, en Dante o en Proust— siempre será beneficioso casi sin costo alguno. El genio en su expresión escrita es el mejor camino para alcanzar la sabiduría, y yo creo que en ello radica la verdadera utilidad de la literatura para la vida.

Cuando se le preguntó a James Joyce qué libro llevaría a una isla desierta contestó lo siguiente: “Quisiera responder que Dante, pero tendría que llevar al Inglés, porque es más succulento”. El sesgo antiinglés del Joyce irlandés no se ha dejado de lado, pero su elección de Shakespeare es justa, razón por la cual él encabeza a los cien personajes de este libro. Aunque hay unos cuantos genios literarios que se acercan a Shakespeare —el Yavista, Homero, Platón, Dante, Chaucer, Cervantes, Molière, Goethe, Tolstoi, Dickens, Proust, Joyce—, ni siquiera esta docena de maestros logran estar a la altura de la milagrosa representación de la realidad que logra Shakespeare. Gracias a Shakespeare vemos lo que de

otra manera no podríamos ver, porque él nos ha hecho diferentes. Dante, el rival más cercano, nos convence de la terrible realidad de su Infierno y de su Purgatorio y casi nos induce a aceptar su Paraíso. Pero ni siquiera el más completo de los personajes de la *Divina comedia*, Dante el poeta-peregrino, logra cruzar de las páginas de comedia al mundo que habitamos, como lo hacen Falstaff, Hamlet, Yago, Macbeth, Lear y Cleopatra.

La invasión de nuestra realidad por parte de los personajes principales de Shakespeare es prueba de la vitalidad de los personajes literarios cuando son el producto del genio. Todos hemos experimentado la sensación de vacío que nos deja la lectura de literatura popular, en la que encontramos nombres sobre una página pero no personas. Con el tiempo, sin importar cuántas alabanzas haya recibido, este tipo de literatura se vuelve anticuada y finalmente se convierte en basura. Es bueno saber que uno de los significados vigentes de la palabra inglesa *character* (“personaje”) es el de señal o marca que se imprime, como una letra del alfabeto (“carácter”), pues refleja el posible origen de la palabra: el griego *kharaktér*, un estilo afilado o la marca de las incisiones del estilo. *Character* también quiere decir *ethos*, una actitud habitual ante la vida.

Hasta hace poco estaba de moda hablar de “la muerte del autor”, pero también esto se ha vuelto basura. El genio muerto está más vivo que nosotros, así como Falstaff y Hamlet son mucho más vitales que muchas personas que conozco. La vitalidad es la medida del genio literario. Leemos en busca de más vida y sólo el genio nos la puede proveer.

¿Qué hace que el genio sea posible? Siempre hay un espíritu de la época y nos engañamos al permitirnos creer que lo más importante de una figura memorable es su relación con un periodo en particular. Esta falsa creencia, académica y popular, supone que todo el mundo está determinado por factores sociales. La imaginación individual se somete a la antropología social o a la psicología de masa y es minimizada gracias a las explicaciones.

Este libro se basa en mi convicción de que la apreciación es una mejor manera de comprender los logros que las explicaciones analíticas que pretenden dar cuenta de los individuos excepcionales. La apreciación puede enjuiciar, pero siempre con agradecimiento, y usualmente con reverencia y admiración.

Cuando digo apreciación no me refiero solamente a una “valoración correcta”. La necesidad también interviene, en el sentido específico de

recurrir al genio de otros para suplir una carencia en uno mismo, o de buscar en el genio un estímulo para los propios poderes, como quiera que estos resulten ser.

La apreciación puede modular hacia el amor, incluso en la medida en que la propia conciencia de un genio muerto aumente la conciencia misma. El anhelo más profundo de nuestro yo solitario es la supervivencia, ya sea en el aquí y el ahora o en el más allá. Crecer gracias al genio de otros supone ampliar las posibilidades de supervivencia, al menos en el presente y en el futuro inmediato.

No sabemos por qué ni cómo es posible el genio, sólo que ha existido —para nuestro formidable enriquecimiento— y que quizás (cada vez menos) sigue apareciendo. Aunque en nuestras instituciones académicas pululan los impostores que proclaman que el genio es un mito capitalista, me contento con citar a León Trotski, quien urgió a los escritores comunistas a que leyeran y estudiaran a Dante. Si el genio es un misterio de la conciencia capaz, lo que resulta menos misterioso al respecto es su conexión íntima con la personalidad, más que con el carácter. La personalidad de Dante es repelente, la de Shakespeare, elusiva, en tanto que la de Jesús (como la del Hamlet ficticio) parece revelarse en forma diferente a cada lector u oyente.

¿Qué es la personalidad? Hoy, ¡ay!, la usamos como un sinónimo muy popular de celebridad, pero yo quisiera alegar que no podemos ceder la palabra al reino de la chismografía. Cuando sabemos lo suficiente sobre la biografía de un genio en particular, entonces entendemos lo que se quiere decir con la personalidad de Goethe, o de Byron, o de Freud, o de Oscar Wilde. Por el contrario, cuando nos falta familiaridad con la biografía, hablamos unánimemente de nuestra incertidumbre en torno a la personalidad de Shakespeare, cosa que es una gran paradoja porque es posible que sus obras hayan inventado la personalidad —o al menos nuestra comprensión inmediata de la misma—. Si tuviera que hacerlo, podría escribir un libro sobre la personalidad de Hamlet, Falstaff o Cleopatra, pero no emprendería un libro sobre la personalidad de Shakespeare o de Jesús.

El hombre de letras Isaac D'Israeli, padre de Benjamin Disraeli, escribió un libro encantador, *The Literary Character of Men of Genius* [La personalidad literaria de los hombres de genio], uno de los precu-

sores de este libro junto con *Vidas paralelas*, de Plutarco, *Hombres representativos*, de Emerson, y *Tratado de los héroes: de su culto y de lo heroico en la historia*, de Carlyle. Isaac D'Israeli afirma que “es necesario que muchos hombres de genio surjan, antes de que un hombre de genio en particular pueda aparecer”. Todos los genios tienen antecesores, aunque si llegamos lo suficientemente lejos en el pasado quizás no sepamos quiénes fueron. El doctor Johnson consideraba a Homero el primero y el más original de los poetas; hoy tendemos a pensar que la aparición de Homero fue relativamente tardía y que él mismo se benefició de las expresiones y las fórmulas de sus predecesores. En su ensayo “Quotation and Originality” [Citas y originalidad] Emerson advirtió con cierta sagacidad que “sólo los inventores saben tomar prestado”.

Percibimos con lentitud la forma como las grandes invenciones del genio influyen en el genio mismo. Hablamos del hombre o de la mujer en la obra; quizás deberíamos hablar de la obra en la persona. Y sin embargo no sabemos bien cómo discutir la influencia de una obra en su autor, o de una mente sobre sí misma. Considero que esta es la empresa principal de este libro. En todos los casos que describo en este mosaico, he hecho énfasis en la contienda del genio consigo mismo.

Esta contienda con el yo puede aparecer disfrazada de otra cosa, incluso de inspiración proveniente de los antecesores idealizados: el Sócrates de Platón, el duque de Chou de Confucio, las primeras encarnaciones de Buda. Específicamente el inventor de la Biblia hebrea tal como la conocemos, el Redactor de la secuencia que va del Génesis a Reyes, confía en su propio genio para recrear la Alianza, aunque simultáneamente honre las virtudes (y los fracasos) de los padres. Y sin embargo, de acuerdo con Donald Harmon Akenson, el inventor-redactor, o escritor-editor logró una maravilla superior, absolutamente solo. Este exilado en Babilonia no pudo haber pensado que estaba creando las Escrituras; como primer historiador que fue, quizás creía que estaba promoviendo la causa perdida del reino de Judá. Y sin embargo parece demasiado inteligente como para no haberse dado cuenta de que su invento de la continuidad de una tradición era prácticamente suyo.

En el caso del Redactor, como en el de Confucio o el de Platón, percibimos en la obra una ansiedad que tuvo que haberse contagiado al hombre. ¿Cómo puede uno ser digno de los padres a quienes Yavé habló o del gran duque de Chou, quien le dio a la gente un orden sin im-

ponerlo mediante la violencia? ¿Acaso es posible ser el auténtico discípulo de Sócrates, quien padeció el martirio sin queja para afirmar su verdad? Quizás la fundamental ansiedad de la influencia no radique en el temor de que nuestro espacio ya haya sido usurpado sino en que la grandeza podría ser incapaz de renovarse, que la propia inspiración sea superior a nuestra capacidad de realización.

El término “genio” ya no es un favorito de los académicos, muchos de los cuales se han convertido en raseros culturales inmunes al asombro. Pero en cambio la idea del genio sigue siendo bastante popular entre el público, aunque la palabra misma parezca un poco gastada. Tenemos necesidad del genio, aunque nos produzca envidia o incomodidad a tantos de nosotros. Esta necesidad no supone que aspiremos al genio y sin embargo, en el fondo, recordamos que tuvimos, o tenemos, un genio. Nuestro anhelo de lo trascendental y de lo extraordinario parece formar parte de nuestra herencia común y nos abandona con lentitud y nunca enteramente.

Afirmar que la obra está *en* el escritor o que la idea religiosa está *en* el líder carismático no es una paradoja. Sabemos, por ejemplo, que Shakespeare era un usurero. Shylock también lo era, ¿pero acaso eso contribuyó a que *El mercader de Venecia* no dejara de ser una comedia? No lo sabemos. Pero al buscar la obra en el escritor buscamos su influencia y su efecto en el paso de Shakespeare de la comedia a la tragicomedia y a la tragedia. Vemos a Shylock opacando a Shakespeare. Al examinar los efectos en la figura de Jesús de sus propias parábolas conducimos una exploración paralela.

La palabra “genio” tiene dos significados antiguos (romanos) que se diferencian en el énfasis. El uno es engendrar, hacer nacer, ser, en suma, un *pater familias*. El otro se refiere al espíritu tutelar de cada persona, de cada lugar: un genio bueno, o uno maligno, es aquel que, para bien o para mal, ejerce una poderosa influencia sobre alguien más. Este segundo significado ha sido más importante que el primero; nuestro genio es, por tanto, nuestra vocación o nuestro talento natural, nuestro poder intelectual o imaginativo congénito, más que nuestro poder para engendrar poder en otros.

Todos hemos aprendido a diferenciar, con firmeza y decisión, entre el genio y el talento. Clásicamente el “talento” se refería al peso o a una suma de dinero y por tanto, sin importar cuán grande, era necesi-

riamente limitado. Pero el “genio”, incluso en sus orígenes lingüísticos, no tiene límite.

Hoy en día existe la tendencia a considerar que el genio, a diferencia del talento, es la capacidad creativa. Froude, el historiador victoriano, afirmó que el genio “es una fuente en la cual siempre hay más detrás que lo que mana de ella”. Estéticamente, entre los ejemplos más sobresalientes del genio estarían Shakespeare y Dante, Bach y Mozart, Miguel Ángel y Rembrandt, Donatello y Rodin, Alberti y Brunelleschi. Resulta mucho más complejo tratar de confrontar los genios religiosos, en particular en un país obsesionado con la religión como Estados Unidos. El afirmar que Jesús y Mahoma fueron (además de otras cosas) genios religiosos querría decir que los consideramos, sólo en ese sentido, emparentados entre sí, con Zoroastro y el Buda, y con figuras seculares del genio ético como Confucio y Sócrates.

Uno de mis objetivos en este libro es definir el genio con mayor precisión de la lograda hasta ahora. Otro es defender la idea de genio, muy maltratada en la actualidad por detractores y reduccionistas, desde los sociobiologistas hasta los materialistas de la escuela del genoma, incluyendo a los diversos historiadores. Pero mi meta primordial es aumentar nuestra apreciación del genio y demostrar cómo se engendra invariablemente gracias al estímulo del genio previo más que por los contextos culturales y políticos. El libro enfatizará primordialmente la influencia del genio en sí mismo de la que ya hablamos.

Mi tema es universal, no tanto por la existencia del genio y su recurrencia sino porque el genio, no importa cuán reprimido, existe en tantísimos lectores. Emerson pensaba que todos los estadounidenses eran poetas y místicos en potencia. *Genios* no enseña cómo leer ni a quién leer sino cómo pensar en las expresiones más creativas de las vidas ejemplares.

Es evidente en el contenido que excluí a los ejemplos vivos del genio, y tan sólo me he ocupado de tres que murieron recientemente. Me sentí obligado a ser breve y sumario en mi exposición del genio individual porque creo que hay mucho que aprender de la yuxtaposición de múltiples personajes provenientes de diversas culturas y épocas divergentes. Las diferencias entre cien hombres y mujeres de los últimos 25 siglos desbordan las analogías y las similitudes y presentarlos en un solo volumen podría parecer una empresa excesivamente ambiciosa. Y sin

embargo hay muchas características comunes a los genios porque la vida individualidad de la especulación, la espiritualidad y la creatividad debe apoyarse en la originalidad, la audacia y la confianza en sí mismo.

Emerson inicia su *Hombres representativos* con un párrafo alentador:

Es cosa natural creer en los grandes hombres. No nos sorprendería nada que nuestros compañeros de infancia llegaron a ser héroes y de condición regia. Toda mitología comienza por los semidioses, y esta circunstancia es noble y poética; significa que su genio es dominador. En las leyendas de Gautama, los primeros hombres comen tierra y la encuentran deliciosamente dulce².

Gautama, el Buda, busca y consigue la libertad como si hubiera sido uno de los primeros hombres. El cuento muchas veces contado de Emerson es una pizca más estadounidense que budista; sus primeros hombres parecen Adanes americanos más que reencarnaciones de iluminaciones previas. Quizás tampoco yo pueda hacer otra cosa que americanizar, pero ese podría ser el uso principal de los genios del pasado: debemos adaptarlos al aquí y al ahora si hemos de ser iluminados o inspirados por ellos.

Los hombres representativos de Emerson eran seis: Platón, Swedenborg, Montaigne, Shakespeare, Napoleón y Goethe. Cuatro de ellos están en este libro; Swedenborg fue reemplazado por Blake y a Napoleón lo descarté junto con los demás generales y políticos. Platón, Montaigne, Shakespeare y Goethe continúan siendo esenciales, como lo son los otros que esbozo. ¿Esenciales para qué? Para conocernos a nosotros mismos en relación con los otros, pues estos muertos poderosos pertenecen a la *otredad* que podemos conocer, como nos lo cuenta Emerson en *Hombres representativos*:

No debemos, pues, temer un exceso de influencia. Podemos tener más amplia confianza. Servid a los grandes³.

Y sin embargo esta es la conclusión de su libro:

El mundo es joven: los grandes hombres del pasado nos llaman así afectuosamente. También nosotros deberemos escribir Biblias para unir

de nuevo los cielos y el mundo terrenal. El secreto del genio consiste en no sufrir que exista ninguna ficción para nosotros; en verificar todo lo que sabemos⁴.

Ser plenamente conscientes de todo lo que sabemos, incluidas las ilusiones, es una empresa demasiado grande para nosotros, 150 maltratados años después de Emerson. El mundo ya no parece joven y no siempre oigo las inflexiones del afecto cuando las voces del genio me llaman. Pero claro, tengo la desventaja, y la ventaja, de haber venido después de Emerson. El genio de la influencia trasciende la angustia que la caracteriza, suponiendo que seamos conscientes de ella y de que después podamos inferir el lugar que ocupamos en relación con su continua presencia.

Thomas Carlyle, un genio escocés victoriano que no está de moda, escribió un estudio admirable que ya casi nadie lee llamado *Tratado de los héroes: de su culto y de lo heroico en la historia*. Este contiene el mejor comentario sobre Shakespeare que yo conozco:

Si tuviera que definir la facultad de Shakespeare, diría que es su superioridad intelectual, y pensaría que en ella he incluido todo.

En un gesto característico, Carlyle deslustra el comentario acto seguido con una explosión de útiles advertencias contra la pretensión de dividir el genio en sus componentes ilusorios:

¿Y qué son las facultades? Hablamos de facultades como si fuesen distinguibles, cosas separables; como si se pudiese decir de un hombre que tiene inteligencia, imaginación, gusto, fantasía, etc., de la misma forma como se dice de él que tiene manos, pies y brazos.

El “poder de penetración”, continúa Carlyle, es la fuerza vital en todos nosotros. ¿Cómo reconocer esa agudeza o esa fuerza en el genio? Tenemos las obras de los genios y tenemos el recuerdo de sus personalidades. Y uso esta palabra con gran deliberación y siguiendo el camino trazado por Walter Pater, otro genio victoriano, pero uno que desafía la moda porque es afín a Emerson y a Nietzsche. Estos tres sutiles pensadores profetizaron gran parte del futuro intelectual del siglo que acaba de pasar y es improbable que su influencia desaparezca en el nuevo si-

glo. En el prefacio a *The Renaissance* [El Renacimiento], su libro más importante, Pater hace énfasis en el hecho de que el “crítico estético” (y “estético” en este caso quiere decir “perceptivo”) identifica al genio en todas las épocas:

En todas las épocas hubo obreros excelentes y se crearon obras excelentes. Su pregunta es siempre: ¿en qué se encarnaban la inquietud, el genio, el sentimiento de la época?; ¿dónde estaba el receptáculo de su refinamiento, de su elevación, de su gusto? “Todas las épocas son iguales –dice William Blake–, pero el genio está siempre sobre su época”⁵.

Blake, genio visionario casi sin par, es un magnífico guía a la independencia relativa que el genio manifiesta en relación con su época: “El genio está siempre sobre su época”. No podríamos enfrentar el siglo XXI sin la esperanza de que también aquí nos espere un Stravinski o un Louis Armstrong, un Picasso o un Matisse, un Proust o un James Joyce. Quizás un Dante o un Shakespeare, un J.C. Bach o un Mozart, un Miguel Ángel o un Leonardo sean mucho pedir, porque los dones de esa magnitud son muy escasos. Pero queremos y necesitamos aquello que se eleve sobre el siglo XXI, cualquiera que sea su manifestación.

Mi mosaico debería ayudar a prepararnos para este nuevo siglo al reunir aspectos de la personalidad y de los logros de muchos de los más creativos que nos antecedieron. El romano antiguo presentaba una ofrenda a su *genius* el día de su cumpleaños dedicándole ese día al “dios de la naturaleza humana”, como llamaba el poeta Horacio al espíritu tutelar de cada persona. Nuestra costumbre de la torta de cumpleaños descende directamente de esa ofrenda. Cuando encendamos las velas, haríamos bien en recordar qué es lo que celebramos.

El genio:

Una definición personal

En este libro he rehuído a los genios vivos, en parte para evitar las distracciones de la mera provocación. Puedo identificar a ciertos escritores que habitan entre nosotros cuyo genio es palpable: el novelista portugués José Saramago, la poeta canadiense Anne Carson, el poeta inglés Geoffrey Hill, y por lo menos media docena de novelistas y poetas estadounidenses y latinoamericanos (a quienes me abstengo de nombrar).

El examen de mi mosaico de cien mentes creativas ejemplares me permite formular una definición personal y tentativa del genio literario. La cuestión del genio desveló incesantemente a Ralph Waldo Emerson, de quien puede decirse que es la mente de América, así como Walt Whitman es su poeta y Henry James, su novelista (el dramaturgo está por surgir). Para Emerson, el genio era el Dios interior, el yo de “la confianza en sí mismo”. Por tanto ese yo, en Emerson, no está constituido por la historia o la sociedad, por los lenguajes. Es un yo aborigen. Yo estoy completamente de acuerdo.

Shakespeare, el genio supremo, es de una especie diferente a la de sus contemporáneos, incluidos Christopher Marlowe y Ben Jonson. Cervantes no está en la misma categoría que Lope de Vega y Calderón. Hay algo en Shakespeare y en Cervantes, y también en Dante, Montaigne, Milton y Proust (para no dar más que unos cuantos ejemplos), que pertenece a su época a la vez que la sobrepasa.

La rabiosa originalidad es un componente crucial del genio literario, pero esta originalidad en sí misma es también canónica en la medida en que reconoce a sus precursores y se ha reconciliado con ellos. El mismo Shakespeare hace un pacto implícito con Chaucer, su precursor esencial en la invención de lo humano.

Si el genio es el Dios interior, es allí donde debo buscarlo, en el abismo del yo aborigen, una entidad desconocida para casi todos nuestros actuales explicadores, habitantes de esos desiertos intelectuales que son

las universidades o de los tenebrosos y diabólicos molinos de los medios de comunicación.

Emerson y el antiguo gnosticismo confluyen en la idea de que lo que es mejor y más antiguo en cada uno de nosotros no forma parte de la Creación, no forma parte de la naturaleza, no forma parte del no yo. Se supone que cada uno de nosotros puede localizar en sí mismo lo que es mejor, ¿pero cómo encontramos lo *más antiguo*?

¿Dónde empieza el yo? Freud responde diciendo que el ego invierte en sí mismo centrando así el yo. Shakespeare le da a nuestro sentido de la identidad el nombre de *selfsame*. ¿Cuándo se convirtió Jack Falstaff en Falstaff? ¿Cuándo se convirtió Shakespeare en Shakespeare? *La comedia de las equivocaciones* es la obra de un genio, ¿pero quién hubiera podido predecir *Noche de Epifanía, o lo que queráis* a partir de esa farsa temprana? Nuestro reconocimiento del genio siempre es retroactivo, ¿pero en qué momento se reconoce el genio a sí mismo por primera vez?

La respuesta antigua es que hay un dios en nuestro interior y el dios habla. Creo que la definición materialista del genio es imposible, razón por la cual la idea de genio está tan desacreditada en esta época de predominio de las ideologías materialistas. El genio necesariamente invoca lo trascendental y lo extraordinario porque es plenamente consciente de ellos. Es la conciencia lo que define el genio: la conciencia de Shakespeare, como la de su propio Hamlet, nos sobrepasa, excede el nivel más alto de conciencia al que accederíamos de no conocerlo.

El gnosticismo, por definición, es un saber más que un creer. En Shakespeare no tenemos ni a un sabedor ni a un creyente sino a una conciencia tan capaz que no tiene rival: ni en Cervantes, ni en Montaigne, ni en Freud, ni en Wittgenstein. Aquellos que escogen (o son escogidos) de acuerdo con una de las religiones del mundo con frecuencia parten de la base de una conciencia cósmica a la que le asignan poderes sobrenaturales. Pero la conciencia shakespeariana, que transmuta la material en imaginación, no necesita violar lo natural. El arte de Shakespeare es la naturaleza en sí mismo, y su conciencia puede parecer más el producto de su arte que su productora.

Allí, en el extremo de la mente, nos detiene el genio shakesperiano: una conciencia moldeada por todas las conciencias que imaginó. Sigue siendo, y quizás lo sea para siempre, nuestro más grandioso ejemplo del

uso de la literatura para la vida, que es en lo que consiste la labor de incrementar la percepción.

Aunque la de Shakespeare es la más inmensa conciencia estudiada en este libro, todas las otras mentes creativas ejemplares han hecho contribuciones a la conciencia de sus lectores y oyentes. La cuestión que habría que plantearles a todos los escritores sería la siguiente: ¿Han engrandecido nuestra conciencia y cómo lo han hecho? Creo que esta es una prueba tosca pero eficaz: ¿Se ha intensificado mi percepción y se ha ampliado y aclarado mi conciencia mientras se me divertía de una u otra forma? Si no fue así, me topé con el talento pero no con el genio. No se ha activado lo mejor y lo más antiguo en mí mismo.

1. *Tres tratados*, 14 y 15, "Poimandres", Hermes Trismegisto, trad. de Francisco de P. Samaranch, Buenos Aires, Aguilar Argentina de Ediciones, 1966, p. 42.
- 2 *Hombres representativos*, "Utilidad de los grandes hombres", Ralph W. Emerson, trad. de J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 3.
3. *Hombres representativos*, "Utilidad de los grandes hombres", Ralph W. Emerson, trad. de J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 20.
4. *Hombres representativos*, "Goethe, o el escritor", Ralph W. Emerson, trad. de J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 176.
5. *El Renacimiento*, "Prefacio", Walter Pater, trad. de Vicente P. Quintero, Buenos Aires, Librería Hachette, 1944, p. 11.

I 

KETER



Lustro uno

WILLIAM SHAKESPEARE, MIGUEL DE CERVANTES, MICHEL DE MONTAIGNE, JOHN MILTON, LEÓN TOLSTOI

Keter, la corona, a la vez todo y la nada en la cábala, empieza con este primer lustro de maestros, cada uno de los cuales domina su género para siempre. Shakespeare usurpó el teatro moderno, Cervantes, la novela, Montaigne, el ensayo personal, y Milton, la épica secundaria o posclásica. Tolstoi, ya sea como novelista moderno o como cuentista, está muy cerca de la otra usurpación de Shakespeare: la de la naturaleza misma.

Shakespeare, Cervantes y Montaigne fueron contemporáneos, pero Shakespeare, abierto a cualquier influencia, se sirve en su trabajo tanto de Montaigne como de Cervantes (aunque *Cardenio*, la adaptación que de la obra cervantina hicieron Shakespeare y John Fletcher, se ha perdido). La influencia de Shakespeare en Milton es tan profunda como desasosegante: en Satanás se mezclan características de Yago, Macbeth, e incluso Hamlet. Tolstoi odiaba a Shakespeare y lo condenó por inmoral; sin embargo sentía un cierto afecto por Falstaff, además de lo cual *Hadji Murad*, la soberbia novela de su vejez, es shakespeariana en sus muy variadas caracterizaciones.

Frontispicio I

William Shakespeare

La lujuria en acción es el abandono del alma en un desierto de vergüenza; la lujuria, hasta que es satisfecha, es perjura, asesina, sanguinaria, vergonzosa, salvaje, excesiva, grosera, cruel e indigna de confianza.

Apenas se ha gustado de ella se la desprecia, se la persigue, contra toda razón; y no bien saciada, contra toda razón, se la odia, como un incentivo colocado expresamente para hacer locos a los que en ella se dejan coger.

Es una locura cuando se la persigue, y una locura cuando se la posee; excesiva al haberse tenido, al tenerse y en vías de tener; felicidad en la prueba y verdadero dolor probada; en principio, una alegría propuesta; después, un sueño.

Todo el mundo lo sabe perfectamente; y, sin embargo, nadie sabe evitar el cielo que conduce a los hombres a este infierno¹.

Shakespeare cambió nuestra forma de presentar la naturaleza humana—si es que no cambió la misma naturaleza humana—: es lo menos que podemos decir de él; y sin embargo no aparece retratado en ninguna parte en su obra dramática. Y aunque es discutible que haya revelado su interioridad en sus 154 sonetos, en ellos su genio se manifiesta indefectiblemente. Los Sonetos fueron publicados en 1603 pero bien pudieron haber sido compuestos en 1593; y aun si tuviesen elementos autobiográficos, parecen distanciarse deliberadamente de la autorrevelación. El más poderoso de ellos, el 129, se sostiene en un tono extraordinario de intensidad controlada a la vez que evade deliberadamente a todos los personajes de las demás piezas: el hermoso y joven noble, la Dama oscura, el poeta rival y, lo que es más relevante, el “yo” que pronuncia casi todos los demás sonetos. La voluntad, el deseo e incluso la repulsión son aquí impersonales, pero la furiosa energía de estas catorce líneas transmite, con terrible elocuencia, un juicio negativo del elemento discriminatorio en el impulso sexual masculino, cuya culminación orgásmica es “una pérdida de vergüenza”. El “gasto” sexual no es más que una pérdida del espíritu en el “infierno” de las vaginas, de cualquier vagina, que concluye el poema.

Shakespeare creó a Rosalinda, a Falstaff, a Hamlet, a Yago, a Lear, a Macbeth, a Cleopatra —personajes que conocemos mejor que a nosotros mismos—, pero se niega a crearse a sí mismo en sus sonetos. Y aunque nos suministra una gama casi infinita de conjeturas, se retira incluso ante lo que parecen ser sus propias humillaciones y sufrimientos eróticos. Podría ser que su alejamiento de sí mismo sea una insinuación que nos hace para que podamos tolerar los sufrimientos formidables que son el don estético que nos hacen sus tragedias.