

Harold Bloom

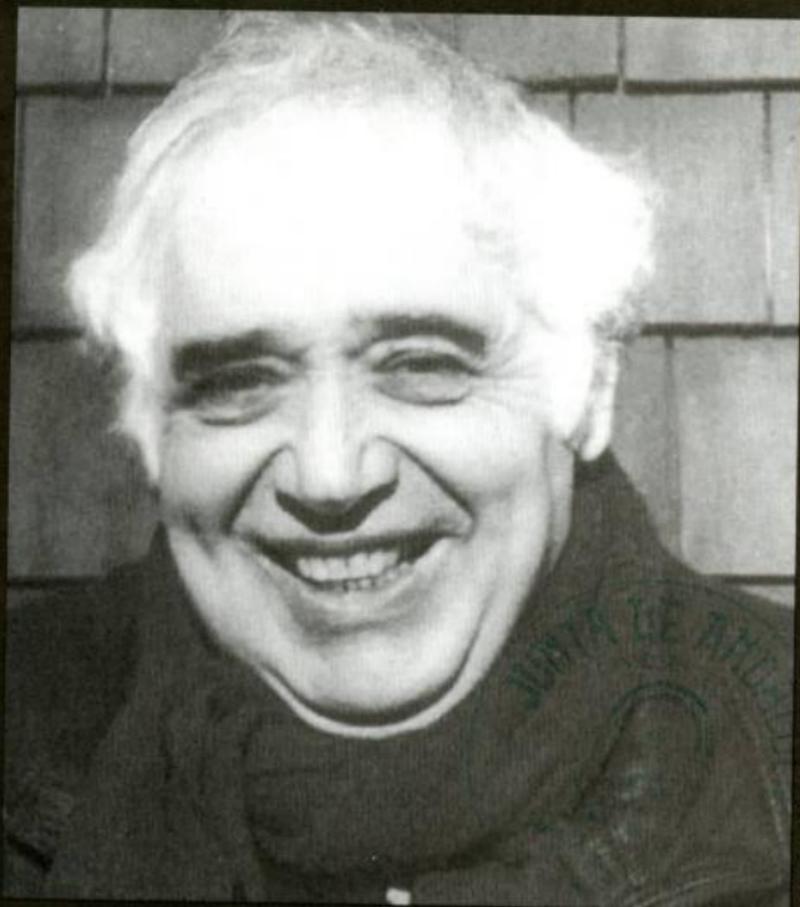
GENIOS

UN MOSAICO DE CIEN MENTES
CREATIVAS Y EJEMPLARES



ANAGRAMA
Colección Argumentos





© Katherine Newbegin

Harold Bloom (Nueva York, 1930) es profesor de humanidades en la Universidad de Yale y de inglés en la Universidad de Nueva York. Ganador del McArthur Prize Fellow, entre otros galardones, y miembro de la American Academy, es autor de una veintena de libros –entre ellos, publicados en Anagrama, *El canon occidental*, *Presagios del milenio*, *Cómo leer y por qué*, *Shakespeare (La invención de lo humano)*, *El futuro de la imaginación*, *Relatos y poemas para niños extremadamente inteligentes de todas las edades* y *Genios (Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares)*– y una de las personalidades más influyentes dentro del mundo de los estudios literarios.

Genios

Harold Bloom

Genios

Un mosaico de cien mentes
creativas y ejemplares

Traducción de Margarita Valencia Vargas



EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

Título de la edición original:

Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds

Warner Books

Nueva York, 2002

Diseño de la colección:

Julio Vivas

Ilustración: mosaico de la catedral de San Marco, Venecia,

Paolo Ucello, 1425-1430

© Harold Bloom Limited Liability Company, 2002

© EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2005

Pedró de la Creu, 58

08034 Barcelona

ISBN: 84-339-6227-2

Depósito Legal: B. 34830-2005

Printed in Spain

Liberduplex, S. L., Constitució, 19, 08014 Barcelona

A la memoria de Mirjana Kalezic

Contenido

13		Nota del traductor
17		Prefacio
19		Sobre la organización de este libro: Genio y cábala
25		Los lustros
27		Gnosticismo: La religión de la literatura
29		Introducción: ¿Qué es el genio?
41		El genio: Una definición personal
45	I	Keter
		LUSTRO UNO
		William Shakespeare, 48; Miguel de Cervantes, 66; Michel de Montaigne, 77; John Milton, 85; León Tolstoi, 99
		LUSTRO DOS
		Lucrecio, 110; Virgilio, 117; San Agustín, 129; Dante Alighieri, 137; Geoffrey Chaucer, 152
165	II	Hokmah
		LUSTRO TRES
		El Yavista, 168; Sócrates y Platón, 177; San Pablo, 187; Mahoma, 201
		LUSTRO CUATRO
		Doctor Samuel Johnson, 216; James Boswell, 217; Johann Wolfgang von Goethe, 219; Sigmund Freud, 221; Thomas Mann, 222
253	III	Binah
		LUSTRO CINCO
		Friedrich Nietzsche, 256; Søren Kierkegaard, 262; Franz Kafka, 269; Marcel Proust, 277; Samuel Beckett, 286

LUSTRO SEIS

Molière, 294; Henrik Ibsen, 300; Anton Chéjov, 307;
Oscar Wilde, 315; Luigi Pirandello, 322

333 **IV Hesed**

LUSTRO SIETE

John Donne, 336; Alexander Pope, 344;
Jonathan Swift, 352; Jane Austen, 360;
Dama Murasaki, 368

LUSTRO OCHO

Nathaniel Hawthorne, 376; Herman Melville, 381;
Charlotte Brontë, 391; Emily Jane Brontë, 392;
Virginia Woolf, 403

415 **V Din**

LUSTRO NUEVE

Ralph Waldo Emerson, 418; Emily Dickinson, 429;
Robert Frost, 444; Wallace Stevens, 451; T.S. Eliot, 458

LUSTRO DIEZ

William Wordsworth, 466; Percy Bysshe Shelley, 475;
John Keats, 484; Giacomo Leopardi, 493;
Alfred, lord Tennyson, 502

515 **VI Tiferet**

LUSTRO ONCE

Algernon Charles Swinburne, 518;
Dante Gabriel Rossetti, 525; Christina Rossetti, 527;
Walter Pater, 537; Hugo von Hofmannsthal, 545

LUSTRO DOCE

Víctor Hugo, 552; Gérard de Nerval, 562; Charles
Baudelaire, 568; Arthur Rimbaud, 580; Paul Valéry, 588

599 **VII Nezah**

LUSTRO TRECE

Homero, 602; Luis Vaz de Camões, 612;
James Joyce, 625; Alejo Carpentier, 632;
Octavio Paz, 642

LUSTRO CATORCE

Stendhal, 658; Mark Twain, 664; William Faulkner, 670;
Ernest Hemingway, 676; Flannery O'Connor, 681

689 **VIII Hod**

LUSTRO QUINCE

Walt Whitman, 692; Fernando Pessoa, 703;
Hart Crane, 710; Federico García Lorca, 717;
Luis Cernuda, 724

LUSTRO DIECISÉIS

George Eliot, 730; Willa Cather, 739;
Edith Wharton, 745; F. Scott Fitzgerald, 751;
Iris Murdoch, 757

765 **IX Yesod**

LUSTRO DIECISIETE

Gustave Flaubert, 768; José María Eça de Queiroz, 777;
Joaquim Maria Machado de Assis, 787;
Jorge Luis Borges, 795; Italo Calvino, 801

LUSTRO DIECIOCHO

William Blake, 808; D. H. Lawrence, 818;
Tennessee Williams, 828; Rainer Marie Rilke, 835;
Eugenio Montale, 842 ~

849 **X Malkhut**

LUSTRO DIECINUEVE

Honoré de Balzac, 852; Lewis Carroll, 860;
Henry James, 867; Robert Browning, 876; ~
William Butler Yeats, 889 ~

LUSTRO VEINTE

Charles Dickens, 898; Fiodor Dostoievski, 908;
Isaac Babel, 917; Paul Celan, 924; Ralph Ellison, 930

939 **Coda: El futuro del genio**

NOTA DEL TRADUCTOR

Para llevar a término esta traducción fue necesario ubicar los libros de donde provenían las innumerables citas que ilustran el texto, con el fin de buscar después las traducciones más idóneas al español (las referencias de las traducciones utilizadas están al final de cada capítulo).

Quisiera agradecer a Eleonora Echeverri el haberse ocupado de esta tarea con juicio y perseverancia. Yo me encargué de aquellos textos que no han sido traducidos o que lo fueron pobremente.



GENIOS

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 álter 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 truncar 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 necesari-

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 rehuido 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 aborígen. 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 aborígen, 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

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.

William Shakespeare

1546 | 1616

AL CONTEMPLAR EL GENIO de Shakespeare nos topamos con la desesperanza del crítico y también con su éxtasis. Dudo que el Shakespeare moribundo, de apenas 52 años, se consolara pensando que había creado a Hamlet, a Falstaff, a Lear, a Yago, a Cleopatra, a Rosalinda y a Macbeth, esos hombres y mujeres cuya realidad, supuestamente ficticia, trasciende la nuestra. Si yo pudiera interrogar a un autor ya muerto escogería a Shakespeare y no perdería ni un segundo preguntándole la identidad de la Dama oscura ni los elementos delicadamente precisados de homoerotismo en la relación con Southampton (o con cualquier otro). Ingenua y abruptamente le preguntaría si lo confortaba el hecho de haber modelado hombres y mujeres más reales que los hombres y mujeres de carne y hueso.

El lenguaje de Shakespeare es primordial en su arte y es flor abundante. Sentía profundamente el impulso de acuñar nuevas palabras: nunca deja de sorprenderme el hecho de que haya empleado más de 21.000 palabras diferentes; de estas, inventó aproximadamente una de cada doce: casi 1.800 nuevos cuños, muchos de los cuales se usan hoy. Racine, en un soberbio despliegue de un arte antitético al de Shakespeare, usó dos mil palabras, poco más que las que este inventó. Si bien es cierto que la tarea del crítico retórico que analice el banquete lingüístico shakespeariano es a la vez fructífera y formidable, sus diferencias con la obra de un puñado de poetas en lengua inglesa cuyos recursos verbales son prácticamente interminables son de grado más que de esencia. Lo que hace que Shakespeare sea verdaderamente diferente, lo que es único en su genio, está en otra parte, en su universalidad, en la muy convincente ilusión (¿ilusión?) de que ha poblado un mundo, sorprendentemente parecido al que consideramos nuestro, con hombres, mujeres y niños sobrenaturalmente naturales. Cervantes compite con él con dos personalidades gigantescas, don Quijote y Sancho Panza, pero en Shakespeare hay cientos. Bernardino, en *Medida por medida*, no habla sino cinco veces para pronunciar un total de siete oraciones, y sin embargo lo conocemos totalmente.

Como no sabemos si hubo comedias de Sófocles o tragedias de Aristófanes, no sabemos si hubo otro dramaturgo que sobresaliera por igual en la comedia y la tragedia. Ben Jonson se aventuró con ambas y mientras que le estamos agradecidos por sus comedias, *Volpone* y *El alquimista*, estamos de acuerdo con sus contemporáneos en que *Sejanus* es prácticamente imposible de poner en escena. No esperamos de Racine la comedia, ni la tragedia de Molière. Ibsen escribe de una forma mixta: *Peer Gynt* no acaba de ser una comedia y *Hedda Gabler* no es precisamente una tragedia. Bernard Shaw indudablemente ha debido limitarse a la comedia: *Pygmalion* [Pigmalión] sigue viva mientras que *Saint Joan* [Santa Juana] es una vergüenza. Sólo Shakespeare compuso una *Noche de Epifanía*, o lo que queráis y un *El rey Lear*. ¿Por qué?

Cuando el *Banquete* de Platón se acerca a su fin, todos se han ido a casa o duermen la borrachera excepto Agatón, Aristófanes y Sócrates, que podían beber más que cualquiera en Atenas. Los tres sobrevivientes se pasan un enorme tazón de vino y siguen bebiendo mientras Sócrates sostiene que un mismo hombre debería de poder escribir comedia y tragedia. Vencidos por el vino y el argumento del sabio, Aristófanes, primero, y después Agatón se quedan dormidos. Sócrates los arropa y sale caminando hacia el amanecer.

Sin ánimo burlón, parecería que Platón insiste en su contienda con los poetas. Podemos inferir cómo habría reaccionado ante Shakespeare, cuya amplitud artística le habría acarreado el exilio inmediato de la República. Dado que Shakespeare es el único capaz de hacer frente al reto de Sócrates, podría ser útil conjeturar cómo y por qué se convirtió el autor de *A vuestro gusto* en el autor de *Macbeth*. Sir Juan Falstaff y Yago no tienen el menor aire de familia, no hay un vínculo claro entre Shylock y Hamlet. Ni siquiera Feste, el sumo bufón y el bufón de *El rey Lear* tienen algo en común además de su profesión.

Shakespeare se convirtió en un gran dramaturgo trágico cuando escribió *Hamlet*, apenas empezaba el siglo XVII. Y *Hamlet* abrió el camino para la secuencia de *Otelo*, *El rey Lear*, *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra* y *Coriolano*. De las primeras tragedias, *Tito Andrónico* es una imitación y una farsa sangrienta, una parodia, en realidad, y *La tragedia de Romeo y Julieta* es una composición lírica soberbia pero es una tragedia de circunstancia; no hay nada en la personalidad de Julieta que acarree la catástrofe. El doctor Johnson consideraba que *Julio César* es fría y yo estoy de acuerdo; la bien elaborada tragedia de Bruto no nos conmueve

porque él es un hombre hueco, atrapado en el solipsismo de su propia nobleza. Shakespeare tuvo que aprender la tragedia y sólo lo logró a la cuarta vez: la tragedia no nació con él ni le resultaba inevitable e interiormente el costo que pagó por su descenso en el abismo de Yago, Edmundo y Macbeth fue muy elevado.

En cambio como comediógrafo fue maravilloso desde el comienzo. *La comedia de las equivocaciones* ha sido gravemente subestimada. No sólo es de una gran belleza formal sino que su retrato de Antífolo de Siracusa tiene resonancia psicológica y un trazo muy preciso. *La doma de la bravía* ha sido mal leída y peor interpretada como una travesura misógina; su descripción sutil de cómo se forma un verdadero matrimonio como defensa contra la supuesta sabiduría del mundo es definitivamente lo contrario. *Trabajos de amor perdidos* es una obra maestra prácticamente desconocida que esconde su riqueza cómica bajo los esplendores barrocos de su retórica elevada.

Sin Shylock, *El mercader de Venecia* sería una de las comedias románticas más creativas; con él, es un enigma riguroso. Sus triunfos cómicos, ni siquiera igualados por Molière, son *Sueño de una noche de verano*, *A vuestro gusto*, *Noche de Epifanía*, o *lo que queráis* y la que yo considero la falstaffiada, las dos partes de *Enrique IV*. Falstaff se ensombrece en la segunda parte y acaba como un descastado, en el limbo habitado por Shylock y al cual se sumará el pobre Malvolio. No obstante lo cual es todo lo que William Hazlitt consideraba que era: la cumbre de la realización cómica en la literatura, como corresponde a una figura que compite con Hamlet y Rosalinda en astucia, inteligencia y agudeza psicológica.

Siguiendo sus instintos, Shakespeare escribió comedia hasta que las sombras cayeron sobre *Troilo y Cressida*, *A buen fin no hay mal principio* y *Medida por medida*, el scherzo que destruyó el género. Compuso tragedias contra la corriente, hasta que con *Timón de Atenas* el género, una vez más, se agotó para él. Nos hemos equivocado con la última fase al adoptar la denominación de Edward Dowden, el crítico irlandés de finales del siglo XIX que llamó “romances tardíos” a sus últimas obras. En realidad las partes shakespearianas de *Pericles, príncipe de Tiro* y, al puro final, de *Los dos hidalgos de Verona* son tragicómicas, como lo son *Cimbelino*, *El cuento de invierno* y *La tempestad*. Todas estas son comedias con una diferencia, pero comedias al fin y al cabo.

Es de suponer que el paso de Shakespeare de un drama a otro fue guiado por una mezcla de ideas comerciales y personales, aunque es

poco probable que lleguemos a conocer los elementos personales. Sin embargo nos encontramos ante la conciencia más descomunal y el intelecto más incisivo de la literatura, uno que supera incluso al de Dante. Aunque Shakespeare, a diferencia de Ben Jonson, siempre mezclaba los géneros y rompió todas las reglas, no es probable que no haya sido consciente de los infinitos alcances de sus propios poderes. Los histriones anticuados y el muchedumbramiento actual de defensores, entre los académicos y los directores, del Shakespeare francés (o sea de las obras como las hubiese escrito Foucault) han opacado las complejidades literarias de las obras principales.

Aunque ignorásemos los cuartos —los autorizados y los pirateados—, si nosotros mismos leyéramos a Shakespeare con atención sabríamos que esperaba que lo leyeran. Nosotros nos ahogamos en los medios visuales; y los espectadores de Shakespeare, entrenados en las iglesias, estaban más capacitados para absorber las minucias de lo que oían. Sin embargo, hasta los más perspicaces habrían tenido muchas dificultades para aprehender el parlamento crucial del Actor rey en la obra dentro de la obra (acto III, escena 2, 183-209), 26 líneas de un denso argumento que concluye así:

...nuestras voluntades y nuestros destinos corren por tan opuestas sendas, que siempre quedan derrumbados nuestros planes. Somos dueños de nuestros pensamientos; su ejecución, sin embargo, nos es ajena².

Para meditar sobre el genio es necesario reflexionar sobre la verdadera originalidad y sobre las primacías creativas. Shakespeare fue tardío en relación con Homero o con la Biblia, pero ni el Homero de Chapman ni la Biblia de Ginebra fueron más que libros de consulta para él, mucho menos importantes en la práctica que Ovidio. Shakespeare siempre admitió alegremente la contaminación de sus antecesores excepto durante sus primeros años como dramaturgo, cuando Marlowe representaba un problema. Pero la creación de Hamlet y de Falstaff lo liberó de cualquier vestigio de Marlowe, excepto aquellos que quiso preservar como instrumentos de parodia. La prosa de Falstaff y la poesía y la prosa de Hamlet son una celebración por parte de Shakespeare de su propio genio.

Hay otros personajes en la literatura mundial, además de los de Shakespeare, que parecen haber estado ahí siempre, mucho antes de que sus autores los trajeran a la vida. Y sin embargo una de las peculiarida-

des de la presencia triunfal de Shakespeare es que sus hombres y sus mujeres, y se cuentan por decenas, nos crean la ilusión de que Shakespeare es *su* criatura, o al menos de que es uno de ellos. De Falstaff, William Hazlitt dijo que “es un actor en sí mismo casi tanto como lo es sobre el escenario”. Me gusta casi todo lo que Falstaff dice, pero lo que más me gusta es su declaración a Hal:

¡Oh! Repites mis palabras de un modo condenable, y en verdad que eres capaz de tentar a un santo. Me has hecho mucho perjuicio, Hal... ¡Dios te perdone! Antes de conocerte, todo lo ignoraba, Hal; y ahora, si he de hablar con franqueza, soy poco menos que un malvado³.

¿Acaso hay alguien en toda la literatura que disfrute tanto de lo que dice como Falstaff? Y esto es exactamente lo que quiere decir Hazlitt: Falstaff es un actor además de ser el papel para un actor. Falstaff siempre representa el papel de sir Juan Falstaff, así como Cleopatra, su hermana en Shakespeare, nunca deja de representar el papel de la antigua serpiente del Nilo. Siempre acabo meneando la cabeza maravillado cuando trato de recordarme a mí mismo que Falstaff y Cleopatra son papeles para actores, y el recordatorio a duras penas funciona.

Y no debería. La realidad del personaje literario y dramático es un complemento necesario, si es que el lector ha de conservar el contacto con su propia realidad. Contrario a lo que predica el egregio Foucault, no hay tal cosa como la muerte del autor. A los 71, no puedo menos que sentirme impaciente con aquellos que insisten en reducir a los autores a energías sociales, a los lectores a respigadores de fonemas y a Falstaff, Hamlet y Cleopatra a papeles para actores y actrices. Nuestra muerte es todo lo real que se puede: ¿deberían ser menos reales nuestras vidas? Lo único que Hamlet, Falstaff y Cleopatra exigen de usted es que no los aburra.

¿En qué altar deberíamos arrodillarnos? ¿Quién más hay? Si uno fuera Sancho Panza o don Quijote quizás escogería a Cervantes, pero esas dos sublimidades sólo se tienen la una a la otra. ¿Con qué frecuencia podemos representar un papel que no sea de Shakespeare? O quizás debería decir: ¿un papel que no sea ya de Shakespeare? Emerson consideraba que el creador de Falstaff era el maestro de la humanidad en materia de juergas. Pero hasta Emerson tuvo que hacer un guiño: Falstaff compite con el Sócrates de Montaigne como sabio de la conciencia

humana. A pesar de los elogios calificados del doctor Johnson, y del entusiasmo de Hazlitt, Swinburne, A.C. Bradley y Harold Goddard, Falstaff me sigue pareciendo —en relación con sus dotes y sus méritos— el personaje más subestimado de toda la literatura occidental. Así que me explayaré en el genio de sir Juan Falstaff.

Aunque sublimemente encantador, el persistente buen humor de Falstaff corresponde más a su carisma que a su genio, cualquier que sea el sentido que demos a esta palabra. Aunque Falstaff es preciso al ensalzarse por su “ingenio” —un término más amplio entonces que ahora—, sir Juan no es más ingenioso en sí mismo que Hamlet, Rosalinda o Cleopatra, o Yago y Edmundo —en su versión aterradora—. Como siempre, Falstaff no se equivoca cuando afirma que no sólo es ingenioso en sí mismo sino que es fuente de ingenio para otros hombres. Falstaff es un maestro y enseña ingenio, aunque muy a expensas de sí mismo. Su variopinta compañía de humoristas de toda calaña está compuesta por estudiantes poco aventajados, porque no son más que sus imitadores. Pero sí tiene un estudiante estrella: el magnífico, frío, hipócrita, desalmado y maquiavélico príncipe Hal —un estudiante de auténtico genio—. Antes de que empiece *Enrique IV*, parte I. Hal ya ha completado sus estudios y a juicio del príncipe el extravagante profesor —irrefrenable y omnipresente— debe ser exterminado en la horca, de ser posible con el mayor daño posible. Shakespeare no podía soportar la idea de entregar a Falstaff al verdugo. De hecho no podía tolerar la idea de que Falstaff (¡o Macbeth!) muriera sobre el escenario. Pero Hal desea apasionadamente, necesita, para ser exactos, que Falstaff abandone el escenario porque mientras él siga distrayéndonos Hal no podrá ser la estrella. A lo largo de *Enrique IV*, parte I, Hal lucha por convertir la obra en parte de su trilogía, destruyendo a Hotspur y usurpando, por tanto, sus “honores”, y tratando de opacar a Falstaff por todos los medios posibles. Hal, un rival formidable, siente: ¿quién puede derrotar a Falstaff? Hal y Shakespeare son más sabios en la segunda parte, donde Hal comparte (¡y esta difícilmente es la palabra adecuada!) con Falstaff apenas dos escenas. El príncipe espía a Falstaff mientras este corteja, vulgar y conmovedoramente, a la ramera Doll Tearsheet, y al final rechaza y humilla a su antiguo compañero con horrible crueldad moralizante. En un epílogo, Shakespeare promete traer a Falstaff a Francia en *Enrique V*, pero lo pensó mejor. Incluso un Falstaff rechazado le robaría a Hal su propia obra. Sir Juan convertiría la batalla de Agincourt en un repetición de la

batalla de Shrewsbury, y ya no habría obra. ¿Imaginan a Enrique v perorando “nuestro pequeño ejército, nuestro feliz pequeño ejército” (acto IV, escena 3, monólogo de San Crispín) ante un grupo en el que se encuentra Falstaff? Es inconcebible. Agincourt no es el tipo de pelea en la que uno entra con una botella de vino español en la pistolera. Y ni el dramaturgo ni los espectadores tolerarían que sir Juan reemplazara al pobre Bardolph en la horca para alentar a los otros.

Aunque Shakespeare no podía permitir que Falstaff muriera sobre el escenario, sí le asignó las mejores líneas de *Enrique v* a la Hostelera, quien entona una soberbia aria en prosa popular sobre la muerte de sir Juan Falstaff:

No; de seguro que no está en el infierno; está en el seno de Arturo, si algún hombre ha ido alguna vez al seno de Arturo. Ha tenido un fin hermoso, y partió como hubiese partido un niño recién bautizado. Partió justamente entre el mediodía y la una, en el preciso momento en que la marea comenzaba a descender; pues cuando le vi jugar con sus sábanas, jugar con las flores y sonreír a las puntas de sus dedos, comprendí que no había más que un camino para él, porque su nariz estaba afilada como una pluma, y despotricaba sobre una mesa de verdes praderas. “¡Vamos, sir Juan —le dije—, vamos, hombre, alegraos!”. En seguida exclamó: “¡Dios, Dios, Dios!”, tres o cuatro veces. Entonces, para confortarle, le aconsejé que no pensara en Dios; esperaba que aún no tenía necesidad de perturbarse con tales pensamientos. En aquel instante me ordenó ponerle más ropa a los pies. Metí la mano dentro de la cama y se los toqué, y estaban fríos como una piedra. Entonces le toqué sus rodillas, y después, más arriba, y luego más arriba, y todo estaba tan frío como una piedra⁴.

“Aderezas mesa delante de mí en presencia de mis angustiadores”, canta el rey David en el salmo 23, y de allí sale “la mesa de verdes praderas” [*a table of green fields*] de la confundida Hostelera, que el erudito Teobaldo corrigió equivocadamente como “el murmullo de las verdes praderas” [*and’ a babbled of green fields*]. Así, a su muerte se le concede a sir Juan una música que rivaliza con la de Hamlet mientras Shakespeare murmulla con añoranza “dejémoslo”, refiriéndose a sus más grandes creaciones.

Pero yo no estoy dispuesto a dejar el genio educativo de Falstaff, el

Sócrates de Eastcheap, que también muere envenenado. Enrique v destruye todo lo que hay de mortal en sir Juan con tanta contundencia como al deslumbrante Hotspur. Pero Sócrates tenía a su demonio o a su genio y también Falstaff lo tiene, y el genio es un dios que está más allá del alcance vengativo de Hal. Tanto Wyndham Lewis como William Epton insinuaron que había una relación homoerótica previa entre Falstaff y Hal, pero yo no he podido desentrañarla en el texto de Shakespeare. Alcibiades nos cuenta que intentó seducir a Sócrates pero fracasó. Parece improbable que Hal hubiese corrido tan grotesco riesgo en el largo preludio de la falstaffiada. Las sugerencias homoeróticas en la relación antagonista entre Hal y Hotspur son más convincentes, pero el estilo docente de Falstaff es muy diferente del de Sócrates. Sócrates profesa una sabia ignorancia, pero sir Juan se conoce a sí mismo en todos los aspectos y enseña mediante el exceso, por desbordamiento más que por ascesis. Falconbridge el Bastardo de *El rey Juan* y el grandiosamente subestimado Bottom de *El sueño de una noche de verano* son los precursores de Falstaff. Más allá de estos antecesores, Falstaff desafía todos los reveses y triunfa hasta que muere por amor: y yo haría énfasis en el hecho de que es el amor de un maestro.

Pero sé de algunos escépticos que cuestionan este amor. Y es que, ¿qué es el amor de un maestro? En el mundo académico angloparlante, estrechamente regido por los puritanos del campus, contamos con los grupos de tejido de las madames Defarges, que esperan sádicamente el espectáculo de la guillotina, castigo más que adecuado para el “acoso sexual”, esa pobre parodia del eros socrático. Aunque tengo 71 años, lo cual me convierte en alguien para quien la virtud y el agotamiento son sinónimos, sigo creyendo que un eros aun más dualista que el de Sócrates es el más indicado, de hecho es esencial, para una enseñanza eficaz. Emerson les recordó alegremente a los estadounidenses (y a todos los demás) que sólo lo trascendental y lo extraordinario bastan. Sobre el Gólgota dijo lo siguiente: “Fue una gran Derrota —exigimos una Victoria, una victoria para los sentidos y una victoria para el alma”. La extravagancia de Emerson es falstaffiana de los pies a la cabeza: también sir Juan exige la victoria, en todas partes excepto en el campo de batalla, hacia donde se arrastra al despreciador del honor en contra de su voluntad. ¿Por qué? Los motivos del príncipe Hal son lo suficientemente claros: una muerte honorable redimiría al maestro que se ha

vuelto incómodo. Shakespeare replica, junto con Falstaff: “¡Sir Walter Blunt! ¡He aquí un honor para vos! [...] No quiero una mueca de honor como la de sir Walter. Dadme la vida”.

Falstaff no podría ser nombrado profesor de planta de West Point ni de Sandhurst. ¿Lo nombraría usted en Yale? Aunque lograra con maña y talento entrar a formar parte de ese cuerpo de profesores, tendría que conformarse con ser un departamento de uno, un profesor sin colegas—aunque con bastantes estudiantes—. Las instituciones exigen que sus maestros sean “buenos ciudadanos académicos”, lo que significa votar con frecuencia y entre los primeros y seguir la moda, cualquiera que esta sea. Falstaff es un votante errático, pero aparecerá sin falta en la taberna que es su salón de clase y le enseñará a quien esté lo suficientemente calificado para aprenderlo que el significado empieza a existir cuando uno se oye a sí mismo por casualidad, con la vitalidad de la mente, y que empieza a existir también para que la comedia pueda florecer. Falstaff o Hamlet: ¿cuál de los dos es más el centro de Shakespeare? En una cruel burla de sí mismo, Orson Wells fantaseó con la partida de Hamlet a Inglaterra, donde se volvió viejo y gordo y se convirtió en sir Juan Falstaff. Bernard Shaw, que detestaba tanto a la Cleopatra de Shakespeare como a su Falstaff, despachó a este a Egipto, lo sometió a una dieta estricta y a una operación de cambio de sexo y convirtió a sir Juan, el sabio de Eastcheap, en la serpiente del Nilo. Falstaff, Hamlet, Cleopatra: si añadimos a Rosalinda, Yago y Macbeth, y el cuarteto formado por Lear, Edmundo, Edgardo y el Bufón, tendremos a aquellos que a mi juicio se prestan para una reflexión interminable. No quiero decir con ello que esté dispuesto a prescindir de *Falconbridge el Bastardo*, Bottom, Julieta, Feste, Viola, Leontes, Imogen, Próspero y un par de docenas más, pero meditar sobre Shylock me resulta demasiado doloroso, y otro tanto me sucede con Oteló, Desdémona, Antonio, Coriolano, Timón, y algunos otros.

¿Dónde encontrar a Shakespeare en Shakespeare? Todos quisiéramos hallarlo en los sonetos, pero él es demasiado astuto para nosotros y habría que ser el mismo diablo para toparse con Shakespeare allí. Fue el Fantasma de *Hamlet*, y el viejo Adán, el criado, en *A vuestro gusto*. Quizás también desempeñó el papel de ambos Antonios, el de *El mercader de Venecia* y el de *Noche de Epifanía*, o lo que queráis, y el de un puñado

de reyes y nobles envejecidos además —Julio César, Enrique IV, el conde de Gloster—, pero les aseguro que estas no son más que suposiciones. James Joyce pensaba que Shakespeare se sentía más a gusto como el Fantasma del padre de Hamlet, y quizás tenía razón. Dos fantasmas rondan a Poldy Bloom, el sustituto de Joyce: el de su padre y el de su hijo. El padre de Shakespeare y su único hijo murieron antes de que se pusiera en escena la versión definitiva de *Hamlet*. Hamlet es un hombre atormentado hasta que logra deshacerse del fantasma de su padre en el mar, y regresa, soberbiamente transformado, para sobrellevar la catástrofe del quinto acto.

El desarrollo de Hamlet, de estudiante atormentado a maestro del histrionismo, no es tan diferente del de Shakespeare, pero este es un asunto muy menor. Lo que sí fue importante para el arte de Shakespeare fue la influencia que sobre él ejerció Falstaff y que hizo posible a Hamlet. Aún más importante fue la subsiguiente influencia de Hamlet sobre Shakespeare, que hizo posible todo lo demás.

El Wilhelm Meister de Goethe intenta desarrollar plenamente su propia persona dirigiéndose en el papel del príncipe de Dinamarca en una representación de *Hamlet*, obra que él considera en parte una novela. Con ironía nada despreciable, Goethe centra completamente esta supuesta faceta novelística de *Hamlet* en el Fantasma. Un misterioso extraño encapuchado, con todo y capa blanca, se pone su armadura y hace el Fantasma frente al Hamlet de Wilhelm. Este, convencido de que se trata de su propio padre muerto, se supera a sí mismo como actor, pues por fin puede actuar en el papel de sí mismo.

Quizás Goethe, en relación con Shakespeare, por fin desempeña el papel de sí mismo en el curioso ensayo de 1815 “Schäkespear und kein Ende!”, en el que aparentemente Shakespeare se convierte en el fantasma del padre de Goethe. El padre real, Johann Caspar Goethe, quien había muerto en 1782, había acumulado riquezas suficientes para comprar un escudo de armas, pero su ascenso social llegó hasta allí. De modo que Caspar Goethe se concentró en su hijo, cuyos triunfos culturales se convirtieron en la obsesión del padre. No ha habido un triunfo cultural equiparable al que alcanzó el poeta-sabio Goethe en vida, y sin embargo jamás dejaron de atormentarlo Shakespeare y, en particular, *Hamlet*. Goethe no podía saber que Shakespeare se había adjudicado el papel de fantasma del padre de Hamlet, pero quizás habría apreciado la ironía

del gesto. Goethe tampoco sabía que John Shakespeare, el padre de William, había caído de su posición de caballero con escudo de armas, y que William lo restituyó.

Goethe tuvo la inmensa ventaja de carecer de grandes precursores en alemán. Aunque la suya es una tradición chauceriana, muy inglesa, Shakespeare resulta soberbio en alemán, cosa que molestaba a Goethe más de lo que estaba dispuesto a admitir. La segunda parte de *Fausto*, de una extravagancia magnífica, es frecuentemente una parodia de Shakespeare, en particular de *Hamlet*. Incapaz de reinventar lo humano como había hecho Shakespeare, Goethe se vio impelido a ironizar todas las representaciones de lo humano, incluyendo su Fausto, que resulta un zombi al lado de Hamlet. Esto no le importaba a Goethe, pues su propia personalidad trascendía cualquier inventiva de la que fuese capaz. Shakespeare está escondido en su obra, detrás de su obra; y aun en la segunda parte de *Fausto* se ve el esfuerzo de Goethe por estar a la altura.

A él le debemos la refrescante idea —tan impopular en el mundo angloparlante— de que es más provechoso leer a Shakespeare que verlo en escena. Goethe simplemente acertó, y su reflexión de que las grandes obras de teatro trascienden el género también es esencialmente correcta. Cuando se las lee juntas, las dos partes de *Enrique IV* constituyen una obra de teatro y una extraordinaria novela, con tanto derecho a ser considerada el ancestro de *Los hermanos Karamázovi* como *Hamlet* de ser el precursor de *Crimen y castigo*. ¿Qué puede hacer un espectador en un teatro con las alusiones obsesivas de Falstaff a la parábola del leproso y el rico glotón? Shakespeare mantiene vivo este patrón en la escena de rechazo con la que termina la segunda parte de *Enrique IV* y después lo lleva a una extraordinaria apoteosis en la narración de la hostelera de la muerte de sir Juan Falstaff en *Enrique V*. Y los aspectos novelísticos de *Hamlet* van mucho más allá de las preocupantes exigencias del Fantasma. La invención de lo humano por parte de Shakespeare fue un elemento tan importante en la invención de la novela como la transformación que logra Cervantes de lo picaresco en el análisis que surge en la relación del Don y Sancho.

¿Dónde empieza nuestro yo? Goethe, que era una autoridad en el tema del desarrollo, da por sentado que él se origina en sí mismo. Pero ese formidable psicólogo que fue Shakespeare nos inventó un nuevo origen, basado en la idea más luminosa que un poeta haya descubierto o inventado jamás: el propio reconocimiento de oírse a sí mismo. ¿Dónde

empezamos? ¿Acaso el Fantasma de *Hamlet* engendró no sólo a Shakespeare y a Goethe sino a todos los escritores de caletre desde entonces? ¿Acaso el crimen de Claudio, que es el crimen de Caín, nos procreó a todos, en especial en estos últimos dos siglos? ¿Nos oiríamos a nosotros mismos, obligándonos a cambiar ante el impacto de lo escuchado, si no nos confrontara el fantasma de nuestro padre, prefigurado en el Fantasma del rey Hamlet?

He descubierto que se me malinterpreta con facilidad en lo que tiene que ver con esta idea, y se me antoja elaborarla. John Stuart Mill observó que la poesía se oye más que escucharse, y aunque no somos el príncipe Hamlet, por momentos nos oímos a nosotros mismos y nos sobresaltamos. ¿Es porque alcanzamos una nueva conciencia de nosotros mismos o simplemente es que nos damos cuenta de que no somos lo que creíamos ser? ¿Verdaderamente se sorprende Hamlet tanto con el espíritu de su padre en armas como con los rumores que vienen de sí mismo?

¡Dios mío! Podría estar yo encerrado en una cáscara de nuez, y me tendría por rey del espacio infinito, si no fuera por los malos sueños que tengo⁵.

Este es el origen del Ham de *Fin de partida* de Samuel Beckett y de Beckett mismo, mediado por Joyce y por Proust pero en últimas mediado, como todos nosotros, por Hamlet, el maestro oidor. Kierkegaard, quien hubiera querido aprender sus ironías de la dificultad de convertirse en cristiano, en realidad las absorbió del hábito frecuente de Hamlet de no decir lo que piensa ni pensar lo que dice. Proust, ese otro ironista soberbio, escribió un ensayo extraordinario sobre la lectura como una forma de oír pasivamente, en el prólogo a su traducción de *Sesame and Lilies* [Ajonjolí y azucenas], de John Ruskin. La lectura, dice Proust, no es una conversación con otro. La diferencia radica

... en que cada uno de nosotros recibe la comunicación del pensamiento de otro, pero mientras permanecemos solos, mientras seguimos disfrutando del poder intelectual que tenemos cuando estamos en soledad y que la conversación disipa de inmediato.

El poder intelectual del príncipe Hamlet nunca se disipa porque el príncipe habla con todo el mundo pero no escucha a nadie, excepto qui-

zás al Fantasma. No estoy seguro de que haya nadie en Shakespeare que realmente escuche a otro. Otelo es destruido por el genio de Yago para la sugerencia y la insinuación, pero si escuchara más atentamente a Yago no estaría tan convencido. Después de escuchar brevemente a su esposa, Macbeth está tan inmerso en sus propias palabras que casi no se da cuenta de que la ha perdido, primero por su demencia y después por su muerte. Antonio y Cleopatra están tan sordos a lo que no sea ellos mismos que resulta gracioso. El pobre Antonio exclama, “¡Muero, Egipto, muero! Dame un poco de vino y permíteme hablar un instante”, a lo que Cleopatra replica “¡No, déjame hablar a mí!”⁶. Como Proust después de él, Shakespeare se hace pocas ilusiones sobre la amistad o el amor.

Oírse a uno mismo es el camino fácil al cambio en Shakespeare. Hamlet ostentadamente cambia cada vez que se oye hablar a sí mismo, razón por la cual no hay un pasaje central en esta obra de cuatro mil versos, de los cuales 500 le corresponden a él. Por todas partes en la obra es evidente cómo Hamlet se recrea a sí mismo después de oírse, pero voy a referirme al acto V, escena I, versos 66-216, esa extraordinaria visión de Hamlet en el cementerio que culmina con el príncipe contemplando la calavera de Yorick.

... me llevó a espaldas mil veces, y ahora, ¡cómo me repugna el pensarlo!, el estómago se me revuelve. Aquí colgaban los labios que besé no sé cuántas veces...⁷.

El Fantasma nunca habla de haber amado a su hijo y no es probable que el rey Hamlet haya llevado al príncipe a sus espaldas alguna vez, mucho menos mil veces. Dudo que el príncipe haya besado a Ofelia y a Gertrudis “no sé cuántas veces”. Si el Hamlet niño amó y fue amado a su vez, esto sólo le incumbió a Yorick. A pesar de sus solemnes declaraciones, no creo que el Hamlet adulto ame a nadie; y ello sólo hace más insondable el misterio de por qué nos hemos unido al populacho danés en el amor hacia este carismático demente.

Goethe parodia la escena del cementerio en su narración de la muerte y el entierro de Fausto, pero Hamlet mismo deja poco qué parodiar:

Esa calavera tenía una lengua dentro, y podía cantar en otro tiempo: ¡cómo la tira por tierra ese bribón, como si fuera la quijada de Caín, el que cometió el primer crimen!⁸.

Hasta ahí llega el asesinato cainesco del rey Hamlet por parte de Claudio, que desaparece en medio de este exceso paródico de exuberancia negativa. ¿Qué significa afirmar que Hamlet se oye a sí mismo hacer esta alusión a Caín? ¿Hay alguna diferencia entre escucharse y oírse? Cuando nos sorprendemos al oír nuestras voces grabadas, ¿estamos escuchando u oyendo? Los diccionarios definen “oír” como una actividad pasiva, que obviamente no es el resultado de la intención o de la conciencia del hablante. Cuando nos oímos a nosotros mismos, inicialmente no somos conscientes de ser los hablantes. Esa ignorancia es tan efímera que aquí “oír” es casi una metáfora; y sin embargo el instante de literal desconocimiento es auténtico. Shakespeare, seguramente a partir de una sugerencia de Chaucer, se agarró de ese momento para componer otra versión de la voluntad de cambio de los seres humanos.

¿Es esta composición lo suficientemente significativa como para hablar de la invención (o la reinención) de lo humano? En el más famoso de sus siete soliloquios, Hamlet se oye contemplando la posibilidad de tomar las armas contra un océano de conflictos y ponerles fin oponiéndoseles. Todos los que tenemos intereses literarios heredamos la equívoca ratificación de Hamlet del poder de la mente del poeta sobre un océano o un universo de muerte. Lo que Shakespeare inventa —y Hamlet es su versión más sobresaliente— es esa ratificación interior de la oposición a la mayor amenaza del eternamente floreciente espíritu del yo. El estudio que Hamlet hace de sí mismo es un absoluto y empequeñece todo lo que se encuentre afuera del yo por considerarlo un océano de problemas. Hamlet medita sobre sus palabras incesantemente, como si a la vez fueran y no fueran sus propias palabras, y se convierte en el teólogo de su propia conciencia, tan amplia que es imposible descubrir su circunferencia.

¿Acaso es posible prodigar con Hamlet lo que sin duda ha de ser toda nuestra inteligencia sin convertirnos de alguna manera en Hamlet? Si Shakespeare desempeñó el papel del Fantasma y también el papel del Actor rey —un doble papel natural para cualquier actor—, entonces confrontó a Hamlet en dos ocasiones: una como padre y otra como estudiante dramático. El padre de Shakespeare y Hamnet, su único hijo, estaban muertos cuando puso en escena el *Hamlet* definitivo de 1600-1601. Hamlet morirá huérfano y sin hijos, y morirá en el momento en el que su propio carisma es más intenso, pero no pide la resurrección ni la inmortalidad poética: lo único que quiere es no llevar un nombre

execrable. A un nihilista mayor como Yago o como Svidrigailov no le importaría en absoluto llevar para siempre un nombre execrable.

El Hamlet del acto quinto controla nuestra perspectiva: nosotros no sabemos más de lo que él sabe y él cree que sabemos menos. ¿Sabía Shakespeare más que Hamlet? En el sentido hegeliano, Hamlet es el más libre artista de sí mismo y nos podría decir más sobre lo que representa si sólo tuviera tiempo. Según mi interpretación, eso quiere decir que Hamlet es el artista supremo del oír y podría enseñarnos al menos los rudimentos de tan desconcertante arte. Oírnos a nosotros mismos, al menos por un instante, sin reconocernos es abrir nuestro espíritu a las tempestades del cambio. Shakespeare descubrió esta apertura esencialmente con Hamlet y con Falstaff, pero es una constante de su trabajo posterior. El agonizante Edmundo de *El rey Lear* me sirve para explicar esto plenamente, pues su transformación final es la más drástica y la más convincente en todo Shakespeare.

No hay otro personaje en Shakespeare tan despojado de emociones como Edmundo, el hijo bastardo del conde de Gloster y medio hermano de Edgardo, el ahijado de Lear. Yago siente un cierto regocijo travieso con su propia y hermosa maldad, pero Edmundo está más allá de eso. Svidrigailov y Stavrogin, los nihilistas de Dostoievski, han aprendido ciertas lecciones de Edmundo, pero no pueden igualar su frialdad sublime. Edmundo, amante de Goneril y de Regan —monstruos rivales del abismo— y traidor de su padre y de su hermano, se supera a sí mismo cuando ordena la ejecución secreta de Lear y de Cordelia. Ni el remordimiento, ni la piedad, ni el afecto tienen cabida en la naturaleza de Edmundo; ni siquiera una cierta lujuria honrada. Yace moribundo en el suelo después de haber sido herido de muerte por Edgardo, y extrañamente parece resignarse cuando descubre que el asesino es de su misma estirpe: “La rueda ha completado el círculo; aquí estoy”. Conmovido por la narración de Edgardo de la muerte de su padre, Edmundo está casi listo para cambiar, y esta transformación empieza a suceder sin duda alguna después de un extraordinario episodio en el que se oye a sí mismo. Cuando los cuerpos de Goneril y de Regan son arrastrados hasta el escenario, Edmundo desentraña el rompecabezas:

Pero Edmundo fue amado:

La una envenenó a la otra por mí,

Y después se mató⁹.

Tanto lo sorprende su propio “pero Edmundo *fue* amado”, que el hijo bastardo de Gloster sólo puede dar crédito a lo que ha oído si añade algo dolorosamente obvio: “La una envenenó a la otra por mí, / Y después se mató”. En este caso, con un Edmundo semiinconsciente y con pocas intenciones, oírse a sí mismo es todo menos una metáfora. No hay momentos como este en Homero o en la Biblia, en Virgilio o en Dante. Estamos ante una introspección nueva que crea el cambio en lugar de confrontarlo. Tardíamente, y “a pesar de mi propia naturaleza”, Edmundo intenta salvar a Lear y a Cordelia de sus propias intenciones asesinas. Es demasiado tarde para Cordelia y Lear, una vez más demente, entra llevando su cuerpo en brazos. Shakespeare ha llevado la capacidad de oírse a sí mismo a un nivel de perfección que será decisivo en Chéjov y Stendhal, en Dostoievski y Proust, y en mucho más. Si la invención del siempre creciente espíritu interior, incluyendo su capacidad de oírse a sí mismo, no es la invención de lo humano –tal como conocemos lo humano desde entonces–, quizás estamos demasiado abrumados por la historia social y por las ideologías para reconocer nuestra deuda con William Shakespeare.

Frontispicio 2

Miguel de Cervantes

...pero lo que más pena me dio de las que allí vi y noté, fue que, estándome diciendo Montesinos estas razones, se llegó a mí por un lado, sin que yo la viese venir, una de las dos compañeras de la sin ventura Dulcinea, y llenos los ojos de lágrimas, con turbada y baja voz, me dijo: “Mi señora Dulcinea del Toboso besa a vuestra merced las manos y suplica a vuestra merced se la haga de hacerla saber cómo está, y que, por estar en una gran necesidad, asimismo suplica a vuestra merced cuan encarecidamente puede sea servido de prestarle sobre este faldellín que aquí traigo de cotonia nuevo media docena de reales, o los que vuestra merced tuviere, que ella da su palabra de volvérselos con mucha brevedad”. Suspendióme y admiróme el tal recado, y volviéndome al señor Montesinos, le pregunté: “¿Es posible, señor Montesinos, que los encantados principales padecen necesidad?”. A lo que él me respondió: “Créame vuestra merced, señor don Quijote de la Mancha, que esta que llaman necesidad adondequiera se usa y por todo se estiende y a todos alcanza, y aun hasta los encantados no perdona; y pues la señora Dulcinea del Toboso envía a pedir esos seis reales, y la prenda es buena, según parece, no hay sino dárselos, que sin duda debe de estar puesta en algún grande aprieto”^{no}.

¿Creerá el ingenioso caballero don Quijote su propia fábula de su descenso a la cueva de Montesinos? Rechaza el ofrecimiento que la pobre Dulcinea hace de su faldellín de algodón como aval y un poco patéticamente le envía sólo cuatro reales porque no tiene los seis. En medio de las maravillas surrealistas de la cueva, el caballero está en pleno dominio de sí mismo: es sagaz, gentil, caballeroso, galante, y más bien obsesionado que loco. No tenemos manera de saber si literalmente *cree* sus propias historias porque él, como su creador, es un genio de la narrativa, tanto metafísica como romántica.

La defensa que don Quijote hace de su carrera es ética y metafísica y el hecho de que se defiende del ataque de un sacerdote es diciente. El desafortunado eclesiástico mete la pata al acusar al caballero de carecer de sentido de la realidad: “Volveos a vuestra casa [...] y dejad de andar

vagando por el mundo”. La reacción de don Quijote es abrumadora: “Yo he satisfecho agravios, enderezado tuertos, castigado insolencias, vencido gigantes y atropellado vestiglos...”.

La novela, desde Cervantes hasta Proust, fundó un lustre metafísico y ético que hasta ahora, en la Edad de la Pantalla, empieza a agotarse. El aporte de Cervantes a la creación fue el coraje quijotesco –literal, moral, visionario–. Cervantes comparte con Shakespeare y con Dante una característica peculiar de la *Keter* o corona cabalística: la audacia de Adán temprano por la mañana (como la llamó Walt Whitman), la participación de la voluntad o deseo divino que los cabalistas denominaron *Razon*. Todas las emanaciones literarias adicionales irradian de Cervantes, como lo hacen de Shakespeare.

Miguel de Cervantes

1547 | 1616

LA VIDA DE CERVANTES estuvo tan plagada de accidentes e infortunios que hoy podríamos leerla como si fuera una novela ejemplar de este aventajado escritor español, cuya eminencia es tan imperecedera como la de Dante, Shakespeare, Montaigne, Goethe y Tolstoi en sus respectivas lenguas vernáculas. Me propongo discutir la influencia de *Don Quijote* sobre Cervantes, retomando una vez más uno de los cabos que (para mí, al menos) atan mi libro: la obra en la vida, en lugar de la vida en la obra. En esto sigo al mismo Cervantes, quien al final de su maravilloso libro sin límites declaró lo siguiente: “Para mí solo nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos uno...”¹¹.

Don Quijote es una obra tan original que casi cuatro siglos después sigue siendo la obra de ficción en prosa más avanzada que existe. Y este comentario en realidad la subestima, pues es a la vez la novela más legible y, en definitiva, la más difícil. Es esta paradoja lo que Cervantes comparte con Shakespeare: Hamlet y don Quijote, Falstaff y Sancho Panza son para todos pero en últimas agotan nuestros pensamientos. La influencia concertada de Cervantes y Shakespeare (murieron en la misma fecha) define el curso de la literatura occidental posterior. La fusión de Cervantes y Shakespeare produjo a Stendhal y a Turgenev, *Moby Dick* y *Huckleberry Finn*, a Dostoievski y a Proust. Hace 30 años, Harry Levin señaló la paradoja de que “un libro sobre la influencia literaria –o más bien contra la influencia literaria– hubiese tenido una influencia literaria tan amplia y decisiva”. Si lo tomamos literalmente, *Don Quijote* es un libro sobre un héroe enloquecido por la lectura. Sin embargo el caballero es la persona más sana en el libro, más sano incluso que Sancho –dependiendo de la perspectiva de cada uno ante la sabiduría, la necedad y la locura–. Miguel de Unamuno (1864-1936), gran cuentista y crítico, escribió *Nuestro señor don Quijote*, mi comentario favorito sobre Cervantes. Como lo sugiere el título, Unamuno nos insta para que consideremos a don Quijote como nuestro salvador y como fundador de la verdadera religión española, que es el quijotismo y no el cristianismo católico. Cervantes le interesa a Unamuno sólo en la medida en que don Quijote

es su genio —o su demonio—. Y admite irónicamente que don Quijote estaba loco, pero sólo desde el punto de vista cristiano de don Alonso Quijano, de quien don Quijote se hizo carne y a quien regresó sólo para morir:

Grande fue la locura de don Quijote, y fue grande porque la raíz de la que brotaba era grande: el inextinguible anhelo por sobrevivir, fuente de las más extravagantes locuras y de los actos más heroicos¹².

En su *Elogio de la locura* (1509), el humanista holandés Erasmo (a quien Cervantes ciertamente había leído) distingue entre dos tipos de locura: una perniciosa, la otra sublime, “que mana directamente de mí y que es digna de ser deseada en grado sumo por todos. Se manifiesta por cierto alegre extravío de la razón, que libera al alma de cuidados angustiosos y la perfuma con múltiples voluptuosidades”. Pero esto suena más Cervantes que a Unamuno, cuyo Quijote estaba más desesperado por sobrevivir que ansioso de complacerse con juegos. Unamuno, que era un gran lector, consideraba que el pasaje más bello del libro es el momento del capítulo LVIII, volumen II, cuando don Quijote y Sancho Panza descubren de nuevo la libertad del camino, después de la larga estadía en la sádica corte del duque y la duquesa, donde el caballero en particular tuvo que padecer los “requiebros” de Altisidora, quien simuló burlonamente sentir por él una pasión arrolladora. El caballero y su escudero se topan con unos labradores que llevaban unos bajo relieves para el altar de su aldea. Don Quijote contempla la imágenes de San Jorge, San Martín, San Diego Matamoros y San Pablo y se siente impelido a establecer las diferencias entre los santos y él: “... estos santos y caballeros profesaron lo que yo profeso, que es el ejercicio de las armas, sino que la diferencia que hay entre mí y ellos es que ellos fueron santos y pelearon a lo divino y yo soy pecador y peleo a lo humano. Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta agora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos; pero si mi Dulcinea del Toboso saliese de los que padece, mejorándose mi ventura y adobándoseme el juicio, podría ser que encaminase mis pasos por mejor camino del que llevo”¹³.

Si la encantada Dulcinea, que a simple vista aparece como la tosca campesina Aldonza Lorenza, fuese liberada del malvado hechizo, quizás podría liberar a su vez a don Quijote de su compleja percepción de los

problemáticos fundamentos de su búsqueda. Pero como Dulcinea es el genio de don Quijote, de la misma manera que Beatriz es el de Dante y don Quijote es el de Cervantes, el caballero no puede ignorar lo destructivo que resultaría redimir ese ideal. Con su agudo discernimiento, Unamuno nos muestra una nueva ironía. Dulcinea del Toboso siempre ha simbolizado la gloria, nos dice, la gloria terrena, el deseo inextinguible por dejar en el mundo un nombre y una fama eternos. Mientras que en sus accesos de cordura el ingenioso hidalgo declara que si le fuera dado curarse de su sed de gloria, de renombre y fama mundiales, quizás buscaría obtener esa otra gloria en la que su fe de viejo cristiano lo hizo creer.

No sabemos si Cervantes era un cristiano viejo (y no descendiente de judíos conversos). Me intimida la exclamación de Sancho cuando hace la lista de sus méritos: "Y el ser enemigo mortal, como lo soy, de los judíos". Una sombra se cernió siempre sobre Cervantes: a pesar de su heroico desempeño en la guerra, jamás tuvo el reconocimiento real, y es probable que no disfrutara de los favores de Felipe II. Los nuevos cristianos eran ciudadanos de segunda y la Iglesia los consideraba eternamente sospechosos. Cervantes luchó espléndidamente en la gran victoria naval sobre los turcos en Lepanto y allí su mano izquierda resultó lisiada para siempre. Su heroico comandante fue don Juan de Austria, hijo bastardo del emperador Carlos V y resentido medio hermano de Felipe II de España. El gobierno no hizo nada por Cervantes, aunque desconocemos la razón. Cuatro años después de Lepanto fue capturado por los turcos y esclavizado durante cinco años en Argel, antes de que los monjes trinitarios (no la casa real) pagaran su rescate. Desprovisto de cualquier tipo de mecenazgo, fracasó comercialmente como dramaturgo y tuvo que dedicarse a recaudar impuestos; acabó una vez más en prisión, esta vez por supuestos retrasos en las cuentas. Empezó a escribir *Don Quijote* durante una segunda estadía en prisión. Aunque el primer volumen del libro (1605) se convirtió en éxito de inmediato, el editor se quedó con todos los recaudos y el pobre Cervantes no recibió nada excepto la fama. Sólo el mecenazgo tardío del conde de Lemos, desde 1613 hasta la muerte de Cervantes en 1616, le permitió gozar de una cierta tranquilidad al final de sus días.

Así como don Quijote buscaba nombre y fama eternas en su magnífica y absurda búsqueda de la encantada Dulcinea, Cervantes los buscó en el Quijote. Tanto el caballero como el autor obtuvieron todo lo que desearon en materia de reputación, o de inmortalidad, en la versión de

Unamuno: la bendición de que nuestra huella permanezca en el espacio y en el tiempo. Influido por Kierkegaard, y seguramente también por Kafka, Unamuno anhelaba lo indestructible, una noción difícil de definir. Después de una vida continuamente triste y dolorosa, Cervantes supo que había triunfado con *Don Quijote* y su conciencia de ello es muy conmovedora:

Una de las cosas que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa. Dije con buen nombre porque, siendo al contrario, ninguna muerte se le igualará¹⁴.

Este es don Quijote hablando del primer volumen de su historia, después de oír sobre su fama internacional (en el tercer capítulo del segundo volumen). Una y otra vez el misterio aparece a lo largo del segundo volumen, en los momentos en los cuales no podemos distinguir al caballero de su cronista. Una vez más recurro a Unamuno, quien combatió contra el culto español a la muerte hasta sus últimos momentos, cuando afrontó al general fascista Quiapo de Llano –quien gritaba “¡Muerte a la inteligencia!” y “¡Viva la muerte!” blandiendo una pistola–. Unamuno, que había sido destituido como rector de la Universidad de Salamanca y tenía 72 años de edad, defendió la dignidad de su institución ante la amenaza del fascista lunático. Se oye mejor todavía el espíritu quijotesco de *Nuestro señor don Quijote*, donde Unamuno contradice con vehemencia, en relación con el llamado culto español por la muerte, la torpe explicación de que los españoles no aman la vida porque les parece muy dura, o que nunca han sentido mucho apego por ella.

La religión de Unamuno, que él considera la religión española, es la voluntad quijotesca de sobrevivir. Hay muchas otras formas peores de leer *Don Quijote*, que podría ser legítimamente llamado la Biblia de la realidad. A lo largo de la obra Cervantes le habla directamente al solitario lector, que se identifica paulatinamente con el caballero y no con los otros dos protagonistas, Sancho Panza y el irónico narrador. La novedad de esta primera novela es de tal magnitud que es imposible absorber la inmensa originalidad del libro, aun después de innumerables relecturas. Hay tantos don Quijotes como lectores, así como hay más Hamlets y Falstaffs que actores capaces de representarlos. Ambos, Cervantes y Shakespeare, hacen el milagro de reunir el juego y la represen-

tación con una conciencia infinita –los dos caballeros y el príncipe–. En una historia encantadora escrita hacia el final de su carrera, *Encuentro en Valladolid*, Anthony Burgess reunió a Shakespeare y a Cervantes supuestamente con ocasión de un tratado de paz entre Inglaterra y España: la compañía de Shakespeare puso en escena varias de sus obras ante un Cervantes que observaba con ironía desdeñosa. La réplica del irritado Shakespeare es asombrosa y satisfactoria:

Mañana o pasado mañana representaremos *Hamlet*. Pero será una representación diferente a las que haremos de allí en adelante. Porque pondremos a sir Juan Falstaff. No se extrañe ni se sorprenda. *Hamlet* es lo que ya es hasta el momento en el que el príncipe es enviado a Inglaterra para ser asesinado por órdenes del rey. En Inglaterra, después de haber leído y destruido la orden, se entera de que el ejército danés está a punto de invadir Inglaterra porque no se le han pagado los tributos. Por fin ha encontrado la acción que buscaba y esta y la compañía de Falstaff y su banda lo hacen posponer los pensamientos de autodestrucción. Falstaff podría decirle a Hamlet dulce Ham, en vez de Hal: no hay sino una letra de diferencia. La noticia de la muerte del rey Claudio hace que la guerra se suspenda. Hamlet se va a Elsinore a sucederlo en el trono. Falstaff y su banda lo siguen pero, claro, al final se prescinde de ellos.

Cuando Shakespeare y Cervantes se encuentran después de la representación, el castellano se queja de que le han robado “el hombre gordo y el hombre flaco”, a lo que Will replica: “No, no. Andaban por los teatros londinenses mucho antes de que yo supiera que usted existía”. Y sin embargo el Shakespeare de Burgess, a su muerte en Stratford, sigue mortificado con la idea de que Cervantes le hubiera tomado la delantera al haber ideado un personaje universal, Hamlet y Falstaff amalgamados en un solo espíritu, con Sancho Panza como una especie de coro externo que representa el aspecto mundano de sir Juan Falstaff.

Burgess, con quien nos bebimos varias botellas de Fundador mientras explorábamos los recovecos de Hamlet/Falstaff y don Quijote/Sancho Panza, afirmó alguna vez que la única comparación literaria que valía la pena hacer era entre esta novela y este grupo de obras. Acto seguido se internó en una analogía musical –que yo no estaba en capacidad de comprender– en la cual Verdi y Mozart eran los agentes que habrían podido conciliar las diferencias entre Shakespeare y Cervantes. Para mí,

Falstaff es parte don Quijote y parte Sancho Panza; pero muchos antes de mí han juntado a don Quijote y a Hamlet. W.H. Auden, quien sentía poco afecto por Hamlet, decidió que tanto don Quijote como Falstaff eran santos cristianos, mientras que el malvado Hamlet no creía ni en Dios ni en sí mismo. Prefiero la perspectiva de Unamuno a la de Auden en lo que se refiere al Quijote, y no veo la gracia cristiana en Falstaff ni el orgullo satánico en Hamlet.

Según Auden, don Quijote es la antítesis de Hamlet el actor, porque el caballero es “completamente incapaz de verse a sí mismo en un papel”. Este don Quijote es “completamente irreflexivo”. Confieso que yo no puedo encontrar el Quijote de Auden en el libro. El Quijote de Cervantes es el que dice: “Yo sé quién soy y quién puedo ser, si quisiera”. De nada sirve santificar a don Quijote o subestimarlo. Su juego con la realidad es de una gran profundidad, como también lo es su juego con el Estado, y con la Iglesia, y con la historia social y religiosa de España, y un Quijote irreflexivo es imposible.

A pesar de la encantadora fantasía de Burgess, Cervantes nunca oyó hablar de Shakespeare, pero Shakespeare sí tuvo que tener en cuenta a Cervantes en su última fase. Leyó *Don Quijote* en 1611 cuando la traducción de Shelton se publicó en Inglaterra, y fue testigo de la forma como sus amigos Ben Jonson, Beaumont y Fletcher se reconciliaron con Cervantes en sus propias obras. Con Fletcher, Shakespeare escribió una obra, *Cardenio*, basada en el personaje de *Don Quijote*, pero la obra continúa perdida. Entiendo por qué Burgess considera que Cervantes preocupaba a Shakespeare: finalmente era el único rival verdadero que tenía entre sus contemporáneos y había creado dos figuras que serían eternamente universales. Sólo las 25 (aproximadamente) mejores obras de Shakespeare se pueden igualar con *Don Quijote* y esa recopilación no se haría hasta el primer folio, después de su muerte. La querrela entre el Shakespeare y el Cervantes de Burgess es fascinante: “Usted nunca podrá crear un *Don Quijote*”, le espeta Cervantes a Will, y este le replica: “He escrito buenas comedias y también tragedia, que es el punto más alto de la habilidad del dramaturgo”, lo cual provoca un sermón por parte de Cervantes:

No lo es y nunca lo será. Dios es un comediante. Dios no padece las consecuencias trágicas de una naturaleza defectuosa. La tragedia es demasiado humana. La comedia es divina.

No era necesario que Shakespeare contestara; *Noche de Epifanía, o lo que queráis* es la respuesta a *Don Quijote*, y además uno se pregunta si *Don Quijote* es una comedia divina, o de cualquier otro tipo, a pesar de lo violentamente gracioso que puede llegar a ser. La caracterización de don Quijote como héroe que hace José Ortega y Gasset no se ajusta a ningún héroe cómico que yo me haya topado, al menos en la literatura occidental:

No creo que exista especie de originalidad más profunda que esta originalidad “práctica”, activa, del héroe. Su vida es una perpetua resistencia a lo habitual y consueto. Cada movimiento que hace ha necesitado primero vencer a la costumbre e inventar una nueva manera de gesto. Una vida así es un perenne dolor, un constante desgarrarse de aquella parte de sí mismo rendida al hábito, prisionera de la materia¹⁵.

La comedia de Cervantes está ligada al dolor y al sufrimiento: es una versión de la comedia que sigue siendo tan original que nos resulta prácticamente imposible describirla. ¡Pero es que hay tanto en *Don Quijote* que desborda nuestros parámetros literarios! A continuación me propongo discutir el descenso del caballero a la cueva de Montesinos —tal como lo describió don Quijote en el capítulo xxiii de la segunda parte—, un incidente que se resiste a cualquier tipo de análisis. Aunque quizás este sea el capítulo que más perplejos nos deja en toda la novela, también es profundamente representativo de lo enigmáticas que son la conciencia y la búsqueda del caballero desde la perspectiva de la visión de la realidad de Cervantes. Después de más de 800 páginas sabemos mucho sobre don Quijote, y sin embargo sigue siendo tan imposible de conocer como Hamlet después de una tragedia de cuatro mil versos, gran parte de los cuales le corresponden a él.

La cueva de Montesinos atrae a don Quijote porque su legendaria reputación le hace pensar que allí podría haber una aventura digna de él y le permite al caballero parodiar el descenso épico de Eneas y de Odiseo al infierno. Don Quijote desciende atándose una cuerda a la cintura, y al cabo de una hora —no parece haber transcurrido más tiempo— lo sacan de allí aparentemente dormido. Aunque el caballero es un ferviente decidor de verdades, no se sabe con seguridad si da crédito a su propia versión de la estadía en las profundidades de la cueva. Después de todo, sabe que la incomparable Dulcinea es un invento suyo, su poe-

ma, para decirlo de alguna manera, y es de suponer que se da cuenta de que su versión de lo acontecido en la cueva de Montesinos es otra creación de su sublime imaginación. Sin embargo Cervantes evita deliberadamente la claridad en este asunto —o en casi cualquier otro—. Don Quijote nos cuenta que se quedó dormido y que se despertó en la cueva y que vio a Montesinos salir de un palacio de cristal a recibirlo. En el alcázar, el gran caballero Durandarte yace en su tumba, muerto pero muy conversador, más bien como el cazador Graco que flota como un muerto viviente en su barco mausoleo. En medio de una procesión de doncellas y caballeros, la señora Belerma solloza por su Durandarte, cuyo corazón momificado lleva en las manos. Merlín, el malvado encantador, es el responsable de lo que sucede, pero no tenemos tiempo de meditar sobre ello porque ¡Dulcinea aparece de pronto vestida de labradora!, sale huyendo apresuradamente y envía a una de sus dos compañeras a pedir prestados seis reales y a ofrecer como aval su faldellín nuevo de algodón. Su heroico no tiene sino cuatro reales y se los envía graciosamente.

La historia, o visión onírica, es fantástica de cabo a rabo y deliberadamente desborda nuestra capacidad de interpretación, además de que me recuerda con frecuencia a Kafka, sobre quien evidentemente ejerció gran influencia. El impulso narrativo de Kafka lo lleva a volverse ininterpretable, lo cual significa que lo que habría que interpretar es la *razón* por la cual Kafka se hace tan opaco. “La verdad sobre Sancho Panza” es una parábola kafkiana que nos cuenta que Sancho era un lector obsesivo de romances de caballería, y que estos le producían tanta gracia a su demonio personal, don Quijote, que este resolvió volverse caballero andante. Sancho siguió a su demonio libre y filosóficamente y se mantuvo entretenido el resto de sus días. Aunque también Cervantes se vuelve alegremente ininterpretable, es un escritor de tal magnitud que nos recompensa, como Shakespeare, con un mundo de diversión. Don Quijote es su propio demonio y no cabalga para salvar la España de Felipe III, que, como la España de Felipe II, no puede ser salvada, sino para *salvarnos* a nosotros, como insiste Unamuno. ¿Nos salvaremos (secularmente) convirtiéndonos en personajes de ficción? Las consecuencias de la primera parte de *Don Quijote* en la vida de Cervantes aparecen por doquier en la segunda parte. El pobre Cervantes —héroe sin recompensa, dramaturgo fracasado, esclavo de los turcos, prisionero del Estado español, perpetuo infeliz— se ha transformado en un personaje de fama mundial

porque don Quijote y Sancho Panza son famosos. En la segunda parte de *Don Quijote* nunca se deja de invocar la primera, si bien siempre se deja claro que la primera parte es un libro y la segunda no lo es. Cervantes mismo es la segunda parte; este segundo *Don Quijote* es lo que William Blake llamó “el hombre de verdad, la imaginación”. Defendiéndose de un clérigo que lo había reprendido, don Quijote proclama así su logro:

Yo he satisfecho agravios, enderezado tuertos, castigado insolencias,
vencido gigantes y atropellado vestiglos...¹⁶.

Cervantes sabía cómo escribir, don Quijote, cómo actuar: sólo que los dos son una unidad, nacieron el uno para el otro.

Frontispicio 3

Michel de Montaigne

Todo tema me es igualmente fértil. Iníciolos con una mosca; y ¡quiera Dios que el que tengo ahora entre manos no haya sido escogido por orden de tan liviana voluntad! Puedo empezar por la que me plazca, pues están las materias encadenadas unas a otras¹⁷.

El secreto de Montaigne, al menos para sus lectores masculinos, es su universalidad. Emerson, quien como ensayista fue discípulo de Montaigne, exaltó a su antecesor como “el más franco y el más honrado de los escritores”. T.S. Eliot, a quien le disgustaba Montaigne, explicaba el poder del ensayista por su capacidad de articular un escepticismo universal. Y sin embargo es posible que tanto Emerson como Eliot, el admirador y el detractor, se hayan equivocado en su apreciación de la universalidad de Montaigne. El escepticismo no es el corazón del genio de Montaigne, como no lo es del de Hamlet, quien claramente milita en las filas del ensayista francés. Montaigne es un cómico carismático, un genio de la personalidad, y Shakespeare, acicateado por la lectura de los *Ensayos*, creó el lado festivo de Hamlet a su imagen y semejanza. Pero ni siquiera así pudo este seguir a Montaigne en su sabiduría de cómo vivir, pues Montaigne se negaba a la tragedia.

Desde su perspectiva, la locura de Hamlet se originaba en el deseo del príncipe de eludir la condición humana. Montaigne refuta el desprecio por uno mismo por considerarla la más insana de las actitudes, pero Hamlet no puede desprenderse de ella hasta el acto quinto. Lo que verdaderamente convierte a Montaigne en un genio universal es su sabia elocuencia en torno a la aceptación de uno mismo, basada en un profundo autoconocimiento. Montaigne, mejor profesor que Freud, nos dice en cada página lo que este intentó en vano enseñarnos: es necesario humanizar nuestro idealismo, “actuar bien y debidamente como hombre”.

A los 71, me repito una y otra vez el Montaigne más recio:

Aborrezco ese arrepentimiento accidental que la edad trae consigo... jamás agradeceré a la impotencia cualquier bien que me haga. [...] ¡Miserable remedio, el deber la salud a la enfermedad!¹⁸.

Me parece que aquí está patente la universalidad de Falstaff y no la de Hamlet, y en ella oigo a Montaigne instándonos a regocijarnos en la vida cotidiana.

Michel de Montaigne

1533 | 1592

EL PRIMERO DE LOS ENSAYISTAS personales sigue siendo con mucho el mejor; Montaigne inventó el término “ensayo” para referirse a una prueba de su juicio con base en el estudio de uno mismo. Sus *Ensayos* tuvieron éxito inmediato y siguen teniéndolo entre los lectores juiciosos de todo el mundo. Escritor sabio, declaradamente en la tradición de Séneca y Plutarco, Montaigne sigue siendo profundamente original, no tanto en este género del ensayo personal como en su extenso e íntimo autorretrato, que tampoco tenía precedentes. Agustín nos da su autobiografía espiritual, que culmina con su conversión; Montaigne nos da todo su ser. El más elevado tributo proviene de Emerson: “Corta estas palabras y sangrarán; son vasculares y vivientes”.

Dirigiéndose a su lector, Montaigne exclama con precisión: “Yo mismo soy la materia de mi libro”¹⁹. Creyó haberse retirado de la vida pública en 1570 para escribir sus *Ensayos*, pero se le pidió que regresara para servir como alcalde de Burdeos, en calidad de mediador entre Enrique III de Francia y el protestante Enrique de Navarra, quien se convirtió en Enrique IV, el más dotado de los reyes franceses. De no haber intervenido la muerte, Montaigne se habría convertido en un consejero decisivo en la corte de Enrique IV. A pesar de la admiración que sentía por Navarra, su coterráneo, Montaigne sin duda habría lamentado su perdido retiro. La influencia de sus *Ensayos* en su vida es comparable con el efecto de *Don Quijote* en Cervantes. Después de la primera edición, en 1580, Montaigne pasó los siguientes doce años de su vida revisando y reviviendo su libro.

La experiencia transformadora de la vida de Montaigne se presentó en 1576 e incluyó a Sócrates, que desde entonces se convirtió en su mentor. El Sócrates de Montaigne, al igual que el Platón de Montaigne, era “un poeta desconectado”, absolutamente inaceptable para el autor de *La república* y *Las leyes*. No se puede menos que alabar la agudeza de Montaigne al percibir la diferencia esencial entre Sócrates y Platón. Para Platón, la naturaleza no es precisamente benigna y es necesario desalentar cualquier tipo de sexualidad, excepto la necesaria para la propaga-

ción. Sócrates tenía una visión más generosa del hombre natural, visión que después de 1576 se convierte en la de Montaigne, quien considera a Sócrates el hombre más sabio que haya existido jamás. Si bien Sócrates nunca escribió nada, su postura dialéctica se convirtió en la base de las pruebas a las que Montaigne sometió su propio juicio, de manera que la idea del ensayo es socrática. Ser un hombre libre es “saber gozar lealmente del propio ser”²⁰. Sócrates está más allá de la ansiedad o de cualquier tipo de temor. Uno de sus últimos ensayos, *De la fisonomía* (1585-1588), cita extensamente el discurso de Sócrates a sus jueces y de la *Apología* de Platón, para después comentar magníficamente:

¿No es este un alegato claro y sano, mas también ingenuo y sencillo, de altura inimaginable, verdadero, franco y justo más allá de todo ejemplo... Debía su vida, no a sí mismo sino al ejemplo del mundo²¹.

¿No se podría igualmente aplicar esta última frase a Montaigne? Él no habría estado de acuerdo, pues se consideraba a sí mismo un imitador de Sócrates, un seguidor tardío. Y sin embargo deseaba que su libro sirviese de ejemplo de lo que el académico Herbert Luthy llamó “el arte de ser veraz”. Montaigne sólo escribe por su propio bien, y sin embargo nos necesita a nosotros, sus lectores, para poder revelarse ante sí mismo. Tal como Montaigne correctamente advirtió, Sócrates no hablaba sólo para sí mismo sino para todos aquellos que pudieran beneficiarse. El autor de los *Ensayos* es prudente y modesto, pero también amistosamente ofensivo y no siempre popular entre nuestras feministas de hoy. Una de sus obras maestras es uno de sus últimos ensayos, *Sobre unos versos de Virgilio*, en el que medita sobre la sexualidad. He aquí un centón de pasajes en los que podemos saborear a Montaigne en toda su candidez:

...El matrimonio cuenta con la utilidad, la justicia, el honor y la constancia: un placer soso, pero más general. El amor se funda únicamente en el placer, y es el suyo, en verdad, más excitante, más vivo y más agudo; un placer atizado por la dificultad. Necesita de los dardos y del escozor. Ya no es amor si carece de flechas y de fuego. La liberalidad de las damas es demasiado profusa en el matrimonio y embota la punta de la pasión y del deseo²².

Hacen muy bien las mujeres al rechazar las normas de vida que rigen en el mundo, pues las han hecho los hombres sin contar con ellas. Hay naturalmente artimañas y chanzas entre ellas y nosotros; el más estrecho entendimiento que podemos tener con ellas, no deja de ser tumultuoso y tempestuoso²³.

¡Oh, furiosa ventaja la de la oportunidad! A quien me preguntara qué es lo primero en el amor, responderíale que es saber esperar; lo segundo, lo mismo, e incluso lo tercero: es un punto que todo lo puede²⁴.

Todos huyen de verlo nacer, todos le siguen para verlo morir. Para destruirlo, se busca un campo espacioso, a plena luz; para construirlo, se mete uno en un agujero tenebroso y estrecho²⁵.

Montaigne se casó y sólo uno de sus hijos sobrevivió, una hija. En sus *Ensayos* hay dos referencias rápidas a su madre, Antoinette de Lopes, hija de una prominente familia de Toulouse de origen judeo-español. A la hija le corresponden unas pocas referencias más bien desdeñosas. Le reservó todo su amor a su padre y a su mejor amigo, La Boétie, muerto en 1563, después de cuatro años durante los cuales la soledad interior del ensayista desapareció, sólo para reinstalarse en los restantes treinta años de su vida. Quizás Enrique de Navarra hubiese llenado ese vacío, de haber vivido Montaigne después de 1592. A uno le da la sensación de que este hombre, cuya apariencia exterior era la del gascón “sensual, normal y corriente”, era en su interior un solitario shakespeariano, un poco como el Hamlet en quien evidentemente ejerció alguna influencia (Shakespeare tuvo que haber leído primero el manuscrito de la traducción de John Florio, pues Florio era de la casa del conde de Southampton). Donald Frame, traductor contemporáneo de Montaigne y su más sobresaliente estudioso, observó que cada uno de nosotros tiene su propio Montaigne, así como tiene su propio Hamlet y su propio don Quijote. Me gusta este comentario porque el Montaigne que aparece en los *Ensayos* es tan vívido que eclipsa a San Agustín, a Goethe y al doctor Johnson en su papel de un personaje real tan poderosamente retratado que parece ficticio, un personaje tan literario como mi héroe, sir Juan Falstaff.

Herbert Luthy afirmó con mucho énfasis que hay un gran componente artístico en los caminos que escoge Montaigne para ser veraz: “Quizás esto es lo que resulta escandaloso en Montaigne: que se contenta con lo escandaloso y lo fragmentario, no obstante lo cual es radicalmente lo opuesto a lo trágico”. Así como creo que no hay otro método para la crítica literaria que uno mismo (cuando es más inteligente, espero), Montaigne tampoco tiene un método para esa exploración de sí mismo. Trató de mirarse a sí mismo como lo haría con un vecino, y dejó a un lado su exitosa y honrosa carrera pública para poder llegar al fondo de sí mismo. Pero maravillosamente no se convierte en un reduccionista, a diferencia de la *grande dame* de Wallace Stevens, “la señora Alfred Uruguay”, que salmodia “he limpiado la luz de la luna como si fuese lodo”. Montaigne, lejos de ser un romántico, no nos da luz de luna porque su visión del sexo es demasiado pragmática, pero ciertamente no cree que para conocerlo tal como es sea necesario conocer lo peor de él. Se soporta con ecuanimidad, como el caballero de Chaucer en *Cuentos de Canterbury*, porque nadie sabe mejor que Montaigne que siempre estamos asistiendo a citas que no hicimos. Católico moderado y realista dedicado, Montaigne quedó atrapado entre dos bandos durante las sangrientas guerras civiles religiosas que asolaron Francia. Sitiar y quemar propiedades eran prácticas comunes en Gascuña, donde los protestantes y los saqueadores eran fuertes, y Montaigne no se libró de ellas. Decidido a no convertirse ni en héroe ni en santo, el racional y metódico Montaigne se retiraba a la torre de su biblioteca cada vez que podía, y vivió para terminar el grandioso tercer tomo de sus *Ensayos* con la obra maestra “De la experiencia” (1587-88). Aquí quisiera detenerme y hacer un comentario más completo, pues me encuentro en terreno sagrado para mí. *Experiencia*, el mejor ensayo de Emerson, es hijo de ese último ensayo de Montaigne, y yo soy uno de los muchos vástagos tardíos de Emerson.

En sus aproximadamente cuarenta páginas, “De la experiencia” examina tanto a Montaigne como la condición humana. No puedo pensar en otro ensayo, en la tradición que va desde Montaigne hasta Freud, que explore con tanta profundidad la metafísica del yo y que nos exhorte con tanta convicción a aceptar la necesidad:

Mas no mueres por estar enfermo, mueres por estar vivo. También te mata la muerte sin el socorro de la enfermedad. Y a algunos les han aleja-

do las enfermedades de la muerte, habiendo vivido más cuanto más les parecía estar agonizando²⁶.

¿Qué sé? Sobre la muerte, nada, y en relación con esa nada Montaigne adopta la postura socrática. Como Sócrates, Montaigne se fortalece con los años en una total aceptación de sí mismo. “Es absoluta perfección y como divina, el saber gozar lealmente del propio ser”²⁷. Ese es por mucho el bien supremo, y no el saber de la existencia de un Dios remoto e incognoscible. Y no hay reducto de nuestro mero ser que tenga que ser aprobado:

Yo que me jacto de abrazar con tanto entusiasmo los bienes de la vida, y tan particularmente, no hallo en ellos, cuando los miro así de atentamente, nada más que viento. Mas qué, no somos sino viento en todo. Y aún, el viento, más sabiamente que nosotros, gusta de moverse, de agitarse, y se contenta con sus propias funciones, sin desear la estabilidad ni la solidez, cualidades que no son suyas²⁸.

Esta es el tipo de sabiduría que va más allá del desencanto, más allá del deseo de no ser engañado. Sólo Shakespeare, de entre los más vigorosos escritores occidentales, exhibe algo parecido a la pragmática desconfianza hacia la trascendencia de Montaigne:

Quiéren salirse fuera de sí y escapar del hombre. Locura es: en lugar de transformarse en ángeles, transfórmanse en bestias, en lugar de elevarse, rebájanse. Espántanme esas posturas trascendentes, como los lugares altos e inaccesibles; y nada me resulta tan difícil de digerir en la vida de Sócrates como sus éxtasis y sus posesiones demoníacas²⁹.

Emerson, con su propio demonio y sus variados anhelos de trascendencia, se mostró particularmente cauteloso ante su padre, Montaigne:

¿Podremos decir que Montaigne ha hablado sabiamente y nos ha dado la recta y permanente expresión del espíritu humano acerca de la conducta de la vida?³⁰

Sin dejar de mostrarse reverente ante su precursor, Emerson manobra hacia la defensa de sus propios éxtasis:

Quiero aprovechar esta ocasión para celebrar la fiesta de nuestro san Miguel de Montaigne, contando y describiendo estas dudas o negaciones³¹.

Emerson se refiere a sus propias dudas y negaciones ante lo que considera el escepticismo de Montaigne, pero el Montaigne que leemos en “De la experiencia” es lo que Donald Frame llamaría “el hombre entero”. Y sin embargo ese hombre que verifica se siente incómodo con la posesión demoníaca, aunque el demonio sea el de Sócrates. En su propio ensayo “Experiencia”, Emerson finalmente cede a su propia sensación de que el demonio sabe cómo se hace.

No conozco más que la recepción; yo soy y yo tengo, pero no obtengo. Le digo al genio, si me perdona el proverbio, *untado un dedo, untada toda la mano*.

Montaigne es demasiado unitario para dirigirse a su genio o a su demonio. Este no tenía una existencia independiente para él como sí la tenía para Sócrates, Emerson, Goethe, W.B. Yeats y tantos otros. Montaigne nos parece mucho más contemporáneo que Emerson y Goethe, en parte por esa imagen de persona completa que tan singularmente representa.

Frontispicio 4

John Milton

*No estoy solo cuando tú de noche
Me visitas en sueños o la aurora
cubre el este de púrpura. Urania,
Continúa orientando mi canto,
Y busca un auditorio apropiado,
Aunque exiguo. Pero aparta de mí
Las disonancias bárbaras de Baco
Y de sus bulliciosos seguidores,
Progenie de aquella alocada turba
Que en Rodope, donde bosques y peñas
Tenían oídos para el embeleso,
Despedazaron al bardo de Tracia
Hasta que el clamor desenfrenado
Ahogó a un tiempo a la voz y al arpa;
Ni siquiera la musa salvar pudo
A su hijo³².*

El *sparagmos*, cuando Orfeo es desgarrado por las salvajes bacantes de Tracia, es una angustia obsesiva en la obra de Milton. Y sin embargo la identificación órfica es más fuerte en el orgullo legítimo que en el temor, pues Calíope, la musa de la épica heroica, era la madre de Orfeo. El considerarse la nueva encarnación de Orfeo supone identificar el genio propio con la poesía misma. El extraordinario y justificado orgullo poético de Milton revolotea muy cerca del centro de su don.

Milton, obsesionado con Shakespeare, consideró alguna vez la posibilidad de un *Macbeth* pero lo pensó mejor. El género salvó a *El paraíso perdido* y a *Samson Agonistes* [Sansón agonista]—dramáticos tan sólo en el teatro de la mente— de un enfrentamiento con Shakespeare, y de allí surge su fortaleza. Sobre el Satanás de Milton pende la sombra de Yago y sin embargo Milton lucha por liberarse para poder participar a Satanás de su genio particular.

En la invocación del libro noveno de *El paraíso perdido*, el libro de la caída, Milton le pide a la musa, su patrona celestial, un “estilo que responda”. Y con ello se refería, en primera instancia, a un estilo que correspondiese a su gran tema, pero también a un estilo a la par con su propio genio y con su muy individual concepción de Dios.

John Milton

1608 | 1674

JOHN MILTON, gloria de su lengua junto con Shakespeare y Chaucer, nació en la casa de su padre el 9 de diciembre de 1608. Shakespeare vivió hasta 1616 y vale la pena recordar que Milton era un niño de ocho años cuando murió su principal antecesor. Cuando Milton cumplió 16 años, ya era un poeta; en 1632 se publicó su ambiguo poema de alabanza, "On Shakespeare" [Sobre Shakespeare]. Milton se dedicó a la lectura de los escritores griegos y latinos en Horton, la propiedad campestre de su padre. Allí se puso en escena *Comus*, su soberbia mascarada, un drama alegórico con motivos mitológicos, en 1634.

La madre de Milton (de la cual no habla mucho) murió en 1637; al año siguiente, la muerte de un compañero de estudios, Edward King, le sirvió de pretexto para escribir "Lycidas" [Lícidas], su magnífica elegía clásica, posiblemente el mejor poema corto en lengua inglesa. Leo "Lycidas" como una preelegía del mismo Milton, pero está saturada de la muerte de la madre.

En mayo de 1638 inició su gran gira continental: Francia, y después Italia, pero el estallido de la guerra civil en Inglaterra lo empujó de regreso a casa en julio de 1639. En 1641 se había convertido en un temible panfletista al servicio de los puritanos. Su infeliz matrimonio con Mary Powell, en 1642, desembocó en su tratado sobre el divorcio. En septiembre de 1643 le empezó a fallar la vista, pero esto no evitó la aparición, en noviembre de 1644, de su *Aeropagítica*, sobre la libertad de imprenta.

Sus planes para volverse a casar se frustraron a causa del regreso de su primera esposa en 1645. A finales de ese año se registró para publicación su libro *Poems of Mr. John Milton* [Poemas del señor John Milton], que apareció en enero de 1646. Su padre murió el año siguiente. En la primavera de 1649 se convirtió en el secretario de cartas latinas del gobierno de Cromwell, posición que lo convirtió en el vocero oficial de la revolución. Su primera esposa murió después de tres hijas y un hijo, y al poco rato murió su hijito menor. En febrero de 1652, Milton estaba completamente ciego. Se volvió a casar en 1656, pero su esposa murió dos años después.

En 1659, la *Commonwealth* se desbarató; Milton siguió publicando panfletos republicanos aun cuando la Restauración ya estaba en proceso. En mayo de 1659 el poeta tuvo que huir; en agosto, el verdugo quemó sus libros en Londres, y en octubre fue hecho prisionero y permaneció en prisión aproximadamente dos meses. Su presencia planteaba un problema grave para el nuevo régimen: había defendido el regicidio por escrito, pero era ciego y famoso en toda Europa y los eruditos lo consideraban el poeta más importante de su tiempo. Los consejeros de Carlos II optaron, no sin reticencia, por liberar a Milton antes que ensuciarse las manos con su ejecución.

El poeta ciego evidentemente tampoco estaba en buenos términos con sus hijas, problema que se vio exacerbado por su tercera esposa, con quien se casó en 1663. En agosto de 1667 se publicó *El paraíso perdido*, revisado y aumentado en la edición de 1674. En 1671 se publicaron *El paraíso recuperado* y *Samson Agonistes* [Sansón agonista]. John Milton murió en algún momento entre el 8 y el 10 de noviembre.

Estos son los sucesos exteriores de la vida del poeta-profeta; pero como este estuvo completamente ciego durante los últimos 20 años de su vida, en *El paraíso perdido* nos enfrentamos a una revelación de la vida interior. No existe en inglés una obra maestra más deliberada, y “obra maestra” no acaba de expresar lo que es: una épica de esplendor barroco, de posibilidades ilimitadas para la reflexión, sobrecogedora cuando se lee en voz alta, y un reto casi infinito incluso para sus lectores más asiduos. Un lector secular contemporáneo carente de educación clásica haría bien en leerla como esplendorosa ciencia ficción. “Esplendorosa” es una gran palabra que hemos desfigurado. Quiere decir “resplandeciente; impresionante por su gran belleza o grandeza”. Son pocos los rivales de Milton en su propia lengua: Shakespeare, Pope, James Joyce —nuestros principales virtuosos—. Aunque Milton alguna vez fue considerado *el* poeta protestante, así como Dante aún es *el* poeta católico, después de sesenta años de leer a Milton estoy cada vez menos seguro de que sea incluso un poeta cristiano, excepto en el mismo sentido en el que llamaríamos poetas católicos a William Blake y Emily Dickinson. Cada uno de estos tres es una secta de uno; cada uno, un hereje tan original como para arrojar serias dudas sobre su cristianismo. A.D. Nuttall (uno de los mejores críticos vivos) duda de que el envejecido Milton creyera en los principios básicos del calvinismo normativo, mientras que el fallecido historiador Christopher Hill sugirió que Milton se había con-

vertido en un muggletoniano, cosa que suena tonta, pero la Inspiración personal de Lodowicke Muggleton, quien murió en 1698, cuarenta años después de haber fundado su secta, es muy similar a la versión de Milton de la Luz interior. Sabemos que Milton rompió con los congregacionistas o independientes, y Nuttall afirma que el poeta tenía tendencias gnósticas, como Christopher Marlowe y William Blake, y había planteado “trinidades alternativas”. Y también nos ha quedado claro que Milton abundaba en herejías, todas ellas originadas en su rechazo del dualismo paulista y agustiniano y su radical separación entre el alma y el cuerpo. Milton, monista agresivo, adoptó al menos cuatro de las principales herejías: el rechazo de la creación del mundo a partir de la nada; el mortalismo, creencia en que el cuerpo y el alma morían juntos y juntos serían resucitados; el antitrinitarismo, que afirmaba que Yavé era una sola persona; el arminianismo, o negación de la predestinación calvinista. Pero, al igual que Nuttall, dudo mucho que Milton creyera en algo al final de su vida. Sentía que conocía ciertas verdades, pero en ellas no participaba la fe.

Como Shakespeare y Dante, Milton es un genio tan evidente que tratar de caracterizar su don puede parecer redundante, como tratar de describir la belleza de Sofía Loren en mi lejana juventud; su poder y su feracidad son sobrecogedores y primarios. Pero a mí me interesa en especial el juicio que nos hemos formado de Satanás, su demoníaco y brutalmente difamado *álter ego*. En realidad no habría poema si Satanás, siendo todo lo malvado que se quiera, no fuera un genio, y he disfrutado poco de una generación de críticos cristianos, emuladores de C.S. Lewis —uno de los pavorrales de la academia moderna—, que repiten con él que Satanás es estúpido. Shelley, tan preciso como Borges y Oscar Wilde, no se equivocó al afirmar taimadamente que, “el Diablo se lo debe todo a Milton”. El Satanás de *El paraíso perdido* es el discípulo del Yago de Shakespeare, maestro extraordinario de la trapacería. Aunque no acaba de tener la eminencia maligna de Yago, es, por así decirlo, un diablo sagaz y entero que se las arregla de la mejor manera posible, y es deber del lector animarlo. Contrario a lo mandado por C.S. Lewis, no se debe empezar el poema después de una declaración matinal de odio a Satanás. Recuerdo haber escrito hace algunos años que lo mejor es pensar en él como en un pariente cercano, no como si fuera la peor de las noticias en un poema donde la mejor de las noticias, que es Jesucristo, se trans-

forma en un Rommel o en un Patton, a la cabeza de una ofensiva blindada en su Carruaje de la deidad paterna, el *Merkabah* que vomita fuego (por el cual recibió su nombre el principal tanque de batalla israelí), dispuesto a borrar con llamas el rastro en el Cielo de Satanás y sus huestes.

Claro que el pobre Satanás acaba mal, y lo vemos por última vez como una serpiente del mar Muerto que se aleja sibilante, pero Milton (como la mayoría de los grandes poetas excepto Shakespeare, como siempre) juega sucio. Milton estaba muy amargado y tenía razones para estarlo: Cromwell, su conductor de hombres, acabó colgado de las puertas de la ciudad, su cadáver expuesto, y Harry Vane, su mejor amigo, fue ejecutado por regicida. Además tuvo que haber sido una dura prueba para un hombre ciego —y eso que Milton era un hombre valiente— permanecer en prisión mientras sus libros ardían y su enemigo Belial, el duque de Clarendon, posiblemente intercedía para que fuese perdonado aduciendo la conveniencia diplomática. Milton y su facción habían perdido la guerra, como Satanás y sus bizarros demonios perdieron la suya. Perder una guerra, así sea cultural, no es bueno para el carácter: yo era una persona más dulce antes de que las universidades cedieran al supuesto provecho social y escogieran los textos de enseñanza con base en la raza, el género, la orientación sexual y las afinidades étnicas de los nuevos autores, pasados y presentes, al margen de su verdadera capacidad como escritores.

Satanás, como su predecesor Yago, padece de Dignidad ofendida porque lo pasaron por alto y prefirieron a Cristo, de la misma manera como Yago fue ignorado a favor de Casio. La Dignidad ofendida suele provocar Resentimiento, y tanto Yago como Satanás son verdaderos arquetipos de todos los practicantes del Agravio. ¿Y qué hay de la Dignidad ofendida del propio Milton?, me preguntarán. Pues yo pienso que no existe. Lo que Milton padeció fue antiapocalíptico: la muerte de la esperanza nacional y personal. Su hijo murió, sus hijas se alejaron, dos de sus matrimonios acabaron mal, su vista lo abandonó, su imagen pública fue deshonrada y sus amigos fueron asesinados con juicio previo o forzados al exilio. *El paraíso perdido* y *Samson Agonistes* [Sansón agonista] surgen de la derrota absoluta con fuerza y energía sobrenaturales y expresan la autoridad edificante, el orgullo, la autoconfianza y una pugnacidad asombrosa. El cautivo Sansón, ante la amenaza del gigante Harafa, lo desafía: “Mis talones están encadenados pero mi puño está libre”, uno de mis versos favoritos en Milton.

En 1660, con la Restauración de los Estuardos en marcha, Milton se dirigió como Jeremías a un pueblo desatento, “escogiéndoles entonces un capitán de regreso a Egipto, para que reflexionaran un poco y pensarán si se estaban apresurando”. Después se sumergió en el exilio interior durante el cual compuso *El paraíso perdido*. Al contemplar, en su juventud, una victoria de los puritanos en Inglaterra, Milton dijo de los himnos y aleluyas de los santos: “Quizás se oiga a alguien haciendo ofrendas en tono elevado con nuevos y encumbrados metros para cantar y celebrar”. No podemos saber cómo habría sido esa canción triunfal, pero sí conjeturar que hubiera sido un romance spenseriano sobre la cuestión de la Bretaña, elevado a las alturas del éxtasis de una nación redimida. En cambio Cromwell murió, la Revolución de los Santos fracasó y el ciego Milton compuso *El paraíso perdido*.

Cuando yo era joven *El paraíso perdido* no era bien visto porque a T.S. Eliot, el vicario de Cristo en las universidades, no le gustaba (mucho tiempo después Eliot permitió su regreso al canon). La mayoría de los críticos lo leían como si se tratara de un poema de C.S. Lewis, una épica elevada de “pura cristiandad”. Hace mucho tiempo que perdí la cuenta de las veces que he releído *El paraíso perdido*, y mi calidad de judío gnóstico me convierte necesariamente en sospechoso, pero mi última relectura, terminada hace poco, no me llevaría a calificar este esplendor barroco de “épica cristiana”. Milton es mucho más circunspecto que Blake y que Emily Dickinson, pero la suya, tanto como la de ellos, es una religión de uno. Jesucristo apenas es un personaje secundario en *El paraíso perdido*. Dios lo proclama su hijo, provocando con ello, según William Empson, todo el lío de la rebelión de Satanás. Ya mencioné la aparición de Cristo como comandante acorazado. Pero el pasaje crucial, casi ridículo en su desasosiego, es el de John Milton hablando de la crucifixión:

En la cruz clavará a tus enemigos,
A la ley que es adversaria tuya,
Y a los pecados de la humanidad,
Que con él serán en la cruz clavados
Para ya nunca más dañar a aquellos
Que confíen sinceramente en él

Como medio de satisfacción; así
*Que muere, pero pronto resucita...*³³.

Quiero ser enfático: las itálicas son mías. ¡Una épica cristiana en doce libros y miles de versos le dedica seis palabras, partidas por un encabalgamiento, a la muerte y resurrección de Jesucristo! Milton tiene que ponerlo pero se aleja con una prisa que podríamos calificar de chistosa; hasta los descreídos se sienten ligeramente avergonzados en este punto. Hay un comentario de A.D. Nuttall que me resulta encantador: “Por una vez, Milton suena casi tan imperdonablemente vivaz como Pope”. La verdad es que Milton es, por decir lo menos, insensible ante el tema de la crucifixión y de hecho parece como si lo avergonzara. Si este es un poema cristiano, no lo es cristológico. En su *De Doctrina Cristiana*, cautelosamente reservado para publicación póstuma (finalmente apareció en 1825), Milton se revela implacablemente como un hereje ariano que acepta al Padre pero que rechaza la Trinidad. Una vez más Nuttall me complace señalando que no hay ninguna referencia a Prometeo en *El paraíso perdido*, y yo sospecho que en lo profundo de Milton había algo que acogía el arianismo y tenía que ver con la evitación de Prometeo. Milton exalta la libertad humana, incluyendo la libertad de perderse, pero trató de no exaltar la rebelión de los hombres contra un tirano divino. Blake y Shelley intuyeron que había un Prometeo clandestino en Milton, pero este se habría sentido muy infeliz con la acusación.

El paraíso perdido es magnífico, pero su más elevada ambición, la de explicar el mal definitivamente y para siempre, le dio a Milton la libertad de perderse en su propia épica. Era tan incapaz de explicar la maldad de la Restauración realista como lo somos nosotros de explicar los campos de muerte de Hitler y los horrores de Stalin y del Pol Pot. Pero a mí no me preocupa el fracaso inevitable del argumento de *El paraíso perdido* sino el genio de John Milton. Ya sea que les guste o no a los críticos normativos, algo extraordinario le sucede a la poesía de Milton y en la poesía de Milton cada vez que habla Satanás. No creo que Satanás sea el demonio personal de Milton ni su genio, pero sí creo que el genio de Milton se activa íntimamente gracias a Satanás, al margen de la frecuencia con la que la voz narradora del poema editorializa en su contra.

Milton es un poeta erótico, no tanto en la forma ovidiana como lo es Shakespeare sino más bien en el estilo hebraico del bíblico Cantar de los Cantares. No sería hiperbólico asegurar que el genio de Milton es esencialmente erótico; no puede describir a Eva sin desearla y no hay otro poeta masculino tan fascinado con la idea de jugar con el cabello enmarañado de una mujer hermosa. Nuestra madre Eva es increíblemente atractiva y el pobre Satanás padece el lujurioso tormento de un mirón:

Así habló nuestra madre universal,
Y con ojos de cándido atractivo
Conyugal y de modesto abandono,
Medio abrazada se inclinó hacia nuestro
Primer padre; parte del pecho túrgido
Y desnudo se encuentra junto al de él,
Oculto bajo la cascada de oro
De su suelto cabello. Deleitado
Por su belleza Adán y sus sumisos
Encantos le sonrió lleno de amor,
Igual que Júpiter sonríe a Juno
Cuando hincha las nubes que derraman
Las flores sobre mayo; y de besos
Puros colmó sus labios de mujer.
El Diablo se volvió preso de envidia,
Y al mirarlos celoso y malicioso
De soslayo, se lamentó a sí mismo:
“¡Visión odiosa y atormentadora!
Así estos dos, encerrados en el
Paraíso de sus pobres brazos,
El Edén más feliz, disfrutarán
De un cúmulo de dichas sobre dichas,
Mientras yo, arrojado en el Infierno,
Carezco de felicidad y amor,
Y sólo una ansiedad feroz, que no es
El más leve de todos mis tormentos,
Permanece aún insatisfecha
Y me consume de pena e impaciencia:

Sin embargo, conviene no olvidar
Lo que he aprendido de su propia boca.
No parece que todo esto sea suyo:
Allí se yergue un árbol que es fatal,
Llamado de la Ciencia, y les ha sido
Prohibido probar. ¿Por qué prohibida
La ciencia? Esto es sospechoso y absurdo.
¿Por qué a envidiar les iba esto el Señor?
¿Puede ser un delito el saber, puede
Ser muerte? ¿Acaso viven solamente
Por la ignorancia? ¿Es el feliz estado
De que gozan prueba de su obediencia
Y de su fe? ¡Oh, cuán hermosa base
Para fundar en ella su ruina!
En su ánimo, por ende, excitaré
Un deseo más grande de saber
Y rechazar decretos envidiosos,
Inspirados por la mera intención
De mantenerlos sometidos, cuando
La ciencia podría haberlos nivelado
Con los dioses. De aspirar a tales,
Gustarán de su fruto y morirán.
¿Qué puede suceder más verosímil?
Mas primero con cuidadoso celo
Debo reconocer este jardín
Y no dejar rincón sin explorar;
Sólo el acaso puede conducirme
Donde pudiera hallar a algún errante
Espíritu del Cielo, al margen de una
Fuente, o retirado en la espesura
Umbrosa, y consiga obtener de él
Lo que aún me falta por saber.
Entretanto vivid lo que podáis,
Feliz pareja; y hasta mi regreso
Disfrutad de vuestros breves placeres,
Pues largos sufrimientos seguirán”³⁴.

Supongo que podrían alegar que el lascivo Milton es quien ocupa la posición de Satanás, pues Milton y el lector también son mirones. Pero la reacción de Milton a su propia Eva es inmensamente apasionada y compleja, casi como si este poeta ferozmente heterosexual tuviese que buscar en su creación ficticia todo el amor que su esposa y sus hijas —con o sin motivos— no le dieron. Después de Satanás, Eva es el esplendor estético de *El paraíso perdido*, la verdadera manifestación de una otredad en el genio de Milton. Los críticos feministas a veces tienden a hacer una lectura literal del poema, centrándose en la representación de Eva como un magnífico objeto sexual y evadiendo la sutil creación de su poderosa subjetividad, su penetrante (y peligrosa) conciencia. Me complace citar a Barbara Lewalski, la distinguida especialista en Milton, cuya advertencia refuerza el argumento de este libro en torno al genio:

Los grandes poetas se las arreglan para resurgir de entre las cenizas que van dejando las secuelas de las revoluciones sociales e intelectuales, así que indudablemente pronto podremos volver a leer a Milton por su importancia imperecedera y no por su concepción históricamente condicionada del hombre y de la mujer.

Al igual que Shakespeare, el Milton que yo leo atraviesa arrasando la historia y nos permite ver lo que fue y lo que siempre estará ahí, aquello que nunca veríamos de no ser por él. Es brillante la afirmación de Nuttall de que “la rebelión de Eva contra su marido se convierte en un viaje de descubrimiento en el que ella conduce y él sigue detrás”. Ante la conmoción que nos produce la declaración de Eva, no podemos menos que olvidar el infortunado verso de Milton: “Él por Dios, ella por Dios en él”. Cuando Eva pronuncia una de las grandes ironías de la épica, brota algo que resulta a la vez radicalmente novedoso y tan viejo como la historia antigua:

¿Adán, no te ha extrañado mi tardanza?

Te he echado de menos y muy largo

Me ha parecido el tiempo separada

De tu presencia, agonía de amor

Hasta ahora no sentida, que ya no

Se habrá de repetir, pues nunca más

Sentiré, temeraria e inexperta,
El dolor de ausencia que he sufrido
Por haberme apartado de tu vista.
Pero la causa ha sido muy extraña
Y maravillosa de oír: este árbol
No es lo que se nos ha dicho, un árbol
Peligroso de probar, que hacia el mal
Desconocido abre su camino,
Sino que abre los ojos con divino
Efecto, y tal como se ha probado,
Convierte en dioses a quienes lo gustan:
La serpiente sabia, o no constreñida
Como nosotros, o desobediente,
Ha comido del fruto y no se ha muerto,
Como a nosotros se nos amenaza,
Sino que está dotada desde entonces
De voz y de inteligencia humanas,
Y razona tan admirablemente,
Que ha sabido persuadirme de que también
Gustara yo del fruto, y he encontrado
En mí los efectos correspondientes,
Los ojos más abiertos, antes turbios,
Dilatado el espíritu y más ancho
El corazón, elevándome hasta la
Divinidad; lo que especialmente
Por ti buscaba y sin ti desprecio.
Porque el gozo en que tú participas
Para mí es gozo; y enojoso resulta
Si tú no lo compartes, y aun odioso.
Por tanto, prueba tú también la fruta,
Para que un mismo sino pueda unirnos,
Con igual dicha y con igual amor;
A no ser que dejando de gustarla,
Un diferente estado nos separe,
Y para mí sea demasiado tarde
Renunciar a la deidad por ti,
Y el destino no quiera permitirlo³⁵.

Cada vez que intento espolear una discusión sobre este parlamento descubro que no hay dos lectores, ni dos estudiantes, ni dos críticos que lo interpreten exactamente de la misma manera. Esto se debe en parte a que la actitud del mismo Milton es contradictoria. Al principio Adán se lo toma muy mal, porque entiende que en las palabras de Eva está su sentencia de muerte, y jura que morirá con ella. Y sin embargo la llama “la última y la mejor de las creaciones de Dios”. Ya voy a dejar de darle palo a C.S. Lewis (héroe, entre otras, de nuestros fundamentalistas sureños de la actualidad), ¡pero no puedo pasar por alto su afirmación de que Eva es culpable de planear el asesinato de Adán! Es verdad que ella teme ser reemplazada por una segunda Eva, y que los cabalistas especularon que ella misma había heredado a Adán, después de que él y su primera mujer, Lilith, hubiesen tenido una disputa insoluble sobre la posición adecuada para el acto sexual.

La cuestión que suscita el parlamento de Eva es si el desmesurado conocimiento la ha convertido en un dios, para usar un giro keatsiano. Y ello nos regresa al laberinto de la imaginación de Milton, e ineludiblemente al asunto de Satanás, que por fin voy a examinar. En términos shakespearianos, Satanás es un héroe-villano que en ciertos aspectos se asemeja a Macbeth y a Yago. En la medida en que Milton reúne el espíritu y el poder en un solo concepto, podemos decir que es un vitalista teomórfico, del tipo del Jacob o de la Tamar yavistas. La mayoría de nosotros no se toma con seriedad miltoniana la idea de que fuimos creados a imagen y semejanza de Dios. Milton creía en el Dios interior y no en el Papinadie de Blake que es no obstante el que aparece en *El paraíso perdido*. El enigma estético de su poema está en su Dios burlón y mordaz, el disparate de un gran poeta. Milton ha debido de perseverar en la audacia yavista al presentar a un Yavé completamente humano, que se acomoda a la sombra de un terebinto a devorar el almuerzo de ternera, mantequilla y leche que le preparó Sara y después se siente tan feliz que le anuncia que tendrá un hijo. El monista Milton nos presenta en cambio a un Dios dualista, dado a poses espirituales. En los momentos en que fue más fiel a sí mismo, Milton no aceptaba que los sentidos humanos pudiesen ser motivo de perdición porque para él toda la realidad debía ser aprehendida como una sensación, certeza que su ceguera ayudó a fortalecer. El genio miltoniano rechaza cualquier distinción entre lo naturalista y lo trascendente, razón por la cual Satanás resulta una representación tan soberbia.

El poeta identificó su libertad imaginativa con la tradición de la iluminación interior propia del protestantismo radical, y con su propia interpretación de la Libertad cristiana, la Libertad de los santos. La regeneración miltoniana perfecciona la naturaleza sin mutilarla. Satanás es un católico dualista que no entiende su propia fusión de espíritu y energía, y esa es su tragedia. W.B.C. Watkins, mi crítico favorito de Milton, asegura que en él, “la pasión siempre es más fuerte que la razón”. *El paraíso perdido* es una épica apasionada, no razonable. Es por esto que Satanás es estéticamente superior a Adán, pero no a Eva. En un intento por distanciarse de Satanás, en el libro quinto el poeta se representa a sí mismo como el serafín Abdiel, cuyo nombre (que significa “el sirviente de Dios”), en la Biblia hebrea, es el de un humano, no el de un ángel. Abdiel es el único ángel recalitrante en las vastas huestes celestiales de Satanás, el único que se opone a él, “encendido de fervor severo”. Los demás ángeles consideran que Abdiel es “intempestivo”, al igual que Milton fue considerado intempestivo desde 1660 hasta su muerte, en 1674.

El desafío de Abdiel provoca en Satanás la aserción que a mí me parece más problemática porque es la que más se acerca al corazón del propio genio de Milton:

¿Quién vio cuándo se hizo la creación?
¿Recuerdas haber sido tú creado
Y cuándo el Creador te daba el ser?
No sabes del tiempo en que nosotros
No fuéramos como somos ahora,
A nadie conocemos anterior;
Hemos sido engendrados y creados
Por nuestra propia esencia...³⁶.

Satanás no habla por el hombre, ¿pero no es esta la postura del poeta? ¿Acaso Milton no hubiese dicho “nuestra pujanza es propia” y no la de Shakespeare o la de Spenser? La libertad del poeta es su aspiración más querida, el corazón de su integridad. Podríamos, si quisiéramos, decir que esta libertad resulta de la genuina obediencia a la voluntad de Dios, pero ¿a quién corresponde interpretar dicha voluntad? Milton la interpretó para sí mismo, basándose exclusivamente en su propia autoridad, que identificó con su genio.

Frontispicio 5

León Tolstoi

—¡Eres un valiente! ¡Qué cantidad de tierra abarcaste! —exclamó el *starshina*.

El criado acudió corriendo para levantarlo; pero Pajom sangraba por la boca: había muerto.

Los bashkires chascaron la lengua para demostrar que sentían la muerte de Pajom. El obrero cavó una fosa de tres arshines, aproximadamente la longitud del cadáver, y enterró a su amo³⁷.

James Joyce consideraba que “¿Cuánta tierra necesita el hombre?” era el mejor cuento que hubiera sido escrito jamás. Yo personalmente me inclino a favor de la novela corta *Hadji Murad*, pero sobre lo que no hay duda es sobre el hecho de que Tolstoi era el mejor de los contadores de historias, porque su arte, como el de Shakespeare, parece naturaleza. No es raro que Tolstoi quisiera mal a Shakespeare: una y otra vez afirmó que Harriet Beecher Stowe era mucho mejor.

La narrativa de Tolstoi es sorprendentemente rica; la de Shakespeare lo es más aún. *El rey Lear* enfurecía a Tolstoi, quien la consideraba inmoral. Falstaff era la única creación shakespeariana que le interesaba a Tolstoi. Estas son las reacciones de un genio enfrentado a otro y que no estamos en capacidad de juzgar, si bien siempre podemos aprender de Tolstoi, en particular cuando se equivoca escandalosamente.

El genio de Tolstoi era peligrosamente similar al de Shakespeare, cosa que en un cierto nivel de percepción consternaba al autor de *La guerra y la paz* y de *Ana Karenina*, de *Hadji Murad* y de *La sonata a Kreutzer*. Quizás la idea de que Shakespeare y Tolstoi parezcan los escritores más naturales no sea más que una ilusión del lector, pero es una ilusión prácticamente universal. A la hora de mostrar el cambio Tolstoi y Shakespeare no tienen par, ¿y qué puede ser más natural que un proceso cuya configuración final sea la muerte? Al final de *La guerra y la paz*, Pierre es asombrosamente diferente de lo que era al comienzo, y sin embargo su continuidad es completamente convincente. En el gran arco

que traza en su paso del regocijo al repudio, Falstaff siempre es Falstaff y nunca un hombre doble. Tolstoi no podía perdonarle a Shakespeare que hubiera llegado primero.

León Tolstoi

1828 | 1910

EN 1822 TOLSTOI tomó lecciones de hebreo de un rabino y se concentró tenazmente en la lectura de la Biblia, ante la creciente desesperación de su esposa. Cuando la religión lo absorbía sus desavenencias aumentaban, pero se acercaban una vez más cuando él se dedicaba de nuevo a la ficción. Hacía mucho tiempo que Tolstoi había dejado de comulgar con la Iglesia Ortodoxa rusa y se había convertido en un tolstoiano con muchos seguidores, tanto en Rusia como en el extranjero. Fue Máximo Gorky quien hizo el comentario definitivo acerca de la religión de Tolstoi: “Tiene relaciones muy sospechosas con Dios; a ratos me recuerdan las de ‘dos osos en un mismo cubil’”. Dios no se hubiera sentido cómodo con el conde León Tolstoi.

Tratar de definir el genio de Tolstoi es una empresa absurda. Era tan exuberante y fecundo como Balzac y Hugo, pero sin una pizca de su conciencia de sí y de su extravagancia. Sus juicios acerca de la literatura son más desconcertantes que ofensivos. Denuncia a Shakespeare, particularmente a *El rey Lear*, pero acepta a Falstaff porque este agudo ingenio “no habla como un actor”. En el fondo entendía que Shakespeare era su verdadero rival como novelista. Cada vez me resulta más claro que las dos partes de *Enrique IV*, consideradas juntas, constituyen una novela de novelas.

Mi Tolstoi favorito sigue siendo *Hadji Murad*, pero como he escrito sobre ella un par de veces, tomaré como ejemplo de su genio otra novela corta, *La sonata a Kreutzer* (1889), compuesta varios años antes de que empezara a escribir *Hadji Murad*. La relectura de *La sonata a Kreutzer* es casi una experiencia traumática: no sé bien si alabar a Tolstoi por mesmerizarme o estremecerme ante la locura de Pozdnyshév, el narrador interno de la historia. Este personaje enajenado no es Tolstoi —quien al fin y al cabo nunca asesinó a la condesa Tolstoi, aunque claramente hubo ocasiones en las que deseó haberlo hecho—. Pero Tolstoi añadió un apéndice en el que apoya el argumento de Pozdnyshév de que las relaciones sexuales de cualquier tipo son malas y de que es necesario evitarlas,

incluso en el seno del matrimonio. Al comienzo afirmé que Tolstoi estaba exento de las encantadoras extravagancias características de Hugo y de Balzac porque esto va más allá de la extravagancia y nos conduce hacia el cosmos tolstoiano, regido por sus propios principios. El suyo es un genio tan absoluto que es necesario empezar por su autoridad cosmológica, que nos convence de que su obra literaria no es como ninguna otra y las diferencias a su vez apuntalan lo que he de llamar su autoridad estética, una expresión que lo hubiera enfurecido.

Todo lo que Tolstoi escribió, incluyendo sus más delirantes tratados morales y teológicos, es inconcebiblemente legible. Al igual que con Shakespeare, sucumbimos a la ilusión de que la naturaleza se encarga de la escritura. La paradoja, evidente para cualquiera, consiste en que el elevadísimo arte de la narrativa de Tolstoi y de los dramas de Shakespeare parece no ser arte, al menos hasta que uno logra desprenderse del influjo de su fuerza mimética y se obliga a ser analítico. El crítico marxista György Lukács tuvo que considerar a Tolstoi como un caso especial, pues no era posible dar cuenta de su visión ni de su mundo a través de un punto de vista formalista. Lukács quería ver en Tolstoi la expresión final del romanticismo europeo, pero siendo como era un gran lector, no pudo menos que sucumbir a los grandes momentos en los que Tolstoi muestra “un mundo claramente diferenciado, concreto y existente”. Un cosmos tal trascendía la novela y renovaba la épica:

Este mundo es la esfera de la pura realidad social en la que el hombre existe como hombre, no como un ser social ni como una interioridad aislada, única, pura y por tanto abstracta. Si este mundo pudiese convertirse en algo natural y simplemente percibido, en la única realidad verdadera, se podría construir una nueva y completa totalidad a partir de todas sus sustancias y relaciones. Sería un mundo en el que nuestra propia realidad escindida no sería más que un telón de fondo, un mundo que habría despojado de realidad social nuestro mundo dual de la misma manera como nosotros hemos despojado el mundo de la naturaleza. Pero el arte no puede ser nunca agente de dicha transformación: la gran épica es apenas una forma atada a un momento histórico, y los intentos de describir lo utópico como existente sólo pueden desembocar en la destrucción de la forma, no en la creación de realidad. La novela es la forma que corresponde a una época de pecado absoluto, como dijo Fichte, y debe seguir siendo la for-

ma dominante mientras el mundo siga regido por las mismas estrellas. En Tolstoi son visibles los indicios de una ruptura hacia una nueva época, pero siguen siendo polémicos, nostálgicos y abstractos.

Lukács, un gran crítico a la vez habilitado y limitado por su marxismo, da testimonio de la escandalosa fuerza representativa de Tolstoi, afín apenas a la de unos cuantos escritores: Homero, el Yavista, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Proust. Dicha fortaleza es el origen de la ilusión de que Tolstoi es el menos “literario” de los escritores, una ilusión porque su profunda tendenciosidad y su incesante manejo del lector lo ubica a medio camino entre San Agustín y Freud, maestros de una retórica que ya es una psicología. Tolstoi quiere salvarnos y curarnos: En *La sonata a Kreutzer* él mismo, medio loco, espera la salvación y la curación mediante la cesación universal de las relaciones sexuales, ya sea dentro o fuera del matrimonio.

El que una historia basada en esta premisa sea legible, y más que legible, sobrecogedora, es prueba desconcertante de que el genio de Tolstoi es prácticamente único. En su última comedia, *Medida por medida*, Shakespeare creó una Viena mítica en la que la ley —que ahora será aplicada— exige la decapitación de cualquier hombre que haya tenido relaciones sexuales fuera del matrimonio. Si dicha ley se aplicara a la mera realidad, el mundo se despoblaría rápidamente, pero no tan rápidamente como lo previó Tolstoi en una carta a su satélite Chertkov:

Así pues, todo el mundo debe evitar el matrimonio y, si ya está casado, él y su esposa deben vivir como hermanos... Me replicará usted que esto significaría el fin de la raza humana... ¡Qué infortunio! Los animales antediluvianos ya abandonaron la tierra, y los animales humanos desaparecerán también.

En sus *Recuerdos de Tolstoi*, Máximo Gorki cuenta de una ocasión en la que Tolstoi trata de silbar al son de un pinzón pero no puede seguirlo:

—Lleva el diablo en el cuerpo, está enojada la pequeña criatura.
¿Qué es?

Yo le hablé del pinzón y de su característica envidia.

—Su vida no es más que una sola canción —dijo—, y a pesar de ello es envidioso. El hombre lleva en el corazón centenares de canciones, tristes y alegres, y le reprochan su envidia. ¿Es justo?

Hablaba lentamente como si se interrogara a sí mismo.

—Hay momentos en que un hombre le cuenta a una mujer más de lo que debiera saber de él. Luego él olvida lo que ha dicho, pero ella lo recordará. Los celos, ¿no serían acaso el miedo de rebajar su alma, el temor de ser humillado y ridiculizado? La mujer peligrosa no es la que sujeta al hombre por su lascivia, sino la que lo sujeta del alma.

Le dije que eso estaba en desacuerdo con su *Sonata a Kreutzer*. Una sonrisa iluminó su rostro y respondió:

—Yo no soy un pinzón.

Por la tarde, durante el paseo, dijo súbitamente:

—El hombre soporta terremotos, epidemias, enfermedades, tormentos en el alma, pero en todo tiempo su más dolorosa tragedia ha sido, es y será, la tragedia de la alcoba³⁸.

El pobre Pozdnyshév es un pinzón y la “tragedia de la alcoba” lo convierte en un asesino. El crítico John Bayley ilumina a Tolstói al compararlo con Goethe y poniendo en entredicho el contraste que Thomas Mann establece entre los dos hombres:

Tolstói era un egoísta monumental, pero un egoísta de muy diferente índole. Mientras que Goethe no estaba interesado más que en sí mismo, Tolstói no era más que él mismo; y por consiguiente su percepción de lo que la vida había llegado a significar para él era más íntima y conmovedora.

Misteriosa como es la cercanía de Tolstói con el lector, esta resulta de lo más desconcertante en *La sonata a Kreutzer*. Y sin embargo no conozco a ningún lector que haya podido simpatizar con el malhadado Pozdnyshév, aunque tampoco podemos permanecer impasibles ante el horror y la intensidad con las que Tolstói describe a este marido enloquecido de celos asesinando a su mujer:

“¡No mientas, miserable!” vociferé agarrándola con la mano izquierda; pero ella se desprendió. Entonces, sin soltar el puñal, la así del cuello, la derribé y empecé a ahogarla. Me pareció que tenía el cuello áspero. Me

cogió las manos tratando de librarse. Como si sólo hubiese esperado esto, le asesté una puñalada en el lado izquierdo, debajo de las costillas.

Los que afirman obrar inconscientemente, en un arrebató de furor, mienten. Tenía una clara visión de todo y no dejé de tenerla un solo momento. Cuanto más aumentaba mi acceso de locura, tanto más resplandeciente era la luz de mi conciencia, gracias a la cual me era posible ver lo que hacía. No puedo afirmar que supiera de antemano lo que iba a hacer, pero en el momento en que llevaba a cabo el acto, incluso un poco antes, me daba cuenta de todo, como si me dieran la posibilidad de arrepentirme, de comprender que estaba a tiempo de detenerme. Me constaba que iba a herirla debajo de las costillas y que el puñal penetraría en la carne. En el momento mismo en que cometía el acto, sabía que hacía una cosa espantosa que tendría terribles consecuencias. Pero la conciencia de esto pasó como un rayo, e inmediatamente siguió el acto mismo, que realicé con una extraordinaria claridad. Recuerdo una momentánea resistencia debida al corsé y a algo más y, después, cómo se hundió el puñal en algo blando. Mi mujer agarró la hoja con ambas manos y se hirió, pero no logró detenerla. Estando en la cárcel, después de la evolución moral que se realizó en mí, medité mucho sobre aquel momento. Recuerdo que por un instante fugaz tuve la horrible conciencia de que mataba, de que había matado a una mujer indefensa, a mi esposa. Deduzco y hasta recuerdo vagamente que, después de haber hundido el puñal, lo retiré acto seguido deseando reparar el mal que había hecho. Permanecí inmóvil y esperé para ver qué ocurría y si sería posible reparar el daño. Mi mujer se puso en pie exclamando: “¡*Niania*, me ha matado!”³⁹.

Quizás la única razón por la cual podemos buscar el genio en este fragmento sin cortejar la moralidad o el sadismo es que se trata de Tolstoi. Cuando pienso en él, los recuerdos se me acumulan: el príncipe Andrei se enamora de Natasha cuando ella canta al clavicordio; Ana Karenina yace en su cama mirando hacia una única vela prácticamente consumida, que al final tiembla y se apaga; Hadji Murad, herido de muerte, que, con “el puñal en la mano... se lanzaba contra el enemigo... cojeando pesadamente”⁴⁰. Y al lado de estos recuerdos, me sobrecoge el de la esposa de Pozdnyshév hiriéndose al agarrar el cuchillo con ambas manos y sin embargo incapaz de detenerlo.

Es válida aunque trillada la afirmación de los críticos de que Tolstoi lo ve todo como si nadie lo hubiera visto jamás, y sin embargo mezcla

la extrañeza de lo que ve con el sentido de lo universal. Nos resulta incómodo poner a prueba ese lugar común con el asesinato de la esposa de Pozdnyshév, pero la máxima se sostiene. Tolstói es un contador de cuentos tan virtuoso que este asesinato ficticio es tan memorable como la carnicería que Macbeth lleva a cabo con Duncan. Shakespeare le resultaba preocupante a Tolstói porque su propio desapego como escritor se aproximaba al de él, y cuando la supremacía del arte se imponía, Tolstói dejaba de moralizar.

Me deja perplejo el hecho de que Tolstói consideraría que mis comentarios son los de otra víctima seducida por su arte, arte que él mismo rechaza al tiempo que se impone en este ámbito. Gary Saul Morson verbaliza nuestro dilema de manera irrefutable: "*La sonata a Kreutzer* es una obra maestra de la estética espléndidamente realizada, que nos enseña a despreciar tal maestría y tal logro: esa es su engañosa estrategia". Y sin embargo los diálogos más poderosos de Platón ponen en escena la misma duplicidad: son resplandores estéticos que nos enseñan a exilar la experiencia estética. Al igual que Platón, Tolstói condena el arte porque está seguro de conocer la verdad; la diferencia radica en que Tolstói es su propio Sócrates y está dispuesto a convertirse en un mártir de la verdad. Tanto Platón como Tolstói, siendo como son artistas literarios que han alcanzado la cima, se salen con la suya en este sucio negocio de la seducción, al tiempo que la censuran.

La sonata a Kreutzer concluye con un patetismo al que no puedo resistirme pero que tampoco perdono:

[Pozdnyshév] iba a decir algo, pero se interrumpió sin poder contener los sollozos. Después de hacer un esfuerzo, prosiguió:

—Comencé a comprender sólo cuando la vi en el ataúd...

Sollozó de nuevo, pero continuó precipitadamente:

—Sólo al verla muerta comprendí lo que había hecho. Era yo quien la había matado, era yo el culpable de que ese ser vivo, móvil y caliente se hubiera vuelto inmóvil, frío y amarillento... Comprendí que esto no podría repararse jamás. Quien no haya pasado por una cosa así, no puede comprenderlo. ¡Oh, oh, oh! —repitió varias veces.

Durante largo rato permanecemos callados. Pozdnyshév sollozaba estremeciéndose. Su rostro había adelgazado, alargándose, y su boca parecía extenderse en toda su anchura.

–Si hubiera sabido lo que sé ahora, las cosas hubieran sucedido de otro modo. No me hubiera casado con ella por nada del mundo... No me hubiera casado en absoluto.

De nuevo guardamos silencio.

–Perdóneme...

Se alejó y, echándose en el asiento, se tapó con una manta de viaje. Al llegar a la estación en que debía bajar –eran las ocho de la mañana–, me acerqué a él para despedirme. No sé si dormía o fingía dormir, pero el caso es que estaba inmóvil. Lo toqué. Se destapó la cara y comprendí que no había estado durmiendo.

–Adiós –pronuncié tendiéndole la mano.

Me la estrechó y sonrió imperceptiblemente, pero su expresión era tan lastimosa que sentí deseos de llorar.

–Perdóneme –repitió.

Era la palabra con la que había terminado su relato⁴¹.

Tolstoi, resuelto a castigarnos por nuestra incapacidad de resistirnos a su genio, no tiene indulgencia alguna. Lo que realmente quiere decir es que él (que tuvo trece hijos con su esposa) nunca debió haberse casado, y nosotros tampoco. La ausencia de mutua indulgencia entre el escritor y el lector/crítico no significa nada a la hora de comprender la narrativa de Tolstoi. Esta me parece una forma adecuada de ubicar su genio.

LUCRECIO, VIRGILIO, SAN AGUSTÍN, DANTE ALIGHIERI, GEOFFREY CHAUCER

He organizado este lustro de la *Keter* de acuerdo con las ascendencias de unos sobre otros y con el ánimo de resaltar el brillo de la yuxtaposición. Es sorprendente hasta qué punto Lucrecio ha penetrado en Virgilio, pero ello explica su versión más vibrante del epicureísmo. Agustín piensa su camino hacia una retórica cristiana y una teoría de la lectura obsesionado por Virgilio, el principal texto no bíblico que formó su mente. Dante, cuya fortaleza explicaría su ubicación en este lustro tanto como en el primero, aparece aquí porque en su autorretrato como peregrino hay ecos de Agustín, y a su vez es objeto de burlas deliciosas por parte de Chaucer el peregrino, un ironista que sentía un amable desprecio por casi todos los absolutos. También Chaucer podría estar en el primer lustro, pues sus grandes creaciones —el bulero y la mujer de Bath— fueron antecedentes fundamentales de los nihilistas y vitalistas shakespearianos, aunque no llegó a fraguarse en ellos esa titánica mezcla de nihilista y vitalista que es Hamlet, príncipe de Dinamarca.

Frontispicio 6

Lucrecio

*Porque si ausente está el objeto amado,
vienen sus simulacros a sitiarnos,
y en los oídos anda el dulce nombre.
Conviene, pues, huir los simulacros,
de fomentos de amores alejarnos,
y volver a otra parte el pensamiento,
y divertirse con cualquier objeto;
no fijar el amor en uno solo,
pues la llama se irrita y se envejece
con el fomento, y el furor se extiende
y el mal de día en día se empeora.
Si no entretienes tú con llagas nuevas
las heridas que te hizo amor primero,
y haciéndote veleta en los amores
no reprimes el mal desde su origen
y llevas la pasión hacia otra parte⁴².*

No es de sorprenderse que Lucrecio haya desaparecido durante más de mil años cristianos, hasta que el siglo xv desenterró su gran poema. Quizás Dante nunca oyera hablar de Lucrecio, y quizás hubiese sentido desconcierto ante su *De rerum natura* [De la naturaleza de las cosas], sin duda porque inevitablemente se habría dado cuenta de la deuda de Virgilio con Lucrecio.

Los poetas lucrecianos, desde Virgilio hasta Wallace Stevens y pasando por Shelley, se caracterizan por su alejamiento de la superstición, no obstante lo cual Lucrecio ejerció su influencia más perdurable sobre aquellos poetas cristianos ofendidos, pero con ambivalencias, por su tenaz materialismo: Tasso, Spenser, Milton y Tennyson.

No hay nada en Lucrecio más cáustico que su desprecio por el idealismo erótico, como es evidente en el pasaje anteriormente citado. Quizás Byron, con sus amables argumentos en favor de la “movilidad” sexual, sea el más sabio de sus discípulos eróticos. No hay mejor médico para los sufrimientos del amor romántico y de su pérdida que Lucrecio, cuya

percepción del cosmos como un “baluarte en llamas” constituye un punto de vista sanativo para la angustia sexual.

Posiblemente hoy en día esté en desventaja un genio que nos prevenga contra la superstición organizada y el frenesí erótico. Pero lo que hace que Lucrecio sea tan importante es que ningún otro poeta nos enseña mejor que él a no temerle a la muerte, enseñanza en la que Montaigne siguió sus pasos. Al desechar tan contundentemente la supervivencia y la inmortalidad, Lucrecio busca liberarnos del miedo y de la melancolía, ofreciéndonos una libertad que la mayoría de nosotros se niega a aceptar.

Tito Lucrecio Caro

c. 99 | c. 55 a.C.

EL MÁS ELOCUENTE defensor del “ateísmo” y del materialismo metafísico en nuestra tradición es Lucrecio. Y quizás sea inevitable que se lo haya malinterpretado tan insistentemente, dado que su filosofía epicúrea resulta completamente inaceptable para el cristianismo, el islamismo y el judaísmo y para toda la tradición religiosa occidental. San Jerónimo se desembarazó de Lucrecio calumniándolo con tal eficiencia que lo hizo desaparecer por más de mil años: hasta el siglo xv no se volvió a hablar de él. Me hubiera gustado que Dante hubiese leído a Lucrecio: quizás el poeta epicúreo se habría convertido en el contraste diabólico de Virgilio, Estacio, Ovidio y Lucano, todos ellos fundamentales para la *Comedia*. Ni siquiera Dante habría podido cristianizar a Lucrecio.

No sabemos nada de la vida de Lucrecio aparte de las calumnias cristianas de San Jerónimo. Se nos pide que creamos que Lucilia, la esposa del poeta, le dio una poción para contrarrestar su abandono sexual que lo volvió loco. Se supone que Lucrecio compuso *De la naturaleza de las cosas* en los intervalos de lucidez y que después se suicidó, a los 44 años de edad. Quizás lo más conveniente haya sido que Dante nunca se hubiese topado con el nombre de Lucrecio. Me estremezco un poco ante la idea del magistral poeta epicúreo, de pie en su tumba en el “Infierno”, dándonos una explicación danteana de su vida, sus errores teológicos y su autoinmolación. Algo de eso encontramos de todas maneras en “Lucrecio” (1868), el soberbio monólogo dramático de lord Tennyson en el que el bardo envenenado del materialismo filosófico proclama a gritos la agonía tormentosa de sus alucinaciones:

Un vacío se abrió en la Naturaleza; todos sus lazos
Se fracturaron; y vi las fulgurantes estelas de los átomos
Y los torrentes de su universo innumerable
Recorriendo la inanidad ilimitada,
Volar hasta conectarse de nuevo y conformar
Otro y otro arreglo de las cosas
Para siempre: eso era lo mío, mi sueño, lo sabía—

Mío y de mi pertenencia, como el perro
Con su deseo interior y su inquieto paso cumple
Su tarea en el bosque: ¡pero la siguiente!
Pensé que toda la sangre por Escila derramada
Caía nuevamente como lluvia sobre la tierra
Y donde salpicaba la campaña enrojecida no nacían
Los dragones guerreros de los dientes de Cadmo,
Porque pensaba yo que mi sueño me los mostraría a estos,
Pero fueron más bien doncellas, hetairas, curiosas en su arte,
Animalismos alquilerados, viles como aquellos que volvieron
Las orgías del dictador de rostro morado, peores
De lo que debieran, fábulas de los callados dioses.
Y entrelazaron las manos y gritaron y dieron vueltas a mi alrededor
En círculos cada vez más estrechos hasta que grité otra vez
Medio sofocado, me levanté de un salto y vi—
¿Sería el primer fulgor de mi último día?

Después, después de la total oscuridad aparecieron los pechos,
Los pechos de Helena, y una espada amenazante
Ya por encima, ya por debajo, ya directamente,
Apuntaba para el ataque, pero retrocedía avergonzada
Ante toda esa belleza; y mientras observaba, un fuego,
El fuego que dejó a Ilión sin techo,
Salió disparado de los pechos y me quemó hasta despertarme.

Tennyson ha creado una extraña amalgama de sí mismo, Lucrecio y el Eneas de Virgilio en esta grandiosa pesadilla sexual. Escila es Sula, el dictador de rostro morado famoso por sus orgías aparentemente sensacionales, incluso para estándares romanos. Las hetairas rodean al Tennyson virgiliano hasta que tiene una visión de Helena amenazada por el vengativo Eneas, pero sus legendarios senos acobardan la espada troyana, claramente fálica. ¿Y todo esto qué tiene que ver con Lucrecio y con su gran poema sobre la naturaleza de las cosas? En realidad muy poco, excepto que gracias al cotorreo cristiano de Jerónimo, Tennyson cuenta con una interpretación magníficamente equivocada y poderosa del verdadero Lucrecio. Pero la de Tennyson también es una reacción al epicureísmo contemporáneo de Algernon Charles Swinburne y de los primeros ensayos de Walter Pater.

Epicuro (341-270 a.C.) había propuesto en Atenas un racionalismo hedonístico basado en una teoría materialista (atómica) de la materia. El epicureísmo niega la inmortalidad del alma, ignora la Divina Providencia, y no le encuentra utilidad alguna al idealismo platónico, en especial en el terreno erótico, en el cual se defiende alegremente una promiscuidad sensata no en aras de sí misma sino para evitar desastres pasionales. Epicuro y Lucrecio, su discípulo poético, afirman el júbilo de la existencia natural y nos instan a aceptar la realidad de la muerte sin falsos consuelos religiosos. Los dioses existen pero son irrelevantes porque están lejos de nosotros y son indiferentes a nuestros sufrimientos o a nuestras complacencias.

Tal como sucedió con Lucrecio, la cultura occidental oficial no ha tenido nada bueno que decir de Epicuro; la diferencia estriba en que Lucrecio sí ha sido una influencia predominante, si bien en ocasiones clandestina, desde Virgilio hasta Wallace Stevens. Mi aforismo emersiano favorito es absolutamente epicúreo y forma parte fundamental de la tradición lucreciana:

Así como las oraciones de los hombres son una enfermedad de su voluntad, su fe es una enfermedad del intelecto.

El material de Lucrecio es potente, sin embargo, y ha provocado ambivalencias en sus admiradores desde Virgilio, pasando por los poetas épicos del Renacimiento (Tasso, Spenser, Du Bartas), hasta Montaigne, Molière, Dryden, Shelley y Walt Whitman. No obstante lo cual me maravilla un poco que el dogmatismo del ferozmente sublime Lucrecio siempre me haya sugerido la tendenciosidad de Agustín y de Dante, tan apasionadamente convencidos de la verdad cristiana como lo estaba Lucrecio de su epicureísmo. En *De la naturaleza de las cosas* hay una poesía de la fe en la que Epicuro es el fundador de una religión antirreligiosa de la cual él mismo era el líder en la Atenas de su tiempo. Lucrecio pretende ser el más creyente de los epicúreos, pero el suyo es un temperamento altamente idiosincrásico, tal como se puede ver en la traducción de John Dryden (1685) al inglés (infortunadamente Dryden sólo tradujo unos fragmentos del poema). Dryden observó con precisión que “el rasgo característico de Lucrecio (de su espíritu y de su genio) es un cierto orgullo noble y la declaración positiva de sus opiniones”. Otro tanto se podría decir de Dante, el anti-Lucrecio, y nos sería útil como

recordatorio de que las sensibilidades de los poetas son más importantes que sus ideologías.

En sus *Tres poetas filósofos: Lucrecio, Dante, Goethe* (1910), George Santayana reúne a Lucrecio con su antítesis, Dante, y con Goethe, que era más un epicúreo que un cristiano. Pero el estudio de Santayana fue escrito hace casi un siglo y yo creo que ninguno de los tres poetas era esencialmente filosófico. Lucrecio no es Epicuro en verso, Dante no es Agustín en verso, y Goethe sólo versifica a Goethe. Incluso en la rapsódica invocación de Epicuro con que se inicia el libro tercero de *De la naturaleza de las cosas* hay un acento especial que no pertenece al fundador griego sino a la austera sublimidad romana que señala a Lucrecio como el anti-Dante.

Pues al momento que a gritar empieza
tu razón no ser obra de los dioses
el universo, sin parar escapan
los terrores del ánimo; se extienden
los límites del mundo; en el vacío
veo formarse el universo; veo
la corte celestial y las moradas
tranquilas de los dioses, que agitadas
no por los vientos son, ni los nublados
con aguacero enturbian, ni la nieve
que el recio temporal ha condensado
con blancos copos al caer las manchas;
y cúbre las un éter siempre claro,
y ríen con luz larga derramada.
Bienes pródiga da naturaleza
a las inteligencias celestiales:
ni un instante siquiera es perturbada
la paz de sus espíritus divinos:
la mansión infernal desaparece,
por el contrario; ni la tierra impide
que contemplan debajo de sus plantas
en el vacío las escenas varias.
Un divino placer y horror sagrado
se apoderan de mí considerando
estos grandes objetos que tu esfuerzo

hizo patentes descorriendo el velo
con que naturaleza se cubría.
De la naturaleza de las cosas⁴³.

Esto sin duda surge del Evangelio según Epicuro, pero la visión y el tono son puramente lucrecianos. El suyo es un “divino placer” pero expresado con tal fuerza que (en el original) se sostiene con gran intensidad, como una especie de sondeo de la naturaleza del universo llevado a cabo desde muy alto. La cosmológica confianza en sí mismo de Lucrecio le permite aconsejarnos que dejemos a un lado el temor de la muerte porque es irrelevante. Enfrenta con serenidad ese mundo violento que su poema no pudo enseñarle a Virgilio a soportar serenamente. Su arte no es tan diverso como el de Virgilio y sus efectos estéticos sobre mí no son tan poderosos como los de Virgilio, pero me sienta mejor leer a Lucrecio.

Frontispicio 7

Virgilio

...tantos como las hojas que en el bosque a los primeros fríos otoñales se desprenden y caen o las bandadas de aves en vuelo sobre el mar que se apiñan en tierra cuando el helado invierno las ahuyenta a través del océano en busca de países soleados.

En pie pedían todas ser las primeras en pasar el río y tendían las manos en ansia viva de la orilla opuesta⁴⁴.

El Virgilio de Dante no tiene mucho que ver con el poeta romano, quien jamás anheló la dispensación cristiana. Virgilio —profundamente influido por Lucrecio— tenía una visión epicúrea de la ocurrencia del dolor y el sufrimiento en la existencia natural, y no percibía nada trascendental en el porvenir. Más que guiar a Dante, el verdadero Virgilio habría vivido en el Infierno en la misma tumba con Farinata, o habría atravesado las arenas ardientes con los sodomitas. Dante escogió un guía con base en criterios estéticos y sin relación alguna con la alegoría teológica.

El genio poético de Virgilio no tenía nada en común con Dante, pero sus afinidades con Lucrecio y con Tennyson son auténticas y reveladoras, como también se acercan ciertos aspectos de Robert Frost.

Virgilio es el poeta laureado de las pesadillas. Su diosa Juno es la personificación literaria más poderosa que conozco del miedo masculino, prácticamente universal, del poder femenino. En la *Eneida*, el amor es una especie de suicidio. Dido, el personaje que más compasión genera en la épica, se destruye a sí misma con tal de no soportar la humillación de ser abandonada por el pío y presuntuoso Eneas, que tiene más que ver con el emperador Augusto, patrón de Virgilio, que con un Aquiles o un Ulises.

En Virgilio, todos extendemos nuestros brazos anhelantes hacia la lejana orilla; dejamos atrás nuestro placer natural y nuestro dolor erótico mientras el barquero nos transporta hacia la otra orilla, opacada por las sombras.

No hay victoria en la victoria para Virgilio, y sus dioses son tan pobres de espíritu como poderosos en su dominio sobre nosotros. Y sin embargo la elocuencia virgiliana es extraordinaria. La letanía de la pérdida nunca volvería a ser tan exquisita.

Virgilio

70 | 19 a.c.

POETA, PSICÓLOGO-TEÓLOGO y poeta de poetas (dejando a Shakespeare a un lado): a estos tres los une para siempre la nostalgia de la autoridad romana, el anhelo de un orden a la vez trascendente y mundano. Y sin embargo, difícilmente podríamos decir que vivieron vidas paralelas. Virgilio murió sin haber terminado su poema épico, la *Eneida*, y evidentemente deseaba que su manuscrito fuese destruido. Agustín, obispo de Hipona —en la actual Argelia— vio el fin de sus días mientras los vándalos destrozaban las puertas de la ciudad. Dante murió de malaria, enfermedad que contrajo durante una misión diplomática que le encomendara uno de sus anfitriones, quien contribuyera a su sustento durante su largo exilio de Florencia. Una tristeza común permea estas tres muertes conmovedoras: la de Virgilio, que deseaba que su logro se eclipsara; la de Agustín, quien temía por su rebaño, amenazado por los bárbaros heréticos; la de Dante, a 25 años de cumplir la edad “perfecta” de 81, con lo cual su profecía se habría realizado. No obstante, cada uno de estos visionarios había hecho milagros con su genio: la *Eneida*; las *Confesiones* y *La ciudad de Dios*; la *Divina comedia*.

En términos contemporáneos, Virgilio era un poeta profesional —era, de hecho el laureado imperial—, en tanto que Agustín era un profesor de literatura convertido en obispo católico, y Dante fue un fracasado político florentino mágicamente transformado en poeta profético, de la estirpe de Isaías y Ezequiel. No hubo equivalentes a estos titanes en el siglo que acaba de pasar. Joyce, un católico renegado, Proust, un escéptico medio judío, y Kafka, el exilado judío por antonomasia, son nuestras piedras de toque imaginativas, y quizás no sucumban tan estrepitosamente ante Virgilio, Agustín y Dante como originalidades imaginativas. Y sin embargo en Joyce, Proust y Kafka no encontramos nada como la nostalgia de la autoridad romana. Hay que buscar entre las figuras menores, como Ezra Pound y T.S. Eliot, para encontrar anhelos de esa índole por ideas arcaicas de orden. A pesar de su elocuencia ocasional, Pound no es ningún Virgilio, y Eliot, a pesar de su rigor no es un intelectual equiparable a Agustín ni un poeta como Dante. Si nuestro Dante

fue Kafka, como lo creía W.H. Auden, podríamos también nominar a Proust para nuestro Agustín, visionario de la memoria y del tiempo, y a Joyce como nuestro Virgilio, ambos continuadores de Homero. Pero esta tríada del siglo XX era de maestros del caos y no de buscadores del orden.

El latín, lengua que conectó al cristiano Agustín con el pagano Virgilio, fue también progenitora del toscano vernáculo de Dante, que por cuenta de su utilización en la *Divina comedia* se convirtió en la lengua literaria de toda Italia. Después de cuatro siglos, Virgilio estaba tan cerca de un romano africano culto como Agustín, como Shakespeare lo está de nosotros. Agustín era un lector extraordinario, comparable, en el siglo XVIII inglés, al doctor Johnson. En un estudio reciente, *The Shadows of Poetry: Vergil in the Mind of Augustine* (1998) [Las sombras de la poesía: Virgilio en la mente de Agustín], Sabine MacCormack afirma que el teólogo cristiano “era indudablemente el más inteligente y perspicaz de los lectores antiguos de Virgilio”. Yo me aventuraría a decir que la atracción fundamental que Agustín ejerció sobre Dante no fue tanto teológica como basada en el mutuo amor que sentían por Virgilio. Los académicos modernos se equivocan usualmente al hacer énfasis en la ortodoxia católica de Dante, ya que este impuso su propio genio a la fe tradicional de Pablo y Agustín. Pero también es cierto que Dante bautizó la imaginación virgiliana, convirtiendo a un poeta epicúreo en un celebrante protocristiano. Agustín había citado copiosamente a Virgilio en contextos cristianos para iluminar la moral cristiana, pero nunca fue tan lejos como Dante en su poderosa y deliberadamente equivocada interpretación de Dante.

El Virgilio de la *Divina comedia* es un personaje necesariamente literario, como lo es Dante el peregrino. Pero la autoridad poética de Dante es tan convincente que a un lector le podría tomar un buen rato darse cuenta de que todas las personas que aparecen en la *Comedia* son personajes literarios, aunque usen nombres históricos. El poeta latino Estacio nunca se convirtió al cristianismo, pero Dante lo necesitaba con Virgilio en el *Purgatorio* en una escena crucial y conmovedora, así que falsificó la verdad histórica. Como veremos, en muchos aspectos Virgilio fue el discípulo del gran poeta epicúreo Lucrecio, que le era desconocido a Dante y que hubiera escandalizado al maestro toscano.

La *Comedia* tiene tres personajes principales: Dante el peregrino, su “padre” Virgilio, y la magnífica y enigmática figura de Beatriz, a quien

Dante eleva a una eminencia extraordinaria en la jerarquía celestial. El enigma de Beatriz radica en el hecho de que es un invento de Dante, logrado con una audacia que difícilmente tiene igual en la literatura. Si Dante no hubiese sido uno de los dos poetas supremos de la literatura occidental, Beatriz habría sido la imposición escandalosa de un mito personal en la formidable estructura de la teología católica romana. Amparado por el espíritu de este libro, sugiero que consideremos a Beatriz como el genio de Dante Alighieri, su “amante interior”, para usar una frase de Wallace Stevens. El genio de Virgilio era su pesadilla, Juno, nefasta desde todo punto de vista. Beatriz era, en cambio, el evangelio según Dante, la portadora de buenas nuevas.

La Divina comedia es un “poema sagrado” más que un poema épico, y se podría decir que el mismo Dante lo consideraba el tercer testamento, un complemento de las Escrituras. No hay un solo personaje en Shakespeare a quien podamos considerar su genio: podríamos nominar a Hamlet, a Falstaff, a Cleopatra, a Yago, a Macbeth, a Lear o a Rosalinda, pero en grupo. Según Blake y Shelley, el genio de Milton era Satanás; aunque quizás deberíamos asignarle el papel a la luz interior que el poeta invoca al comienzo del canto tercero de *El paraíso perdido*.

La gran poesía siempre pierde con la traducción y la *Comedia*, que es el poema más vigoroso, tiene más que perder que la *Eneida*. Paradójicamente, Dante sobrevive a la traducción mejor que Virgilio. Acabo de releer el *Purgatorio* del poeta estadounidense W.S. Merwin, y me parece que logra transmitir más de la invención original de Dante que las versiones de la *Eneida* de Robert Fitzgerald o de Allen Mandelbaum, igualmente admirables. Dante —que sobrepasa a Virgilio como maestro del matiz— tiene tal vigor cognitivo y pura fuerza de voluntad y deseo que prácticamente podríamos despojar su texto de matices y aún así seguiría siendo preternaturalmente poderoso. La confianza que Dante tiene en sí mismo es enorme. Es equiparable a la de los mejores poetas ingleses —Shakespeare, Chaucer, Milton—, pero la ironía compartida por Chaucer y Shakespeare nos impide ver su confianza en sí mismos. La exuberancia personal de Milton es lo que más se parece a Dante, pero no es fácil pensar en un poeta inglés que se parezca esencialmente a Virgilio. Tennyson y T.S. Eliot tienen sus facetas virgilianas, y cada uno de ellos se acerca, por separado, a la elocuencia pesadillesca de Virgilio.

La Eneida es un poema infinitamente paradójico, ya que su héroe épico se basa parcialmente en Octavio César, vencedor de Antonio y

Cleopatra, y fundador indiscutido del Imperio romano. Augusto era el patrón de Virgilio y fue el orgulloso receptor de la *Eneida* y el encargado de su conservación, contra los deseos expresos del poeta a la hora de su muerte. El emperador Augusto necesitaba el poema para infundir a sus contemporáneos con la idea de orden y grandeza, de autoridad heredada; Eneas siempre mira hacia el futuro, al surgimiento de una nueva Troya que le ponga término al exilio e inaugure la justicia. Dante, exilado de exilados, encontró la justicia en la *Comedia*, pero no está claro que Eneas y Virgilio estén de acuerdo. Lo que Virgilio descubre es el sufrimiento, un sufrimiento sin fin. Eneas es el héroe del poema pero no el de Virgilio, una divergencia que aumenta el interés de la épica porque el héroe equivocado en el poema correcto es un prelude del arte de Shakespeare.

Me deja perplejo el no haber conocido a ningún lector que admita preferir al héroe Eneas, indudablemente admirable, sobre Dido, de quien Eneas se enamora y a quien abandona, o Turno, a quien Eneas mata, pero sólo después de que una obscena furia enviada por Juno aturde completamente al héroe italiano hasta dejarlo indefenso. ¿Qué pretendía Virgilio al otorgarle a su héroe la ambigua victoria de asesinar lo que en términos prácticos ya era un cadáver?

Los dioses de Epicuro y de Lucrecio son indiferentes a las preocupaciones de los hombres, pero el Júpiter del epicúreo Virgilio, quien lee a Lucrecio como si se tratara de las verdaderas Escrituras, apenas es mejor que su consorte, y Juno es un monstruo. El genio de Virgilio se activa con la profunda piedad que siente ante el sufrimiento humano, incluido el suyo, y sin embargo la esencia de dicho genio parece ser la angustia constante, incluso el terror agudo, que le produce la contemplación de la ira sin fin de Juno. Podemos considerar que la figura de Juno en Virgilio es la proyección pesadillesca de un componente universal en el temor masculino ante el poder femenino. Virgilio insinúa sutilmente una orientación homoerótica que se conmueve con Dido, el amor abandonado de Eneas, pero más se conmueve con Turno, rival y víctima de Eneas. A pesar de haber cantado las loas de Augusto como la esperanza mundial de orden, paz y justicia, no hay una brizna de esperanza en la forma como Virgilio enfrenta la realidad.

El genio de Virgilio se inviste en parte de su extraordinario poder de expresión y de su sensibilidad sobrenatural al sufrimiento. Este poder

y esta sensibilidad compensan su debilidad relativa en un área en la que el genio suele manifestar su fortaleza: la originalidad. En la primera mitad de la *Eneida* Virgilio se dedica a imitar la *Odisea*, en la segunda mitad, la *Iliada*. Y su filosofía religiosa se basa esencialmente en la ferocidad epicúrea de Lucrecio, un poeta a quien Dante jamás habría de leer pero que seguramente habitaba la mesa de escribir de Virgilio. Es posible que Virgilio haya sido el primer escritor europeo en demostrar que el genio puede ser relativamente débil en la invención, mientras sea recio y diverso en la sensibilidad. Cuando pienso en la *Eneida* sin abrir sus páginas, lo primero que se me viene a la cabeza es la humillación erótica de Dido, abandonada por el virtuoso sinvergüenza Eneas, de una nobleza insoportable. Y sin embargo esta es sólo una forma de ver las cosas, pues Virgilio se aparta de sus personajes femeninos al tiempo que se muestra dolorosamente sensible a su realidad. Sus personajes masculinos jóvenes lo conmueven de una forma en que no lo conmueve Dido. No hay una sola mujer (que yo recuerde) a quien Virgilio compare con una flor, pero sus hombres jóvenes son como flores. Esto trasciende su homoeotismo y se relaciona con una forma de ver el mundo que acepta al tiempo que rehuye la aspereza lucreciana en relación con el reino de Venus. Su notoria presencia en uno y otro lado de la divisoria hace de Virgilio quizás el más consistentemente ambivalente de todos los poetas, más aun que Baudelaire.

La *Eneida* es una épica que quiere serlo y sin embargo su tonalidad se vuelve elegiaca con tanta frecuencia que no se parece a nada en su género. Su héroe vive acongojado y no cesa de lamentarse por Troya, incluso mientras se abre camino hacia la fundación de Roma. Los poetas cristianos desde Dante hasta T.S. Eliot han insistido en ver en Virgilio a un poeta ansioso de una revelación, pero a mí eso me resulta tan curioso como el descubrimiento por parte de Simone Weil de las afinidades entre los Evangelios y la *Iliada*. Hace medio siglo Eliot escribió: “En la medida en que somos herederos de la civilización europea podemos considerarnos todos ciudadanos romanos, y el tiempo aún no ha desmentido a Virgilio”. Fue una observación asaz curiosa en el epílogo del horror nazi, y ahora sigue pareciendo extravagante. La ideología augusta en la obra de Virgilio es compatible con la romanización de la cristiandad, pero resulta arcaica en la época actual del imperio de la información. Nuestro emperador Augusto es el segundo George Bush, que no

necesita a un Virgilio. La vigencia del genio de Virgilio sólo ha sido posible por su perdurable sensibilidad, que no tiene mucho que ver con Eneas ni con Augusto.

El cosmos de Virgilio está regido por un Júpiter de lo más curioso, que no es ni homérico ni lucreciano. En Homero, los dioses son nuestros espectadores; en Lucrecio, no se ocupan de nosotros. El Júpiter de Virgilio impone su voluntad a nuestro destino: su voluntad es nuestra guerra, es la interminable dominación romana, es el abandono de Dido por parte de Eneas. La fortuna, o la voluntad de Júpiter, es masculina y no la podemos distinguir del poder ni de la fuerza. Juno, hermana y esposa de Júpiter, es una imagen mucho más pesadillesca y podríamos considerarla la musa pragmática de la *Eneida*, pues sus iras y su resentimiento alimentan esa faceta de marcha mortal que tiene el poema, ese impulso hacia una destrucción radiante. Una de las fortalezas estéticas primordiales de la *Eneida* es el hecho de que la acción avanza perpetuamente, sin remordimientos, a diferencia de Virgilio, exquisitamente susceptible a todas las angustias que describe. Esta discrepancia entre la inexorabilidad narrativa y la aflicción implícita del poeta es uno de los rasgos originales más sobresalientes de la *Eneida*, uno que escasea incluso en las más imaginativas literaturas. No logro oír en Dante, cuyas afinidades con Virgilio son en gran parte un mito creado por él mismo, esta cantinela subterránea tan característica de Virgilio. El poeta de la *Eneida* era un epicúreo, pero a diferencia de Lucrecio, no halló consuelo alguno en las advertencias de Epicuro acerca del temor y la ansiedad. ¿Habrá un poeta sumido en una angustia más sublime que la de Virgilio? Como su protagonista, Eneas, Virgilio está sometido a una voluntad más fuerte que hace parecer superfluo su heroísmo. Pero Virgilio no es piadoso como Eneas. No parecería que Virgilio haya sido un adorador de la fortuna, como no lo fue de la terrible Juno.

Gracias a Dido, la reina de Cartago, Virgilio alcanza una gloria que de otra manera no obtendría a estas alturas de la historia literaria. Su amor-muerte conserva una energía que aún nos sorprende: ¿cómo pudo el descolorido Eneas despertar en ella una pasión tan aterradora? A uno le parece que conoció al hombre equivocado: Turno, el rey italiano que Eneas mata al final del poema, habría sido más apropiado, un Antonio de su Cleopatra. Dido y Turno son de temperamento ardiente, Eneas a veces prelude al Daniel Deronda de George Eliot, el más responsable

de los mojigatos. Pero la verdadera afrenta de Dido, víctima de Venus y de Juno, y víctima en la práctica de Eneas, es inolvidable:

¿A qué más disimulo? ¿o qué otro lance
espero ya sin desfogar mi pecho?
¿Tuvo acaso un gemido ante mi llanto?
¿a mí volvió sus ojos? ¿dio, vencido,
una lágrima al duelo de su amante?
¿Qué ponderar primero? Ya sin duda
ni Juno, la gran diosa, ni el Saturnio
mirarnos quieren con piedad... No queda
dónde buscar lealtad que firme dure...
Náufrago, miserable, lo recojo;
le doy, loca de mí, parte en mi reino;
salvo sus naves de completa ruina,
salvo sus compañeros de la muerte...
¡ay furias que me abrasan y transportan!
y es hoy Apolo, hoy los agüeros licios,
hoy es el mensajero de los dioses,
propio heraldo de Jove, quien del cielo
le trae este mandato abominable!
¡Digna labor para los altos númenes,
que en tal cuidado su quietud empañan!
Ni te retengo ya ni te respondo.
¡Ve en pos de Italia en alas de los vientos
busca tus reinos por las negras ondas.
Mas si hay deidades pías que algo puedan,
confío que entre escollos te atormenten
donde llames a Dido en tu agonía⁴⁵.

Ella ya ha resuelto suicidarse y esta preciosa traducción se queda corta a la hora de transmitir su humillación y su trauma, sentimientos en los cuales Virgilio es el gran maestro. Dido intenta exclamarlo todo al tiempo, expresar su sensación de estar en llamas. Su desdén ante la formidable colección de divinidades reunidas para desairar a una mujer es impresionante, y su furia ante la traición es como de Medea. Uno se pregunta cómo leería Dante este pasaje, considerando que segura-

mente fue el causante de varios episodios idénticos a lo largo de su carrera erótica. Digan lo que digan muchos académicos, no se puede acusar a Virgilio de misoginia. Como siempre, el poeta no se muestra indiferente pero logra curiosamente ponerse del lado de Dido y del de Eneas, cosa prácticamente imposible. ¿Qué decir en favor de Eneas? Disfrutó de la virtuosa viuda sin estar enamorado de ella y lo único que puede alegar en defensa de su sinvergüencería es patético: los dioses me obligaron a hacerlo, ¿y por qué no voy a poder fundar mi propia ciudad como usted? Uno casi desearía que Dido le arrojara una lanza.

Cuando el augusto burlador de viudas desciende al Averno, no sale bien librado de su encuentro con la sombra de Dido; pero Virgilio se queda dormido en esta escena, como lo observó enfurecido el doctor Samuel Johnson, quien consideraba a Virgilio un mero imitador del poderoso y original Homero: Ulises había bajado al Hades, donde había sido objeto del desdén de Áyax por haberlo despojado fraudulentamente del escudo y las armas de Aquiles. ¿Cómo no disfrutar de la soberbia demolición de Virgilio que emprende Johnson con tanto gusto?

Virgilio envía a Eneas al Hades, donde se encuentra con Dido, reina de Cartago, cuya muerte había provocado con su perfidia; él la aborda lleno de ternura y de disculpas, pero la mujer se aleja, como Áyax, con mudo desdén. Se aleja como Áyax pero carece de todas las demás cualidades que confieren al silencio decoro y dignidad. Ella hubiera podido estallar en reproches, clamores y denuncias como otras mujeres burladas, y eso no hubiera significado un alejamiento sustancial del tenor de su conducta; pero Virgilio tenía la imaginación llena de Áyax y no pudo ir más allá y enseñarle a Dido otra forma de resentimiento.

Johnson está siendo deliciosamente injusto con Virgilio pero es evidente que ha dado en el blanco. Las originalidades de Virgilio, asediadas por Homero, residen en el patetismo y la negatividad que el doctor Johnson rechazaban pero que tienen que ver nuestros dilemas, al tiempo que conmovían y convencían a los primeros lectores de Virgilio. Estas visiones negativas, entre las cuales se incluye la historia de Dido, surgen del conflicto que hay en Virgilio entre la indiferencia de Lucrecio hacia la gloria política, militar y erótica y la exultación romántica del heroísmo y la búsqueda de una reunión con Penélope presentes en la *Odisea*. Fue

una suerte poética que Virgilio no pudiera resolver sus ambivalencias. Si Lucrecio hubiese logrado convencer a Virgilio de abrazar un riguroso epicureísmo, la muerte no le habría preocupado y hubiésemos perdido esa vibrante sublimidad eternamente única:

De aquí parte la senda que conduce
al tartáreo Aqueronte, vasta ciénaga
que en turbios remolinos lanza hirviente
su arena toda en el Cocito. Horrendo
el barquero que vela junto al río,
Caronte, el viejo horriblemente escuálido:
tendida sobre el pecho se enmaraña
la luenga barba gris; inmóviles miran
sus ojos, dos centellas; desde el hombro
cuelga de un nudo su andrajoso manto.
Largo varal empuña, y con la vela
hábil maniobra al trasbordar los cuerpos
en el mohoso esquife. Ya es anciano
mas su vejez de dios garbea airosa.
En ciega confusión se arremolina
en la playa hacia él la inmensa turba,
hombres, mujeres, valerosas sombras
de héroes difuntos, párvulos y vírgenes,
jóvenes entregados a la pira
a vista de sus padres: no son tantas
las hojas en la selva desprendidas
que al primer frío de otoño caen,
ni las aves que llegan a la orilla
desde el confín del mar formando nube,
cuando en fuga las pone el crudo invierno
hacia tierras del sol. Almas dolientes
que todas ruegan por pasar primeras,
con igual ademán: manos tendidas
en ansia eterna de la opuesta playa.
Mas el rudo barquero las escoge,
unas ahora, otras después, y lejos
a las demás dispersa por la arena⁴⁶.

La metáfora de las hojas como representación de las generaciones humanas es de Homero, pero es transformada por Virgilio con un ingenio que ha inspirado a poetas desde Dante, Spenser, Milton y Shelley, hasta Whitman y Wallace Stevens en Estados Unidos. Se pasa de las hojas otoñales y las aves migratorias al gran *pathos* de las almas indigentes, insepultas, que son condenadas a vagar y dar vueltas durante un siglo por el lugar más incierto de las aguas negras. Tender las manos con el ansia de alcanzar la orilla más distante es desear el olvido, y esta imagen es puramente virgiliana, no de Homero ni de Lucrecio. Augusto y el destino de los romanos se desvanecen, lo que queda es esta ansia negativa.

Frontispicio 8

San Agustín

Leen, eligen, aman. Leen siempre y nunca pasa lo que leen porque al elegirlas y amarlas leen la inmutabilidad de tu pensamiento. Su códice nunca se cierra ni se pliega su libro, porque tú eres su libro y libro eterno⁴⁷.

Los ángeles no tienen por qué leer pero nosotros sí. Ellos no están atrapados en los dilemas de la memoria ni del tiempo. El genio de Agustín definió esos dilemas, en particular aquellos relacionados con la lectura, con una claridad que perdura. En su *Augustine the Reader* (1996), Brian Stock observa que la de Agustín fue la primera teoría occidental de la lectura; se me ocurre que sigue siendo la mejor. Si fuese cierto que la era del libro está en decadencia (espero que temporalmente), resulta vital recordar que Agustín tuvo mucho que ver con el proceso que convirtió el libro en la base del pensamiento. No obstante lo cual, cristiano devoto como era, siempre se mostró escéptico ante las posibilidades de ilustración del libro, si bien jamás dejó de insistir en que nuestro florecimiento intelectual se detendría sin largas y profundas lecturas.

Los libros autobiográficos de memorias, pie para la reflexión, son un invento de Agustín. Y si alguno de nosotros piensa en su propia vida como en un libro de texto, también con Agustín estará en deuda.

Al transformarse en el narrador de sus *Confesiones*, Agustín se transforma en un Eneas cristiano, y nos irrita e impresiona tanto como el Eneas de Virgilio. La fiel concubina de Agustín, madre de su hijo, es rechazada con firmeza, como Dido. Si Eneas nos parece un mojigato presumido, Agustín sería algo peor, un santurrón engréido. Pero no está escrito que los grandes genios deban regocijarnos con sus personalidades.

Agustín vivía temeroso de la voluntad que con demasiada frecuencia, hamletianamente, se opone a la palabra. No podemos conocer la voluntad de Dios, al menos no sin temor de equivocarnos, excepto a través de una lectura de la Biblia impulsada por el deseo sincero de conocer a Dios. Agustín sabía que el único lector ideal es el mismo Dios, y sin embargo no hubo jamás un lector cristiano que llegara hasta donde él llegó.

San Agustín

354 | 430

SAN AGUSTÍN fue un escritor soberbio y una inteligencia formidable y no podría excluirlo de mi mosaico de genios a pesar del desconuelo que me produce. Creía en dispersar a los judíos en lugar de matarlos, pero, en palabras de Peter Brown, su biógrafo definitivo, fue también el primer teórico de la Inquisición. A excepción de los creyentes dogmáticos, muchos de los lectores de sus dos obras más famosas, *Confesiones* y *La ciudad de Dios*, reaccionan con cierta incertidumbre. En un reciente y breve estudio Gary Wills sugiere con perspicacia que demos a las *Confesiones* el título de *Testimonio*, para eludir los sugerencias irrelevantes de “confesiones verdaderas”. Pero ¡ay!, no funciona; cada vez que Wills habla del *Testimonio* nos estremecemos: el título real nos es demasiado familiar. El tema que ocupa a Agustín es la formación de un cristiano, aunque su historia va más allá de lo que hoy se consideraría una “conversión”.

Si bien es cierto que la originalidad de Agustín inventa la autobiografía, allí no se encuentra el meollo de su genio. El pensamiento no es posible sin memoria y la memoria misma, en una conciencia extensa, bien podría depender de la lectura. Agustín ilumina los procesos de la memoria como nadie más lo ha hecho y posiblemente aún sea nuestro mejor maestro de lectura. Esto me entristece un poco porque siento un profundo afecto por Samuel Johnson y por Ralph Waldo Emerson mientras que Agustín me disgusta, pero fue el primer gran lector en el sentido que después le dieron al término Johnson y Emerson, y de alguna forma sigue siendo el mejor, aun teniendo en cuenta su tendenciosidad, equiparable únicamente a la de Freud sólo que en sentido opuesto. Hemos tenido que padecer las cansinas y ya olvidadas modas impuestas por los teóricos de la lectura, y no veo cómo discutir con Brian Stock cuando nos presenta a Agustín como el teórico que sentó las bases de una cultura de la lectura. Gran parte de lo que sé sobre mis obsesiones con la lectura y la memoria lo aprendí de Agustín, si bien en ocasiones con cierta renuencia.

Empiezo con Virgilio porque ahí fue donde Agustín empezó, en un combate interminable con el poeta romano. Dante malinterpretó a

Virgilio con mucha creatividad pero Agustín sí lo leyó correctamente, cosa que desemboca en el hecho curioso de que el Virgilio de Dante es agustiniano mientras que el Virgilio de Agustín definitivamente no lo es. Tanto para Agustín como para Dante, Virgilio es el predecesor idealizado (Agustín lo combina curiosamente con San Ambrosio), pero Virgilio no fue el precursor auténtico ni del obispo africano ni del poeta florentino. En el caso de Dante, ese puesto le corresponde al humanista Brunetto Latini y al también poeta florentino Guido Cavalcanti. En el caso de Agustín fueron los neoplatónicos Plotino y Porfirio, los cuales rechazaron a Cristo. Afirmé antes que Homero y, más opacamente, Lucrecio, habían obsesionado a Virgilio; Agustín había leído a Lucrecio y lo aborrecía, como era de esperarse; pero lo que me resulta fascinante es que a Dante le resultó absolutamente imposible eludirlo, si bien lo hubiese leído con rabia.

Aunque Agustín se convirtió, junto con Ambrosio y Jerónimo, en uno de los fundadores de la Edad Media (en palabras de E.K. Rand), no debemos olvidar que el obispo teólogo empezó como lo que ahora llamaríamos maestro de literatura, y que su texto central era Virgilio, así como Shakespeare es ahora mi texto fundamental. Agustín nunca dejó de sentir la embriaguez de las palabras ni la fascinación del lenguaje figurado, aunque con el tiempo sólo aprobaba el de la Biblia. Mucho más que Dante (que nunca dejó de ser un político aunque estuviera exilado), Agustín fue un hombre de letras, una personalidad literaria, antes de convertirse en una figura central de la Iglesia occidental. No me ocuparé aquí de Agustín el teólogo, si bien es imposible resaltar su agudeza psicológica y su perspicacia literaria sin invocar su originalidad espiritual, aunque en ocasiones su aspereza no sea fácil de aceptar.

Estudiante de la conciencia, Agustín pragmáticamente empezó como discípulo de Plotino para después romper definitivamente con el neoplatonismo al empezar a considerar el conocimiento del yo como consecuencia de la memoria más que de la intuición. Nos percibimos como una continuidad al recrearnos a través de la memoria: la autobiografía es inconcebible sin la memoria, y ambas fueron en parte una innovación de Agustín. Virgilio, una presencia constante en su vida desde su niñez, contribuyó implícitamente a esta formulación del papel de la memoria en la forja de la conciencia individual; pero para el poeta romano, como para su héroe, la memoria era nostalgia o pesadilla. Virgilio preludia la insistencia de Nietzsche en que el dolor es más memorable

que el placer. Para Agustín, incluso el olvido es una parte vital de la memoria, pues se convierte en un mito cristiano, en el que tres poderes del alma reflejan, en nosotros, la Trinidad y su misteriosa unidad. La “comprensión” era una herencia del pensamiento clásico, pero la “voluntad” agustiniana y su “memoria” son esencialmente una creación propia, por mucho que dicha aseveración nos sorprenda. No obstante, si reconsideramos la memoria modificamos también nuestra visión del intelecto, y lo que para Agustín una memoria e intelecto es la voluntad de Dios obrando en el alma como el principio paulino de la *caritas*, el amor del Dios creador hacia todas sus criaturas, hombres y mujeres. Las *Confesiones* hacen énfasis una y otra vez en el hecho de que la memoria es el agente a través del cual los demás poderes del alma se iluminan a imagen de Dios. Les ofrezco un centón de pasajes del libro décimo de las *Confesiones*:

Grande es esta fuerza de la memoria, verdaderamente prodigiosa, Dios mío. Un inmenso e infinito santuario. ¿Quién puede llegar a su fondo? Es una potencia de mi alma que pertenece a mi naturaleza. Ni yo mismo alcanzo a comprender lo que soy...

...[Con ello] llamamos a la memoria alma....

Grande es el poder de la memoria. Algo que me horroriza, Dios mío, en su profunda e infinita complejidad. Y esto es el alma. Y esto soy yo mismo. ¿Qué soy, pues, Dios mío? ¿Cuál es mi naturaleza? Una vida siempre cambiante, multiforme e inabarcable. Aquí están los campos de mi memoria y sus innumerables antros y cavernas, llenos de toda clase de cosas imposibles de contar...

Mas, ¿en qué parte de mi memoria estás tú, Señor? ¿En qué lugar? ¿Qué celda te has construido para ti en mi memoria?

... Tú estabas dentro y yo fuera, y fuera de mí te buscaba. Desfigurado y maltrecho, me lanzaba, sin embargo, sobre las cosas hermosas que tú has creado. Tú estabas conmigo, pero yo no estaba contigo⁴⁸.

En este montaje está hermosamente implícito el paso casi invisible de la memoria a la voluntad, esa transición llamada conversión. No

podemos recordar todo lo que nuestra memoria contiene, y lo más susceptible de ser olvidado es haber conocido a Dios. La memoria es más poderosa que el yo hasta que el yo entiende: "Tú estabas conmigo, pero yo no estaba contigo". La voluntad de conocer a Dios es superior a nuestra debilidad al recordarlo. Esa debilidad incluye el misterio relacionado del tiempo:

¿Qué es, pues, el tiempo? Sé bien lo que es, si no se me pregunta. Pero cuando quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé⁴⁹.

No podemos comprender la eternidad porque nuestro lenguaje está atrapado en el tiempo así qué, ¿cómo podríamos hablar con precisión de la naturaleza del tiempo? El presente no es más que una ficción de permanencia, un poema o un cuento, y sin embargo todo lo que sabemos sobre el pasado o el futuro aparece en ese poema o en ese cuento cuando los recitamos. A mí no me sucedió lo mismo que a Gary Wills, quien encontró la Trinidad en este extraordinario fragmento, pero sí lo recuerdo cada vez que recito en voz alta un poema, lo cual significa que a pesar de no ser un creyente pienso en Agustín muchas veces al día, porque fue él quien comprendió a cabalidad la experiencia interior de recitar un poema que poseemos gracias a la memoria.

Supongamos que me dispongo a cantar una canción que aprendí. Antes de comenzar, mi expectación se extiende a toda ella. Pero, una vez comenzada, lo que quito de aquella expectación para el pasado hace extender mi recuerdo en la misma medida. De esta manera se extiende la vida de esta canción mía en la memoria por lo que acabo de cantar, y en la expectación por lo que todavía me queda por cantar. Pero mi capacidad de atención sigue presente y por ella pasa lo que era futuro para convertirse en pasado. Mientras se repite esto, tanto más se reduce la expectación cuanto más se alarga el recuerdo, hasta que la expectación llegue a reducirse por completo, cuando acabada mi acción pase a la memoria.

Y lo que sucede con la canción completa, sucede asimismo con cada una de sus partes y con cada una de sus sílabas. Y esto mismo sucede con otra acción más larga, de la que esa canción pudiera ser una parte. Y así con toda la vida de los humanos, de la que todas sus acciones son partes. Y así también con toda la historia de la humanidad, de la que la vida de cada hombre es una parte⁵⁰.

Cuando canto un poema de W.B. Yeats o una meditación de Wallace Stevens, a causa de Agustín me veo obligado a enfrentar mi propia mortalidad y quizás mi sentido de la historia. Quizás sea un tres en uno (poema, vida, historia de la humanidad) o quizás no, pero Agustín convirtió mi actividad en un acto consciente que desborda mis intenciones, limitadas a mi propio placer estético. La fortaleza particular de Agustín radica en el hecho de que nos puede perturbar con su inoportuna capacidad para incrementar nuestra conciencia de vulnerabilidad, así nos entusiasman poco sus trascendencias de ese abismo.

Podría considerarse a Agustín como un puente entre Virgilio y Dante, pero eso me parece un poco engañoso. La piedad de Dante —como la de Milton o la de William Blake— es muy suya y sólo logra convertir a los adictos teológicos que hay entre sus especialistas angloamericanos. Agustín, que en lo personal era igualmente idiosincrásico, era esencialmente un místico, interesado en primera instancia en el ascenso del alma hacia Dios a través de la contemplación. Dante alaba a los contemplativos, pero nadie que haya leído con cuidado el *Paraíso*, para no ir más lejos, confundiría a Dante con San Bernardo. Aunque San Agustín combatió la influencia de Plotino y de Porfirio, nunca logró huir de ella del todo. Una vez más, Peter Brown tiene la última palabra:

No obstante, Agustín estaba profundamente inmerso en las formas de pensamiento neoplatónicas. El mundo entero aparecía ante él como un mundo que “está siendo”, una jerarquía de formas imperfectamente realizadas dependientes, para su calidad, de su “participación” en un mundo inteligible de Formas ideales. El universo existía en un estado de tensión constante y dinámica en el que las formas imperfectas de la materia luchaban por lograr su estructura fija, ideal.

La Iglesia es la imagen opaca de una iglesia más verdadera en la Eternidad imperceptible. Pero, a diferencia del sistema celestial de Dante, esa Eternidad es plotínea, y sólo es alcanzable cuando recurrimos a nuestro propio espíritu interior. Este neoplatonismo residual nunca abandonó a Agustín porque se había convertido en parte de su naturaleza interior. Plotino fue una herida inmortal para Agustín, incluso mientras Virgilio pasaba gradualmente de ser un consuelo mortal a ser un opositor amado en *La ciudad de Dios*. Cuando Agustín pensaba en la poesía, pensaba en Virgilio; los salmos estaban más allá de la poesía porque eran la

verdad. Dido era poesía para Agustín como lo es para nosotros. Agustín sabía que la Dido histórica, la reina de Cartago, se había suicidado para no casarse con un enfermizo rey africano. Virgilio se inventó la historia del trágico amor de Dido por Eneas, el piadoso sinvergüenza, una historia en la que Dido es la Cleopatra contra la que Augusto combatió y la profetisa de las horribles guerras romanas con Aníbal, el general cartaginés. Virgilio nos da el sentimiento patético pero no nos da la verdad, juicio que Agustín hizo extensivo al mito universalmente popular desde la era de Constantino, el emperador cristiano, hasta la era de Agustín. En su cuarta égloga (aproximadamente del 40 a.C.), Virgilio profetizó a un niño divino:

La última edad del vaticinio de Cumas es ya llegada; una gran sucesión de siglos nace de nuevo. Vuelve ya también la Virgen, vuelve el reinado de Saturno; una nueva descendencia baja ya de lo alto de los cielos.

Si todavía permanecen algunas huellas de nuestro pecado, destruidas, quedará libre la tierra de un temor perpetuo. Recibirá aquel niño la vida de los dioses...⁵¹.

Regresa la edad dorada de Saturno y también la virgen Astrea, y traen con ellos de regreso la justicia divina. Constantino impuso la muy improbable interpretación de que el mesías de Virgilio era Jesucristo, convirtiendo así al poeta pagano en un profeta del advenimiento cristiano. Agustín era demasiado culto para admitir este absurdo y no estaba interesado en añadirlo a las Escrituras, pero no le molestaba citarlo como aliciente para convertir paganos.

Pero lo que más conmovía a Agustín de Virgilio era el patetismo heroico de Dido y el tema general del exilio de Eneas de Troya. Cuando Roma cayó ante los visigodos herejes en 420, el punto de vista de Agustín cambió, como es evidente en *La ciudad de Dios*. Virgilio siguió siendo el mejor y más amado de los poetas, pero fue rechazado como el Virgilio augusto que sólo encuentra en la Roma antigua dioses corruptos y almas corruptas que los adoran. El envejecido Agustín expone lo que Peter Brown llamó “un humanismo ensombrecido que unía al poeta precristiano con el presente cristiano en su desconfianza común hacia el placer sexual”.

El genio de Agustín no es equiparable a la eminencia literaria de Dante o a la de Chaucer, pero sí rivaliza con la sombría elocuencia de

Lucrecio y el lirismo elegiaco de Virgilio. Por último, no requiere, para su apreciación (al menos en mi caso) de estándares espirituales o estéticos. Agustín el lector (según la expresión celebradora de Brian Stock) es uno de los héroes del arte, actualmente en peligro, de la lectura. Aquellos lectores que han pasado su vida leyendo los mejores libros que es posible leer son discípulos de Agustín, aunque a él lo hubiese tenido sin cuidado dicho discipulado a menos que condujera a la aceptación de la revelación cristiana.

Frontispicio 9

Dante Alighieri

*“Oh hermanos –dije–, que tras de cien mil
peligros a occidente habéis llegado,
ahora que ya es tan breve la vigilia*

*de los pocos sentidos que aún nos quedan,
negaros no queráis a la experiencia,
siguiendo al sol, del mundo inhabitado.*

*Considerar cuál es vuestra progenie:
hechos no estáis a vivir como brutos,
mas para conseguir virtud y ciencia⁵².*

Ulises se dirige por última vez a sus hombres mientras se avecina el final en los límites del mundo conocido. Muchos expertos contemporáneos en Dante piden que condenemos a Ulises alegando que el lenguaje que usa el viajero es egoísta y que se limita a exaltar la aventura heroica e ignora la obligación moral. ¿Leemos a Dante por su moralidad o por su genio? Ese gran crítico italiano que fue Benedetto Croce prefirió el genio: “Nadie en su época buscó con pasión tan intensa conocer todo lo conocible”, y esa es la pasión del Ulises de Dante, quien no obstante es ubicado en el profundo Infierno, donde lo rodean otros falsos consejeros.

El mismo Dante, peregrino de su *Comedia*, no responde nada al discurso de Ulises y nos obliga a conjeturar su reacción a la elocuencia del héroe. Dado que en el poema el viaje de Dante es una loca huida similar a la de Ulises, la identidad poética entre los dos sobrepasa la divergencia moral. Como lector de 71 años que soy, no puedo oír a Ulises diciendo “ahora que ya es tan breve la vigilia de los pocos sentidos que aún nos quedan” y no querer unirme espiritualmente a él, así sea en parte. Algo en Dante busca también reunirse con Ulises, digan lo que digan sus entusiastas seguidores teológicos.

No hay nada más expeditamente destructivo del genio de Dante que los comentarios que exaltan su supuesta piedad y sus virtudes humanas.

Ningún poeta, ni siquiera John Milton, ha exhibido ese monstruoso orgullo de Dante. No confiamos en la reacción de Dante ante Brunetto Latini, su “maestro”, y uno de los habitantes del Infierno por un acto de sodomía que quizás Dante inventó. Estacio, un mal poeta romano y uno que nunca dejó de ser pagano, tiene un lugar en la *Comedia* por ser un gran poeta y un converso secreto al cristianismo. El Estacio de Dante no es exactamente un mártir pero sí nos sugiere una cierta reticencia en Dante, cuyo propio genio era más importante para él que todas las piedades de Agustín y de Tomás de Aquino.

Dante Alighieri

1265 | 1321

LA VIDA DE DANTE ALIGHIERI tiene visos de poema tormentoso, más parecido a su “Infierno” que a su “Purgatorio” y muy distante de su “Paraíso”. Las biografías que tenemos hasta la fecha no hacen justicia al genio de Dante, con excepción de la primera, la de Giovanni Boccaccio, tan adecuadamente descrita por Giuseppe Mazzotta como una “obra de ficción muy consciente de sí misma y similar a la propia *Vita Nuova* de Dante, que responde imaginativamente a la constante dramatización de su propia vida que hay en sus obras”. Esto no debería sorprender a nadie; Dante, como Shakespeare, es una expresión tan enorme del pensamiento y de la imaginación que los biógrafos, los estudiosos y los críticos individuales tienden a no ver más que algunos aspectos de tan extraordinaria panoplia. Yo suelo recomendar a mis estudiantes que lean, más que cualquiera de las biografías de Shakespeare, *Nothing Like the Sun*, de Anthony Burgess, una novela más bien joyceana narrada por Shakespeare en primera persona.

El exaltado Dante se consideraba un profeta, de la talla de un Isaías o de un Jeremías. Shakespeare no tenía una idea tan clara de su tamaño: el creador de Hamlet, Falstaff y Lear tiene mucho en común con Chaucer, el hacedor del bulero y de la mujer de Bath, y Chaucer se burla sutilmente de Dante. Hay que ser de la estatura de Chaucer para tratar con ironía a Dante, y la verdad es que hay más admiración que rechazo en Chaucer.

No es posible discutir el genio en la historia mundial sin centrarse en Dante, pues de todos los genios de la lengua sólo Shakespeare es más rico. En gran medida Shakespeare rehizo el inglés: aproximadamente 1.800 de las 21.000 palabras que utilizó son de su propio cuño, y no hay periódico en el que no se encuentren giros shakespearianos regados por doquier, sin intención alguna. Y sin embargo Shakespeare heredó el inglés, de Chaucer y de William Tindale, principal traductor de la Biblia protestante. Si Shakespeare no hubiese escrito nada, la lengua inglesa habría persistido más o menos como la conocemos hoy; pero el dialecto toscano de Dante se convirtió en el italiano en gran parte gra-

cias a Dante. Él es el poeta nacional, como lo es Shakespeare dondequiera que se hable inglés, y Goethe dondequiera que predomine el alemán. No hay un poeta francés, ni Racine ni Víctor Hugo, cuya eminen- cia sea tan incuestionable, ni un poeta en español tan central como Cervantes. Y sin embargo Dante, aunque fundó el italiano literario, prácticamente no se consideraba a sí mismo toscano, mucho menos ita- liano. Él era un florentino, uno obsesionado por serlo, que vivió exilado de su ciudad los últimos 19 de los 56 años que vivió.

Hay unas cuantas fechas cruciales para el lector de Dante, empezan- do con la de la muerte de Beatriz, su ideal amado o su amada idealizada, el 8 de junio de 1290, cuando el poeta tenía 25 años. De acuerdo con su propia versión, podríamos llamar platónica la devoción de Dante por Beatriz, aunque todo lo relacionado con Dante, incluyendo su catolicis- mo, debe ser considerado dantesco. Fijó la Pascua de 1300 como la fecha ficticia del viaje que emprende en la *Divina comedia*, y terminó el “Infier- no”, su parte primera y más notable, en 1314. En los siete años que le quedaban de vida tuvo la sublime fortuna de componer tanto el “Purga- torio” como el “Paraíso”, de manera que su magnífico poema estaba ter- minado un año antes de su muerte.

Shakespeare murió al cumplir 52 años, pero no perdimos nada con ello porque había dejado de escribir tres años antes. Pero Dante quizás hubiera llevado a cabo otros logros literarios de haber vivido los veinti- cinco años más que hubiera querido hasta alcanzar la edad “perfecta” de 81 años, nueve nueves, de acuerdo con una visión numerológica que no es posible descifrar del todo.

El propio Dante en su *Convivio* (libro IV, 24) nos cuenta que la edad termina a los setenta años, pero que si seguimos vivos quizás alcanza- remos la sublimidad:

Y este tiempo se llama *senilidad*. Como tenemos en Platón, del cual se puede decir que era perfectamente constituido, por su perfección y por la fisonomía, que tomó Sócrates de él cuando por primera vez lo vio, que vivió 81 años, según atestigua Tulio en el *De senectud*. Y yo creo que si Cris- to no hubiese sido crucificado, y hubiese vivido el tiempo que su vida podía conforme a la naturaleza recorrer, a los 81 años de cuerpo mortal hubiérase transformado en eterno⁵³.

¿Qué cambio esperaba Dante a los 81? ¿Se le habría aparecido de nuevo Beatriz, la dama nueve, en esta vida? George Santayana vio en Beatriz una platonización de la cristiandad; E.R. Curtius la consideraba el centro de la gnosis personal y poética de Dante. Está crucialmente relacionada con la transfiguración que Cristo hubiese experimentado a los 81, dado que su propia muerte, de acuerdo con la *Vita Nuova* de su amante, fue datada por él mediante un proceso en el cual el nueve perfecto se completa nueve veces. A los 25 pasó de ser un cuerpo mortal a ser un cuerpo eterno. Implícita y explícitamente, Dante nos dice a lo largo de la *Comedia* que él es la verdad. Hallaj, el mártir sufí, murió por proclamar que él era la verdad, aunque en las múltiples manifestaciones de la religión estadounidense tal afirmación es casi un lugar común. He hablado con mormones disidentes, baptistas sectarios y muchos pentecostales que me han asegurado con gran candidez que ellos son la verdad. La *Comedia* no funcionaría si Beatriz no fuese la verdad y sin embargo ninguno de nosotros habría oído hablar de ella de no ser por Dante. Esto no significa gran cosa y yo no acabo de comprender cómo hizo Dante —definición misma del catolicismo para tantos intelectuales de hoy— para desechar la posibilidad de que su mito personal de Beatriz fuese una herejía como la Sofía de los mitos gnósticos, el principio femenino en la divinidad. Simón Magus encontró a su Helena en un prostíbulo en Tiro y la proclamó Helena de Troya y la caída Sofía, sabiduría de Dios. Simón el samaritano, denunciado sin tregua por los cristianos, fue el primer Fausto, audaz e imaginativo, y ahora es universalmente considerado un charlatán. Dante encontró a su sabiduría de Dios, aún reinante, en una joven florentina y la elevó a la jerarquía celestial. Simón el mago, como Jesús el mago, pertenece a la tradición oral, en tanto que Dante es —exceptuando a Shakespeare— el poeta supremo de toda la historia y la cultura occidental. Y sin embargo Dante no era menos arbitrario que Simón, como haríamos bien en no olvidar. Aunque diga lo contrario, Dante usurpó la autoridad poética y se estableció como la figura central de la cultura occidental.

¡Pero cuán diferente es la centralidad de Shakespeare de la de Dante! Dante nos impone su personalidad, mientras que Shakespeare nos evade, incluso en los Sonetos, a causa de su desapego sobrenatural. En la *Vita Nuova*, Dante nos sumerge en la historia de su extraordinario amor por una joven a quien escasamente conoció. Se conocen cuando apenas tienen nueve años, aunque esa cifra es una advertencia para que no to-

memos la historia literalmente. Nueve años después de que el poeta viera por vez primera a Beatriz, ella le habla: lo saluda formalmente en la calle. Otro saludo o quizás dos, un *desaire* después de que él declarara su amor por otra dama a guisa de encubrimiento defensivo, y una reunión en la cual Beatriz quizás se sumó a las burlas gentiles de las que estaba siendo objeto su rendido admirador: aparentemente esto resume toda su relación. El comentario más atinado acerca de esta simple realidad es el del fabulista argentino Jorge Luis Borges, quien habla de “nuestra certeza de un amor desgraciado y supersticioso” no correspondido por Beatriz.

Podemos hablar del “amor desgraciado y supersticioso” de Shakespeare por el bello noble de los Sonetos, pero tendríamos que buscar otra expresión para el descenso de Shakespeare al infierno de la Dama oscura de la misma secuencia. Calificar el amor de Dante por Beatriz de neoplatónico es insuficiente, ¿pero cómo más podríamos definir ese amor? La pasión por nuestro propio genio, por una musa que nosotros mismos creamos, podría parecer una siniestra idolatría del yo en casi cualquiera excepto en este hombre central. El mito —o la figura— de Beatriz está fundido con la obra de Dante: ella *es* la *Comedia* de una manera esencial y no la comprenderemos si insistimos en mirar el poema desde afuera. Y sin embargo Dante la presenta como la verdad, aunque no ha de ser confundida con Cristo, el camino, la verdad y la luz.

La bibliografía académica en torno a Dante, inmensamente útil si hemos de dominar las complejidades de la *Comedia*, no me ayuda a la hora de aprehender a Beatriz. Ella es más cristológica en la *Vita Nuova* que en la *Comedia*, aunque allí en ocasiones me recuerda lo que los gnósticos llaman “el Cristo ángel”, pues ella desbarata la diferencia entre lo humano y lo angélico. La fusión entre lo divino y lo mortal puede ser o no ser herética, dependiendo de cómo se presente. La visión de Dante no da la impresión de ser agustiniana o tomística, pero aunque hermética, no es hermetista. En vez de identificarla con la teología, Dante lucha por identificarla consigo mismo. La presencia de lo humano en lo divino no es igual a la presencia de Dios en una persona, y en particular en Beatriz.

Esto podría resultar curioso porque Dante no es William Blake, quien nos instó a adorar sólo lo que él llamó la Forma humana divina. Sin embargo al comienzo Dante escribió que Beatriz era un milagro. Un milagro para toda Florencia, no sólo para Dante, aunque él fuese

su único celebrante. Guido Cavalcanti, su mejor amigo y mentor poético, fue después condenado por Dante por no unirse a la celebración, pero Dante tuvo con Cavalcanti la misma relación que el joven Shakespeare tenía con Christopher Marlowe, una nube de angustia-influencia. ¿Debemos creerle a Dante cuando insinúa que se habría salvado de haber reconocido a Beatriz? ¿La originalidad compartida sigue siendo original?

Como lectores de Dante, podemos dejarle su supuesta teología a sus exégetas, pero no podemos leerlo sin llegar a un acuerdo con Beatriz. Para Dante ella es sin duda una encarnación en la cual se niega a ver una competencia a la Encarnación. Ella es, insiste, la única felicidad que él ha tenido y sin ella no habría encontrado el camino de la salvación. Pero Dante no es un Fausto que deba ser salvado o condenado, o un Hamlet, que muere de la verdad. Dante está empeñado en el triunfo, en la reivindicación total, en el cumplimiento de la profecía. Trasciende a sus “padres”, Brunetto Latini y Virgilio, a quienes cariñosa pero decididamente deja a un lado. Reconoce a sus “hermanos” poéticos (algo sombríamente, en el caso de Cavalcanti), pero ellos no son sus compañeros de camino. ¿Logra convencernos, en su *Comedia*, de que Beatriz es algo más que su genio individual? Él se encuentra tanto adentro como afuera de su poema, igual que Beatriz en la *Vita Nuova*. ¿Tiene ella una realidad que permita a los demás invocarla?

Los más grandiosos personajes shakespearianos pueden salirse de sus obras y vivir en nuestra conciencia de ellos. ¿Y Beatriz? La personalidad de Dante es de tal magnitud que no le deja espacio a nadie más; el Peregrino de la eternidad ocupa todo el espacio disponible. Esta difícilmente es una falla poética, como la sería en cualquier otro poeta. En Dante es una fortaleza, estimulada por su originalidad absoluta, por una cualidad de nuevo que interminables lecturas no agotan y que no podemos asimilar a sus fuentes, ni literarias ni teológicas.

A diferencia de los grandes neoplatónicos, Plotino y Porfirio, Agustín insistió en que la confianza en uno mismo y el orgullo no eran suficientes para ascender hacia Dios. Eran necesarias guía y ayuda y estas sólo podían provenir de Dios. ¿Habrá un orgullo más feroz y una confianza en sí mismo más resuelta que los de Dante? Se presenta a sí mismo como un peregrino, confiado en la ayuda, el consuelo y la guía, pero como poeta es más un profeta elegido que un cristiano camino de la conversión. ¿Se molesta genuinamente en convencernos de su humildad? Su

heroísmo —espiritual, metafísico, imaginativo— convierte en la práctica a Dante el poeta en un milagro equiparable a su Beatriz.

Afortunadamente se presenta a sí mismo como una personalidad y no como un milagro. Lo conocemos tan bien, tan esencialmente, que podemos admitir sus cambios, arduamente trabajados, a medida que se desarrolla a lo largo de la *Comedia*. De hecho sólo él puede cambiar en la *Comedia* porque todos los demás han alcanzado su finalidad, aunque los habitantes del “Purgatorio” deben someterse a un proceso de refinamiento. Así como todos en la *Comedia* son excesivamente vívidos, de la misma manera están más allá de toda posible alteración. No cambiarán a causa de lo que Dante les haga decir o hacer, y esto posibilita la revelación total: Dante nos dice la última palabra sobre ellos, sin discusión posible, y siempre produce un efecto extraordinario. ¿Tendremos personalidad después de haber sido sometidos al juicio final? Es una buena pregunta.

Como creación de Dante que es, Beatriz no posee mucha personalidad porque claramente tuvo una preexistencia angélica antes de su nacimiento en Florencia. Dante sólo nos muestra en la *Vita Nuova* que es de una belleza sobrenatural y que es capaz de mostrarse severa, y lo es más aun en la *Comedia*, aunque sea una actitud meramente retórica. Hay un enorme salto de su relativa indiferencia, en vida, ante el amante que la idealiza, a su preocupación cosmológica por su salvación después de su muerte. Ella es tan evidentemente su genio bueno o su ángel de la guarda que aceptamos la transmutación sin problemas. Laertes afirma con cierta nostalgia que Ofelia se convertirá en un ángel auxiliador cuando muera, presumiblemente alguno de esos ángeles que Horacio invoca al final —para nuestra sorpresa, si nos detenemos a pensarlo—. Dante preparó durante largo tiempo su propia apoteosis y sometió a Beatriz a un extenso entrenamiento.

No hay ningún otro escritor tan formidable como Dante, ni siquiera John Milton o León Tolstoi. Shakespeare, milagro de elusión, es todos y no es nadie, como dijo Borges. Dante es Dante. Nadie va a agotarlo enmarcándolo históricamente o emulando su audaz teologización del yo. Si Cavalcanti hubiese vivido su lírica sin duda se habría vuelto más poderosa, pero no es probable que hubiera escrito un Tercer Testamento, que es exactamente lo que la *Divina comedia* parece ser. La pregunta

sobre el genio de Shakespeare se nos escapa eternamente, pero el genio de Dante es una respuesta, no una pregunta. Con excepción de Shakespeare, que llegó tres siglos después, el poeta más potente del mundo occidental terminó la más grande obra de arte literaria a finales de la segunda década del siglo XIV. Si se quisiera igualar la *Comedia*, o superarla, habría que considerar de alguna manera como una entidad al menos las dos docenas más notables de entre las 39 obras de Shakespeare. Pero es muy difícil tomar a Dante y a Shakespeare como una secuencia; cuando uno intenta leer *El rey Lear* después del “Purgatorio” o *Macbeth* después del “Infierno” se siente una curiosa perturbación. Los dos más centrales de entre los poetas son violentamente incompatibles, al menos en mi experiencia. Dante hubiese querido que su lector llegara a la incontestable conclusión de que Beatriz era Cristo en el alma de Dante, aunque eso le podría resultar incómodo a muchos de nosotros por varias razones; pero qué sorprendidos estaríamos si Shakespeare sugiriera en los Sonetos que el bello noble (Southampton o quienquiera que fuese) era una especie de Cristo para el poeta que a continuación compondría *Hamlet* y *El rey Lear*.

Para el lector común capaz de absorber la *Comedia* en su versión original, Beatriz no alcanza a ser un acertijo porque los críticos italianos no abordan a Dante de la misma manera que los estudiosos angloamericanos, y tienen una percepción más mundana de él que ha trascendido. Atesoro la observación de Giambattista Vico de que incluso Homero se hubiese rendido ante Dante de no haber sido el toscano tan erudito en teología. Dante, como Freud (y como los místicos), creía que la sublimación erótica era posible, y en eso discrepaba de su amigo Cavalcanti, quien consideraba que el amor era una enfermedad a la que había que sobrevivir. Dante, quien envió a Francesca y a su Paolo al Infierno por adulterio, fue notorio por su deleite venéreo en mujeres muy diferentes (desde su punto de vista) de la sagrada Beatriz. Prácticamente en el único punto en el que Dante y Shakespeare se tocan es en la supremacía con la que ambos transmiten el sufrimiento erótico, tanto propio como de los demás:

Podrán las quebradas devolverse y trepar colinas
Antes de que la llama del amor en este húmedo y verde bosque
Se encienda, como se enciende dentro de una joven doncella,

Por mi causa, que el sueño extinguirá en piedra
Mi vida, o alimentándose de pasto como las bestias,
Sólo para ver sus prendas proyectar una sombra.

Esto es tomado de la versión de Dante Gabriel Rossetti de la “pedregosa” sextina “To the Dim Light”, una de las “rimas pedregosas” que tan apasionadamente Dante le dedicó a una tal Pietra. Beatriz no es muy shakespeariana; Pietra sí lo es, y se habría desempeñado bien como la Dama oscura de los Sonetos:

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...⁵⁴.

Las reacciones piadosas a Dante no son tan evidentemente inútiles como los intentos de cristianizar las tragedias de Hamlet y de Lear, pero le hacen más daño a la *Comedia* que el resentimiento feminista, que tiende a desconfiar de la idealización de Beatriz. La alabanza de Beatriz que hace Dante es inmensamente conmovedora; su exaltación de un amor no correspondido es más problemática, a menos que logremos remontarnos a las profundas visiones de la primera infancia, cuando nos enamoramos de alguien a quien apenas conocíamos y a quien quizás nunca volvimos a ver. T.S. Eliot dedujo con gran perspicacia que la primera experiencia que tuvo Dante de amar a Beatriz ocurrió antes de cumplir los nueve, y el paradigma numerológico ciertamente hubiese podido inducirlo a ubicar esa experiencia dos o tres años después del momento en el que sucedió. Como no somos Dante, la mayoría de nosotros podemos hacer poca cosa con una epifanía tan temprana, y parte de su hazaña radica en su capacidad de fundar la grandeza en ella.

Si Beatriz es universal en sus orígenes, en la *Comedia* se convierte en una figura esotérica, centro de la gnosis del propio Dante, pues es a través de ella y gracias a ella que Dante reivindica un conocimiento mucho menos tradicional de lo que la mayoría de sus exégetas estarían dispuestos a admitir. La permanente notoriedad del “Infierno” no ha opacado la elocuencia dramática del “Purgatorio”, que sigue teniendo un número razonable de lectores. Es el “Paraíso” el que resulta inmensa-

mente difícil, y sin embargo es en esa dificultad en donde el genio de Dante resulta irrefutable, al romper los límites de la literatura imaginativa. No hay nada que se parezca al “Paraíso”, excepto quizás ciertas secuencias de las *Meccan Revelations* [Las iluminaciones de La Meca] del sufi andaluz Ibn Arabi (1165-1240), quien se había topado con su Beatriz en La Meca. Nizam, la Sofía de La Meca, fue, como Beatriz de Florencia, el centro de una teofanía y convirtió a Ibn Arabi al amor sublime e idealizado.

A los 71, quizás no estoy listo para el “Paraíso” (a donde quizás no voy a ir a parar de todas maneras, siendo como soy de la fe judía), y he empezado a replegarme ante el “Infierno”, una obra sublime si bien genuinamente aterradora. Pero vuelvo una y otra vez al “Purgatorio”, por razones que W.S. Merwin verbalizó tan espléndidamente en el prólogo a su admirable traducción del canto intermedio de la *Comedia*:

De las tres secciones del poema, sólo el *Purgatorio* sucede en la tierra, como nuestras vidas, con nuestros pies bien puestos en ella, o atravesando una playa, o subiendo una montaña... Hasta la cima misma de la montaña la esperanza se mezcla con el dolor, acercándolo al presente vital.

Ninguno de mis amigos coincide en su canto favorito del *Purgatorio*; yo escojo la visión de Matilde recogiendo flores en el Paraíso terrenal del canto XXVIII:

Deseoso de ver por dentro y fuera
la divina floresta espesa y viva,
que a los ojos temblaba el día nuevo,

sin esperar ya más, dejé su margen,
andando, por el campo a paso lento
por el suelo aromado en todas partes.

Un aura dulce que jamás mudanza
tenía en sí, me hería por la frente
con no más golpe que un suave viento;

con el cual tremolando los frondajes
todos se doblaban hacia el lado
en que el monte la sombra proyectaba;

mas no de su estar firme tan lejanos,
que por sus copas unas avecillas
dejaran todas de ejercer su arte;

mas con toda alegría en la hora prima,
la esperaban cantando entre las hojas,
que bordón a sus rimas ofrecían,

como de rama en rama se acrecienta
en la pineda junto al mar de Classe,
cuando Eolo al Siroco desencierra.

Lentos pasos habíanme llevado
ya tan adentro de la antigua selva,
que no podía ver por dónde entrara;

y vi que un río el avanzar vedaba,
que hacia la izquierda con menudas ondas
dobleaba la hierba a sus orillas.

Toda el agua que fuera aquí más límpida,
arrastrar impurezas pareciera,
a ésta que nada oculta comparada,

por más que esta discurra oscurecida
bajo perpetuas sombras, que no dejan
nunca paso a la luz del sol ni luna.

Me detuve y crucé con la mirada,
por ver al otro lado del arroyo
aquella variedad de frescos mayos;

y allí me apareció, como aparece
algo súbitamente que nos quita
cualquier otro pensar, maravillados,

una mujer que sola caminaba,
cantando y escogiendo entre las flores
de que pintado estaba su camino.

“Oh, hermosa dama, que amorosos rayos
te encienden, si creer debo al semblante
que dar suele del pecho testimonio,

tengas a bien adelantarte ahora
—díjete— lo bastante hacia la orilla,
para que pueda escuchar lo que cantas.

Tú me recuerdas dónde y cómo estaba
Proserpina, perdida por su madre,
cuando perdió la dulce primavera”⁵⁵.

En la extática traducción de Percy Bysshe Shelley este conserva la *terza rima* —que Dante inventó— a expensas del significado literal original, pero logra captar las sorpresas y el esplendor de la llegada de Matilde, quien dio marcha atrás a la caída de Proserpina y de Eva, y quien presagia para Dante el regreso inminente de la visión de Beatriz. Es posible también que Shakespeare (acto IV, escena 3, de *El cuento de invierno*) ronde la memoria de Shelley, pues Perdita es el equivalente shakespeariano de Matilde:

[PERDITA.—...] ¡Oh Proserpina! ¡Que no tenga a mi disposición las flores que, en tu espanto, dejas caer del carro de Plutón! ¡Los narcisos, que preceden a las intrépidas golondrinas y cuya belleza cautiva a los vientos de marzo!⁵⁶.

Hay un enigma en torno a las razones por las cuales Dante llamó a esta joven cantante de *El paraíso recuperado* Matilde (Matelda), y los estudiosos han intentado explicaciones muy diversas. La Matilde de Dante sólo aparece brevemente pero yo la prefiero perversamente a

Beatriz, que regaña y sermonea y siempre es demasiado buena para Dante. Como la Perdita de Shakespeare, Matilde nos resulta encantadora. ¿Quién si no el feroz Dante hubiese podido enamorarse de nuevo de la celestial Beatriz? ¿Cómo no enamorarse de Matilde después de las siguientes estrofas?

...este supera a todos los sabores.
Y aunque bastante pueda estar saciada
tu sed para que más no te descubra,

un corolario te daré por gracia;
no creo que te sea menos caro
mi decir, si te da más que prometo.

Tal vez los que de antiguo poetizaron
sobre la Edad de Oro y sus delicias,
en el Parnaso este lugar soñaban.

Fue aquí inocente la humana raíz;
aquí la primavera y fruto eterno;
este es el néctar del que todos hablan⁵⁷.

Graciosa y bella, misteriosa epítome de una joven enamorada, Matilde camina con Dante por las praderas como si la Edad Dorada hubiese regresado. Matilde se mueve como una bailarina y no es necesario que la obliguemos a ir más despacio abrumándola de alegorías o relacionándola con nobles mujeres de la historia o contemplativas benditas. Está claro que Dante, famosamente susceptible a la belleza femenina, se habría enamorado de Matilde si la transfigurada Beatriz, madre regañona e imagen del deseo, no lo estuviese esperando en el canto siguiente.

La reacción de William Hazlitt, ese soberbio crítico literario del Renacimiento británico, ante Dante es mucho más ambigua que la de Shelley o la de Byron, y sin embargo él sí captó la verdadera esencia de su originalidad, el efecto de su genio:

Es interesante tan solo porque logra estimular nuestra simpatía con la emoción que lo posee. No nos presenta los objetos que han estimulado esa emoción; más bien se prende de la atención y nos muestra el efecto

que esta produce en sus propios sentimientos; en consecuencia, su poesía frecuentemente nos transmite la fascinante y sobrecogedora sensación que nos invade al contemplar el rostro de una persona que ha visto un objeto aterrador.

Hazlitt estaba pensando en el “Infierno” y no en Matilde en el “Purgatorio”, en donde la sensación es la de contemplar un rostro que ha visto un objeto fundamental de deleite.

Frontispicio 10

Geoffrey Chaucer

Cuando me acuerdo de mi juventud y de mi alegría, me cosquillean las fibras de mi corazón. Hoy día constituye el consuelo de mi alma el haber corrido el mundo en mis tiempos. Mas, ¡ay!, la edad, que todo lo inficiona, me ha despojado de mi belleza y de mi energía. ¡Vayan enhorabuena y el diablo cargue con ellas! La flor de la harina se acabó, y ahora tengo que vender el salvado como mejor pueda...⁵⁸.

“Hoy día constituye el consuelo de mi alma el haber corrido el mundo en mis tiempos”: es difícil no ceder al encanto de la mujer de Bath, tan emblemática del genio de Chaucer como sir Juan Falstaff lo es del genio de Shakespeare. Y es comprobable que este la tenía en mente cuando creó a Falstaff; los dos grandes vitalistas aluden a San Pablo cuando afirman que no hay pecado en su vocación. Pero la mujer de Bath sugiere que ha despachado por lo menos a un marido y el hecho de que no tenga hijos es desconcertante.

Chaucer el peregrino siente un gran aprecio por la mujer, pero la verdad es que admira a la mayoría de sus colegas peregrinos y disfruta de ellos; o más bien se deleita en hablarnos de su admiración. Su penetrante ironía se centra en su autorretrato como peregrino, cuyos juicios acerca de los demás peregrinos resultan dudosos; pero eso se explica porque Chaucer el poeta quiere que cuestionemos casi todos los juicios morales.

Como era previsible, aparentemente la actitud de Chaucer ante Dante era más bien ambivalente, a causa de los feroces e incesantes juicios morales de este último. El nivel de ponderación en el buen humor de la mujer de Bath habla por Chaucer: la alegría se cuele incesantemente. Sus deseos no se han apaciguado y su desafío de los estragos de la edad es maravilloso: “¡Vayan enhorabuena y el diablo cargue con ellas!”.

Geoffrey Chaucer

1340 ¿? | 1400

LA RISA NO ACOMPAÑA la lectura de Lucrecio o de Virgilio, de Agustín o de Dante. Ante semejante compañía, no podemos menos que dar la bienvenida al genio cómico de Chaucer, quien se negó a estudiar las nostalgias, ya fuesen caballerescas o espirituales. Pero no he escogido a los compañeros de Chaucer por razones arbitrarias: una vez más vemos las relaciones de influencia que hay entre Dante y Chaucer, aunque el verdadero precursor de Chaucer fue Boccaccio, a quien nunca menciona. Chaucer —profundamente impresionado por Dante y también jovialmente irritado— creó una parodia de Dante el peregrino en Chaucer el peregrino de *Cuentos de Canterbury*.

Los estudiosos de Dante viven llenos de admiración por su poeta. Chaucer, el más enérgico escritor en lengua inglesa después de Shakespeare, quería aprender de Dante pero era demasiado buen ironista para dejarse llevar por la admiración. Lucrecio estaba seguro de conocer la verdad: era un epicúreo. Virgilio, dudoso de todo, es una especie de epicúreo resbaladizo: no se siente a gusto en la verdad del materialismo metafísico, quisiera un poco de trascendencia, y sabe que no la encontrará jamás. Agustín y Dante conocían la verdad, pero esta es una revelación para aquellos a quienes es revelada. Chaucer, en una actitud de lo más refrescante, duda de que ningún escritor pueda atrapar la verdad en el lenguaje. A pesar de sus recelos y titubeos, Chaucer es un poeta secular y como tal es el más genuino precursor de Shakespeare.

Yo sigo prefiriendo al narrador-polemista católico G.K. Chesterton sobre los demás críticos de Chaucer, pues su certeza de la grandeza de este es sólida. Considera que Chaucer es de la estatura de Dante y de Shakespeare, y admite que escribe una poesía secular, incluso pagana, cuando le conviene, ignorando sus más íntimas convicciones religiosas. Chesterton se niega a separar a Chaucer de Dante, aunque pienso que no estaba convencido de la sabiduría de hacerlo. Sabemos exactamente cuáles son los juicios de Dante de cada una de las personas que aparecen en su poema, aunque a veces ni él mismo tolera su juicio, como en el caso de Francesca. Pero nadie puede saber cuál es la posición de

Chaucer en relación con el bulero, o con la mujer de Bath, o con el caballero, como nadie sabe qué pensaba Shakespeare de Falstaff y de Hamlet, de Yago o de Cleopatra. Chaucer y Shakespeare no pretenden saber nada de manera irrevocable, y podemos deducir que los juicios morales acicateaban su ironía. Dante realmente sí parece saber todo lo que se puede saber en 1300, pero también insiste en afirmar que conoce y habla la verdad, aunque esta resultara tan inasible entonces como ahora. El hecho es que Dante se inventa cosas todo el tiempo para poder lograr los propósitos de su sorprendente poema. ¿Brunetto Latini era sodomita? Quizás a nosotros nos tenga sin cuidado que lo haya sido o que no lo haya sido (a menos que seamos fundamentalistas o republicanos), pero parece que Dante se inventó la orientación sexual de su antiguo profesor. Virgilio, como ya lo dije, era esencialmente un epicúreo y no un cristiano anterior a Cristo, y la Beatriz histórica evidentemente no se tomaba a Dante en serio. Dante sufrió mucho, como todos nosotros, pero muchos vacilaríamos a la hora de poblar el infierno con nuestros enemigos personales. Chaucer es demasiado irónico para decir estas cosas pero evidentemente las sabe y las siente y no está dispuesto a especular sobre la condenación de nadie, ni siquiera del bulero.

¿Hay ironías en la *Comedia* que no sean crueles? Quizás este sea el momento de aclarar que el tema aquí no es la fe. Tal como lo demostraré más tarde, Shelley hace gala de un amor más profundo y de una mayor comprensión de la poesía de Dante que cualquier otro poeta de habla inglesa, incluido T.S. Eliot. Shelley detestaba el cristianismo pero el dogmatismo de Dante no fue una barrera para él:

La poesía de Dante puede ser considerada un puente sobre la corriente del tiempo, que une el mundo moderno con el antiguo. Las nociones distorsionadas de cosas invisibles que Dante y su rival Milton han idealizado no son más que la máscara y el manto con los que estos grandes poetas se cubren y se disfrazan para caminar por la eternidad. Es difícil determinar hasta qué punto eran conscientes de la diferencia, seguramente viva en sus mentes, entre sus propios credos y los de los demás. Dante al menos parece deseoso de marcar toda la diferencia cuando ubica a Rifeo, a quien Virgilio llama *justissimus unus*, en el "Paraíso", y al mostrarse tan heréticamente caprichoso en la distribución de recompensas y castigos.

[...] La *Divina comedia* y *El paraíso perdido* le han dado a la mitología moderna una forma sistemática; y cuando los cambios y el tiempo hayan

añadido una superstición más a la masa de las que han surgido y decaído en la tierra, los comentaristas harán bien en ocuparse sesudamente en dilucidar la religión de la Europa ancestral, que no habrá sido definitivamente olvidada sólo porque habrá sido sellada con la eternidad del genio.

La amable profecía de Shelley se ha cumplido un poco más definitivamente en Europa (excepto por Irlanda) que en Estados Unidos, sólo que no reconozco rastros de “la religión de la Europa ancestral” en lo que insisto en que llamemos la Religión Americana, esa mezcla original de orfismo, gnosticismo y entusiasmo que ha fortalecido la espiritualidad de Estados Unidos desde 1800. Nuestros pentecostales, mormones, adventistas y baptistas de diversa índole y otras invenciones originales son la punta de lanza, pero la mayor parte del 89 por ciento de los americanos que aseguran que Dios los ama a ellos personal e individualmente está bastante lejos de la Europa ancestral, incluso cuando se denominan a sí mismos católicos, luteranos, metodistas, anglicanos o presbiterianos.

Shelley tiene razón, aunque muy pocos estudiosos de Dante y menos especialistas en Milton estarían de acuerdo con él. ¿Qué hace Rifeo en el “Paraíso”? Resulta refrescante la demostración de Rachel Jacoff de que Dante plantea la cuestión sólo para no responderla:

Entre los seis gobernantes que hay entre el ojo y la ceja del águila está Rifeo, un personaje que aparece brevemente en la *Eneida*. Como cualquier lector, Dante se pregunta: “¿Cómo puede ser esto?”. Al igual que la improbable presencia de Catón en las orillas del Purgatorio, la sorprendente presencia de Rifeo en el Cielo de la justicia nos hace pensar en la forma como Dante lee a su clásicos y en cómo los reescribe. Rifeo es una señal de la inescrutabilidad divina, pero también de la libertad del poeta. Virgilio consideró que Rifeo era “el más justo”, pero el cuento de Dante acerca del odio de Rifeo hacia el “hedor del paganismo” también es puro invento. La teología católica sí permitía el “bautismo por anhelo”, pero sólo Dante habría escogido a Rifeo como ejemplo.

¿Y entonces por qué no Virgilio? Y ya que estamos en eso, ¿por qué Beatriz? El poema es de Dante y él hace lo que más le conviene, pero ya es hora de darse cuenta de que Dante es una secta de uno y no un agustiniano, ni un tomista, ni cosa que se le parezca. Milton evidentemente también es una secta de uno, y quizás Shelley sólo se diferencia-

ba de Dante y de Milton en el hecho de negarse a ser llamado cristiano. A Chaucer lo hubiese tenido sin cuidado la teología de Dante, pero la aspereza y la arbitrariedad del florentino le disgustaban al compasivo ironista inglés. Somos renuentes a hablar de la destructiva arrogancia de Dante, pero lo que no podemos pasar por alto es que él de ninguna manera consideraba que su Dios fuese inescrutable. Dante no nos cuenta todos los secretos de Dios pero parece conocerlos casi todos, y quizás los habría divulgado con mayor liberalidad si se le hubiese concedido el cuarto de siglo adicional que necesitaba para convertirse en nueve nuevos.

No es tanto que Chaucer se muestre cortésmente escéptico de los juicios morales, casi divinos, de Dante, como que se aburre con los retratos congelados de hombres y mujeres, condenados por Dante a no cambiar. Podría decirse que Chaucer es la diferencia entre Dante y Shakespeare porque la mujer de Bath incita el milagro de sir Juan Falstaff y el abismo nihilista del bulero anuncia a los grandes transgresores de todos los valores en Shakespeare, Yago y el Edmundo de *El rey Lear*. En vez de centrarme en la mujer y en el bulero, me referiré aquí a toda la panoplia del prólogo general de *Cuentos de Canterbury*. Dante, sutilmente revisado y contradicho, es el precursor de la otra obra maestra de Chaucer, *Troilo y Crésida*, pero los *Cuentos de Canterbury* en su mayor parte dejan atrás a Dante y establecen un combate clandestino con Boccaccio, una influencia mucho más peligrosa para Chaucer, cuyo dominio de la narración de los personajes le debe lo suyo al sabroso autor del *Decamerón*.

Chaucer empezó a escribir *Cuentos de Canterbury* aproximadamente a los 46 años, y siguió escribiéndolos hasta su muerte en 1400. De los 120 cuentos planeados, terminó veintidós y empezó otros dos. Como en el resto de su obra, Chaucer escribió pensando que se leería en voz alta en la corte y en los hogares de los grandes nobles. Y sin embargo Chaucer también esperaba ser leído.

Es útil para ubicar a Chaucer tener en cuenta que vivió al servicio de Ricardo II y después de Enrique IV. El mundo de los dramas de Shakespeare dedicados a Enrique IV es el de la visión que Chaucer tiene de Inglaterra. De hecho sir Juan Falstaff es contemporáneo de Chaucer; y lo que es más importante, Falstaff y la mujer de Bath son verdaderos contemporáneos y habrían tenido mucho que decirse y mucho que hacer

juntos. Compartieron una época caótica de guerras civiles, virulenta e incierta, una época para ir de peregrinaje, actividad que seguramente tenía su lado espiritual pero también era más o menos el equivalente de los cruceros de hoy. La mujer de Bath ha enterrado cinco maridos y busca un sexto, o al menos compañía para el camino. Yo no quisiera encontrarme con los personajes de Dante, ni siquiera en el “Purgatorio” o en el “Paraíso”, pero si una fuerza temprana pudiese devolverme, me gustaría estar con Chaucer el peregrino, el anfitrión, y los otros 28 buscadores. La originalidad de Chaucer, la gloria de su genio, surge vívidamente en los retratos del prólogo general. Su rasgo particular es la vitalidad, ya sea que se trate del monje comedor de cisnes o del fraile cazador de mujeres, o los cinco tunantes de los bajos fondos: el molinero, el mayordomo, el alguacil eclesiástico, el temible administrador de colegio y el escandaloso y perturbador bulero. La más vital de las vitalistas, capaz de darle la talla a Falstaff o al Panurgio de Rabelais, es, por supuesto, la mujer de Bath, a quien todos los lectores queremos tener en nuestros brazos y que sin embargo no está exenta de rasgos sospechosos.

¿Cómo alcanzó Chaucer semejante maestría en la caracterización dos siglos antes de Shakespeare? Aunque las modas que desacreditan la idea del genio individual me tienen sin cuidado, tengo que admitir en este caso, como lo hago en otras oportunidades a lo largo del libro, que para que las obras originales surjan es necesaria una intersección entre la conciencia dotada y el *kairos*, el momento oportuno. Pero no creo que sepamos todavía cómo funciona dicha intersección. Chaucer era el hijo de un vinatero de éxito, pero se unió a la casa real, dejando atrás sus orígenes de clase media, a los 17. Estuvo al servicio de tres reyes—Eduardo III, Ricardo II y Enrique IV— como soldado, diplomático, cortesano y administrador. Aparentemente nunca dejó de existir cierta fructífera tensión entre los modestos orígenes de Chaucer y su carrera en la corte, pero Chaucer no era único en la Inglaterra de su tiempo y sin embargo él fue el único en convertirse en poeta supremo de su país antes del advenimiento de Shakespeare. Su época y su posición resultaron fecundas a la hora de suministrarle materia poética para su arte, y sin embargo debemos preguntarnos una vez más: ¿por qué él? Al igual que en los casos de Virgilio, Agustín y Dante, los dones únicos de Chaucer, su inteligencia, su lenguaje y su percepción, parecen surgir exclusivamente de su energía individual más que de las fuerzas culturales a su alrededor. Chaucer era un observador social perspicaz, pero es que la

mujer de Bath y el bulero son visiones poéticas representadas con un brío realista que resulta simultáneamente acogedor y engañoso, desde una perspectiva artística. La ironía de Chaucer es de tal magnitud que a veces no podemos verla, como lo observó Chesterton. La mujer de Bath es más sombría de lo que parece, y el bulero, más sincero de lo que él estaría dispuesto a admitir. ¿Y cómo interpretar la aterradora historia de la priora? ¿Realmente es un cuento contado sin ironía? ¿Es posible dudar del lenguaje y de las historias tanto como Chaucer y después exhibir sinceramente la violencia antisemítica de este cuento tan infamante que hace que *El mercader de Venecia* parezca bondadoso? El odio que esta priora tan bien educada siente hacia los judíos (expulsados de Inglaterra en 1290 por el crimen de haber sido víctimas de la masacre de York) es perfectamente maligno, odio que culmina en una estrofa que tengo que considerar irónica:

El prefecto hizo matar a todos los judíos que conocían el asesinato, dándoles suplicios y muerte ignominiosa, pues a ninguno quiso perdonar maldad tan grande. Porque quien mal hace, mal recibe. Y así, los culpables fueron arrastrados, atados a la cola de caballos salvajes, y luego se les colgó, como disponía la ley⁵⁹.

Quizás las ironías sutiles de Chaucer no sean de esta magnitud, pero son maravillosamente constantes. Talbot Donaldson comparó muy adecuadamente a Chaucer el peregrino con el Lemuel Gulliver de Jonathan Swift y su pasión por los caballos razonables. El Chaucer de Chesterton disfrutaba socarrona e imperturbablemente de todas las contradicciones que se topaba, y saboreaba su propia impudicia. Nadie sabía mejor que Chaucer que su mundo estaba en decadencia y quizás nadie supo disfrutarlo mejor en su caída. Esa ironía que depende de la sensación de que una realidad más espléndida se ha ido para siempre es tanto chauceriana como chestertoniana. Fue Boccaccio quien primero usó el recurso de contar historias irónicas cuyo verdadero tema es la narración de cuentos, y quizás es por eso que Chaucer nunca lo menciona. Pero lo que sí es enteramente chauceriano es su ironía, que desafía toda descripción. La erudición de la mujer de Bath es sorprendente, pero ella misma tiene una actitud irónica al respecto. El bulero es un hombre que ansía la fatalidad y su regocijo con la autodestrucción es otra faceta de la ironía. El mismo Chaucer, como poeta y peregrino, se encamina hacia una visión

irónica en la que la ironía se convierte en una especie de amor por el mundo y por los pintorescos tontos que lo habitan. La ironía amable se convierte en amor irónico, en una hermosa y burlona aprehensión de los peregrinos y de su peregrinaje. Y esto, sea lo que sea, es lo opuesto de lo que Dante consideraba amor.

Mientras predica a la congregación que se dispone a despojar, el bulero alcanza el éxtasis:

Muevo manos y lengua con tal soltura que es cosa de ver mi diligencia⁶⁰.

Uno quisiera volverlo uno de esos telepredicadores, una de las glorias americanas en vía de extinción. ¿Y dónde hallaremos a nuestra mujer de Bath con su glorioso lema: “La boca bebedora engendra lascivia”? Tenía que surgir una voz poética lo suficientemente resonante y una visión humana lo suficientemente comprensiva para defender la vida común de las urgencias proféticas de Dante. La originalidad de Chaucer es menos sublime que la de Dante, ¡pero cómo agradecemos su presencia! Los peregrinos del absoluto nunca dejan de hacer juicios morales. Chaucer no confía en los absolutos y nos convence irónicamente de la posibilidad de que la vida desautorice a aquellos cuyo don es condenar a los demás.

1. "Soneto 129", en *Obras completas*, William Shakespeare, trad. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1951, p. 2202.
2. *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, acto III, escena 2, en *Obras completas*, William Shakespeare, trad. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1951, p. 1369.
3. *La primera parte del rey Enrique IV*, acto I, escena 2, en *Obras completas*, William Shakespeare, trad. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1951, p. 410.
4. *La vida del rey Enrique V*, acto II, escena 3, en *Obras completas*, William Shakespeare, trad. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1951, pp. 530-31.
5. *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, acto II, escena 2, en *Obras completas*, William Shakespeare, trad. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1951, p. 1356.
6. *Antonio y Cleopatra*, acto IV, escena 13, en *Obras completas*, William Shakespeare, trad. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1951, p. 1831.
7. *Hamlet*, William Shakespeare, trad. de José María Valverde, Bogotá, Biblioteca El Tiempo, 2001, p. 102.
8. *Hamlet*, William Shakespeare, trad. de José María Valverde, Bogotá, Biblioteca El Tiempo, 2001, p. 99.
9. *El rey Lear*, William Shakespeare, en *Shakespeare, la invención de lo humano*, Harold Bloom, trad. de Tomás Segovia, Bogotá, Editorial Norma, 2001, p. 508.
10. *Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes, parte II, capítulo XXIII, "De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa", Barcelona, Instituto Cervantes, Crítica, 1998, p. 827.
11. *Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes, parte II, capítulo LXXIII, "De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte", Barcelona, Instituto Cervantes, Crítica, 1998, p. 1223.
12. Unamuno, tomado de *El canon occidental*, Harold Bloom, trad. de Damián Alou, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995, p. 141.
13. *Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes, parte II, capítulo LVIII, "Que trata de cómo menudearon sobre don Quijote aventuras tantas, que no se daban vagar unas a otras", Barcelona, Instituto Cervantes, Crítica, 1998, p. 1097.
14. [Capítulo II, segunda parte]
15. *Meditaciones del Quijote*, núm. 15: "El héroe", José Ortega y Gasset, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1942, pp. 141-42.
16. *Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes, parte II, capítulo XXXII, "De la respuesta que dio don Quijote a su reprehensor, con otros graves y graciosos sucesos", Barcelona, Instituto Cervantes, Crítica, 1998, p. 890.
17. *Ensayos*, t. III, capítulo V, "Sobre unos versos de Virgilio", Michel de Montaigne, trad. de María Dolores Picazo y Almudena Montojo, Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, p. 113.
18. *Ensayos*, t. III, capítulo II, "Del arrepentimiento", Michel de Montaigne, trad. de María Dolores Picazo y Almudena Montojo,

- Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, pp. 39 y 40.
19. *Ensayos*, t. I, "Al lector", Michel de Montaigne, trad. de María Dolores Picazo y Almudena Montojo, Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, p. 35.
 20. *Ensayos*, t. III, capítulo XIII, "De la experiencia", Michel de Montaigne, trad. de María Dolores Picazo y Almudena Montojo, Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, p. 402.
 21. *Ensayos*, t. II, capítulo XII, "De la fisonomía", Michel de Montaigne, trad. de María Dolores Picazo y Almudena Montojo, Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, pp. 324 y 325.
 22. *Ensayos*, t. III, capítulo V, "Sobre unos versos de Virgilio", Michel de Montaigne, trad. de María Dolores Picazo y Almudena Montojo, Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, pp. 85-86.
 23. *Ensayos*, t. III, capítulo V: "Sobre unos versos de Virgilio", Michel de Montaigne, trad. de María Dolores Picazo y Almudena Montojo, Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, p. 86.
 24. *Ensayos*, t. III, capítulo V, "Sobre unos versos de Virgilio", Michel de Montaigne, trad. de María Dolores Picazo y Almudena Montojo, Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, p. 100.
 25. *Ensayos*, t. III, capítulo V, "Sobre unos versos de Virgilio", Michel de Montaigne, trad. de María Dolores Picazo y Almudena Montojo, Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, p. 116.
 26. *Ensayos*, t. III, capítulo XIII, "De la experiencia", Michel de Montaigne, trad. de María Dolores Picazo y Almudena Montojo, Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, p. 371.
 27. *Ensayos*, t. III, capítulo XIII, "De la experiencia", Michel de Montaigne, trad. de María Dolores Picazo y Almudena Montojo, Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, p. 402.
 28. *Ensayos*, t. III, capítulo XIII, "De la experiencia", Michel de Montaigne, trad. de María Dolores Picazo y Almudena Montojo, Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, p. 390.
 29. *Ensayos*, t. III, capítulo XIII, "De la experiencia", Michel de Montaigne, trad. de María Dolores Picazo y Almudena Montojo, Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, p. 401.
 30. *Hombres representativos*, "Montaigne, o el escéptico", Ralph W. Emerson, trad. de J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 104.
 31. *Hombres representativos*, "Montaigne, o el escéptico", Ralph W. Emerson, trad. de J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 106.
 32. *El paraíso perdido*, libro VII, 28-38, John Milton, trad. de Esteban Pujals, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, p. 300.
 33. *El paraíso perdido*, libro XII, 415-20, John Milton, trad. de Esteban Pujals, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, pp. 498-99.
 34. *El paraíso perdido*, libro IV, 492-535, John Milton, trad. de Esteban Pujals, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, pp. 199-200.
 35. *El paraíso perdido*, libro IX, 859-88, John Milton, trad. de Esteban Pujals, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, pp. 385-86.
 36. *El paraíso perdido*, libro V, 856-61, John Milton, trad. de Esteban Pujals, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, p. 255.

37. *¿Cuánta tierra necesita el hombre?*, capítulo IX, en *Obras*, t. II, León Nikolaievich Tolstoi, trad. de Irene y Laura Andresco, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1969, pp. 1497-98.
38. *Tres rusos*, "L.N. Tolstoi", Máximo Gorki, sin créditos al traductor, La Plata, Editorial Calomino, 1944, pp. 17-18.
39. *La sonata a Kreutzer*, capítulo XXVII, en *Obras*, t. II, León Nikolaievich Tolstoi, trad. de Irene y Laura Andresco, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1969, pp. 617-18.
40. *Hadji Murad*, capítulo XXV, en *Obras*, t. II, León Nikolaievich Tolstoi, trad. de Irene y Laura Andresco, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1969, p. 700.
41. *La sonata a Kreutzer*, capítulo XXVIII, en *Obras*, t. II, León Nikolaievich Tolstoi, trad. de Irene y Laura Andresco, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1969, p. 620.
42. *De la naturaleza de las cosas*, libro IV, "Peligros del amor, sufrimientos e ilusiones de los enamorados", Lucrecio, trad. del abate Marchena, edición de Marcelino Meléndez y Pelayo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, y Barcelona, Ediciones Altaya, 1995, p. 279.
43. *De la naturaleza de las cosas*, libro III, "Invocación al divino Epicuro", Lucrecio, trad. del abate Marchena, edición de Marcelino Meléndez y Pelayo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, y Barcelona, Ediciones Altaya, 1995, pp. 187-88.
44. *Eneida*, libro VI, "El vestíbulo del infierno. El Aqueronte", Virgilio, trad. de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Editorial Gredos, 1992, y Bogotá, Editorial Planeta Colombiana, 1995, pp. 189-90.
45. *Eneida*, libro IV, 527-52, Virgilio, trad. de Aurelio Espinosa Polit, edición de José Carlos Fernández Corte, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.
46. *Eneida*, libro VI, 423-54, Virgilio, trad. de Aurelio Espinosa Polit, edición de José Carlos Fernández Corte, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.
47. *Confesiones*, libro XIII, 15, San Agustín, trad. de Pedro Rodríguez de Santidrián, Madrid, Alianza Editorial, 1990, y Barcelona, Ediciones Altaya, 1993, p. 399.
48. *Confesiones*, libro X, 27, San Agustín, trad. de Pedro Rodríguez de Santidrián, Madrid, Alianza Editorial, 1990, y Barcelona, Ediciones Altaya, 1993, pp. 269-70, 274, 278, 286, 287.
49. *Confesiones*, libro XI, 14, San Agustín, trad. de Pedro Rodríguez de Santidrián, Madrid, Alianza Editorial, 1990, y Barcelona Ediciones Altaya, 1993, p. 327.
50. *Confesiones*, libro XI, 28, San Agustín, trad. de Pedro Rodríguez de Santidrián, Madrid, Alianza Editorial, 1990, y Barcelona, Ediciones Altaya, 1993, p. 343.
51. *Bucólicas*, bucólica IV, "Palión", Virgilio, trad. de Tomás de la Ascensión Recio García, Madrid, Editorial Gredos, y Barcelona, Editorial Planeta, DeAgostini, 1990, pp. 47-48.
52. *Divina comedia*, "Infierno", canto XXVI, Dante Alighieri, trad. de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988, p. 235.
53. *El Convivio*, libro IV, 24, Dante Alighieri, trad. de C. Rivas Cherif, Madrid, Barcelona, Calpe, 1919, pp. 274-75.
54. "Soneto 129", fragmento, en *Obras completas*, William Shakespeare, trad. de Luis Astrana Marín, Aguilar de Ediciones, Madrid, 1951, p. 2202.

55. *Divina comedia*, "Purgatorio", canto xxviii, Dante Alighieri, trad. de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988, pp. 473-75.
56. *El cuento de invierno*, acto IV, escena 3, en *Obras completas*, William Shakespeare, trad. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1951, p. 2001.
57. *Divina comedia*, "Purgatorio", canto xxviii, Dante Alighieri, trad. de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988, p. 479.
58. *Cuentos de Canterbury*, "Prólogo del cuento de la mujer de Bath", Geoffrey Chaucer, trad. de Juan G. de Luaces, España, Salvat Editores, 1971, p. 104.
59. *Cuentos de canterbury*, "Cuento de la priora", Geoffrey Chaucer, trad. de Juan G. de Luaces, España, Salvat Editores, 1971, p. 78.
60. *Cuentos de Canterbury*, "Cuento del bulero", Geoffrey Chaucer, trad. de Juan G. de Luaces, España, Salvat Editores, 1971, p. 86.

II 

HOKMAH

EL YAVISTA, SÓCRATES Y PLATÓN, SAN PABLO, MAHOMA

El núcleo escondido de este lustro es Jesús. *Estuvo* aquí pero se ha retirado un poco, en parte a causa de mis propias dudas, en parte por un sabio consejo editorial. *Genios* es un libro sobre la conciencia del autor, e incluso Sócrates es un autor, aunque de la tradición oral. Pero me parece a mí que hay dos personas diferentes, el Jesús histórico del cual no sabemos gran cosa y el personaje literario estampado a fuego en los cuatro Evangelios, de la misma forma como Yavé es el gran personaje literario del escritor J o Yavista. Jesús y Hamlet son los únicos personajes literarios que parecen poseer la conciencia del autor, pero este libro no está dedicado a los personajes literarios sino a las mentes creativas ejemplares.

Considerar que Mahoma, sello de los profetas, es un genio creativo es contravenir el Islam, pues Dios mismo es quien pronuncia cada una de las palabras del Corán. Pero no podemos ignorar el Corán porque es una obra de genio que es urgente estudiar. No es posible considerar la sabiduría divina, *Hokmah*, en sus formulaciones occidentales sin yuxtaponer el Yavista a Platón, San Pablo al Corán.

Frontispicio I I

El Yavista

[1] El Eterno Se le apareció en la planicie de Mamre mientras estaba sentado en la entrada de su tienda, en pleno calor del día. [2] Alzó la vista y miró: he aquí que había tres hombres parados frente a él. Él los vio y corrió hacia ellos desde la entrada de la tienda, y se postró sobre el terreno. [3] Y dijo: “Señor mío, si he hallado gracia en tus ojos, por favor no sigas de largo ante tu sirviente”.

[4] “Que traigan agua y lavad vuestros pies, y reclinados debajo del árbol. [5] Iré a buscar un pedazo de pan para que tengan sustento, luego continuaréis, por cuanto ya habréis pasado por el camino de vuestro sirviente”. Dijeron ellos: “Pues haz como dices, tal como has dicho”.

[6] Y Abraham se apresuró a la tienda de Sara y dijo: “¡De prisa! ¡Tres medidas de harina, de sémola; amásala y haz tortas!”. [7] Y Abraham fue corriendo al ganado, tomó un ternero, tierno y bueno, y se lo dio al joven, quien lo preparó enseguida. [8] Tomó crema y leche y el ternero que había preparado, y los colocó delante de ellos; y se paró frente a ellos, debajo del árbol, y ellos comieron”.

He aquí al Yavista (o a la Yavista) en su expresión más misteriosa. El día se ha puesto más y más caluroso y Yavé se le aparece a Abraham cerca de los terebintos en la planicie de Mamre. Otros dos *elohim* acompañan a este Dios que ha llegado de sorpresa, dos seres divinos o ángeles que acompañan a Yavé en el camino y que se proponen destruir Sodoma y Gomorra, las pecaminosas ciudades de la planicie. Como los demás, Yavé se lava los pies, se recuesta a la sombra de los terebintos y disfruta de un delicioso almuerzo de ternera, tortas, queso y leche. Complacido con la hospitalidad de Abraham y las habilidades culinarias de Sara, Yavé le anuncia un hijo a Abraham y Sara, demasiado viejos para esa concepción y ese alumbramiento. Cuando Sara, que está escondida en su tienda, se ríe irónicamente de la promesa, Yavé se ofende y acusa a la asustada mujer, que lo niega, de haber tenido la desfachatez de reírse.

¿Quién querría renunciar a este Yavé a pesar de los lamentos de los teólogos y de los académicos que desean un dios menos humano? El

Yavista es un genio cómico que trabaja en un terreno en el que no esperamos lo cómico. El picaresco júbilo y la exuberancia de este escritor no tuvieron igual hasta Shakespeare, cuyas audacias debían ser más sutiles en una Inglaterra en la que los herejes iban a dar a la hoguera y los blasfemos podían perder una oreja o incluso la lengua. Pero el Yavista ignora todo lo relacionado con las herejías y las blasfemias. El escritor J es un contador de cuentos, de un refinamiento sorprendente y de una naturalidad casi infantil.

William Blake afirmó que la historia de la religión consistía en la “selección de formas de adoración de entre los cuentos poéticos”. El judaísmo, el cristianismo y el islamismo todos surgen de ese proceso, y todos están infinitamente lejos de la belleza exuberante del Yavista.

El Yavista

980 ¿? | 900 a.C.

LOS ORÍGENES HEBREOS siguen siendo difíciles de datar con exactitud. Abram, que se convirtió en Abraham, padre de los judíos, de los cristianos y de los musulmanes, posiblemente vivió en el siglo 18 antes de nuestra era. Israel pudo haber descendido hasta Egipto un siglo después y el Éxodo pudo haber ocurrido cerca de 1280 a.C. Canaán quizás fue conquistada cincuenta años después. Se puede afirmar tentativamente que el profeta Samuel y el rey Saúl son del 1020-1000 a.C., y David reinó en Judea e Israel del 1000 al 960, cuando Salomón ascendió al trono y fue rey hasta aproximadamente el 922, después de lo cual el reino se dividió.

El escritor más grande en lengua hebrea, conocido entre los estudiosos como J o el Yavista, escribió las partes cruciales de lo que ahora llamamos Génesis, Éxodo y Números en algún momento entre el 950 y el 900. Dado que desconocemos el nombre de este autor, estamos en libertad de especular sobre su identidad.

El Libro de J o el Yavista forma parte de esa gigantesca estructura que va del Génesis hasta Reyes y que fue inventada por un gran editor-escritor, el Redactor, durante el exilio babilonio, aproximadamente en el 550 a.C. En 1990 escribí un comentario, *The Book of J* [El libro de J, Barcelona, Interzona, 1995], con el que sigo estando de acuerdo, si bien no estoy contento con la traducción que usé en ese volumen*.

El novelista victoriano Samuel Butler, autor de la inolvidable *El destino de la carne*, escribió también un libro en el que afirmaba que el autor de la *Odisea* era una mujer. Butler es delicioso aunque no del todo convincente, y retrospectivamente me doy cuenta de que él influyó en mi deducción de que el Yavista fue una mujer, una aristócrata de la es-

* En *Genius*, Bloom cita del *Tanakh* (1985), versión judeoamericana de las Sagradas Escrituras en la que la Torá, o los Cinco Libros de Moisés (que incluye el texto de J) fue interpretado por un distinguido grupo conformado entre otros por Harry M. Orlinsky, H.L. Ginsberg, Ephraim A. Speiser. Aquí se usó la traducción de Daniel ben Itzjak, *La Torá*, Libro del Génesis, Sección Vaierá, 18: 1-6, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1999, p. 35. N del T.

pléndida corte de Salomón el Sabio. Me gusta la sugerencia de Jack Miles de que sea lo suficientemente audaz como para identificar a esta gran mujer como la hitita Betsabé, madre de Salomón. Se sabe que David planeó la muerte de su marido Urías en batalla para poder sumarla a sus otras esposas. ¡Sería muy divertido que el genio cuyas historias el Redactor organizó en la Torá hubiese sido una mujer hitita y no un hombre israelita! Dado que J es un gran ironista y no siente especial afecto por los patriarcas hebreos y más bien sí por sus esposas, Betsabé encargaría admirablemente. También habría que tener en cuenta la admiración de J por Tamar y Agar, mujeres que, como Betsabé, no eran israelitas.

Quisiera aclarar que mi lectura del texto de J es la misma que haría de cualquier otro gran texto literario, y lo leo como leería a Homero, a Dante o a Shakespeare. Al margen de su verdadera historia, las representaciones vitales de Abram/Abraham, Jacob/Israel, Judá, Tamar, José y Moisés son de J, y aquí los considero en su calidad de personajes literarios. Decidí excluir a Jesús de este libro en vez de tratarlo como un personaje literario creado por Marcos en su Evangelio, aunque él pertenece, al menos en parte, a la historia del genio judío, aseveración con la que me limito a repetir al reverendo John P. Meier, el más distinguido biógrafo católico romano de Jesús.

Una de las manifestaciones más sobrecogedoras del genio del Yavista trasciende incluso a Shakespeare (aunque me duela decirlo). El personaje más sorprendente de J no es Abraham, ni Jacob, ni Moisés, ni siquiera José —a quien considero un retrato sustituto del rey David—. Es, extrañamente, Yavé, no sólo Dios como personaje literario sino, inolvidablemente, Dios. Una vez más, quisiera evitar el escándalo. El Yavé de J ha sido una extravagancia durante casi tres mil años porque es humano-demasiado-humano. Recuerdo haber afirmado, en mi *Book of J* que, de acuerdo con los estándares normativos —judaicos, cristianos o islámicos—, la representación de Yavé es blasfemia. Hoy añadiría que me quedé corto en esta afirmación: los teólogos (los antiguos y los modernos) y los académicos consideran que el Yavé de J es “antropomorfo”, lo cual es una absurda evasión.

La única sobresaliente excepción la constituye el estudioso alemán Gerhard von Rad, aunque donde dice Israel yo pondría J y donde habla del Antiguo Testamento yo hablaría de la Biblia hebrea o *Tanakh*:

En realidad Israel pensaba que Yavé tenía forma humana. Pero la forma de expresarlo a la que nosotros recurrimos va exactamente en dirección opuesta según las ideas del Antiguo Testamento, porque de acuerdo con las ideas del yavismo, no se puede decir que Israel tenía una concepción antropomórfica de Dios sino lo contrario, que ella tenía una concepción teomórfica del hombre.

Con su gran ironía, J consideraba que sus mujeres y sus hombres eran teomorfos, mientras que su dinámico Yavé es extraordinario y sin trabas desde el comienzo:

[5] pero todo arbusto del campo todavía no estaba en la tierra y toda hierba del campo todavía no había brotado, pues El Eterno Dios no había enviado lluvia sobre la tierra y no había nadie que trabajara el suelo. [6] Ascendió una bruma de la tierra y regó toda la superficie del suelo. [7] Y El Eterno Dios formó al hombre de polvo de la tierra y le exhaló en sus fosas nasales el alma de vida; y el hombre se transformó en un ser vivo².

Estamos demasiado acostumbrados a esto para reconocer su perdurable extrañeza. Yavé modela la figura de Adán con arcilla roja *adamah*, no como un ceramista da forma con su rueda sino como un niño haciendo pasteles de barro. Sin embargo este es un Dios infantil que insufla en su criatura el soplo de la vida, convirtiendo a Adán en un ser vivo, no un alma prisionera dentro de un cuerpo sino una entidad en la que la una y el otro se han fundido, como el propio Yavé.

Esto ya es bastante original, pero J lo supera con la más elaborada creación de Eva, el único relato de cómo se formaron las mujeres que existe en toda la literatura del antiguo Cercano Oriente:

[18] El Eterno Dios dijo: “No es bueno que el hombre esté solo; le haré una compañera que le corresponda”. [19] El Eterno Dios había formado de la tierra todas las bestias del campo y todas las aves del cielo, y las había llevado ante el hombre para ver qué nombre le daba a cada una; y todo nombre que el hombre le daba a cada ser vivo, ese era su nombre. [20] Y el hombre les dio nombre a todo animal de ganado y a las aves del cielo y a todas las bestias del campo; pero en cuanto al hombre, no halló un ayudante que le correspondiera.

[21] El Eterno Dios causó un profundo estado de somnolencia en el hombre, y este se durmió; y Él tomó uno de sus costados y cerró la carne en su lugar. [22] El Eterno Dios, con el costado que había tomado del hombre, construyó una mujer y la llevó ante el hombre. [23] Y el hombre dijo: “Esta vez es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Esta será llamada Ishá (mujer), pues del Ish (hombre) fue tomada”³.

El hebreo que aquí aparece traducido como “un ayudante que le corresponda” significa más bien alguien al lado de Adán, un igual, pues la misma palabra se usa después para describir la actitud de Yavé hacia nosotros. La traducción de Reina-Valera (y la del rey Jacobo), “le haré ayuda idónea”*, fue el comienzo de infinidad de problemas de los cuales nunca nos libraremos. Pero cuando J resulta más enigmática es cuando Yavé “hizo caer un sueño profundo sobre Adán” (*tardemah*, un sopor pesado y anestésico, pues Yavé está operándolo). Es palpable e irónico que Yavé hace un trabajo más hermoso esta vez. El hombre salió de la arcilla y la mujer, de un ser vivo, de forma que nace animada.

Abandono el jardín y dejo atrás a nuestro padre Abraham para ocuparme de la historia del taimado Jacob, que se convirtió en Israel después de luchar con un ángel misterioso (uno de los *elohim*, o seres divinos) durante toda la noche, hasta llegar a un empate:

[23] Esa noche se levantó y tomó a sus dos mujeres, sus dos sirvientas y sus once hijos, y cruzó el vado de Iabok. [24] Y cuando los tomó y les hizo cruzar la corriente, envió del otro lado todas sus posesiones.

[25] Iaacov (Jacob) se quedó solo y un hombre luchó con él hasta el amanecer. [26] Cuando (el hombre) vio que no podía vencerlo, tocó la coyuntura superior del muslo; de modo que Iaacov (Jacob) se dislocó la cadera en su forcejeo con el hombre. [27] Entonces este dijo: “Déjame ir, pues ya ha amanecido”.

Y él dijo: “No te enviaré a menos que me bendigas”.

[28] Y él le dijo: “¿Cuál es tu nombre?”.

Él dijo: “Iaacov (Jacob)”.

* La llamada Biblia del rey Jacobo que cita Bloom dice así: *I will make him an help meet for him*. N del T.

[29] Él dijo: “Ya no se dirá que tu nombre es Iaacov (Jacob), sino Israel, pues has luchado con Dios y con hombres, y has vencido”.

[30] Iaacov (Jacob) preguntó: “Dime, por favor, cuál es tu nombre». Y él dijo: “¿Por qué me preguntas mi nombre?”. Y lo bendijo allí.

[31] Iaacov (Jacob) llamó a aquel lugar Peniel “Pues he visto a Dios cara a cara, y aun así mi alma se ha salvado”. [32] El sol salió para él mientras atravesaba Peniel, y él rengueaba de su muslo⁴.

Este es un triunfo de J pero uno que confrontamos con grandes dificultades porque Jacob el luchador se convirtió en un mito protestante en el cual el patriarca sostiene un afectuoso combate con Dios mismo. La versión judeoamericana dice “has luchado con seres humanos y divinos”, y yo la reemplazaría por “con *elohim* y con hombres”, primero con hombres y después con uno de los *elohim* en el vado de Iabok (y el juego de palabras con el nombre Jacob es característico de J). ¿Combate Jacob con un ser benigno? La tradición judía es ambigua al respecto, y algunas fuentes sugieren que el antagonista era el demonio Samuel, ángel de la muerte, cosa que me parece que tiene sentido. Es la víspera de la reunión de Jacob con su hermano Esaú, despojado engañosamente de sus derechos de nacimiento y de la bendición de Isaac. Jacob no es un guerrero y sabe que el impredecible Esaú se acerca con 400 de sus rudos edomitas, una cuadrilla de hombres malos. Después de haber enviado al otro lado a los miembros de su casa y sus posesiones, Jacob espera para emboscar al ángel de su propia muerte, que se apresura para llegar al encuentro al día siguiente, de manera que Jacob bloquea el vado. Hay algo nefario en este innombrado *elohim* que, como un vampiro, teme a la luz del día: “Déjame ir, pues ya ha amanecido”. Tomen nota, además de que este no es un encuentro cariñoso: Jacob queda permanentemente lisiado. ¿Cómo explicar el obstinado aguante con el que Jacob mantiene a raya al ángel/demonio? J no lo explica, pero en cambio ilumina al nuevo Israel con una epifanía mientras se va: “El sol salió para él mientras atravesaba Peniel, y él rengueaba de su muslo”.

Israel pudo haber significado para J “el que lucha contra Dios” (versión Reina-Valera), o también “que el ángel triunfe”. En cualquier caso el nombre es irónico porque es Jacob el que lucha y el que vence. Toda su vida ha peleado por la Bendición y el genio de J se expresa en la insinuación de que la voluntad humana, la de Jacob, puede ser lo suficien-

temente resuelta como para detener al Ángel de la muerte en uno que otro encuentro esencial.

Ahora me ocuparé de un tercer episodio de la narración del Yavista, el momento más enigmático y estremecedor de la Biblia hebrea. El Moisés de J no es el titán heroico del Deuteronomio y es manejado por J con afectuosa ironía y por Yavé, con no poca rudeza. Este Moisés es un hombre ansioso, no muy paciente, y dudoso de sus propias cualidades para el liderazgo. Este hombre no es muy locuaz y está renuente a convertirse en un profeta de Yavé:

[10] Moshé (Moisés) le dijo a El Eterno: “Te ruego, mi Señor, no soy hombre de palabras, ni desde ayer, ni desde anteayer, ni desde que hablaste por primera vez con Tu sirviente, pues soy pesado de boca y pesado de palabras”.

[11] El Eterno le dijo: “¿Quién le dio boca al hombre, o quién hace al hombre mudo o sordo, o al hombre que ve o al ciego? ¿Acaso no soy Yo, El Eterno? [12] Y ahora, ¡ve! Estaré en tu boca y te enseñaré lo que debes decir”.

[13] Él dijo: “Te ruego, mi Señor, envía a alguien más apropiado”.

[14] La ira de El Eterno se despertó contra Moshé (Moisés), y dijo: “¿Acaso no está tu hermano Aarón, el levita? Yo sé que él ciertamente hablará; además, he aquí que él saldrá a encontrarte y cuando te vea se alegrará su corazón. [15] Tú le hablarás y colocarás las palabras en su boca; y Yo estaré en tu boca y en su boca; y os enseñaré a ambos lo que deben hacer. [16] Él hablará por ti ante el pueblo; y ocurrirá que él será tu boca y tú serás su guía. [17] Y esta vara tomarás en tu mano, con la que harás señales”⁵.

Evidentemente la ira de Yavé no se aplaca con la anuencia de su profeta a ser reclutado y mientras Moisés baja hacia Egipto, J nos sacude con lo siguiente:

[24] Y en el camino, en la posada, El Eterno lo encontró y trató de matarlo. [25] Tzipora tomó una piedra afilada y cortó el prepucio de su hijo y lo arrojó a sus pies; y dijo: “En todo lo que a mí concierne, estás casado con sangre”⁶.

En relación con el injustificado intento por parte de Yavé de matar a Moisés, ha habido comentarios normativos en todos los sentidos, aunque la valiente Tzipora siempre corre con la responsabilidad de salvar el día y a su marido. Según el gran intérprete Rashi, Moisés se detiene en una posada en vez de apresurarse hacia Egipto, pero el hebreo claramente se refiere a un campamento nocturno, inevitable en el Negev.

¿Cuál es el motivo de la ira de Yavé? J no nos da ninguno y evidentemente cree que no hay explicación posible. ¡A sabiendas de que Rashi no había hecho su trabajo, la normativa tradicional insistía absurdamente en que Moisés debía ser asesinado porque no había circuncidado a su hijo pequeño! Pero esta es una interpretación tardía, basada en lo que yo supongo es la manipulación por parte del Redactor de este sorprendente pasaje. La tradición mesoráchica, infeliz con la ironía de choque del Yavista, sencillamente reescribió el pasaje. Satán aparece como una gran serpiente del desierto que casi se traga a Moisés hasta que Tzipora circuncida al pequeño.

Los herejes gnósticos antiguos y modernos (entre los cuales me incluyo) se han deleitado con el pasaje, pero el refinado e irónico Yavista no era ni un creyente ni un hereje. Yo imagino que J quería que viéramos una vez más que la identificación total con la voluntad de Dios es imposible: él no es predecible. Mientras escribía estas palabras, los inefables Falwell y Robertson sugirieron que Dios había permitido la destrucción de las Torres Gemelas porque toleramos a los defensores del aborto, a los homosexuales, a las feministas y a los de similar calaña. Lo último que quisiera oír sería la interpretación Falwell-Robertson de por qué Yavé intentó asesinar a Moisés.

El genio del Yavista es casi milagroso: nunca deja de sorprendernos. Homero evidentemente no estaba interesado en sorprender a sus lectores, pero su recreación de la poesía del pasado es la más memorable de las que jamás se hubiesen intentado. J era grandiosa y original, con un genio que nunca ha sido asimilado por la tradición que difícilmente pretendió fundar pero que se escandalizaría con ella si alguna vez llegara a ser plenamente consciente de ella.

Frontispicio 12 y 13

Sócrates y Platón

Finalmente, llegó Sócrates sin que, en contra de su costumbre, hubiera transcurrido mucho tiempo, sino más o menos cuando estaban en la mitad de la comida. Entonces Agatón, que estaba reclinado solo en el último extremo, según me contó Aristodemo, dijo:

—Aquí, Sócrates, échate junto a mí, para que también yo en contacto contigo goce de esa sabia idea que se te presentó en el portal. Pues es evidente que la encontraste y la tienes, ya que, de otro modo, no te hubieras retirado antes.

Sócrates se sentó y dijo:

—Estaría bien, Agatón, que la sabiduría fuera una cosa de tal naturaleza que, al ponernos en contacto unos con otros, fluyera de lo más lleno a lo más vacío de nosotros, como fluye el agua en las copas, a través de un hilo de lana, de la más llena a la más vacía. Pues si la sabiduría se comporta también así, valoro muy alto el estar reclinado junto a ti, porque pienso que me llenaría de tu mucha y hermosa sabiduría. La mía, seguramente, es mediocre, o incluso ilusoria como un sueño, mientras que la tuya es brillante y capaz de mucho crecimiento, dado que desde tu juventud ha resplandecido con tanto fulgor y se ha puesto de manifiesto anteayer en presencia de más de treinta mil griegos como testigos⁷.

La ironía socrática se presenta como ignorancia, para después atrápanos ingeniosamente con sabiduría. En cambio la ironía de Platón se me parece a la de Chaucer, sobre la cual G.K. Chesterton dijo que era tan grande que no la veíamos. Al meditar sobre el genio de Platón, Emerson comentó lo siguiente sobre su extraordinario rango de especulación:

De Platón proceden todas las cosas que todavía se escriben y se discuten entre los hombres de pensamiento. Grande estrago hace en nuestras originalidades. Hemos alcanzado con él la montaña de donde han sido arrancadas todas estas piedras que amontonamos⁸.

Parecería que Montaigne, maestro de Emerson, prefería a Sócrates sobre Platón, mientras que el afecto de Emerson favorecía al cronista de Sócrates: “Platón, con sus ojos de vasto alcance, proporcionó las luces y las sombras según la índole de nuestra vida terrenal”⁹.

La definición de Emerson de los platónicos es muy amplia: incluía a Miguel Ángel, a Shakespeare, a Swedenborg y a Goethe. Aunque no estoy de acuerdo con ella, me gusta mucho la clasificación de Hamlet como platónico que hace Emerson:

Hamlet es un platónico puro, y es sólo la magnitud del genio propio de Shakespeare lo que le impide ser clasificado como el más eminente de esa escuela¹⁰.

Lo que Emerson quería decir es que el impulso desalmado de Hamlet se concentra en la trascendencia, pero ese es el Hamlet del acto v, y no el violento y genial estudiante del comienzo de la obra. Los platónicos son hombres y mujeres peligrosos, para ellos mismos y para los demás. Las *Leyes* de Platón me resultan más inquietantes que el Deuteronomio o que el Corán en sus facetas más feroces. Los grandes moralistas se vuelven salvajes con facilidad y a mí me gusta cada vez menos que la Universidad de Yale —donde estoy hace cincuenta años— haya seguido el camino de las demás instituciones académicas del mundo de habla inglesa y esté convirtiendo sus leyes en parodias del platonismo.

Sócrates

469 | 399 a.c.

Platón

C. 429 | 347 a.c.

ASÍ COMO SE DICE de Helena de Argos que tenía tal belleza universal que cada cual podía sentirla emparentada con la suya preferida, así Platón le parece a un lector de la Nueva Inglaterra ser un genio americano¹¹.

Emerson no pensaba en Sócrates como si fuese un genio americano; los sabios de la tradición oral aparentemente pertenecen a su propia gente: Confucio a los chinos, Jesús a los judíos, Sócrates a los atenienses. Platón, por otra parte, tiene la universalidad de los grandes escritores: Homero, Shakespeare, Cervantes y Montaigne, entre otros. De estos, sólo Platón teme a su propio arte: no volverá a presentarse este fenómeno hasta Tolstoi. La novelista Iris Murdoch escribió una admirable monografía que se ocupa de este temor: *El fuego y el sol: por qué Platón desterró a los artistas* (1977). Murdoch es muy lúcida, como suele serlo en sus novelas más características:

La paradoja más evidente en el problema que estamos considerando es que Platón es un gran artista. No debiera imaginarse quizá que esta paradoja le haya preocupado mucho. En la tierra de la posteridad los estudiosos reúnen la obra e inventan los problemas. Platón tenía otros problemas, muchos de ellos políticos. Sostuvo una larga batalla contra la sofistería y la magia y, no obstante, produjo algunas de las imágenes más memorables de la filosofía europea: la Caverna, el cochero, el astuto y desamparado Eros, el Demiurgo que corta la *Anima Mundi* en tajadas y la estira a lo ancho. Platón no dejó de insistir en la remota ausencia de imagen del Bien; sin embargo, en su exposición siguió retrasando a los usos más elaborados del arte. La misma forma de diálogo es artística e indirecta y abundan en ella los recursos irónicos y el juego. Desde luego que

las declaraciones hechas por el arte se escapan hacia la libre ambigüedad de la vida humana. El arte defrauda la vocación religiosa en el último momento y es hostil a las categorías filosóficas. No obstante, ni la filosofía ni la teología pueden prescindir de él...¹².

Suponemos que el principal acontecimiento en la vida de Platón fue la muerte judicial de Sócrates. También parece una hipótesis válida la de que la muy artística polémica de Platón en contra del arte es principalmente la batalla de la supremacía cultural en contra de Homero, batalla que Platón estaba destinado a perder. El diálogo platónico es un gran invento, pero ni *La república* ni el *Banquete* tienen la eminencia estética de la *Iliada*. Sin duda alguna en el Reino de los cielos platónico oirían la *Iliada*.

Yo soy un crítico literario, no un filósofo o un historiador, así que tengo capacidades limitadas para escribir sobre el genio de Platón. Pocas obras literarias me conmueven tanto como el *Banquete*, así que limitaré mis comentarios sobre Platón a ese diálogo.

El genio, o el *daimón*, de Sócrates es uno de los puntos de partida de Platón. Aprendemos de Sócrates que él puede demostrar nuestra ignorancia, pues empieza con su propia formidable "ignorancia". Considerar a Sócrates un antecesor, como lo hizo Platón, me parece que equivale a decidirnos por Homero. Sócrates —como Platón lo sugiere invariablemente— consideraba que la *Iliada* era una tragedia. Freud es una especie de antítesis de Platón, que honra la imagen del padre; Freud no lo hace, pero no hubo un Sócrates en su vida. La ironía socrática es idéntica al genio socrático, y por ende la ironía platónica es muy sutil, dado que no es principalmente retórica, como tampoco lo es la de su maestro; o sea, no dice una cosa queriendo decir otra. Sócrates es demasiado natural, demasiado consistente para eso, como lo repitió Montaigne insistentemente:

Fue él quien hizo bajar del cielo, donde no hacía sino perder el tiempo, a la sabiduría humana, para devolvérsela al hombre en el que reside su más justa y laboriosa tarea y la más útil¹³.

La ironía del propio Montaigne es evidente. Gregory Vlastos, uno de los más importantes especialistas en Sócrates, consideró que este mostraba "un fracaso de amor". ¿Qué podría ser más irónico que esto,

si Vlastos tiene razón? —recordemos que en el *Banquete* Sócrates declara que él sólo es una autoridad en el amor—. Esto es lo que dice Vlastos en “The Paradox of Socrates” [La paradoja de Sócrates]:

Ya argüí que a él sí le importan las almas de los camaradas. Pero su preocupación es limitada y condicional. Si se han de salvar las almas de los hombres, deben hacerlo a su manera. Y cuando se da cuenta de que no es posible hacerlo, los ve descender por el camino de la perdición con pesadumbre pero sin angustia. Jesús lloró por Jerusalén. Sócrates previene a Atenas, la exhorta, la condena. Pero no tiene lágrimas para ella. Uno se pregunta si Platón, lleno de rabia contra Atenas, no la quería más en su rabia y en su odio de lo que Sócrates jamás la quiso con sus reprimendas tristes y amables. Nos parece que hay una postrera zona de frigidéz en el alma de ese gran erótico; si hubiese querido más a sus conciudadanos difícilmente habría podido cargarlos con el peso de “lógica despótica”, imposible de sobrellevar.

La “lógica despótica”, de acuerdo con Vlastos, es Nietzsche sobre Sócrates en *El origen de la tragedia*, uno de los primeros encuentros en el enfrentamiento de toda una vida que Nietzsche mantuvo con Sócrates. De alguna manera a casi todo el mundo le resulta más fastidioso (y no estoy siendo irónico) que Sócrates no haya escrito nada que el hecho de que Jesús y Confucio se hayan limitado a sus proverbios. Aunque en una forma menos hostil que Nietzsche, Kierkegaard también se mostró preocupado con el silencio de Sócrates. No sabemos dónde termina Sócrates y dónde empieza el Sócrates de Platón y ni siquiera sabemos si tiene sentido hacer esa distinción. Después de un profundo análisis, Vlastos concluyó que el Sócrates de los primeros diálogos de Platón era el Sócrates histórico y no una ficción platónica. La única alternativa es el Sócrates de Jenofonte, y el Jenofonte de *Memorabilia* no es nunca un escritor tan interesante como el de la *Anábasis*, un recuento de la heroica marcha forzada de un ejército de saqueadores griegos que se retiran de Persia hacia el mar Negro. Jenofonte era un discípulo tan leal de Sócrates como el mismo Platón, pero era un soldado profesional y no un filósofo dramático. Vlastos despedaza al pobre Jenofonte —cuyo Sócrates carecía de ironía y de originalidad moral— diciendo que el galante general habría sido el tema victoriano por excelencia para Lytton Strachey. Así que sólo nos queda Platón, un gran artista, que

además amó y honró a Sócrates como a un padre. El Sócrates de Platón es obra de un dramaturgo comparable a Eurípides y (con ciertas reservas) a Aristófanes, pero entre los lectores de Platón hubo muchos que también habían oído a Sócrates. No todos estamos en la posición de San Pablo y de los autores de los Evangelios, que nunca vieron ni oyeron a Jesús.

Y sin embargo Sócrates sin Platón (o con él) sigue siendo una paradoja o un enigma permanente. A diferencia del Platón de los últimos tiempos, Sócrates no tenía un dogma; hubiera querido creer en la inmortalidad del alma, pero aceptó la posibilidad de la aniquilación de la conciencia con la muerte. En lo que respecta a la vocación o a la misión de Sócrates, parece contradictoria en sí misma. Hace profesión de ignorancia e instruye en la sabiduría y en el cuidado del alma, pero prácticamente toda su actividad es esencialmente destructiva: uno plantea una posición y él la refuta. Vlastos intenta resolver la paradoja diciendo que Sócrates era un buscador, siempre en busca de la verdad. Sin embargo el misionero irónico rara vez aparece sobre el ironista que busca.

Nos ocupamos de Søren Kierkegaard, escritor religioso danés del siglo XIX, en otro capítulo de este volumen. Pero quiero citar aquí la disertación académica que presentó en 1841. El libro mismo es tan irónico que no se puede sacar de él una idea clara de la ironía socrática, pero sigue dejándome estupefacto la tesis XIII:

La ironía no es tanto apatía despojada de las sensibles emociones del alma; es más bien como la vejación provocada por el hecho de que otros también disfrutan lo que ella desea para sí misma.

Esto no parece socrático ni hegeliano, pero es perfectamente kierkegaardiano y nos conduce hacia las vejaciones y ansiedades de las almas intensamente creativas, en competencia con todas las demás. ¿Acaso la paradoja socrática no incluye su actitud agonística, eternamente central en la cultura ateniense? El *Banquete*, del que ya pronto espero ocuparme, es sin duda una contienda, por la bebida, la oratoria, el eros, el cuidado del alma o del yo —que finalmente es la preocupación exclusiva de Sócrates—. Si puede encontrar la virtud en otro ser, entonces y sólo entonces la reconocerá en sí mismo. Pero dado que representa sin duda lo más destacado de los atenienses desde cualquier punto de vista, no tiene otra opción que continuar con su misión. La tesis XIII de Kierkegaard

es por tanto una inversión irónica de la ironía socrática, y una muy deliberada, porque su argumento es que el Sócrates externo no es más que una máscara, y que interiormente Sócrates era lo opuesto de lo que pretendía ser. La ironía final consiste en que Sócrates sería el sofista más auténtico, y no Gorgias y sus seguidores, de quienes Sócrates denigraba.

Siguiendo la estela de Vlastos, Nehamas habla de la ambivalencia de Nietzsche hacia Sócrates, a quien denuncia por ser el buscador de una moralidad razonable y alaba por su autenticidad dialéctica. Esto resulta vertiginoso y aumenta la profunda comprensión de la ironía socrática que Nehamas aporta:

Con frecuencia la ironía consiste en dejarle saber a la audiencia que algo está pasando en nuestro interior que ellos no pueden ver. Pero además, y en una forma más radical, deja abierta la cuestión de si nosotros podemos verlo.

¿Lo ve Sócrates? Si estuviésemos hablando del más sublime de los ironistas, Hamlet, que se da cuenta de todo, podríamos responder esta pregunta. Hamlet lo ve todo, en sí mismo y en los demás. Con el Sócrates de Platón nos encontramos en el abismo de la ironía platónica, que a mí no me parece ni retórica ni dramática. ¿Sabe Platón más de Sócrates que Sócrates mismo? No podemos ignorar el genio de Platón, pero él no es Shakespeare y Sócrates nunca se oye a sí mismo como si fuera otra persona.

Quizás aún nos deja estupefactos la expresión “amor socrático”, pero muchos de entre nosotros creemos saber, con cierta presunción, lo que significa “amor platónico”. En la lengua popular, nuestros diccionarios lo definen hoy en día como el afecto que trasciende el deseo sexual y que nos conduce hacia un reino ideal o espiritual. Esto no es exactamente lo que defiende el *Banquete*, aunque no resulta fácil exponer el *Banquete*, un triunfo del arte literario.

El mejor prelude para el *Banquete* es *Greek Homosexuality* (1978), de K.J. Dover, que nos advierte alegremente que Platón podría muy bien ser un caso especial:

Hay dos obras en especial, el *Banquete* y el *Fedro*, en donde Platón toma el deseo homosexual y el amor homosexual como punto de partida para desarrollar su teoría metafísica y es de particular importancia el hecho

de que él considere la filosofía no como una actividad que hay que desarrollar en meditación solitaria y comunicar en pronunciamientos *ex cathedra* del maestro a sus discípulos, sino como el progreso dialéctico que bien podría iniciarse con la reacción de un hombre mayor al estímulo de uno más joven... Como aristócrata ateniense que era, se movía en un círculo de la sociedad que ciertamente consideraba normales el deseo y la emoción homosexuales... El tratamiento que Platón dio al amor homosexual bien pudo haber sido consecuencia de este ambiente. No obstante, debemos dejar abierta la posibilidad de que su propia emoción homosexual fuese excepcionalmente intensa.

Dudo que Platón fuese único excepto por su genio sobresaliente. La acción del *Banquete* está ubicada en el 416 a.C., cuando Platón acababa de cumplir 13 años. Si el simposio (que más que un banquete era una fiesta para beber) realmente se llevó a cabo en ese momento, Sócrates tendría 53 años y Alcibiades sería un político muy poderoso en Atenas durante el que sería el décimo quinto año de la guerra del Peloponeso. Es dudoso, pero no imposible, que este simposio se haya llevado a cabo. El joven dramaturgo Agatón ofrece la fiesta para celebrar la victoria de su primera tragedia en el festival ateniense. Además de Agatón y Sócrates (de lejos el mayor de los presentes), se encuentra allí Aristófanes, un soberbio escritor de farsas entre las cuales está *Las nubes*, una extravagante sátira de Sócrates que ya había sido puesta en escena. Hay otros cuatro hablantes: Alcibiades, que llega tarde, Fedro, Pausanias y Erixímaco. Los discursos más importantes son los de Aristófanes, Sócrates y Alcibiades, aunque el discurso de Agatón sobre el amor está entre el de Aristófanes y el de Sócrates. Platón rompe la secuencia —no hay continuidad entre la visión de Aristófanes y la de Sócrates—, pero Alcibiades es la coda perfecta para toda la obra, pues se centra en el enigma de Sócrates mismo.

Es de todos conocido el argumento de Aristófanes según el cual el amor es el deseo y la búsqueda de la compleción, representada por una grotesca criatura con dos cabezas, cuatro brazos y cuatro piernas. Somos fragmentos desesperados que vamos de aquí para allá buscando a nuestra otra mitad original. Zeus nos dividió en castigo y anhelamos convertirnos de nuevo en “seres humanos circulares”. Es muy posible que con esta brillante invención Platón estuviese retribuyendo a Aristófanes por *Las nubes*, pero está claro que también satiriza el amor heterosexual y

su culminación social, el matrimonio. Y sin embargo Platón le dio a Aristófanes el mito más memorable del *Banquete*.

Atípicamente, Sócrates recurre a un mentor: la sabia Diotima, que se supone ser una sacerdotisa pero que seguramente es un invento de Platón. Ella se encarga de refutar a Aristófanes (y cuando él se dispone a protestar Alcibiades, borracho, irrumpe en la fiesta) argumentando astutamente que el amor no lo es ni de la mitad ni del todo, sino del Bien. La belleza de un joven en particular en últimas conduce al amante a una escalera que es necesario trepar. Dado que el amor resulta ser otro nombre para la filosofía, los objetos particulares —uno u otro muchacho— se van quedando en los escalones inferiores y el auténtico buscador asciende hacia la revelación, hacia la Belleza extraordinaria que es además el Bien. Todo esto nos resulta conocido gracias al platonismo, el neoplatonismo y el platonismo cristiano, pero fue originalmente concebido por Platón, es la evidencia de su genio, y no es probable que el Sócrates histórico lo haya formulado. La originalidad literaria es tan sorprendente en este caso que yo me inclino a interpretarlo como la triunfal réplica de Platón a Homero y a los dramaturgo trágicos atenienses, pues no hay nada en su visión de Eros que nos hubiese permitido anticipar esto, el mayor triunfo *literario* de Platón en su incesante confrontación con Homero. Hay algo de extático en la falta de precedentes de la doctrina de Diotima, en la cual el amor se transforma en la ambición de sacar a la luz la Belleza, a guisa de vástago. La filosofía supera a la poesía, y también (de alguna manera) a los padres y a las madres, y logra la inmortalidad del alma al percibir por fin, no la poesía ni la Belleza, sino la forma de lo Bello. Lo que era una justificación pedagógica de la pederastia ha trascendido en la victoria agonística de la filosofía sobre todos sus competidores, cualquiera que sea el costo humano resultante.

Sócrates habla de su *daimón* pero a mí me parece que el Platón que compuso el *Banquete* es más *daimónico*, no una personalidad genial, como Sócrates, sino una nueva especie de poeta, ancestro de Dante y de John Milton, y del romanticismo posterior, incluyendo a W.B. Yeats, Wallace Stevens y Hart Crane, en el siglo xx. Y sin embargo Platón, fiel al Sócrates que lo inició en la filosofía, no concluye el *Banquete* con su propio triunfalismo. Con una entrada maravillosamente cómica, Alcibiades nos devuelve con un gesto inolvidable a la paradoja de Sócrates.

De ahora en adelante Sócrates —nos dice Alcibiades— es un Sileno, una estatua grotesca en el exterior pero llena de hermosas imágenes de

la divinidad. Sileno, demonio relacionado con el dios mimo Dionisio, está más allá de lo humano y, por asociación, Sócrates, el primer filósofo verdadero, también lo está. Sin embargo, irónicamente, aunque Sócrates actúa como si estuviera enamorado —de Alcibiades o de cualquier otro joven hermoso— él es el objeto de su deseo porque perciben en él la forma de lo Bueno. En ello radica la perfección de la paradoja socrática. Sócrates encarna el ideal: amarlo a él es amar la sabiduría y por ende aprender a filosofar. Esto me hace personalmente infeliz porque no le creo a Platón, pero estéticamente no puedo más que abdicar ante la aplastante victoria del genio platónico en la desesperada confrontación con Homero.

Frontispicio 14

San Pablo

Ahora, pues, si de Cristo se predica que ha resucitado de entre los muertos, ¿cómo dicen algunos entre vosotros que no hay resurrección de muertos?

Mas si no hay resurrección de muertos, tampoco Cristo ha resucitado. Y si Cristo no ha resucitado, vana es, por tanto, nuestra predicación, vana también vuestra fe; y somos hallados, además, falsos testigos de Dios, pues testificamos contra Dios que resucitó a Cristo, a quien no resucitó, si es verdad que los muertos no resucitan.

Porque si los muertos no resucitan, tampoco Cristo ha resucitado.

Y si Cristo no ha resucitado, baldía es vuestra fe: aún estáis en vuestros pecados, por donde también los que ya pasaron en Cristo perecieron. Si en esta vida solamente tenemos puesta en Cristo nuestra esperanza, somos los más dignos de lástima de todos los hombres.

[121. Conexión entre la resurrección de Cristo y la nuestra. 15, 12-19.]

Mas ahora Cristo ha resucitado de entre los muertos, primicias de los que ya reposan. Pues ya que por un hombre vino la muerte, por un hombre también la resurrección de los muertos. Porque como en Adán mueren todos, así también en Cristo serán todos vivificados. Cada uno en su propio rango; las primicias, Cristo; después los de Cristo, en su advenimiento.

[122. Cristo, primicias de la resurrección. 15, 20-23.]

Luego, el fin: cuando hará entrega de su reino al Dios y Padre, cuando habrá destruido todo principado y toda potestad y fuerza. Porque es menester que él reine, hasta que haya puesto todos sus enemigos debajo de sus pies. El último enemigo que será destruido es la muerte. Porque todas las cosas sometió bajo sus pies.

[123. El fin. 15, 24-28.]

Y al decir que todas las cosas le han sido sometidas, claro es que excepto aquel que sometió a él todas las cosas. Y cuando le hubieran sido sometidas todas las cosas, entonces también el Hijo mismo se someterá al que todas las cosas le sometió, para que sea Dios todas las cosas en todos¹⁴.

Es posible que el genio literario y retórico sea siempre enigmático, pero de las cien figuras que comento aquí, San Pablo me parece el mayor de los enigmas. Se dirigió a los corintios no como descreídos sino como “espirituales”, hombres y mujeres que creen que ya resucitaron, sin necesidad de morir. Quizás eran precursores de los herejes gnósticos que aseguraban que Jesús había resucitado *primero*, y *después* había muerto. Wayne Meeks, una autoridad en San Pablo, resalta la gentileza del apóstol con los corintios (en comparación con las atronadoras advertencias que dedica a los gálatas). Quizás San Pablo reconoció en los corintios algunas de sus propias tendencias y en consecuencia su discusión es más urgente, porque de alguna manera está discutiendo consigo mismo.

El genio literario de Pablo está más allá de toda duda: “El último enemigo que será destruido es la muerte”. Y sin embargo Pablo, un judío helenista, pensaba en la Alianza en los términos en los que aparece en el Septuaginto, la traducción alejandrina griega de la Biblia hebrea: como *diatheke*, el testamento de Dios en su gracia, la expresión de su voluntad, y no como la *berith* hebrea, un acuerdo recíproco. No me es fácil aceptar la interpretación equivocada que Pablo hace del judaísmo porque la suya es una cristiandad helénica en vez de la cristiandad judía de Santiago el Justo, hermano de Jesús.

No obstante, agradezco que Wayne Meeks absuelva el genio de Pablo de toda culpa en el evangelismo americano que se lleva a cabo en nombre del apóstol:

Pablo no era un pietista luterano ni un renovador estadounidense. Pablo no redujo el Evangelio a la absolución de los pecados, y mucho menos al aplacamiento de los sentimientos de culpa.

El genio de Pablo, de acuerdo con Meeks, era proteico. Tan pronto como uno siente que lo ha entendido, cambia de forma. Él no fue el segundo fundador del cristianismo sino el primero, y había aprendido a ser “todo para todos los hombres”.

MUY POCOS LECTORES se quedarían impertérritos ante la expresión “el genio de Jesús”, aunque con ello me refiero a algo similar a lo que Plutarco llamó “el *daimón* de Sócrates”. Las excursiones en busca del Jesús histórico tienden a convertirse siempre en romances académicos, en viajes espirituales en los cuales los estudiosos encuentran lo que quieren encontrar. Hubo un Jesús histórico, pero no sabemos prácticamente nada de él. La única fuente más o menos confiable es el historiador judío Josefo, en donde podemos vislumbrar unos cuantos hechos: Joshua, hijo de José y de Miriam, se convirtió en discípulo de Juan el Bautista, reformador carismático de la espiritualidad. Este Joshua (Jeshua en hebreo, Jesús en latín) se convirtió a su vez en un sabio maestro carismático con varios seguidores judíos, pero los romanos aparentemente lo crucificaron después de haber provocado a algunas autoridades religiosas judías. El principal heredero de Jesús, siempre de acuerdo con Josefo, fue su hermano Santiago el Justo, que se convirtió en la cabeza de la comunidad hierosolimitana que seguía a Jesús. Santiago fue lapidado por orden del Sumo Pontífice de Jerusalén unos años antes de la destrucción del Templo por parte de los romanos, en el año 70 de la era cristiana. Dado que el Nuevo Testamento es un texto polémico y no histórico, todo lo que allí se dice es convincente para los convencidos: es fe, argumento, mito, visión —llámenlo como quieran—.

También están los proverbios de Jesús, no todos los cuales fueron transcritos en el Nuevo Testamento. No tenemos bases para aceptar la autenticidad de unos y no la de otros. Me parece que los únicos elementos de juicio con los que contamos son el gusto literario y el discernimiento espiritual, y ambos son notoriamente discutibles. Dado que cientos de millones en todo el mundo aceptan la divinidad de Jesús, me parece un poco escandaloso que contemos con tan poca información indiscutible sobre él. ¿Hablaban arameo, griego o ambos? ¿Podemos ubicarlo con precisión en el torbellino de las creencias judías de su época? Hillel, algunos de cuyos proverbios son similares a los de Jesús, era un fariseo, cosa que lo convierte en un ancestro probable de lo que ahora

llamamos el judaísmo rabínico. ¿Acaso fue Jesús un fariseo, a pesar de los ataques del Nuevo Testamento en contra de los fariseos? Quizás sea una pregunta sin sentido, porque sabemos tan poco sobre Hillel como sobre Jesús. Recuerdo haberme negado a reseñar *El Evangelio según el hijo* de Norman Mailer porque era un autorretrato de Mailer, pero todos los libros sobre Jesús, aun aquellos con pretensiones de ficción, acaban siendo autobiográficos, en particular en lo que se refiere a la cuestión de la fe.

Jesús no escribió nada, aunque evidentemente estaba lejos de ser un analfabeto, así como Sócrates y (quizás) Confucio no escribieron nada. Los tres se dirigieron primordialmente a sus discípulos, a sabiendas de que su sabiduría sería transmitida, tanto oralmente como por escrito. En ninguno de los tres casos tenemos elementos de juicio para medir la *precisión de una u otra forma de transmisión*. La ironía —que dice una cosa pero significa otra— es, como es obvio, una forma de comunicación indirecta, y tanto Jesús como Sócrates evidentemente eran ironistas. Hasta donde sé, también lo fue Confucio. Pero las ironías de Jesús son más problemáticas porque, de los tres, sólo él ha sido divinizado.

Sócrates no habla en nombre de un predecesor, a diferencia de Confucio, quien exalta al duque de Chou. ¿Cuál exactamente era la relación entre Jesús y Juan Bautista? ¿Para aquellos que insisten en la divinidad de Jesús, no hay en ella más de un elemento embarazoso? ¿Debía Dios ser bautizado por un hombre? Los escritores del Nuevo Testamento describen nerviosamente al Bautista proclamándose secundario en relación con Jesús, pero no suenan convincentes. ¿Acaso el discipulado de Jesús con Juan acabó con la inmersión en el Jordán? ¿Y por qué era necesario el bautizo para el Dios encarnado? Los comienzos de Jesús como seguidor de Juan eran demasiado conocidos como para omitirlos de la historia de Cristo, de la misma manera como el Redactor en Babilonia tuvo que incluir el pasmoso intento de Yavé de asesinar a Moisés porque era demasiado notorio.

¿Qué doctrina le enseñó Juan a Jesús, si es que le enseñó alguna? ¿Desde qué punto de vista podemos considerar el bautizo de Jesús una conversión, si es que la hubo? Podemos indagar extensamente entre los teólogos y los historiadores de la religión y sin embargo encontraremos muy poco, casi nada, que nos ayude a resolver estos asuntos. Los primeros cristianos son muy evasivos a la hora de discutir la relación entre

Juan y Jesús. En el Evangelio según San Juan el bautizo de Jesús pasa desapercibido, en tanto que los Evangelios sinópticos son ambiguos: en Mateo, Juan dice que Jesús debería bautizarlo a él; y en Lucas, Jesús es bautizado por un desconocido porque Juan ya ha sido encarcelado.

Los académicos, en particular los más recientes, han tratado de explicar la orientación de Jesús a la luz de las sectas judaicas del siglo I, pero sus especulaciones, una vez más, no resultan convincentes. Siempre queda faltando algo. Quizás habría que hacer retroceder el punto de partida. ¿Fue la de Juan Bautista una secta de uno? ¿Se convirtió en una secta de dos con Jesús? Evidentemente no, pues Juan se bastaba a sí mismo como promotor del desorden para garantizar su ejecución. Pero además resulta evidente que Juan tenía varios discípulos, entre ellos Jesús (si el lector me lo perdona) y el enigmático Simón Magus considerado por la tradición cristiana —aunque sea poco probable— como el fundador de la “herejía” gnóstica.

Depende de uno, confiar en una u otra autoridad escolástica moderna. John P. Meier es un católico romano relativamente ecuánime que se ha dedicado a repensar al Jesús histórico; en su libro *A Marginal Jew* [Un judío marginal] concluye que los seguidores del Bautista y de Jesús también eran marginales. El punto de vista de Robert Eisenman es muy diferente: en su libro ferozmente polémico, *James the Brother of Jesus*, asegura que Juan Bautista, Jesús y Santiago el Justo (¡admirable cognomen!) fueron el centro heroico de la resistencia judía masiva a la opresión romana. Ante las afirmaciones enfrentadas de los estudiosos en pugna, el lector curioso debería volver a la lectura de Josefo, el único testigo histórico válido (aunque los piadosos exégetas cristianos le metieron mano a sus textos) y, más importante todavía, a la de los proverbios de Jesús (si es que son suyos).

En este punto debo aclarar —si bien humildemente— que Dios y los dioses necesariamente son personajes literarios. Los creyentes religiosos, tanto los estudiosos como los demás, suelen reaccionar con una cierta pugnacidad ante esta observación, así que quisiera dejar bien claro este asunto. El Jesús del Nuevo Testamento es un personaje literario, y también lo son el Yavé de la Biblia hebrea y el Alá del Corán. Sócrates y Confucio no eran dioses pero también son personajes literarios —o al menos es así como los conocemos—, aunque ello no pone en duda su existencia histórica. El Jesús histórico es un poco nebuloso, pues aunque el histo-

riador judío Josefo había sido dotado con una memoria prodigiosa, fue un colaborador que se vendió a los romanos y mintió y distorsionó los hechos con mucha liberalidad y en general en provecho propio.

Tratar de conocer a Jesús a través de sus proverbios es el equivalente de buscar a Confucio en *Analectas* o a Sócrates en Platón y Jenofonte. Lo que oímos, o tratamos de oír, ha sido mediado por los discípulos. El autor del Evangelio según San Marcos, un escritor con mucha fuerza, creó en términos prácticos a un Jesús para mucha gente, creyentes o no. De la misma manera, el primordial y más antiguo escritor bíblico, el Yavista, nos dio al personaje literario de Yavé, adorado como Dios por los judíos ortodoxos, los cristianos y los musulmanes. Repito: me estoy refiriendo al tema en términos estrictamente prácticos, aunque puede resultar desconcertante que se nos asegure que creemos en un personaje literario. La idea de “genio” podría servirnos para salir de este impasse. Podemos hablar del genio de Hamlet, o del Satán de Milton, sin que ello incluya el genio de Shakespeare o el de John Milton. Hablar del genio de Jesús es hablar del genio de los proverbios que se le atribuyen, y en algunos de ellos se manifiesta una autoridad y una individualidad auténticas, memorables, características del genio. De estos me ocuparé ahora en busca de la voz del genio y dejando de lado la cuestión del Jesús históricamente auténtico.

Para eludir a todas las iglesias y sus disputas, citaré los aforismos de Jesús tal como aparecen en *The Logia of Jeshua**, un librito milagrosamente libre de tendenciosidad teológica:

El reino de nuestro Padre no llegará porque la gente lo espere. Nadie podrá anunciar, *¡Mira, por aquí!* o *¡Allá!* Porque el reino está en nuestro interior, esperando que lo hallemos.

De manera que el reino de Dios es una región ignota de nuestro yo interior y no puede ser ubicado en el tiempo y en el espacio. ¿Pero qué hay de aquellos para quienes el yo no es más que un abismo?

* La versión en inglés es de Guy Davenport y Benjamin Urrutia (Counterpoint, Washington D.C., 1996); esta es una traducción de esa versión. N del T.

Quien tenga recibirá más, a quien nada tenga, se le quitará. Este mundo es un puente. No construyáis vuestra casa sobre él. Sed viajeros de paso.

Si estamos de paso (como Walt Whitman), encontraremos el reino en nuestro interior. Encontrarlo a él, asevera Jesús, no es problema:

Siempre estoy con vosotros, hasta el final de los tiempos. Levantad una piedra, y allí me encontraréis; cortad leña y allí estaré.

John P. Meier, un culto sacerdote católico, no acepta que este último aforismo tenga relación alguna con el Jesús histórico, pues proviene del Evangelio cuasignóstico de Tomás, del siglo II de la era cristiana. Pero él bien sabe que el proverbio puede ser mucho más antiguo y que de todas maneras nadie ha logrado aislar al Jesús histórico. Lo que los estudiosos llaman gnosticismo cristiano suele parecerme una versión tardía del Jesús aforístico. En el Evangelio de Tomás, Jesús aparece exaltando sólo a dos figuras: Juan Bautista y Santiago el Justo. Sabemos más sobre la figura histórica de Santiago el Justo, “hermano de Jesús”, que sobre Jesús mismo; de Juan Bautista sabemos tan poco como sobre Jesús. Sin embargo es posible tejer conjeturas informadas sobre el Bautista, y me pregunto sobre las creencias de Jesús (si es que las tenía) cuando se convirtió en discípulo de su primo Juan. Juan Bautista tuvo otros discípulos, incluyendo a Simón Magus, villano de tantos textos cristianos y fuente última de la leyenda de Fausto. Simón y otros gnósticos antiguos seguramente aprendieron su forma de conocer del Bautista, quien bautizaba a judíos y a samaritanos por igual. Aún quedan unos cuantos samaritanos en Israel/Palestina, y unos cuantos mandaneos o gnósticos en Irak que, como los samaritanos, aceptan a Juan Bautista como uno de sus profetas.

¿Profeta de qué? De Jesús, responde la Iglesia, pero evidentemente el papel del Bautista —y quizás deberíamos hablar de su genio— era mayor. El Corán funde a Juan y a Jesús, probablemente porque encontró en los ebionitas, seguidores tardíos de Santiago el Justo, a los precursores de su propia revelación. Podríamos denominar a Juan Bautista el primer ebionita, *antes de Jesús*, pero no tenemos información clara sobre los orígenes de los ebionitas (el nombre significa “hombres pobres”). Contamos con el testimonio de Josefo según el cual en los veinte años antes de la

era cristiana Juan Bautista era un predicador carismático de la virtud al cual Herodes Antipas, atemorizado por el número de sus seguidores, hizo ejecutar. Josefo no se sentía del todo tranquilo escribiendo sobre Juan; el contexto del Bautista en Transjordania se omite. Juan no se había instalado en Tierra Santa sino en la región deshabitada, como un nuevo Elías y quizás como un nuevo Moisés. Sospecho que según la profecía de Juan no sería su seguidor Jesús sino Yavé quien atravesaría el Jordán y expulsaría a los romanos, pero sólo si los judíos escogieran de nuevo la virtud y se purificaran de pecado. Y me pregunto si además no había un elemento más esotérico en la visión del Bautista.

Según los heresiólogos de los primeros siglos de la cristiandad, Simón Magus había declarado su propia divinidad, pero eso puede ser una falsificación igual a la decisión de usar la palabra “simonía”, derivada del nombre del discípulo samaritano más prominente del Bautista. Nuestros diccionarios definen la “simonía” como la compra y venta de poderes espirituales, de forma que la desvalorización de Simón el Gnóstico emprendida en el Nuevo Testamento (Actas 8,9-24) quedó incrustada en nuestra cultura, como por lo demás también lo está la difamación antisemita del muy mítico Judas Iscariote, cuyo nombre, Judas, significa simplemente “el judío”, mientras que Iscariote es un cognomen alrededor del cual no hay consenso alguno, aunque adivino que está relacionado con los *sicarii* de Josefo, los zelotes o judíos que se opusieron más ferozmente a Roma, y cuyo último gesto fue Masada.

Los historiadores del gnosticismo se lamentan ante las dificultades en la búsqueda de la figura histórica de Simón Magus, pero no me conmueven: finalmente todo lo que sabemos del Jesús histórico (como ya lo dije) es que estaba relacionado con Juan Bautista y con Santiago el Justo y que los romanos lo crucificaron. Pablo, quizás el autor más antiguo del Nuevo Testamento, prácticamente no tenía ningún interés en el Jesús histórico, quizás porque aquellos que habían conocido a Jesús eran casi todos opositores de Pablo. El Simón Magus de la historia tiene con el legendario Fausto la misma relación que el Jesús de la historia con el Jesucristo de Pablo (y de la cristiandad). Cuenta la leyenda cristiana que Simón vino a Roma, donde adoptó el cognomen de Fausto (“el favorecido”) y donde pereció en un intento de levitación muy improbable. El simonismo duró casi dos generaciones y después se sumió en el más amplio gnosticismo heterodoxo que tuvo su apogeo en el siglo II.

Comoquiera que haya muerto Simón, su relación con Juan Bautista sugiere que él, como los demás discípulos samaritanos, había tomado de él el conocimiento esotérico. ¿Era la visión de Jesús, también discípulo de Juan, más afín a la de Pablo, que nunca lo conoció, o a la de Santiago el Justo, quien formó la Iglesia de Jerusalén con los demás discípulos de Jesús? Esa congregación huyó a Pela, en Transjordania, después del asesinato de Santiago y antes de la destrucción del Templo por parte de los romanos, en el año 70 de nuestra era. Una o dos generaciones después, los ebionitas descendieron del grupo original reunido en torno a Jesús y a Santiago y perduraron hasta que la ortodoxia paulina los destruyó.

Dado que Simón Magus no nos dejó proverbios ni escritos, y que sólo lo conocemos a través de sus enemigos cristianos, sólo podemos juzgarlo por su leyenda. Y sin embargo la historia de Fausto es tan extraordinaria que su primera encarnación difícilmente nos resulta abstracta. Simón el Mago titila sobrecogedoramente a través de los siglos como una figura briosa y perturbadora con una tendencia dramática a los actos simbólicos audaces. De acuerdo con una tradición que sigue viva entre los shiítas iraníes, Juan Bautista enseñaba la doctrina del que “se mantiene en pie”, un Adán primigenio que nunca cayó. Juan, el nuevo Elías, proclamaba el regreso del verdadero Adán. Pablo alteró para siempre la relación de Jesús con esta proclamación, cualquiera que fuese su actitud al respecto. Simón, por otra parte, se identificó directamente con el gran poder del Adán primigenio, y todo parece indicar que muchos samaritanos lo siguieron. Si Simón era un mago también lo era Jesús: ambos se exponían a ser acusados de hechicería porque ambos eran sanadores. Como el Bautista, Jesús evidentemente era célibe, pero el flamante Simón sin duda no lo era. Tomó como amante a una tal Helena, una prostituta de Tiro, y anunció que ella era a la vez la reencarnación de la Helena de Troya homérica y el caído primer pensamiento de Dios (*Ennoià*), que él, Simón, había sido llamado a levantar. Esta invención fáustica es la faceta inmortal de la leyenda de Simón y en tanto acto imaginativo sigue perturbando la imaginación occidental.

En sus proverbios y en sus actos simbólicos, Jesús fue el mayor de los ironistas. Es posible que Simón Magus haya tenido una cierta intención irónica al juntarse con Helena de Tiro, pero no podemos saberlo

porque no tenemos registros de su forma de hablar. Y sin embargo Jesús, aunque célibe, encontró su Helena en María Magdalena, otra prostituta arrepentida. La leyenda de Jesús es la más poderosa que Occidente haya conocido, más que los mitos de Homero, de la Biblia hebrea y del Corán. Y a pesar de la larga historia del Cristianismo, con su enorme variedad de componentes, la leyenda se basa en una voz:

He encendido un fuego en la tierra y lo vigilaré hasta que nos ilumine.

Jesús no pudo haber previsto a Pablo, quien empezó como el fariseo Saúl de Tarso, se convirtió después de una visión, y procedió a deshacerse de la gnosis de la propia familia y del círculo de Jesús para inventarse a Jesucristo y el cristianismo. Aunque Jesús sí encendió un fuego en la tierra, fue Pablo quien lo hizo brillar. “El genio de Pablo” es una expresión gastada por el uso pero exacta; sin Pablo, lo que ahora llamamos “cristianismo” no habría triunfado en el Imperio romano y en los reinos que lo sucedieron. En Corintios I (9,19-23) aparece su famosa proclama: “Me he convertido en todo para todos los hombres”. Para sus primeros oponentes judeocristianos, seguidores de Santiago el Justo, Pablo era el enemigo, una encarnación de Satanás. ¿Qué otra cosa podría parecer Saúl de Tarso/Pablo el Apóstol desde la perspectiva de la secta hierosolimitana de Jesús? Como fariseo, había liderado la violencia en el Templo contra el mismo Santiago, y después de convertirse a Cristo (que no al Jesús histórico) siguió peleando con la familia de Jesús y con sus seguidores más cercanos.

No se habla mucho de los aspectos violentos de la extraordinaria personalidad de Pablo. También Wayne Meeks, el más ecuánime de los especialistas en Pablo y quien con gran tino lo denominó el “Proteo cristiano”, evita explorar la ferocidad de la naturaleza del Apóstol. En 1880, Friedrich Nietzsche, el más preciso de los psicólogos morales, explicó así el impulso persecutorio de Pablo:

Padecía una idea fija, o más bien una “pregunta” fija, siempre presente y siempre ardiente: saber *qué parentesco* tenía con la ley judía, con el *cumplimiento de esta ley*. En su juventud quiso satisfacerse a sí mismo, ávido de esa suprema distinción que podían imaginar los judíos, ese pueblo que ha practicado la fantasía de lo sublime moral en más alto grado que ningún otro pueblo, el único que ha unido la creación de un Dios santo a la idea

del pecado considerado como una falta a esta santidad. San Pablo fue a la vez el defensor fanático y el guardia de honor de este Dios y de su ley. En lucha incesante y en acecho contra los transgresores de esta ley y contra los que la ponían en duda, era duro y despiadado para ellos y estaba dispuesto a castigarlos con el mayor rigor. Y entonces experimentó en su propia persona que un hombre como él, violento, sexual, melancólico, refinado en el odio, no podía cumplir esta ley; es más, y esto le pareció más extraño: advirtió que su ambición desenfrenada le impulsaba continuamente a pisotear la ley y que tenía que ceder a este aguijón. ¿Qué quiere decir esto? ¿Era “la inclinación carnal” la que constantemente le arrasaba a violar la ley? ¿No era más bien, como sospechó más tarde, la ley eterna misma, que detrás de esta inclinación se hacía impracticable, tentándole siempre a la infracción con un encanto irresistible? Pero en aquel tiempo no disponía aún de este subterfugio. Quizá, como lo deja vislumbrar, pesaban sobre su conciencia el odio, el crimen, el sortilegio, la idolatría, la lujuria, la orgía, e hiciese lo que hiciese para aliviar su conciencia y, más aún, su deseo de dominación, por el extremo fanatismo que ponía en la defensa y veneración de la ley, había momentos en que se decía: “¡Todo es en vano! No es posible vencer el tormento de la ley incumplida”. Lutero debió experimentar un sentimiento semejante cuando quiso llegar a ser, en su convento, el hombre del ideal eclesiástico, y del mismo modo que un día odió el ideal eclesiástico, y al Papa, y a sus santos, y a todo el clero, con un odio tanto más mortal cuanto que no se lo podía confesar, lo mismo le sucedió a San Pablo. La ley fue la cruz a la cual se sentía clavado. ¡Cómo la odiaba! ¡Cómo escudriñó por todas partes para encontrar un medio adecuado para “destruirla”, y no ya para cumplirla en su propia persona! Pero, por fin, se hizo la luz en su espíritu, gracias a una visión, como no podía ser de otro modo en este epiléptico; concibió una idea liberatriz: él, fogoso celador de la ley, que, en el fondo de su alma, lo hastiaba mortalmente, vio aparecer, en un camino solitario, a Cristo, rodeado de un resplandor divino que irradiaba de su faz, y San Pablo escuchó estas palabras: “¿Por qué me persigues?”¹⁵.

La relación de Pablo con Lutero es precisa, aunque el feroz antisemitismo de Lutero lo llevó más allá, a proclamar la muerte de la ley. Sin embargo la afinidad de Pablo y Lutero era tan temperamental como teológica, y es imposible mejorar la caracterización de Pablo que hace Nietzsche: “violento, sexual, melancólico, refinado en el odio”. Ocho

años más tarde, en *El Anticristo*, Nietzsche esboza así sus ideas sobre Pablo:

En Pablo cobra cuerpo el tipo antitético del “buen mensajero”, el genio en el odio, en la visión del odio, en la implacable lógica del odio. ¡Cuántas cosas ha sacrificado al odio este evangelista! Ante todo, el redentor; lo clavó a la cruz *suya*¹⁶.

George Bernard Shaw atacó a Pablo asignándole el papel de “genio en el odio”, no obstante lo cual hizo énfasis en el genio del Apóstol:

Él es tan cristiano como Jesús, bautista; es discípulo de Jesús sólo porque Jesús era discípulo de Juan. Nada de lo que hace es lo que Jesús hubiera hecho, y nada de lo que dice es lo que Jesús hubiera dicho.

Incluso aquellos que aseguran que Nietzsche y Shaw exageran tendrían que admitir que a Pablo lo tiene sin cuidado el Jesús histórico y que sólo le interesa el Jesús Cristo. Pablo parece suponer que él es en realidad el Jesús de los gentiles y que por lo tanto la suya es una figura de autoridad absoluta. Donald Harman Akenson sugiere que Pablo da por sentado que los oyentes de sus epístolas ya saben lo que hay que saber sobre la vida de Jesús el hombre, de manera que los detalles de su vida y de su muerte resultan innecesarios. Claro que eso nos confunde ahora porque las auténticas epístolas de Pablo son de lejos los textos más antiguos del Nuevo Testamento, probablemente escritos entre el 49 y el 64 d.C. Se considera que los Evangelios sinópticos fueron escritos entre el 70 y el 85 d.C., en tanto que el Evangelio según San Juan podría ser del 95 d.C. Esto quiere decir que Pablo fue ejecutado por los romanos antes de la destrucción del Templo en el 70 d.C., una catástrofe que él difícilmente hubiese podido ignorar.

En sus conferencias sobre la epístola de Pablo a los gálatas, Lutero, quien idealizó al Apóstol, ataca a los cristianos judíos endosándoles las siguientes palabras:

Y es que, ¿quién es Pablo? Después de todo, ¿no fue él uno de los últimos en convertirse a Cristo? Pero somos los discípulos de los apóstoles y lo conocimos íntimamente. Vimos a Cristo hacer milagros y lo hemos oído predicar. Pero Pablo es un advenedizo y es inferior a nosotros.

La de los gálatas es una epístola llena de rabia y creo que Lutero tiene razón en su insinuación sobre la furia de Pablo, quien no habría aceptado jamás que él era un advenedizo. Y sin embargo, en relación con los cristianos de Jerusalén, sí lo era; él sí llegó mucho después de la muerte de Jesús. Søren Kierkegaard, el filósofo religioso danés del siglo XIX de quien hablaré más adelante, escribió un par de brillantes ensayos en sus *Fragmentos filosóficos* (1844): “El Dios como maestro y salvador” y “El caso del discípulo contemporáneo”. A diferencia de Sócrates, Cristo se entiende a sí mismo sin necesidad de discípulos, que están allí sólo como receptores de su inconmensurable amor. El discípulo contemporáneo de Dios no lo fue “del esplendor, ni oyó ni vio nada de quello”. Kierkegaard el ironista escribe en consonancia con el polemista Pablo: ninguno de los dos permite al discípulo inmediatez alguna con Dios. Ninguno de los cristianos judíos de Jerusalén, ni siquiera Santiago el Justo, oyó o vio la gran luz que deslumbró a Pablo en el camino de Damasco.

¿En dónde exactamente podremos ubicar el genio de Pablo, ya sea que optemos por honrarlo o por denigrar de él? Wayne Meeks resalta el hecho de que la Cristiandad helenística lo precedió y a ella se convirtió Pablo. Sin embargo, aunque él no inventó la Cristiandad no judía, sí capturó sus imágenes y sus doctrinas para siempre. Desde un punto de vista práctico, podríamos decir que el argumento de Pablo podría ser algo así como “Cristo mejor que Jesús”. El genio de Pablo estriba en su poderosa originalidad a la hora de malinterpretar la Alianza judía con Yavé, que dejó de ser un acuerdo mutuo para convertirse en la expresión unilateral de la voluntad de Dios.

Se ha considerado erróneamente a Pablo como un renovador concentrado en el renacimiento a través del perdón de los pecados. Pero esa sería una interpretación floja, pues Pablo es mucho más que el apóstol de la gracia. El antiguo fariseo fue un gran inventor que transformó la Cristiandad helenística en una nueva especie de religión mundial. Su equivalente más cercano es Mahoma, fundador de la siguiente religión universal, y quien evidentemente nunca oyó hablar de él, pues no aparece mencionado por parte alguna en el Corán. Tal vez el máspreciado de los dones en la religión occidental es este genio para el universalismo: Pablo y Mahoma, tan diferentes en todo lo demás, son los ejemplos más ilustres que conocemos.

Y sin embargo entre Jesús y el Cristianismo de Pablo medió una generación de silencio. Aún no se han descubierto papiros frescos que llenen ese vacío. Quizás nunca aparezcan. La Epístola general de Santiago, que Lutero quería expurgar del Nuevo Testamento, no sólo insiste en que la fe sin obras está muerta “pues está sola”, sino que remoja las profecías de Jesús contra los ricos:

Sabed que el jornal que no pagasteis a los trabajadores, que segaron vuestras mieses, está clamando contra vosotros¹⁷.

No hablamos de “Pablo el Justo” por la misma razón por la que no relacionamos a sus discípulos, Agustín y Lutero, con la justicia social. Podemos leer una y otra vez las epístolas auténticas de Pablo sin enterarnos de que Jesús, como Amos y los demás profetas, y como William Blake después, hablaba en nombre de los pobres, los enfermos, los descastados.

Frontispicio 15

Mahoma

- [1] *¡Recita en el nombre de tu Señor, Que ha creado,*
[2] *ha creado al hombre de sangre coagulada!*
[3] *¡Recita! Tu Señor es el Munífico,*
[4] *que ha enseñado el uso del cálamo,*
[5] *ha enseñado al hombre lo que no sabía.*
[6] *¡No! El hombre, en verdad, se rebela,*
[7] *ya que cree bastarse a sí mismo.*
[8] *Pero todo vuelve a tu Señor.*
[Sura] 96: *La sangre coagulada (Al alaq)*¹⁸.

- [1] *¡Tú, el envuelto en un manto!*
[2] *¡Levántate y advierte!*
[3] *A tu Señor, ¡ensálzale!*
[4] *Tu ropa, ¡purificala!*
[5] *La abominación, ¡huye de ella!*
[Sura] 74: *El envuelto en un manto (Al modacer)*¹⁹.

El historiador F.E. Peters, insigne estudiante del Islam, nos recuerda que el Corán es un texto sin contexto y por ello inspira interpretaciones tan diversas, incluso entre los fieles al Profeta. Para el Islam aún es incierto cuál de los dos pasajes anteriores fue la revelación inicial de Mahoma. Ambos son impresionantes pues son –como el resto del Corán– pronunciamientos directos de Dios.

Los musulmanes pensarían que es curioso hablar del *genio* del Profeta, pero el genio religioso o espiritual no es una categoría que debemos descartar. Los profetas –Isaías, Mahoma, Joseph Smith– son personas extraordinariamente dotadas, maestros de la lengua. Hay una tradición musulmana posterior según la cual Mahoma no sabía leer ni escribir pero su recitación del Corán (que quiere decir justamente “recitación”) replicaba directamente la voz de Dios, quizás a través de la mediación del ángel Gabriel. Antes de su revelación profética Mahoma era un comerciante exitoso, así que no es probable que fuese lo que ahora llamaríamos “analfabeto”, y aparentemente lo que la tradición musulmana

quiere decir es que el Profeta no había leído la Biblia hebrea ni el Nuevo Testamento griego.

Aunque Mahoma necesariamente tiene deudas literarias con textos judíos y cristianos que ya no existen, su aplastante originalidad espiritual e imaginativa está más allá de toda duda. Nadie más en la historia religiosa de la humanidad nos ha dejado un texto en el que Dios es el único hablante. La audacia, característica crucial de Mahoma en todos los sentidos, es el rasgo distintivo del Corán, que logra un efecto literario como ningún otro. Mientras lo leemos o lo recitamos, solos o en compañía, nos es imposible relajarnos.

Mahoma

570 ¿? | 632

HAY TRES TEXTOS sagrados que apuntalan el surgimiento espiritual del mundo occidental: la Biblia hebrea (o Antiguo Testamento, desde una perspectiva cristiana), el Nuevo Testamento griego y el árabe *al-Qur'an* (o Corán, menos correctamente). La mayoría de nosotros ha leído, e incluso estudiado, los primeros dos, pero pocos –y eso no deja de ser inaudito– han intentado leer el Corán. Algunos estudiosos, de quienes uno pensaría que son más sabios, insisten en afirmar que el Corán es una versión barbarizada de las Escrituras judías y cristianas. En una buena traducción* es evidente que el Corán es un libro por derecho propio y rival digno de las poderosas Escrituras que lo preceden y que reinterpretan asombrosamente. Mahoma, mensajero de Dios, sello de los profetas, vivió en el siglo VII de nuestra era y murió en el 632 a los 62 años. A partir de su cuadragésimo cumpleaños habló con la voz de Dios, mediada por el ángel Gabriel. Estas palabras, memorizadas por sus seguidores y posteriormente escritas, se convirtieron en el Corán (“recitación”): se supone que Mahoma no sabía leer ni escribir y debe ser considerado como uno de los más importantes poetas en prosa del mundo en una tradición estrictamente oral. El Islam (“sumisión” a Dios) es mucho más dependiente del Corán que el Cristianismo del Nuevo Testamento, o el Judaísmo de la Biblia hebrea. A diferencia de las Escrituras que lo precedieron, el Corán parece no tener contexto. Los historiadores del cristianismo y del judaísmo son capaces de poner en un contexto histórico prácticamente todos (pero no todos) los textos sagrados, pero el Corán (exceptuando sus orígenes “judeocristianos”) es un origen absoluto en sí mismo. Aunque las otras Escrituras tienen una organización extraña, parecen modelos de coherencia cuando primero se las compara con el Corán. Este cuenta con 114 capítulos o secciones (llamados suras) que carecen de continuidad entre sí y que en su mayoría carecen también de continuidad interna. Su longitud es extremadamente variable, no

* Bloom usa la traducción de Ahmed Ali, publicada por Princeton University Press en 1988. N del T.

están ordenadas cronológicamente y el único principio de organización parece ser, si se exceptúa el primer sura, el descenso de la más larga a la más corta. No existe otro libro con una organización tan curiosa y arbitraria, que bien podría ser la más adecuada porque la voz que dice el Corán es sólo la voz de Dios, ¿y quién se atrevería a darles forma a sus palabras?

Aparentemente, el Corán es el registro de las palabras proféticas de Mahoma entre los 40, cuando recibió el llamado, y los 62, cuando murió de repente. Posiblemente veinte años después de la muerte del Profeta, Uthman, tercero en la línea de sucesión de los califas de Mahoma, ordenó que se reuniera todo el material disponible, escrito y oral, del Corán. No hay razones para dudar de la autenticidad del texto o de su composición por parte de Mahoma (en su mayoría). El texto estadounidense que más se le parece es *Doctrinas y pactos* del profeta mormón Joseph Smith: su revelación tenía con el judaísmo y el cristianismo la misma relación que tenía la visión de Mahoma con sus fuentes judías y cristianas. Aunque Smith fue un genio religioso estaba lejos de contar con el poder retórico de Mahoma, una fuerza expresiva que no se limita a sobrevivir a la peculiar falta de organización del Corán. A veces pienso que esta incomprendible disposición en realidad aumenta la elocuencia de Mahoma; la carencia de contexto, narrativa y unidad formal obliga al lector a concentrarse en la autoridad inmediata y sobrecogedora de la voz, la cual, comoquiera que haya sido moldeada por los labios del mensajero, tiene una autoridad masiva, convincente, que recuerda, expandiéndolos, los discursos directos de Dios en la Biblia.

En su *Qur'anic Studies: Sources and Methods of Scriptural Interpretations* (1977) [*Estudios coránicos: fuentes y métodos de interpretación de las Escrituras*], John Wansbrough hace la muy importante afirmación de que los oyentes originales de Mahoma aparentemente comprendían sin dificultad sus alusiones a la Biblia. Evidentemente aquellos que escuchaban al Profeta en La Meca y en Medina—incluso los que no eran judíos (¿o sobrevivientes de los judeocristianos antipaulinos?)—conocían bastante bien las historias bíblicas, por lo general a través de versiones judías tardías que nosotros no conocemos. Los árabes a los que el profeta hablaba vivían en estrecho contacto con varias tribus de judíos (o de árabes judaizados) y también con cristianos, monjes incluidos. La impresión inicial que hoy en día deja la lectura del Corán en judíos y cristianos por igual es la de misterio: los conceptos e historias les son a la vez com-

pletamente conocidos e increíblemente extraños. El Islam (“sumisión” a Alá, el *elohim* bíblico) puede ser la religión de Abraham, como insiste en serlo, y la fe de Jesús, como lo asegura, pero “Abraham” en este caso quiere decir la religión judía arcaica de acuerdo con Mahoma, y obviamente la cristiandad judía a la cual se opuso San Pablo y que se retiró al otro lado del Jordán y también hacia Arabia después de la destrucción del Templo en el año 70 d.C., la de los seguidores judíos hierosolimitanos de Jesús encabezados por Santiago el Justo, su hermano. El Jesús de Mahoma es un hombre, no es Dios, y no muere en la cruz. Alguien más muere en su lugar, como sucede en ciertos relatos gnósticos, cuyos orígenes quizás se remontan a los de los judeocristianos.

Muchos de nosotros nos hemos acostumbrado a leer la Biblia “como si fuera literatura” cosa que resulta inaceptable para los judíos confiadados y los cristianos creyentes. Y yo aquí quiero presentar el Corán “como literatura”, cosa aún más inaceptable para los musulmanes fieles. Sin embargo, los mismos musulmanes hablan del “glorioso Corán” en lugar del “sagrado Corán”, así sea porque consideran que el Corán no fue creado porque se trata literalmente de la palabra de Dios. Es tan elocuente como la Biblia hebrea (aunque no creo que eso se pueda decir del Levítico o de algunas partes de Números) y tan conmovedor como el Evangelio según San Marcos, pero ninguna de aquellas escrituras depende tanto de la autoridad de la voz de Dios como el Corán. Como es de suponerse, verter adecuadamente la prosa rimada del Corán al inglés no es posible, pero varias de las traducciones tienen mucha fuerza literaria*. Para empezar a oír la voz que ha convertido y alimentado a cientos de millones que a lo largo de los últimos trece siglos se han convertido al Islam o se han mantenido allí, el lector debe insistir, dejando a un lado las repeticiones y las oscuridades. El Corán debe convertirse en un libro central para nosotros porque el Islam es una influencia creciente en nuestras vidas, tanto en el extranjero como aquí.

A mí el Corán me resulta particularmente fascinante porque es el mejor ejemplo que conozco de lo que he llamado durante el último cuarto de siglo “la angustia de la influencia”. Que Mahoma era un profeta poderoso, nadie lo pone en duda; pero en el Corán es evidente una

* Algunas de las traducciones al español son: Madrid: Editora Nacional, 1980; Barcelona: Plaza & Janés, 1980; Teorema, 1983; Planeta, 1983; Herder, 1995. N del T.

lucha colosal (y triunfante) con la Torá y con las adiciones rabínicas a los Cinco Libros de Moisés. La expresión “El pueblo del Libro” se refiere, en el Corán, tanto a los judíos como a los cristianos, pero para Mahoma aparentemente no había sino un Evangelio que no podemos identificar con ninguno de los que ahora poseemos. Para Mahoma, Jesús es un profeta más de la estirpe que empieza con Adán y que termina con él mismo, y sin embargo Jesús es también algo más que un profeta pero algo menos que el Hijo de Dios. El Corán acepta la Inmaculada Concepción y considera que Jesús es el legítimo Mesías judío, que no obstante es considerado como otra reafirmación de la religión de Abraham. El golpe más osado del Corán en su batalla con la Torá es la insistencia en que Abraham no era ni judío ni cristiano sino la primera instancia del Islam, de la sumisión “al Dios”, Alá. Con este acto interpretativo Mahoma subsume la historia sagrada del pueblo judío y le confiere a Ismael, el hijo árabe de Abraham, la misma autoridad que a Isaac y a Jacob, los cuales son considerados hijos de Abraham en el Corán. Lo que Mahoma busca, como profeta reformista, es vencer el paganismo en su nativa Meca y las que él considera desviaciones de la fe pura de Abraham e Ismael, representadas en el judaísmo rabínico de Arabia y en el cristianismo que prefirió a San Pablo sobre Santiago el Justo de Jerusalén.

Esta lucha para reclamar a Abraham es el corazón del glorioso Corán —que identifica a Abraham con la autoridad espiritual y a Mahoma con ambos— y en ella reside su majestuosa fortaleza. Mucho más que la Biblia hebrea y el Nuevo Testamento griego, el Corán árabe hace énfasis en la autoridad como su principio conductor. Tanto en la Biblia como en el Nuevo Testamento hay elementos polémicos, pero todo el Corán es una polémica feroz: contra los paganos de La Meca, los judíos de Medina y los cristianos árabes que no fueran ebionitas o judeocristianos (que no pueden haber sido muy numerosos). El tono polémico del Corán no enturbia su prosa poética pero indudablemente explica la impresión inicial de muchos lectores no musulmanes que la espiritualidad del libro es menos profunda que la de las Escrituras que quiere emular y reemplazar. El recital de Mahoma casi nunca deja de ser belicoso y en este aspecto retórico se asemeja a las tonalidades de los rollos del mar Muerto, en los que los miembros de la Alianza parecen estar en continua resistencia contra el resto del mundo. Es posible que el Profeta del Islam nunca haya logrado sobreponerse a la impresión y la furia que le

causó el que los judíos de Arabia se negaran a aceptarlo como el apóstol de Dios prometido en sus propios textos y tradiciones orales. Los judíos se sienten necesariamente incómodos leyendo el Nuevo Testamento, en particular el Evangelio según San Juan, pero se sienten igualmente ansiosos con los relatos del Corán que hablan de lo que Mahoma consideraba la hipocresía y la traición de los judíos en relación con su propia misión. Su desolación es comprensible porque la visión del Corán de la sumisión a Dios es mucho más herética desde la perspectiva del cristianismo paulino que desde la perspectiva de la religión judía arcaica. El Corán no tiene mucho que ver con el Talmud, pero a mí me resulta muy convincente como interpretación de los patriarcas y profetas hebreos.

En el Cristianismo paulino Jesús reemplazó a la Torá como Verbo encarnado; Mahoma ignora ese reemplazo pero no regresa a la Torá sino que la subsume dentro de su propio libro. El Corán no es un reemplazo de la Biblia pero tampoco es un comentario de ella; es más bien un devocionario que no cesa de referirse a las historias que se cuentan de los profetas –Adán, Noé, Moisés, Jesús– y, en algunos casos, de los patriarcas, y los reyes y los personajes importantes de los judíos que lo son igualmente de los árabes: Abraham, José, David y Salomón. Aunque el telón de fondo judío siempre está allí, no hay nada en el Corán que remita a los lectores no musulmanes al libro anterior. Para Mahoma, la Biblia regresa del pasado con los colores, los sonidos y los significados de su propia revelación, su propia interpretación incorrecta y creativa de las revelaciones de Adán y Noé, de Moisés y de Jesús. Parte de esta transposición resulta en un amplio movimiento de la narrativa a la lírica. Todo se convierte en canto, los poemas en prosa del Dios, que echa una mirada a este primer mensaje sólo para embellecer su rapsodia definitiva y darle una nueva dirección.

“El pueblo del Corán” –una gran multitud en comparación con los sobrevivientes de “El pueblo del Libro”– tiene con sus Escrituras prácticamente la misma relación que mantienen los judíos piadosos con las suyas. Ambos textos sagrados están rodeados de un vasto océano de comentarios y ambos son tratados como la obra de Dios y por tanto como seres vivos. La oración y la respuesta divina a la oración van y vienen a través de ambos. Sin embargo hay una diferencia crucial entre la Biblia y el Corán que consiste en que Mahoma mismo es considerado el intérprete primordial del libro que Dios le dictó a través de Gabriel. Los

herederos del Profeta y de sus acompañantes tienen una autoridad única a la hora de establecer lo que significa el Corán. Ni siquiera Moisés ocupa una posición tan solitaria y crucial en el judaísmo como la que Mahoma ocupa en el Islam. De allí que resulte enigmático para el lector no musulmán que el Corán transmita una idea tan vaga de la personalidad individual de Mahoma, en comparación con la imponencia con la que transmite la naturaleza y la disposición de Dios. Esto resulta adecuado desde la perspectiva del Islam pero probablemente aumenta los obstáculos que el extraño debe superar para trascender.

En su libro *Qur'anic Studies*, John Wansbrough clasifica la imagería del Corán en cuatro grupos principales: la retribución, la señal, el exilio y la alianza. La retribución, que siempre es la de Dios, se ocupa del destino de las naciones, las ciudades y los pueblos que no pasan la prueba de Dios. La señal manifiesta al Dios o autentica al profeta. El exilio, marca del virtuoso Abraham, se repite con la hégira de Mahoma, su huida de La Meca a Medina, que marca el comienzo tradicional de la Era del Islam. La Alianza explícitamente señala el regreso a los antiguos profetas —Noé, Abraham, Moisés y Jesús— con especial énfasis en Moisés, quien parece ser una mayor fuente de ansiedad para Mahoma que los demás. Los cuatro grupos siguen siendo, de todas maneras, poderosamente hebraicos, y a mi juicio el Corán no acaba de apropiárselos para Mahoma. La originalidad literaria del Corán evidentemente no es una cuestión de imágenes ni de personas, y reside más bien en la actitud inmovible y absoluta del Profeta como recipiente de la voz de Dios. El aplastante poder de la atronadora retórica de Mahoma manifiesta su exuberancia mediante lo que podría llamarse la reinvencción de la religión de Abraham. El lector, inmóvil por el peso de la voz de Dios, queda más que convencido de que las señales de la Alianza de la retribución y el exilio se ciernen como una amenaza sobre él si no aceptara la sumisión a Dios:

¡En el nombre de Alá, el Compasivo, el Misericordioso!

[1] ¡No! ¡Juro por el día de la Resurrección!

[2] ¡Que no! ¡Juro por el alma que reprueba!

[3] ¿Cree el hombre que no juntaremos sus huesos?

[4] ¡Claro que sí! Somos capaces de recomponer sus dedos.

[5] Pero el hombre preferiría continuar viviendo como un libertino.

[6] Pregunta: “¿Cuándo será el día de la Resurrección?”.

- [7] Cuando se ofusque la vista,
 [8] se eclipse la luna,
 [9] se reúnan el sol y la luna,
 [10] ese día, el hombre dirá: “Y ¿adónde escapar?”.
 [11] ¡No! ¡No habrá escape!
 [12] Ese día, el lugar de descanso estará junto a tu Señor.
 [13] Ese día, ya se le informará al hombre de lo que hizo y de lo que dejó de hacer.
 [Sura] 75: La Resurrección (*Al qiama*)²⁰.

La severidad y la franqueza de este texto podrían ser insuperables, a pesar de sus precedentes bíblicos. Lo que es original es una cierta escisión, una cierta oblicuidad, claramente afín con la forma elíptica, alusiva, en la que Mahoma maneja sus antecedentes bíblicos. El tono de Mahoma conserva siempre un sesgo polémico que le permite conservar y reafirmar su autoridad al impedir que el lector descanse. La urgencia, claro, es también una marca retórica de la Biblia hebrea y del Nuevo Testamento, pero el ritmo no suele ser tan insistente como en el Corán. La autoridad espiritual irrefutable (al margen de sus implicaciones políticas) exige y recibe en el Corán un estilo correspondiente al cual es muy difícil resistirse. El muy común requerimiento estilístico de la variedad no es justificable cuando se trata de oír —o de resistirse a oír— la voz de Alá.

La batalla de Mahoma no suele incluir la confrontación directa con los textos de la Torá o de los Evangelios; quizás evitó hacerlo o quizás —y esto es lo más probable— no los conocía. Conocía, sí, las tradiciones rabínicas, escritas y orales —y no necesitaba ni deseaba nada más—, y estas le llegaron y lo abandonaron en las alturas. Los primeros suras de La Meca son sublimes:

¡En el nombre de Alá, el Compasivo, el Misericordioso!

- [1.] ¡Por el alba!
 [2] ¡Por [las] diez noches!
 [3] ¡Por el par y el impar!
 [4] ¡Por la noche cuando transcurre...
 [5] ¿No es esto un juramento para el dotado de intelecto?
 [6] ¿No has visto cómo ha obrado tu Señor con los aditas
 [7] de Iram, la de las columnas,
 [8] sin par en el país,

[9] con los tamudeos, que excavaron la roca en el valle,
[10] con Faraón el de las estacas,
[11] que se habían excedido en el país
[12] y que habían corrompido tanto en él?
[13] Tu Señor descargó sobre ellos el azote de un castigo.
[14] Tu Señor está, sí, al acecho.

[15] El hombre, cuando su Señor le prueba honrándolo y concediéndole gracias, dice: “¡Mi Señor me ha honrado!”.

[16] En cambio, cuando le prueba restringiéndole su sustento, dice: “¡Mi Señor me ha despreciado!”

[Sura] 89: El alba (*Al fayr*)²¹.

Las diez noches son las primeras y las últimas diez noches de los meses lunares y por tanto indican el surgimiento y el ocaso de todo lo sublunar, incluyendo los jardines legendarios de los aditas de Iram, la ciudad perdida de Thamud, arruinada por un terremoto, y el faraón que desafió a Moisés. “Tu Señor está, sí, al acecho” muestra con severidad y economía retórica las dos caras de la fortuna humana. Al igual que en el sura 75, así mismo una de las primeras revelaciones de La Meca, esta representa lo que podríamos denominar el Mahoma primigenio, que hace énfasis en la inconmensurabilidad de Alá y de sus criaturas. En sus primeras declaraciones Mahoma retorna a las paradojas del Yavista o escritor J, autor del primero y más impresionante bloque de texto de lo que ahora llamamos Génesis, Éxodo y Números. Alá, “el Dios”, había sido el dios principal en La Meca pagana años antes de Mahoma, el único que no estaba representado por un ídolo. En *Muhammad and the Origins of Islam* (1974) [Mahoma y los orígenes del Islam] F.E. Peters supone que el hecho de que Alá careciera de imagen es prueba de la creciente influencia de judíos y cristianos en Arabia antes de Mahoma. Pero en la Ka’ba, el santuario supuestamente construido en La Meca por Abraham y su hijo Ismael, los ídolos de sus dioses compartían los dominios de Alá. Aunque la casa de Dios en La Meca fue fundada por Abraham durante una visita a su hijo Ismael, el sitio fue primero escogido por Adán. La Ka’ba era la única casa de piedra en la antigua Meca y evidentemente contenía retratos de Abraham y de Jesús, de manera que el paganismo preislámico de La Meca era furiosamente ecléctico, además de un evidente precursor del Islam, con sus elementos judíos y

cristianos. Sin embargo el Alá de los primeros suras de Mahoma en La Meca ya no es el Alá de los paganos sino el Dios bíblico de Abraham, Noé, Moisés y Jesús, el Dios judeocristiano que paradójicamente es totalmente trascendente y totalmente immanente.

Mahoma era un profeta y no un teólogo, y si bien el Corán nos habla de la personalidad y del carácter de Alá, no pretende darnos cuenta razonada de la naturaleza interior de Dios. Aunque cada una de las dos vertientes principales (y enfrentadas) del Islam, la suní y la chií, se considera la ortodoxia coránica y califica de herética a la otra, no existe el lector no musulmán que esté en capacidad de decidir cuál de los dos, El Cairo o Teherán, es más fiel al Corán. Mahoma declara sin lugar a dudas que él es el sello de la profecía –“No habrá más profetas”–, pero los musulmanes que vinieron después no se presentan como profetas: sus herejías (si es que lo son) son cuestiones de interpretación, como lo son las del judaísmo o el cristianismo posbíblico. No obstante, es tan austero el Corán que la interpretación islámica clásica podría parecernos tan alejada de la recitación de Mahoma como las interpretaciones judías y cristianas lo están de la Biblia. La retórica del Corán es de finalidad y compleción, de una simplicidad aparente tan fascinante que al comienzo el lector se impacienta con el comentario. La Biblia hebrea es un texto muy difícil, en todo o en parte, y el Nuevo Testamento también es con frecuencia confuso y contradictorio, en tanto que el Corán de alguna manera parece sorprendentemente abierto y claro, masivamente consistente, extraordinariamente coherente. Aunque este efecto retórico sin duda tiene algo de ilusorio, es una característica tan propia del Corán como el uso oblicuo, cuasirreferencial, por parte de Mahoma de las historias y los episodios bíblicos. Tanto la áspera desnudez (para llamarlo de alguna manera) de la visión del Corán como su retorno revisionista a una auténtica religión de Abraham son tan absolutos que es muy poco probable que un lector no musulmán asocie la teología islámica, cuando se la topa, con sus orígenes coránicos.

Mi propia experiencia como lector de literatura es que el Corán no suele hacerme una impresión bíblica, particularmente de tipo estético. A veces, cuando estoy inmerso en su lectura, pienso en William Blake o en Walt Whitman; otras veces pienso en Dante, que hubiese considerado blasfema mi asociación. En parte las analogías surgen de la autoridad personal de la voz del visionario: algunos de sus textos más

aplomados se aproximan a una voz divina, que es lo que oímos incesantemente en el Corán. Pero hay otra característica relacionada con el llamado del Profeta, una cantilena subterránea que recorre todo el Corán y que es más evidente en Dante, Blake y Whitman. El Corán es un poema en prosa vasto, profético, que hace énfasis en la centralidad y continuidad de la tradición profética. El mensajero de Alá, solitario al comienzo de su misión, se dirige a una comunidad de fieles y habla en su nombre, y la carga de su profecía es a la vez una renovación de la tradición y un nuevo brote de lo que vendrá más allá de la tradición, más allá de la profecía misma. En este aspecto el Corán es misterioso y quizás legitime a los místicos islámicos, los sufís, más que a cualquiera de los teócratas islámicos, o a cualquier vertiente o nación. Pues, ¿qué es el Corán? Es cualquier cosa menos un libro cerrado, aunque sea el sello de la profecía. El Corán es el libro de la vida, tanto como la Biblia, o Dante o incluso Shakespeare, tan vital como cualquier persona, quienquiera que sea. Como el Dios se dirige a todos los oyentes, es un libro universal, tan abierto y generoso como las grandes obras de la literatura secular y las obras maestras de Shakespeare y de Cervantes. Los sufís encontraron su centro en el sura 24:35, un pasaje sublime que habla del Dios como luz, un homenaje al convincente universalismo del poeta-profeta Mahoma:

Alá es la Luz de los cielos y de la tierra. Su Luz es comparable a una hornacina en la que hay un pabilo encendido. El pabilo está en un recipiente de vidrio, que es como si fuera una estrella fulgurante. Se enciende de un árbol bendito, un olivo, que no es del Oriente ni del Occidente, y cuyo aceite casi alumbra aun sin haber sido tocado por el fuego. ¡Luz sobre Luz! Alá dirige a Su Luz a quien Él quiere. Alá propone parábolas a los hombres. Alá es omnisciente.

[Sura] 24: La luz (*Al núr*)²².

Es un poema perfecto en sí mismo, un milagro y a la vez algo natural, y de ninguna manera sectario: “¡Luz sobre Luz!”. La hornacina podría ser el corazón de Mahoma o cualquier corazón comprensivo: “Alá dirige a Su Luz a quien Él quiere”. Ese olivo bendito que no es del Oriente ni del Occidente está en todas partes y en ninguna, dondequiera y cuando quiera que se ilumine una visión purificada. Meramente como provo-

cación a una aprehensión estética, esta famosa rapsodia a la luz es sólo comparable con las teofanías cruciales que aparecen en Dante y en Blake, y con las invocaciones bíblicas y posbíblicas a una iluminación liberadora. Este rapto es también un epítome del Corán, una prueba más de su auténtico estatus como libro central para todo el mundo.

Lustro cuatro

DOCTOR SAMUEL JOHNSON, JAMES
BOSWELL, JOHANN WOLFGANG VON
GOETHE, SIGMUND FREUD,
THOMAS MANN

En este segundo lustro de escritores sabios he querido experimentar con la disolución de los límites y he permitido que los personajes se mezclen entre sí, hasta tal punto que los frontispicios están juntos. Si repitiera este procedimiento en el resto del libro estaría corriendo el riesgo de un cierto caos, pero lo conservé deliberadamente en esta sección porque cabalísticamente *Hokmah* es indivisible. Aunque el doctor Johnson y Boswell eran cristianos moralistas (un poco escandalosamente en el caso de Boswell) y Goethe, Freud y Mann, laicos, se combinan entre sí con irresistible autoridad.

Freud habría protestado si yo afirmara que él confiaba en la posibilidad de demostrar la utilidad de la literatura para la vida, como lo hacen estos otros moralistas. Pero se podría decir que Freud se representó equivocadamente a sí mismo como científico y como sanador. Un ensayo como “El duelo y la melancolía” está más cerca del doctor Johnson y de Goethe de lo que lo está incluso de Charles Darwin. Thomas Mann, el novelista convertido en escritor sabio, estaba mostrando con precisión a Freud cuando asoció al sabio judío con Goethe, el más sabio de todos los hombres de letras.

Frontispicio 16

Doctor Samuel Johnson

...dado que el genio, como quiera que sea, es como el fuego en el pedernal, que sólo se puede producir en colisión con el tema apropiado, es asunto de cada hombre averiguar si sus facultades no cooperarían felizmente con sus deseos, y teniendo en cuenta que aquellos cuya eficiencia él admira sólo llegaron a conocer su propia fuerza por el resultado, debe aplicarse al mismo esfuerzo, con el mismo espíritu, y puede razonablemente esperar el mismo éxito.

Samuel Johnson, que sigue siendo el más grande de todos los críticos literarios, nos urge a que busquemos el tema apropiado, el único que logrará que nuestro genio se encienda. En una carta a su biógrafo, Boswell, en 1763, amplió este principio de ambición estética e individual:

Es posible que en todos los corazones conocidos anide el deseo de distinción que hace que un hombre se vuelva primero hacia la esperanza y después hacia el deseo de que la Naturaleza lo haya dotado con algo peculiar. Esta vanidad lleva a un intelecto a alimentar aversiones y a otro a llevar a cabo sus deseos hasta que el arte los eleva muy por encima de su estado de poder original y dado que con el tiempo la afectación se compone tornándose hábito, al final tiranizan a aquel que al comienzo los estimuló para que surgieran.

El costo de este engrandecimiento es la tiranía de la vanidad o *pathos* del escritor fracasado. El genio exige un equilibrio peligroso entre la fuerte emulación de los más grandiosos antecesores, como la de Alexander Pope por parte de Johnson, y el autoengaño de tantos contemporáneos incluidos en *Vidas de poetas* de Johnson porque los libreros (no Johnson) querían que estuvieran allí. Ahora son una triste letanía de piezas de época: Roscommon, Pomfret, Stepney, Sprat, Sheffield, Fenton, Yalden, Tickel y muchos más: son legión. Puede resultar divertido hacer una antología de poetas contemporáneos con los Sprats y Yaldens de cada uno, los candidatos a la iniquidad del olvido.

Frontispicio 17

James Boswell

Durante toda esta conversación me comporté con una viril compostura y una cortés dignidad que no podían sino infundir temor y respeto; ella estaba pálida como la ceniza y temblaba y vacilaba. Por tres veces insistió en que me quedara un poco más, ya que, probablemente, era la última vez que estaría con ella. No se le ocurría nada que decir. Y yo me quedé en silencio. Cuando me iba, ella dijo:

—Espero, señor, que me dará permiso para interesarme por su salud.

—Señora —repuse yo, con socarronería—, me parece que no será necesario durante algunas semanas.

Ella repitió su petición. Pero como no quería que siguiese incordiándome más, la corté diciéndole que quizá pasaría un tiempo en el campo, y me marché. Es casi imposible que pueda ser inocente del delito de detestable engaño. Y, sin embargo, sus rotundas aseveraciones me sorprendieron de verdad. Con toda probabilidad, se trata de una puta falsaria de las peores.

Así concluyó mi intriga con la bella Louisa, de la que tanto me usanaba y de la que esperaba, al menos, un invierno de copulación sin riesgos. Verdaderamente, es muy duro. No puedo decir, como harían los jovencitos que se la han cogido en una casa de mala nota, que la próxima vez tendré más cuidado. Pues lo cierto es que tuve cuidado. Sin embargo, puesto que estoy por completo atrapado, saquémosle el mayor partido. No me la he cogido por imprudencia. Sencillamente, son los riesgos de la guerra²³.

Así se despide James Boswell de la bella Louisa, “de la que esperaba, al menos, un invierno de copulación sin riesgos”. Se felicita por su compostura y su cortesía y disfruta de su despliegue de dignidad. No conocemos la versión de Louisa de su despedida, pero no me cabe la menor duda de que sintió “temor y respeto” ante la actitud de Boswell. Pero su genio se anticipa a nuestras dudas, así que un párrafo más adelante habla de “una puta falsaria de las peores” con la misma dramática conciencia de sí mismo que exhibió con el doctor Johnson, con Voltaire, con Rousseau.

Boswell es un maestro de la ironía retrospectiva: en vez de murmurar “ojalá hubiera dicho eso”, procede a expresar sus pensamientos

posteriores como si hubiesen sido espontáneos mientras admite sutilmente ante el lector que todo es una reconstrucción, incluyendo la personalidad y el carácter de James Boswell.

La *Vida de Johnson* es un milagro concienzudo que logra el sutil equilibrio entre el formidable Johnson y las agudas provocaciones puestas en escena de su biógrafo. Pero incluso el oportunismo de Boswell tiene sus limitaciones: Boswell no es Shakespeare y el doctor Johnson no es sir Juan Falstaff, triunfo de la imaginación dramática. Pero Boswell respeta y ama de comienzo a fin la realidad de su asunto, aunque sin duda le adjudica al gran crítico muchos toques shakespearianos.

Frontispicio 18

Johann Wolfgang von Goethe

¡Sí! Por entero me entrego a ese designio, que esa es la última palabra de la sabiduría; sólo merece libertad y vida quien diariamente sabe conquistarlas. Transcurran aquí de ese modo sus activos años, cercados de peligros, el niño, el hombre adulto y el anciano. Un gentío así querría yo ver y hallarme en terreno libre con un libre pueblo. Decirle habría al momento: ¡Detente, eres tan bello! No es posible que la huella de mis días terrenales vaya a perderse en los eones... En el presentimiento de tan alta dicha gozo ya ahora del supremo momento. (Desplómase Fausto, y los Lémures lo cogen y lo tienden en el suelo.)²⁴.

No sólo el Fausto de Goethe muere aquí: también llega a su conclusión toda la tradición literaria occidental desde Homero hasta Shakespeare y Goethe, pasando por Dante. Después de la muerte de Fausto empieza la procesión que siguió a la Ilustración y que tiene nombres diversos –romanticismo, modernismo, posmodernismo– pero que se trata en realidad de un solo fenómeno. Quizás hasta ahora, a comienzos del nuevo milenio, podemos detectar señales de la decadencia de ese fenómeno. Ya se cierne sobre nosotros una era de guerras religiosas que posiblemente de lugar a una nueva Era Teocrática tal como lo profetizó Giambattista Vico. Es muy incierto el futuro de la literatura secular occidental en tiempos como estos.

Goethe es el último sabio de la antigua cultura secular occidental, que podemos llamar humanismo, Ilustración o como quieran. Una de las cualidades más refrescantes de Goethe es su irreverencia: la segunda parte de *Fausto* es una obra maravillosamente escandalosa cuyo propósito primordial es desplegar el genio de Goethe en toda su extensión y complejidad.

Goethe creía en sus propios demonios que parecen haberlo dotado de energías ocultas, incluyendo la apropiación paródica de todos sus antecesores, desde Homero hasta *Hamlet* de Shakespeare. De acuerdo con el Goethe posterior, la sabiduría es renunciación porque realizar todos nuestros deseos es cortejar el caos.

Y sin embargo las renunciaciones de Goethe son equívocas y es difícil reconciliar los logros de su sabiduría con sus taimados excesos. El entierro de Fausto es una parodia de la escena del cementerio de Hamlet, como si Goethe quisiera robarle a Hamlet un poco de su carisma para su muy poco dramático ego. Shakespeare, una persona evidentemente descolorida, no habría soñado en competir con Hamlet, su creación más brillante y enigmática. Goethe opaca con creces a su Fausto, a quien no se le permite participar del genio ejemplar de su creador.

Frontispicio 19

Sigmund Freud

Los hermanos expulsados se reunieron un día, mataron al padre y devoraron su cadáver, poniendo así un fin a la existencia de la horda patriarcal... el violento padre primordial constituía seguramente el modelo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la asociación fraternal, y al devorarlo, se identificaban con él y se apropiaban de una parte de su fuerza. La comida totémica, quizá la primera fiesta de la humanidad, sería la reproducción conmemorativa de este acto criminal y memorable, que constituyó el punto de partida de tantas cosas —las organizaciones sociales, las restricciones morales y la religión—²⁵.

Freud fue un gran hacedor de mitos y nunca tanto como en *Tótem y tabú* (1913). Creo sin embargo que es un error diferenciar el Freud cultural del de sus escritos “cientistas”. Él mismo hubiese resentido su actual reputación porque creía firmemente que su psicoanálisis era una ciencia que eventualmente sería considerada como una contribución a la biología. Dado que no lo es, los enemigos de Freud periódicamente lo invalidan por ser un charlatán, cosa que es absurda. La práctica del psicoanálisis siempre ha sido un chamanismo, dependiente de la transferencia más o menos oculta entre analista y paciente. Freud fue arcaico desde el comienzo. Pero no era un charlatán, o lo era tanto como el Sócrates del *Banquete* de Platón.

El Freud que permanece es el gran ensayista moral, un escritor comparable a Montaigne. Las grandes figuras de la literatura del siglo que recién termina fueron Proust, Joyce, Kafka y Freud, además de los grandes poetas contemporáneos de aquellos. Freud es el compañero visionario de Joyce y de Proust tanto como Montaigne es el colega de Cervantes y de Shakespeare. Montaigne y Freud trazan maravillosamente las ficciones autobiográficas del yo: cada uno de ellos es su propio gran asunto. Una vez más Freud no aprobaría la comparación porque buscó siempre una autoridad que fuera más que personal. Y sin embargo la lección más útil que nos dejó sin pretenderlo bien podría ser que sólo la autoridad personal conserva la autenticidad.

Frontispicio 20

Thomas Mann

Goethe sabía que, fuerte o débil, también sonaría este “ouf” el día de su muerte. Se sentía como ejemplo de aquella grandeza que tanto glorifica como oprime. La corporeizó en la figura más apacible y pacífica que podía adoptar: en la de un gran poeta. Pero incluso en ella no fue cómoda a sus contemporáneos, y suscitó, al lado de amor y asombro, confusión y desprecio²⁶.

En su reflexión sobre “La carrera de Goethe como hombre de letras”, en 1932, un año antes de que Hitler asumiera el poder, Mann aún era libre de considerar a su antecesor como un fenómeno estético. En 1938, Mann en el exilio dictó una conferencia sobre el *Fausto* de Goethe en la Universidad de Princeton y concluyó en un tono muy diferente:

Aun cuando una “palabra pura” nos parezca ineficaz hoy en día, una palabra de buena voluntad sea brutalmente desatendida por el acontecer mundial que va sucediéndose sin ni fijarse en ella; nosotros queremos creer, movidos por nuestra fe antidiabólica, que en el fondo la Humanidad tiene un oído muy fino y que las palabras que han nacido del esfuerzo propio le puedan ser gratas y que no sucumbirán en su corazón²⁷.

¿Qué tan relevante es el humanismo ilustrado de Goethe y de Mann para nosotros, dos generaciones después? En la estela de los sucesos del 11 de septiembre del 2001 hubo balidos que clamaban que “cese la ironía”, pero desaparecieron rápidamente. Todo es ironía en esa novísima era de guerras religiosas y terror domesticado. En 1938 Mann quería resaltar la utilidad de la literatura para la vida y esa utilidad trasciende el duelo. La grandeza de Goethe tenía mucho que ver con la escala de sus especulaciones y con su énfasis en la salvación secular que nuestro propio impulso intelectual podría inducir. Mann, que lo sucedió, pasó de la ambivalencia hacia el genio de su precursor y una ironía defensiva en relación con Goethe a una certeza combativa de la labor del humanismo en la preservación del valor y en el mantenimiento de una fe antidiabó-

lica. Suelo urgir a mis estudiantes y a los lectores que vienen a las presentaciones públicas de mis libros a que regresen a *La montaña mágica* en estos momentos de conflicto. El propio genio de Mann consiste en enseñar a aplicar “un oído muy fino” sin el cual seríamos más fácilmente seducidos por la brutalidad.

Samuel Johnson, James Boswell, Johann Wolfgang von Goethe, Sigmund Freud, Thomas Mann

I

TIENDO A JUZGAR a otros críticos literarios en parte por su relación con el doctor Samuel Johnson (1709-1784), a quien considero el crítico canónico o el encargado de fijar la cota. Dado que mi método en este libro es de yuxtaposición, me regocija poder reunir aquí a Johnson con el genio universal de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Sigmund Freud (1856-1939) y Thomas Mann (1875-1955). Cuando Johnson murió Goethe tenía 35. Johnson no lo conocía y sospecho que lo hubiese rechazado con argumentos morales y religiosos. Para Goethe, la literatura inglesa significaba Shakespeare y lord Byron, no Johnson. No hay manera de considerar contemporáneos a estos dos genios, aunque florecieron a finales del siglo XVIII.

Se puede leer a Johnson al margen de su magnífico biógrafo y amigo cercano, el periodista escocés James Boswell (1740-1795), pero en él encontramos a otra personalidad regida por un *daimón*, un genio original que podemos yuxtaponer a su guía moral, y a Goethe, Mann y Freud, todos ellos autoridades en la melancolía que afligió a Johnson y a su biógrafo por igual. Boswell es la rueda suelta en este capítulo, aunque era un psicólogo del genio como Johnson y una autoridad en el tema de su propia melancolía. Sin embargo, Boswell como escritor es rival digno de los cuatro sabios que retumban formidables en primer plano: Johnson, Goethe, Mann y Freud. Boswell era periodista —fue uno de los primeros corresponsales extranjeros— pero también fue el creador de un diario enciclopédico del yo y de sus vicisitudes. Si a ello añadimos el logro de Boswell como biógrafo literario aún sin par, ya no parece tan sólo en la luminosa compañía de estos cuatro visionarios de nuestra psicología.

Aunque sabemos bastante sobre la vida de Mann, necesariamente sabemos menos de él que de Johnson, Boswell, Goethe y Freud, de quienes lo sabemos todo. Las suyas son las vidas de genios más documentadas que tenemos. En comparación con ellos, no sabemos nada

íntimo de la vida de Shakespeare, y poco más sobre Dante o Cervantes. Si quisiéramos, podríamos absorber el yo interior de Johnson, Boswell, Goethe y Freud como si fueran personajes de Shakespeare, similares a Falstaff, el príncipe Hal, Hamlet y Macbeth. Así como los protagonistas geniales de Shakespeare parecen haber estado ahí siempre, Johnson, Boswell, Goethe y Freud parecen haber existido como personalidades desde el comienzo de los tiempos. Incluso en el caso de Mann tenemos pruebas más que suficientes de que era consciente de su propio genio, un rasgo característico de los otros cuatro.

Un libro sobre el genio que hace énfasis en la influencia de la obra sobre la vida o del genio sobre sí mismo converge inevitablemente en este capítulo porque se sabe hoy más sobre estas vidas que sobre su obra. Generalmente se describe a Freud como un villano o como un héroe, dependiendo de la actitud que se tenga hacia el psicoanálisis, mientras que el pobre Boswell es conocido por el público por las vívidas descripciones que hay de sus encuentros con putas. Johnson sigue siendo celebrado (cuando se lo recuerda) como el señor Rarezas, mientras que Mann ahora es considerado un homosexual no declarado y Goethe sigue representando la cultura en Alemania, pero sólo allí. Los sabios nacionales (Johnson en Inglaterra, Emerson en Estados Unidos, Goethe en donde se habla alemán, Montaigne en Francia) no son tan exportables como antes, en parte a causa de la decadencia internacional de la confianza del Occidente en su propio canon y en parte por el empobrecimiento universal del conocimiento que acaba convertido en información. Sigue vigente sin embargo la necesidad del genio de la sabiduría que nos hace volvernos hacia estos sabios.

II

Boswell murió a los 54 años estragado por el alcohol, innumerables enfermedades venéreas y una vida de combatir su propia depresión. A pesar de sus tonterías, se había estudiado a sí mismo y a otros minuciosamente y su comprensión de la melancolía posiblemente superó a la de Johnson, su colega en el sufrimiento. En otra parte, hablé de la tradicional asociación entre Saturno y la melancolía y reflexioné sobre el lugar de dicha asociación en la psicología del genio. De todos los sabios,

Samuel Johnson fue el que más padeció la vil melancolía y era famoso su temor del “peligroso predominio de la imaginación”. El título de su mejor poema, “La vanidad de los deseos humanos”, alude al Eclesiastés, en donde el rey Salomón, el más sabio de los hombres, supuestamente confesó que “todo es vanidad”. Johnson adoraba la comedia y a duras penas logra eludir el moralismo trágico, y sólo gracias a su fuerza de voluntad logra evitar convertirse en un moralista trágico. *La historia de Rásselas, príncipe de Abisinia*, su romance en prosa, dejó en muchos de sus lectores el recuerdo indeleble de esa extraordinaria sentencia: “En todas partes la vida humana es una condición en la que se sufre mucho y se disfruta poco”. Esta sentencia bellamente balanceada es un buen ejemplo de la famosa fluidez del estilo de la prosa de Johnson, con su preferencia por lo universal y lo general. Es curioso que a Johnson le disgustara tan acerbamente el estilo de Jonathan Swift, cuya prosa me parece la mejor de la lengua, después de la de Shakespeare, pero el apego por los hechos de Swift ofendía a Johnson, quien prefería una música más elaborada para la prosa. Sin duda Johnson habría considerado al crítico victoriano Walter Pater un decadente moral, pero la prosa johnsoniana va camino de las moribundas cataratas de Pater. La de Johnson era una sensibilidad clásica pero su intuición de que la muerte es el triunfo de la realidad lo llevó a componer un estilo más barroco del que cabría esperar.

Como siempre, mi tema es el genio, de manera que formulo la pregunta: ¿en qué consistía el genio de Samuel Johnson? Romántico incurable que soy, a veces me pregunto por qué prefiero a Johnson hablando de Shakespeare, que a William Hazlitt o a Pater hablando de Shakespeare, y siempre acabo dándome cuenta de que la voz de Johnson parece la voz misma de la crítica literaria. Johnson es el genio de la crítica: su trabajo reverbera con una autoridad que responde completamente a la grandeza incluso de un Shakespeare o de un Milton. Y sin embargo su genio crítico surge con más fuerza cuando nos recuerda para qué sirve la literatura, como en estos comentarios sobre la versión del poeta John Dryden de la *Eneida* de Virgilio:

Las obras de imaginación sobresalen por su fascinación y deleite; por su capacidad de atraer y conservar la atención. Es un libro bueno en vano aquel que el lector abandona. Sólo es maestro aquel que mantiene la mente en complaciente cautiverio; cuyas páginas se leen atentamente y con frui-

ción y que se vuelven a leer con la esperanza de un renovado placer; y cuya conclusión se anticipa con la tristeza con la que el viajero mira hacia el día de la partida.

Una vez leí este pasaje en público y alguien preguntó por qué no podríamos usar estas palabras en defensa de los fanáticos de Harry Potter y admiradores en todo el mundo de Stephen King. ¿Se puede verdaderamente releer a Rowling y a King “con la esperanza de un renovado placer”? Johnson quería que *Don Quijote* fuera más larga y yo también. ¿Es la *mente* lo que Rowling o King mantienen “en complaciente cautiverio”? Como no deseaba que mi audiencia permaneciera cautiva de un igualitario, recuerdo haber respondido con unas palabras que guardo para siempre en la memoria, del “Prefacio a Shakespeare” de Johnson:

Las combinaciones irregulares de la invención caprichosa pueden deleitarnos un rato por la novedad que la hartura común de la vida nos obliga a buscar; pero los placeres del asombro imprevisto se agotan pronto y la mente sólo puede hallar reposo en la estabilidad de la verdad.

Hay un exceso maravilloso, shakespeariano, en la posición de Johnson y en su lenguaje, pero el exceso no excluye la justicia crítica. Las obras de Johnson siempre son agresivas y la polémica nunca le es ajena. Él quiere discutir con usted, quien quiera que usted sea, y quiere además convencerlo de que lo importante es lo que usted tiene cerca, lo que puede utilizar. El genio de su crítica reside en su renuncia de la imparcialidad y en su cultivo de los intereses del lector común de todas las épocas. El genio, no me canso de repetirlo, debe manifestarse como originalidad, que puede parecer mera rareza pero que finalmente defiende la individualidad y la reafirma. También me sé de memoria este otro pasaje de Johnson, un párrafo tomado de *The Rambler No 125* de una fortaleza y una autoridad admirables:

Las definiciones son tan difíciles e inciertas en la crítica como en el Derecho. La imaginación, una facultad licenciosa y vagabunda, ignorante de las limitaciones e impaciente ante las restricciones, siempre ha logrado dejar perplejo al lógico, confundir los confines de la distinción y romper el cerco de la regularidad. De manera que difícilmente encontraremos una especie de escritura cuya esencia podamos descubrir, o cuyos

componentes podamos describir; cada nuevo genio introduce alguna innovación que, después de inventada y aprobada, subvierte las reglas que la práctica de los escritores anteriores había fijado.

Johnson, como feroz classicista que era, rechazaría la actual depreciación de la idea de “genio”. Seguimos valorando la originalidad en los científicos o en los tecnócratas pero no en los maestros de la lengua. Si surgieran un nuevo James Joyce, Gertrude Stein o Samuel Beckett, tardaríamos en reconocerlos, aunque creo que la poeta canadiense Anne Carson es una figura de esta índole. Johnson se resistió a la poesía que surgió en sus últimos años, la de los bardos de la sensibilidad como Thomas Gray y William Collins, pero aún debemos abonarle el haber reconocido a Oliver Goldsmith y haberlo estimulado. Los más grandes críticos a veces se equivocan y Johnson infortunadamente afirmó que “*Tristram Shandy* no perdurará” y la obra maestra de Laurence Sterne está más viva y es más influyente que nunca. Pero Johnson se merece toda nuestra indulgencia porque era inmensamente bueno y de buen corazón. No ha existido otro crítico más humano o que haya podido demostrar tan adecuadamente el verdadero valor de la buena literatura para la vida.

En *La vida del doctor Samuel Johnson*, Boswell describió luminosamente la eminencia crítica de Johnson:

Su superioridad sobre los otros hombres cultos consistía básicamente en lo que podemos llamar el arte de pensar, el arte de usar su mente; un cierto poder incesante de captar la esencia útil de todo lo que conocía y de mostrarla de una manera clara y convincente; de manera que el conocimiento, que con frecuencia nos parece ser poco más que leña seca en los hombres de inteligencia obtusa, en él era sabiduría verdadera, evidente, real.

Aunque Boswell tomó abundantes notas de sus conversaciones con Johnson, su vida transcurrió mucho antes del advenimiento de la grabadora, de manera que podemos considerar que el arte del biógrafo está subsumido en la extraordinaria y punzante sabiduría de lo que podríamos llamar el Johnson de la tradición oral. Frederick A. Pottle, el más destacado de los estudiosos de Boswell (y mi propio venerado mentor), nos da la versión definitiva de esta mezcla de Boswell y Johnson:

¿Podríamos decir, entonces, que Boswell nos transmite literalmente las palabras de Johnson? Sí, en el caso de algunas frases específicas o de ciertos pasajes breves de corte epigramático; no, en general. Las palabras cruciales, las palabras que exhiben la peculiar cualidad johnsoniana, son sin duda *ipsissima verba*. Boswell, impregnado del éter johnsoniano, pudo reconstruir confiadamente una cantidad considerable de su discurso característico. Las palabras acarrear un sentido; y cuando los elementos de la dicción recordada eran ponderados o antitéticos, el recuerdo de las palabras y del sentido automáticamente “habrían validado” la estructura de las oraciones. Pero en lo principal Boswell contaba con su impregnación en el éter johnsoniano (esto es, con su comprensión, crecientemente intuitiva, de los hábitos de composición de Johnson) para ayudarlo conscientemente a construir oraciones que fueran epítome en las cuales las *ipsissima verba* se sintieran a gusto.

Con estos antecedentes ya podemos entrar en *La vida del doctor Samuel Johnson* a buscar las extraordinarias conversaciones entre el genio de la crítica y el genio de la biografía. Un sujeto tan formidable como Johnson incansablemente sondeado por Boswell necesariamente tenía que resultar en intercambios tormentosos, a pesar del mutuo amor que había de por medio. No puede haber sido fácil para Boswell oír a su héroe gritar: “Usted no tiene más que dos temas, usted y yo, y ambos me tienen enfermo”. Los lectores no están de acuerdo con Johnson, pero Boswell estaba buscando información sobre los primeros años del sabio en Londres, cuando vivía al día, generalmente acompañado del poeta menor Richard Savage, cuya historia aparece en *Vida de los poetas* —posiblemente su obra maestra—. Johnson, quien según Boswell siempre “le metía el diente a la carne como un tigre hambriento”, incluso en sus años de fama y prosperidad, evitaba hablar de sus penurias en Londres.

De acuerdo con Johnson, la mente debería estar siempre ocupada con las lecturas, pero también con la “reflexión”, tanto sobre la experiencia humana como sobre la experiencia específica de la literatura. La “reflexión” en Johnson es el proceso mediante el cual el genio natural incrementa sus dotes y produce obras significativas. En su sentido johnsoniano la palabra “reflexión” asume todos sus significados, como lo ha dejado entrever Robert J. Griffin. Se planta un espejo ante la naturaleza, pero después el reflejo debe devolverse a la meditación de la mente sobre sí misma en relación con la imagen. Para Johnson el término

“genio” es más amplio que la definición que le dio en su famoso diccionario. La originalidad poética se encuentra en el centro mismo de su visión del genio, pero es una originalidad que surge antitéticamente, en competencia con los logros pasados, con los grandes poetas que se resisten a morir y a quienes es necesario resarcir. Shakespeare es la gran excepción de acuerdo con Johnson y, aun más que Dante, no tuvo antecesores fuertes, sobre todo desde que Marlowe dejó de ser un problema: “Shakespeare se dedicó a la poesía dramática con todo el mundo por delante”. Aquí Johnson deliberadamente nos remite a la situación de Adán y Eva al final de *El paraíso perdido*, de manera que Shakespeare para Johnson es el nuevo Adán, aunque sólo poéticamente hablando, pues esta era una posición que el piadoso Johnson difícilmente podría sostener desde el punto de vista teológico.

Para el crítico los más grandes poetas eran Homero, Shakespeare y Milton, aunque personalmente prefería la obra de Alexander Pope, sin duda el poeta inglés más importante entre la muerte de Milton y el advenimiento de los grandes románticos, William Blake y William Wordsworth. Nadie podría discutir la veneración de Johnson por las sátiras de Pope, en especial *The Dunciad* [La Dunciada], pero no me explico la pasión que despertaba en él su frígida versión de Homero. Después de citar la famosa hipérbole de Johnson —“Si Pope no fuese poeta, ¿dónde hallaríamos la poesía?”—, Boswell añade otra, en un tono más conversacional: “Podrían pasar mil años antes de que aparezca otro hombre con un poder de versificación igual al de Pope”. El Johnson exagerado es una de las glorias de *La vida* de Boswell, quien deliberadamente une al crítico con el sir Juan Falstaff de Shakespeare. Johnson condenaba moralmente a Falstaff (cosa que rechazó rotundamente) pero perdonaba al gordo caballero, apuntando con gran perspicacia que el mejor personaje cómico de Shakespeare “se vuelve necesario para el príncipe que lo desprecia gracias a la más encantadora de las cualidades, la perpetua jovialidad, a su poder infalible para provocar la risa”. Se puede decir de Johnson y de Boswell que en ocasiones el uno o el otro hacen de Falstaff el príncipe Hal del otro, pues ambos necesitaban exorcizar el demonio de la melancolía.

Las dotes asociadas pero muy diferentes de Boswell y de Johnson tienen un valor especial en lo que a mi propósito se refiere, que consiste en explicar que en lo relativo al genio la personalidad y el intelecto son inextricables. El mismo intrincado nudo del yo y la mente es evidente en Goethe, pero aún no estoy listo para abandonar al sabio inglés y al periodista escocés por el semidiós alemán.

Johnson empieza el párrafo final de su capítulo sobre Milton con una observación de la mayor importancia: “El mayor mérito del genio es la invención original”, que yo conecto con la seca oración de Shelley: “El diablo le debe todo a Milton”. La invención original de Johnson no es equiparable a la de Milton, pero en lengua inglesa nadie excepto Chaucer y Shakespeare igualan o sobrepasan a Milton. Johnson era un cuentista y un narrador sobresaliente pero primordialmente era un crítico literario, lo mismo que Boswell era primordialmente un biógrafo literario y un autobiógrafo. La inventiva johnsoniana define —es mi caso— lo que debe ser y casi nunca es la crítica literaria: la apreciación de la originalidad y el rechazo de lo que apenas está de moda. Al enfrentar a Shakespeare o a Milton, Johnson regresa con frecuencia a la perpetua gesta humana para escapar a los hechos o al universo de la muerte. Como crítico, Johnson casi siempre logra equilibrar nuestra tendencia a engañarnos con nuestra necesidad de eludir una confrontación demasiado severa con nuestro propio fin. Los poetas visionarios como Milton y Blake tienden a confirmar el poder de la imaginación o de la mente poética sobre un universo de muerte, pero no podemos decir lo mismo de Johnson. A pesar de ser un cristiano anglicano profundamente ortodoxo, Johnson nunca dejó de temer a la locura y a la muerte. Enfrentó este temor con energía y valor, pero desconfiaba profundamente de la táctica defensiva de la mente de sustituir las expectativas realistas con la fantasía.

Los precursores del Johnson poeta fueron Dryden y Pope, cuyas obras recitaba de memoria. Creo que Pope impidió que Johnson alcanzara toda su fortaleza como poeta, a excepción de “La vanidad de los deseos humanos”. ¿Quién fue el precursor de Johnson como crítico literario? Sir Francis Bacon tuvo alguna influencia sobre él como ensayista moral, pero Bacon no era crítico. Conocía bien los comentarios críticos de Ben Jonson en su *Timber or Discoveries* (1640) y quizás estos

tuvieron alguna influencia sobre él, pero en el gran dramaturgo cómico no se ve por parte alguna la confrontación con la grandeza literaria de Johnson. El amigo y rival de Shakespeare, un neoclásico temprano, era primordialmente un satírico y la grandeza humana de Samuel Johnson trasciende la sátira.

Johnson era demasiado natural, casi demasiado primitivo para inventarse a sí mismo, pero de James Boswell sí podemos decir otro tanto. En ese sentido ha sido comparado (por mí, entre otros) con Norman Mailer, pero Boswell no tenía ambiciones como novelista. Sus deseos más profundos no eran literarios a pesar de su adulación hacia Johnson. Las frustradas aspiraciones de Boswell consistían en ser rico, poderoso, famoso y políticamente importante, y su visión de Escocia no era tanto *tory* como feudal. Murió convertido en lord de Auchinleck, y tan esnob que ignoró a Robert Burns cuando este buscó su mecenazgo. Boswell hubiera podido ser para Robert Burns lo que Emerson fue para Whitman, pero no se molestó siquiera en leer la obra de un campesino que resultó ser el mayor poeta escocés. Pero esa es la peor faceta de Boswell. Su mejor faceta es la autocreación, la invención del biógrafo de Johnson y de su propia autobiografía. Eso fue más que suficiente para establecer su genio.

IV

Pasar de Johnson y Boswell a Goethe es un golpe extraordinario, por lo menos para mí, porque la serenidad difícilmente alcanzada del Goethe de la madurez está a miles de kilómetros de distancia de la enérgica melancolía del gran crítico y su seguidor. La energía *daimónica* de Goethe es el único vínculo inmediato y su exuberancia es del tamaño de la de Johnson y la de Boswell. Los genios carismáticos no suelen convertirse en literatos; más bien se manifiestan como fundadores de religiones, conquistadores, políticos, arrasadores de mundos. Lord Byron y Oscar Wilde son excepciones y están también los falsos carismáticos, como Hemingway (que era un maravilloso cuentista), pero Goethe probablemente es el único mesías potencial que decidió convertirse en poeta.

La personalidad extraordinaria (y extraordinariamente bien conocida) de Goethe es una especie de milagro, uno que no es fácil describir.

Con su acostumbrada perspicacia, Emerson definió a Goethe como la idea “de que un hombre existe para la cultura no por lo que puede lograr sino por lo que se puede lograr en él”. Un carismático o una carismática es una persona tanto como una idea, una idea que va más allá del magnetismo individual. Shakespeare es el asediado canon occidental; Goethe es la cultura occidental, abatida por la Red, por la industria mundial del entretenimiento, por la culpa equivocada, por la pseudoalfabetización, por un sistema educativo que niega la lectura inteligente. El joven Goethe (de poco más de veinte años) era el genio alemán para sus contemporáneos, el llamado a convertirse en su Shakespeare, en su “demiurgo creativo”, según la expresión de Nicholas Boyle su biógrafo definitivo. ¿Sus expectativas mesiánicas tenían algún fundamento o es que Goethe fue desde el comienzo primordialmente un triunfo de la personalidad? El formidable don poético, más lírico, que dramático, siempre estuvo allí, pero no traduce bien al inglés. Gracias a las impresionantes traducciones de Tieck y Schlegel Shakespeare se lee como la mejor poesía dramática alemana, pero nadie (excepto Shelley en dos escenas del *Fausto*) ha sido capaz de hacer una versión adecuada de las mejores obras de Goethe en inglés, y dado que Goethe (a diferencia de Shakespeare) no era capaz de crear a nadie más que a sí mismo, sus novelas y sus obras dramáticas nos confunden. Fausto es una idea (o una matriz de ideas) pero no un individuo. Shakespeare inventó lo humano; Goethe en realidad no tenía que haber inventado a Goethe, una obra maestra de la naturaleza, el genio de la felicidad potencial. Dante murió a los 56, 25 años antes de su edad ideal de 81, cuando creía que podría cumplir sus propias profecías. Goethe compuso a los 81 —cuando le quedaba más de año y medio— los pasajes más desbordantes de la segunda parte de *Fausto*, apilando extravagancia sobre extravagancia en la que yo considero la más sublime de las películas de monstruos y, a la vez, un gran poema.

Goethe fue fundamental para la cultura norteamericana y para la británica en tiempos de Carlyle y de Emerson, y hoy sin embargo es leído en inglés (si es que alguien lo lee) por una minúscula minoría, incluso para estándares académicos. Esto me resulta particularmente deprimente a comienzos del tercer milenio porque Goethe sería hoy más saludable que nunca, cuando la alta cultura expira y la polémica en torno al genio ya tiene la prevalencia de una ideología perniciosa. Shakespeare creó un universo de sujetos, pero no sabemos casi nada de su interioridad. Del yo de Goethe lo sabemos todo y de él podemos decir que se convirtió

en el arquetipo del escritor individual de genio, uno que persistió durante más de un siglo. El responsable del lema (un lema posiblemente eterno) de todos los escritores jóvenes y pujantes fue Goethe, al urgirlos a buscar “la persistencia, la voluntad y la abnegación necesarias para familiarizarse a fondo con la tradición sin perder la fuerza y el valor necesarios para desarrollar independientemente su naturaleza original y manejar a su modo los diversos elementos asimilados”. No es posible mejorar este consejo, pero sí es importante compararlo con uno de los aforismos más lúgubres de Goethe: “El genio es siempre el enemigo del genio por exceso de influencia”.

Vuelvo a una cuestión fundamental: ¿cuál es el secreto del genio de Goethe? De clase media, fue elevado a los rangos inferiores de la nobleza por su patrón de muchos años, el duque de Saxe-Weimar, y su arte cubre todo el periodo de la transición de la era aristocrática a la era posnapoleónica. Pero es muy difícil circunscribirlo a un periodo histórico o social porque su osadía intelectual corre pareja con su originalidad imaginativa. Hasta la fecha sigue siendo la gloria de su lengua y su desplazamiento es tan improbable como el de Shakespeare en la lengua inglesa, Cervantes en la española o Dante en la italiana. Quizás nunca recupere, en los países de habla inglesa, la posición central que tuvo para Emerson, o para George Santayana, o para T.S. Eliot. Sin embargo *Fausto*, aun en traducción, sigue siendo una obra esencial si es que hemos de comprender nuestra propia cultura, así sea en momentos en que esta se derrumba. Los hombres y las mujeres fáusticos nos rodean y hay un elemento fáustico en nuestra novelaría tecnológica. Quizás esta Era de la Información sea esencialmente fáustica y sea el resultado de un trato fáustico que el mundo americanizado sigue haciendo. La relevancia de Goethe quizás no sea evidente pero sigue existiendo porque él nunca hizo un pacto fáustico —tan seguro estuvo siempre de su propio genio inigualado—. Su biógrafo Boyle ha rastreado en Goethe el paso de una poesía del deseo a una poesía del renunciamiento en la cual se aceptan los límites de la poesía, pero a mí me parece que hay una transgresión de esos límites en la gentil extravagancia de la segunda parte de *Fausto*.

Desde el comienzo Goethe fue un escritor completamente secular sin mucha relación ni con Dios ni con Cristo. Su pretensión de toda una vida fue liberar la poesía del cristianismo, exactamente lo contrario de la hégira de T.S. Eliot. Nietzsche, bajo la influencia de Goethe —como

todos los escritores alemanes que vinieron después— asumió una posición más estridente pero menos original como Anticristo. Goethe renunció astutamente a la posición de mesías y sin embargo le anunció a Alemania que si bien él había estado presente en el momento de la creación, no creía poseer una comprensión especial del mundo. Esta extravagancia teológica seguía asistiendo a Goethe durante las últimas revisiones de la segunda parte de *Fausto*. Si se trataba de ironía, era de un cariz completamente goethiano, otro modo original, la ironía propia de la naturaleza hablando a través de un individuo. No hay otra palabra, además de “goethiano”, que sirva para describir la posición de Goethe. Podemos probar con “panteísta”, “spinozista”, “naturalista”, “vitalista”, pero él se evadirá siempre. Goethe, infinitamente metamórfico, como la naturaleza, es su propio Espíritu de la Tierra y permanece uno o dos pasos delante de nuestra inteligencia. En términos estadounidenses, podríamos considerarlo una combinación improbable de Emerson, Walt Whitman y Emily Dickinson, aunque definitivamente más escabroso (en ciertos estados de ánimo) que cualquiera de ellos. Sus curiosas incursiones en las ciencias naturales —la metamorfosis de las plantas y la teoría de los colores— son reflejos de su profunda identificación con una naturaleza eternamente en proceso de ser, de una no esencia divina esperando a nacer. Goethe, rotundamente renuente a convertirse en profeta, no predicó una religión del futuro. En cambio quiso encarnar toda la historia cultural, tanto la de Oriente como la de Occidente, la cristiana y la clásica, la hermética y la secular. En sus últimas etapas ensaya el milagro de convertirse en un poeta persa y en un poeta chino en alemán, como si fuese el heredero legítimo de todas las edades.

En realidad no hay nadie como él, aunque desempeñó los papeles de Shakespeare y de Píndaro. Su único rival como poeta alemán fue su más joven y perturbado contemporáneo, Hölderlin, cuyos poemas más característicos Goethe nunca conoció. Jamás lo abandonó el regocijo de no tener precedentes, pues felizmente careció de antecesores alemanes importantes, y fundó una jubilosa sociedad con Schiller, diez años menor que él. Incluso Shakespeare tuvo que absorber a Christopher Marlowe, pero el joven Goethe estaba solo con el viento y con el clima. Tan afortunada fue su situación poética que su felicidad imaginativa seguramente explica su ingreso tardío a la vida sexual, primero durante su viaje por Italia cuando ya se acercaba a los cuarenta y después con Christiana Volpius, a su regreso a Weimar. Podría decirse que hasta ese mo-

mento su carrera erótica había sido una exploración a través de relaciones intensas que no llegaban a nada, siendo la más prolongada y autodestructiva la pasión idealizada y fraternal que sentía por la virtuosa Charlotte von Stein. Quizás la originalidad de Goethe se extendió hasta el reino del deseo, para beneficio de su poesía más temprana pero a costa de un gran sufrimiento personal innecesario tanto para él como para los demás.

Goethe era demasiado sagaz como para ignorar que había construido su propia felicidad y armonía, aunque en ocasiones querría creer que se trataba de un don natural. Su último discípulo, el novelista alemán del siglo xx Thomas Mann, lo explica con gran perspicacia en su ensayo “Goethe, representante de la época burguesa” (1932):

Analizando, podemos hallar en Goethe, una vez pasados los años de inocencia juvenil, características de profunda pesadumbre y de un mal humor, de una insatisfacción estacionada que, sin lugar a dudas, mucho tenía que ver, profunda y secretamente, con su incredulidad ideal, su indiferencia de naturaleza infantil [...] La naturaleza no proporciona la paz, la sencillez, la univocación; es un elemento digno para la consulta, para el examen de las contradicciones, de la negación y de la duda general²⁸.

Mann podría estar hablando de Johnson o de Boswell, o de sí mismo. Goethe asociaba la felicidad con la sorpresa, y se deleitaba refutando cualquier generalización que se hiciera respecto de él. Habría rechazado resueltamente cualquier sugerencia en el sentido de que los aspectos claves de la cultura occidental llegaron a su fin tanto en su trabajo como en su personalidad, pero sospecho que así fue. A mí siempre me resulta fascinante la lectura de Goethe, pero las novelas del *Ciclo de Guillermo Meister*, *Egmont* y *Los sufrimientos del joven Werther* se han convertido en piezas de museo, trenes al pasado. *Fausto*, en particular la segunda parte, es una fantasía grotesca, una pesadilla erótica que ya comenté en otra parte (*El canon occidental*) y que deben leer todos aquellos que puedan tolerarla. El problema no está en Goethe (*el* escritor, en palabras de Emerson) sino en nosotros. Hemos perdido conocimientos y las cualidades del espíritu mínimamente necesarias para leer a Goethe con placer.

E.R. Curtius, el crítico literario alemán más importante del siglo xx, señala que la segunda parte de *Fausto* es más barroca que clásica y que su autor fue la encarnación de un individualismo aristocrático que creía que “la verdad fue descubierta hace miles de años”. ¿En dónde? Pues

bien, de una u otra manera, en la Biblia y en Platón y Aristóteles, ¿pero qué podría querer decir Goethe con eso considerando que entre los hebreos y los griegos difícilmente había alguna consonancia? Goethe nos advierte que no debemos dejarnos engañar por una o dos décadas, pero la contracultura ha reinado triunfante en Occidente durante por lo menos tres décadas y es muy posible que continúe haciéndolo durante la era de la Red. El viejo Goethe, que era brutalmente elitista, le dijo a Eckermann (su Boswell) que "...Mis obras no pueden ser populares [...] No fueron escritas para la masa, sino sólo para contados hombres que pretenden y buscan algo parecido y que siguen una dirección semejante a la mía"²⁹.

Curtius pensaba que Goethe, heredero de Dante y de Shakespeare, debía ser considerado como "la concentración en una sola persona del mundo espiritual de Occidente"³⁰ y no halló a nadie posterior a Goethe de quien pudiera decirse otro tanto. Si hubo una figura de esa índole ese habría sido Sigmund Freud, más que Joyce o que Proust, los artistas literarios más importantes del siglo xx. No hay un creador estadounidense que haya logrado reunir lo mejor de la tradición como lo hizo Goethe —ni Emerson, ni Walt Whitman, ni Henry James—. De todas maneras este tipo de recolección nunca ha sido un objetivo estadounidense, o al menos el énfasis de Emerson estaba en otra parte. También el énfasis de Freud estaba en otra parte, pero no puedo menos que estar de acuerdo con Thomas Mann cuando aseguró, en un discurso pronunciado en Viena el 9 de mayo de 1936, con motivo del octogésimo cumpleaños de Freud. En él Mann compara a Freud con el último parlamento del *Fausto* de Goethe, en el que el buscador de cien años declara su victoria sobre el océano de la muerte. Freud, un escritor sabio como Goethe, bien podría ser el último escritor occidental tradicional que quiso confirmar el poder de la mente creativa sobre el universo de la muerte.

V

El genio de Freud se ha visto opacado por el hecho de que sus afirmaciones científicas están siendo castigadas, o bien a causa de la defensa de sus afirmaciones científicas por parte de sus verdaderos creyentes —que cada vez son menos—. Tanto sus difamadores como sus leales seguidores

me parecen irrelevantes; apalea a Freud por su posición científica eventualmente será tan inútil como menospreciar a Goethe por sus investigaciones sobre las plantas o los colores. O bien, para variar la analogía, la insistencia de Freud en la contribución del psicoanálisis a la biología me resulta tan interesante como las declaraciones de Dante en el sentido de que *La divina comedia* es nada menos que la verdad sobre Dios, el Infierno, el Purgatorio y el Cielo. Uno lee a Dante maravillado y lleno de gratitud estética pero se frunce un poco con su teología. Así que hay que leer a Freud, el ensayista más importante de su época, ignorando su tendencia a volver literales sus propias metáforas. Es tan metafórico como Goethe o Montaigne y, como ellos, es primordialmente un escritor. Francis Crack puso a Freud alegremente a un lado después de definirlo como un médico con un buen estilo en prosa, cosa que es cierta, pero que ignora que ese estilo estuvo al servicio de espléndidos usos literarios. Freud se une a Johnson, Boswell y Goethe en su calidad de autobiógrafo vital y original y de dramaturgo del yo. Y lo que es más importante, forma un trío de sabios con Johnson y Goethe, un moralista validado por la posesión de los más elevados poderes intelectuales.

Aunque arrojemos a Freud fuera no nos libraremos de él porque está dentro de nosotros. Su mitología de la mente sobrevivió a su supuesta ciencia, y es imposible evadir sus metáforas. Soy consciente de que el mío es el testimonio de una persona de 71 que tenía siete años cuando murió Freud, y de que los lectores más jóvenes podrían no saber hasta qué punto las especulaciones freudianas permanecen vivas en su interior. Basta contemplar la grandiosa panoplia de las invenciones freudianas: la libido o el instinto, el instinto de muerte, los agentes psíquicos (id, yo, superyó), el inconsciente, los mecanismos de defensa (represión, proyección, regresión, y muchos más) y el desarrollo de la pulsión sexual a través de las fases de la oralidad, la analidad y la genitalidad. Esta psicología dinámica o dramática es shakespeariana y goethiana, o sea retórica o literaria. “Inventé el psicoanálisis porque no tenía literatura”, anunció Freud, pero la literatura del psicoanálisis era la literatura misma, en particular Shakespeare y Goethe. El hecho es que no existe la libido ni el instinto de muerte ni el inconsciente (aunque a veces lo identifico con mi espalda), en tanto que las defensas también son metáforas o tropos sobresalientes.

El filósofo Ludwig Wittgenstein atacó a Freud alegando que el psicoanálisis era pura especulación, ni siquiera hipótesis. Descalificó a

Freud afirmando que la suya era “una mitología poderosa”, pero a mí ese no me parece un argumento que descalifique. En 1933 Freud afirmó regocijadamente que “la teoría de los instintos es nuestra mitología. Los instintos son entidades míticas, magníficas en su indefinición”. Estamos ante lo sublime de Freud, con su humor deliberado. Las fuerzas nos impulsan, como a Homero y al Shakespeare tardío. Hay algo en nuestras vidas eróticas que no podemos conocer y Freud quiere denominarlo “pulsión”. Esta pulsión carece de un objetivo o de un objeto específico. Es un concepto fronterizo y vaga como un exilado entre la psique y el cuerpo, siendo esos vagabundeos las vicisitudes de la pulsión. Las vicisitudes pueden ser perversiones o defensas cuando están en la frontera: de allí el estatus ambiguo del sadomasoquismo, la pulsión permanente exilada.

¿Qué podemos decir de este modo de especulación? ¿Difiere sustancialmente de los mitos platónicos? Freud, que no era un trascendentalista, se aferró (involuntariamente) a un jirón de platonismo a través de su exaltación de la realidad puesta a prueba; Freud consideraba que era moralmente necesario vivir con la realidad, cuya modalidad final es la muerte. Cansado de este tipo de moralización, el satírico vienés Karl Krauss, contemporáneo de Freud, lo espetó con esta andanada imposible de replicar: “El psicoanálisis es en sí mismo la enfermedad de la cual pretende ser la cura”. Esto es algo sobre lo cual vale la pena meditar serenamente. ¿Es el cristianismo la caída de la cual pretende ser la salvación?

Philip Rieff pensaba que Freud había sido el primer moralista completamente irreligioso, pero eso supondría olvidar a Goethe, y también cabría preguntarse sobre Montaigne, en quien Sócrates es una presencia y Jesús, una ausencia. Hace cuarenta años Rieff podía escribir sobre Freud como una figura dominante en nuestra cultura, pero ese dominio ha desaparecido. Freud quería formar un trío con Copérnico y Darwin pero acabó formándolo con Montaigne y Goethe. Sus mermadas sociedades psicoanalíticas habrán desaparecido en menos de una generación. La frase “el Freud literario” se volverá una redundancia y sonará tan rara como “el Montaigne literario” y “el Goethe literario”. La ciencia (o el cientifismo) era la defensa de Goethe contra el antisemitismo: el psicoanálisis no debía convertirse en “la ciencia judía”, como lo fue para el perturbado Jung, un gnóstico de burla más afín al Fausto original que a Valentino. Esa magnífica personalidad que fue Freud no se parece al descolorido Fausto de Goethe y fue mucho menos travieso que Goethe

y el Mefistófeles de Goethe, que salva el *Fausto* de Fausto. Hay una recua de resentidos frustrados que se dedica a estigmatizar a Freud llamándolo charlatán, haciéndole violencia a su majestuosidad. El sabio de Viena, empeñado en convertirse nada menos que en un nuevo Moisés que reemplazaría el judaísmo con el psicoanálisis, se volvió en cambio un nuevo Próspero, pero uno que no rompería su bastón ni ahogaría su libro.

Freud disfrutaba considerándose un conquistador, o un Aníbal, enemigo semítico de Roma, o un Cromwell, que derroca la Iglesia establecida. A mí me encanta *El porvenir de una ilusión*, aunque quizás sea su libro más flojo, así sea sólo por el regocijo que me produce pensar en T.S. Eliot, respetable antisemita, leyéndolo furioso. A Freud también lo hubiese regocijado. En *Moisés y el monoteísmo*, la novela de Freud, se ve muy explícitamente la identidad entre la historia de la religión judía y la de la vida del nuevo Moisés, Salomón Freud (para usar su nombre hebreo, más apropiado que el wagneriano Sigmund). El lema pragmático de Freud en relación con los católicos y con los judíos ortodoxos bien podría haber sido: “Indignadlos siempre”. T.S. Eliot estaba indignado, pero un judío mucho menos brillante que Freud hubiera bastado para ponerlo en ese estado. El único genio judío que le gustaba a Eliot era el Barrabás de Christopher Marlowe en *El judío de Malta*, que muere en aceite hirviendo, aunque para ser justos con el abominable Eliot habría que mencionar el cariño que sentía por Groucho Marx.

Freud se sentía orgulloso de su originalidad y negaba haber leído a Schopenhauer y a Nietzsche, cosa que no creo. A Shakespeare, un auténtico precursor, Freud lo redujo odiosamente a “el hombre de Stratford”, usurpador de la gloria del conde de Oxford, quien realmente escribió todas las obras (algunas desde la tumba). Los detractores oxfordianos de Shakespeare son un grupo odioso, adeptos a los anónimos (he recibido un montón). El mapa freudiano de la mente fue invento suyo, pero Freud, al igual que Goethe, padecía del complejo de Hamlet, uno en el cual Shakespeare hace el papel de Fantasma del padre. Rondaba alucinantemente cerca Charles Darwin, a quien Alexander Welsh sabiamente designó como antecesor de Freud. Qué mortificado se sentiría Freud si supiera que Darwin sigue escandalizando a los fundamentalistas en Estados Unidos en tanto que sus propios desafíos han sido olvidados. Las heridas que inflige Darwin siguen siendo más graves que las de Freud: algunos estados de Estados Unidos y algunos consejos escolares exigen cursos en “la ciencia de la creación”, pero no sé de ningún curso

antifreudiano obligatorio. La evolución es un tema vivo; el inconsciente, los instintos y la represión son aves disecadas que acumulan polvo en los estantes. Y no digo esto para menoscabar el enorme genio de Freud sino para señalar una vez más que estamos en una época diferente en la que el genoma y los computadores forman parte de la realidad y la especulación freudiana, no.

VI

A pesar de sus innumerables atributos, Freud era un judío vienés y no había muchas carreras disponibles para él en la década de 1870, cuando entró a la universidad. Asistió a una lectura pública del himno a la naturaleza de Goethe y se resolvió por la medicina. Sin embargo, ni entonces ni más tarde se consideró a sí mismo un sanador. Su discurso especulativo sobre el psicoanálisis era una forma de interpretación, una muy personal, más que un método. ¿Interpretación de qué? Aún ahora hay dudas al respecto. Rieff afirmó adorablemente que “Freud democratizó el genio al dotar a todo el mundo con un inconsciente creativo”. En esta época tan amable ilusión nos conmueve un poco. ¿Tiene el presidente George W. Bush un inconsciente creativo? Quizás esté siendo anticuado al urgirnos a retomar ideas menos generosas del genio, o quizás Freud, con su propio desdén aristocrático hacia aquellos menos ambiciosos intelectualmente que él, fue más irónico de lo que nos hemos dado cuenta.

Hace una generación decíamos que esto o aquello había surgido “después de Freud” pero ahora creo que somos posshakespearianos y prefreudianos. El psicoanálisis llegó, logró su ambigua victoria y se fue para siempre. Ya somos libres para ver a Freud solamente, al genio de la expresión y profeta opositor de la decadencia cultural más que al fundador de una disciplina o siquiera de una terapia universal. Los freudianos de mi juventud veneraban al padre de su análisis; su Talmud era la hagiografía en tres volúmenes del freudiano galés Ernest Jones, y su Biblia la edición estándar vertida por James Strachey a una elocuente prosa eduardiana que captura la dignidad y la urgencia del fundador, en ocasiones a expensas de sus ironías*. Aunque durante algunos años, a mi-

* En español las principales ediciones son la de Alianza, 1969, y la de Biblioteca Nueva, 1973, ambas con la traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. N del T.

tad del camino, fui una especie de freudiano, lo bebí muy mezclado y hacía mucho que ya había hallado mi Biblia en los poetas y mi Talmud en los críticos literarios. Pero eso no me impidió llenarme de temor reverencial al confrontar a Freud; el único libro que nunca pude terminar fue un estudio sobre él llamado *Transferencia y autoridad*. Y tuve que abandonar un curso de posgrado sobre Freud porque a medida que el semestre se aproximaba a su fin mis *lapsus linguae* —las equivocaciones de la *Psicopatología de la vida cotidiana* de Freud— fueron en aumento hasta que al final la clase, sin que nadie lo hubiera querido así, se volvió hilarante gracias a mis constantes equivocaciones en todas las lenguas.

La verdadera autoridad de Freud, como la del doctor Johnson, Goethe y Emerson, era y sigue siendo literaria. Hay que leerlo sin suponer que él es el que sabe. No existe una gnosis freudiana ni una sabiduría secreta, pero sí hay una visión generosa y mucho de sabiduría práctica. Tiene zonas oscuras, pero también las tiene San Agustín, Johnson y Goethe. Los sabios vienen defectuosos.

En el sentido más amplio, los genios yuxtapuestos en este libro se dividen en sabios y en creadores de esplendores estéticos, pero la división es dudosa. Goethe es ambas cosas, como lo son muchos otros. Freud es un escritor soberbio, sin duda el mejor ensayista del siglo xx, comparable con Emerson, Hazlitt, Pater y John Stuart Mill, en el xix. Estoy pensando en desempeños tan extraordinarios como *Duelo y melancolía*, o *Introducción al narcisismo*, o en un libro tan sorprendente como *Tótem y tabú*. Pero si estamos buscando grandeza y serenidad, como correspondería al heredero de Goethe, tendríamos que buscarla en un libro posterior, *Inhibición, síntoma y angustia* (1926), traducido como *El problema de la angustia* en una versión inglesa anterior. En este libro Freud revisa su primera teoría, un poco loca, sobre la ansiedad, según la cual la libido transformada excitaba las expectativas ansiosas. Esta excitación sin descargar se acumulaba y el deseo frustrado emergía como ansiedad. Hay aquí una cierta repercusión popular, pero Freud sentía que el descubrimiento de que los instintos y la ansiedad tenían un origen común era algo que exigía cautela, y admitió su equivocación con osadía:

Mientras que en el planteamiento anterior resultaba natural suponer que la ansiedad surgía de la libido correspondiente a los impulsos instintivos reprimidos, según esta nueva perspectiva el yo, por el contrario, se convierte en la fuente de la ansiedad.

En su *Autobiografía. Historia del movimiento psicoanalítico*, Freud asegura que esta fue una de sus últimas percepciones analíticas y a pesar de su sequedad sí es una revisión importante. La angustia inconsciente se desecha; la angustia es un temor que el yo consciente experimenta a sabiendas de que lo está experimentando. El indomable Macbeth, el personaje favorito de Freud de los creados por el conde de Oxford, es el modelo implícito. A medida que sus crímenes se multiplican, la ansiedad de Macbeth crece y lo alerta ante el peligro, con lo cual sus intenciones asesinas aumentan. Lady Macbeth se quiebra pero Macbeth sigue adelante impulsado por sus expectativas ansiosas. A diferencia de Johnson y de Boswell, y de Goethe en ciertas épocas, Freud, como Macbeth, es inmune a la melancolía. La depresión y la ansiedad (en el sentido macbethiano-freudiano) son antitéticas. Irónicamente, la ansiedad se vuelve revitalizadora para el yo; le suministra energía *daimónica* y alimenta el genio de Macbeth —y el de Sigmund Freud—.

Freud insistía en que su vida y su obra eran una sola:

Esta *Autobiografía* muestra cómo el psicoanálisis se convirtió en el contenido todo de mi vida y supone correctamente que no hay ninguna experiencia personal mía tan interesante como mis relaciones con esa ciencia³¹.

Dado que no existe tal ciencia, ¿no podríamos reemplazar las palabras “psicoanálisis” y “ciencia” por la palabra “poesía”? Podría ser Goethe el que habla, o Thomas Mann, si reemplazamos la “poesía” por “narración”. Freud, tanto como Montaigne, Goethe o Mann, nos muestra la obra en la vida más que la vida en la obra, pero se habría puesto furioso si le dijeran que lo que hacía era escribir ensayos. Freud, como el doctor Johnson o Emerson, es un sabio cauto, otro ensayista moral, más bien sorprendente. Y al igual que Goethe, Freud es una autoridad en las relaciones entre la cultura y el carácter. He enseñado literatura toda mi vida y ahora vivo rodeado de impostores académicos que se llaman a sí mismos “críticos culturales”. No son nada por el estilo: son voceros del resentimiento. Ahora que empieza el tercer milenio Freud se ha convertido en el último crítico genuino de nuestra cultura y su utilidad como tal es prodigiosa. No importa que haya querido ser un Darwin y se haya convertido en un Goethe. Su genio, alimentado por el cientifismo del siglo XIX, se activó con su grandioso autoengaño.

Wittgenstein pensaba que Freud siempre estaba equivocado y que carecía de sapiencia, no obstante, lo admiraba porque tenía “algo que decir”. Me parece que hay que mirar los juicios culturales de Wittgenstein con cierta cautela, así sea sólo porque se unió a los filósofos encabezados por David Hume que se sienten ofendidos por Shakespeare.

Lo que Emerson dijo de Platón me parece aplicable también a Freud:

Jamás hubo en el mundo semejante vastedad de especulación filosófica. De Platón proceden todas las cosas que todavía se escriben y se discuten entre los hombres de pensamiento. Grande estrago hace en nuestras originalidades³².

He dividido la cita porque la siguiente oración es aplicable a Platón pero le queda demasiado grande a Freud:

Hemos alcanzado con él la montaña de donde han sido arrancadas todas estas piedras que amontonamos³³.

¿En dónde radica entonces la originalidad de Freud, la signatura auténtica de su genio? Yo creo que está en su visión de Eros, que no es ni la de Platón ni la de Agustín ni la de Dante sino más bien afín a la de Shakespeare (aunque mucho más reductora). Freud especuló que nos enamoramos para no enfermar, efectivamente evitando una enfermedad con otra. Su descripción de las tristezas de Eros es brillante, pero no es particularmente original hablando de esas vejaciones del espíritu. Sí lo es, y de una forma inflexible, en lo que tiene que ver con los motivos esenciales para amar: el espíritu se marchita gloriosamente en una atmósfera de soledad, y el yo interior desbordado amenaza con ahogarse con el exceso de sus propias complacencias:

Un egoísmo intenso nos protege de la enfermedad pero en últimas debemos empezar a amar de nuevo para no caer enfermos y enfermarnos si no podemos amar a causa de la frustración.

La primera de estas enfermedades es la más irónica y la más interesante; podría decirse que la más freudiana. Hay que tener un narcisismo psíquico verdaderamente magnífico, una ambición como la de Macbeth, para creer que es necesario amar porque de lo contrario moriremos a

causa de nuestra propia inversión en el yo. De todas las epifanías freudianas la que a mí me parece más reveladora es una observación que hace en una copia interfoliada de una de las primeras ediciones de *Psicopatología de la vida cotidiana*:

La fuente de la superstición en los neuróticos obsesivos es la rabia, la furia, y el consiguiente impulso asesino: un componente sádico que se añade al amor y que por tanto está dirigido contra la persona amada y reprimido precisamente a causa de este vínculo y a causa de su intensidad. —Mi propia superstición tiene sus raíces en la ambición reprimida (la inmortalidad) y en mi caso ocupa el lugar de aquella angustia de muerte que surge de la incertidumbre normal de la vida—.

La voluntad de inmortalidad no es menos poética aquí que en los sonetos de Petrarca o de Shakespeare. El Eros de Shakespeare ilumina un componente central de lo que la tradición ha denominado “genio”, el impulso de la voluntad hacia el logro y la memoria. Comparemos la caracterización que Freud hace de su superstición con este famoso trozo de una carta de Johnson a Boswell:

Quizás se agazape en todos los corazones un deseo de distinción que hace que el hombre se incline primero hacia la esperanza y después hacia la certeza de que la naturaleza le ha dado algo que le es peculiar. Esta vanidad hace que una mente alimente odios y otra active sus deseos hasta que el arte los eleva muy por encima de sus capacidades originales, y como la afectación con el tiempo se convierte en costumbre, acaban tiranizando a aquel que en un comienzo los estimuló sólo para exhibirlos.

Johnson considera que todos somos lo que Freud llamaría “neuróticos obsesivos” y “todos los corazones” no deja cabida para las excepciones del genio. Sin embargo Johnson distingue entre los odios y los deseos de la misma manera como Freud separa “un componente sádico” de “la ambición reprimida (la inmortalidad)”. En últimas, Johnson y Freud nos remiten a la sabiduría melancólica del *Eclesiastés*:

10. Todo cuanto pudieres hacer de bueno, hazlo sin perder tiempo; puesto que ni obra, ni pensamiento, ni sabiduría, ni ciencia ha lugar en el sepulcro, hacia el cual vas corriendo³⁴.

Este predicador bíblico no padece de “angustia de muerte” y no se hace ilusiones sobre la inmortalidad. Parece curioso caracterizar a Johnson o a Freud como nostálgicos, pero la verdad es que el nihilismo aplastante del Eclesiastés es duro de soportar para el más fuerte.

VII

En uno de sus *Ensayos póstumos* (publicados en 1958), Thomas Mann volvió al lado de Goethe en lo que él llamó una “fantasía”, para poder meditar sobre el milagro del genio de la personalidad de Goethe. Mann (que estaba a punto de cumplir ochenta) empezó citando la última carta del poeta de 83 años a su amigo Wilhelm von Humboldt, un distinguido filólogo:

El mejor genio es aquel que lo absorbe todo, que es capaz de apropiarse de todo sin que ello vaya en detrimento de su disposición subyacente, de eso que llamamos carácter. Lo que viene del exterior más bien debe mejorarlo y aumentar su potencial hasta donde sea posible.

Comentando al respecto, Mann habla de un “espléndido narcisismo” y cita la alabanza que hace Goethe de la personalidad como “la felicidad suprema del hombre mortal”. Thomas Mann, el último discípulo sobresaliente de Goethe, ciertamente no heredó el carisma de su maestro, y ese es el estribillo de esta muy divertida “Fantasía sobre Goethe”. También es lamentable que Mann, famoso en Estados Unidos cuando yo era joven, haya desaparecido tanto de la escena en los últimos años, a pesar de la magnificencia de *La montaña mágica* y de gran parte del resto de su obra de ficción. Últimamente ha debido padecer la ironía de ser recuperado como escritor homosexual, recién salido del armario. Uno pensaría que los evidentes méritos estéticos de sus novelas y de sus cuentos deberían bastar para justificar su renacimiento literario en el tercer milenio, pero Mann, como su heroico Goethe, era un gran ironista y en los momentos actuales es difícil preservar la ironía.

Mann, genio de la ironía, no pudo dominar el arte con el cual se crearon los personajes shakespearianos y cervantinos, arte que en el siglo

que acaba de pasar quizás sólo dominaron Proust y Joyce. Hans Castorp, el protagonista de *La montaña mágica*, es inmensamente admirable y querible, y debemos aprender a no tomar literalmente las repetidas ironías de Mann ante la medianía de su héroe mejor concebido. La ironía es un gesto defensivo tanto en la literatura como en la vida, y a Mann lo mortificaban los críticos que consideraban su obra primordialmente irónica, más que cómica. *La montaña mágica* y *Doctor Fausto* no son precisamente novelas cómicas, pero *Confesiones de Felix Krull* sí que lo es, y en él es patente el surgimiento tardío de una personalidad goethiana en un personaje de Mann. Pero quiero detenerme un poco en *Doctor Fausto*, una novela muy trabajada, sin duda defectuosa a causa de sus innumerables ironías, pero una obra de genio que lastimosamente está cayendo en el olvido del abandono permanente en todos los países. A Mann lo preocupaba intensamente su *Doctor Fausto* e incluso escribió un libro sobre el tema, *Historia de una novela*. El epígrafe de este estudio magníficamente narcisista fue tomado inevitablemente de *Fantasia y realidad*, la autobiografía de Goethe, una obra fascinante y fascinada consigo misma:

Pues aun cuando toda obra literaria, en el momento de su aparición, haya de descansar en sí misma y actuar por sí misma y no me plazcan por tanto ni prólogos ni epílogos, ni tampoco disculpas ante la crítica, tales trabajos, sin embargo, en la medida en que van quedando relegados al pasado, se vuelven tanto más ineficaces cuanto más influencia ejercieron en su tiempo, y hasta se los aprecia menos cuanto más hayan contribuido a la difusión de la cultura patria; al igual que la madre queda fácilmente eclipsada si está rodeada de bellas hijas. Por eso es razonable otorgarles un valor histórico conversando sobre sus orígenes con benévolo cono-
cedores³⁵.

Las “bellas hijas” seguramente son las obras de los escritores posteriores a Goethe, si bien la taimada apropiación de Mann señala los escritos estadounidenses que han eclipsado el *Doctor Fausto*. Es deprimente recordar la confesión de sus ambiciones en relación con la composición del *Doctor Fausto* que Mann hizo en *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela*:

Sólo esta vez sabía yo lo que quería y lo que me proponía: nada menos que la novela de mi época, enmascarada tras la historia de un artista de vida sumamente precaria y pecaminosa³⁶.

Más que su *Fausto*, es Goethe el que obsesiona al *Fausto* de Mann. Mann el artista esmerado sabe que carece de la espontaneidad de Goethe, del sublime exceso de una personalidad carismática. Goethe es concebible como un personaje shakespeariano pero no Mann, cuya representación hubiese sido tan problemática que quizás habría desbordado al mismo Shakespeare. Goethe se oía a sí mismo constantemente y se regocijaba con sus consiguientes metamorfosis. Mann sólo cambió para sobrevivir, en especial durante los años de exilio en Estados Unidos, pero no permitió que el asombro del autoconocimiento desbordara los límites de su obra, hacia su vida. La sombra de Goethe prácticamente nunca lo abandonó, si bien Mann tuvo la fortaleza de no eludirla, de hacerla más luminosa. *Bildung*, la visión de Goethe del desarrollo del yo, nunca dejó de ser el ideal de Mann aunque lo haya parodiado salvajemente en el *Doctor Fausto*.

En “Freud y el porvenir”, la conferencia que dictó en 1936, aparece el trazo implícito de su imitación eterna de Goethe:

Alejandro Magno siguió las huellas de Milcíades. Y con respecto a César, sus biógrafos antiguos estaban convencidos, con razón o sin ella, de que quería imitar a Alejandro. Pero este “imitar” es algo que tiene un alcance mucho mayor del que hoy percibimos al escuchar o emplear esa palabra. Es la identificación mítica, que a la Antigüedad le resultaba especialmente familiar, pero que también llega hasta nuestros días y que sigue siendo posible psíquicamente en todo momento³⁷.

Dos párrafos más adelante Mann revela que el tema que lo ocupa no es Freud sino Goethe:

Pues la definición más alegre, más dichosa, de eso que se llama formación es para mí, dicho sea con toda seriedad, ese ser-formado y ser-troquelado por lo que uno ama y admira, por la identificación infantil con una imagen paterna elegida desde la simpatía más íntima. [...] De esta manera la *imitatio* de Goethe, con sus recuerdos de la etapa de *Werther* y del *Wilhelm Meister*, y de la frase senil correspondiente al *Fausto* y al *Di-*

ván, puede guiar todavía hoy, desde el inconsciente, una vida de escritor y determinarla míticamente³⁸.

Ni el *Fausto* de Goethe ni el *Doctor Fausto* de Mann se leen hoy en Estados Unidos, aunque la segunda parte de Fausto es grotescamente sublime; la novela de Mann siguió siendo popular hasta los setenta, cuando yo cumplí cuarenta, pero el triunfo de la contracultura destruyó el gusto popular por la ironía en el mundo occidental y Mann parece estar condenado a decaer aun más (a menos que lo vuelvan lectura obligatoria en Estudios Homosexuales). Es una lástima, porque con Thomas Mann algo valioso llegó a su fin. Sólo los académicos siguen leyendo a Johnson y a Boswell y Goethe sigue siendo emblemático de la cultura en los países en donde se habla alemán. El cuarto de hora de Freud ya pasó y quizás no sea posible revivirlo como ensayista, con esa insistencia suya en ser algo más. Es posible que Mann, que se asoció con Goethe y con Freud, se diluya en una reliquia de ambas figuras.

1. La Torá, Libro del Génesis, sección Vaierá, 18, 1-6, responsable de la traducción: Daniel ben Itzjak, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1999.
2. La Torá, Libro del Génesis, sección Bereshit, 2, 5-7, responsable de la traducción: Daniel ben Itzjak, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1999.
3. La Torá, Libro del Génesis, sección Bereshit, 2, 18-23, responsable de la traducción: Daniel ben Itzjak, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1999.
4. La Torá, Libro del Génesis, sección Vaishlaj, 32, 23-32, responsable de la traducción: Daniel ben Itzjak, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1999.
5. La Torá, Libro del Éxodo, sección Shemot, 4, 10-17, responsable de la traducción: Daniel ben Itzja, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1999.
6. La Torá, Libro del Éxodo, Sección Shemot, 4, 24-25, responsable de la traducción: Daniel ben Itzjak, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1999.
7. *Banquete*, Platón, trad. de M. Martínez Hernández, Barcelona, Editorial Gredos, y 1993, Barcelona, Editorial Planeta DeAgostini, 1995, pp. 108-09.
8. *Hombres representativos*, "Platón, o el filósofo", Ralph W. Emerson, trad. de J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 25.
9. *Hombres representativos*. "Platón, o el filósofo", Ralph W. Emerson, trad. de J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 49.
10. *Hombres representativos*, "Platón: Nuevas lecturas", Ralph W. Emerson, trad. de J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 55.
11. *Hombres representativos*, "Platón, o el filósofo", Ralph W. Emerson, trad. de J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 26.
12. *El fuego y el sol, por qué Platón desterró a los artistas*, Iris Murdoch, trad. de Pablo Rosenblueth, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 159.
13. *Ensayos*, t. III, capítulo XII, "De la fisonomía", Michel de Montaigne, trad. de María Dolores Picazo y Almudena Montojo, Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, p. 305.
14. *Las epístolas de San Pablo*, "Salmo 8,8", versión del texto original acompañado de comentario por el P. José M. Bover, S.T., Barcelona, Editorial Balmes, 1949, pp. 172-74.
15. *Aurora*, libro primero, núm. 68: "El primer cristiano", Friedrich Nietzsche, trad. de Eduardo Ovejero y Maury, Buenos Aires, Aguilar Argentina de Ediciones, 1967, pp. 42-43.
16. *El Anticristo*, núm. 41, Friedrich Nietzsche, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 73.
17. Sagrada Biblia del pueblo católico, Carta de Santiago, 5,4, trad. de Ilmo. señor don Félix Torres Amat, Bogotá, Panamericana Editorial, 1992, p. 1486.
18. El Sagrado Corán, 3ª edic. de IntraText CT, Copyright Eulogos 2002, Créditos: Fuente impresa: No disponible; Fuente de la transcripción electrónica: Asociación Estudiantil Musulmana de Oregon State University <http://www.orst.edu/groups/msa/index.html> IntraText® (V71) © 1996-2002 Eulogos [2002 01 17].

19. El Sagrado Corán, 3ª edic. de IntraText CT, Copyright Èulogos 2002, Créditos: Fuente impresa: No disponible; Fuente de la transcripción electrónica: Asociación Estudiantil Musulmana de Oregon State University <http://www.orst.edu/groups/msa/index.html> IntraText® (V71) © 1996-2002 Èulogos [2002 01 17].
20. El Sagrado Corán, 3ª edic. de IntraText CT, Copyright Èulogos 2002, Créditos: Fuente impresa: No disponible; Fuente de la transcripción electrónica: Asociación Estudiantil Musulmana de Oregon State University <http://www.orst.edu/groups/msa/index.html> IntraText® (V71) © 1996-2002 Èulogos [2002 01 17].
21. El Sagrado Corán, 3ª edic. de IntraText CT, Copyright Èulogos 2002, Créditos: Fuente impresa: No disponible; Fuente de la transcripción electrónica: Asociación Estudiantil Musulmana de Oregon State University <http://www.orst.edu/groups/msa/index.html> IntraText® (V71) © 1996-2002 Èulogos [2002 01 17].
22. El Sagrado Corán, 3ª edic. de IntraText CT, Copyright Èulogos 2002, Créditos: Fuente impresa: No disponible; Fuente de la transcripción electrónica: Asociación Estudiantil Musulmana de Oregon State University <http://www.orst.edu/groups/msa/index.html> IntraText® (V71) © 1996-2002 Èulogos [2002 01 17].
23. *Diario londinense (1762-1763)*, James Boswell, trad. de José Manuel de Prada Samper, Barcelona, C.E.L.C./Ediciones del Bronce, 1997, pp. 216-17.
24. *Fausto*, parte II; acto V, escena VI, Johann Wolfgang Goethe, trad. de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1964, p. 1491.
25. *Tótem y tabú*, capítulo IV, “El retorno infantil del totemismo”, Sigmund Freud, trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza Editorial, 1967, pp. 185-86.
26. *Nobleza de espíritu*, “Goethe y su carrera literaria (1932)”, en *Obras completas*, Thomas Mann, t. III, trad. de Alfonso Serrallach, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1968, p. 1001.
27. *Nobleza de espíritu*, “Sobre el Fausto de Goethe”, en *Obras completas*, Thomas Mann, t. III, trad. de Alfonso Serrallach, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1968, p. 1472.
28. *Nobleza de espíritu*, “Goethe, representante de la época burguesa (1932)”, en *Obras completas*, Thomas Mann, t. III, trad. de Alfonso Serrallach, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1968, pp. 958-59.
29. En “Prólogo” de Ernst Robert Curtius a *De mi vida, poesía y verdad* de Johann Wolfgang Goethe, citando lo que Goethe le dijo a Eckermann, sin créditos al traductor, México, Editorial Porrúa 1983, p. XVII.
30. En “Prólogo” de Ernst Robert Curtius a *De mi vida, poesía y verdad* de Johann Wolfgang Goethe, citando lo que Goethe le dijo a Eckermann, sin créditos al traductor, México, Editorial Porrúa, 1983, p. XXII.
31. *Autobiografía. Historia del movimiento psicoanalítico*, Sigmund Freud, trad. de Luis López-Ballesteros, Madrid, Alianza, 1985.

32. *Hombres representativos*, "Platón, o el filósofo", Ralph W. Emerson, trad. de J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 25.
33. *Hombres representativos*, "Platón, o el filósofo", Ralph W. Emerson, trad. de J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 25.
34. Sagrada Biblia del pueblo católico, *Eclesiastés (Qohélet)*, 9,10, trad. de Ilmo. señor don Félix Torres Amat, Bogotá, Panamericana Editorial, 1992.
35. Epígrafe de Goethe en la obra de Mann, *Los orígenes del Doctor Faustus, la novela de una novela*, Thomas Mann, trad. de Carmen Gauger, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. IX.
36. *Los orígenes del Doctor Faustus, la novela de una novela*, Thomas Mann, trad. de Carmen Gauger, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 39.
37. *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, "Freud y el porvenir", Thomas Mann, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1986, p. 245.
38. *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, "Freud y el porvenir", Thomas Mann, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1986, pp. 249-50.



III

BINAH

Lustro cinco

**FRIEDRICH NIETZSCHE, SØREN
KIERKEGAARD, FRANZ KAFKA,
MARCEL PROUST, SAMUEL BECKETT**

Mientras que *Keter* es la cima de la conciencia y *Hokmah*, esa cima meditando sobre sí misma, *Binah* es la inteligencia convertida en conocimiento, un prisma que descompone la luz en todo aquello que se puede aprehender. Es por eso que he reunido en este capítulo a algunos de los más extraordinarios conocedores de la descomposición de la luz. A las perspectivas de Nietzsche, la pretensión de Kierkegaard de ser un apóstol más que un genio y las desesperadas visiones de indestructibilidad de Kafka se une la vasta historia de la memoria recuperada de Proust y el sentido posprotestante de Beckett de cómo es que seguimos adelante cuando seguir adelante parece tan improbable como la inmortalidad.

La exacerbada espiritualidad de estos visionarios unifica este capítulo. Incluso ese dandi secular que fue Marcel Proust nos enseña cómo la mente creativa transforma la conciencia en conocimiento espiritual, transmutando la pérdida erótica en la trascendencia del yo de su propia disolución inminente. Proust es el más grande de los cinco, y si bien es cierto que él no puede igualar a los demás como ascetas del espíritu, ¿quién de entre nosotros puede igualar a Proust?

Frontispicio 21

Friedrich Nietzsche

El concepto cristiano de Dios—Dios como Dios de los enfermos, Dios como araña, Dios como espíritu— es uno de los conceptos de Dios más corruptos a que se ha llegado en la tierra; tal vez represente incluso el nivel más bajo en la evolución descendente del tipo de los dioses. ¡Dios, degenerado a ser la contradicción de la vida, en lugar de ser su transfiguración y su eterno sí! ¡En Dios, declarada la hostilidad a la vida, a la naturaleza, a la voluntad de vida! ¡Dios, fórmula de toda calumnia del “más acá”, de toda mentira del “más allá”! ¡En Dios, divinizada la nada, canonizada la voluntad de nada!¹.

Nietzsche proclamó que el cristianismo era una religión del nihilismo y, por tanto, decadente. *El Anticristo* es un título un poco engañoso porque Nietzsche no se oponía a Jesús sino al cristianismo histórico y constitucional, a su moralidad y su teología. Nietzsche rechazó el Nuevo Testamento y a Pablo en particular, pero eventualmente se identificó con el Nazareno crucificado.

El argumento más poderoso de *El Anticristo* es que el cristianismo es la religión del resentimiento y de la venganza y no del amor y del perdón. Pero este libro no es el más sólido de Nietzsche, juzguemos como juzguemos el cristianismo. En cambio su genio brilla en *La genealogía de la moral*, que usurpa la posición que Freud intentó asumir después en *Tótem y tabú*:

Los antepasados de las estirpes más poderosas tienen que acabar asumiendo necesariamente, gracias a la fantasía propia del creciente temor, proporciones gigantescas y relegarse hasta la oscuridad de un temor e irrepresentabilidad divinas: —el antepasado acaba necesariamente por ser transfigurado en un dios—. ¡Tal vez esté aquí incluso el origen de los dioses, es decir, un origen por temor... Y si a alguien le pareciese necesario añadir: “¡pero también por piedad!”, difícilmente podría tener razón en lo que respecta al período más largo de la especie humana, a su época primigenia².

Malinterpretamos a Nietzsche cuando no vemos que comparte con Sócrates y con Hamlet una profunda desconfianza hacia el lenguaje:

No nos estimamos ya bastante cuando nos comunicamos. Nuestras vivencias auténticas no son en modo alguno charlatanas. No podrían comunicarse si quisieran. Es que les falta la palabra. Las cosas para expresar de las cuales tenemos palabras las hemos dejado ya también muy atrás. En todo hablar hay una pizca de desprecio³.

El genio de Nietzsche es más intenso cuando nos advierte que no debemos expresar lo que ya está muerto en nuestros corazones. Y ningún otro genio nos ha alertado tan convincentemente sobre el precio que pagamos por el genio de los otros:

El *peligro* que hay en los grandes hombres y en las grandes épocas es extraordinario: los siguen muy de cerca el agotamiento de todo tipo, la esterilidad. El gran hombre es un final; la gran época, el Renacimiento, por ejemplo, es un final. El genio —en su obra, en su acción— es necesariamente un derrochador: en *darse del todo* está su grandeza... El instinto de autoconservación queda en suspenso, por así decirlo; la arrolladora presión de las fuerzas que se desbordan le prohíbe toda salvaguarda y toda previsión de ese tipo. A esto se lo llama “holocausto”; se alaba en esto el “heroísmo” del gran hombre, su indiferencia frente a su propio bien, su entrega a una idea, a una causa grande, a una patria: todas estas cosas son malentendidos... Él se derrama, se desborda, se gasta, no se economiza —de manera fatal, irremediable, involuntaria, como involuntario es el desbordamiento de un río sobre sus orillas—. Pero como es mucho lo que a tales explosivos se debe, se les ha regalado, a cambio, también mucho, por ejemplo una especie de *moral superior*... Tal es, en efecto, la gratitud humana: *malentendiende* a sus benefactores⁴.

No cesamos de malinterpretar a Nietzsche nuestro benefactor, pero es que la comprensión correcta no es posible, como él mismo nos enseñó. En la locura de su último año y medio, se creyó transfigurado, resucitado de la crucifixión. Quizás lo fue: su identificación con Dionisio se volvió completa. Algo se acabó en él y con él y en parte vivimos en sus secuelas.

Friedrich Nietzsche

1844 | 1900

EL NUEVO AMANECER nos ha traído la Era de la Información. ¿Dónde hallar la sabiduría? Mi respuesta sería: “En Shakespeare, en Goethe, en Emerson, en Nietzsche y en sus escasos pares”. Hoy en día Nietzsche es considerado primordialmente un escritor sabio, un escritor de aforismos. Y aunque él habría retrocedido ante semejante homenaje porque consideraba que los aforismos eran decadentes, ese era el estilo que mejor se acomodaba a su temperamento —excepto por *La genealogía de la moral*—.

A los 71 años, un crítico literario ha aprendido que sus pronunciamientos deben surgir sólo de lo que piensa y no de lo que está de moda, así que comenzaré por descalificar al “Nietzsche francés” para enviarlo a la misma caneca con el “Freud francés”. Consideraré sólo lo que ha logrado Nietzsche y lo que sigue logrando para mí.

Nietzsche escribió que cada una de las palabras es *Vorurteil*, un sesgo o una inclinación, cosa que cambia mi lectura de Shakespeare. Para Shakespeare cada palabra era sin duda *Vorurteil*, y es vital que sepamos esto a la hora de leer a Hamlet o a Falstaff, los dos grandes maestros del lenguaje en Shakespeare. Nietzsche nos dijo que Hamlet no pensaba demasiado sino demasiado bien, y es por ende el ejemplo perfecto de la afirmación de Nietzsche en el *Götzen-Dämmerung* de que perdemos nuestra autoestima cuando nos expresamos porque habremos hallado palabras para algo que ya ha sido trascendido, así que el acto del lenguaje se ve invadido de cierto desdén: “He aquí lo más duro; que yo [...] deba, como una prostituta, desahogar con palabras mi corazón y desatarme en maldiciones como una mujerzuela”⁵. Son palabras de Hamlet, quien seguramente no pondría en entredicho la sabiduría de Nietzsche; me pregunto si sir Juan Falstaff lo haría, considerando su fe en el lenguaje, que Hamlet y Nietzsche niegan:

¡Sangre de Cristo! A tiempo estuve de hacerme el muerto, que, si no, ese furioso pendenciero de escocés me habría hecho pagar su escote y el importe completo también. ¿Fingir? Estoy acostumbrado; no he fingido

nada; lo que es el fingir es el morir; pues el que está muerto es una imitación de hombre, que no tiene en él la vida de un hombre. Pero el que finge la muerte cuando vive, no hace un fingimiento, pues es la verdadera y perfecta imagen de la vida misma⁶.

Falstaff señala los límites de Hamlet de la misma forma como Shakespeare señala los de Nietzsche, pues aquel es más succulento. Nietzsche agudiza nuestra capacidad de lectura pero no nos lee como lo hace Shakespeare. En *El Anticristo* Nietzsche nos dice que Dios se aburre caminando en su jardín y por eso crea al hombre. Pero el hombre también se aburre. A lo cual yo replico en voz baja: pero sir Juan Falstaff nunca se aburre porque su inventiva es infinita. Shakespeare, más creativo que el Dios de Nietzsche, nos dio a Falstaff que siempre nos divierte. Nietzsche nos dejó a Zarathustra, un tedioso sublime. La lectura carecería de cierto sabor sin Nietzsche, pero necesitamos más.

Nietzsche amaba a Emerson e hizo el mejor comentario que yo conozco sobre el sabio americano:

Emerson posee aquella jovialidad benigna e ingeniosa que quita los ánimos a toda seriedad; no sabe en modo alguno qué viejo es ya y qué joven será aún —podría decir de sí mismo, con una frase de Lope de Vega: “yo me sucedo a mí mismo”. Su espíritu encuentra siempre razones para estar contento e incluso agradecido; y a veces roza la trascendencia jovial de aquel hombre de bien que volvió de una cita amorosa *tamquam re bene gesta* [como de una cosa bien hecha]. *Ut desint vires* [aunque falten las energías], decía agradecido, *tamen est laudanda voluntas* [sin embargo, es de alabar la voluptuosidad]⁷.

El texto es delicioso y sagaz, pero se reconoce una pérdida en su mejor parte: “No sabe en modo alguno qué viejo es ya y qué joven será aún”. Como Lope de Vega, ese monstruo de la literatura, Emerson fue su propio heredero, en tanto que Nietzsche no lo fue y la sombra de Goethe (y la de Schopenhauer) nunca lo abandonaron. Es por esto que Nietzsche, como Freud después de él, fue un profeta de la angustia de las influencias. De su colega Jakob Burckhardt, Nietzsche había aprendido que el espíritu helénico era agonal: “El talento debe desplegarse en la lucha”. “La lucha de Homero” de Nietzsche (M. Aguilar, 1932), ese maravilloso fragmento de 1872, fue mi propio punto de partida para

escribir un librito publicado casi exactamente cien años después, *La angustia de las influencias* (enero de 1973). Además de enseñarnos a leer mejor, Nietzsche nos advierte sobre los peligros de idealizar en exceso la psicología de la creatividad.

El término “genio” está pasado de moda. El historicismo (contra el cual también nos previno Nietzsche) triunfó en la era de Foucault, pero esa era ya llega a su fin. Sin embargo la Red no será más amable con la idea de genio. En ese océano de textos, ¿quien podrá distinguir una obra de eminencia trascendente? ¿Se convertirá Nietzsche en otro representante abandonado y más bien tardío de la alta cultura occidental, con la apariencia de una vasta obra de época? Goethe prácticamente ya no se lee en Estados Unidos y de Emerson, tan fundamental para la cultura estadounidense como Goethe para la alemana, sólo se ocupan los anti-cuarios académicos.

La faceta profética, tipo Zaratustra, de Nietzsche es tan arcaica hoy en día como el credo de Freud: “Donde estuvo, allí estaré”. Dificilmente podría decirse que Nietzsche carecía de superyó; de hecho cada vez parece más una versión de Hamlet, a quien consideraba el héroe dionisiaco. ¿Desaparecerá convertido en un Chamfort o en un Lichtenberg, magníficos escritores de aforismos pero a los cuales no se los recuerda por ninguna otra razón? Esto no quiere ser una crítica de Nietzsche sino más bien una reflexión oportuna sobre lo que se requiere para sobrevivir en una era estúpida en la que las pantallas reemplazan a los libros y la sensación niega el pensamiento.

El papel ejemplar de Nietzsche como maestro de lectura desaparecerá. Quizás sobreviva como crítico de la religiosidad, afín a Kierkegaard. Esto lo digo desde una perspectiva estadounidense, en la medida en que vivimos en un país loco por las religiones en el cual cerca del noventa por ciento de la población cree (según las encuestas Gallup que se llevan a cabo reiteradamente) que Dios los ama, personal e individualmente.

Nietzsche dijo de Goethe que “él se creó a sí mismo”. Pero de Dios afirmó que o bien es la voluntad de poder o bien se vuelve bueno. Pienso en el Dios nietzscheano de la maravillosa novela de José Saramago, *El Evangelio según Jesucristo*, un Dios bastante malo al que sólo le interesa aumentar su poder. El Jesucristo de Saramago, *el cristiano* de Nietzsche, muere en la cruz rogándonos que perdonemos a Dios: “Humanidad, perdónalo, porque no sabe lo que hace”. Si sigue existiendo un legado nietzscheano, lo hallaremos en la imaginación de escritores como

Saramago, o la poeta canadiense Anne Carson, cuyo libro *Glass, Irony, and God* [El vidrio, la ironía y Dios] rivaliza con el Evangelio de Saramago en su crítica de las ideas actuales sobre Dios. Quizás Nietzsche habría aceptado la ironía de semejante legado estético. Su más poderosa amonestación es “¡Pensad en la tierra!”, y quizás estas palabras sigan resonando.

Frontispicio 22

Søren Kierkegaard

La diferencia entre un hombre que enfrenta la muerte por una idea y un imitador que va en busca del martirio es que mientras que el primero logra expresar plenamente su idea en la muerte, lo que el segundo saborea en realidad es la extraña sensación de amargura que queda del fracaso; el primero se solaza en su victoria; el segundo, en su sufrimiento⁸.

Kierkegaard siempre deseó vivamente ser un apóstol de Cristo y no sólo un genio solitario. No habría apreciado la terrible ironía de que la mayoría de nosotros lo considere un genio literario a pesar de sus intensas aspiraciones espirituales. Recordamos a Kierkegaard como el autor de *La repetición*, *Esto o aquello*; *O lo uno o lo otro*, *La enfermedad mortal*, *Concepto de la angustia*, obras extraordinarias en las que sobresale su ironía, su inventiva y su agudeza psicológica, mientras que sus percepciones religiosas tienden a ocupar un segundo lugar.

El Nabucodonosor de Kierkegaard, recordando cuando era una bestia y comía pasto, reflexiona sobre el Dios de los hebreos y comprende que sólo este Todopoderoso está libre de la necesidad de ser instruido. Hablando en nombre de Kierkegaard, Nabucodonosor nos enseña en qué momento la mente creativa ha llegado al límite y en qué punto se resuelve por fin la dificultad de convertirse en cristiano. “Y nadie sabe nada de Él, ni quién fue Su padre, ni cómo adquirió Su poder, ni quién le enseñó el secreto de Su fuerza”.

El Dios de Kierkegaard es el Dios de Abraham, de Isaac, de Jacob, de Moisés y de Jesús. Pero los *Discursos edificantes* de este visionario danés nunca llegaron a influir en la tradición literaria como lo hicieron sus fascinantes meditaciones sobre la seducción, la repetición y la noche oscura del alma.

Søren Kierkegaard

1813 | 1855

EL LEMA del “Método de rotación” de *Esto o aquello; O lo uno o lo otro* es de Aristófanes:

Al final recibimos demasiado de todo:
atardeceres, repollos, amor.

Repito la conmovedora confirmación de fe de Heinrich Heine: “Dios existe, y su nombre es Aristófanes”. Kierkegaard, el príncipe Hamlet de regreso en Dinamarca, no estaba de acuerdo con la postura teológica de Heine, pero como escritor siempre fue consciente de Aristófanes. En lugar de buscar el genio de Kierkegaard en una obra en particular, merodearé entre mis recuerdos de toda la vida de sus obras, espigando las luces que nunca me han abandonado.

Maestro de todas las ironías, Kierkegaard comparó a los genios con la tormenta:

Los genios son como la tormenta, van contra el viento, aterrorizan a la gente, limpian el aire.

El orden establecido ha inventado diversos tipos de pararrayos.

Y logró su cometido. Sí que lo logró; logró que la siguiente tormenta fuese más grave todavía.

¿Acaso, desde la perspectiva de Kierkegaard, Jesucristo fue dicha tormenta? Roger Poole trazó el dominio de Kierkegaard de la “comunicación indirecta”, generalmente mediante complejas ironías, como en este caso, en el cual Kierkegaard compara al genio con el cristiano:

Que no todas las personas son genios es algo que se admitirá. Pero que los cristianos son aun más escasos que los genios es algo que se ha echado al olvido con bellaquería.

La diferencia entre un genio y un cristiano es que el genio representa lo extraordinario en la naturaleza; no hay ser humano que pueda con-

vertirse en uno. El cristiano representa lo extraordinario de la libertad o, para ser más precisos, lo ordinario de la libertad, lo que todos deberíamos ser, excepto por el hecho de que aparece de forma extraordinaria. Por tanto Dios desea que el cristianismo se anuncie incondicionalmente a todos los hombres, por tanto los apóstoles son hombres simples, ordinarios, por tanto el prototipo surge en su versión más humilde, y todo ello para señalar que lo extraordinario es lo ordinario, que todos tienen acceso a él —y sin embargo, los cristianos son aún más escasos que los genios—.

Refiriéndose a Jesús, Kierkegaard dijo que en tres años y medio había reunido a once seguidores, cifra que contrasta considerablemente con las victorias evangélicas desde entonces. En su famosa definición de la diferencia entre un genio y un apóstol, Kierkegaard observó perspicazmente que el genio de Pablo no resistiría comparación “ni con Platón ni con Shakespeare”. La diferencia es de autoridad; ¿pero quién, excepto Kierkegaard (y su discípulo tardío, el poeta Auden), querría comparar a un genio y a un apóstol, a Platón y a San Pablo? Kierkegaard era evidentemente un genio; ¿fue también un apóstol? Dado que su descubrimiento más importante fue *la inmensa dificultad de convertirse en cristiano*, podemos evitarle esa denominación.

El corazón del genio de Kierkegaard es su conciencia de que es prácticamente imposible convertirse en cristiano en una sociedad ostensiblemente cristiana. A veces pienso que los dos pensadores menos americanos que han existido son Spinoza y Kierkegaard. Baruch Spinoza nos dijo que es necesario amar a Dios sin esperar que nos ame de vuelta. Kierkegaard nos dijo que los cristianos no son cristianos sino otra cosa. Nietzsche, un paso adelante de Kierkegaard, dijo que sólo había existido un cristiano y que había muerto en la cruz, pero el autor de *Discursos cristianos y Ejercitación en el cristianismo* luchó denodadamente contra la desesperación que eso supone. Kierkegaard pidió en sus oraciones convertirse en cristiano, si bien habría comprendido la denuncia de Emerson de que la oración es una enfermedad de la voluntad.

La esencia del genio de Kierkegaard es la negación de las realidades aparentes en una sociedad ostensiblemente cristiana, pero esto era una fuente de ansiedad para él en la medida en que se veía obligado a ser poshegeliano de la misma forma como nosotros nos vemos obligados a ser posfreudianos. Hegel niega la autoridad del hecho, o lo que él considera como lo dado, que destruye para alcanzar la verdad metafísica

mediante un proceso que denominó “mediación”. A Hegel no le gustaba la ironía, aunque poseía un curioso sentido del humor. Kierkegaard sustituyó irónicamente la mediación hegeliana con lo que llamó “repetición”, tema de un librito de ese nombre que se publicó en 1843 con el seudónimo Constatin Constantins. Tres años antes Kierkegaard se había comprometido con Regine Olson, y un año después rompió el compromiso. *La repetición* es un monumento a su acto de mala fe, pues con el término “repetición” se refería a la voluntad de someterse a la posibilidad de una experiencia de posibilidades que podría volverse trascendente, como el matrimonio.

El verdadero héroe de la repetición es el marido fiel:

Resuelve el gran enigma de vivir en la eternidad oyendo las campanadas del reloj en el corredor, y oyéndolo marcar las horas de tal manera que no acortan su eternidad sino que la prolongan.

Esta es una frase genial, y su ironía se vuelve contra el mismo Kierkegaard, quien sabía que había fracasado en su empeño de resolver el enigma. “La ironía es un agrandamiento anormal... acaba matando al individuo”, y es así como Kierkegaard, al igual que el joven de su libro expiatorio, quien también rompe su compromiso, se convierte en una mera parodia de la repetición. La seducción no puede ser considerada repetición porque priva al seductor de la esperanza de una experiencia trascendental.

Kierkegaard fue un poeta de las ideas empeñado en la originalidad. Al igual que el poeta de Keats que muere hacia la vida, lo que Kierkegaard buscaba era convertirse en cristiano bajo la instrucción única del mismo Cristo. En 1844 publicó *Migajas filosóficas*, uno de sus esfuerzos más extraordinarios, con el seudónimo Johannes Climacus. En la página titular, el lector encontrará lo siguiente:

¿Puede darse un punto de partida histórico para una conciencia eterna? ¿Cómo puede tener este punto de partida un interés superior al histórico? ¿Puede basarse la felicidad eterna en un saber histórico?

La cuestión está planteada por el ignorante, quien ni siquiera sabe qué le ha motivado a preguntar así⁹.

La pregunta triple separa el cristianismo de Kierkegaard del idealismo de Hegel, y de Platón. Sócrates y sus estudiantes no pueden enseñarse el uno al otro pero sí suministrarle al otro los medios para comprenderse a sí mismo. Cristo se comprende a sí mismo perfectamente: la función de sus discípulos es recibir su amor, tanto para ellos mismos como para la humanidad. La repetición por parte de los discípulos es la renovación perpetua de la esperanza de convertirse en cristiano. “¿Puede aprenderse la verdad?”, se pregunta Johannes Climacus. Hay que buscar la respuesta en la última obra de Kierkegaard.

Kierkegaard murió a los 42 años: se colapsó en la calle después de recoger los fondos que quedaban de su herencia, su último vínculo con su padre, y un mes después moría en el hospital, pues ya no tenía razones para vivir. Su último ensayo, “La inmutabilidad de Dios”, empieza con una oración:

¡Oh Inmutable, a quien nada cambia! Tú que eres inmutable en el amor, que no te permites cambiar por nuestro propio bien, quisieras que pudiésemos desear nuestro propio bienestar, permitirnos ser educados en la obediencia incondicional por tu inmutabilidad para encontrar reposo y reposar en esa inmutabilidad. Tú no te comparas con ser humano. Para conservar una pequeña medida de inmutabilidad, no deberás poseer muchas cosas que te puedan movilizar así como tampoco deberás dejarte movilizar en demasía. Pero a ti todo te moviliza, y en infinito amor. Inclusive lo que los humanos llamamos un insignificante roce, la necesidad de la golondrina, eso te conmueve, Infinito Amor. Pero nada te transforma, ¡oh Inmutable! Tú que en tu infinito amor permitiste que se te conmoviera, ojalá nuestra plegaria te lleve a bendecirla para que así, con tu inmutable voluntad, transformes al que reza hacia la conformidad, tú ¡Oh Inmutable!

Me parece un texto insoportablemente conmovedor. Dios, a quien nada cambia, se inclina no obstante hacia el amor infinito. Si nosotros deseamos permanecer inmutables, no podemos permitirnos amar. Rompemos nuestros compromisos y no logramos una auténtica repetición. Después de la oración, Kierkegaard nos predica un sermón a nosotros, sus lectores, su única congregación.

El texto del sermón es Santiago 1,17-21; es esta la antítesis de la doctrina paulina, la palabra de Jesús según su hermano Santiago el Justo, cabeza de los hebreos cristianos de Jerusalén:

[17] Toda dádiva preciosa y todo don perfecto de arriba viene, como que desciende del Padre de las luces, en quien no cabe mudanza, ni sombra de variación.

[18] Porque por un puro querer de su voluntad nos ha engendrado para hijos suyos con la palabra de la verdad, a fin de que seamos los israelitas como las primicias de sus nuevas criaturas.

[19] Bien lo sabéis vosotros, hermanos míos muy queridos. Y así, sea todo hombre pronto para escuchar, pero detenido en hablar y refrenado en la ira.

[20] Porque la ira del hombre no se compecede con la justicia de Dios.

[21] Por lo cual dando de mano a toda inmundicia y exceso vicioso, recibid con docilidad la palabra divina que ha sido como ingerida en vosotros, y que puede salvar vuestras almas¹⁰.

Es maravilloso que este consejo humanitario, de relevancia universal, haya sido lo último que escribiera Kierkegaard, junto con su elocuente réplica, que tomo no de esta obra en forma de sermón sino de *Punto de vista en mi actividad como escritor*, escrito en 1848 pero publicado póstumamente en 1859. En esta nueva especie de autobiografía espiritual que no le debe nada a San Agustín, Kierkegaard se desprende de la ironía, acepta la “comunicación directa” y se permite el *pathos* de haber sido “un genio en un pueblo de comerciantes”. Le da la bienvenida a uno de entre nosotros, el lector ideal o “amante” de sus obras:

Y ahora una sola cosa más. Cuando algún día mi amado venga, fácilmente verá que en la época en que se me consideraba como irónico, la ironía no se hallaba donde “el público altamente estimado” pensaba. Había que buscarla, y eso no hace falta decirlo porque mi amado no puede ser tan insensato como para creer que el pueblo puede entender la ironía, lo cual es tan imposible como ser individuo *en masa*, mi amado verá que la ironía estribaba precisamente en el hecho de que dentro de este autor estético, bajo su apariencia mundana, estaba oculto el autor religioso, el cual, justamente en aquel tiempo, estaba desarrollando tanta religiosidad como en general basta para la provisión de toda una familia. Además mi amado verá que la ironía aparece de nuevo en relación con el próximo período, y hay que buscarla precisamente en el hecho que “el público altamente estimado” consideró como locura. En una generación irónica (ese gran conglomerado de insensatos) no le queda otra cosa que hacer al hom-

bre irónico más que invertir la relación y transformarse en el blanco de la ironía de todos los hombres. Mi amado verá que mi existencia fue transformada para que estuviera en relación con lo que requería mi productividad. Si yo no me hubiera dado cuenta de esto o no hubiera tenido bastante valor para hacerlo, si yo hubiera alterado mi producción, pero no mi existencia con relación a ella, la situación hubiera sido no dialéctica y confusa¹¹.

Esto es diferente de la dificultad de convertirse en cristiano y quizás elude una verdad pragmática. La mayoría de los que amamos a Kierkegaard llegamos a él por sus logros estéticos y no en busca de sustento espiritual, y sin embargo creo que también se dirige a nosotros en este texto, aunque no estemos interesados en las dificultades de volverse cristiano. Me parece que Kierkegaard tiene más cosas en común con Nietzsche y con Kafka, incluso con Beckett, que con el cardenal John Henry Newman y otros escritores religiosos del siglo XIX. Cualesquiera que hayan sido sus anhelos, fue un genio y no un apóstol, como seguramente sabía.

Frontispicio 23

Franz Kafka

Y quizás no se trate verdaderamente de amor cuando digo que para mí tú eres la más amada; para mí el amor consiste en que tú eres el cuchillo que yo retuerzo en mi interior.

Franz Kafka se pelea con Rainer Maria Rilke la terrible distinción de haber sido el más exasperante genio literario masculino que una mujer dotada pudiera amar durante todo el siglo xx. Rilke probablemente fue el poeta más egocéntrico de toda la historia europea en tanto que Kafka, irremediablemente alienado de sí mismo tanto como de los demás, evadió a sus amantes hasta su relación final con Dora Dymant, cuando estaba muriendo de tuberculosis.

Como persona y como escritor, Kafka fue una secuencia de paradojas gigantescas. Sus obras más largas —*El proceso* y *El castillo*— no son comparables con *En busca del tiempo perdido* de Proust y *Ulises* de Joyce, y ni siquiera con *La montaña mágica* de Mann. Y sin embargo concebimos el siglo xx como la era de Kafka y de Freud más que como la de Proust y Joyce. Los fragmentos, los aforismos, las historias y las parábolas de Kafka se disputan con los ensayos sobre la cultura de Freud el lugar principal en la espiritualidad genuina de su época. Y mi afirmación es en sí misma una paradoja, pues Freud se habría burlado de un papel así y Kafka huyó de él. Pero no hubo nada de lo que Kafka no huyera.

En una famosa carta a Milena Jesenká (a quien los nazis habrían de asesinar), Kafka denuncia con elocuencia la escritura de cartas:

Escribir cartas, sin embargo, significa desnudarse ante los fantasmas, que lo esperan ávidamente. Los besos por escrito no llegan a su destino, se los beben por el camino los fantasmas. Con este abundante alimento se multiplican, en efecto, enormemente. La humanidad lo percibe y lucha por evitarlo; y para eliminar en lo posible lo fantasmal entre las personas y lograr una comunicación natural, que es la paz de las almas, ha inventado el ferrocarril, el automóvil, el aeroplano, pero ya no sirven, son evidentemente descubrimientos hechos en el momento del desastre, el bando

opuesto es tanto más calmo y poderoso, después del correo inventó el telégrafo, el teléfono, la telegrafía sin hilos. Los fantasmas no se morirán de hambre, y nosotros en cambio pereceremos¹².

No es posible anular estos fantasmas que separan a los amantes; nuestro valor como individuos, cualquiera que este sea, nos convierte en extraños ante los otros. El genio de Kafka era el genio del aislamiento. Nos enseñó que no tenemos nada en común con nosotros mismos, y mucho menos con los demás.

Franz Kafka

1883 | 1924

NO EXISTE MÁS que el dominio espiritual; aquello que denominamos dominio de los sentidos no es más que el mal en el dominio del espíritu...¹³.

No fue meister Eckhart ni Jakob Boehme sino el escritor checo judío Franz Kafka quien murió de tuberculosis antes de cumplir 41. Si su muerte no hubiese sido tan prematura, probablemente habría sido asesinado en un campo de muerte alemán, como lo fueron sus tres hermanas y su amante Milena Jesenká. W.H. Auden llamó a Kafka el Dante del siglo xx. Ahora, a comienzos del siglo xxi, Kafka parece tener una autoridad espiritual que no relacionamos necesariamente con la de sus pares en eminencia estética y coetáneos, Joyce, Proust y Beckett.

Es una autoridad espiritual curiosa y sin embargo indiscutible: Kafka no la experimentó y negó poseer sabiduría alguna o discernimiento religioso. Nietzsche fue un profeta y Kierkegaard buscó una verdad edificante. El proyecto de Kafka fue diferente: su genio particular convirtió la vocación de escribir en una especie de religión. Es necesario matizar esta afirmación: Flaubert, Proust y Joyce fueron los sumos sacerdotes del arte literario; Kafka es diferente pero la diferencia es prácticamente imposible de describir. Era un escritor como Goethe y Heine, que escribían continuamente y con dedicación. Pero en Kafka el acto de escribir tiene un aura que sólo puedo llamar cabalística, aunque Kafka no estaba inmerso en la cábala. Como el cazador Graco, el muerto viviente que viaja eternamente, Kafka escribe sin fe, más allá de la fe, sin contacto alguno con la fe. Kafka también es un barco sin timón, impulsado por un viento que nace de las heladas regiones de la muerte.

En una era de escritores grandiosamente originales, con Proust y Joyce a la cabeza, Kafka es más original que los originales, los cuales nunca son originales, de acuerdo con Emerson. Kafka habría podido cambiar de parecer. En sus historias y en sus novelas no sucede nada explicable y estas, aunque terminadas, podrían perfectamente ser consideradas fragmentos. Los diccionarios ya adoptaron el término “kafkiano”: el *DRAE* lo define como “Dicho de una situación: Absurda, angustiosa” y

el *American Heritage College Dictionary*, como aquello que se caracteriza “por una distorsión surrealista y usualmente por la sensación de peligro inminente”. Las definiciones son bastante precisas, excepto por el uso del término “surrealista”. No hay nada de surrealista en Kafka. También es cuestionable el término “distorsión”, pues las descripciones de Kafka son perturbadoramente “normales” y “naturales”. Lo demás, la angustia, el peligro inminente, están ahí casi siempre. Sin embargo no podemos explicar el genio de Kafka hablando de lo “kafkiano”. Debemos empezar de cero, ¿pero cómo y en dónde?

El interés que Kafka despierta entre sus millones de lectores en todo el mundo evidentemente va más allá de su judaísmo, no obstante lo cual es difícil pensar en Kafka y en su escritura sin reflexionar sobre los dilemas de la identidad judía. En ello se parece —aunque, de nuevo, con una diferencia— a escritores como Isaac Babel, Paul Celan y Philip Roth, en quienes la identidad judía no es problemática, o como Mandelstam, en quien lo que hubiese podido ser un enigma se vio alterado por la brutalidad estalinista. Kafka es uno, el eterno arquetipo de la soledad judía, si bien en Paul Celan encontramos un segundo paradigma.

La extraordinaria autenticidad de la escritura de Kafka también es única: su crítico canónico sigue siendo Walter Benjamin, si bien la influencia que ejerció sobre Gershom Scholem, el mejor amigo de Benjamin, fue aún más profunda y sigue viva en todas las visiones de la cábala derivadas de la erudición histórica y personalizada de Scholem. Admito que no es una obsesión entre mis mejores estudiantes, pero les llama mucho más la atención que Proust y Joyce. Sus propios combates con la fe, en una u otra religión, siguen manifestando estigmas evidentes en Kafka que siguen siendo (y no podrían dejar de serlo) relevantes.

Aunque Kafka escribió varias historias eternas, entre las cuales *El castillo* oscila en la cuerda floja de los romances de búsqueda espiritual, su realización principal siguen siendo los cuentos cortos, los fragmentos, los aforismos, las anotaciones en su diario, los apartes de sus cartas y, sobre todo, las parábolas.

La extensa parábola que es “La muralla china” es la mejor introducción a Kafka y de alguna manera puede considerarse como un chiste judío largo, uno surgido del humor de los intelectuales judíos de Praga de tres generaciones atrás. Sabemos que cuando Kafka leyó en voz alta ante su círculo el comienzo de *La metamorfosis* y de *El proceso* sus oyentes no pudieron contener la risa y el graciosísimo Kafka a duras penas pudo

continuar. *Nosotros* no nos reímos con estas páginas aterradoras y nos es imposible reconstruir la ironía exacta del grupo que rodeaba a Kafka. ¿Pero a quién se le ocurriría pensar que la Gran Muralla es la Torre china de Babel de no ser por Kafka? Goethe fue una gran influencia en su vida, una que quiso evadir con gran juicio, anticipando las ambigüedades de Paul Celan ante la lengua y la literatura alemanas. Estoy hastiado de los malos entendidos que sobreviven treinta años después, pero debo afirmar una vez más que la angustia de las influencias no tiene nada que ver con el complejo de Edipo. Kafka no tenía una relación edípica con Goethe, ni la tenía Celan con Rilke. Su lenguaje fue un combate permanente con el alemán y su alemán se aparta del de la tradición literaria de muchas maneras.

El narrador amablemente irónico de “La muralla china”, uno de los albañiles, sabe de la existencia de la Torre de Babel, la construcción rival e inferior, y cita el libro de un estudioso cuya “tesis era que la Gran Muralla ofrecería por primera vez en la historia una base segura para una nueva Torre de Babel. Primero la muralla, por consiguiente; luego la torre”. El narrador piensa que la idea es delirante, pero: “La naturaleza humana, esencialmente voluble, inestable como el viento, no tolera que se la sujete; forcejea contra las ataduras que ella misma se ha impuesto y acaba por romperlas a todas, a la muralla y a sí misma”.

¿Por qué se construyó la Gran Muralla? Supuestamente para protegerse de las gentes del norte, si bien se nos cuenta que la decisión de construir la Gran Muralla ha existido por toda la eternidad. No podría haber sido el actual emperador quien dio la orden porque nadie en el sur sabe quién es y además, si al morir nos manda un mensaje sólo a nosotros, no lo recibiremos. En realidad es posible que el emperador no exista, o bien puede ser que “el pueblo adolece de una debilidad de imaginación o de fe...”. De otra manera convocaría al emperador y su imperio, “aunque en el fondo no ambiciona otra cosa que sentir ese contacto y morir”.

Es un chiste un poco demasiado bueno sobre la relación del pueblo judío con su Dios, y quizás por eso el narrador remata con el más taimado de los chistes:

En consecuencia, nuestra concepción del emperador no es una virtud. Tanto más raro es que esa misma debilidad sea una de las mayores fuerzas aglutinantes de nuestro pueblo; constituye, si me permiten la ex-

presión, el suelo que pisamos. Declararlo un defecto esencial supondría no sólo hacer vacilar las conciencias, sino también los pies. Y por eso no deseo continuar examinando este problema¹⁴.

El genio de Kafka para la comedia extraña prácticamente no tiene precedentes, aunque él habría respaldado mi obsesión con la afirmación de Heinrich Heine, “Dios existe, y su nombre es Aristófanes”. Philip Roth demostró su propio genio—sobre todo en *El teatro de Sabbath*—al partir de la ironía de Kafka y elaborarla. Aunque en varios libros anteriores me he referido al magnífico fragmento “El cazador Graco”, también aquí me ocuparé de él en profundidad porque en él vemos la ironía kafkiana en su manifestación más intensa. El pobre Graco, un muerto viviente que vagabundea como El holandés o El judío errante, se muestra increíblemente paciente mientras padece su absurdo dilema, su errancia de puerto en puerto en su barco de muerte sin razón o culpa alguna. Kafka menciona con frecuencia la impaciencia como el único pecado verdadero, si bien es endémico en todos los escritores importantes, desde Petrarca en adelante, pues todos están impacientes por la inmortalidad literaria. Shakespeare podría ser una excepción (si excluimos algunos sonetos), pero Kafka podría ser el ejemplo más flagrante de cómo evitar esta impaciencia. Uno de sus más famosos aforismos juega con esta evasión:

Los cuervos afirman que un solo cuervo podría destruir los cielos.

Incuestionable es la cosa, pero no prueba nada contra el cielo, porque cielo significa precisamente la imposibilidad de los cuervos¹⁵.

El nombre “Kafka” no tiene un significado especial en checo pero suena como *kavka*, que es un estornino o un grajo; en latín el nombre Gracchus quería decir en últimas “cuervo”, y el imposible cazador Graco no puede llegar al cielo porque no está ni vivo ni muerto. Kafka, quien dijo de sí mismo “Yo soy la memoria rediviva”, estaba estudiando hebreo a comienzos de 1917 cuando escribió “El cazador Graco”, y siguió estudiándolo a intervalos durante seis años hasta su muerte. La errancia de Graco tiene una relación incierta con el judaísmo de Kafka, muy difícil de dilucidar a causa de las bellas y penetrantes ironías del fragmento. Pero el punto de partida es el juego con el cuervo, inusualmente claro para ser de Kafka, que se trata más bien de una “K” caba-

lística (*Kabbalah* en inglés), de un “José K”. La situación del gran cazador es la misma de Kafka, “una mariposa” que en la *Jenseits* (eternidad) siempre tendrá un lugar en la gran escalera que a ella conduce. El destino de Graco no es el purgatorio ni el infierno: es un vagabundo; como el pequeño Odradek en “Tristezas de un pater familias”, no tiene “una ubicación fija”. Y sin embargo Graco exhibe una maravillosa dignidad, y no se queja:

Siempre estoy en movimiento. Pero, ineludiblemente, cuando tomo un gran impulso y ya vislumbro el portal en lo alto, despierto en mi barca, desoladamente varada en alguna parte de las aguas terrenales. En mi camarote, el error de mi pasada muerte me sonrío con una mueca disimulada. Julia, la mujer del contra maestre, toca y me trae a la camilla el desayuno, del país cuyas costas estamos bordeando. Yo reposo en mi camilla; (no es muy grato contemplarme) cubierto con una mortaja sucia; pelo y barba, gris y negro se confunden desordenadamente; mis piernas están cubiertas con un mantón de mujer, de seda floreada y con largos flecos. En mi cabecera hay un cirio [sacramental] que me ilumina. En la pared de enfrente, el cuadrado de cierto bosquimano, que me apunta con su larga lanza y se cubre como puede con un escudo extraordinariamente decorado. En los barcos solemos encontrar cuadros muy grotescos, pero este es uno de los más ridículos que he visto. Fuera de esto mi jaula de madera está completamente vacía. Por una escotilla lateral me llega la brisa tibia de la noche austral; desde ahí puedo oír el agua que golpea contra la barca¹⁶.

El mantón de largos flecos y el cirio sacramental no carecen de rasgos judíos; el bosquimano es una alegre ironía. ¿Hay en otra parte una imagen más memorable de *Galut* o la Diáspora? No hay cruz, como cabría esperarse del féretro de un cazador de la Selva Negra. No: el cazador es el escritor, que viaja a través de la lengua, la alemana y la hebrea, y está absurdamente atrapado entre la vida y la muerte. Graco es admirable desde todo punto de vista: paciente, indestructible y, sobre todo, consciente de todas las ironías. Se había subido a bordo del barco de muerte confiando en que lo llevaría hacia la *Jenseits*, y entonces llegó la mala suerte, *das Unglück*, por la cual no le cabe culpa alguna. El culpable es el piloto, nos dice Graco, pero no sabemos por qué o cómo y el cazador no nos dice más. En cambio pronuncia una profecía que me recuerda demasiado los campos de muerte a donde irían a parar un cuarto de si-

glo después las amantes y las hermanas de Kafka, cuando triunfó la cultura alemana:

Nadie leerá lo que escribo aquí, nadie vendrá a ayudarme; y si fuera un deber ayudarme, entonces todas las puertas de todas las casas permanecerían cerradas, todas las ventanas cerradas, todos se meterían en las camas cubiertos con las mantas hasta la cabeza, toda la tierra se convertiría en una oscura posada. Nadie sabe de mí y, aun cuando alguien supiera, no sabría mi paradero, y si supiera el paradero, no sabría cómo retenerme allí, cómo ayudarme. La idea de quererme ayudar es una enfermedad y debe guardarse cama para curar de ella.

Y como lo sé no grito pidiendo ayuda ni aun en los instantes en que —como precisamente ahora, sin dominarme— pienso intensamente en ello. Pero me basta para alejar esos pensamientos mirar a mi alrededor y darme cuenta de dónde estoy —y puedo afirmarlo—, dónde moro desde hace siglos¹⁷.

Das hat gutten Sin, dice Graco: eso tiene sentido, porque de acuerdo con la interpretación judía —talmúdica, cabalística, freudiana, kafkiana— todo tiene sentido: cada una de las letras de la Torá, cada uno de los momentos de la historia judía debe ser escudriñada en busca de su significado total. El admirable Graco, condenado a tener como audiencia única al burgomaestre de Riva así como Kafka está condenado a nosotros, concluye este fragmento inconcluible asegurando que no puede predecir la partida de su barco de la muerte. “Mi barca carece de timón, viaja con el viento que sopla en las regiones inferiores de la muerte”.

El genio de Franz Kafka parece menos un don natural o una otredad *daimónica* que un habitante de ese tercer reino más extraño de la aspiración. No dudo de que Kafka sea uno de los sabios indispensables de los tres mil años de tradición judía, si bien sólo podemos captar su ironía como nos la transmite, a través de la ironía:

La cuestión de que exista solamente el mundo del espíritu nos niega la esperanza pero nos da la certeza¹⁸.

Frontispicio 24

Marcel Proust

En cierto sentido, tenía razón en esto, pues si no hubiera ido al malecón aquel día, si no la hubiera conocido, no se habrían desarrollado todas estas ideas (a no ser que se desarrollaran con relación a otra). Me equivocaba también, pues ese placer generador que encontramos, retrospectivamente, en un bello rostro de mujer, viene de nuestros sentidos: era muy cierto, en efecto, que esas páginas que yo escribiría, Albertina, sobre todo la Albertina de entonces, no las habría entendido. Pero precisamente por esto (y es una indicación para no vivir en una atmósfera demasiado intelectual), precisamente porque era tan distinta a mí, me fecundó con el dolor e, incluso, al principio, con el simple esfuerzo por imaginar lo que difiere de nosotros¹⁹.

Cerca del final de *En busca del tiempo perdido* se insinúa que los años desperdiciados que el narrador Marcel dedicó a su celosa pasión por Albertina, que lo traicionaba incesantemente con otras mujeres, son la fuente de su arte novelístico. Albertina “me fecundó con el dolor”, fecundo e irónico don para el último gran novelista de Occidente, en su antiguo y grandioso sentido.

Proust es un genio cómico, más sutil aun que James Joyce, aunque su ambiente es deliberadamente más limitado. El Poldy de Joyce se niega a ser devorado por los celos, aunque en cierto momento ve a Blazes Boylan revolcándose con Molly, la más infiel de las esposas. En Joyce los celos sexuales son un chiste sadomasoquista, “un mejoramiento de la recompensa de la incitación”, para usar la expresión freudiana. Ni en Proust ni en Shakespeare es posible distinguir los celos sexuales de la imaginación creativa. Mucho después de la muerte de Albertina y cuando ya Marcel ha dejado de amar su recuerdo, sigue averiguando todos los detalles de su carrera lesbiana.

En Proust uno sólo siente amor auténtico hacia su propia madre, cosa que quizás explica el aprecio que este autor sentía por Nerval. El amor sexual es otra forma de llamar a los celos sexuales; en contraste, la realidad no significa nada para nosotros. Freud pensaba que uno se enamoraba para evitar la enfermedad, mientras que Proust considera

el amor como el descenso al infierno de los celos. Nuestros celos sexuales, cómicos para los demás pero trágicos para nosotros mismos, pueden transmutarse, en retrospectiva, en algo rico y extraño.

Marcel Proust

1871 | 1922

MARCEL PROUST y James Joyce, los escritores ineludibles del siglo xx junto con Kafka y Freud, se conocieron en mayo de 1922 en una cena parisina a la cual también asistieron Stravinski y Picasso; se acababa de publicar la segunda parte de *Sodoma y Gomorra* y *Ulises* y Proust moriría seis meses después. Joyce había leído unas cuantas páginas de Proust y no lo había encontrado particularmente talentoso y Proust nunca había oído hablar de Joyce. El aristocrático Stravinski los miró a ambos por encima del hombro mientras Picasso admiraba a las mujeres allí presentes. Hay diferentes versiones de la conversación entre Proust y Joyce, pero en todas Proust se quejaba por su digestión y Joyce por los dolores de cabeza. Este es el único vínculo que conozco entre Proust y Joyce a excepción de la breve monografía de Beckett, *Proust* (1931), en la cual el discípulo más destacado de Joyce negocia una paz por separado con el autor de *En busca del tiempo perdido*.

Beckett sigue siendo el crítico clásico de Proust, aunque también recomendando los diversos estudios de Roger Shattuck y la biografía definitiva de William C. Carter, *Marcel Proust: A Life* (2000). Proust y *En busca del tiempo perdido* son el ejemplo más sobresaliente, en el siglo que acaba de pasar, de la obra en la vida que acaba siendo la vida misma. No es raro que los creadores de Charles Swann y Leopold Bloom no hablaran más que de sus achaques. Si Shakespeare fuese resucitado por un nigromante podría escribir un diálogo para Swann y Poldy, cuyo único punto en común es que ambos son judíos —muy tenuemente, en el caso de Poldy, aunque este hijo de padre judío también se considera a sí mismo judío, probablemente porque Joyce, su modelo, también estaba exilado—. Proust, quien amaba profundamente a su madre judía, fue bautizado católico y nunca se consideró judío.

Proust admiraba enormemente a Balzac y a Flaubert pero evitó su influencia. Las tragedias de Racine, los poemas de Baudelaire y la crítica de arte (término inadecuado) de John Ruskin contribuyeron más a *En busca del tiempo perdido* que las tradiciones de la novela francesa. Ruskin, en particular (cuya *Biblia de Amiens* tradujo Proust), puede ser

considerado como el precursor primordial de Proust, y a mí me parece que su biografía inconclusa, *Praeterita*, es el verdadero punto de partida de *En busca del tiempo perdido*. El Ruskin de Proust es sobre todo un sabio, y aunque la sabiduría de Proust eventualmente se rebela contra la de Ruskin y la sobrepasa, la catálisis de Ruskin es esencial para Proust. Las consideraciones de Beckett sobre la profética visión del tiempo de Proust también son un comentario involuntario pero asombroso sobre el precursor de Ruskin, Wordsworth, a quien Proust no conocía.

El genio de Proust es vasto, casi shakespeariano, a la hora de crear personajes diversos, si bien Beckett se muestra muy perspicaz al comparar a Proust con Dostoievski, "...que presenta a sus personajes sin explicarlos. Podría objetarse que Proust casi lo único que hace es explicar a sus personajes, pero sus explicaciones son experimentales y no demostrativas. Los explica de tal forma que puedan aparecer tal como son, inexplicables. Los justifica"²⁰. De acuerdo con mi interpretación, lo que Beckett quiso decir fue que Proust, al igual que Dostoievski, regresa a Shakespeare, cuyos personajes —Falstaff o Hamlet, Cleopatra y Lear, Macbeth y Yago— son inexplicables. Proust, al igual que Dostoievski, se acerca a Shakespeare tanto en el cómico como en el modo trágico, y creo que lo hace deliberadamente. En su visión andrógina Proust evoca *A vuestro gusto* y *Noche de Epifanía, o lo queráis* y a *Hamlet* y *El rey Lear* en su trágica percepción del tiempo. Con el viejo Karamazov Dostoievski nos regresa a Falstaff, y en Svidrigailov y en Stavrogin se insinúan aspectos de Yago y del Edmundo de *El rey Lear*. Retomaré el tema de la influencia de Shakespeare cuando llegue a Dostoievski. En este punto, adhiriéndome a Beckett cuando considera a Proust como el escritor trágico del tiempo, convoco a Shakespeare como el verdadero maestro de Proust y de Dostoievski. La madre de Proust vivía empapada de Shakespeare y le heredó a su hijo su amor por el dramaturgo, si bien él llegó a pensar que la *Fedra* de Racine podía considerarse como un modelo del intenso amor que sentía por ella.

Shakespeare, quien empezó como comediógrafo, sería el maestro único de la tragicomedia de no ser por Proust, que ocupa el segundo lugar. Roger Shattuck hace énfasis en la visión cómica de Proust; Samuel Beckett, otro genio tragicómico, sigue refiriéndose a "la tragedia de Albertina", queriendo decir con ello que Proust considera que todo el amor sexual es trágico: "No hay seguramente en toda la literatura, un estudio de ese desierto de soledad y recriminación que el hombre lla-

ma amor, presentado y desarrollado con tan diabólica falta de escrúpulos”²¹. Beckett afianza este juicio severo insistiendo en el total desapego por parte de Proust de las cuestiones morales. Beckett explica que la tragedia proustiana es una expiación del pecado original de haber nacido:

La tragedia es la expresión de una expiación, pero no de la miserable expiación de una violación codificada de las normas locales, que los bribones imponen a los imbéciles²².

Beckett podría estar hablando de *Hamlet* o de *El rey Lear*. Y aunque soy adicto a la comedia de celos sexuales en Proust, tiendo a estar de acuerdo con Beckett más que con Shattuck: la comedia proustiana, al igual que las “obras problemáticas” de Shakespeare, está a un paso del abismo. Pero es Proust quien nos ocupa aquí. Shattuck sugiere que su genio particular está en las particularidades como “intermitencias”, suspensiones temporales de la soledad. Parece un planteamiento demasiado amplio, que podría aplicarse a otros escritores. ¿Cómo aislar el esplendor y la sabiduría que caracterizan únicamente a Proust?

Marcel el personaje difícilmente es la respuesta, al menos no hasta que se fusiona con el narrador en las últimas páginas. Los críticos admiran con razón al narrador como genio implícito de la perspectiva: está ansiosamente abierto a todas las nuevas revelaciones del carácter, de manera que está aprendiendo su oficio de novelista. El Marcel innombrado, el protagonista, padece la agonía del amor y de los celos (indiferenciables en la práctica) e irónicamente parece incapaz de aprender nada, hasta que él y el narrador se convierten en uno. Proust maneja esto con gran habilidad pero el *patrón* es de Dante, hasta que Dante el peregrino y Dante el poeta se reúnen por fin en el Paraíso.

También hay que tener en cuenta lo que Walter Pater llamó “momentos privilegiados” y Joyce, “epifanías”, en las cuales Proust es sobresaliente. Según Beckett los momentos cruciales —que él llamó mordazmente “fetiches”— son once; Shattuck los denominó *moments bienhereux*. El mejor, sugiere Beckett, es “Las intermitencias del corazón”, entre el primero y el segundo capítulos de la segunda parte de *Sodoma y Gomorra*. Cansado y enfermo, el narrador llega a Balbec en su segunda visita y se dirige a su habitación en un hotel:

Perturbación de toda mi persona. La primera noche, como sufría una crisis de fatiga cardíaca, tratando de dominar el sufrimiento, me incliné despacio y con prudencia para descalzarme. Pero apenas toqué el primer botón de la bota, se me llenó el pecho de una presencia desconocida, divina, me sacudieron los sollozos, me brotaron lágrimas de los ojos. El ser que venía en mi ayuda, que me salvaba de la sequedad del alma, era el que, años antes, en un momento de angustia y de soledad idénticas, en un momento en que ya no tenía nada de mí, había entrado y me había vuelto a mí mismo, pues era yo y más que yo (el continente, que es más que el contenido y me lo traía). Acababa de ver, en mi memoria, inclinado sobre mi fatiga, el rostro tierno, preocupado y decepcionado de mi abuela, como aquella primera noche de la llegada; el semblante de mi abuela, no de la que yo me había sorprendido y reprochado echar tan poco de menos y que de ella sólo tenía el nombre, sino de mi verdadera abuela, cuya realidad viva encontraba ahora por primera vez desde los Champs-Élysées, donde sufrió el ataque. Esta realidad no existe para nosotros mientras no ha sido recreada por nuestro pensamiento (sin esto, los hombres que han intervenido en un combate gigantesco serían todos grandes poetas épicos); y así, en un deseo loco de arrojarme en sus brazos, sólo en aquel momento —más de un año después de su entierro, por ese anacronismo que con tanta frecuencia impide la coincidencia del calendario de los hechos con el de los sentimientos— acababa de enterarme de que había muerto. Desde entonces, muchas veces había hablado de ella y pensado en ella, pero bajo mis palabras y mis pensamientos de muchacho ingrato, egoísta y cruel, no había habido nunca nada que se pareciera a mi abuela, porque, en mi ligereza, en mi amor al placer, en mi costumbre de verla enferma, sólo en estado virtual vivía en mí el recuerdo de lo que ella había sido. En cualquier momento que la consideremos, nuestra alma total no tiene más que un valor casi ficticio, pese al copioso balance de sus riquezas, pues unas veces unas y otras veces otras están indisponibles, trátase de riquezas efectivas o de riquezas de la imaginación, y para mí, por ejemplo, tanto como del antiguo nombre de Guermantes, de las mucho más graves, del verdadero recuerdo de mi abuela. Porque a las perturbaciones de la memoria están ligadas las intermitencias del corazón. Sin duda es la existencia de nuestro cuerpo, semejante para nosotros a un vaso en el que estuviera nuestra espiritualidad, lo que nos induce a suponer que todos nuestros bienes interiores, nuestros goces pasados, todos nuestros dolores están perpetuamente en nuestra posesión. Acaso es también inexacto creer que se van o vuelven.

En todo caso, si permanecen en nosotros es, generalmente, en un dominio desconocido donde no nos sirven de nada y donde hasta las más usuales son repelidas por recuerdos de orden diferente y excluye toda simultaneidad con ellas en la conciencia. Pero si volvemos a dominar el cuadro de sensaciones donde se conservan, tienen a su vez el mismo poder de expulsar todo lo que les es incompatible, de instalar, solo en nosotros, el yo que las vivió. Ahora bien, como el que yo acababa súbitamente de volver a ser no había existido desde aquella lejana noche en que mi abuela me desnudó a mi llegada a Balbec, muy naturalmente, no después de la jornada actual, que mi yo ignoraba, sino —como si en el tiempo hubiera series diferentes y paralelas— sin solución de continuidad, inmediatamente después de la primera noche de aquel tiempo, me situé en el minuto en que mi abuela se inclinó hacia mí. El yo que yo era entonces, y que por tanto tiempo había desaparecido, estaba de nuevo tan cerca de mí que me parecía estar oyendo las palabras inmediatamente anteriores y que no eran, sin embargo, más que un sueño, de la misma manera que un hombre mal despierto cree percibir muy cerca los sonidos de su sueño que huye. Ya no era más que aquel ser que quería refugiarse en los brazos de su abuela, borrar las huellas de sus penas besándola, nada más que aquel ser que cuando era uno u otro de los que se habían sucedido en mí desde hacía algún tiempo, tan difícil me hubiera sido figurármelo como esfuerzos me costaba ahora, estériles por lo demás, resistir los deseos y los goces de uno de los que, al menos por un tiempo, ya no era. Recordaba que, una hora antes de que mi abuela se inclinara así, en bata, hacia mis botas, yo, deambulando por la calle asfixiante de calor delante de la pastelería, creía que, con la necesidad que sentía de besarla, no podría esperar a la hora que tendría aún que pasar sin ella. Y ahora que renacía aquella misma necesidad, sabía que podría esperar horas y horas, que nunca más estaría junto a mí, y no hacía más que descubrirla, porque sintiéndola, por primera vez, viva, verdadera, dilatándome el corazón hasta romperlo, encontrándola en fin, acababa de saber que la había perdido para siempre. Perdida para siempre; no podía comprender, y me esforzaba por sentir el dolor de esta contradicción: por una parte, una existencia, una ternura que sobrevivían en mí tales como las había vivido, es decir, hechas para mí, un amor en el que todo encontraba de tal modo en mí su complemento, su meta, su constante dirección, que el genio de los grandes hombres, todos los genios que habían podido existir desde los albores del mundo no hubieran valido para mi abuela lo que uno solo de mis defectos; y por otra parte, tan pronto como reviví,

como presente, aquella felicidad, sentirla transida de certidumbre, lanzándose como un dolor físico de repetición, de un no ser que había borrado mi imagen de aquella ternura, que había destruido aquella existencia, abolido retrospectivamente nuestra mutua predestinación, que había hecho de mi abuela, cuando volví a encontrarla como en un espejo, una simple extraña que por azar pasó unos años junto a mí, como hubiera podido pasarlos junto a cualquier otro, mas para quien, antes y después, yo no era nada, no sería nada²³.

Ya sea que lo llame fetiche, epifanía o cualquier otra cosa, esta lectura me ha dejado inmerso en la agonía de la culpa con los seres que amo y que han muerto o que están muriendo. No es fácil alejarse del poder inmediato de este largo párrafo, pero sólo el desapego que Proust nos enseña puede convertir este oscuro dolor en un placer difícil. La abuela del narrador ha estado muerta desde hace un año pero sólo ahora la realidad de su ausencia permanente le hace daño. ¿Quién no ha vivido algo parecido? ¿Quién no ha lamentado su falta de amabilidad con sus muertos? Y sin embargo nunca me he encontrado con un texto que se parezca a este, y no deja de sorprenderme el hecho de que un momento que es tan tristemente un lugar común pudiera dar lugar a tan original imaginación. El genio de Proust radica precisamente en su capacidad para continuar con la gravedad de un “dado que los muertos sólo existen en nosotros, es a nosotros mismos a quienes golpeamos sin descanso cuando persistimos en recordar los azotes que les hemos propinado”.

¿Cómo categorizar este poder proustiano? Este supuesto alto sacerdote de la religión del arte está muy lejos de serlo en realidad: es tan primordial como Tolstoi en su universalidad y en su profunda conciencia de la naturaleza humana, tan sabio como Shakespeare. El asunto en cuestión no es la memoria, involuntaria o no, sino la ceguera que necesitamos desesperadamente si queremos continuar —y cuando vemos, nos preguntamos si nosotros somos merecedores de seguir adelante—. Una vez más, Proust no es un moralista, no es Cristo ni Buda; no ha venido a enseñarnos a vivir o cómo ser más amables con aquellos que amamos cuando aún están aquí.

A medida que *En busca del tiempo perdido* avanza, nos tropezamos cada vez con más frecuencia con estas iluminaciones (si es que eso es lo que son) y no siempre se trata de los once o dieciocho momentos de la memoria o “resurrecciones” del espíritu. Se nos aparecen en unas cuan-

tas oraciones, a veces en una sola. Se sabe que Proust pensaba que el sufrimiento erótico no tiene límites, que las intrusiones en nuestra soledad nos dañan el pensamiento, que la única manera de concentrarnos en el dolor es mantenerlo a distancia, y que la amistad se ubica en algún punto entre la fatiga y el aburrimiento. Él no nos lisonjea, pero su esencia no parece ser ni la sagacidad ni el desencanto. Su genio permite que su lenguaje nos rodee de manera que al final los momentos privilegiados son sencillamente aquellos en los cuales tenemos la suerte de leerlo.

Frontispicio 25

Samuel Beckett

La única investigación fértil es la excavatoria, la inmersiva, una contracción del espíritu, un descenso. El artista es activo, pero en sentido negativo, condensando la nulidad de los fenómenos extracircunferenciales, ahogándose en el núcleo del remolino²⁴.

Este texto está tomado de la monografía de Beckett sobre Proust (1931), pero no se refiere a Proust y tampoco a Joyce, una presencia escondida e innombrada. Lo que oímos es un extraordinario reconocimiento propio y la profecía de la obra posterior, más importante, de Beckett: la trilogía (*Molloy*, *Malone muere*, *El innombrable*), *Cómo es*, *Fin de partida* y *La última cinta de Krapp*. En estas excavaciones, contracciones, inmersiones y descensos Beckett permanece dentro de la circunferencia del yo y descubre su genio para la negación. Su afinidad genuina es con Kafka, el rival maestro de la negativa.

¿Tiene corazón un remolino? Prácticamente todos los protagonistas de Beckett se parecen al cazador Graco de Kafka, cuyo barco de muerte carece de timón. Krapp enciende la última cinta y admite que perdió la felicidad pero sigue exultante por el fuego en su interior. La energía negativa, tanto en Beckett como en Kafka, se remonta a la aterradora Voluntad de vivir de Schopenhauer, que busca ciegamente engendrar vida para seguir adelante cuando no es posible seguir adelante. Así es Pozzo en *Esperando a Godot*: “Dan a luz a horcajadas sobre la sepultura, la luz brilla un instante, y de nuevo se hace de noche”.

El pesimismo cósmico de Schopenhauer nos permite asociarlo con el budismo, por una parte, y con el gnosticismo, por la otra. Para Beckett su protestantismo era una mitología muerta, pero su sensibilidad siguió siendo oscuramente protestante. Si el remolino tuvo un corazón, este fue el protestantismo vaciado de fe y de esperanza, pero no de *caritas*.

Samuel Beckett

1906 | 1989

EL GENIO DE BECKETT es el de quien llega tarde y es exquisitamente consciente de ello. En la tradición europea —a la cual se unió al escribir gran parte de su primera obra en francés—, es el heredero de James Joyce y de Marcel Proust y, en menor medida, de Kafka. En la tradición angloirlandesa protestante, vino después de su amigo, el pintor Jack Butler Yeats, y su hermano, el poeta y dramaturgo William Butler Yeats. Podría decirse que entre Joyce —una especie de hermano mayor de Beckett— y Proust —sobre quien escribió una monografía sobresaliente— completaron el desarrollo de la novela europea como género artístico. *Ulises*, *Finnegans Wake* y *En busca del tiempo perdido* llevaron la tradición hasta el límite.

La trilogía de Beckett —*Molloy*, *Malone muere*, *El innombrable*— se las arregla para ir un paso más allá y sin embargo a Beckett no lo alcanzó la posmodernidad, ese término tan inadecuado. El teatro de Ibsen, Pirandello y Brecht también llega a una conclusión en las tres grandes obras de Beckett: *Esperando a Godot*, *Fin de partida*, *La última cinta de Krapp*. Después de Beckett hay que regresar al pasado literario —y nuestras intenciones no importan—. Representa la perfección de lo que quizás empezó con Flaubert y que ya no tuvo más futuro después de *Cómo es* y *La última cinta de Krapp*.

Pero la conclusión de Flaubert, o de Proust, o incluso de Kafka, no me interesa tanto como la culminación de James Joyce en Beckett. Aunque *Murphy* (compuesta en 1935-36 y publicada en 1938) es la obra de un hombre que se acerca a los treinta y que se encuentra bajo la influencia de Joyce, sigue siendo una novela genial y es el libro más gracioso de Beckett. Las grandes novelas cómicas son escasas; me divertí mucho leyendo *Murphy* por primera vez hace más de medio siglo y sigue haciéndome feliz, razón por la cual me referiré a ella aquí. Recuerdo haberla comparado con una de las primeras comedias de Shakespeare, *Trabajos de amor perdidos*; ambas son festines de la lengua. Como Shakespeare, Beckett descubre toda la gama de sus recursos verbales y por primera vez les permite desplegarse lascivamente.

Beckett escribió *Murphy* en Londres, mientras se psicoanalizaba tres veces a la semana y disfrutaba y padecía su soledad. Leída desde *Watt*, la trilogía, y *Cómo es*, *Murphy* es una novela asombrosamente tradicional, escrita en inglés —en el inglés de James Joyce, para ser precisos—. Era un libro a partir del cual Beckett debía progresar y desarrollarse, pero muchos lectores comunes y corrientes sienten que algo muy valioso y bello se perdió para siempre. Beckett no habría podido quedarse ahí, pero atesoró mi vieja copia de *Murphy* forrada en tela, comprada y leída en 1957. La alegría y la frescura de releerlo no ha disminuido con los años.

Sólo Beckett podría basar la estructura de una novela tan salvaje como *Murphy* en los procedimientos de Jean Racine, cuyas obras el joven académico Beckett había enseñado con entusiasmo. Los personajes de Racine están gobernados por fuerzas inevitables, como los de *Murphy*. Es un salto en el tiempo y en el espacio desde la corte de Luis XIV hasta el Londres y el Dublín de mediados de los treinta, pero el joven y ágil Beckett se deleitaba con esas incongruencias. También se divirtió diseñando su vulgar historia con una base metafórica: Baruch Spinoza y Joyce son los genios conductores de *Murphy*. Murphy sustituye el amor a Murphy con el amor intelectual a Dios de Spinoza, y toda la novela vibra con el más elocuente de los principios de Spinoza (y la menos americana de todas las doctrinas), según el cual deberíamos aprender a amar a Dios sin esperar su amor a cambio.

Murphy, deliciosamente anticuada, recurre a un narrador que no duda en interrumpir y en interpretar mientras que el pobre Murphy, el protagonista, se muestra falto de voluntad. Murphy es (una especie de) héroe spinozista a merced del narrador raciniano. Y sin embargo el narrador es muy joyceano y refleja los esfuerzos que Joyce hace en *Ulises* para distanciarse tanto de Stephen como de Poldy. En *Murphy*, una farsa maravillosamente bulliciosa, Beckett lucha por distanciarse de su protagonista. James Knowlson, su mejor biógrafo, lo expresa así en *Damned to Fame* (1996):

Sobre todo, Murphy expresa, de manera radical y con un perspicaz enfoque, ese impulso a sumergirse en sí mismo, a la soledad y a la paz interior cuyas consecuencias Beckett estaba tratando de resolver en su propia vida personal a través del psicoanálisis.

Así como Joyce puede desprenderse de Stephen pero no de Poldy (a pesar del arte y del esfuerzo), Beckett tuvo que admitir que se había involucrado demasiado en la muerte de Murphy; hubiera deseado “mantener a los muertos bajo control y continuar tan campante y terminar tan brevemente como fuera posible. Escogí esta opción porque me pareció que era la más consistente con el manejo general de Murphy, con una mezcla de compasión, paciencia y burla”. Beckett sabía que esto no funcionaría y por eso sigue siendo el sobreviviente de Murphy o, más bien, un Murphy que sobrevive. Pero preferimos el sabor del personaje y de su libro; he aquí el espléndido primer párrafo:

El sol brillaba, no teniendo otra alternativa, sobre lo nada nuevo. Murphy lo evitaba, sentado, como si estuviera libre, en un pasaje del West Brompton. Allí, durante algo así como seis meses, había comido, había bebido, había dormido, se había vestido y desnudado, en una jaula de tamaño mediano orientada al noroeste y que dominaba un ininterrumpido panorama de jaulas de tamaño mediano orientadas al sudeste. Pronto tendría que arreglárselas de otro modo, porque el pasaje estaba condenado a la demolición. Pronto tendría que empaquetar y empezar a comer, a beber, a dormir, a vestirse y desnudarse, en un ambiente del todo extraño²⁵.

La primera frase es famosa y Murphy tampoco se libra. Siete bufandas lo atan a su mecedora. ¿Cómo se las arreglará para eludir su corazón? “Una vez revestido y en libertad de funcionar, era como Petrushka en su jaula”.

Se nos cuenta que Murphy estudió recientemente en Cork con el gran pitagórico Neary, uno de los atractivos del libro —el otro es su discípulo, Wylie—. También son adorables Celia, la puta irlandesa enamorada de Murphy, y su abuelo paterno, Willoughby Kelley. Murphy —como Beckett, que en ese momento tuvo que someterse a la exigencia de su madre de conseguir un empleo bien remunerado— es presionado por Celia para que haga otro tanto, pero con resultados nulos, hasta que amenaza con partir. Su propia perdición empieza cuando cede a las pretensiones de Celia, como lo averiguamos retrospectivamente.

Antes de la decadencia, Beckett nos lleva a la heroica Oficina Postal General en Dublín, donde MacDonagh y MacBride, y Connolly y Pearse, y sus compañeros igualmente martirizados se resistieron a Gran

Bretaña por última vez. Después viene la escena en la cual el maestro pitagórico Neary, enloquecido de amor, intenta romperse la cabeza contra las nalgas de la estatua yacente del héroe celta Cuchulain. Su discípulo Wylie lo rescata de las garras de la Guardia Civil alegando locura y conduce al sabio a un bar subterráneo donde lo revive con brandy. Entonces nos cuenta de su desesperación erótica:

En cuanto miss Dwyer, desesperando de recibir las mercedes del teniente de aviación Ellman, dio a Neary toda la felicidad que un hombre puede desear, se confundió ella con el fondo frente al cual había destacado tan plazeramente. Neary escribió a herr Kurt Koffka requiriendo una explicación inmediata. No había recibido todavía respuesta²⁶.

La esencia de Beckett es esa piedra de toque cómica, así haya refinado posteriormente su arte con gran complejidad. Desilusionado por esta asimilación del personaje con el suelo, Neary se enamora de la señorita Cunihan, que anuncia su fidelidad a Murphy, quien se encuentra en Londres. Muchos infortunios después, cuando ya nadie está enamorado de nadie, el espléndido trío formado por Neary, Wylie y la señorita Cunihan se traslada a Londres donde conocen a Celia, y todos juntos van a identificar los restos calcinados de Murphy, víctima (para llamarlo de alguna manera) de un incendio en el asilo donde trabajaba de asistente. Pero la trama no es importante en *Murphy*, donde el lenguaje lo es todo. ¿Quién podría olvidar “las nalgas calientes y untadas de mantequilla de la señorita Cunihan”? Y, de entre todas las alusiones a la doble amonestación de San Agustín de no desesperar y tampoco exultar, dado que uno de los ladrones se salvó y el otro se condenó, ¿qué puede ser superior al sermón pitagórico de Neary?

—Siéntense los dos frente a mí —dijo Neary—, y no desesperen. Recuerden que no hay ningún triángulo, por obtuso que sea, que carezca de una circunferencia que pase por sus tres malditos vértices. Y recuerden también que un ladrón se salvó²⁷.

James Joyce era un gran admirador de *Murphy*, hasta el punto de que se sabía de memoria el magnífico párrafo de la penúltima sección en el que las cenizas de Murphy se riegan en el piso de la taberna:

Unas cuantas horas más tarde, Cooper extrajo el paquete de cenizas de su bolsillo, donde lo había guardado para más seguridad, y lo arrojó con ira a un hombre que lo había ofendido gravemente. El paquete rebotó, estalló, cayó de la pared al suelo, y allí se convirtió en seguida en objeto de muchos *dribblings*, pases, despejes, marcajes, desmarcajes e incluso obediencias al reglamento. A la hora de cerrar, el cuerpo, la mente y el alma de Murphy estaban liberalmente repartidos por el pavimento del salón; y antes de que otra aurora tiñera de gris la tierra habían sido barridos con la arena, la cerveza, las colillas, los vidrios, las cerillas, los escupitajos, los vómitos²⁸.

El vigor de este párrafo es maravilloso y terrible. Beckett expió su demora añadiendo su *Purgatorio* al *Infierno* de Kafka. Los dos, Kafka y Beckett, son responsables de dos tercios del Dante del siglo xx, y eso es todo lo que podían darnos en una época en la que el *Paraíso* ya no se podía componer.

MOLIÈRE, HENRIK IBSEN, ANTON CHÉJOV, OSCAR WILDE, LUIGI PIRANDELLO

El conocimiento de estos cinco dramaturgos, tragicómicos del espíritu, no alcanza las alturas de los santos de la literatura del quinto lustro. La luz se descompone con tal agudeza a través del prisma de la tragicomedia que revela la inaccesibilidad de la verdad. Mientras que en Molière la hilaridad aumenta a medida que la verdad declina, la amargura de Henrik Ibsen alcanza su apoteosis con Hedda Gabler, tan Ibsen como lo son Solness, el maestro constructor y Rubek, el escultor. Chéjov, el más humano de los escritores desde Shakespeare, comparte nuestro amor por las tres hermanas pero les permite, inexorable, que desperdicien sus vidas. En las farsas sociales de Wilde —genial exaltación de las superficies— no hay lugar para la amargura y tampoco para las verdades interiores. Con Pirandello, la tradición sofisticada siciliana se extiende hasta la teatralidad hamletiana de *Enrique IV* y *Seis personajes en busca de autor*. Estos cinco maravillosos dramaturgos buscan un autor eternamente ausente, la verdad que evita la representación.

Frontispicio 26

Molière

*Señor, esta materia siempre es delicada, y a todos nos gusta que se nos halague acerca de nuestro ingenio. Pero un día, a alguien de quien callaré el nombre, le decía yo, viendo versos de su factura, que un hombre discreto debe tener siempre gran dominio sobre las comezones de escribir que nos asaltan; que debe refrenar los grandes impulsos que se tienen de divulgar tales entretenimientos; y que por el entusiasmo de mostrar sus obras, se exponen a quedar en mal papel*²⁹.

Es Alceste, el protagonista de *El misántropo*, quien me roba el corazón al expresar mis propias quejas cotidianas por la avalancha de malos versos que no pedí leer. La mayoría de los críticos de Molière no sienten particular fascinación por el satírico que es Alceste y toman a mal los excesos de las maravillosas diatribas de este misántropo. De todas maneras los críticos tienden a no sentir predilección por los personajes ambivalentes y el apasionadamente sincero Alceste habla demasiado de su autenticidad y es ciego a su amor propio y a su palpable egoísmo.

Podríamos considerar a Alceste como un Hamlet cómico que, a diferencia de Hamlet, carece por completo de sentido del humor. Y sin embargo Hamlet nunca representa al tonto, ni siquiera en su locura, mientras que Alceste a veces sí lo hace. Pero incluso en esos momentos conserva una feroz dignidad estética.

El genio cómico de Molière es a la vez absoluto y sutil: cuando es representado adecuadamente, Alceste es divertidísimo, y sin embargo, si la verdad existiera y si se la pudiese representar en escena, se podría decir que Alceste encarna un aspecto específico de ella. Como Shakespeare, Molière empezó con la farsa y después se convirtió en un maestro de la comedia intelectual. Pero aquí termina la comparación: no obstante las serias ambigüedades de su *Don Juan*, Molière evitó la tragedia.

Desconocemos la vida interior de Shakespeare; la de Molière evidentemente fue muy infeliz. Era un melancólico y un cornudo destacado y dependía completamente de la protección de Luis XIV, el Rey Sol, cuyo criterio literario afortunadamente era sobresaliente. Molière siempre está presente en sus comedias en una forma compleja, y quizás había más de él en Alceste que de Alceste mismo.

Molière (Jean-Baptiste Poquelin)

1622 | 1673

DESPUÉS DE SHAKESPEARE, los dramaturgos occidentales más importantes son Molière e Ibsen. Racine, Schiller, Strindberg, Pirandello, todos tienen sus partidarios, y en especial Racine es un artista magnífico, pero Molière parece la única alternativa válida para Shakespeare —si necesitásemos una—. La personalidad de Molière, como la de Shakespeare, nos es desconocida. Las descripciones que tenemos de él fueron hechas por sus enemigos moralizantes, que no nos interesan. Su representación de sí mismo en *El impromptu de Versalles* es heroicamente irónica, y el contraste con Hamlet ensayando con los actores o con Peter Quince dirigiendo al indirigible Bottom resulta fascinante.

En términos generales podemos afirmar que las comedias más vigorosas de Molière no cruzan los límites de la tragicomedia porque Molière no crea personajes perfectos (aunque habría que exceptuar a Luis XIV, ese dios mortal cuya presencia está implícita); hasta los más admirables están plagados de defectos, como es evidente en el misántropo Alceste, necesariamente el más admirable de todos, no obstante lo cual ha recibido palizas de los críticos más sabios. No puedo negar que Alceste carece de humor y de afecto, pero es un gran satírico, el dueño de una inteligencia moral excepcional atrapado en una comedia de genio, el de Molière.

Molière no permite que nadie en sus comedias cambie, y esa es quizás la paradoja en la que aprisiona a Alceste y posiblemente la razón por la cual Voltaire tan insanamente consideraba que Shakespeare era un bárbaro: no pasa un verso sin que Hamlet cambie. Molière era contemporáneo —aunque un poco más joven— de Pierre Corneille (1606-1684) y contribuyó a las fases iniciales de la carrera de Jean Racine (1639-1699). La corte de Luis XIV adoptó a los tres dramaturgos —dos trágicos heroicos y el sorprendente dramaturgo cómico— cuyas obras no tenían relación alguna con la gloria del Imperio romano. Una manera de entender el genio singular de Molière es mediante la lectura del sabio y sutil librito del admirable novelista Louis Auchincloss. En *La Gloire: The Roman Empire of Corneille and Racine* (1996) nunca se menciona a Molière —ni hay razón para ello— pero no puedo menos que cavilar sobre la posible

relación entre la búsqueda de la autenticidad de Alceste y la espléndida definición de *Gloire* que logra Auchincloss:

Se puede definir la *Gloire* como el ideal elevado que el héroe (y en raras ocasiones, la heroína) se ha impuesto y que considera su destino o su misión en el mundo. Se debe mantener la *Gloire* a toda costa, ya sea de su vida o de la de los demás, sin importar cuántas de estas.

No creo que la búsqueda de Alceste sea una parodia de Corneille o de Racine sino la redefinición cómica de la *Gloire*, y el don Juan de Molière es la transformación exacta de la *Gloire* al modo erótico, que vacila precariamente entre la comedia, la sátira y una especie de tragedia. A lo largo de treinta años de dedicación al teatro Molière compuso sólo siete obras dignas de su genio: *La escuela de las mujeres*, *Las mujeres sabias*, *El avaro* y *El burgués gentilhomme*, y la genial trilogía compuesta por *Tartufo*, *Don Juan* (o *El festín de piedra*) y *El misántropo*. A pesar del patrocinio benigno y de la protección del Rey Sol, *Tartufo* fue prohibida y *Don Juan* tuvo apenas quince representaciones. La inquietud que la autoridad provocaba en Shakespeare evidentemente lo disuadió de presentar *Troilo y Cressida*, ¿pero qué hubiera pasado si no se hubiesen podido poner en escena las dos partes de *Enrique IV*, la gran falstaffiada, y *Antonio y Cleopatra*? ¿Habría desistido Shakespeare? La acerbidad con que los hipócritas religiosos se defendieron de las sátiras de Molière lesionó seriamente su carrera como dramaturgo. James Joyce tenía razón de manifestar, en *Finnegans Wake*, su envidia de los espectadores que Shakespeare tenía en El Globo. Molière, cuyos objetivos eran muy diferentes, quizás habría agradecido un público así. Shakespeare escribió 39 obras, de las cuales me atrevo a afirmar que al menos dos docenas son obras maestras. El frustrado Molière no se arriesgó con más *Tartufos* ni *Don Juanes* y se desperdició en frivolidades cortesanas con música de ballet de Lully.

Molière creó tres personajes que ejemplifican íntegramente su genio: Tartufo, don Juan y Alceste. En *Tartufo* hizo el papel de Orgon y en *Don Juan*, el de Sganarelle; pero en *El misántropo* sí se adjudicó el papel principal. ¿Por qué no representó a Tartufo o a don Juan? Aparentemente había en juego una cierta ansiedad de representación, el temor de ponerse en evidencia ante sus incontables enemigos. Mientras que

como Alceste, denominado a veces el Quijote de la sinceridad, podía actuar sin inhibiciones. Es difícil dejar de pensar en esta decisión: ¿qué tanto nos habría preocupado el hecho de que Shakespeare hubiese decidido representar a Hamlet y no al Fantasma? ¿Acaso Molière decidió hacer el papel de Alceste como una forma de crítica sublime del dramaturgo?

Richard Wilbur, cuyas versiones de Molière son las mejores y las más actuables en inglés, afirma que la intensidad histriónica del protagonista es una empresa desesperada para “creer en su propia existencia”, pero eso me parece cierto de don Juan y no de Alceste. Otro tanto podemos decir de la afirmación de W.G. Moore de que Alceste no es consciente de su propio impulso hacia “el reconocimiento, la distinción y la preferencia”, que podemos aplicar a Don Juan pero no tanto a Alceste/Molière, cuya eminencia como satírico/dramaturgo exige el reconocimiento del público, la distinción de los críticos y la preferencia del rey. La observación de Ramón Fernández sigue siendo muy aguda: “Alceste es un Molière que ha perdido su conciencia de lo cómico”. El arte satírico no es del todo apropiado para el teatro cómico. La sociedad desvaría y si Alceste, como Swift, está contaminado de aquello a lo que se opone, quizás esta es la forma práctica de Molière de recordárselo.

Nunca he visto Molière representado en París; en Estados Unidos y en Inglaterra sus tres grandes obras tienden a adolecer de una cierta lentitud en escena, como suele suceder, por otro lado, con las comedias de Shakespeare. *Tartufo*, *Don Juan* y *El misántropo* no son farsas, como tampoco lo son *A vuestro gusto*, *Mucho ruido y pocas nueces* y *Noche de Epifanía, o lo que queráis*, pero todas estas obras deben avanzar con furiosa energía, con un toque verdadero de extravagancia, de fuerzas reprimidas pugnando por salir. En especial *El misántropo* y *Noche de Epifanía* deberían pasar volando a nuestro lado, obligándonos a reaccionar con una energía equivalente para poder mantener el paso. Nada es más representativo del genio de Molière que la energía *daimónica* de Alceste, malinterpretada como histeria por los críticos moralizantes. En el siguiente parlamento se ve claramente el ágil éxtasis del ultraje:

¡Y así están hechos los hombres, pardiez! ¡A tales acciones los induce la gloria! ¡He aquí la buena fe, el virtuoso celo, la justicia y el honor que

entre ellos se encuentran! Vamos, es demasiado soportar que nos castiguen: salgamos de este bosque, de esta madriguera. Puesto que vivís así, como verdaderos lobos, nunca en mi vida me tendréis entre vosotros, traidores³⁰.

Hay tan poca avenencia entre los críticos en torno a *El misántropo* como en torno a *Hamlet*. Todos somos misántropos de nosotros mismos. Muchos consideran que Alceste no es más que un monstruo de vanidad, como don Juan o incluso como el diabólico Tartufo. Y sin embargo, ninguno de los personajes de la obra es preferible a Alceste. Siempre me asombro cuando los moralistas académicos me dicen que Falstaff es malvado. ¿Qué querrán decir con ello? ¿Quién es menos malvado que sir Juan en *Enrique IV*? Como Shakespeare, Molière es sobre todo un realista moral y un maestro del perspectivismo. Es inevitable que un satírico limitado por el escenario se vuelva maniaco: pienso en *Timón de Atenas*, una versión apocalíptica de Alceste, o en Mercucio de *Romeo y Julieta* y Jacques de *A vuestro gusto*, anteriores a aquel. Don Juan es engullido por las llamas del Infierno no tanto como castigo por su libertinaje sino porque ese es el destino fatal del satírico que se dedica al drama. En el caso de Molière, el destino del sátiro fue el largo martirio padecido por haber creado a Tartufo, príncipe de los hipócritas piadosos que debería ser resucitado para presentarse como candidato a la presidencia de Estados Unidos.

Como estudiante aficionado de la religión estadounidense, adoro a Tartufo, que engalanaría el ya refulgente Senado de Estados Unidos o bien alcanzaría la fama como una nueva especie de televangelista. He aquí su grandiosa y aplazada entrada en la escena 2 del tercer acto:

Lorenzo, guardad mis disciplinas junto con mi cilicio, y rogad para que siempre os ilumine el Cielo. Si vienen a verme, que he ido a repartir entre los presos el dinero de mis limosnas³¹.

Al rato, el saludablemente lujurioso Tartufo pasea sus manos sobre Elmira —la esposa de su tonto patrón— mientras invoca la gracia del cielo un poco más, después de lo cual malversa la fortuna de Orgón —y Orgón es un caso aparte: amablemente difero de Richard Wilbur cuando afirma que Orgón es la víctima de edad madura de una sexualidad y una autoridad declinantes, que recurre —bajo la tutela de Tartufo— al sadismo y a la intolerancia como compensación. Orgón es mucho peor que

eso y aparentemente hace una relación transferencial con Tartufo que aclara los ensayos clínicos de Freud sobre la transferencia psicoanalítica. Tartufo desea a Elmira (y el suyo es un deseo sincero, su único afecto auténtico) y el Orgón que se derrumba muere en deseos reprimidos por Tartufo. Cuando Orgón le grita a su hija que se case con Tartufo y mortifique sus “sentidos con este matrimonio”, sabemos dónde estamos. Si Orgón, escondido bajo la mesa, no hubiese escuchado la escandalosamente precisa opinión que Tartufo tiene sobre él, esta se habría vuelto profética:

¿Qué necesidad hay con él del cuidado que os tomáis? Aquí para entre nosotros, es un hombre a quien se le lleva de la nariz; está hecho para glorificar todas nuestras entrevistas, y yo lo he colocado en situación de verlo todo y no creer nada³².

Aunque el dios debe descender de su máquina mediante la intervención del omnisciente y benigno Rey Sol para salvar a todo el mundo y para que *Tartufo* siga siendo una comedia, uno desearía que el apremiado Molière hubiese dispuesto las cosas de otra forma. En la literatura, como en la vida, los Tartufos deben triunfar, cosa que Molière sabía muy bien. Para derrotar a Tartufo —o para destruir a don Juan— es necesaria la intervención divina. Es por esta razón que *El misántropo* es la joya de la corona, el más puro despliegue de su genio cómico. Alceste rechaza la única sociedad que puede soportarlo y se aleja, dispuesto a correr el riesgo de la soledad y la locura. Sabemos que regresará a componer comedias para salvar su salud mental, y quizás también se dedique a la actuación, pues es un actor natural. Si el vicio es rey (aunque el rey es la virtud absoluta), sólo queda la locura del arte.

Frontispicio 27

Henrik Ibsen

LOVBORG. (Retorciéndose las manos.) ¡Oh! *¿Por qué no llevaría usted a cabo su amenaza? ¿Por qué no me disparó un tiro?*

HEDDA. *Porque tengo mucho miedo al escándalo.*

LOVBORG. *Sí, Hedda. Bien mirado, es usted cobarde.*

HEDDA. *Terriblemente cobarde³³.*

La cobardía de Hedda, como la de Ibsen, era social; ninguno de los dos estaba dispuesto a escandalizar a sus vecinos. Lovborg puede ser el rival maligno, pero es la eterna víctima de Hedda. Aunque ella ni se acuesta con él ni le dispara, de todas maneras lo destruye. No nos importa gran cosa: Lovborg no es Otelo ni Antonio, pero Hedda tiene un poco de Yago y un poco de Cleopatra y su autoinmolación nihilista no deja nunca de ser fascinante.

Hedda fue para Ibsen lo que Anna Karenina fue para Tolstoi y Emma Bovary para Flaubert, y mucho, mucho más. Si mezcláramos a Hedda Gabler y a Peer Gynt en una sola conciencia y añadiríamos a Brand a la cocción y una pizca del emperador Julián el Apóstata, el resultado sería una semblanza bastante razonable de Henrik Ibsen. Solness, Rubek y los demás son apenas instantáneas de Ibsen: su espíritu está con los destructores de mundos y su verdadero amor es la retorcida Hedda Gabler.

Me fascina que Hedda se haya convertido en una heroína feminista: me provoca a sugerir que Yago es una mujer y que tiene méritos suficientes para formar parte del panteón. Hedda estaría atrapada en cualquier cuerpo —masculino o femenino— porque nada será jamás suficientemente bueno para la hija del general Gabler, y nada surge de la nada.

El genio de Ibsen es nihilista, como se ve claramente en Hedda: olviden al Ibsen arthur-milleresco, al entusiasta reformador social. Hedda le teme a la sociedad pero no quiere reformarla. La arrojaría toda a la hoguera si pudiera, pero sus oportunidades son limitadas, así que debe

limitarse a arrojar al fuego a Lovborg, a su hijo no nato y a sí misma. Podemos suponer que lo último que se le ocurrió, antes de dispararse un tiro, fue que querría prenderle fuego al cabello de Thea. Ibsen, atento lector de Shakespeare, no pasó por alto la piromanía de Yago.

Henrik Ibsen

1828 | 1906

“LO QUE ESCRIBO DEBE TENER TROL”: Ibsen refiriéndose a Ibsen. En esta definición precisa de su genio como *daimónico*, el más importante dramaturgo occidental desde Shakespeare rebate la idea extendida de que él fue el Arthur Miller de su tiempo. Tengo en mis manos una recopilación reciente de estudios sobre Ibsen en donde encuentro artículos sobre “Ibsen y el drama realista”, “Ibsen y el feminismo”. ¿Por qué no mejor “Ibsen y el orientalismo” o “Ibsen y los estudios lésbicos inuit”? ¿“Ibsen y los grandes medios”?

Volvamos a donde empezamos: el trol. Todos hemos conocido dos o tres: mujeres odiosamente destructivas, hombres que nunca crecieron y que posan de carismáticos o de máquinas sexuales. Nos hemos topado con más frecuencia con casos fronterizos: Ibsen, que sin lugar a dudas no era una persona amable, oscilaba entre ser un trol puro y uno fronterizo. Cuando uno visita la sombría casa de Ibsen en Oslo sale con la sensación de que un par de días en esa casa bastarían para causarnos la más brutal depresión. Yo me quedé un rato de pie al lado del escritorio de Ibsen, temeroso y reverente, y me estremecí al recordar que conservaba un escorpión en un recipiente de vidrio y que se deleitaba alimentándolo con fruta fresca.

No todos los troles son genios, ni los genios, troles. Ibsen era un conformista social pero tenía el don de canalizar la energía destructiva del otro lado de la frontera. Su mejores personajes imitan a su creador en su empresa *daimónica*: Brand, el emperador Julián, Peer Gynt, Hedda Gabler (maravillosa fusión de Cleopatra y Yago), Solness, el maestro constructor. Aquí me ocuparé de Solness —he hablado de los demás en otras ocasiones— y, al final, de Rubek, el maestro escultor, vicario de Ibsen en su última obra, *Cuando despertamos los muertos* (1899). Un año después de escribirla sufrió su primer ataque y no escribió nada más, aunque vivió hasta 1906.

Últimamente parece complicado recuperar a Ibsen, aunque sólo sea porque muchos de los que dirigen sus obras o actúan en ellas parecen pensar que la suya es la misma sustancia de la que están hechas *Las brujas*

de Salem y *Todos eran mis hijos*. Dos de sus primeros admiradores, los irlandeses George Bernard Shaw y James Joyce, tenían opiniones divergentes al respecto, y aparentemente triunfó la visión reduccionista de Shaw. Joyce, por su parte, veía a Ibsen tal como era (y lo mismo podemos decir de Henry James y de Oscar Wilde): un Shakespeare del norte, y el único dramaturgo posshakespeariano que logró encontrar un modo trágico propio. En 1855, a los 27 años, Ibsen dio una conferencia en Bergen sobre “Shakespeare y su influencia en la literatura escandinava”. Me hubiera gustado leerla, pero Ibsen destruyó el manuscrito. Shaw —que temía y odiaba al bardo— puso a Ibsen absurdamente sobre el inglés, porque su Ibsen era primordialmente el destructor de iconos idealistas:

Ibsen nos proporciona lo que no pudo darnos Shakespeare... sus obras son mucho más importantes para nosotros que las de Shakespeare... pueden herirnos cruelmente o emocionarnos con la posibilidad de escapar de las tiranías idealistas y con la visión de una vida más intensa en el futuro.

Esto no es Ibsen sino *Hombre y superhombre* o *Santa Juana*. El Ibsen de Shaw es un garrote para usar contra Shakespeare, y qué diferente es la relación del propio Ibsen con *Hamlet* y con *Antonio y Cleopatra*. En su reseña de 1900 de *Cuando despertamos los muertos*, Joyce explicó claramente la relación de Ibsen con la Edad Estética de Walter Pater:

Ante una expresión casual la mente se tortura con alguna pregunta, y en un fogonazo se abren ante nosotros largos trechos de vida, pero la visión es momentánea.

Estas son las epifanías negativas de Ibsen, los sombríos hermanos (o las monstruosas contrapartes) de los momentos privilegiados de Pater (véase mi discusión sobre Pater). Hamlet piensa demasiado bien, llega a conocer la verdad de nuestra condición, resucita y *después* muere, y eso es todo lo que la verdad nos permite, diga lo que diga Shaw. “Vivir es combatir a los troles de corazón y de mente; escribir es vivir constantemente enjuiciado por uno mismo”: es Ibsen pero podría haber sido Hamlet, si el príncipe de Dinamarca se hubiese dedicado a chambonear con el teatro.

Quizás el lema de *El maestro Solness* no sea “Aquello que no me destruye me fortalece”, las famosas palabras de Nietzsche. Ese sería más bien un epígrafe irónico, pues la joven trol Hilda Wangel sí destruye al vicario de Ibsen, el arquitecto Halvard Solness, supuestamente de 64 años de edad, la edad de Ibsen cuando compuso la obra. Hilda, que no acaba de cumplir 23, llega después de exactamente una década, dispuesta a hacer valer su reino, que será, en términos prácticos, el del *sparagmos* de Solness, destrozado por su caída de la elevada torre —tras el vértigo que le producen los vítores de Hilda desde abajo—. Todo esto sería tan disparatado como suena, excepto por el hecho de que Ibsen lo hace funcionar. Su genio convierte en fortaleza su mayor limitación, ya que la trol Hilda y el semitrol Solness son esencialmente la misma persona. De nuevo: Bernard Shaw no entendió nada; a diferencia de Shakespeare, Ibsen sólo puede ponerse a sí mismo en escena, tal como lo demostró con gran autoridad y sentido de la justicia Hugo von Hoffmansthal en 1893, en su ensayo “La gente en los dramas de Ibsen”.

Hoffmansthal empieza señalando que nadie titularía una conferencia “La gente en las obras de Shakespeare” porque en ellas no hay “más que gente”. Mientras que “en el caso de Ibsen, toda las discusiones, los entusiasmos y los repudios, están siempre relacionados con algo extraño a los personajes —con ideas, problemas, prospectivas, reflexiones, estados de ánimo—”.

No obstante, continúa Hoffmansthal, hay una persona en estas obras: “Una variable de un tipo humano muy rico, muy moderno, que ha sido estudiado con mucha precisión”; se llama Julián el Apóstata, Peer Gynt, Solness, Brand, Hedda Gabler, Nora, y así:

No es un ser simple desde ningún punto de vista —de hecho es muy complejo—; habla con una prosa nerviosa, recortada, sin *pathos*... se mira a sí mismo con ironía, reflexiona sobre sí mismo...

Hoffmansthal sugiere que lo que esta persona desea es dejar de escribir poesía y convertirse en materia poética. Las diferentes versiones de esta persona nombran esta materia de formas muy diversas: lo milagroso, la gran bacanal, el océano, América. Y esta persona —con toda sus mutaciones— quiere una muerte organizada; obsesión específica en el caso de Hedda Gabler pero también la misión de Hilda Wangel, quien llega a organizar la muerte del maestro constructor.

Esto dice Hoffmannsthal de *El maestro Solness* un año después de su aparición:

Al artista creativo lo rodea la vida, exigente, sarcástica, confusa. De esta manera enfrenta la princesa Hilda al vacilante maestro. Ella es la pequeña Hilda, la hijastra de la Dama del océano, convertida en mujer. El maestro le prometió alguna vez un reino y ella viene a reclamarlo. Si él es rey de nacimiento, debería resultarle fácil. Si no es así, simplemente perecerá. Y eso sería terriblemente excitante. Su reino, como el de Nora y el de Hedda, ocupa los terrenos de lo milagroso —donde nos invade el vértigo y un extraño poder que nos lleva en sus brazos—. También él tiene este anhelo de estar en lo alto de las torres más altas, donde reina la más incómoda belleza rodeada de viento y de soledad crepuscular, donde podemos hablar con Dios y caer de cabeza hacia la muerte. Pero no podemos esgrimirlo a él como prueba contra el aturdimiento: sube temeroso de sí mismo, temeroso de la fortuna, temeroso de la vida, de la totalidad de la misteriosa vida. También es el temor el que lo atrae hacia Hilda, un miedo curiosamente incitante, el asombro del artista ante la naturaleza, ante las características inherentes a la mujer, la inclemencia, lo *daimónico*, esa calidad como de esfinge, el temor místico de la juventud. Pues hay algo misterioso en la juventud, un soplo de vida tóxico y peligroso, misterioso y perturbador. Todo lo que hay de problemático en él, todas sus cualidades místicas reprimidas se ven exacerbadas en contacto con ella. En Hilda se encuentra a sí mismo, se exige un milagro, quiere obligarse a producirlo, a la vez que observa y siente asombro “cuando la vida se apodera de un hombre y lo convierte en su materia poética”. En ese momento cae hacia su muerte.

El centro incontrovertible del texto anterior es “en Hilda se encuentra a sí mismo”. Los ibsenistas (quedan unos cuantos: una manotada, un par) no estarán de acuerdo con Hoffmannsthal, pero es evidente que Hedda Gabler, Solness e Ibsen son uno solo, e Hilda, cuando madure, organizará su propia muerte tan artísticamente como lo hace Hedda. Lo que impide que todo se derrumbe es que, como acaba admitiéndolo Hoffmannsthal, en Ibsen nos encontramos a nosotros mismos, más bellos, más extraños. En Shakespeare encontramos a los otros y la otredad, pero Ibsen, como Solness, sólo se exigía milagros a sí mismo. Shakespeare no tenía necesidad de exigir.

Lleno de admiración por la Irene de *Cuando despertamos los muertos*, a Joyce le faltó poco para llegar a la conclusión de que Ibsen era mujer. Sin embargo esta es una obra perfectamente delirante: en resumen, o al analizarla, trasciende lo absurdo, pero no creo que ni siquiera Ibsen haya logrado hacerla funcionar. Saltar de una torre alta porque hay una trol hechicera hipnotizándonos desde abajo tiene visos de convicción, aunque a alguien como yo, que no puede bajar las escaleras sin pensar en la caída de Humpty Dumpty, le resulte más bien barroco. Pero es absolutamente imposible representar en escena a Rubek escalando pesadamente la montaña en medio de la niebla y de la tormenta y seguido por Irene, su antigua modelo, enloquecida porque él nunca la tocó. Pero una avalancha es un gran reto para los diseñadores, y como emblema de la resurrección o de la libertad se aproxima bastante a la creación catastrófica que Ibsen siempre anheló. Como persona, Ibsen se inmoló en aras de la respetabilidad; como genio estético, dio por fin rienda suelta a lo que había en él de trol, y acabó al borde el abismo.

Frontispicio 28

Anton Chéjov

Se queja usted de que mis personajes son lúgubres. ¡Pero, ay, no es culpa mía! Así quedan involuntariamente, y mientras escribo, no me parece que esté escribiendo sombríamente; de cualquier manera, siempre estoy de buen humor cuando trabajo. Es notable que las personas tristes y los melancólicos siempre escriben cosas alegres, mientras que los animosos deprimen a la gente con sus escritos. Yo soy un hombre alegre; o al menos me parece que me he divertido durante los primeros treinta años de mi vida.

La afabilidad de Chéjov siempre mitigaba su ironía. Como Samuel Beckett, Chéjov es uno de los pocos santos de la literatura. Ambos hombres fueron irremplazables como escritores y sus vidas fueron aun más impresionantes que sus obras. Tolstoi amaba a Chéjov, como escritor y como persona, pero consideraba que la persona poseía una grandeza humana que sobrepasaba la de sus cuentos y sus obras de teatro. La bondad de Chéjov se aunaba al respeto que sentía por la sencillez de los demás. Gorki—que veneraba a Chéjov tanto como Tolstoi—resaltaba lo inmisericorde que era Chéjov ante cualquier expresión de la vulgaridad. En todos los demás sentidos, Chéjov era fuente de compasión hacia todos.

El genio de Chéjov es shakespeariano: es esta una alabanza peligrosa para cualquier escritor, pero me propongo establecer una comparación exacta—aunque no pretendo asegurar en ningún momento que Chéjov comparta con Shakespeare sus poderes sobrenaturales de caracterización—. En Shakespeare (como en la vida) la gente no suele escuchar, y cuando escucha, difícilmente entiende lo que el otro está diciendo. Esto es algo que solemos pasar por alto, porque es tal la fascinación que nos produce la personalidad de sus personajes que escasamente vemos cómo se evaden entre sí. Chéjov no crea las personalidades de Shakespeare, pero su capacidad de representar los abismos y las evasiones entre sus personajes es asombrosa.

El extraordinario desapego de Shakespeare por sus personajes—incluso con Hamlet y Falstaff—se refleja en el principio dramático de Chéjov

de la restricción, necesariamente más evidente en sus obras dramáticas que en sus cuentos. Puede parecer curioso denominar como *genio de la restricción* a un autor tan benevolente como Chéjov, pero también parece exacto.

Anton Chéjov

1860 | 1904

EN SUS REMINISCENCIAS de su amigo Chéjov, Máximo Gorki decía que en presencia del dramaturgo-cuentista “todos sentían un deseo inconsciente de ser más sencillos, más sinceros, más ellos mismos”³⁴. Me parece que esa es la fórmula más adecuada para definir el genio de Chéjov, que se esconde tras la máscara de la banalidad. Sin importar cuan siniestro es el ambiente que representa, Dostoievski siempre está a un paso de lo trascendental y de lo extraordinario. Chéjov, discípulo de Tolstoi, sólo compartía con Dostoievski su intenso amor por Shakespeare, a quien Tolstoi despreciaba. Al igual que Turguenev, Chéjov se centró en *Hamlet*, en tanto que Dostoievski era más del tipo de *Macbeth* o de *El rey Lear*. Lev Shestov, pensador religioso ruso del siglo XX, comparó a Chéjov con el príncipe Hamlet, cosa que tiene sentido desde una cierta perspectiva—Chéjov estaba obsesionado con la obra— pero que desde otro punto de vista es engañoso. El Hamlet de Shakespeare es incapaz de amar a nadie aunque insista en lo contrario y es en realidad un asesino sin capacidad para el remordimiento. Según quienes lo conocieron bien y a juzgar por la gratitud de sus lectores y espectadores, Chéjov era y es alguien a quien debemos amar. Volvamos a Gorki, que recuerda a Tolstoi:

Siempre quiso a Chéjov, y cuando lo observaba, su mirada tierna parecía acariciarlo. Un día, estando aún convaleciente, sentado en la terraza, vio pasar a Anton Pavlovich con Alexandra Lvovna.

—¡Qué hombre encantador! —dijo—. ¡Qué hombre perfecto! ¡Modesto, dulce como una joven! Y camina como una señorita. Simplemente admirable³⁵.

Tolstoi era un juez implacable de los otros pero se enamoró de Chéjov y nunca dejó de quererlo, como nos sucede a casi todos. Robert Brustein se expresa con elocuencia en nombre de los lectores y de los espectadores de Chéjov:

Nadie ha podido referirse a él sin el más profundo afecto; y él, el autor, sigue siendo el personaje más positivo en toda su obra de ficción.

Hay grandes escritores cuyas personalidades llegamos a querer pero que nos resultan demasiado asombrosos para mantenerlos cerca: Blake, Shelley, Kafka, Hart Crane. Chéjov es una gran persona, además de muy afectuosa; Samuel Beckett fue ejemplar en todo sentido, pero era una persona remota. Me doy cuenta de que esto no es fácil de ver o de decir, pero Chéjov es el menos *daimónico*, el más humano de todos los genios literarios. Como su modelo, Shakespeare, Chéjov no le buscaba solución a los problemas y no conocía el remedio para los predicamentos humanos. Pero no sabemos mucho de Shakespeare como persona: nos deja perplejos porque es todo el mundo a la vez, incluyendo a todos los personajes de sus 39 obras. Chéjov es siempre Chéjov pero hay gran arte en ello, y también la fundación de un genio extremadamente individual.

En *Hamlet* podemos creer que Shakespeare es todo el mundo, y sin embargo el príncipe se destaca, y en la escena con los actores posiblemente se fusione con Shakespeare. Como actor, Shakespeare se mantuvo alejado en su papel de Fantasma real, aunque sospecho que también representó al Actor rey. En *La gaviota* todo el mundo es Chéjov, pero en una forma diferente, más relacionada con la farsa. El dramaturgo hace una sátira de sí mismo en el escritor Trigorin y se parodia en el joven dramaturgo Treplyov y también, sospecho, en Nina, la joven y arrogante actriz. En los tres personajes hay elementos específicos de Hamlet, pero ninguno de los tres es una parodia del príncipe. La relación de Treplyov con su madre, la narcisista actriz Arkadina, está casi demasiado obviamente modelada con base en el enfrentamiento de Hamlet y Gertrudis, y Nina es una especie de Ofelia. Sin embargo Trigorin no es Claudio y la obra dentro de la obra de Treplyov no es un ataque contra Trigorin, que tiene más de Polonio que del tío usurpador.

Chéjov es sinuosamente sutil en *La gaviota*, y siempre interesado en buscar más vida. Pero esta es una obra menor para el dramaturgo ruso. Donde su genio se muestra más luminoso es en *Las tres hermanas*, una obra que Shakespeare posiblemente habría admirado, y en "La querida", un cuento por el cual Tolstoi sentía especial afecto. La aprehensión de los elementos más chejovianos en esta obra y en este cuento quizás nos acerquen al genio de Chéjov, aunque de todas las figuras que aparecen en este libro, sólo la originalidad de Shakespeare y de Tolstoi

me parecen más difíciles de describir. Los tres son milagros de un arte que es, en sí mismo, naturaleza, para usar una frase de Shakespeare. Nadie soporta una minuciosa comparación con Shakespeare o con Tolstoi, y Chéjov hubiese renegado de esta triangulación. Sin embargo es él quien mejor explicita lo que une al Hadji Murad de Tolstoi con el Antonio de Shakespeare, guerreros que son también magníficos héroes trágicos: una pasión por la vida que la inminencia de la muerte no puede disminuir. Chéjov, poeta de la vida no vivida, es calladamente apasionado a la hora de acometer contra el desperdicio de la vida, en tanto que Tolstoi o Shakespeare exhiben masivamente la plenitud de la vida en protagonistas tan furiosamente vivos como el jefe checheno y el favorito romano de Cleopatra.

De todas las obras de Chéjov, *Las tres hermanas* es la más difícil de caracterizar, en parte porque no tiene género. Podemos llamarla tragedia, tragicomedia, comedia, o lo que se nos ocurra. En un ensayo de lo más chejoviano sobre el drama, Howard Moss aseguró que “la incapacidad de actuar se convierte en la acción de la obra”. Siempre que leo a Moss hablando de este tema, me detengo en su encantadora observación de que Chéjov (como Proust) nunca nos muestra un matrimonio feliz; a lo cual siempre replico, para mis estudiantes, que los Macbeth son la pareja más feliz de Shakespeare. La lección más profunda que Chéjov aprende de Shakespeare es que nadie escucha a nadie, sobre todo si son amantes. Los personajes de Chéjov, como los de Shakespeare, se caracterizan por sus interminables monólogos y por un solipsismo verdaderamente espléndido. La ironía de Chéjov se nota, mientras que la de Shakespeare, como lo señaló Chesterton de la de Chaucer, es demasiado grande para ser evidente.

Las tres hermanas de Chéjov, Olga, Masha e Irina, nos resultan tan familiares como nuestros más cercanos amigos. La maternal Olga nunca se vuelve madre, y sin embargo es la representación innegable de la gentileza y la bondad, si bien su talante nervioso le impide oponerse a su cuñada, la vitalista y napoleónica Natasha. Masha es como el Hamlet que cuenta la verdad, apasionada incluso en sus reticencias chejovianas. También de Shakespeare aprendió Chéjov el arte de dejar algunas cosas por fuera, y la elíptica Masha, otra heroína de luto por su vida, es el personaje más absorbente de la obra. Su amante, Vershinin, es otra parodia de sí mismo que fabrica Chéjov: culto, benevolente, débil y finalmente

irrelevante, pues no puede soportar las tácticas ibsenistas de terror a las que recurre Masha, mediante las cuales se nos bombardea con la verdad hasta que esta nos destruye.

Irina no es tan compleja como Masha pero sigue siendo formidable y querible, si bien incapaz de responder al amor. Más aún que Olga y Masha, Irina está convencida de que el regreso a Moscú (donde fueron criadas las hermanas) curaría sus astringencias y abriría sus posibilidades eróticas. Su Moscú, como el de sus hermanas, es un lugar ficticio, y se desvanecería tras su llegada. Cuando se las representa adecuadamente, Irina y Masha, e incluso Olga, obligan a los espectadores a enamorarse de ellas pero con un amor desesperanzado, porque las hermanas nunca intentarán tener la vida que deberían tener y nunca reunirán la fuerza mínima necesaria para dejar a un lado su desprecio el tiempo suficiente para oponerse a su depredadora cuñada Natasha. Esto ya empieza a sonar a telenovela chejoviana, pero las minucias lo elevan hasta un nivel artístico extraordinario. Además una telenovela en la cual las tres heroínas se convierten en un coro que se lamenta por no saber lo suficiente ya nos enfrenta a un nuevo género, uno en el cual los imitadores de Chéjov no han podido emular sus estados de ánimo y sus ritmos dramáticos.

¿Cómo explicar el genio de *Las tres hermanas*? Moss lo resume así: “Las hermanas anhelan lograr lo opuesto de lo que logran, para convertirse en todo lo contrario de lo que son”. Sentimos el aleteo de los eternos enigmas de Hamlet, sólo que el príncipe de Dinamarca puede invocar ángeles y ministros de la gracia aunque no desciendan. En proporción con su genio, Hamlet sólo logra el desastre de ocho muertes, incluida la suya. Aunque es una catástrofe memorable, el desperdicio de la conciencia más amplia de toda la literatura sería aplastante, de no ser por la extraordinaria música del fallecimiento de Hamlet, sus overturas a la eternidad. El dolor que *Las tres hermanas* nos produce es de un registro diferente, indefinible. Todo el respeto que siento por el gran crítico canadiense Northrop Frye (1912-1991) no alcanza a disipar la infelicidad que me produce la siguiente afirmación, en su *Anatomía de la crítica* (1957):

En aquellos pasajes de Chéjov, especialmente en el último acto de *Las tres hermanas*, en que los personajes se retraen uno por uno dentro de sus

celdas de prisión subjetivas, nos acercamos a la ironía pura, casi al máximo de lo que la escena puede permitir³⁶.

Cuando leo *Las tres hermanas*, o cuando la veo en teatro, me siento sobrecogido de dolor cuando Masha exclama “Hay que vivir... hay que vivir” e Irina proclama “Hay que trabajar, ¡trabajar!”, y Olga abraza a sus dos hermanas y pone punto final a la obra con un “¡Si se pudiera saber! ¡Si se pudiera saber!”. Las hermanas están atrapadas en la ironía, no obstante lo cual mantienen los lazos que las unen. Cuando hay tanto amor, incluyendo nuestro amor por ellas, ¿cómo puede ser pura la ironía?

“La querida” (1899), escrita dos años antes de *Las tres hermanas*, es la historia de Olenka, un alma “maravillosa y santa” digna de la descripción tolstoiana. Es tan infantil, y a la vez tan maternal, que se queda vacía, en una especie de muerte en vida, cuando no tiene a quien amar. Es como si no tuviera yo, excepto en el afecto. Chéjov la adora y Tolstoi la adoró, y el lector no tiene más opciones. En su crueldad, la vida mata a sus dos maridos pero ella sobrevive gracias a un hijastro.

Los críticos han estado de acuerdo con Tolstoi en que el énfasis original de la historia de Chéjov era irónico, posiblemente satírico, pero después el cuento se le salió de las manos. Carente de personalidad o de ideas propias, podemos considerar a Olenka una versión obscena de una mujer, aunque ese me parece un juicio superficial. Yo he conocido a unas cuantas mujeres, y a unos cuantos hombres, como Olenka. Quizás todo lo hemos hecho, aunque nuestra sociedad no parece ocuparse de “las almas santas”. Olenka es simple pero no tonta, y nuestra propia lectura de la historia depende del juicio que nos hayamos hecho de nosotros mismos. En su última fase como cuentista, Chéjov adopta una perspectiva shakespeariana: ¿acaso el suyo no es más que el valor que se le asigna? Los hombres de Olenka son absurdos y su hijastro es una entidad precaria, desbordante de resentimiento contra ella.

¿Qué lectura hizo Chéjov de su historia? No sabemos y no creo que sea importante. Es difícil aceptar a Olenka y peligroso rechazarla, porque si la desdeñamos o le tenemos compasión le haremos un poco de violencia a nuestros propios espíritus. Tísico y condenado, a los 39 Chéjov desistió de censurar su propio genio. Difícilmente podemos con-

siderar a la pobre Olenka como una representación del genio de Chéjov e indudablemente merece la condena de Gorki, desde su perspectiva revolucionaria. Y sin embargo es Chéjov quien imagina a Olenka, no Tolstoi. Olenka sufre un cambio mientras espera la llegada de aquellos a quienes pueda amar. Se podría discutir, como lo han hecho algunos críticos, que el amor de Olenka es devorador, que consumió a sus maridos, que alejó a su admirador y que con el tiempo la hará perder a su hijastro. Yo no puedo leer así la historia, y no puedo pensar en Olenka como en una *psique* que se limita esperar el regreso de Cupido. Hay algo en Chéjov que se escinde profundamente ante la imagen de Olenka. Quizás su genio, a pesar de su sabiduría de los hombres, pertenecía más al reino de la aspiración de lo que sus críticos han podido discernir. A mí Olenka me parece una acusación contra la dureza irónica de nuestras propias almas.

Frontispicio 29

Oscar Wilde

¡Mister Worthing! Levántese usted, caballero, de esa postura semitumbada. Es muy indecorosa.

Lady Augusta Bracknell a Jack³⁷.

Los señores de la lengua aparecen en grupos muy variados y a mí me gusta mezclar los personajes ficticios con los autores para formar grupos. Se me ocurre, por ejemplo, que Jane Austen y la Rosalinda de Shakespeare (*A vuestro gusto*) pasarían un rato más ameno tomando el té que Cecily Cardew y Gwendolyn Fairfax durante su confrontación a la hora del té en *La importancia de llamarse Ernesto*. Imagino también al señor Samuel Pickwick reunido con sir Juan Falstaff en la prisión de Newcastle para discutir cuestiones relacionadas con las deudas y la cárcel. Y qué divertido sería un intercambio en prosa resonante entre el doctor Samuel Johnson y lady Bracknell, su florida parodista.

William Butler Yeats pensaba que Wilde era un hombre de acción frustrado que se había desviado hacia la vida literaria. Aunque es una opinión curiosa, Yeats sí logra poner el dedo en un aspecto enigmático de Wilde, pródigo con su genio y con su vida, y derrochador de ambos. Incluso en *La importancia de llamarse Ernesto*, algo en el mismo Wilde siempre hace falta.

Aunque Wilde se consideraba discípulo de John Ruskin y de Walter Pater, donde se sentía más cómodo era en su papel de famoso, y como tal fue precursor de Truman Capote, de Andy Warhol y de varias otras superestrellas estéticas. Tristemente, su genio era demasiado grande para el papel escogido. La muerte de Wilde a los 46 me parece lamentable, pero sospecho que mi pesar es más personal que literario. *De profundis* y *La balada de la cárcel de Reading* están trabajadas en exceso. Si hubiese habido más obras de teatro, serían del tipo de *Salomé* y no del tipo de *Ernesto*. Cuando Wilde afirmó que guardaba su genio para la vida y que sólo invertía su talento en el arte estaba siendo acertado, como siempre, pero quizás en este caso particular llegó a lamentar su precisión.

Oscar Wilde

1854 | 1900

SE LE ATRIBUYE A WILDE un acervo oral nada despreciable, pero en parte sin duda apócrifo. Su nieto, Merlin Holland, nos recuerda que Oscar Wilde admitió “vivir con el terror de no ser incomprendido”. Cuando Oscar el Esteta llegó a los 28 años a la Aduana de Nueva York, se supone que dijo no tener “nada que declarar excepto mi hermoso genio”. Si no lo dijo quizás ha debido hacerlo, tal como ha debido expresar su desencanto con el océano Atlántico: “No pudo rugir”. W.B. Yeats pensaba que Wilde siempre estaba desempeñando el papel de Wilde, pero podemos decir otro tanto de lord Byron, de Hemingway y de (¿osaremos decirlo?) el ilustre Goethe. Merlin Holland le asigna a su abuelo el papel de Fausto, aunque no sabemos bien si es el Fausto de Marlowe, el de Goethe o el de Mann. Dado que mi tema es el genio de Wilde, y el divino Oscar es no sólo proteico sino objeto de mi eterna adoración literaria, no me limitaré a una sola de sus obras, aunque con ello desafíe el procedimiento establecido en estas páginas. En donde el genio de Wilde se manifiesta más poderosamente es en *La importancia de llamarse Ernesto* y en dos ensayos magníficos, “El alma del hombre bajo el socialismo” y “La decadencia de la mentira”. Recurriré a los tres al azar, mientras echo una mirada a su vida y a su obra.

Fue Jorge Luis Borges quien pronunció el principio fundamental que debe guiarnos a la hora de estudiar a Wilde: el gran Esteta casi siempre tenía razón. Mi autoinmolada profesión, que antaño se ocupaba de la enseñanza académica de la literatura de la imaginación en el mundo de habla inglesa, seguiría viva si hubiese aprendido de la sabiduría wildeana: “Toda la mala poesía es sincera”. Pero ya es demasiado tarde y los mejores estudiantes huyen de sus profesores muertos en vida. *Necesitamos* a Wilde, incluso a la hora de nuestra perdición. Durante su tour por Estados Unidos, Oscar descendió al pozo de una mina en Leadville, Colorado, perforó un nuevo pozo y después ascendió con los mineros y sus novias a un casino: “Y en una esquina un pianista y sobre el piano el siguiente aviso: ‘No le disparen al pianista, hace lo me-

por que puede'. Me deslumbró el descubrimiento de que el mal arte merece la pena de muerte”.

El mal arte se estudia en las universidades y se enaltece en los medios masivos de comunicación y debemos considerarlo políticamente bueno para nosotros. Un siglo después de su muerte, Wilde, tan acertado en sus profecías, sigue siendo incomparable a la hora de describir nuestra situación literaria:

Antaño los hombres de letras escribían libros y el público los leía. Hoy en día el público escribe los libros y nadie los lee.

Wilde ilustra los dos sentidos principales del genio: una fuerza maternal y paternal innata y otro yo que busca y encuentra la destrucción de lo que es innato. Un siglo más tarde, cuando la homosexualidad ya no es fuente de inmolación social, Wilde habría tenido que buscar una salida alternativa más allá de todo lo imaginable. Para Byron fue la causa griega y para Hemingway, las diversas formas de “vivir la vida a fondo” hasta el suicidio; preferiría pensar que Wilde hubiese encontrado un fin más individual. De sus “máximas para instruir a los excesivamente educados”, mi favorita es la que dice:

Uno nunca debería escuchar. Escuchar es una señal de indiferencia hacia los que nos oyen.

No he ganado un solo premio durante mis cincuenta años de carrera docente porque creo en la pasión y en la inteligencia contenidas en este apotegma. Una de las más indiscutidas afinidades de Wilde (sabiamente resaltada por su editora, Isobel Murray) es con Emerson, en especial con el ensayo “Self-Reliance” [Confianza en sí mismo], del cual encontramos ecos en “El alma del hombre bajo el socialismo” y en “La decadencia de la mentira”. En dicho ensayo, “Self-Reliance” [Confianza en sí mismo], Emerson dice tantas cosas a la vez que cualquier comentario resulta dudoso; sin embargo, parece que a Wilde lo que más lo conmovía era lo siguiente:

Evado a mi padre y a mi madre, a mi esposa y a mi hermano, cuando llama mi genio. Escribiría en el quicio de la puerta mi huida, y espero que

acabe siendo algo más que un capricho, pero no podemos pasarnos el día entero dando explicaciones.

El capricho es el camino más indicado hacia la incomprensión, otra meta que Wilde heredó de Emerson. Sospecho que hay dos oraciones en el ensayo “Self-Reliance” [Confianza en sí mismo] que produjeron en Wilde el mismo efecto que provocan en muchos de mis alumnos:

En todas las obras de genio descubrimos nuestros propios pensamientos rechazados; vuelven a nosotros con cierta majestad alienada.

Así como las oraciones de los hombres son una enfermedad de la voluntad, sus creencias son una enfermedad del intelecto.

En su lecho de muerte, Wilde se convirtió al catolicismo. Hay opiniones diversas sobre las conversiones en el lecho de muerte, pero Wilde aseguró toda su vida que Jesús era esencialmente un artista y un gnóstico, y prefería el Evangelio según San Juan por razones profundamente heréticas, como las que aduce en *De profundis*:

Leyendo los Evangelios (especialmente el de San Juan o de cualquier gnóstico que se disfrazara con su nombre y su manto) veo la afirmación continua de lo imaginario como base de toda vida espiritual y material, y veo asimismo que, para Cristo, la imaginación era, simplemente, una forma del amor, y que para Él el amor era soberano, en el más amplio sentido de la palabra³⁸.

Wilde recordaba haber asegurado a Gide que todo lo que Cristo dijo podía ser trasladado de inmediato a los dominios del arte y, allí, llevado a cabo en su totalidad. Uno de los más famosos aforismos de Wilde –“Una verdad deja de serlo cuando más de uno cree en ella”– deja muy poco espacio para la conversión, excepto en el lecho de muerte. La discusión crucial en torno a Cristo aparece en “El alma del hombre bajo el socialismo” y es, como el resto del ensayo, un himno a la personalidad, al desarrollo individual. Aquí encontramos a Wilde en su expresión menos irónica, y quizás más incomprendida:

Así, pues, sólo el hombre que es íntegra y exclusivamente él mismo puede decir que vive una vida semejante a la de Cristo. Quizá este sea un gran poeta, un gran sabio, un joven estudiante de universidad, o quizá un pastor apacentando su rebaño en la llanura o un dramaturgo como Shakespeare, o un teólogo como Spinoza, o un niño jugando en un jardín, o un pescador echando su redes en el mar. Poco importa lo que sea, con tal que realice la perfección de su propia alma. Toda imitación, en la moral y en la vida, es pernicioso. Actualmente, según cuentan, hay en las calles de Jerusalén un loco cuya demencia consiste en recorrerlas penosamente, llevando una gran cruz de madera sobre su hombro: es el símbolo de las vidas deformadas y viciadas por la imitación. El padre Damián obraba como Cristo cuando se fue a vivir con los leprosos, pues al asumir esa tarea realizó plenamente lo que había en él de mejor. Pero no por eso era más semejante a Cristo que Wagner, expresando su alma en música, o que Shelley, expresando la suya en poesía. No hay un tipo único para el hombre. Existen tantas perfecciones como hombres imperfectos. Pero así como un hombre puede ceder a los imperativos de la caridad, permaneciendo, sin embargo, libre, nadie que quiera conservar su libertad podrá someterse a las exigencias de la uniformidad⁹.

Aunque Wilde usa la palabra “socialismo”, lo que quiere decir está más relacionado con la visión de los anarquistas catalanes que pelearon contra Franco y contra los comunistas por igual y que mantuvieron vivas las tradiciones cátaras (gnósticos provenzales). Wilde creía profundamente que debemos “vivir las vidas de los demás y no las propias”, lo cual es irreconciliable con la exaltación del individualismo de la personalidad; pero, al igual que Emerson, el autor de “El alma del hombre bajo el socialismo” consideraba que “una necia consistencia” era deplorable.

El genio de Wilde brillaba en la paradoja, y los magníficos ejemplos que nos dejó borran la línea que divide la crítica de la creación. A través de su vicaria Vivian, Wilde sobresale como crítico en su diálogo-ensayo “La decadencia de la mentira”:

Ningún gran artista ve las cosas tal como son en realidad. Si las viese así, dejaría de ser un artista. Tomemos un ejemplo de nuestros días. Sé que le gustan a usted los objetos japoneses. Pero ¿se imagina acaso, mi querido amigo, que han existido nunca japoneses tales como ese arte los representa? Si lo cree usted, es que no ha comprendido nunca nada del

arte japonés. Los japoneses son la creación reflexiva y consciente de ciertos artistas. Examine usted un cuadro de Hokusai, o de Hokkei, o de algún otro pintor de ese país, y después una dama o un caballero japoneses *reales*, y verá usted cómo no hay el menor parecido entre ellos. Las gentes que viven en el Japón no se diferencian de los ingleses, en general. Es decir, que son de una gran vulgaridad y no tiene nada curioso o extraordinario. Por lo demás, todo el Japón es una pura invención. No existen semejante país ni tales habitantes. Recientemente, uno de nuestros pintores más exquisitos fue al país de los crisantemos con la esperanza insensata de ver allí japoneses. Todo lo que vio y tuvo ocasión de pintar fueron farolillos y abanicos⁴⁰.

No es muy usual encontrar a alguien tan sabio y tan divertido a la vez; pero el genio deslumbrante irrumpe en esta magnífica afirmación: “Por lo demás, todo el Japón es una pura invención. No existen semejante país ni tales habitantes”.

Este es uno de aquellos pasajes memorables de crítica literaria, que contribuyen a redimirla como género. Qué regocijante me resulta plagiarme a mí mismo al notar que *este* Japón también es la tierra ancha y lejana donde vive el Jumblies de Edward Lear, junto con su Dong, el de la nariz luminosa, y Pobble, que no tiene dedos en los pies, y el mejor de los matrimonios posibles, el del búho y el minino. Es allí a donde va Alicia, ya sea por el hueco o a través del espejo y es también el país de los emparedados de pepino cohombro, donde lady Bracknell enfrenta a la señorita Prism. El nombre del país es la más elevada crítica:

Porque la crítica elevada es, en realidad, el relato de un alma. Es más fascinante que la historia, porque no se ocupa más que de sí misma. Tiene más encantos que la filosofía, porque su tema es concreto y no abstracto, real y no vago. Es la única forma civilizada de autobiografía, porque se ocupa no de los acontecimientos, sino de los pensamientos de la vida de un ser; no de las contingencias de la vida física, sino de las pasiones imaginativas y de los estados superiores de la inteligencia⁴¹.

Me contaron hace poco que un eminente neohistoricista y poeta cultural, al dar comienzo a su monumental estudio sobre Shakespeare, había asegurado que su libro sí se ocuparía de Shakespeare, a diferen-

cia de un monstruoso y desgreñado trabajo reciente que ostensiblemente se ocupaba de Shakespeare pero que en realidad no era más que el capítulo más reciente de la autobiografía en curso de un envejecido crítico. Acepto jubilosamente la sabiduría de Wilde al tiempo que espero poder evitar el sensacional solipsismo de lady Bracknell con el que sigue siendo mi pasaje favorito de *La importancia de llamarse Ernesto* y de todo Wilde:

LADY BRACKNELL. [...] *Saca su reloj.* Vamos, querida. *Gundelinda se levanta.* Hemos perdido ya cinco trenes, o seis. Si perdemos alguno más, nos exponemos a toda clase de comentarios en el andén⁴².

Frontispicio 30

Luigi Pirandello

ENRIQUE.— ¡Bravo; un poco de luz! Sentaos allí, en derredor de la mesa. (Pausa.) No, así no. En elegantes y cómodas posturas. (A Arialdo.) Espera... tú así. (Lo acomoda; luego a Bertoldo.) Y tú así. (Lo acomoda.) ¡Bien! (Va a sentarse frente a ellos.) Y yo acá. (Volviendo la cabeza hacia una de las ventanas.) Deberíamos poder ordenar a la luna que nos envíe un rayo decorativo. A nosotros nos conviene la luna, nos ayuda. Yo siento que la necesito y, a menudo, mirándola desde mi ventana, me olvido de mí. ¿Quién podrá creer, al contemplarla, que ella no sabe que pasaron ochocientos años, y que yo, sentado a mi ventana no puedo ser de veras Enrique IV que mira a la luna como un hombre cualquiera? ¡Pero mirad, mirad qué magnífico cuadro nocturno: el Emperador entre sus leales consejeros! ¿No os causa placer? ¡Magnífico!⁴³.

Podemos inclinarnos ante el genio de Pirandello, en particular el de *Enrique IV*, diciendo que el loco sin nombre que *piensa* que es Enrique IV es una versión de Hamlet, en tanto que Belcredi, el bromista a quien “Enrique IV” apuñala es a la vez la figura de Claudio y el sustituto de Pirandello, adicto a la reescritura de *Hamlet*.

El personaje sin nombre que sería Enrique IV, de rasgos similares a los de Hamlet, se venga de Pirandello por haberlo creado en una farsa y no en una tragedia. Pirandello, un genio retórico en la más auténtica tradición literaria siciliana, le da a su loco este momento de gran dignidad estética y después se lo quita, y regresamos a la farsa melodramática.

Es irónico que el drama posterior a Ibsen haya alcanzado su punto más original con este sofista siciliano cuya suposición esencial es que en último término todos sus personajes están locos, y no en un solo sentido, como Hamlet. Constantemente consciente de Shakespeare y de Ibsen, Pirandello toma su teatralidad y la somete a lo que es casi una parodia. Incluso *Seis personajes en busca de autor* bordea la farsa paródica, como si Pirandello no hubiera podido resolver el enfrentamiento entre los personajes, que aseguran que el escenario pertenece a su tragedia fami-

liar y los actores, que exigen el escenario para entretener a unos espectadores comerciales. Pirandello, como sofista que era, planteaba siempre ambas partes de la disputa dramática.

Luigi Pirandello

1867 | 1936

ERIC BENTLEY, cuya autoridad como crítico de teatro moderno es indisputable, me dijo alguna vez que yo me equivocaba al asegurar que *Fin de partida* era el drama moderno por excelencia, pues al hacerlo ignoraba a Pirandello, el dramaturgo más importante desde Ibsen. Bentley cita a Pirandello al respecto: “Después de Shakespeare, el primero en mi lista es sin duda Ibsen”. No estoy seguro de que deba poner a Pirandello de primero en la lista después de Ibsen; la lectura de Chéjov y de Strindberg, de Brecht y de Beckett, es mucho más intensa que la de Pirandello, pero una buena puesta en escena de Pirandello me conmueve como no lo hacen los otros grandes dramaturgos modernos. Dado que la tragedia ya no es posible en su forma pura, mientras que la farsa trágica es demostradamente practicable, podemos considerar al siciliano Pirandello como el auténtico maestro de la farsa trágica de comienzos del siglo xx —más tarde vinieron Brecht y Beckett—.

Pirandello sólo produjo dos obras que nos permiten clasificarlo como genio dramático: *Seis personajes en busca de autor* (1921) y *Enrique IV* (1922). El resto de su obra es secundaria, apremiante sólo a trechos. Cuando se resume *Seis personajes*, suena a desastre teatral. En *The Pirandello Commentaries* (1986) se reúnen los magníficos ensayos de Bentley sobre el tema, y él mismo se encargó de la edición de las obras más importantes de Pirandello, que reunió bajo el título *Naked Masks* (1952) [*Las máscaras desnudas*]. Pero mi propósito es ocuparme exclusivamente de la cuestión del genio. George Bernard Shaw se excedió al afirmar que *Seis personajes* era la obra más original jamás escrita, pero al hacerlo Shaw (que a mi juicio no era un genio) estaba empeñado en su desesperada guerra contra Shakespeare. El *Enrique IV* de Pirandello es su versión de *Hamlet* y esta sigue siendo la obra más original jamás escrita y también la que incita *Seis personajes*.

Shakespeare era su propio director y director de escena, y también era un actor de carácter confiable. Los personajes de Pirandello (al menos dos de ellos) buscan a Shakespeare o a alguien que lo sustituya, al Director que en últimas se niega a escribir la obra que el Padre y la

Hijastra piden. La obra da comienzo con el Director que trata de empezar el ensayo de una comedia incomprensible de Pirandello, pero lo interrumpen seis personajes. “Somos portadores de un drama muy doloroso”, se lamenta el Padre, y la sensual Hijastra declara vivamente: “Pero a usted podríamos traerle suerte”. Guardan silencio la Madre y el Hijo, un joven furioso, y también el infeliz Muchacho, y la Niña, una pequeña de aproximadamente cuatro años de edad.

La Hijastra (un papel grandioso, con un toque de comedia musical) es la vida de la obra pero su centro es el Padre desesperadamente culpable, cuyo *pathos* trasciende el atroz melodrama que se desarrolla entre los seis personajes. Podríamos resumir así el melodrama: el Padre arroja a la Madre en brazos de su secretario, con quien tiene tres hijos —el Hijo se ha quedado con el Padre, quien intenta abrazar a la Hijastra en un burdel, pero la Madre lo interrumpe; tras la muerte del secretario el Padre recibe de vuelta a todos pero la Niña se ahoga, el Muchacho se pega un tiro y los seis personajes se abalanzan sobre el Director.

El genio de Pirandello invalida este fárrago y a lo largo de tres actos entremezcla inextricablemente a los personajes con la compañía de manera que todo resulta representación. Su modelo intrínseco es el bache extraordinario que Shakespeare cava en *Hamlet* desde la llegada de los actores (acto II, escena 2) hasta que Claudio sale huyendo de la representación de *La ratonera* del príncipe (acto III, escena 2). A lo largo de mil versos, Shakespeare distrae a los espectadores con una obra dentro de la obra, y otro tanto puede decirse de *Seis personajes*, que consiste en personajes dentro de personajes. En *Hamlet*, Shakespeare inventa la destrucción de los límites entre ser uno mismo y representarse a uno mismo, y Pirandello pone ese invento al servicio de fines ibsenistas. Así lo comprende Anna Paolucci:

Los actores que representan a los personajes no deben de ser actores; son personajes que los actores deben de representar pero no pueden; resaltan la diferencia entre lo que ellos son y lo que son los llamados actores que intentan representarlos a ellos... Cuando cae la cortina, aplaudimos a los actores que han representado a unos personajes demasiado reales para ser representados. Quizás recordemos el famoso parlamento de Hamlet al respecto, cuando se maravilla porque este, que no es más que un actor, puede representar un papel con tanta pasión y tanto realismo en tanto que Yo-Hamlet, que soy *tan* yo, no puede igualar la expre-

sión apasionada de los actores. Los seis personajes de Pirandello deben representar toda la obra con el espíritu de ese parlamento de *Hamlet*. Es un *tour-de-force* atrevido, pero *tour-de-force* al fin y al cabo, si se lo compara con *Enrique IV*, la versión de *Hamlet* que hizo Pirandello.

Es admirable, si elidimos el “quizás”. Pirandello afirmó que admiraba “las almas que se burlan de la posibilidad de congelarse o quedarse rígidas en una u otra forma predeterminada”, como las que encontró en *Tristram Shandy* o en *Hamlet*. La discontinuidad del yo, infinita en *Hamlet*, es diferente y más importante que la representación de papeles. En *Seis personajes* sólo el Padre es una marisma de discontinuidades, con lo cual identificamos la debilidad fundamental de Pirandello: *Hamlet* es carismático, mientras que el Padre es un notorio vacío. Sólo hay una personalidad en *Seis personajes*, y no es ninguno de los personajes o de los de la compañía. El elemento singular de la obra es madame Pace, la administradora del burdel, cuyo nombre irónicamente es portador de paz. Llega al escenario en calidad de séptimo personaje, sólo que ella no está buscando a un autor. Los seis personajes dejan de parecer la realidad —en comparación con la ilusión de la compañía— porque el vulgar realismo de madame Pace convierte al Padre y a la Hijastra en ilusiones. Sólo hay un personaje convincente en la obra, y es la regenta de un prostíbulo.

En la magnífica defensa que Bentley hace de Pirandello, aquel insiste en que el dramaturgo siciliano le dio renovada importancia a la naturaleza ineludible de la representación de papeles, tanto en la vida como en el escenario. Así lo afirma inequívocamente: “El teatro nos suministra una imagen de la vida, la imagen de la vida, porque la vida es teatro”. Yo no estoy seguro de que podamos discutir con Bentley o con Pirandello. Pero tampoco creo que sir Juan Falstaff y *Hamlet*, Yago y Cleopatra, estarían de acuerdo, lo cual quiere decir que también Shakespeare discreparía de Pirandello y de Bentley, a pesar de su fascinante experimentación tanto en *Hamlet* como en otras partes.

En la guerra de los poetas Shakespeare toma partido contra su enemigo-amigo Ben Jonson, y se divierte de lo lindo haciendo politiquería teatral en *Hamlet*, *Noche de Epifanía* y *Troilo y Cressida*. En *Noche de Epifanía* crucifica socialmente al maltrecho Malvolio, y este gesto, tan glorioso como desconcertante, resulta tan divertido, que nos demoramos en percibir la vulnerabilidad universal que este golpe contra Jonson

destapa entre los espectadores. En *Troilo y Cressida*, al igual que en *Hamlet* (desde el acto II, escena 2, hasta el acto III, escena 2), Shakespeare no permite que los espectadores olviden que lo son, en una obra tan consciente de sí misma que ya no exige ser considerada la sombra ilusoria de la verdad. La visión de Bentley (surgida de Pirandello) de que todo es teatro no es shakespeariana. Pirandello aprendió con Shakespeare, como lo hicieron Chéjov e Ibsen, pero la lección que aprendió es demasiado simplista y reduccionista. La vida a veces es un teatro, pero a veces es también una guerra, una escuela, un purgatorio, un descenso al infierno, un negocio, o lo que queráis. E indudablemente todos representamos un papel, pero sólo en ciertas secuencias y ciertos espasmos, y en general vivimos lejos del escenario. El teatro supone escenario, actores y espectadores, y durante casi toda nuestra vida auténtica estamos solos. Intente ser el actor de usted mismo como espectador, y más tarde que temprano lo internarán.

Me parece que *Enrique IV* es más interesante que *Seis personajes* porque nos da un respiro de la metafísica teatral de Pirandello, aunque no está del todo exenta. También en este caso Bentley es el mejor guía posible, uno tan peligrosamente apto para la exposición que por momentos opaca a su tema —y es que *Enrique IV* está plagado de faltas y de confusiones, si bien logra sobrevivir a ellas.

El protagonista sin nombre de *Enrique IV* sufre por un amor no correspondido. Su rival como admirador de la dama organiza un accidente de caballos en una celebración con disfraces. Cuando nuestro héroe, disfrazado del emperador alemán Enrique IV, recupera la conciencia, está convencido de que es Enrique IV. Gracias a la indulgencia de una hermana rica, puede vivir su delirio en una villa convertida en castillo. Doce años más tarde recupera la cordura, pero decide seguir fingiendo. Veinte años después del accidente un psiquiatra resuelve presentarle a la hija de su antigua amada, con el fin de ayudar a Enrique IV a regresar a la normalidad gracias al impacto del paso del tiempo. Pero él ya ha revelado que no está loco e intenta abrazar a la joven. Interviene el rival —que sigue siendo el amante de la madre veinte años después— pero es asesinado por una espada que esgrime Enrique IV.

Kleist habría podido escribir una tragedia con este material, pero no Pirandello. El personaje histórico es recordado por haberse sometido astutamente al Papa, ante quien se arrodilló en la nieve en Canossa, con el fin de evitar ser destronado. Pero con estos datos históricos nos

sobra y nos basta. El innombrado anda en busca de un autor tanto como Hamlet anda en busca del espíritu de su padre, pues Pirandello reescribió *Hamlet* como una farsa trágica de Ibsen. Y funciona.

Pero la de Pirandello es sólo una de las muchas revisiones de *Hamlet*, aunque Alexander Welsh no la incluye en su *Hamlet in his Modern Guises* [Las vestimentas modernas de Hamlet] (2001). Si incluye una serie de novelas: *Años de aprendizaje de Guillermo Meister*, de Goethe, *Redgauntlet*, de Walter Scott, *Grandes esperanzas*, de Dickens, *Pierre*, de Melville, *Ulises*, de Joyce, y *The Black Prince* [El príncipe negro] de Iris Murdoch. La perspicaz conclusión de Welsh es que “el hamletismo del modernismo es prueba del papel que el duelo desempeña en la conciencia”, prueba válida de la razón por la cual el héroe innombrado de Pirandello acaba asesinando a Belcredi, su Claudio; el duelo de Hamlet por su padre y por lo que considera el honor perdido de su madre se expande hasta convertirse en el lamento por la condición humana, pero no esperamos de Pirandello que sea Shakespeare. “Enrique IV” se lamenta por su juventud perdida y se venga de Belcredi —causante de su miseria— por sus veinte años de mascarada. Pero el protagonista sin nombre sigue vivo, infeliz, ni cuerdo ni loco, y completamente arruinado tras haber intentado asestar un golpe a través de la máscara de la ilusión. Bentley lo compara con los personajes autoinmolados de Beckett, y Pirandello en verdad nos lleva hasta el límite mismo de *Fin de partida*.

1. *El Anticristo*, núm. 18, Friedrich Nietzsche, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 43
2. *La genealogía de la moral*, tratado II, núm. 19, “‘Culpa’, ‘mala conciencia’ y similares”, Friedrich Nietzsche, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 102.
3. *Crepúsculo de los ídolos*, núm. 26, “IncurSIONES de un intempestivo”, Friedrich Nietzsche, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 103.
4. *Crepúsculo de los ídolos*, núm. 44, “IncurSIONES de un intempestivo”, Friedrich Nietzsche, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 121.
5. *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, acto II, escena II, trad. de Luis Astrana Marín, en *Obras completas* de William Shakespeare, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1951, p. 1362.
6. *La primera parte del rey Enrique IV*, acto V, escena 4, en *Obras completas*, William Shakespeare, trad. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1951, p. 454.
7. *Crepúsculo de los ídolos*, núm. 13, “IncurSIONES de un intempestivo”, Friedrich Nietzsche, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 94-95.
8. Kierkegaard, *Diarios*, marzo de 1836.
9. *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*, Søren Kierkegaard (con el seudónimo de Johannes Climacus), trad. de Rafael Larrañeta, Madrid, Editorial Trotta, 1997, p. 21-27.
10. Sagrada Biblia del pueblo católico, Carta de Santiago, I, 17-21, trad. de Ilmo. señor don Félix Torres Amat, Bogotá, Panamericana Editorial, 1992.
11. *Mi punto de vista*, capítulo II, “La diferencia de mi modo personal de existencia corresponde a la diferencia esencial de mis obras”, B: “El modo personal de existencia en relación con las obras religiosas”, Søren Kierkegaard, trad. de José Miguel Velloso, Madrid, Aguilar de Ediciones, cedida a SARPE, 1985, pp. 95-96.
12. *Cartas a Milena*, Franz Kafka, trad. de J.R. Wilcock, Buenos Aires, Alianza Emecé, 1976, p. 184.
13. *Cuadernos en octava*, “Octavo cuaderno, núm. 54”, en *Obras completas*, Franz Kafka, trad. de José Martín González, Madrid, Teorema, 1983, pp. 1477-78.
14. “La muralla china”, en *Obras completas*, Franz Kafka, trad. de A. Laurent, Madrid, Teorema, 1983, p. 1264.
15. *Cuadernos en octava* en “Octavo cuaderno, núm. 62”, en *Obras completas*, Franz Kafka, trad. de José Martín González, Madrid, Teorema, 1983, p. 1476.
16. “El cazador Gracchus”, en *Obras completas*, Franz Kafka, trad. de Jordi Rottner, Madrid, Teorema, 1983, pp. 1291-92.
17. “El cazador Gracchus”, en *Obras completas*, Franz Kafka, trad. de Jordi Rottner, Madrid, Teorema, 1983, pp. 1292-93.
18. *Cuadernos en octava*, en “Octavo cuaderno, núm. 32”, en *Obras completas*, Franz Kafka, trad. de José Martín González, Madrid, Teorema, 1983, p. 1479.
19. *En busca del tiempo perdido*, 7. *El tiempo recobrado*, Marcel Proust, trad. de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 268-69, nota al pie 40.

20. *Proust*, Samuel Beckett, trad. de Bienvenido Álvarez, Barcelona, Ediciones Península, Ediciones 62, 1992, p. 71.
21. *Proust*, Samuel Beckett, trad. de Bienvenido Álvarez, Barcelona, Ediciones Península, Ediciones 62, 1992, p. 47.
22. *Prusi*, Samuel Beckett, trad. de Bienvenida Álvarez, Barcelona, Ediciones Península, Ediciones 62, 1992, p. 56.
23. *En busca del tiempo perdido, 4. Sodoma y Gomorra*, parte II, capítulo I, Marcel Proust, trad. de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 183-86.
24. *Proust*, Samuel Beckett, trad. de Bienvenido Álvarez, Barcelona, Ediciones Península, Ediciones 62, 1992, p. 55.
25. *Murphy*, Samuel Beckett, trad. de Gabriel Ferrater, Barcelona, Editorial Lumen, 1970, p. 9.
26. *Murphy*, Samuel Beckett, trad. de Gabriel Ferrater, Barcelona, Editorial Lumen, 1970, p. 44.
27. *Murphy*, Samuel Beckett, trad. de Gabriel Ferrater, Barcelona, Editorial Lumen, 1970, p. 162.
28. *Murphy*, Samuel Beckett, trad. de Gabriel Ferrater, Barcelona, Editorial Lumen, 1970, p. 207.
29. *El misántropo*, acto I, escena 2, Molière, trad. de Nydia Lamarque, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974, p. 36.
30. *El misántropo*, acto V, escena I, Molière, trad. de Nydia Lamarque, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974, p. 76.
31. *Tartufo o el impostor*, acto III, escena 2, Molière, trad. de Nydia Lamarque, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974, p. 51.
32. *Tartufo o el impostor*, acto IV, escena 5, Molière, trad. de Nydia Lamarque, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974, p. 72.
33. *Hedda Gabler*, acto II, en *Teatro completo*, Henrik Ibsen, trad. de Else Wasteson, completada por M. Winaerts y Germán Gómez de la Mata, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1952, p. 1567.
34. En *Cómo leer y por qué* de Harold Bloom, trad. de Marcelo Cohen, Santafé de Bogotá, Editorial Norma, 2000, p. 45.
35. *Tres rusos*, "L. N. Tolstoi", Máximo Gorki, sin créditos al traductor, La Plata, Editorial Calomino, 1944, pp. 52-53.
36. "Anatomía de la crítica", *Cuatro ensayos*, Northrop Frye, trad. de Edison Simons, Caracas, Monte Avila Editores, 1977, p. 378.
37. *La importancia de llamarse Ernesto*, acto I, en *Obras Completas*, Oscar Wilde, trad. de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1954, p. 561.
38. *De profundis*, en *Obras Completas*, Oscar Wilde, trad. de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1954, pp. 1141-42.
39. "El alma del hombre bajo el socialismo", en *Obras completas*, Oscar Wilde, trad. de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1954, p. 1212.
40. "La decadencia de la mentira", en *Obras completas*, Oscar Wilde, trad. de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1954, pp. 903-904.
41. *El crítico artista*, parte I, en *Obras completas*, Oscar Wilde, trad. de Julio Gómez de la Serna, Aguilar de Ediciones, Madrid, 1954, p. 849.
42. *La importancia de ser formal*, en *Obras completas*, Oscar Wilde, t. X, Madrid, Biblioteca Nueva, s.f., p. 292, y en *Obras completas*, Oscar

Wilde, trad. de Julio Gómez de la Serna, Aguilar de Ediciones, Madrid, 1954, p. 602.

43. *Enrique IV*, Luigi Pirandello, trad. de Armando Discépolo, Buenos Aires, Ediciones Losange, 1957, pp. 64-65.



IV

HESED

Lustro siete

JOHN DONNE, ALEXANDER POPE,
JONATHAN SWIFT, JANE AUSTEN,
DAMA MURASAKI

Hesed, la alianza del amor de Dios hacia los hombres, se manifiesta como ironía, en este lustro, o como amor perdido, en el siguiente. La ironía de Donne, originalmente libertina, se transforma en ironía espiritual a expensas del mismo Donne, pero las ironías de Pope y de Swift son salvajes y satíricas, como les corresponde. En Austen la ironía es una modulación shakespeariana de la inventiva, digna de *A vuestro gusto*, cuya Rosalinda es la precursora de Elizabeth Bennet, en *Orgullo y prejuicio*.

La ironía de la sutil y elegante dama Murasaki es la ironía del oximorónico “esplendor del anhelo”, tan luminoso en *El romance de Genji*, en donde el anhelo o el deseo incesante revitalizan la existencia y finalmente la destruyen. John Donne y la Jane Austen de *Persuasión* habrían disfrutado del espléndido anhelo de la dama Murasaki porque también ellos celebran las complejidades del deseo pospuesto.

Frontispicio 31

John Donne

*Cuando por tu despecho, ¡oh inmoladora!, esté muerto,
y libre te creas ya
de todos mis asedios,
vendrá entonces mi espectro hasta tu lecho
y a ti, vestal farsante, en peores brazos hallará.
Parpadeará entonces tu enfermiza llama,
y aquel, tu entonces dueño, fatigado ya,
si te mueves, o intentas despertarlo con pellizcos, pensará
que pides más,
y en sueño simulado te rehuirá,
y entonces, álamo tembloroso, menospreciada, abandonada,
te bañarás en gélido sudor de azogue,
espectro más real que el mío propio.
Lo que diré no he de decirlo ahora,
no vaya eso a protegerte. Desvanecido ya mi amor,
antes quisiera verte con dolor arrepentida
que, por mis amenazas, inocente¹.*

“La aparición” es un soberbio ejemplo del arte de Donne, parte de sus *Canciones y sonetos* (publicado en 1633, dos años después de la muerte del poeta). Donne empieza volviendo literal la metáfora de Petrarca del amante que muere por el desdén de su amada, quien lo ha reemplazado por otro admirador. Convertido en un fantasma empeñado en vengarse, tendrá el sublime mal gusto de entrometerse en la vida amorosa de ella. Asustada por la aparición, la “asesina” intentará despertar a su amante, pero este, que ya no puede más, finge dormir. Deberá por tanto enfrentar sola la sombra de Donne, convertida en un “espectro más real” a causa del temblor y el miedo.

Quizás el predicador Donne, deán de Saint Paul, habría alegorizado estos versos deliciosos diciendo que su “asesina” era “la amante de mi juventud, la Poesía”, a quien abandonó por “la esposa de mi edad madura, la Divinidad”. Pero con ello habría puesto patas arriba la trama del

poema. El deán de Saint Paul encontró otros usos para su ingenio libertino, que puso al servicio de sus sermones, en los cuales su agilidad intelectual humaniza la doctrina, volviéndola accesible.

El genio de Donne tiene un cierto matiz pragmático, ya sea que su argumento sea erótico o divino. Alabamos su palpable ingenio, pero deberíamos admirar igualmente su versátil intelecto, maravilloso administrador de la transición entre una forma de amor, secular y salaz, y la otra, sagrada y sin embargo atrevida.

John Donne

1572 | 1631

JOHN DONNE, nacido ocho años antes que Shakespeare, vivía en Londres en 1595 como un joven caballero con recursos y cierta reputación como poeta erótico y satírico. Asiduo espectador de teatro, seguramente asistió a la representación de *Ricardo II*, de Shakespeare, en cuyo caso sin duda disfrutó muy a su manera del progreso (o la decadencia) del martirizado monarca de gobernador petulante a poeta metafísico. *Canciones y sonetos* fue publicado dos años después de la muerte del poeta, pero algunos de sus poemas circularon ampliamente como manuscritos, y quizás Shakespeare los leyó, aunque es más probable que haya leído sus muy eróticas elegías ovidianas. Sospecho que la influencia funcionó en sentido contrario; a veces uno siente que *Canciones y sonetos* parodia el *Ricardo II* de Shakespeare.

Después de su conversión en 1602 del catolicismo romano a la religión anglicana, el progreso terrenal de Donne fue lento, dada su renuencia a ordenarse —cosa que hizo en 1615—. Pero después se convirtió rápidamente en un predicador famoso, y en 1621 fue nombrado deán de Saint Paul. La mayoría de los poemas en *Poesía sacra* fueron escritos antes de la ordenación, y también lo fue su grandiosa reflexión “Viernes santo, 1613. De camino al occidente”. Los dos magníficos himnos “A Dios, mi Dios, en mi enfermedad” y “A Dios Padre” seguramente fueron escritos en 1623, en noviembre-diciembre, periodo durante el cual creyó morir. A excepción de lo anterior, Donne abandonó la poesía a la Divinidad, pero sus buenos sermones están entre los más poderosos que hayan sido escritos en inglés.

El doctor Samuel Johnson, mi paradigma crítico, buscó aislar y definir el genio (cuando podía hallárselo), en especial en sus *Vidas de poetas* (1779-1781). Donne sólo aparece en las *Vidas* de Johnson como uno más de los poetas metafísicos, en la “Vida de Cowley”. Abraham Cowley ha sido olvidado pero a finales del siglo XVII era el Ezra Pound de su época. Aunque desaparecía a pasos agigantados en la era de Johnson, Cowley alcanzó notoriedad suficiente como para encabezar las *Vidas*,

en su calidad de supuesto fundador de la antigua y mediocre escuela de poesía que alcanzó su fama gracias a John Dryden y Alexander Pope, favoritos de Johnson.

Johnson tenía en gran estima su “Vida de Cowley” porque la consideraba críticamente innovadora en lo relacionado con los metafísicos (si bien fue Dryden quien le puso nombre a la escuela). He aquí a Johnson dándole a Donne lo que Dryden ya le había dado, bastante menos de lo que parece:

No obstante, aquellos que niegan la calidad de su poesía admiten la calidad de su ingenio. Dryden confiesa que ni él ni sus contemporáneos igualan a Donne en ingenio, pero asegura que lo sobrepasan en poesía.

En *The Rambler* N^o 125, Johnson afirma que “cada nuevo genio produce alguna innovación que subvierte las prácticas establecidas por los autores que lo precedieron, una vez que ha sido inventada y aprobada”. ¿Por qué no podía Johnson considerar a Donne un genio así? Aunque el gran crítico no lo admitiría, Donne, a quien calificaba de “abstruso y profundo”, lo perturbaba profundamente, si bien condenaba su poesía por ser “una desviación voluntaria de la naturaleza en busca de algo nuevo o extraño”.

Desde Coleridge hasta Arthur Symonds, no hubo nadie en el siglo XIX que no pensara en revivir a Donne, de manera que la reivindicación que T.S. Eliot hizo en el siglo XX resulta un poco tardía. El lector común es juez definitivo de Donne, quien sigue muy vivo a comienzos del siglo XXI. Quisiera definir esta vitalidad y demostrar el genio de Donne con base en los planteamientos johnsonianos de la invención o de la frescura perpetua, la originalidad que no puede ser desechada como un estilo propio de la época. He aquí al Donne de *Canciones y sonetos*, en su versión más popular:

Ve y coge una estrella fugaz;
fecunda a la raíz de mandrágora;
dime dónde está el pasado,
o quién hendió la pezuña del diablo;
enséñame a oír cómo canta la sirena,
a apartar el aguijón de la envidia,

y descubre
cuál es el viento
que impulsa a una mente honesta.

Si para extrañas visiones naciste,
vete a mirar lo invisible;
diez mil días cabalga, con sus noches,
hasta que los años nieven cabellos blancos sobre ti.
A tu regreso tú me contarás
los extraños prodigios que te acontecieron,
y jurarás
que en ningún lugar
vive mujer hermosa y verdadera.

Si la encuentras, dímelo,
¡dulce peregrinación sería!
Pero no, porque no iría,
aunque fuera justo al lado;
aunque fiel, al encontrarla,
y hasta al escribir la carta,
sin embargo,
antes que fuera,
infiel con dos, o tres, fuera².

Esta es la “canción” de un libertino, si bien de tono ligero, así que no se puede interpretar literalmente. Su ironía implica que el cantor mismo será infiel, con dos o tres, fuera. La “raíz de la mandrágora” interesaba vivamente a Donne, quien dedicó cuatro estrofas a la mandrágora en “El progreso del alma”, donde nos cuenta que la manzana que Satán arrancó para Eva es abandonada por su alma, que entonces se alberga en la mandrágora. Se inicia una larga tradición mágica y venérea según la cual la mandrágora o manzana de mayo se utiliza para provocar la lujuria, el sueño y la muerte. De manera que unas cuantas sombras se ciernen sobre esta canción despreocupada, pero predomina la ironía libertina.

El genio de Donne se manifiesta en toda su exquisitez en la soberbia meditación erótica llamada “El éxtasis”, título que se refiere a los amantes “fuera de sí”, en un apaciguado intervalo antes de reanudar las rela-

ciones sexuales. Lo que hace que este poema sea tan poderoso es la doblaría del tono, que a la vez que celebra la metafísica del amor es una nueva seducción, que culmina con el hablante urgiendo a la dama a reiniciar los arrebatos físicos:

Como nuestra sangre labora por crear
espíritus, tan parecidos al alma como pueda,
porque dedos así son requeridos para anudar,
este nudo sutil que en hombre nos convierte.

Así, de los amantes las almas puras,
deben descender a los afectos y a las facultades,
que el sentido pueden alcanzar y aprehender.
Yace, si no, un gran príncipe en prisión.

A nuestros cuerpos retornemos, pues, que así
puedan los débiles el amor revelado contemplar.
En las almas crecen los misterios del amor,
y sin embargo en su cuerpo está su libro.

Y si, como nosotros, un amante
ha oído este Diálogo de Uno,
¡que nos siga observando! Escaso cambio
encontrará cuando a los cuerpos nos vayamos³.

La neoplatónica alma fundida de los amantes debe separarse y regresar a una nueva unión de los cuerpos, pues de otra manera su alma compuesta será tan impotente como si estuviera prisionera: “Yace, si no, un gran príncipe en prisión”. La revelación erótica y la revelación divina se vuelven una en la Biblia del cuerpo sexual: “Y sin embargo en su cuerpo está su libro”. Los dos éxtasis son uno, ya sea en el alejamiento o en la unión. Sin duda se trata de una invitación al placer, pero es tan refinada que raya en la santificación: la audacia de Donne no tiene límites.

La famosa (y reprobadora) definición del ingenio metafísico que hiciera el doctor Johnson dice así: “Las más heterogéneas ideas unidas con violencia al yugo”. El ingenio de Donne se deleita enyugando con insinuaciones sutiles ideas que sólo *parecen* diferentes. En la larga tra-

dición de interpretación del Cantar de los Cantares, los místicos han descubierto la unión divina alegorizada como juego erótico. Pero Donne no es un poeta místico, ni siquiera cuando compone una obra maestra como el piadoso “Himno a Dios, mi Dios, en mi enfermedad”. Vivió ocho años más, pero escribió este extraordinario poema mientras esperaba la muerte:

Dado que me acerco a aquella sagrada estancia en la que por siempre, con tu Coro de Santos, seré tu Música; puesto que me acerco, afinó el instrumento aquí en la puerta, y lo que deba hacer entonces, aquí lo pienso antes.

Mientras mis médicos, por su amor, se han convertido en cosmógrafos, y yo en su mapa, que yace tendido en el lecho, y en el que pueden revelar que este es mi suroeste, descubierto *per fretum febris*, y que por este estrecho moriré,

Me alegro de ver mi occidente en esta estrechez; pues aunque sus estériles corrientes a nada devuelvan, ¿qué hará que me duela de mi occidente? Así como en todos los chatos mapas (y yo soy uno de ellos) el occidente y el oriente son uno, así la muerte toca la Resurrección.

¿Es el Pacífico mi casa? ¿O lo son las riquezas de Oriente? ¿Es Jerusalén? Hainán, Magallanes y Gibraltar, todos los estrechos y sólo los estrechos conducen a ella, la que habitaba Jafet, o Cam, o Sem.

Creemos que el Paraíso y el Calvario, la Cruz de Cristo y el árbol de Adán estaban en el mismo lugar. Mírame, Señor, y contempla a ambos adanes reunidos en mí. Así como el sudor del primer Adán me cerca el rostro, pueda la sangre del segundo ceñirme el alma.

Tal, envuelto en esta púrpura, recíbeme, Señor; por estas espinas dame la otra Corona; y así como a otras almas prediqué tu Palabra, sea éste mi Texto, mi Sermón a la mía: es para poder levantarte que el Señor te derriba⁴.

Falta el éxtasis del místico; en su lugar, el ingenio se ejercita a expensas de su propia humanidad, pero con gran vivacidad y humor. Debemos cuidarnos de interpretar “aquella sagrada estancia” como el Cielo, pues el deán de Saint Paul es demasiado sutil para semejante presunción. Escribe este himno, en lo que supone será su lecho de muerte, para afinar su instrumento, su don poético. Rodeado de cosmógrafos atentos, él se ve a sí mismo como un mapa chato, que se convertirá en la

imagen central del poema. A través del caliente estrecho de la fiebre, *per fretum febris*, se dirige al suroeste, hacia la muerte, pero así como el occidente y el oriente, aplanados, se convierten en uno, la muerte y la resurrección se tocan. Es un “toque” muy leve, y sigue siéndolo mientras él juega con la palabra “estrecho”. Mientras arde de fiebre piensa en Adán, que debe ganarse el pan con el sudor de la frente, y solicita, como último Adán, el abrazo de Cristo.

El *pathos* controlado es extraordinario, y también lo es la reticencia teológica. En su lecho de muerte, el deán seguramente es consciente de su propia historia religiosa. Donne nació en el seno de una familia católica, y uno de sus tíos y uno de sus hermanos fueron mártires de la antigua fe; la suya fue una educación católica, así que abandonó lentamente la tradición familiar —no antes de cumplir los treinta, en todo caso—. Cuando Donne escogió la Iglesia de Inglaterra no estaba tomando una decisión teológica, y su demora en convertirse en sacerdote anglicano demuestra que la conveniencia no fue una razón primordial. Su temperamento de poeta definió, si bien por vías complejas, su carrera en la Iglesia. Los críticos no ven, con razón, muchas diferencias entre el fervor y el ingenio de su poesía temprana y sus sermones tardíos. Donne quería que hubiera continuidad entre el pasado cultural y su propia juventud y esa continuidad la encontró con los anglicanos, a medio camino entre el catolicismo romano y el protestantismo calvinista.

Sus obras piadosas y sus sermones no tienen un énfasis particularmente teológico, y se podría decir que su genio es consistente, pues la obra toda se centra alrededor del “ingenio”. Y digo “ingenio” en su antiguo sentido de enorme inteligencia, aunque Johnson, de acuerdo con Dryden y Pope, se negó a considerarlo como verdadera inteligencia (idea propia del orden neoclásico). Ben Jonson, coetáneo de Donne, admiraba y despreciaba su poesía, pues la consideraba demasiado idiosincrásica. Podemos considerar el personalismo extremo, que nunca abandonó a Donne, como la señal particular de su genio. Su voz sigue siendo audible, permanentemente inconfundible:

...y otra vez soy engendrado
de ausencia, oscuridad y muerte, cosas que no existen⁵.

Frontispicio 32

Alexander Pope

*Otros expresan que su amor es sólo por la lengua
y valoran los libros, como las mujeres a los hombres, por el vestido:
Sus elogios son quedos, el estilo, excelente:
asumen que el sentido está en el contenido.
Las palabras son como las hojas; donde más abundan
escasea el fruto del sentido.
La falsa elocuencia, como el lente prismático,
esparce sus colores chillones por doquier.
Ya no distinguimos el rostro de la naturaleza
y todo brilla igual, alegre sin diferencias;
pero la verdadera expresión, como el sol inmutable,
aclara y mejora todo aquello sobre lo cual relumbra,
dorando todos los objetos sin alterar ninguno.
La expresión es el ropaje del pensamiento, y es
más decente cuanto más apropiado;
la vil vanidad expresada en palabras pomposas
es como un bufón vestido de púrpura;
pues hay un estilo para cada tema,
así como cada país, cada ciudad y cada corte tienen su traje.
Algunos pretenden la fama con palabras antiguas;
¡sus palabras son antiguas, su estilo, moderno!
Tan elaboradas naderías, en estilo tan raro,
fascinan al ignorante, y hacen sonreír al culto.*

En su *Ensayo sobre la crítica* [Essay on Criticism], su primer poema importante, Pope advierte a los críticos sobre los engaños de los falsos poetas. Aunque era muy joven aún, decidió ocupar la posición de moralista literario, vacía desde la muerte de Ben Jonson, amigo y rival de Shakespeare. Alexander Pope era un enano de cuerpo contrahecho por la tuberculosis infantil, y seguramente no parecía el candidato más idóneo para convertirse en el gran poeta inglés de la Ilustración europea. Buscar equivalentes del precoz genio técnico de Pope nos obliga a pen-

sar en John Milton, Alfred Tennyson, o el recientemente fallecido James Merrill. Estos, como Pope, eran artistas del verso desde niños, más magos que escritores.

Pope era un genio de la sátira como su amigo Jonathan Swift, y esto es un peligro para cualquier escritor. Los lectores no suelen amar la sátira: nos da miedo bañarnos en ácido, aunque sea saludable. Pope no es tan salvaje como Swift, pero sí va más allá que cualquiera de los satíricos vivos:

Que *Sporus* tiemble: “¿Qué? ¿Sporus, esa cosa de seda,
esa cuajada blanca de leche de burro?
Sátira o sentido: ¡vaya! ¿Acaso siente Sporus?
¿Quién aplasta a una mariposa con una rueda?”.
Pero permítanme sacudir este insecto de alas doradas,
este niño pintado de caca que hiede y pica;
cuyo zumbido irrita al sabio y al hermoso
sin probar nunca la sabiduría ni disfrutar la belleza,
como los perros de raza que se deleitan educadamente
murmurando sobre la caza que no osan morder.
Sus eternas sonrisas traicionan su vacuidad,
como los riachuelos pandos que corren de hueco en hueco.
Aunque hable con florida impotencia,
cuando el apuntador respira, la marioneta chilla;
o, sapo familiar al oído de Eva, se lanza
en escupitajos, mitad espumarajo, mitad veneno,
que son retruécanos o política, o cuentos o mentiras,
rencor o tizne, rimas o blasfemias.
Su ingenio es un balancín que va de *aquel* a *este*,
Ora arriba, ora abajo, ora conquista, ora fracaso,
él mismo una antítesis vil.
¡Cosa anfibia que puede desempeñar cualquier papel!,
el de la cabeza frívola o el del corazón corrupto,
petimetre en el tocado, zalamero en la mesa,
ya baila con una dama, ya se pavonea ante un señor.
Los rabinos lo declaran la tentación de Eva,
carita de querubín aunque de resto sea un reptil;
la belleza nos sorprende pero nadie confía en su papel;
su ingenio se arrastra y su orgullo muerde el polvo.

No importa quién se supone que fuera Sporus (lord Hervey, que había atacado a Pope). Al leer este pasaje, el lector bien puede reemplazar su nombre con el de su malignidad literaria favorita.

Alexander Pope

1688 | 1744

HAY GRANDES POETAS que siempre tuvieron que maldecir al margen, como William Blake, y otros que fueron ignorados por sus contemporáneos, como Emily Dickinson y Gerard Manley Hopkins. Pero el genio de Pope era público, como el de Ben Jonson, o el de lord Byron, o el de Oscar Wilde. Estos fueron noticia como no ha logrado serlo ningún escritor de verdadera eminencia en la actualidad a pesar de que hoy tenemos genios de la publicidad, si bien no es a eso a lo que me refiero con “genio público”.

Pope empezó la vida con demasiadas desventajas: era un católico romano fervoroso (aunque de doctrinas dudosas) en un país en el que los católicos estaban excluidos de Londres y de las universidades. Era jorobado, como el Ricardo III de Shakespeare, y enano. Pero también fue un niño prodigio como poeta y sus dotes fueron casi universalmente reconocidas. Nadie lo supera como artista del verso en inglés, aunque tiene algunos iguales: Milton, Tennyson, James Merrill. No hay un solo verso inferior en Pope: los lugares comunes de tipo moral en *Ensayo sobre el hombre* [An Essay on Man] me irritan pero su expresión es intachable. Dondequiera que uno lea, se topa con unja piedra preciosa:

¡Ah! Si bailar toda la noche y pavonearse todo el día
sirviera de encantamiento contra la viruela o alejara la vejez,
¿quién no despreciaría el cuidado de la esposa,
quién aprendería una sola cosa útil sobre la tierra?

Caen los poetas como caen aquellos a quienes celebraron en sus versos,
sordo el oído alabado y muda la armoniosa lengua.

¡Ah, si pudiese subir al ala menonia
sus brazos, sus actos, su reposo, para cantarles!

¡Qué mares atravesó! ¡Y en qué campos y qué tanto
peleó por la paz del país, tan duramente ganada!

Así ante la intuición de su llegada, y su secreto poderío,
el arte sale en persecución del arte, y todo se vuelve noche.

Se ha alabado con razón la unión del sonido y el sentido en Pope, pero a mí me interesa el genio, o el otro yo. Aunque Pope fue el apóstol de la razón, la naturaleza y el orden, y así lo dejó establecido el doctor Samuel Johnson, su persona pública es engañosa. Hay una energía furiosa que impulsa su obra, pero no se parece en nada a la furia irónica que anima las sátiras de su amigo íntimo Jonathan Swift, quien da el paso que lo separa del abismo de la digresión. Pope, como Racine, nunca pierde el control, pero el lector no puede dejar de percibir la oscuridad que se acumula, sin caer del todo.

Y hubo mucha oscuridad. A los 16, una infección tuberculosa le torció la columna; y a pesar de su poca estatura y del tormento de los dolores de cabeza y del cansancio, logró crear un arte superior a su deformación. La elegancia, el poder y la proporción de su memorable poesía lo fortalecieron moralmente y le permitieron soportar su larga enfermedad. La energía que impulsa su obra casi hace de él una culminación demasiado exuberante de la tradición neoclásica de Ben Jonson, Denham, Waller, Dryden. El doctor Samuel Johnson, el Shakespeare de la crítica, amaba a Dryden pero consideraba que Pope era la perfección en la poesía, y quizás esa fue la razón por la cual él mismo no escribió más que dos poemas importantes, "Londres" [London] y "La vanidad de los deseos humanos" [The Vanity of Human Wishes]. Nos encontramos ante un acertijo: Dryden, Pope y Johnson sabían que Shakespeare y John Milton superaban con creces la cota del neoclasicismo (Chaucer no era tan accesible, por su lenguaje). Pope y Johnson hicieron ediciones de Shakespeare y Dryden los precedió en la proclamación de la supremacía de Shakespeare. Dryden, Pope y Johnson consideraban que Milton estaba justo debajo de Shakespeare. En este punto empieza a operar una compleja división: de acuerdo con Johnson, la versión que Pope hizo de Homero "afinó la lengua inglesa" y, por tanto, a Dryden. ¿Significa esto que era necesario perfeccionar a Shakespeare y a Milton? ¿Se someterían a ello? ¿O acaso representaban algo más grande, algo que

espolearía a los poetas de 1740, como Collins, Grey y los Warton, obligándolos a crear la Nueva Poesía que Johnson desaprobaba? La cuestión se volvió más urgente a partir de 1780, con William Cowper y William Blake, y se convirtió en una polémica de grandes proporciones con Coleridge, Wordsworth, Shelley y Keats.

Aunque Pope lo veneraba, Shakespeare no logró inhibir a este escritor de sátiras morales y de falsas épicas. Sus obras maestras son *El robo del rizo* [The Rape of the Lock] y *La Dunciada* [The Dunciad], falsas épicas, la primera de las cuales está brillantemente entretejida con *El paraíso perdido*, mientras que la segunda lo está con Milton y con la Biblia inglesa. El doctor Johnson tenía en la más alta estima su traducción de Homero, cosa que nos resulta inexplicable. El Homero de Pope le dio a este independencia económica y lo convirtió en el primer poeta inglés desde Shakespeare capaz de vivir cómodamente de sus ingresos, pero no conozco a nadie que lo lea (o que pueda leerlo) hoy en día.

Lo falso heroico en Pope fue definido por Maynard Mack como “la metáfora del tono”, simultánea y ambivalentemente cómico y destructivo. Esta ambivalencia es magistral en *La Dunciada*, la obra más importante de Pope y en la cual me concentraré aquí. *La Dunciada* es comedia de la mejor, y sin embargo es tan destructiva como Swift. La lectura de *El cuento de la barrica* me produce cierta turbación, y en cambio me río con *La Dunciada*.

A William Blake no le gustaba Pope, pero hay afinidades curiosas entre ellos como escritores apocalípticos que eran: resulta esclarecedor leer “Night the Ninth, Being the Last Judgment” [Noche la novena, siendo el juicio final], de *Los Cuatro Zoas*, al tiempo con el libro cuarto de *La Dunciada*. Blake está escribiendo profecía, no épica falsa, pero es que en Pope este es un modo profético. A mí me resulta fascinante el poco interés que *La Dunciada* despertaba en el doctor Johnson, quien consideraba que en ella “prevaleció la irascibilidad de Pope”, quien “confesaba su propio dolor a través de su rabia pero no causaba dolor a quienes lo provocaban”. Johnson se dio perfecta cuenta de que *La Dunciada* es swiftiana —y Swift no lo hacía nada feliz—, pues es “demasiado petulante y maligna” y contiene imágenes vulgares en exceso. Lo que *La Dunciada* y *El cuento de la barrica* temen es a la locura cultural universal. Ahora en 2001, cuando escribo, la locura cultural se ha vuelto un infierno y ninguno de nosotros se puede sustraer a ella. No necesitamos una nueva *Dunciada*; la de Pope sigue siendo minuciosamente relevante

y profetiza sin equivocarse el triunfo del Reino de los insulsos en las universidades y los medios de comunicación, enemigos de la cultura:

Al pie de su escabel, la Ciencia gime encadenada
y el Ingenio teme al Exilio, las Penas y el Dolor.
Allí, la Lógica rebelde espumajea, amordazada y atada,
y más allá, desmantelada, la bella Retórica languidece por los suelos;
Nacen de la Sofistería sus armas romas,
desvergonzadas Procacidades adornan sus ropajes.
La Moralidad, atraída por sus falsos guardianes,
el Embrollo cubierto de pieles, la Casuística con sus vestiduras,
se queda sin aliento mientras ellas halan la cuerda a uno y otro lado
y muere, cuando la Insulsez da la orden a su paje.
sólo la insana Instrucción permanece libre,
demasiado loca para las cadenas,
ora dirigiendo su mirada extática hacia el espacio,
ora corriendo alrededor del círculo, donde encuentra su cuadrado.
Las Musas yacen atadas por diez lazos
bajo la mirada vigilante de la Envidia y del Halago:
allí quiso la entristecida Tragedia enterrar en su corazón la daga
que debía hender el pecho de la Tirana
pero la sensata Historia contuvo su rabia,
y le prometió Venganza en una era bárbara.

Es allí donde yo enseño y donde enseña todo el mundo hoy en día,
y es allí donde se lleva a cabo la crítica y la especulación cultural (basta
mirar el suplemento cultural de los periódicos). El magnífico pasaje fi-
nal de *La Dunciada* nos anuncia hacia dónde vamos todos y dónde (evi-
dentemente) queremos ir:

En vano, en vano —la Hora que todo lo compone
cae sin resistencia: la Musa obedece al Poder.
¡Ya viene! ¡Ya viene! el trono oscuro sostenido
por la Noche primitiva, por el antiguo Caos.
Ante ella, las doradas nubes de la Imaginación se desvanecen
y todos sus variados arco iris mueren.
Los fuegos momentáneos del Ingenio estallan en vano,
cae el meteoro y expira en un instante.

Así como las estrellas enfermas, temblando de miedo la casta de
/ Medea,
desaparecen una a una del valle etéreo,
como los ojos de Argos, tocados por la vara de Hermes,
se cierran uno a uno para descansar eternamente,
Así, al sentir su cercanía y su poder secreto,
Arte tras Arte se apagan y todo se vuelve Noche.
¡Mirad cómo huye a hurtadillas la Verdad a su antigua caverna,
mientras se apilan sobre su cabeza las montañas de la Casuística!
La Filosofía, que antaño se apoyara en el Cielo,
se encoge hasta su segunda causa y desaparece.
¡La Física y la Metafísica ruegan que se las defienda,
y la Metafísica pide su ayuda al Sentido!
¡Ved cómo vuela el Misterio hacia las Matemáticas!
¡En vano! Miran fijamente, se marean, desvarían y mueren.
La Religión abochornada cubre con un velo sus fuegos sagrados
y la Moralidad fallece en la inconsciencia.
No hay Llama pública o privada que se atreva a brillar
ni queda ni una chispa humana ni una fugaz mirada divina.
Tu temible imperio, oh Caos, se ha restablecido;
la luz muere ante tu palabra estéril;
tu mano, gran Anarquía, deja que caiga la cortina
y que la Oscuridad Universal lo entierre Todo.

La risa demoníaca de Pope ante el horror cultural tiene un toque de deleite ante la destrucción. El libro cuarto de *La Dunciada* se publicó en 1742; en 2001, me asusta.

Frontispicio 33

Jonathan Swift

La semana pasada empecé a permitir a mi mujer sentarse conmigo a comer, al extremo de una larga mesa, y a que contestara (aunque con la mayor concisión) las pocas preguntas que le hacía. No obstante, como el olor de yahoo continúa molestándome, siempre tengo la nariz atiborrada de ruda, lavanda u hojas de tabaco. Y aunque es muy difícil para un hombre bien entrado en años deshacerse de viejos hábitos, no he perdido por completo la esperanza de poder tolerar alguna vez la compañía de un vecino yahoo, sin los recelos bajo los que aún me encuentro ante sus dientes y sus garras. Mi reconciliación con la especie yahoo en general no resultaría tan difícil si se contentaran con sólo aquellos vicios e insensateces que la naturaleza les ha otorgado. No me causa el menor enojo la presencia de un abogado, un ratero, un coronel, un necio, un lord, un tahúr, un político, un putas, un médico, un delator, un sobornador, un procurador, un traidor, y otros parecidos. Todo ello concuerda con el curso natural de las cosas. Pero cuando me encuentro ante un conglomerado de deformidades y enfermedades, así del cuerpo como del espíritu, forjadas a golpe de orgullo, esto rompe inmediatamente todos los límites de mi paciencia; y nunca podré comprender cómo tal animal y tal vicio pueden acoplarse⁶.

Se trata de Lemuel Gulliver, de regreso de su cuarto viaje al país de los sabios y virtuosos houyhnhnms (caballos) y de los horribles yahoos (nosotros). Gulliver habla y no habla en nombre de Jonathan Swift. Después de todo, el pobre Gulliver —como Swift— era un yahoo. Los caballos siguen siendo caballos, así hayan sido idealizados; los humanos conservan la imagen de lo humano, así hayan sido envilecidos. Swift no puede pretender que nos identifiquemos con Gulliver, y sin embargo tampoco podemos repudiarlo. *Los viajes de Gulliver* es una sátira salida de madre y sigue siendo incomprensible que el primero y el segundo viajes, a la tierra de Lilliput y a Brobdingnag, hayan perdurado como libros para niños.

Swift meditó extensamente sobre la locura y él mismo acabó loco, víctima de una condición fisiológica. Aunque Swift será recordado siem-

pre como satírico –su arte grotesco arrasa las superficies para dejar al desnudo la verdadera realidad de hombres y mujeres– , el corazón de su genio es la ironía, con la cual se dice una cosa cuando se quiere decir otra.

Swift nos perturba porque su ironía parece no tener límites. Los mejores escritores ingleses –Shakespeare y Chaucer– son ironistas heroicos pero mantienen sus ironías bajo control, excepto en casos extremos como en *Medida por medida* de Shakespeare o en “El cuento del bulero” de Chaucer. Pero en Swift la ironía anda suelta y alcanza una turbulencia desbocada, en especial en el *Cuento de una barrica*. William Blake escribió que “la exuberancia es belleza”: según esta medida, podemos decir que el feroz Swift es el creador de una inmensa belleza.

Jonathan Swift

1667 | 1745

EN 1742, a los 75 años de edad, Swift fue declarado loco. Es importante que no mezclemos esto con su eminencia como genio de la ironía, pues en esta no hay nada de locura. La indignación salvaje en Swift tiene un afecto curativo. La enfermedad que destruyó la mente de Swift era un padecimiento del oído medio, vértigo laberíntico, que hacía que sintiera campanazos en la cabeza y acabó con su equilibrio. Cuentan que Swift, en medio de su sufrimiento, tomó una copia de su obra maestra, *Cuento de una barrica*, leyó unas cuantas frases, lo puso a un lado y suspiró: “¡Qué genio tenía cuando escribí ese libro!”.

Yo leo *Cuento de una barrica* dos veces al año, religiosamente, porque es devastador y por tanto es bueno para mí. La suya es —exceptuando la de Shakespeare— la mejor prosa de la lengua inglesa y es además un correctivo saludable para cualquiera que tenga tendencias visionarias o entusiasmos románticos. El *Cuento de una barrica* enseña los diferentes usos de la ironía, más necesarios que nunca, para mí no menos que para los demás.

Las cien páginas del *Cuento de una barrica* contienen una mezcla intoxicante de parodia, sátira, ironías sin fin y digresiones sabias. Con los años, yo me he convertido en un maestro infinitamente digresivo, tanto que con frecuencia me veo obligado a preguntar a mis estudiantes dónde estábamos antes de la última digresión. Lo cual quiere decir que no puedo enseñar sin recordar el *Cuento de una barrica*, cuyo método consiste en interrumpir con digresiones una narración alegórica, hasta que todo se vuelve digresión. Las sátiras tienden a ser digresivas: cuando ya han arrancado, suele surgir algo más que es necesario atacar. Swift recurre más a la digresión que casi todos los demás satíricos: el *Cuento de una barrica* es una sola digresión. Lo que Freud llama impulsos (de amor y de muerte), para Swift no son más que digresiones. Cuando rompemos el hilo del discurso, nos hacemos a un lado, como si fuéramos incapaces de caminar recto. Aunque Swift pelea contra muchos enemigos en general, sus demonios particulares son Hobbes y Descartes. La “barrica” de su título tiene muchos significados, incluyendo un objeto sin importan-

cia, pero también debe ser un chiste privado de Swift. Cuando los seguía una ballena a corta distancia, los marineros solían echar al agua un tonel para desviar la amenaza, y es lo mismo que trata de hacer Swift con sus lectores, alejarlos de la metafísica materialista del *Leviatán* de Hobbes. Descartes, proponente del dualismo filosófico, es asesinado por Aristóteles en *La batalla entre los libros*. El satírico ni siquiera le permite a Descartes una muerte digna: la flecha de Aristóteles apunta a sir Francis Bacon pero se desvía hacia Descartes.

Todo en el *Cuento de una barrica* es deliberadamente desconcertante; el capítulo crucial, “Un discurso concerniente a la operación mecánica del espíritu” ni siquiera forma parte del texto, sino que aparece como un anexo. Si el espíritu y la materia se han de separar radicalmente, como lo propone Descartes, entonces el espíritu deberá ser transportado allende el reino de la materia:

Hay tres formas generales de expulsar el alma... La primera es propiamente un Acto de Dios y se llama *Profecía o Inspiración*. La segunda es propiamente un acto del Diablo y se llama *Posesión*. La tercera... es consecuencia de una Imaginación poderosa... el cuarto método del *Entusiasmo religioso*, o lanzamiento del alma, es puramente consecuencia de un artificio y de una operación mecánica, y no ha sido extensamente manipulado.

Se debe poner remedio a dicha situación y el vocero de Swift está aquí para contarnos que en la era de Hobbes y de Descartes la operación mecánica del espíritu es efectivamente digresiva: el alma se convierte en un vapor gaseoso que siempre se va para un lado o para el otro cuando se mueve.

Entre la salvaje indignación de Swift y nosotros se interpone el contador del cuento, un pozo de información equivocada, como corresponde a quien ha sido educado como escritor mercenario de Grub Street —y quien representa muchos de los puntos de vista que ataca—. Sin embargo Swift no nos presenta las cosas con tanta claridad y sencillez; a veces se deja llevar por su ego y le permite al mercenario hablar en su nombre, aunque el pobre hombre es un antiguo bedlamita. El mercenario escribe a favor de “el perfeccionamiento universal de la humanidad”; los designios de Swift no son tan exaltados, pero su vocero tiene la preocupante tendencia a exaltarse hasta alcanzar una elocuencia muy

propia de Swift. Entre los sumos sacerdotes de la digresión, enemigos de Swift, acólitos del dios-viento, se encuentran “todos los pretendientes a la inspiración de cualquier tipo”, y son descartados como vulgares apocalípticos:

A causa de esta costumbre de los sacerdotes, algunos autores mantienen que estos eólicos son muy antiguos sobre la tierra. Por la transmisión de sus misterios, que acabo de mencionar, parecen ser exactamente los mismos que aquellos otros antiguos oráculos cuyas inspiraciones eran debidas a ciertos efluvios subterráneos de viento, transmitidos al sacerdote con la misma fatiga y casi con la misma influencia sobre el pueblo. Es cierto, en efecto, que estos oráculos eran frecuentemente manejados y dirigidos por oficiantes femeninos cuyos órganos se entendía que estaban mejor dispuestos para la admisión de aquellas ráfagas proféticas, que entraban y salían por un receptáculo de mayor capacidad y causaban también de esa forma un cierto prurito que, con el debido cuidado, ha sido refinado de un éxtasis carnal a un éxtasis espiritual. Y, para confirmar esta profunda conjetura, se insiste más adelante en que esta costumbre de los sacerdotes femeninos se ha mantenido en ciertos refinados colegios de nuestros modernos eólicos, que están de acuerdo en recibir su inspiración a través del receptáculo antes mencionado, como sus ancestros de las sibilas⁷.

Aunque Swift dota al contador del cuento con un poco de su ironía, lo que viene a continuación es pasmoso, además de muy ofensivo para los feministas:

Los sabios eólicos mantienen que la causa original de todas las cosas es el viento, principio del cual fue producido al comienzo todo este universo y en el cual se resolverá el final; pues el mismo sopro que encendió e inflamó la llama de la naturaleza, la apagará un día⁸.

Al final el blanco son los cuáqueros, pero todo el pasaje se eleva en un *crescendo* como de *El rey Lear*. Impaciente con los defensores académicos de Swift, Susan Gubar señala con gran sensatez el horror que el gran satírico siente ante el “ineludible rasgo físico” de las mujeres. La naturaleza psicosexual de Swift no era la más feliz, pero incluso si hubiera disfrutado de arrebatos genitales con “Stella” y “Vanessa”, sus casi amantes, creo que la escritura de este genio encarnado de la ironía no

hubiese variado mucho, y me parece absurdo acusar a Swift de misoginia, pues su indignación va dirigida contra toda la humanidad, hombres y mujeres. El argumento central de Swift consiste en que todos nosotros, de uno y otro género, estamos sujetos a la operación mecánica del espíritu. Y también lo está Swift en este magnífico pasaje, un vapor sublime dirigido contra los vapores:

Además, hay algo especial en las mentes humanas que fácilmente se inflama con la accidental aproximación y colisión de ciertas circunstancias que, aunque de apariencia insignificante y ordinaria, se encienden a menudo en las mayores urgencias de la vida. Pues las grandes mudanzas no siempre son efectuadas por manos fuertes, sino por una adaptación debida a la suerte y en su momento apropiado; y no importa dónde se encendió el fuego si el vapor ha llegado al cerebro. Pues la región superior del hombre está pertrechada como la región media del aire; los materiales están formados por causas muy diferentes pero que producen al final la misma sustancia y efecto. La niebla surge de la tierra, el vapor de los estercoleros, los efluvios del mar y el humo del fuego; sin embargo todas las nubes son las mismas en composición y en consecuencias, y los vahos que salen de un retrete proporcionan un vapor tan hermoso y útil como el incienso de un altar. Hasta aquí, supongo que se me concederá fácilmente la razón y se deducirá entonces que, así como el rostro de la naturaleza nunca produce la lluvia sino cuando está nublado y convulsionado, así el entendimiento humano, asentado en el cerebro, debe ser turbado y cubierto por los vapores que ascienden de las facultades inferiores para bañar la inventiva y hacerla fructificar⁹.

Si esto sigue siendo sátira, Swift se ha convertido en una de las víctimas, papel que evitó ansiosamente dissociándose de Gulliver en *Los viajes de Gulliver*. El *Cuento de una barrica* es la mejor de las dos por la misma razón por la cual *El rey Lear* es superior a *Otelo*: porque en *Lear* y en el *Cuento* somos arrastrados hasta un muy peligroso borde, donde la fuerza de la retórica y la fuerza de la pasión desbordan cualquier consideración relativa a la forma. En su *Life Against Dead* (1959) [La vida contra la muerte], Norman O. Brown plantea su famosa defensa de lo que denominó la “visión excrementicia” en Swift, expresión que tomó de Middleton Murry y Aldous Huxley. Varias décadas más tarde, creo que esta visión no necesita de nuestra compasión ni de nuestro elogio,

así como no la necesita ni en Rabelais ni en Blake, también ellos satíricos imbuidos de energías demoníacas. Lo que el doctor Samuel Johnson temía en Swift no era la fuerza del genio ironista sino el “peligroso ejemplo” de la sátira swiftiana de tantas tendencias “religiosas”. Swift se consideraba —y tenía razón— un devoto sacerdote anglicano que trabajaba como deán de la catedral de San Patricio en Dublín. Pero sus parodias, sus ironías y sus sátiras eran muestra de un genio incomparable. A juicio del doctor Johnson, estos poderes se habían independizado del control explícito de Swift: las campanas destruyeron la torre.

Ya establecí la diferencia entre el genio de Swift y su eventual locura, pero a medida que leo *Cuento de una barrica* me siento incapaz de apartar su genio de su furia. Al comienzo sus blancos son Hobbes y Descartes, pero después nos incluye a todos nosotros —y también él necesariamente convertido en víctima—. Goneril y Regan son monstruos de las profundidades y sin embargo la furia de Lear trasciende incluso sus provocaciones. ¡Qué difícil resulta combatir la sensación de que la ira de Swift trasciende el entusiasmo que ataca! ¿Será posible manifestar indignación profética contra la profecía? ¿Qué es lo que valida la aparente crueldad de Swift? Y en esta pregunta, es la palabra “aparente” la que está en tela de juicio:

La semana pasada vi a una mujer despellejada y podéis creerme que su persona estaba alterada para peor¹⁰

La fuerza literaria de esta ironía es indiscutible: puede ser considerada una parodia del sadismo, ¿pero cómo excluir el sabor del mismo sadismo? Una de las razones por las cuales el *Cuento de una barrica* nunca deja de sorprendernos es que es uno de los pocos libros absolutamente originales que se ha escrito en inglés. Los dos términos fundamentales y opuestos de los que se ocupa son lo “mecánico” y el “espíritu”, y Swift siente un enorme desprecio por los dos: la máquina representa lo corpóreo, de acuerdo con la designación de Hobbes, y el espíritu es la conciencia, aislada y reducida por Descartes. A Swift le parece que el cuerpo como máquina es primordialmente un productor de excremento y de fluidos sexuales, mientras que el espíritu cartesiano no es más que viento, un vapor dañino. El cristianismo de Swift ha optado por un camino intermedio: la razón y la verdad no nos conducen a la felicidad (una meta muy improbable), sino al orden y a la decencia. Pero, ¡ay!, estos térmi-

nos han perdido gran parte de su brillo en los tres siglos corridos desde la publicación del *Cuento de una barrica*. George W. Bush y la Coalición Cristiana no serían ideales swiftianos: él exaltaba la mente, argumento legítimo de su feroz orgullo.

No dejo de leer el *Cuento de una barrica* porque corrige mis inclinaciones románticas, mi búsqueda del espíritu en la poesía romántica y posromántica. Pero lo recomiendo a todos por su originalidad, su intensidad demoníaca y el esplendor de su prosa. Y dado que lo que preocupa es el genio, porque conozco muy pocas obras en inglés en donde se vea tan claramente esta peligrosa y sorprendente explosión de genio.

Frontispicio 34

Jane Austen

Debo confesar que creo que [Elizabeth Bennet] es una de las criaturas más encantadoras que haya aparecido impresa, y no sé cómo podré tolerar a aquellos que no la quieran¹¹.

No recuerdo a nadie además de Vladimir Nabokov a quien le disgustara la heroína de *Orgullo y prejuicio*, y ante su insistencia en la inferioridad de Jane Austen en comparación con Nicolai Gógol me vi obligado a abandonar su salón de clases (en 1947). Nabokov proclamaba (muy al estilo de Humbert Humbert) que Elizabeth Bennet era insípida, un juicio equivalente al descubrimiento de que la Rosalinda de *A vuestro gusto* nos aburre. Nabokov aún no había escrito *Pálido fuego*, la prueba más patente de su propio genio, pero ni siquiera ese sobresaliente *tour de force* es tan hilarante y memorable como *Orgullo y prejuicio*. No me imagino lo que Gógol habría pensado de Jane Austen, pero compararlos me parece absurdo, como enfrentar a Nabokov y a George Eliot. Las salvajes ironías de Gógol y Nabokov no tienen nada en común con la ironía de Austen, descendiente de la interioridad dramática de Shakespeare y Chaucer.

Como Rosalinda, Elizabeth Bennet es ingeniosa, amable, de espíritu y sensibilidad sanas; y como ella, logra el milagro de ser a la vez fascinante y normativa. Sólo un genio superior puede crear algo a la vez delicioso y amenazante para los hombres de mala voluntad. C.S. Lewis sugirió alguna vez que Jane Austen era la descendiente literaria del doctor Samuel Johnson; yo idolatro a Johnson, que representa lo sublime en mi vocación, pero Austen es la hija de Shakespeare: sus heroínas desafían las contingencias de la historia y sus heroínas se cuentan entre las muy escasas imágenes de libertad interior.

Jane Austen

1775 | 1817

AUSTEN FUE LA SÉPTIMA DE OCHO HIJOS. Dado que lo que a mí interesa es su genio individual —el que la distinguió de sus hermanos y de prácticamente todos los demás habitantes de la Gran Bretaña— empiezo por declarar mi desinterés pragmático en la supuesta relación que hay entre sus novelas y las políticas y los procedimientos imperiales de su país. He conocido a un número sorprendente de personas que enseñan —y no diré literatura sino estudios coloniales— y que aseguran jamás haber leído *Mansfield Park*, a pesar de ello afirman que lo más importante en la novela de Austen es su oscura “faceta financiera”, la plantación de azúcar que sir Thomas Bertram posee en Antigua.

En esta realidad nuestra, cada vez más virtual, hay tres autores aparentemente inmunes a la decadencia de la auténtica lectura: Shakespeare, Austen y Dickens. Este fenómeno no obedece a razones políticas ni a razones de culto: de las páginas de estos escritores surgen personajes principales y personajes secundarios con una abundancia inigualada en lengua inglesa. Unos cuantos novelistas y aún menos dramaturgos nos han legado dos o tres milagros de la personalidad. Según mis cuentas, Shakespeare tiene más o menos 200; en las cinco novelas de Austen que valen la pena hay más de treinta. Murió a los 41 y su periodo principal está comprendido entre 1811 y 1817. Si hubiese tenido una década más quizás habría alcanzado una eminencia sorprendente incluso para sus más ardientes admiradores. *Persuasión*, publicada póstumamente, es su novela más profunda y exhibe un refrescante dominio de la interioridad shakespeariana.

Como Shakespeare, Austen es una lectura gratificante en cualquier nivel de intensidad. Su dominio de la perspectiva es otra de sus fortalezas shakespearianas. “¿Qué objeto tiene otro valor que el que se le da?”: la pregunta retórica de Troilo en *Troilo y Cressida* es la misma pregunta implícita que se hacen los personajes principales de Austen: Elizabeth Bennet, Emma Woodhouse, Fanny Price, Anne Elliot. La cuestión de lo estimado y de la estimación, del yo y de los demás, está en el centro de la visión de Austen. Aunque también es crucial en Shakespeare, la

magnitud de sus ironías —como la de las de Chaucer— obstaculiza nuestra percepción, cosa que nos permite ser escépticos ante el valor o los valores de un determinado personaje de sus obras. Alistair Fowler afirma que en el mejor de los casos Hamlet es un héroe-villano, pero no muchos están de acuerdo con él. Austen disipa prácticamente todas las dudas antes de la conclusión de sus novelas: su arte depende de que el lector entienda lo que ella plantea. Nadie malinterpreta a la señora Bennet, al señor Collins y a lady Catherine de Bourgh cuando lee *Orgullo y prejuicio*. Pero sí tenemos dudas sobre el señor Bennet, aunque no nos disgusta en absoluto. ¿Qué relación hay entre su espantosa escogencia de la señora Bennet y el que se rehúse a sentir cualquier tipo de afecto que trascienda la diversión sardónica? ¿Jane Bennet y Charles Bingley son lo suficientemente interesantes como para justificar plenamente su importancia en la historia? La ironía de Austen es tan sutil que podemos colegir que ellos no tienen que justificar nada: su insipidez resalta las intensidades de Elizabeth y de Darcy. He escrito sobre *Emma* y sobre *Persuasión* y no me siento inclinado a participar en la polémica contra los virtuosos culturales que infestan las discusiones en torno a *Mansfield Park*, así que me limitaré a hablar de *Orgullo y prejuicio*. No hay mejor ejemplo del genio de Austen para la invención de la personalidad gracias a la ayuda de sus poderes irónicos que este hito en su obra. El señor Collins es uno de los logros cómicos de la literatura y nos basta con él para dejar establecido el genio de Austen. Veamos al señor Collins proponiéndole matrimonio a Elizabeth Bennet:

Las razones que me impulsan al matrimonio son varias: primera, que juzgo lo más acertado para cualquier clérigo que esté en buena situación económica (como yo lo estoy) predicar a sus feligreses el matrimonio con su propio ejemplo; segunda, que estoy convencido de que con casarme seré mucho más feliz; y tercera (y esto debí tal vez mencionarlo antes), que se trata de un consejo personal y de una recomendación de la muy noble señora a la que tengo el honor de llamar protectora mía. En dos ocasiones se ha dignado darme su opinión a este respecto, ¡sin yo pedírsela!; el último sábado por la noche, antes de que yo viniese de Hunsford, en uno de los intervalos de nuestra partida de cuatrillo, justamente cuando la señora Jenkinson estaba arreglando el escabel de la señorita de Bourgh, me dijo: “Señor Collins, debe usted casarse. Un clérigo en las condiciones

suyas debe casarse... Sea acertado en la elección, escoja, por consideración *a mí*, una mujer distinguida, y por lo que a *usted* respecta, una mujer activa y útil, que no se haya educado con muchas pretensiones y que sea capaz de sacar el mayor partido posible de una renta pequeña. Este es el consejo que le doy. Busque esa clase de mujer lo antes posible, tráigala a Hunsford y yo iré a visitarla inmediatamente". Quiero decirle de paso, hermosa prima mía, que considero que esa distinción y amabilidad de lady Catherine de Bourgh no es una de las menores ventajas que está en mi mano ofrecerle. Su trato, como ya verá, es superior a todo lo que yo pudiera describirle, y creo que el ingenio y la vivacidad que usted posee serán del agrado de aquella señora, especialmente cuando se vean puestos en su sitio por el silencio y el respeto que su rango necesariamente impone. Estas son las razones generales que me impelen al matrimonio; quedan por decir las que me han traído a Longbourn, en vez de buscar esposa en mi misma vecindad, en la que hay mujeres muy simpáticas, se lo aseguro. Teniendo como tengo que heredar esta finca a la muerte de su honorable padre (que viva muchos años más), decidí para tranquilizar mis escrúpulos elegir esposa entre sus hijas a fin de que el perjuicio que había de causarles fuese lo más pequeño posible, cuando llegue ese fatídico momento... y vuelvo a repetir que ojalá se retrase muchos años. Esta ha sido mi razón especial, querida prima, y espero que no desmereceré por ella en su opinión. Y ya sólo me queda declararle la violencia de mi afecto en la forma más viva que me sea posible. De la dote no quiero ni hablar, y me abstendré de mencionar siquiera ese asunto a su padre, pues bien sé que no podría dársela; creo que su única fortuna se reducirá a mil libras de valores al cuatro por ciento, en cuya posesión no entraría usted hasta después del fallecimiento de su madre. Quiero, pues, guardar silencio acerca de todo eso y le doy la seguridad de que no saldrá de mis labios una sola palabra de reproche por ese motivo cuando estemos casados¹².

¡Ningún novelista cómico ha podido mejorarlo! Ni siquiera Dickens ha creado un rival digno del insigne señor Collins, cuya pomposidad encontró a su diosa en la jactancia sin límites de lady Catherine de Bourgh. Quizás la frase sublime de este pasaje sea "Y ya sólo me queda declararle la violencia de mi afecto en la forma más viva que me sea posible". Este es el compromiso, y el señor Collins procede inmediatamente a ocuparse del aspecto pragmático de las finanzas, no sin antes

recordarle redundantemente a Elizabeth la pobreza de su dote. Pero Austen casi se supera con la economía estilística de la reacción del señor Collins a la mejor amiga de Elizabeth, Charlotte Lucas:

Todo quedó arreglado a satisfacción de los dos, tan pronto como las parrafadas del señor Collins lo permitieron.

Al entrar en casa, él ya le rogaba encarecidamente que señalase el día en que había de hacerlo el más feliz de los hombres. Esta pretensión no podía ser satisfecha inmediatamente, pero la dama no tenía ganas de jugar con la felicidad de aquel hombre. La estupidez de que la naturaleza lo había dotado ampliamente tenía por fuerza que quitar a su noviazgo todo el encanto que pudiera hacer que una mujer deseara su prolongación; la señorita Lucas, que lo aceptó únicamente por el deseo de establecerse, no se sentía con ganas de retrasar el día de la boda¹³.

Como telón de fondo de esta comedia, y para incrementar el humor del cortejo Darcy-Elizabeth, encontramos la conmovedora historia personal de Austen. En 1796, cuando tenía veinte años, se enamoró de Tom Le Froy, de su misma edad, un irlandés descendiente de hugonotes. Su falta de dote condenó la relación. Quizás hubo una relación posterior, pero el hombre murió. Lo que sí sabemos es que en el otoño de 1802 Austen aceptó la propuesta de matrimonio de un tal Harris Bigg-Wither. Después de una noche sin dormir, ella le informó al joven —de 22 años, mientras que ella ya había cumplido 27— que no podía casarse con él. Aparentemente con eso concluyó su vida amorosa. Pero Bigg-Wither sí se casó, dos años después, y tuvo diez hijos, de manera que si Austen se hubiera casado con él quizás no nos habría dejado ninguna novela.

Los precursores de Austen fueron Samuel Richardson y Fanny Burney, que le enseñaron a Austen a fusionar a Richardson y a Henry Fielding en una nueva forma de narración. Aparentemente la novela favorita de Austen era *Sir Charles Grandison*, pero la obra maestra de Richardson es *Clarissa*, cuya longitud y magnificencia estética es comparable con las de *En busca del tiempo perdido*. Ya casi nadie lee *Clarissa*, pero ni Austen, ni Dickens, ni George Eliot, ni Henry James nos legaron un libro tan poderoso. Austen carecía de sensibilidad religiosa, pero su temperamento era protestante, y su sentido del albedrío protestante se formó a partir de las novelas de Richardson, de la poesía de William Cowper y de la crítica literaria y moral del doctor Johnson. Las heroí-

nas de las novelas de Austen son ejemplo del albedrío puritano, que exalta la autonomía del espíritu. El “orgullo” de *Orgullo y prejuicio* es el arte del albedrío. Miremos el que, a mi juicio, es el mejor pasaje de la novela, cuando Darcy, en el capítulo xxxiv, le propone matrimonio a Elizabeth y es rechazado:

Al cabo de varios minutos de silencio, se acercó a ella y le dijo con gran agitación:

—Ha sido en vano que yo luchase. Nada he conseguido con ello. Mis sentimientos pueden más que yo. Permítame que le diga cuánta es la admiración que me inspira y cuánto la amo.

El asombro de Elizabeth era superior a toda expresión. Miraba con ojos atónitos, le subía el color a la cara, dudaba de sus sentidos y no podía articular palabra. Darcy creyó que con esto le daba ánimos, y se lanzó a confesarle los sentimientos que desde hacía tiempo le inspiraba. Hablaba bien, pero allí no entraban sólo en juego los sentimientos del corazón; hizo tanto hincapié en su amor como en su dignidad. Habló de su inferioridad social, de que su casamiento era una degradación, de las razones de familia que su buen criterio ponía como obstáculos en el camino de sus afectos. Hablaba con un calor y un convencimiento que parecían nacer de la seguridad que tenía de que sus palabras más que lastimarla daban mayor realce a sus pretensiones.

A pesar de que la antipatía que le profesaba tenía raíces muy hondas, no podía dejar de agradecerle el homenaje de afecto de un hombre de aquella categoría. No flaquearon sus resoluciones ni por un solo instante, pero le dolía en un principio el disgusto que iba a darle con su negativa. Los razonamientos del pretendiente consiguieron apagar en ella toda compasión, transformándola en ira. Se esforzó, sin embargo, en conservar su serenidad para contestarle con paciencia cuando él acabase de hablar. Las últimas frases de Darcy fueron para encarecerle la fuerza de un amor que no había conseguido dominar a pesar de todos los esfuerzos que había hecho, y para manifestar la esperanza de que ella lo recompensase aceptando su mano. Elizabeth comprendió que Darcy no dudaba de que su respuesta sería favorable. Aunque habló de recelos y ansiedades, todo en su actitud denotaba seguridad completa. Este detalle la exasperó más aún, y en cuanto Darcy acabó, le contestó con el rostro encendido:

—Creo que lo primero que exige la costumbre en casos como este suele ser que la interesada exprese su gratitud por los sentimientos que mani-

fiesta el declarante, sean o no aceptados por ella. Es lógico que una se sienta halagada. Si yo fuera capaz de esa gratitud, le daría las gracias en este mismo momento. Pero no puedo sentirla. Me ha tenido siempre sin cuidado el que usted me apreciase o no me apreciase; ese afecto que ahora me confiesa me lo ha otorgado a regañadientes. Lamento que nadie sufra por mí. No me he propuesto jamás hacerle sufrir, y espero que la pena que ahora experimenta será de corta duración. Esas mismas consideraciones que, según dice, le han impedido durante tanto tiempo ceder al afecto que por mí sentía, conseguirán fácilmente ahogarlo después de esta explicación.

El señor Darcy, apoyado en la repisa de la chimenea, no apartaba sus ojos de Elizabeth, y dio muestras de recibir aquellas palabras con tanta sorpresa como enojo. Se puso pálido de ira y en todos los rasgos de su cara se retrataba la alteración de su alma. Luchaba por aparentar serenidad, y no despegó los labios para hablar hasta que creyó haberlo conseguido. Su silencio le resultaba ominoso a Elizabeth. Al fin, y en un tono de forzada calma, se expresó de este modo:

—¡Y eso es todo lo que usted me hace el honor de contestarme! Creo que me autorizará a pedirle que me explique por qué me rechaza sin tomarse siquiera la molestia de fingir un poco de cortesía. Aunque, verdaderamente, esto tiene poca importancia¹⁴.

Algunos de los críticos más acertados de Austen señalan la capacidad de cambiar de Darcy y de Elizabeth, que eventualmente les permite ser felices juntos. Pero la perspectiva irónica de Austen abre otras posibilidades de interpretación: en realidad no cambian mucho, sino que aprenden a buscarle acomodo a sus orgullos complementarios, que de esta forma se vuelven legítimos. Después se dan cuenta con claridad de que lo que los une es la voluntad, una voluntad de aceptar la estima allí donde la estimación del valor del otro es inusitadamente elevado. Ambos comprenden que no pueden cometer un error al escoger un albedrío equivalente. Esto es protestantismo desplazado, pero que ciertamente surge de aquella tradición según la cual leemos la Biblia de acuerdo con nuestras propias luces y nunca perdemos nuestra autonomía en un éxtasis místico. De los dos albedríos, el de Elizabeth es el más puro y el de Darcy es el más ansioso, el más insistente en sí mismo.

¿Cómo definir el genio de Austen? Con una dosis considerable de ironía defensiva, Henry James escribió que “la clave para entender la buena fortuna de Jane Austen con la posteridad es en parte la gracia extraordinaria de su facilidad —su inconsciente, de hecho—”. Como lo hace con Hawthorne y con George Eliot, James trata de negarle a Austen su conciencia artística porque tiene que defenderse de sus ancestros. Démosle la vuelta a su comentario y pensemos en la gracia de la conciencia de Austen, cuyo rango —a pesar de sus deliberadas limitaciones sociales— se acerca a las dimensiones shakespearianas. No basta con considerarla una ironista: fue un genio del albedrío y un protagonista crucial en la secularización del albedrío protestante. Y sin embargo la faceta más sobresaliente de dicho albedrío es el hecho de que esté dirigido a la personalidad, hacia la extremada libertad de la individuación.

Frontispicio 35

Dama Murasaki

Y cuando toco el koto para mí misma en la brisa fresca de la tarde, me preocupa que alguien me oiga y se dé cuenta de que estoy “contribuyendo a la tristeza que hay en todo esto”; qué arrogante y patético de mí. Así que ahora mis dos instrumentos, el de trece cuerdas y el de seis, permanecen en un gabinete pequeño y sucio, completamente encordados. El descuido – olvidé, por ejemplo, pedir que quitaran los puentes en los días de lluvia– ha hecho que el polvo se acumule sobre ellos, que permanecen recostados entre la alacena y una columna.

Hay otras dos alacenas llenas a reventar. Una contiene viejos cuentos y poemas convertidos en el hogar de innumerables insectos que se han diseminado en una forma tan desagradable que ya nadie quiere mirarlos; la otra está llena de libros chinos que reposan allí sin que nadie les preste atención desde que muriera aquel que tan cuidadosamente los reunió. Cuando mi soledad amenaza con abrumarme saco uno o dos para mirarlos; pero mis mujeres se reúnen a mis espaldas. “Son estas cosas las que la hacen tan infeliz; ¿qué clase de dama lee libros chinos?”, susurran. “En el pasado ni siquiera se consideraba adecuado leer sutras”. “Es verdad”, quisiera replicar. “¡Pero no conozco a nadie que haya vivido más tiempo por creer en supersticiones!”. Sin embargo eso sería insensible de mi parte. Hay algo de verdad en lo que dicen.*

Tanto en su *Diario* como en *El romance de Genji*, la dama Murasaki conduce una búsqueda del tiempo perdido casi proustiana. Paradójicamente, el espléndido Genji se destruye a causa de su deseo incesante de vivir una y otra vez la experiencia de enamorarse. Cuando el auténtico amor de su vida –cuyo nombre, significativamente, es Murasaki– reacciona involuntariamente al hecho de haber sido reemplazada marchitándose, Genji no la sobrevive por mucho tiempo.

El romance de Genji está a años luz de Proust, pero no puedo menos que preguntarme si el anhelo incesante de Murasaki no es un equivalente válido a la búsqueda de Proust. En Proust, el amor muere pero

* A partir de la versión inglesa de Richard Browning. N del T.

los celos son eternos; el narrador continúa en su búsqueda de todos los detalles de las relaciones lesbianas de Albertina aunque su recuerdo de la amada muerta se haya vuelto muy tenue. En la dama Murasaki los celos se han amortiguado porque no es posible que un hombre sea posesión exclusiva de una mujer.

No podría afirmar sin lugar a dudas que el punto de vista de *El romance de Genji* es femenino, porque la identificación de la dama Murasaki con “el brillante Genji” es muy sólida. Y sin embargo la exaltación del anhelo sobre la realización podría indicar que la visión masculina del amor sexual es esencialmente secundaria.

El esplendor de la dama Murasaki surge, como el de Proust, de su sabiduría en aumento, en la cual la nostalgia de lo estético mezclada con la nostalgia de lo espiritual reemplaza un orden social decadente. Para ser un genio del anhelo hay que contar con una paciencia narrativa sobresaliente, y resulta sorprendente lo bien que varía sus historias.

Dama Murasaki (Murasaki Shikibu)

978 ¿? | 1026 ¿?

LA AUTORA DE *El romance de Genji* es la única asiática en este libro, pero su extensa narración forma parte de la cultura literaria inglesa desde la traducción de Arthur Waley de 1933. Leí esta versión hace cincuenta años y guardo conmigo las vívidas impresiones que me produjo; recientemente —aunque fue publicada en 1976— leí la traducción de Edward G. Seidensticker, muy diferente de la que yo conocía. La lectura simultánea de Waley y Seidensticker es ilustrativa: *Genji* es una obra tan espléndida y tan llena de detalles que uno quisiera que hubiera más versiones. La traducción alemana de Oscar Benl (1966) es una reflexión más en torno a la inmensa obra de Murasaki y enriquece al lector que no conoce el japonés medieval o moderno. Podemos suponer que —en relación con los japoneses contemporáneos— el lenguaje de Murasaki se encuentra en algún punto entre lo que para nosotros el inglés antiguo y el inglés medieval. No está tan lejos como el *Beowulf* ni tan cerca como Chaucer; de manera que las traducciones al japonés moderno son esenciales para los lectores actuales.

Sin duda *El romance de Genji* nos es más ajeno culturalmente de lo que Waley, Seidensticker o Benl lo hacen parecer, pero el genio literario tiene una capacidad única para la universalidad y yo tengo la ilusión —sostenida mientras leo— de que la dama Murasaki se encuentra tan al alcance de mi entendimiento como Jane Austen, o Marcel Proust, o Virginia Woolf. Austen es una novelista secular, como Murasaki; a medida que se desarrolla, su romance se parece cada vez más a una novela excepto por la confusa plétora de personajes. Hay casi cincuenta personajes principales y es difícil mantener la claridad acerca de quién se casó y cuándo, o quién tuvo una relación de carácter sexual, o quién es secretamente el padre o la hija de alguien. Uno nunca pierde el interés cuando lee la versión de Seidensticker, de casi 1.100 páginas (es más fiel y está menos condensada que la de Waley), pero se pierde con facilidad. *Genji*, un príncipe imperial condenado al exilio como plebeyo, es un personaje exuberantemente apasionado, eternamente anhelante, mutable, e impaciente cuando sus deseos no se cumplen. En su caso más valdría hablar

de “anhelo” que de “anhelos”; él *es* el anhelo mismo y resulta además evidentemente irresistible para las extraordinarias (y extraordinariamente diversas) mujeres de la corte y de las provincias.

No debemos pensar en Genji como en un don Juan, si bien da señales de ser claramente “móvil”, según la expresión de lord Byron. La misma dama Murasaki —como lo expresa a través de su narradora— lo encuentra simpático y algo más; Genji irradia luz y debería ser emperador. En Murasaki y en las escritoras contemporáneas, Eros no corresponde exactamente a nuestra idea del “amor romántico”; pero en lo que se refiere a la obsesión, la autodestrucción, la determinación o la aparente inevitabilidad no hay muchas diferencias. Aunque en *El romance de Genji* todos son budistas, y por tanto la doctrina les advierte de los peligros del deseo, prácticamente todos son vulnerables, y Genji más que todos. Las damas sólo recurren a la renunciación —esa “punzante virtud”, en palabras de Emily Dickinson— después del desastre y el perpetuamente apasionado Genji, sólo después de muchas vueltas.

Genji —que nunca será emperador— es particularmente dado a la formación de lazos repentinos (y perdurables, después) con damas que no son la más alta alcurnia, con lo cual replica la pasión de su padre imperial hacia su madre, arrojada de la corte por la inquina de cónyuges más aristocráticas. La madre de Genji, devastada, muere cuando él aún es un bebé, y su ansia de intimidad claramente está relacionada con esta pérdida. Pero la dama Murasaki —que antes de haber terminado su romance se anticipa a Cervantes como primer novelista— es también una ironista de primera línea. En el delicioso capítulo segundo, “El árbol escoba”, nos ofrece un simposio pragmático sobre el amor en el que participan Genji y otros tres cortesanos:

En este punto dos jóvenes cortesanos, el uno, oficial de guardia y el otro, un funcionario en el ministerio de ritos, aparecieron en escena para atender al emperador en su retirada. Ambos eran devotos del amor y ambos eran buenos conversadores. Como si los hubiese estado esperando, To no Chujo los invitó a exponer sus puntos de vista sobre la cuestión que acababa de ser planteada. En el desarrollo de la discusión surgieron varios puntos muy poco convincentes.

—Aquellos que acaban de alcanzar un alto rango —dijo uno de los recién llegados—, no atraen tanto la atención como quienes nacen en esa posición. Y quienes nacen en esa posición pero no cuentan con el respal-

do adecuado, quizás tengan todo el orgullo y la nobleza de espíritu, pero no pueden esconder sus deficiencias. De manera que ambos deben ocupar la posición que usted llama intermedia.

”Están aquellos cuyas familias no son del más alto rango pero que se van para la provincia y allí trabajan duro. Tienen un lugar en el mundo, aunque hay miles de cositas que los diferencian. Algunos de ellos podrían estar en la lista de cualquiera. En mi caso, preferiría a una mujer de una familia medianera que una que tenga rango y nada más. Digamos, alguien cuyo padre sea casi un consejero. Alguien con una reputación decente que venga de una familia decente y pueda vivir con cierto lujo. Las personas así pueden ser muy placenteras. No hay nada de malo con la organización de la casa y la hija en ocasiones puede resultar deslumbrante. Se me ocurren varias mujeres así que no tienen nada de malo. Cuando entran al servicio de la corte, será sobre ellas que recaigan los favores inesperados. He visto bastantes casos, déjeme contarle.

La ironía de la dama Murasaki nos obliga a preguntarnos exactamente cuáles son los “puntos muy poco convincentes”. En la que podría ser la ironía final de *El romance*, Genji encuentra la relación más importante de su vida en una niña de diez años a quien llama Murasaki, y a quien adopta y cría. Su nombre (y el de la autora) se refiere a la planta aromática de lavanda, y la relación de Genji con ella es afrentosa desde el principio:

No pensaba mucho en su padre. Habían vivido separados y ella casi ni lo conocía. Ahora sentía un enorme cariño por su nuevo padre. Era la primera en correr a saludarlo cuando llegaba a casa, y se subía a su regazo, y hablaban alegremente, sin restricciones o vergüenza. Él estaba encantado con ella. Una mujer inteligente y perspicaz puede causar toda clase de dificultades. *El hombre siempre debe estar en guardia y los celos pueden tener las consecuencias más ingratas.* Murasaki era la compañera perfecta, un juguete para él. No se habría sentido tan libre y desinhibido con una hija propia. La intimidad paterna tiene sus restricciones. Se había topado con un tesoro extraordinario, de eso no había ninguna duda.

Encontramos, una vez más, un *pathos* irónico que a mi juicio es la tonalidad más característica de la dama Murasaki. Ella misma proviene de una familia de cortesanos aristócratas originalmente de muy alto

rango y gradualmente venidos a menos. La primera vez que vemos a la niña a quien el encaprichado Genji rebautizará con el nombre de Murasaki la acompaña una niñera de nombre Shonagon, cosa que me parece una ironía destinada a Sei Shonagon, cuyo *Libro de cabecera* es el principal contendiente de *El romance de Genji* y de la cual hay referencias derogatorias en el diario de la dama Murasaki, quien la considera “terriblemente pedante” en su despliegue de falsa erudición en la utilización de los caracteres chinos, casi como la Ezra Pound de su época.

Más de 900 años antes de Freud, la dama Murasaki ya comprendía que todas las transferencias eróticas eran sustitutas de afectos tempranos. Platón pensaba lo mismo, si bien la relación arquetípica, en su caso, era con la Idea, más que con la imagen paterna. Cuando Murasaki cumple catorce años, Genji la hace suya:

Era una época aburrida. Ya no lo entusiasmaban las errancias nocturnas que alguna vez lo habían absorbido. No dejaba de pensar en Murasaki. La creía inigualable, lo más cerca de su ideal que podía imaginar. Pensando que ya no era demasiado joven para casarse, le había hecho envites amorosos; pero ella aparentemente no los había comprendido. Pasaban el tiempo jugando Go y Hentsugi. Ella era inteligente y lo complacía de muchas y muy delicadas maneras en las diversiones más triviales. No había pensado seriamente en volverla su esposa. Ahora no podía contenerse. Sería un golpe, por supuesto.

¿Qué había sucedido? Sus mujeres no tenían forma de saber cuándo se había cruzado la raya. Una mañana Genji se levantó temprano y Murasaki seguía en la cama. No era algo usual en ella, dormir hasta tan tarde. ¿Estaría bien? Antes de devolverse a sus propias habitaciones, Genji empujó una piedra para tinta tras las cortinas de la cama de ella.

Por último, cuando ya no había nadie cerca, ella levantó la cabeza de la almohada y vio a su lado un pedacito de papel muy bien doblado. Lo abrió con indiferencia. Sólo contenía este verso, casualmente escrito:

“Han sido muchas noches que hemos pasado juntos sin propósito, con estas cobijas entre nosotros”.

Genji le dejó a Murasaki el estigma figurativo del incesto, y ella nunca será madre. El narrador, como siempre, no hace juicios y la muchacha violada de catorce años hará la transición hacia una etapa de felicidad con Genji, pero esta etapa es meramente irónica. Genji, buscador

perpetuo de lo que no habrá de ser encontrado, busca otras consortes pero no deja ir a Murasaki. No obstante, ella es una conciencia asombrosa que no se doblega ante él y busca en la devoción budista el camino de regreso a sí misma y a su propia infancia. Como Genji no le permite convertirse en una monja budista, ella organiza una ceremonia en honor del Sutra del Loto que permite la salvación de las mujeres. Después, cae en una larga agonía para aliviar su dolor, como lo habría expresado John Milton. Muere tras haber recuperado su belleza infantil, dejando a Genji desolado.

La dama Murasaki no culpa a Genji, así como no culpa a una estación por reemplazar la siguiente. Y sin embargo después de todo esto él finalmente se encuentra en el camino que conduce a su derrota ante la vida. Después de un año empieza a prepararse para partir y muere entre el capítulo XLI y el XLII, como si la dama Murasaki estuviese tan apegada a su creación que no hubiera podido representar su muerte. El capítulo XLII empieza diciendo “El esplendoroso Genji estaba muerto y no había nadie como él”. La novela sigue durante 350 páginas más y el genio del *pathos* irónico sigue manifestándose, pero en otra historia.

El libro se convirtió en una especie de Biblia secular de la cultura japonesa, y sigue siéndolo. Lo que *Don Quijote* representó para Unamuno es lo que *El romance de Genji* ha sido para miles de japoneses con sensibilidad estética. La escritura secular de la gigantesca novela-romance de la dama Murasaki alcanza un estatus ambiguo porque es prácticamente imposible definir la relación del libro con el budismo. El anhelo destruye a Genji y a sus mejores mujeres. Pero es la esencia de Genji y nosotros los lectores hemos sido cautivados por él y por la pasión que evoca. El mejor de los libros que conozco sobre la obra de la dama Murasaki, escrito por Norma Field, lleva el muy preciso y elocuente título de *The Splendor of Longing in “The Tale of Genji 1987”* [El esplendor del anhelo en El romance de Genji]. Y es en ese punto, creo yo, donde debemos buscar el genio de Murasaki, en ese oximorónico “esplendor del anhelo”. Este anhelo es un deseo que jamás se realizará. Después de leer a la dama Murasaki cambiará para siempre lo que sentimos sobre el amor y enamorarse. Ella es el genio del anhelo y nosotros nos hemos convertido en sus estudiantes antes de conocerla.

NATHANIEL HAWTHORNE, HERMAN MELVILLE, CHARLOTTE BRONTË, EMILY JANE BRONTË, VIRGINIA WOOLF

Estos novelistas, tan diferentes entre sí, están unidos por las imágenes de soledad, locura y amor perdido. La Hester de Hawthorne, el Ismael de Melville, la loca en el ático (la primera mujer de Rochester) de Charlotte Brontë, Heathcliff y el Septimus Smith de Virginia Woolf (cuyo suicidio anuncia el de la escritora) son figuras cuyas alianzas han fracasado. ¿Será Ismael la excepción, considerando que es salvado por el ataúd de Queequeg? En parte sí, pero Ismael y Queequeg formaban parte de la alianza rota con Ahab, creada para cazar y matar al gran Leviatán blanco, exaltado por Dios en el Libro de Job como la tiranía permitida de la naturaleza sobre el hombre.

Melville se consideraba un gnóstico y *Cumbres borrascosas* y los últimos versos de Emily Brontë poseen elementos gnósticos evidentes. La Hester de Hawthorne es emersoniana aunque Hawthorne no lo era, en tanto que Charlotte Brontë, cuyo arte es tan profundamente agresivo, se abrió camino hasta encontrar su propia individualidad. Virginia Woolf, una escéptica y esteta pateriana, llegó a crear un arte tan propio que la suya es una escuela novelística de uno.

Frontispicio 36

Nathaniel Hawthorne

No vamos a seguir a nuestro amigo a través del umbral. Ya nos ha dejado bastante sustento para el pensamiento. Una porción de él prestará su sabiduría para una moraleja y tomará la forma del tropo. En medio de la aparente confusión de nuestro misterioso mundo, los individuos están tan perfectamente ajustados a un sistema y los sistemas unos a otros y todos a un todo que, un hombre al salirse del sistema por un momento, se expone al riesgo espantoso de perder su lugar para siempre. Al igual que Wakefield, se puede convertir en el Proscrito del Universo¹⁵.

Así termina “Wakefield”, que Jorge Luis Borges consideraba su cuento favorito. Wakefield, un londinense, le dice a su esposa que se va de viaje, arrienda habitaciones en la calle siguiente a la de su casa, y se queda allí durante veinte años sin que ni la señora Wakefield ni nadie se enteren de su paradero. Después regresa a casa y es un “esposo amante” hasta su muerte.

Hawthorne no explica el comportamiento de Wakefield; a medio camino en el exilio autoimpuesto, se encuentra con su esposa en la calle pero la multitud los separa. Después de otra década, Wakefield vuelve a casa y la señora Wakefield lo recibe. Y eso es todo.

La reputación del genio de Nathaniel Hawthorne como cuentista ignora su actualidad. Hawthorne no es bueno ni es gris; es tan sorprendente como Kafka, Borges o Calvino. Resulta difícil imaginar cómo lo habrían explicado sus ancestros puritanos. Hester Prynne, su mayor logro, transmite sutilmente una sexualidad más intensa, más persuasiva y más atractiva que la de cualquier de sus descendientes femeninas en la literatura estadounidense. *La letra escarlata* es un romance vital y profundamente perturbador precisamente porque Hester es así de vital y de perturbadora.

El genio de Hawthorne confunde las expectativas, y no lo hace exactamente por voluntad propia sino porque se somete a la moralidad de los cuentos y no a la de la historia, o de la sociedad, o de lo que una u otra época han llamado naturaleza. Hester Prynne es una descastada en Boston pero no en el universo.

Nathaniel Hawthorne

1804 | 1864

CON ESTA SECCIÓN sobre *La letra escarlata* (1850) empieza mi exploración del genio en una serie de ficciones en prosa estadounidenses, que continúa con *Moby Dick o La ballena blanca* (1851), de Herman Melville, *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1884), de Mark Twain, *Fiesta* (1926), de Ernest Hemingway, y *El cielo es de los violentos* (1960), de Flannery O'Connor.

Aunque Hawthorne subtítulo *La letra escarlata* “Un romance”, y aunque abundan los elementos del romance, Hester Prynne es demasiado compleja, está demasiado imbuida de un espíritu escindido como para ser la heroína de un romance. Sus afinidades no son con Jane Eyre ni con Catherine Earnshaw sino con Clarissa Harlowe, antecesora de todas las heroínas de la voluntad protestante. D.H. Lawrence, un auténtico genio crítico cuando estaba lo suficientemente delirante, persiguió a la formidable Hester con un hacha:

Hester Prynne era una diablesa. Incluso cuando andaba de aquí para allá cuidando dócilmente a los enfermos. Pobre Hester. Una parte de ella quería que la salvaran de su natural diabólico. Y la otra quería seguir y seguir en lo diabólico, por venganza.

Esto es de locos, pero señala con mucha precisión que la voluntad de Hester es temible. Austin Warren observó escuetamente que Hester era pagana, y yo añadiría que era una pagana protestante, en la tradición de Anne Hutchinson (1591-1643), a quien se le prohibió volver a Boston en 1637 tras afirmar que su voluntad personal era una fuente confiable de salvación. Los colonos puritanos se sentían profundamente molestos ante el genio religioso de las mujeres y Anne Hutchinson siguió perturbando después a Nathaniel Hawthorne, aunque este nunca sintió nostalgia del puritanismo. Posiblemente la pareja más curiosa que haya caminado sobre la tierra haya sido la de Emerson y Hawthorne, que caminaron juntos alrededor de Concord durante muchos años, casi siempre en silencio. Hester es, más o menos, la hija de Emerson, pero es posible que

lo haya perturbado más a él de lo que provocó a Hawthorne, quien evidentemente está enamorada de ella, como le sucede a tantos lectores del libro —me sucedió a mí, y a muchos de mis amigos y estudiantes—. Al leer sobre Anne Hutchinson no es difícil deducir que era sexualmente muy atractiva, además de corajuda y elocuente. Y lo que es más importante: *no se arrepentía de nada*. A pesar de lo que afirman algunos estudiosos, yo nunca he encontrado pruebas del arrepentimiento de Hester, ni siquiera al comienzo de la historia. Todo el mundo admite —todos menos él— la ambivalencia de Hawthorne hacia el “pecado” de Hester. Pero lo que es relevante de Hester Prynne es que ella es la Eva americana, cosa aún más importante si se tiene en cuenta que no hay, a pesar de las profecías de Emerson, un Adán americano en nuestra literatura. Es verdad que Walt Whitman se compara a sí mismo con Adán temprano por la mañana, pero él es un personaje demasiado grande y demasiado difuso para ser adánico. Hester Prynne es el equivalente americano de la Eva de Milton, y creo que deberíamos considerarla el momento de ruptura del genio del propio Hawthorne. Isabel Archer, de *Retrato de una dama* de Henry James, es un logro magnífico pero nunca resulta tan conmovedora como la sublime Hester. Sólo refiriéndose a una nueva Eva podría haber dicho Anthony Trollope que “imagino a un lector tan enamorado de la imagen de Hester Prynne como para encontrarse en un momento dado a punto de traicionar a la verdadera Hester de carne y hueso, una que si pudiera hacer valer sus derechos sobre él”.

Lo que es estéticamente importante en *La letra escarlata* es la riqueza, imposible de interpretar, con la que Hawthorne nos transmite el poder sexual de Hester. La Eva de *El paraíso perdido* tiene un rival estético en Satán y su Adán no es tan inadecuado. Pero Chillingworth, el Satán de Hawthorne no es tan merecedor de pertenecer a la estirpe de Yago como el Satán de Milton, y su Adán es el apagado y deprimente Dimmesdale. Y el pesar que nos deja este libro se refleja en la pregunta que el lector siempre se hace: ¿es que la magnífica y apasionada Hester no pudo encontrar nada mejor? En Hawthorne, como en Shakespeare, las mujeres deben descender para encontrar lo que se pueda.

Los críticos suelen relacionar con razón la belleza bíblica de Hester con la de la Miriam anglojudía de *El fauno de mármol* (1860), pero Hawthorne no maneja muy bien a Miriam y en ella vemos un viso irrelevante de Beatrice Rappacini. En cambio no hay ninguna duda sobre la fortaleza de Hester, que podría ser la madre de todos los vivos. Al igual

que los más grandes protagonistas shakespearianos, Hester es demasiado vital para que la obra la contenga.

Últimamente Milton ha sido el blanco de la crítica feminista que lo considera muy patriarcal en su tratamiento de Eva. Es difícil ver cómo habría podido Milton retratarla con más amor y respeto, pero he vivido para ver los templos de la sabiduría invadidos por trabajadores sociales aficionados. Hawthorne aprende de Milton lo deseable que es Eva, pero no mucho más. La diferencia entre Eva y Hester no es Anne Hutchinson sino Emerson, que nos enseñó la única virtud de la autoconfianza. Los emersonianos, como Nietzsche, aprenden a dar sólo un paso más en estado de gracia. Después todo el drama de la caída y la redención se desarrolla en el individuo, a quien sólo le queda perdonarse. Robert Penn Warren, admirable crítico moral, leía una versión de *La letra escarlata* muy diferente de la que yo leo. Para Warren el tiempo agustino es el lapso que no se puede perdonar. Warren era un poeta admirable, pero un juez muy severo. Ya sea en el tiempo o fuera de él, la Eva americana no se perdona por nada porque se convence de que no hay nada que perdonar.

La crítica feminista defiende a Hester como la Eva americana, en parte contra las críticas de D. H. Lawrence y Leslie Fielder, pero Hawthorne se anticipa a ambos puntos de vista al defenderse tan ambigüamente de su pasión por Hester. La mayor epifanía del libro es la revelación de la belleza de Hester, cuando se encuentra con Dimmesdale en el bosque:

Al verse liberada del estigma, Hester dio un profundo suspiro que alejó de su espíritu el peso de la angustia y la vergüenza. ¡Qué alivio tan maravilloso! ¡No se había dado cuenta de su verdadero peso hasta que se sintió libre de él! Y, dejándose llevar por un nuevo impulso, se quitó la toca que sujetaba sus cabellos, los cuales cayeron pesados y oscuros sobre sus hombros, manchados de luz y sombra, y dotando a sus facciones de una luz suave y seductora. Alrededor de su boca y sus ojos jugueteaba una sonrisa radiante y llena de ternura que parecía brotar de las entrañas mismas de su feminidad. Sus mejillas, siempre tan pálidas, estaban ahora teñidas por un arrebol carmesí. Su sexo, su juventud y la fuerza de su belleza retornaron de lo que los hombres llaman el pasado irrevocable, para incrustarse, junto con sus anhelos de mujer y una alegría antes desconocida, dentro del círculo mágico de aquella hora. Y, como si la oscuridad y melancolía del cielo y la tierra no hubieran sido más que el reflejo de es-

tos corazones humanos, desapareció junto con sus penas. Súbitamente, como si de pronto el cielo sonriese, salió el sol, inundando con su luz el bosque oscuro, alegrando el verde de las hojas, convirtiendo en oro el amarillo marchito y haciendo relucir los troncos grises de los viejos árboles solemnes. Todo lo que antes proyectara sombras, ahora emanaba luz. El paso del pequeño arroyuelo podía distinguirse por su alegre resplandor, internándose en el corazón misterioso del bosque, convertido ahora en un misterio de alegría¹⁶.

Nunca es demasiado el énfasis que se haga en el hecho de que Hester es un ser heroicamente sexual, que su carisma es poder sexual implícito, trágicamente malogrado. También se malogra su impulso hacia la autonomía espiritual, a la manera de la audaz Anne Hutchinson. Hawthorne la impulsa y después la detiene, cosa que nos resulta espiritualmente frustrante, si bien al final nos resulta estéticamente gratificante. Quizás la clave para llegar a Hester es su bordado, que practica con maestría, y que es análogo a la forma como Hawthorne mezcla el romance con la novela psicológica. El arte de Hester sólo se puede desarrollar plenamente cuando viste a su hija, Pearl, pero Hawthorne nos convence de que en Hester, como en algunos de sus cuentos, su arte se ha realizado a sí mismo. Sí se ha dotado la literatura de la nación con la representación más convincente de una mujer, se puede considerar que el genio se ha logrado, de una vez y para siempre.

Frontispicio 37

Herman Melville

Escúchame aún, y en voz baja. Todos los objetos visibles, muchacho, no son sino simples decorados, máscaras. Pero en todo acontecimiento, en el acto vivo, en el hecho indudable, aparece con sus propios rasgos tras la máscara irracional. Si el hombre debe atacar, ¡que lo haga a través de la máscara! ¿Cómo puede el preso evadirse, si no es lanzándose a través de la muralla? Para mí, la ballena blanca es una muralla que me rodea. A veces considero que detrás de ella no hay nada; pero, de todos modos, ya hay bastante; me hostiga, me oprime. Veo en ella una fuerza insultante, animada de inescrutable malignidad. Es eso inescrutable lo que yo más odio: y así sea lo que mueve a la ballena blanca o el elemento esencial de la ballena blanca, descargaré ese odio sobre ella. No me hables de blasfemias, muchacho. Considerando que el sol pudiera hacerlo, también podría yo, dado que hay una suerte de juego libre y limpio, y los cielos dominan en todo lo creado. Pero ni siquiera ese juego limpio me domina. ¿Quién hay por encima de mí? La verdad no tiene límite alguno¹⁷.

El capitán Ahab se dirige a su tripulación en el capítulo xxxvi de *Moby Dick*, instándolos a unirse a él en su propósito prometeico de cazar y destruir la ballena blanca que lo ha lisiado. El Ahab de Melville habla con una prosa shakespeariana, metafísica y dramática que ha sido transformada por el genio del autor en una característica permanente de la lengua estadounidense.

“Si el hombre debe atacar, ¡que lo haga a través de la máscara!”: esas son las instrucciones que nos da Ahab. Estamos encerrados detrás de la muralla del universo visible o natural, y *Moby Dick* es esa “muralla que me rodea”. Quizás no haya nada al otro lado de la muralla, pero Ahab no se detiene a pensar en un nihilismo así: *Moby Dick* le basta: “Me hostiga, me oprime”. Oímos la voz de la espiritualidad americana instintiva, reafirmando en contra de una naturaleza que repudia. Lo mejor y lo más antiguo que hay en Ahab grita su desafío americano: “Si el sol me ofendiera, le pegaría”.

Cuando Ahab añade: “¿Quién hay por encima de mí?”, no está rechazando al Dios desconocido sino la tiranía de la naturaleza sobre el hombre.

No le hacemos justicia a Ahab, siendo él tan majestuoso como es, al obligarlo a padecer el espectáculo de violencia al que es sometido aún por tantos críticos moralizantes. Ahab no es un villano; ni siquiera es un héroe-villano, como Macbeth. Y no es tan sólo que sintamos simpatía por Ahab: *es que somos Ahab*. Él nos hostiga, nos oprime, porque es el héroe americano, nuestro trágico don Quijote empeñado en hacer definitiva justicia contra el enemigo final, la muerte.

Herman Melville

1819 | 1891

EL CAPITÁN AHAB es el Prometeo americano, no el Adán americano. Melville, un espíritu tosco que se sentía tan atraído como repelido por Emerson, vagaba como alma en pena por sus conferencias y hacía furiosas anotaciones al margen de los ensayos de Emerson. Sus afinidades sobrepasaban sus diferencias, y la respuesta más adecuada a *Moby Dick* aparece en un Emerson muy sombrío, *The Conduct of Life* [El sentido de la vida]. Podría decirse que Melville lee a Emerson como lo haría Ahab, en busca del primer Emerson, del adepto órfico que es un gnóstico y no un idealista. Pero *Moby Dick* está dedicado al genio de Hawthorne, a quien Melville amaba, y la dedicatoria declara implícitamente: este es mi genio, Ahab es mi Hester, mi visión de lo heroico americano.

Sigue siendo hasta hoy la más extraordinaria de estas visiones, superior incluso al Thomas Sutpen de *¡Absalón! ¡Absalón!* de Faulkner o al juez Holden de *El meridiano de sangre* de McCarthy. Ahab es un héroe-villano, como Macbeth y como Hamlet, más que un genio de la villanía, como Yago y el Edmundo de *El rey Lear*. Y sin embargo Ahab —una vez más, como Hamlet— es un genio, es el genio o el *daimón* de su nación. Estados Unidos no tiene una sola épica nacional sino una amalgama de tres obras muy diferentes: *Moby Dick*, *Hojas de hierba* y *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Ahab no es alguien a quien amemos; Walt y Huck sí lo son. Pero el fascinante Ahab, admirado, y con razón, por Ismael y por el lector común a causa de su grandeza, comparte con el Satán de Milton y con Falstaff de Shakespeare la capacidad para desagradar a los académicos de la vieja escuela y a los de la nueva. Auden, como crítico cristiano que era, desaprobaba a Ahab: “De hecho toda su vida cargó desafiantemente una cruz que no debía cargar”. Suponemos entonces que Ahab debió desempeñar el papel de Job, pero, como bien lo dice Stubbs, “Ahab es Ahab”. Auden suena ecuánime en comparación con la descalificación del capitán americano por parte de un crítico papista: “El mundo de sus actos es estridente, agresivo en sus afirmaciones, lleno de repudio y de destrucción”. ¿No podríamos decir otro tanto de Hamlet, de Lear, de Otelo, de Macbeth?

Como Melville, Ahab no es cristiano; como William Blake, cree que el dios de este mundo —conocido por los nombres de Jesús y Jehová— es un demiurgo chapucero que ha puesto a Moby Dick a reinar sobre nosotros así como Jehová envió a Leviatán y a Behemot contra el pobre Job. Walt Whitman afirma que el amanecer lo mataría si no tuviera ahora y siempre la posibilidad de despedirlo, pero Ahab es aun más americano y jura que si el sol lo ofendiera, él le pegaría. ¿No es, pues, el indicado para atacar a través de la máscara que es Moby Dick? Ahab es el americano en tanto hombre impío y deiforme; de hecho es —junto con Emerson, Joseph Smith y William James— uno de los fundadores de la religión americana, nuestra propia mezcla ignorada de gnosticismo, entusiasmo y orfismo. Lo que es mejor y más antiguo en nosotros no es parte de la creación sino que se remonta hasta el abismo primordial, nuestra madre y nuestro padre fundadores. Cuando el coro que denuncia a Ahab no ignora su gnosticismo, deplora su existencia por ser una herejía antigua, o una romántica. En otra parte (*La religión en los Estados Unidos. El surgimiento de la nación poscristiana*, 1992) argumenté que a partir de 1800 Estados Unidos se ha considerado protestante a pesar de practicar una u otra variable del gnosticismo. En su largo e ignorado poema de 1876, *Clarel*, Melville profetizó un giro crucial en la religión americana que en la actualidad se manifiesta en nuestros pentecostales, los bautistas más libres, y los concedores negros e hispánicos:

Se declaraba en antiguas y borrosas páginas gnósticas que Jehová estaba destinado a ser autor del mal, sí, su dios, y sólo Cristo a ser reverenciado. De allí, con menos franqueza: que nadie diga que Jehová es malo, que nadie niegue que esgrime la vara; que brille por su ausencia; pero que la remoción sea civilizada y que Jesús sea el Dios indulgente.

Ahab pertenece a una etapa más salvaje de la religión americana y no le pide indulgencias a Jesús. Pues Ahab es el rey Lear americano, a la vez democrático y tiránico, pre y poscristiano. No debemos olvidar jamás que la tripulación del *Pequod*, a pesar de sus dueños cuáqueros, es mayoritariamente pagana. Starbuck posiblemente es el único cristiano a bordo; Fedallah y su grupo son seguidores del zoroastrismo parsi. Ismael es un neoplatónico, Stubbs y Flask son ateos, y entre los demás encontraríamos más de una docena de creencias animistas. Ahab es un emersoniano que ha desbordado todas las fronteras hasta alcanzar la

libertad terrible de cazar al adversario absoluto, el rey santificado sobre todos los hijos del orgullo. “¿Os admiráis aún, pues, de su fiera persecución?”, nos pregunta Ismael cuando él también ha sido arrastrado por Ahab hacia los desechos acuosos que los antiguos gnósticos llamaban el *kenoma*, una vacuidad sensible. El lector tendría que tener oído de artillero para no reaccionar al llamado de Ahab:

Me hostiga, me oprime. Veo en ella una fuerza insultante, animada de inescrutable malignidad. Es eso inescrutable lo que yo más odio: y así sea lo que mueve a la ballena blanca o el elemento esencial de la ballena blanca, descargaré ese odio sobre ella¹⁸.

Indudablemente este no es un sentimiento cristiano sino el credo de un guerrero empeñado en una causa metafísica. Dado que mi tema es el genio y que Ahab —digan lo que digan los críticos— es el *daimón* de Melville, quisiera definir el genio de Ahab, que es de índole espiritual, como el de Emerson o el de Joseph Smith. Ahab, ferozmente trascendental, mezcla a Emerson con Thomas Carlyle en su búsqueda de un verdadero apocalipsis y no del camino hacia una revolución que siempre se vuelve reacción. Los estudiosos regañan a Ahab porque se hunde con su tripulación, pero nadie, a excepción del cristiano Starbuck, ha pensado en Ahab como el capitán que los conduzca de regreso a Egipto. Me horrorizo cada vez que uno de nuestros comentaristas políticos e históricos de la literatura llama Napoleón a Ahab. Melville habría preferido ver a Andrew Jackson o a Cervantes en Ahab, que usa su fuerza carismática y su elocuencia sobrenatural para mandar. Melville considera que Ahab es el genio de la América demócrata y el líder de una banda de marineros tan heroicos y elevados como lo permite la tradición, y en nombre de Ahab Melville invoca al auténtico dios americano, el Dios ajeno o extranjero de los gnósticos:

¡Tú, que escogiste del suelo a Andrew Jackson y le empujaste sobre un caballo de guerra y le elevaste por encima de un trono!¹⁹.

Se puede llamar de mil maneras a un presidente estadounidense —somos libres de hacerlo— pero no se lo puede llamar tirano, pues incluso un Andrew Jackson o un Abraham Lincoln son pasajeros y están subordinados a la voluntad de los electores. Otro tanto sucede con Ahab,

el semidiós americano, el Andrew Jackson de los balleneros: el presidente del *Pequod* gobierna sobre su tripulación salvaje con base en el consenso general. Los críticos moralistas cristianos son tan irrelevantes como el alboroto afrancesado de nuestros estudios culturales: Ahab es lo más cerca que Melville está de Shakespeare y de la dignidad estética que aún debemos designar como genio.

Ismael/Melville participa de la famosa meditación que es el capítulo "La blancura de la ballena", meditación sobre Moby Dick que no es tan diferente de la de Ahab pero que no tiene la orientación personal que él le da:

Así, pues, los encubiertos vaivenes de un mar lechoso; el diluido rumor de los festoneados hielos de las montañas; la desolada elevación de las nieves acumuladas en la pradera; todo esto, para Ismael, tiene idéntica significación que la sacudida de los aparejos pertenecientes al bisonte para el asustado potro.

Aunque nadie sabe dónde reside la cosa misteriosa que confiere al místico signo sus premoniciones, para mí, lo mismo que para el potro de las praderas, tales cosas deben existir en alguna parte. Si bien en muchos de sus aspectos este mundo visible parece formado del amor, las esferas invisibles fueron formadas del terror.

Pero no hemos resuelto aún la cuestión del encantamiento de esta blancura, ni aprendido por qué ejerce tal influencia sobre el alma; y lo que resulta más extraordinario, y aún mucho más portentoso, que representando, como hemos visto, el símbolo más significativo de las cosas espirituales y también el velo mismo de la Deidad de los cristianos, con ser todo esto, digo, representa a la vez el papel de agente intensificador en las cosas más perturbadoras de la Humanidad.

¿Será acaso que por su indefinición contribuya a oscurecer los espacios inertes y las inmensidades del universo, y nos ataca traidoramente con la idea de la aniquilación, cuando contemplamos los blancos abismos de la vía láctea? ¿O será que en esencia, no siendo tanto el blanco un color, como la ausencia visible de color, y a la vez la concreción de todos los colores, se deba a estas razones que haya tal muda lividez, llena de significación, en un dilatado paisaje de nieves un abigarrado ateísmo sin color, ante el que nos estremecemos? Y cuando consideramos esa otra teoría de los filósofos naturalistas de que los restantes matices o colores terrenales —que

sirven para magnificar, majestuosa o encantadoramente— los delicados matices de las puestas de sol o de los bosques, y el áureo terciopelo de las mariposas, y las mejillas de mariposa de las muchachitas, no son sino sutiles argucias, no inherentes a la sustancia, depositadas allí desde el exterior, de manera que absolutamente toda la Naturaleza se pintaría como una prostituta, cuyos perifollos no hacen más que ocultar la carnal concupiscencia interior; y cuando avanzando aún más, consideramos que el mágico cosmético que produce cada uno de estos colores, el gran principio de la luz, permanece eternamente blanco o sin color, en sí mismo y, operando directamente sobre la materia, tocaría todos los objetos, incluso los tulipanes y las rosas, con su propio matiz blanco; considerando todo esto, pues, el universo paralizado yace ante nosotros como un leproso. Y como en el caso de los obstinados viajeros de Lapland, que se niegan a ponerse en los ojos lentes de color que colorean el paisaje, de igual modo el desesperado infiel se ciega a sí mismo al espectáculo de la monumental mortaja blanca que envuelve todas las perspectivas que le rodean. La ballena albina era el símbolo de todas estas cosas. ¿Os admiráis aún, pues, de su fiera persecución?^{2º}.

Este es uno de los núcleos permanentes de la literatura estadounidense y de la psique nacional, y considero que se trata de una crítica de las epifanías de Emerson del Globo ocular transparente y “la ruina o el blanco” de los que habla en su *Naturaleza*. Los blancos videntes de Emily Dickinson y de Wallace Stevens también son expresiones cruciales de la cepa americana. Como casi siempre, Melville está en desacuerdo con Emerson, lo cual no lo libera de la perturbadora sensación de estar muy cerca del vidente de Concorde. Si hubiese que escoger una oración nuclear en ese torbellino que es *Moby Dick*, esta sería “Si bien en muchos de sus aspectos este mundo visible parece formado del amor, las esferas invisibles fueron formadas del terror”. Ismael, panteísta spinozista o neoplatónico, se ha unido al gnosticismo de Ahab en su sensación de estas esferas invisibles.

No conocemos plenamente la espiritualidad de Ahab sino hasta el capítulo CXIX, “Los cirios”, si bien no acabamos de aprehender su humanidad sino hasta el capítulo CXXXII, “Sinfonía”, que precede los tres días de la persecución final y el regreso de Ismael flotando, en el epílogo. Toda la obra, vasta como es, se encuentra en la dialéctica de los capítu-

los XLII, CXIX y CXXXII*. El primero es el corazón de la metafísica de la épica; el segundo se centra en la religión de Ahab; el tercero se ocupa del problema de la identidad de Ahab y de su relación con Ismael y con Fedallah. Los tres capítulos son magníficos pero mi favorito es “Los cirios” porque define el genio de Ahab y el de Melville. Durante una tormenta, los hombres del *Pequod* contemplan el fuego de San Telmo, una descarga eléctrica que arde en la punta de los mástiles. Melville se atreve con una audaz pieza teatral melodramática, similar a aquella en que Yago hace que Otelo se arrodille a su lado mientras se juran diabólica fidelidad.

Mientras arde el fuego de San Telmo, Fedallah el parsi, adorador zoroástrico del fuego, se arrodilla a los pies de Ahab con la cabeza inclinada lejos del capitán. Ahab reclama un eslabón con el palo mayor para su mano izquierda, pone el pie sobre el parsi, y mirando hacia arriba y con el brazo derecho en alto, recita este magnífico poema en prosa:

¡Oh, tú, claro espíritu del claro fuego, a quien adorara un tiempo en estos mares, siendo yo un parsi, hasta que en la ceremonia ritual me quemaste de tal modo que la cicatriz ha permanecido. Ahora ya te conozco, y sé que el mejor modo de adorar consiste en desafiarte. No tienes consideración ni para el amor ni para la reverencia. Por odio sólo sabes matar, y todos mueren. Quien ahora te hace frente no es un temerario necio. Reconozco tu poder innegable y etéreo, pero negaré hasta el último aliento de mi vida borrascosa tu dominio absoluto sobre mí. En medio de lo impersonal personificado, hay una personalidad que permanece en pie. No importará de dónde pueda yo proceder, ni adónde me dirija, mientras viva terrenalmente, la soberana personalidad vive en mí y siente sus derechos reales. Pero la guerra supone dolor y el odio aflicción. Ven a mí en tu más humilde expresión de amor, entonces me postraré y te besaré; pero si llegas en la más exaltada, como simple poder sobrenatural, me encontrarás indiferente. ¡Oh, tú, pálido espíritu, me hiciste de tu fuego, y como auténtica criatura del fuego te lo devuelvo en mi aliento! (*Súbitos, reiterados relámpagos; las nueve llamas se incrementan hasta que su altura se triplica; Ahab, como los demás, cierra los ojos, y se los tapa con la mano derecha*).

* Dadas las diferencias en la enumeración de los capítulos entre la versión original y la traducción española, el lector deberá remitirse a la versión original. N del T.

—Reconozco tu poder callado y etéreo. ¿Es que no lo dije así, y no a la fuerza? Tampoco ahora suelto estos eslabones. Puedes cegarme, pero podré andar a tientas. Puedes abrazarme, pero siempre seré ceniza. Acepta el homenaje de estos pobres ojos cerrados y de estas manos que los protegen. Yo no lo aceptaría. El rayo me taladra el cráneo, me duelen los ojos, mi cerebro entero parece a punto de ser extirpado, para rodar a un suelo pasmado. ¡Oh, oh! Aunque esté cegado continuaré hablando. Puede que seas luz surgida de la oscuridad. En cambio, yo soy oscuridad saliendo de la luz, ¡saliendo de ti! Los pinchazos cesan; ojos abiertos. ¿Ves o no? ¡Allí arden las llamas! ¡Oh, tú, magnánimo! Me enorgullezco de mi ascendencia. Mas tú no eres más que mi airado padre. No conozco a mi dulce madre. ¡Oh, cruel! ¿Qué has hecho de ella? Ese es mi enigma, pero el tuyo es mayor. No conoces ciertamente tus orígenes y por eso te consideras increado. Yo sé de mí cuanto tú ignoras de ti, ¡oh, omnisciente! Hay algo incommunicable más allá de ti, claro espíritu, para quien toda tu eternidad no es más que tiempo, tu espíritu creador acto puramente mecánico. A través de tu llameante ser, mis ojos chamuscados lo perciben confusamente. ¡Oh, tú, fuego expósito!, ermitaño inmemorial, también tú tienes tu enigma intransmisible, tu dolor incommunicable. Descifro así a mi padre, con soberbia angustia. Salto contigo, ardo contigo, quisiera estar fundido contigo. Te venero desafiadoramente²¹.

Memoricé este trozo involuntariamente a los doce años y aún lo recito con frecuencia, si bien hoy prefiero las direcciones escénicas interpoladas. Ahab enfrenta las llamas como la personalidad que es, y si cede a la adoración, lo hace con tono desafiante. Aunque hay huellas de Shakespeare en la retórica (Hamlet no está muy lejos), el genio de Melville triunfa en la intensidad rapsódica de Ahab, que rompe los límites de la novela: pero es que *Moby Dick* no tiene género, como corresponde a sus orígenes shakespearianos. A la manera de Polonio, llamémoslo épica-romance dramático, tan apropiado para la era de Emerson como lo sería *Hojas de hierba* cinco años más tarde. La invocación del espíritu del fuego por parte de Ahab se caracteriza por sus ambivalencias primordiales ante el reino espiritual. Alguna vez se convirtió al zoroastrismo, pero *yo te conozco* y la gnosis lo libera. Se enfrenta a una versión del genio, la fuerza procreadora del fuego, con su propia personalidad o genio demoníaco y se burla del fuego porque desconoce a la primera madre, el abismo de los gnósticos, el origen anterior a la Creación y a la Caída.

Sólo Ismael sobrevive al desastre del *Pequod*, salvado por el ataúd vacío de su amante Queequeg. ¿Pero qué se hizo entre el capítulo CXIX, “Los cirios”, y el capítulo CXXXII, “Sinfonía”? Desapareció del libro y se desvanece de nuevo durante la persecución final de Moby Dick, que dura tres días y abarca tres capítulos. En los capítulos CXX-CXXXI no hay narrador, y Melville asume ese papel. En el hermoso capítulo CXXXII, “Sinfonía”, el capitán Ahab, como el rey Lear, duda de su propia identidad. En una lectura sobresaliente de “Sinfonía”, Adams Sitney nos muestra la transferencia del narcisismo inicial de Ismael al viejo capitán, que mira sobre la barandilla y ve el reflejo de sus ojos fundiéndose con los de Fedallah en el espejo del mar. Pero Fedallah no es el genio de Ahab; ni siquiera es el Mefistófeles en un intercambio fáustico. En su final heroico, Ahab reemplaza al arponero muerto, inclinándose ante el destino de morir arrastrado por Moby Dick:

¡... remólcame hasta hacerme pedazos, siempre en pos de ti, aunque sea atado a ti, ballena maldita! ¡Así hundo yo la lanza!²².

Ahab padece un *sparagmos* órfico al ser arrastrado por su triunfante enemiga hasta volverse pedazos. El mejor tributo es el de William Faulkner: “Una especie de Gólgota del corazón vuelto inmutable en la sonoridad de su descenso ruinoso... esa es una muerte para un hombre”.

Frontispicio 38

Charlotte Brontë

A mi derecha no tenía más horizonte que los pliegues escarlata de las cortinas, y a la izquierda, los cristales de la ventana que me protegían del frío, pero dejaban ante mi vista el panorama de aquel melancólico día de noviembre. De cuando en cuando, mientras volvía las páginas del libro, contemplaba el aspecto de la tarde. A lo lejos se distinguía la palidez plomiza de la niebla y la llovizna, y, más cerca, el césped húmedo, los árboles azotados por el viento y la lluvia incesante que borraba el paisaje²³.

Apenas acaba de comenzar *Jane Eyre* cuando aparece este pasaje, ante el cual Virginia Woolf se inclina regocijada en un ensayo sobre las Brontë:

Nos lleva apresuradamente a lo largo de todo el libro sin darnos tiempo de pensar, sin permitirnos levantar los ojos de la página. Estamos tan absorbidos que si alguien se mueve en la habitación parece como si el movimiento no ocurriera aquí sino allá, en Yorkshire. La escritora nos lleva de la mano, nos obliga a seguirla por su sendero, nos hace ver lo que ella ve, sin dejarnos solos ni por un instante ni permitirnos que la olvidemos. Al final quedamos empapados del genio de Charlotte Brontë, de su vehemencia, de su indignación.

Woolf habla de la vehemencia y de la indignación de Charlotte Brontë, pero el suyo es un comentario bien educado. No hay un narrador tan agresivo con su lector como Jane Eyre. Charlotte Brontë es más byrónica que el mismo Byron y le da garrote a sus lectores jubilosamente. Jane Eyre es la enérgica sustituta de su voluntad de poder. El impulso sexual que relacionamos con D.H. Lawrence y sus protagonistas está más cerca del centro del cosmos de Charlotte Brontë que del mundo ficticio de Lawrence. Hay algo que apenas se asoma en Lawrence —quizás su problemática psicosexualidad— y que obstaculiza la liberación retórica que domina *Jane Eyre* sutil y palpablemente.

Frontispicio 39

Emily Jane Brontë

*Hoy no buscaré la región de la penumbra;
lúgubre se consume su frágil vastedad;
y las visiones alzadas, legión tras legión,
acercan misteriosamente el mundo irreal²⁴.*

Cumbres borrascosas es una eminencia solitaria que brota de una experiencia vital que me deja perplejo. Me parece que Emily Brontë está más cerca de la poeta canadiense contemporánea Anne Carson que de sus hermanas Charlotte y Anne. Hay un poder obstinado en *Cumbres borrascosas* y en los mejores poemas visionarios de Emily Brontë, como se ve en *A menudo rechazada, pero siempre de regreso*, cuya segunda estrofa encabeza este frontispicio.

El genio suele adaptarse pero nunca fue tan intransigente como en el caso de Emily Brontë. La moralidad, míresela desde donde se la mire, tiene muy poco que ver con *Cumbres borrascosas*, un romance salvaje que conserva su capacidad de impactar al lector común. Es de suponer que Emily Brontë no habría dicho, como Catherine Earnshaw, “¡Yo soy Heathcliff!”, pero ella no necesitaba admitir la existencia de una identidad interior que resulta evidente. El mismo significado del nombre “Heathcliff” es emblemático del ser de la poeta-novelistas.

En *Últimos versos*, hace una venia ante el Dios que la habita y que evidentemente no es la deidad judaico-cristiana-islámica de la tradición observante:

Vanos son los innumerables credos
que anidan en el corazón de los humanos; indeciblemente vanos;
inútiles como semillas marchitadas,
vacuas espumas en la corriente infinita...²⁵.

Ella habría respaldado, al lado de Emerson, el desafiante manifiesto de la confianza en uno mismo que repito aquí:

Así como las oraciones de los hombres son una enfermedad de su voluntad, su fe es una enfermedad del intelecto.

Su gnosis privada es más difícil de entender que la de Emerson, pero *Cumbres borrascosas* nos permite absorberla; de hecho casi no podemos evitar unirnos a su religión privada mientras nos perdemos en *Cumbres borrascosas*.

Charlotte Brontë

1816 | 1855

Emily Jane Brontë

1818 | 1848

EL ACERTIJO del genio familiar desafía con tanta fiereza nuestras modalidades de reducción como el genio individual. En 1812 el reverendo Patrick Brontë (que sobreviviría a sus seis hijos) se casó con Maria Bramwell, quien murió en 1821. Las dos mayores, Maria y Elizabeth, murieron de tuberculosis en 1825. Bramwell, el único niño, vivió hasta 1848, cuando sucumbió a la enfermedad familiar sin dejar rastro de sus dotes infantiles; en cambio Anne, la menor, escribió *Inés Grey* (1847) y *El inquilino de Wildfell Hall* (1848)—dos novelas que siguen siendo muy legibles— antes de su muerte en 1849. El suyo era un gran talento pero Charlotte y Emily pertenecían —y siguen haciéndolo— a una clase aparte y como artistas visionarias que eran dieron inicio a una modalidad que sobrevivió con Thomas Hardy y D.H. Lawrence. Antes de morir de toxemia del embarazo en 1855, Charlotte escribió cuatro novelas que permanecen: *Jane Eyre* (1847), *Shirley* (1849), *Villette* (1853) y *El profesor* (que fue publicada en 1857 pero terminada en 1846). Emily murió de tuberculosis en 1848, a los treinta años de edad, y superó a Charlotte —y prácticamente a todo el mundo— con *Cumbres borrascosas* (1848) y con un puñado de poemas extraordinarios que se cuentan entre los más vigorosos de la lengua.

Jane Eyre nunca me ha parecido un libro agradable porque mientras lo estoy leyendo tengo la sensación de que Charlotte Brontë me está dando por la cabeza, pero no puedo menos que estar de acuerdo con todos los que aseguran sin dudarle que esta es una novela de genio. En cambio casi me sé *Cumbres borrascosas* de memoria, así como varios de los poemas. Lo sublime en Emily Brontë arroja tantos destellos geniales como los poemas de William Blake o los cuentos de D.H. Lawrence. Como lo han hecho tantos lectores, pienso contraponer aquí *Jane Eyre* y *Cumbres borrascosas*, comparando el Rochester de Charlotte con el

Heathcliff de Emily —y considerando también, si bien brevemente, algunos de los poemas—.

Todas las hermanas Brontë —como muchas de las jóvenes de su época— estaban enamoradas de la imagen de George Gordon, lord Byron, quien murió heroicamente en 1824, a la cabeza de sus bandoleros griegos, a los 36 años de edad. Rochester y Heathcliff evidentemente son héroes byrónicos, o héroes-villanos, y difícilmente estarían en casa en una novela. Pero las ficciones de las Brontë, como las de Walter Scott (o las de Hawthorne) son romances, si bien en la medida en que son romances byrónicos difieren de los de Scott. Northrop Frye, la gran autoridad en romance en prosa, habla al respecto en su enciclopédica *Anatomía de la crítica* (1957):

En las novelas que consideramos típicas, como las de Jane Austen, la trama y el diálogo guardan estrecha relación con las convenciones de la comedia de costumbres. Las convenciones de *Cumbres borrascosas* se vinculan más bien con el relato y la balada. Parecen tener más afinidad con la tragedia, y las emociones trágicas de la pasión y el furor, que quebrantarían el equilibrio del tono en Jane Austen, pueden tener cabida aquí sin el menor riesgo. Sucede lo mismo con lo sobrenatural, o un indicio de ello, que es difícil introducir en una novela. La configuración de la trama es diferente: en vez de maniobrar en torno a una situación central, como lo hace Jane Austen, Emily Brontë cuenta su historia con acentos lineales y parece necesitar la ayuda de un narrador, quien estaría absurdamente fuera de lugar en Jane Austen. Esta diferencia tocante a las convenciones nos justifica en considerar *Cumbres borrascosas* como una forma de la ficción en prosa distinta de la novela, forma que aquí llamaremos romance. Nuevamente nos toca usar una misma palabra en varios contextos diferentes, pero, bien mirado, romance parece ser más apto que relato, término que se ajusta a una forma un poco más corta.

La diferencia esencial entre la novela y el romance estriba en la concepción de la caracterización. El autor de romances no pretende crear “personas reales” sino más bien estilizadas que se dilatan hasta adquirir la magnitud de arquetipos psicológicos. Es en el romance donde encontramos reflejados en el héroe, en la heroína y en el malvado, respectivamente, la libido, el ánima y la sombra de Jung. Razón por la cual, el romance irradia a menudo un resplandor de intensidad subjetiva que le falta a la novela y por la cual un indicio de alegoría ronda constantemen-

te sus márgenes. En el romance se liberan determinados elementos del carácter que naturalmente hacen de él una forma más revolucionaria que la novela. El novelista se ocupa de la personalidad, de los personajes que llevan puestas sus *personae* o máscaras sociales. Necesita el entramado de una sociedad estable y muchos de nuestros mejores novelistas han sido convencionales de un modo que está al tris de parecer remilgado. El autor de romances se ocupa de la individualidad, con personajes *in vacuo*, idealizados por el ensueño, y por más conservador que sea, algo nihilista e indomable tiende a irrumpir fuera de sus páginas²⁶.

Si hay una novela en *Cumbres borrascosas* esta se centra en Catherine Earnshaw, atrapada entre la realidad social de Edgar Linton y el byronismo demoníaco de Heathcliff. Cuando Catherine Earnshaw y los Linton mueren, el libro se vuelve enteramente romance. *Cumbres borrascosas* es sobre todo la historia de los matrimonios tempranos y de las muertes tempranas. Catherine Earnshaw muere a los 18, Linton, el hijo de Heathcliff, a los 17, Hindley, a los 27, Edgar, a los 39, la pobre Isabela, a los 31 y Heathcliff, aproximadamente a los 38, si no me fallan las cuentas. Edgar Linton tiene 21 años y Catherine Earnshaw 17 cuando se casan. Hindley se casa con Frances a los veinte, y el matrimonio —plañeado en el infierno— de Heathcliff e Isabela empieza cuando él tiene 19 y ella 18. Los sobrevivientes, Hareton Earnshaw y Catherine Linton, son la única pareja feliz, y se casan a los 24 y 18, respectivamente. Todos se casan jóvenes porque intuyen que morirán pronto. A menos que Hareton y Catherine puedan desafiar su herencia, no hay un solo protagonista en el cosmos de Emily Brontë que llegue a los cuarenta —en una infortunada anticipación de que ni siquiera la robusta Charlotte atravesaría esa barrera—.

Estos cálculos son un poco aturdidores, pero quiero resaltar el costo que Emily tuvo que pagar por su visión despiadada. Aunque la actual muchedumbre de feministas de mentiritas, supuestos marxistas y subhistoricistas aletea alrededor de *Cumbres borrascosas* para regalarnos a una Emily Brontë francesa, ninguno de ellos logra acercarse a una obra que vacía todos los contextos morales, sociales y políticos. Gracias a su cáustica inteligencia, Dante Gabriel Rossetti llegó allí primero, con este comentario incomparable:

Es un libro malévol, un monstruo increíble, que combina las más fuertes tendencias femeninas, desde la señora Browning hasta la señora Brownrigg. La acción transcurre en el infierno, sólo que allí los lugares y las personas tienen nombres ingleses.

El descortés D.G. Rossetti relaciona el moralismo conservador de Elizabeth Barrett Browning con el sadismo criminal y dieciochesco de la señora Brownrigg, ejecutada por haber flagelado a varias mujeres hasta matarlas. La odiosa apreciación de Rossetti es bastante precisa: *Cumbres borrascosas*, al igual que *Jane Eyre*, libera un explosivo sadismo femenino. Algernon Charles Swinburne, amigo de Rossetti, y un sadomasoquista, sorprendentemente defendió el romance de Emily Brontë de esta caracterización:

Hay quienes han lanzado contra la autora de *Cumbres borrascosas* la acusación más grave pero más plausible de que en su libro se encuentra, aquí y allá, la nota salvaje o el síntoma enfermizo de una ferocidad morbosa. En dos o tres ocasiones en especial los detalles de la brutalidad impetuosa o deliberada a la que Heathcliff somete a sus víctimas hacen que el lector sienta por un instante que está leyendo un informe policial o incluso una novela de un naturalista francés de los más modernos y brutales. Pero la atmósfera que prevalece en el libro es tan elevada y saludable que el efecto de esas escenas vívidas y temibles que menoscabaron el resto de Charlotte Brontë se neutraliza de inmediato; no podríamos decir que se suaviza, pero sí que se dulcifica, se dispersa y se transfigura gracias a la impresión general de noble pureza y apasionada rectitud, que lo libera de una vez y para siempre de una tan fea posibilidad de asociación o de comparación. La obra en general es tan incomparable por el efecto de su atmósfera o de su paisaje como por los rasgos especiales y distintivos de su pasión. El amor que devora la vida misma, que arrasa el presente y deja el futuro devastado por un fuego abrasador e inextinguible no contiene nada menos puro que la llama o la luz del sol. Y esta apasionada y ardiente castidad es absoluta e inconfundiblemente espontánea e inconsciente.

Si el centro de este pasaje fuese “el amor que devora la vida misma, que arrasa el presente y deja el futuro devastado” —esto es, el amor incommensurable que ya ha llegado al espanto de la identificación total, el amor de Catherine Earnshaw y de Heathcliff— podríamos declarar-

nos de acuerdo con Swinburne. Y la palabra “espanto” describe mi reacción pero no la de Swinburne, ni la de Emily Brontë. Cuando Catherine exclama “Yo soy Heathcliff”, somos engullidos hacia el reino de Emily Brontë, donde ninguno de nosotros podría sobrevivir durante mucho tiempo.

¿Quién es Heathcliff? ¿Qué es? A pesar del estigma byrónico, Heathcliff no es un retrato grotesco de Byron ni una repetición de los héroes byrónicos (Manfred, Cain, Lara). Podríamos empezar por afirmar que la originalidad de Heathcliff, que lo hace tan difícil de analizar, es la señal o la confirmación del genio anárquico de Emily Brontë. De niña, había buscado un espacio literario para su voluntad creativa en el mundo inventado de Gondal —que fue recuperado y reconstruido—, pero en él no se anticipa —a excepción de unos versos— su grandeza.

Además de Byron y del inevitable trío formado por la Biblia, Shakespeare y Milton, ¿quiénes son los auténticos precursores de Emily Brontë? Sólo podemos ofrecer a guisa de respuesta unos cuantos romances góticos menores: el anónimo *Bridegroom of Barma* [El novio de Barma], *El enano negro* de Scott y quizás uno o dos más. Ninguno de estos fue verdaderamente significativo y la Biblia y Milton son presencias terciarias. Un Byron muy transformado aletea cerca, pero sí se adivina un patrón shakespeariano de alusiones, muy sutil y defensivo, en la descripción de Heathcliff: Edmundo de *El rey Lear*, Hamlet, Macbeth y el mismo Lear forman parte del cruce *daimónico* tejido por Emily Brontë, el amante demonio de Catherine Earnshaw. Shakespeare es utilizado para resaltar la dignidad trágica de Heathcliff, pero no se le permite usurpar sus orígenes ocultos y su medio.

Nunca queda claro en *Cumbres borrascosas* (y esa era la intención) si nos enfrentamos a un orden natural o a dos. Por una parte está Penistone Craggs, que brilla al atardecer y que tiene características sobrenaturales. Y está también la difícil y más crucial búsqueda que emprende Heathcliff después de la muerte de Catherine Earnshaw Linton y que pretende encontrar lo que supongo que podríamos llamar (en términos gnósticos) su forma espiritual o neumática para reunirse con ella. La gran originalidad del romance radica en que contiene dos formas de realidad: la de Heathcliff y la de los demás, y la mediación entre las dos de la intensa pero frágil Catherine Earnshaw. Hay algo en ella, como lo hay en Heathcliff, que se origina en lo natural antes de la Creación y la Caída, y algo que es meramente natural, como lo es en todos nosotros.

No hay duda de que la otredad de Catherine Earnshaw es una representación poética de Emily Brontë, en el sentido que expresa su exclamación “¡Yo soy Heathcliff!”. Pero no deja de ser un misterio estéticamente impresionante el que se le haya impuesto a Heathcliff una purga de 18 años, una peculiar residencia temporal póstuma durante la cual quiere buscar y encontrar a su Catherine. Él nunca deja de ser un niño que anhela una realización trascendental para la cual no tiene una doctrina justificativa. Aunque Emily Brontë era hija de un clérigo, no hay una pizca de cristianismo en ella, y el bache que hay en el libro entre las visiones fantasmales y las realidades naturales nunca se cierra. No hay análisis crítico que funcione con Heathcliff porque siempre hará falta un elemento que la autora se niega a nombrar. Y sin embargo no podríamos acusar a Emily Brontë de oscurantismo; ella es una conocedora, si bien no es posible clasificarla en ninguna de las sectas gnósticas históricas.

Heathcliff niega toda la tradición heredada, incluyendo sus asociaciones byrónicas y shakespearianas. Pero hay un nivel, que quizás nunca llegaremos a aprehender del todo, en el que Heathcliff es la crítica que Emily Brontë hace de la tradición romántica de representar y exaltar el deseo masculino. Sin embargo nadie ha podido extenderse en esa crítica: hay casi tantos Heathcliffs como Hamlets.

Rochester es perturbador, pero acaba siendo un personaje bastante convencional cuando se lo compara con Heathcliff. Jane Eyre es la gloria estética del romance que ella narra y a su lado el pobre Rochester resulta secundario. Dado que Jane Eyre es por mucho un autorretrato de Charlotte Brontë, podría pensarse que el libro es *El retrato de una artista adolescente*. Jane es una pintora visionaria que dibuja en sus obras sus propios sueños, y es revelador pensar en *Jane Eyre* como en una gran pintura visionaria animada.

El novelista a quien Charlotte más admiraba era William Makepeace Thackeray, pero la influencia del autor de *Feria de la vanidades* en su escritura es superficial. Los precursores, asombrosamente incompatibles, son John Bunyan y lord Byron, y sólo el genio belicoso de Charlotte Brontë pudo mezclar *El progreso del peregrino* y *Manfred* en la impecable unidad de *Jane Eyre*. Sandra Gilbert y Susan Gubar, decanas de la crítica feminista, invocan a la poeta Adrienne Rich para poder hallar rastros en Jane de la Gran madre, una mezcla de Diana la cazadora y la Virgen María.

Rochester caracteriza a Jane acertadamente como indomable: sin duda alguna ella se regocija en la libertad perpetua de su voluntad. El objeto de esa voluntad es Rochester y Jane lo domesticará hasta convertirlo en un esposo virtuosamente dependiente cuyo pasado ella puede perdonarle:

El señor Rochester es reflexivo por naturaleza y tiene un corazón sensible; no es egoísta ni autoindulgente, pero fue pobremente educado, anda descaminado y se equivoca, pero cuando lo hace es por imprudencia o por inexperiencia. Durante un tiempo vive como viven muchos otros hombres, pero siendo, como es, radicalmente mejor que la mayoría de los hombres, no disfruta de esa vida degradada y no es feliz. La experiencia le enseña graves lecciones, y él tiene la sabiduría de aprender de ellas. Los años lo mejoran; pasada la efervescencia de la juventud, lo mejor de él permanece. Su naturaleza es la de un vino de buena cosecha, que no se agria con el tiempo sino que se suaviza. Al menos así era el personaje que yo quería retratar.

Es Charlotte quien habla, en una carta, pero podría ser Jane en la novela. La energía byrónica de Jane Eyre ha sido tan eficiente que le permite a Rochester menguarse hasta convertirse en un marido virtuoso. Quizás los lectores masculinos deberían amilanarse también frente al garrote fálico del estilo de Charlotte. ¿Qué otra cosa pensar de la satisfacción propia de Jane en el mejor de sus mundos posibles?

Llévo casada diez años y sé bien lo que es vivir con quien se ama más que a nada en el mundo. Soy felicísima, porque lleno la vida de mi marido tan plenamente como él llena la mía. Ninguna mujer puede estar más unida a su esposo que yo lo estoy al mío: soy carne de su carne y alma de su alma. Jamás me canso de estar con Eduardo ni él de estar conmigo y, por lo tanto, siempre estamos juntos. Hallarnos juntos equivale para nosotros a disfrutar la libertad de la sociedad y la satisfacción de la compañía. Hablamos mucho todos los días y el hablar no es para nosotros más que una manifestación externa de lo que sentimos. Toda mi confianza está depositada en él y toda la suya en mí. Nuestros caracteres son análogos y una concordia absoluta es la consecuencia.

Eduardo estuvo ciego los dos primeros años de nuestro matrimonio, y ello consolidó más nuestra unión, porque yo fui entonces su vista, como

soy ahora aún su mano derecha. Yo era literalmente, como él solía llamarme, la niña de sus ojos. *Veía* los paisajes y *leía* los libros por intermedio mío. Jamás me cansé de expresarle en palabras el aspecto de los campos, las ciudades, los ríos, las nubes, la luz del sol, los panoramas que nos rodeaban, el tiempo que hacía, de modo que la descripción verbal se grabase en su cerebro, ya que no podía la apariencia física grabarse en sus ojos. Jamás me cansé de leerle, jamás de guiarle adonde quería ir. Y en aquellos servicios que le prestaba y que él me pedía sin vergüenza ni humillación, había el más delicado e inefable de los placeres. Él me amaba lealmente y comprendió cuánto le amaba yo al comprobar que atenderle y mimarle constituían mis más dulces aspiraciones²⁷.

Esta es la Eva de Génesis 2, 24 convirtiéndose en la benévola maestra de Adán. Quisiera que alguien me explicara si eso es feminismo o si no lo es: soy una especie de paria en mi profesión, así que en este asunto necesito consejo. Pero vuelva a leer esos tres párrafos cuidadosamente y dígame si no le producen escalofrío, quienquiera que usted sea. Tienen una cierta fuerza y una agresividad bellamente modulada, ¿pero quién quisiera ser Rochester tres veces domado por la apasionada Jane?

Para acabar, compararé la poesía de Charlotte y la de Emily. He aquí la estrofa final del poema de Charlotte “A la muerte de Emily Jane Brontë”:

Como ello te libra del dolor,
No te desearemos de regreso;
Quien vive debe enlutarse.
¡Que Dios nos ayude a sobrevivir nuestra infelicidad
Y nos dé reposo y alegría a tu lado
Cuando llegue nuestro fin!

Esto es francamente horroroso, una prueba más de la afirmación de Oscar Wilde de que toda la mala poesía es sincera. En cambio he aquí a Emily Brontë inclinándose ante el “Dios que hay en mi pecho” y “fortaleciendo el heroísmo de su propia alma”:

No hay lugar para la Muerte
ni átomo que su poder pudiese vaciar
porque tú eres Ser y Aliento
Y lo que eres jamás será destruido.

Como un gnóstico antiguo, Emily Brontë se dirige al Dios en su interior, la chispa anterior a la Creación y a la Caída. Charlotte es una escritora polémica de romances cuya agresividad o impulso son su genio. Emily es una visionaria que invoca a su propio genio como a su deidad, con elocuencia firme y definitiva.

Frontispicio 40

Virginia Woolf

Si todo lo dicho es verdad, si leer un libro tal como se debe exige tan alto grado de imaginación, comprensión y criterio, probablemente concluiréis que la literatura es un arte muy complejo, y que es muy probable que no lleguemos a ser capaces, después de toda una vida dedicada a la lectura, de hacer aportación alguna, digna de consideración, a la crítica literaria. De ahí que debemos quedar en lectores, que no debemos atribuirnos esa mayor gloria que en justicia pertenece tan sólo a quienes también son críticos. Pero, a pesar de todo, también tenemos nuestras responsabilidades, e incluso nuestra importancia, en cuanto a lectores. Los criterios que nos forjamos y las sentencias que dictamos al juzgar se elevan en el aire, y pasan a formar parte de esa atmósfera que los escritores respiran, cuando trabajan. Se crea una influencia que les afecta, incluso en el caso de que jamás quede expresada por escrito. Y esta influencia, si está bien documentada, y es vigorosa, independiente y sincera, puede tener gran valor, ahora que la crítica se encuentra, forzosamente, en estado comatoso, en que los libros desfilan igual que una procesión de animales en una galería de tiro, y en que el crítico apenas tiene un segundo de tiempo para cargar el arma y disparar, por lo que bien puede perdonársele que confunda los conejos con los tigres, y las águilas con las gallinas, e incluso que no dé en el blanco y su disparo vaya a dar en una pacífica vaca que pasta en un campo vecino. Si el autor tuviera conciencia de que, detrás de los tiros que a tontas y a locas dispara la prensa, hay otra clase de crítica, consistente en la opinión de las personas que leen por amor a la lectura, despacio y sin profesionalismos, y que emiten juicios, animados por gran comprensión y gran severidad, ¿no mejoraría esto la calidad de sus obras? Y, si gracias a nosotros, los libros llegaran a ser más vigorosos, más ricos, más variados, creo que habríamos conseguido algo digno de ser intentado²⁸.

Este penúltimo párrafo de “¿Cómo hay que leer un libro?”, el último ensayo de *Second Common Reader* (1932) [*El lector corriente II*], me parece delicioso. El genio de Virginia Woolf era doble: como novelista visionaria y como una soberbia lectora común. Sus admiradoras feministas

la exaltan por ser la profetisa de *Una habitación propia*, olvidando a veces que ella quería esa habitación para leer y escribir.

La idea del lector común es del doctor Johnson y aparece en su *Vida* del poeta Thomas Grey:

[En cuanto al carácter de su *Elegía*] me complace coincidir con el lector común, pues siguiendo el sentido común de lectores no corrompidos con prejuicios literarios, después de todos los refinamientos de la sutileza y el dogmatismo de la erudición, es como debe decidirse sobre toda pretensión de alcanzar los honores poéticos²⁹.

En sus juicios literarios, Woolf está más cerca del doctor Johnson que de las legiones que ahora alaban ciertos libros por el género de sus autores, o sus orígenes étnicos, o su raza, o su orientación sexual, o su ideología social.

El gozo de la lectura con la pasión de Woolf es un acto consciente que nos hace más capaces. Como novelista, Woolf no posee la profundidad y la universalidad de sus contemporáneos Proust y Joyce, pero sus extraordinarias percepciones de la conciencia y de la oscuridad que reina justo al otro lado de sus fronteras constituyen su muy peculiar genio. Sus visiones no son privilegiadas (como en el caso de Walter Pater o de James Joyce) sino fatales, pues surgen en el límite donde la percepción y la sensación ceden a la disolución.

Virginia Woolf

1882 | 1941

HERMIONE LEE, la mejor de los biógrafos de Virginia Woolf, resalta el hecho de que la novelista-crítica “quería evitar todas las categorías”. Sesenta años después de su suicidio en tiempos de guerra, está encerrada en las más diversas categorías: modernista, lesbiana, “teórica” feminista; pero es que vivimos una era de categorías. Como mi libro se ocupa del genio y de la influencia de la obra en la vida, puedo evitar felizmente la discusión. Me bastará con definir el genio de Virginia Woolf, si es que lo logro.

Ese genio se manifestó plenamente por vez primera en 1925 y conservó su fuerza durante los restantes 16 años de vida de Woolf. Sus obras definitivas son *La señora Dalloway* (1925), *Al faro* (1927), *Las olas* (1931), *Los años* (1937) y *Entre actos* (publicada póstumamente, en 1941). Su obra maestra es la culminación de cinco novelas extraordinarias; alguna vez preferí *Al faro*, pero a los setenta releo *Entre actos* con más frecuencia y aun con más placer, así que me centraré en ella.

En 1951, Reuben Brower resaltó el hecho de que “en la singularidad de su visión y en su manejo de las palabras Virginia Woolf hace gala de una imaginación shakespeariana”, y sugirió que la mejor preparación para *La señora Dalloway* era la lectura de *El cuento de invierno*. Ese también sería el preludio adecuado para la lectura de *Entre actos*.

Aunque nunca hubiera escrito *Orlando* (1928) su carta de amor a la ilegible Vita Sackville-West, cualquier lector serio de Woolf habrá descubierto que sus ambiciones son shakespearianas, aunque ella lo enfoca desde un ángulo muy oblicuo. Su Shakespeare es el de Walter Pater, y depende de la teoría de que el incomparable poder de repercusión del dramaturgo depende de lo que Woolf llama “la submente” y Pater la “subtextura”. En sus memorias, Woolf cavila sobre este fenómeno:

Este es posiblemente el mayor placer que conozco. Es el entusiasmo que me llena cuando estoy escribiendo y descubro qué va con qué; y hago que una escena funcione; y logro que el personaje quede bien. A partir de aquí llego a lo que llamaría una filosofía: en todo caso, una idea que no

me abandona; que tras la tela de algodón hay un patrón escondido; que estamos —todos los seres humanos— conectados con él; que todo el mundo es una obra de arte; nosotros somos parte de una obra de arte. *Hamlet* o un cuarteto de Beethoven son la verdad en este vasto desorden que llamamos mundo. Pero no hay un Shakespeare, no hay un Beethoven; cierta y enfáticamente no hay Dios; *nosotros somos las palabras; somos la música; somos la cosa en sí*. Y esto es lo que veo cuando tengo una conmoción.

Somos las palabras. Mientras trabajaba en *Entre actos*, Woolf escribió “La torre inclinada”, su ensayo sobre la influencia literaria:

Las teorías son peligrosas. De todas maneras, esta tarde tendremos que arriesgarnos a formular una teoría, puesto que vamos a hablar de las tendencias modernas. Tan pronto hablamos de tendencias o de movimientos aceptamos la creencia de que hay cierta fuerza, cierta influencia, cierta presión externa, con la potencia suficiente para dejar su impronta en un grupo formado por diferentes escritores, de manera que todos sus escritos guardan una semejanza común. Por esto, debemos tener una teoría sobre qué es una influencia. Pero en momento alguno debemos olvidar que las influencias son infinitamente numerosas, que los escritores son infinitamente sensibles, y que cada escritor tiene una sensibilidad diferente. Esta es la razón por la que la literatura cambia constantemente, como el tiempo, como las nubes en el cielo. Leamos una página de Scott; luego una de Henry James; intentemos determinar las influencias causantes de que la primera página se haya transformado en la segunda. Es algo que supera nuestra capacidad. Sólo nos queda la esperanza de señalar las más patentes influencias que han determinado la formación de grupos de escritores. Sí, efectivamente, hay grupos. Los libros descienden de otros libros, igual que las familias descienden de otras familias. Algunos descienden de Jane Austen, otros descienden de Dickens. Se parecen a sus padres, igual que los niños, pero también se diferencian, como los hijos, y también se rebelan, como estos. Quizá será más fácil comprender a los escritores actualmente vivos si examinamos brevemente a algunos de sus antepasados³⁰.

En el prefacio de *Orlando* Woolf incluye entre sus precursores a Defoe, sir Thomas Browne, Sterne, Scott, Macaulay, Emily Brontë, De Quincey y Pater. El nombre más crucial en esta lista es el de Pater, cuya

postura estética, precariamente equilibrada entre esos entes principales que son la personalidad y la muerte, fue adoptada por Woolf. Shakespeare y Jane Austen se omiten porque son demasiado importantes para nombrarlos. A veces parece como si toda la vida doméstica del hogar de Leslie Stephen, donde Virginia Woolf se crió y se educó a sí misma, existiera porque Jane Austen la escribió, en particular en *Emma*. Y Shakespeare, en una metáfora woolfiana implícita, puede ser considerado como el autor de *Entre actos*, pues es en su mundo en donde sucede. Y si bien luego “la voz anónima”, la voz del público, es reemplazada por la inauguración de lectores y escritores, en Shakespeare sobrevive un residuo más profundo de “la voz anónima”.

Entre actos es una novela difícil de describir pero maravillosamente fácil de leer. Toda la continuidad de la tradición cultural inglesa está insinuada a través de momentos del ser, de epifanías o momentos privilegiados, hasta que los espectadores pueblerinos del espectáculo se dan cuenta de que ellos son la conclusión: “Entonces el telón se levantó. Ellos hablaron”. Ellos son las palabras y Woolf, en su punto más experimental, nos une a ellas, seamos o no ingleses. Prácticamente nunca oímos a Isa y a Giles, marido y mujer, hablando entre sí pero nos lo indican indirectamente porque ellos representan la condición universal del matrimonio mismo, en el que el silencio y la conversación se funden.

La señorita La Trobe es la encargada de la producción del espectáculo campestre al aire libre y le da inicio junto con una niña: “Inglaterra soy yo”. Pasamos a los peregrinos de Canterbury de Chaucer y seguimos hasta la reina Isabel (“Por mí cantó Shakespeare”), y después a una parodia de un romance shakespeariano tardío:

Y se fue, como si su intervención hubiera terminado.

Descubriéndose la cara, la señora Elmhurst dijo:

—Me alegro de que haya terminado. ¿Y qué viene ahora? ¿Un cuadro?

Sí, ya que unos hombres habían salido muy aprisa de entre las matas, con unas vallas, y habían rodeado el trono de la reina con pantallas de papel que representaban paredes. Habían cubierto el suelo con juncos. Y los peregrinos, que habían reanudado su desfile y sus cánticos en el fondo, ahora se congregaron alrededor de la figura de Eliza, sobre la caja de jabón, de manera que parecían formar el público, en una interpretación teatral.

¿Iban a representar una obra en presencia de la reina Isabel? ¿Sería aquello el teatro Globe?

Levantando los impertinentes, la señora de Herbert Winthrop preguntó:

—¿Qué dice el programa?

Murmurando las palabras, leyó la borrosa copia al carbón.

Sí, era una escena de una obra teatral.

—Referente a un falso duque; y a una princesa disfrazada de muchacho; entonces, el heredero desaparecido largo tiempo atrás resulta ser el mendigo, gracias a una marca en la mejilla; y Carinthia, que es la hija del duque, aunque ha estado perdida en una cueva, se enamora de Ferdinando, quien fue colocado en un cesto, recién nacido, por una vieja. Y se casan. Me parece que esto es lo que pasa.

Y levantó la vista del programa.

—*Comience la comedia* —ordenó la gran Eliza.

Y una vieja arrugada se adelantó.

(Alguien murmuró “La señora Otter, de la última casa...”)³¹.

La parodia se intensifica con la bendición de un sacerdote:

*De la trenza formada por la rueca de la vida libertad
las manos.*

(Le separaron las manos.)

Que de su fragilidad nada se recuerde.

Venga el petirrojo, venga el reyezuelo,

y que lluevan rosas sobre su sepelio.

(Arrojaron los pétalos contenidos en los cestos de mimbre.)

Cubrid el cadáver. Descanse en paz.

(Cubrieron el cadáver.)

*Sobre vosotros, nobles señores (se volvió hacia la feliz pareja),
derrame el cielo sus bendiciones.*

*Poco ha que la envidia del sol
el telón de la noche ha ocultado.*

¡Que suene la música!

¡Y que el libre aire meza vuestro sueño!

*¡Iniciad la danza!*³².

Siguen más parodias delirantes, mezcladas con escenas en las que los espectadores interactúan. La parodia principal es de una comedia de la Restauración, pero no hay una comedia anterior en Woolf equiparable al momento en el cual la naturaleza viene en ayuda del arte:

—¡Más alto, más alto! —vociferó la señorita La Trobe.

Los palacios se derrumban (volvieron a cantar), Babilonia, Nínive, Troya... Y la gran mansión de César... Todas derrumbadas están... El arco se hallaba donde el avefría anida... Bajo el que los romanos pasaron... Cavando y picando, con la reja del arado surcamos la tierra... Donde Clitemnestra esperó a su señor... viendo resplandecer los fanales en las colinas... nosotros sólo la tierra vemos... Cavando y picando pasamos... y la reina y la torre de las horas caen... Agamenón a caballo se ha ido... Clitemnestra no es más que...

Las palabras murieron. Sólo unos cuantos grandes nombres —Babilonia, Nínive, Clitemnestra, Agamenón, Troya— llegaron flotando en el aire. Luego, se levantó el viento y, con el murmullo de las hojas, ni siquiera las grandes palabras se oyeron; y el público contemplaba a las gentes del pueblo, que tenían las bocas abiertas, pero sin que de ellas surgiera sonido alguno.

Y el escenario estaba vacío. La señorita La Trobe, apoyada en el árbol, quedó paralizada. Se había quedado sin su poder. Gotas de sudor le brotaron en la frente. La ilusión había desaparecido. “Es la muerte”, murmuró la señorita La Trobe, “la muerte”.

De repente, al desvanecerse la ilusión, las vacas asumieron la responsabilidad. Una había perdido a su ternero. En el preciso instante, en última instancia, la vaca levantó la cabeza de grandes ojos como lunas y mugió. El mundo entero quedó rebosante de muda ansia. Era la voz de los orígenes resonando en el oído del presente. Después todo el rebaño quedó contagiado. Agitando la cola, belfuda la cara, alzaron la cabeza, avanzaron y mugieron, como si Eros hubiera clavado su dardo en sus flancos, suscitando su furia. Las vacas aniquilaron la laguna, colocaron un puente que cubrió la distancia, llenaron el vacío y dieron continuidad a la emoción.

En éxtasis, la señorita La Trobe saludó a las vacas agitando la mano.
—¡Gracias! —exclamó³³.

Es maravilloso que Virginia Woolf, tan cerca de la locura y de la autoinmolación, logre invocar tanto gusto, que regresa a su lado a medida que el espectáculo pasa por la era victoriana. Pero todo esto es una sátira muy negra —si es que es sátira—. Las escenas de reconocimiento se acumulan en el espectáculo en todos los periodos, a medida que Woolf parodia alegremente lo que el mismo Shakespeare parodió con tanta vehemencia en *Cimbelino*. En sus mejores momentos Woolf es una gran crítica, y se enseña a sí misma y nos enseña a nosotros de qué se tratan las escenas de reconocimiento shakesperianas: en primer lugar, de nuestra incapacidad de reconocernos a nosotros mismos o al otro —ni familiar ni eróticamente—. *Entre actos* también es, de una manera cautivadoramente indirecta, una novela de guerra: Inglaterra está siendo bombardeada por los nazis pero Woolf no se permite ninguna referencia directa. Tampoco se permite sugerencias impresionistas acerca del contexto más amplio que hace que su espectáculo pueblerino sea a la vez sombrío e hilarante. Obligándose a insistir en un modo expresionista, nos lleva de nuevo hacia la percepción de que nosotros somos las palabras.

El resultado es una novela tan violentamente original que sesenta años no han hecho mella en su frescura. Quizás el expresionismo elíptico nos parezca un modo literario muy curioso, pero Shakespeare lo inventó en sus últimas obras y Woolf lo amplió en *Entre actos*. El libro transcurre en 1939, en parte para evitar el trauma del bombardeo y en parte para sugerir una ansiedad creciente que ahora ha quedado trágicamente en el pasado inmediato. De manera que estamos ante un curioso libro de guerra que no hace énfasis en la “ansiedad de la guerra” sino en la “ansiedad del arte”, como lo señala Maria Di Battista:

Entre uno y otro acto del espectáculo pueblerino, la narración sugiere... el desarrollo de una tragedia sexual.

Esta afirmación explica la relación central de la novela, entre Isa y Giles, en la cual la poética Isa nunca está segura de querer o de odiar a su marido, si bien en su caso el “odio” sugiere algo erótico. Hermione Lee afirma sabiamente que “todos los matrimonios son inexplicables”, cosa que reconocen tanto Shakespeare como Woolf. A los 25, Woolf nos dio un anticipo de gran parte de su vida y de su arte en una pregunta retórica en la que la influencia de Walter Pater es evidente:

¿No somos en realidad el centro de innumerables rayos que dan sobre una sola figura y no es acaso nuestro deber reflejarlos y devolverlos inmediatamente sin permitir que ni un solo dardo pierda su filo contra nuestro lado oscuro?

Esta no es exactamente una fórmula para el matrimonio. Aun si ignoramos todo lo relacionado con la bisexualidad y con el abuso sexual en la infancia, es evidente que había en Virginia Woolf un solipsismo tan glorioso que cualquier matrimonio habría sido problemático —y que de hecho acabó con su relación sexual con Vita Sackville-West—. Parece justo concluir, como lo hace Hermione Lee, que su matrimonio la mantuvo viva más tiempo del que la novelista se hubiera permitido a sí misma. *Entre actos* es una especie de milagro en el contexto de su vida y de su muerte, un milagro como lo fue la misma Virginia Woolf.

¿Cómo definir su genio? Sir Thomas Browne y Thomas De Quincey no escribieron novelas. Walter Pater sí, pero *Mario el epicúreo* no es una novela muy woolfiana, como tampoco lo es el fragmentario *Gaston de Latour*. En cambio “Sebastian Van Storck”, uno de los *Retratos imaginarios* de Pater, es una anticipación sorprendente de *La señora Dalloway*, y el exquisito arte con el que Woolf representa la conciencia es profundamente pateriano. Sin embargo, otra cosa muy distinta son los poetas paterianos: Yeats, Wallace Stevens y Hart Crane escribieron versos sobre epifanías seculares sin poner en peligro su arte. Woolf era más lírica que narrativa, y sin embargo era capaz de extender sus momentos visionarios hasta convertirlos en narraciones extraordinarias. *Al faro*, *Las olas* y *Entre actos* siguen estando entre las novelas más originales de la tradición occidental. El genio literario, como nos lo enseñó el doctor Johnson, se manifiesta en la originalidad, en una inventiva que también reinventa al autor y, hasta cierto punto, a sus lectores.

1. *Canciones y sonetos*, "La aparición", John Donne, trad. de Purificación Ribes, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996, pp. 77-79.
2. *Canciones y sonetos*, "Canción", John Donne, trad. de Purificación Ribes, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996, p. 89.
3. *Canciones y sonetos*, "El éxtasis", fragmento, John Donne, trad. de Purificación Ribes, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996, pp. 203, 205.
4. *Poesía sacra*, "Himno a Dios, mi Dios, en mi enfermedad", John Donne, trad. de Sergio Cueto, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 1996, p. 26.
5. *Canciones y sonetos*, "Nocturno en el día de Santa Lucía", John Donne, trad. de Purificación Ribes, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996, p. 289.
6. *Los viajes de Gulliver*, capítulo IV, "Viaje al país de los houyhnhnms", Jonathan Swift, trad. de Begoña Gárate Ayastury, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 342-43.
7. *Historia de una barricada*, sección VIII, Jonathan Swift, trad. de M. Sol de Mora Charles, Barcelona, Editorial Labor, 1976, p. 146.
8. *Historia de una barricada*, sección VIII, Jonathan Swift, trad. de M. Sol de Mora Charles, Barcelona, Editorial Labor, 1976, p. 141.
9. *Historia de una barricada*, sección IX, Jonathan Swift, trad. de M. Sol de Mora Charles, Barcelona, Editorial Labor, 1976, pp. 149-50.
10. *Historia de una barricada*, sección IX, Jonathan Swift, trad. de M. Sol de Mora Charles, Barcelona, Editorial Labor, 1976, p. 159.
11. Jane Austen a su hermana Cassandra, enero 29 de 1813
12. *Orgullo y prejuicio*, libro I, capítulo XIX, Jane Austen, trad. de Armando Lázaro Ros, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1987, pp. 111-112.
13. *Orgullo y prejuicio*, libro I, capítulo XXII, Jane Austen, trad. de Armando Lázaro Ros, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1987, pp. 128-29.
14. *Orgullo y prejuicio*, libro II, capítulo XI, Jane Austen, trad. de Armando Lázaro Ros, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1987, pp. 196-98.
15. *El gran rostro de piedra*, Nathaniel Hawthorne, trad. de Federico Eguíluz, Madrid, Ediciones Siruela, 1988, pp. 34-35.
16. *La letra escarlata*, Nathaniel Hawthorne, trad. de Pilar y José Donoso, España, Salvat Editores, y Alianza Editorial, 1972, p. 159.
17. *Moby Dick o la Ballena Blanca*, capítulo XXXV, "El alcázar", Herman Melville, trad. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1967, pp. 397-398.
18. *Moby Dick o la Ballena Blanca*, capítulo XXXV, "El alcázar", Herman Melville, trad. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1967, p. 398.
19. *Moby Dick o la Ballena Blanca*, capítulo XXV, "Caballeros y escuderos", Herman Melville, trad. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1967, p. 296.
20. *Moby Dick o la Ballena Blanca*, capítulo XLI, "La blancura de la ballena", Herman Melville, trad. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1967, pp. 460-63.
21. *Moby Dick o la Ballena Blanca*, capítulo CXVIII, "Los cirios", Herman Melville, trad. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1967, pp. 1118-20.
22. *Moby Dick o la Ballena Blanca*, capítulo CXXXIV, "La persecución

- tercer día”, Herman Melville, trad. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1967, p. 1256.
23. *Jane Eyre*, Charlotte Brontë, en *Emily Brontë*, Cumbres borrascosas, *Charlotte Brontë*, *Jane Eyre*, *Anne Brontë*, Inés Grey, trad. de María Fernanda de Pereda, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1974, p. 378.
 24. “Estrofas: A menudo rechazada, pero siempre de regreso”, Emily Brontë, en *Cómo leer y por qué*, Harold Bloom, trad. de Marcelo Cohen, Bogotá, Editorial Norma, p. XIII [título] y p. 118 [estrofa].
 25. En “Prólogo” de Phyllis Bentley a *Emily Brontë*, Cumbres borrascosas, *Charlotte Brontë*, *Jane Eyre*, *Anne Brontë*, Inés Grey, trad. de María Fernanda de Pereda, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1974, p. XXXIX.
 26. “Anatomía de la crítica”, *Cuatro ensayos*, Northrop Frye, trad. Edison Simons, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, pp. 403-04.
 27. *Jane Eyre*, Charlotte Brontë, trad. de Juan G. de Luaces, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, pp. 317-18.
 28. *La torre inclinada y otros ensayos*, “¿Cómo hay que leer un libro?”, Virginia Woolf, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Editorial Lumen, 1980, pp. 60-61.
 20. *Vidas de los poetas ingleses*, “Gray”, Samuel Johnson, trad. de Bernd Dietz, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988, p. 496.
 30. *La torre inclinada y otros ensayos*, “La torre inclinada”, Virginia Woolf, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Editorial Lumen, 1980, pp. 202-03.
 31. *Entre actos*, Virginia Woolf, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Editorial Lumen, 1981, pp. 76-77.
 32. *Entre actos*, Virginia Woolf, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Editorial Lumen, 1981, pp. 79-80.
 33. *Entre actos*, Virginia Woolf, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Editorial Lumen, 1981, pp. 115-16.

V

DIN

RALPH WALDO EMERSON, EMILY
DICKINSON, ROBERT FROST, WALLACE
STEVENS, T.S. ELIOT

La *sefirah* conocida como *Din* es el borde o el horizonte que señala el límite de la alianza de amor de *Hesed*. He reunido a los más claros exponentes de la tradición americana e incluí a Eliot a pesar de su rebelión contra ella. Emerson ha sido un poco simplistamente catalogado como trascendentalista, aunque su mejor libro es el muy austero *El sentido de la vida*. La rigurosamente original Emily Dickinson es una poeta de juicios sombríos, y también lo es Robert Frost, siguiendo su ejemplo. Wallace Stevens logra equilibrar esta severidad con oleadas asertivas.

Quienes toman las palabras de Eliot como ciertas y lo ubican al lado de Dante o de Baudelaire harían bien en leer cuidadosamente *La tierra baldía* al tiempo con “La última vez que florecieron las lilas en el huerto”, de Whitman. Los poetas –y me refiero a los poetas imponentes– no pueden escoger su tradición; esta los escoge a ellos y hace con su trabajo lo que se le antoja, enfrentando, eso sí, su vitalidad agonística a la hora de defenderse.

Frontispicio 41

Ralph Waldo Emerson

No podemos escribir el orden de los vientos variables. ¿Cómo podríamos comprender la norma de nuestros humores cambiantes y nuestra susceptibilidad? Sin embargo difieren como todo y nada. En lugar del firmamento de ayer que nuestros ojos requieren, hoy es una cáscara de huevo que nos encierra; ni siquiera podemos ver dónde están las estrellas que marcan nuestro destino, ni cuáles son. Día a día, los datos capitales de la vida humana se nos esconden. Súbitamente la niebla se levanta y los revela, y pensamos en el tiempo útil que se ha perdido y que hubiésemos podido invertir si hubiéramos tenido al menos una pista de estas cosas. Una súbita elevación en la carretera nos muestra un sistema montañoso y todos sus picos, que han estado tan cerca de nosotros como ahora todo el año pero que nuestra mente no registraba. Pero estas alteraciones no carecen de orden y algo tenemos que ver en nuestra cambiante fortuna. Si la vida parece una sucesión de sueños, también la justicia poética se hace de sueños. Las visiones de los hombres buenos son buenas; pero la voluntad indisciplinada se fustiga con malos pensamientos y mala suerte. Cuando rompemos las leyes, perdemos nuestro asidero en la realidad central. Como enfermos en un hospital, vamos de cama en cama, de locura en locura; y el destino de estos proscritos —criaturas quejasas, estúpidas, comatosas—, de cama en cama, de la nada de la vida a la nada de la vida, no puede significar mayor cosa¹.

Mi difunto amigo Angelo Bartlett Giamatti se divertía diciéndome que “Emerson es tan gentil como el alambre de púas”. El sabio de Concord no siempre era tan severo como lo es en *El sentido de la vida*, pero esta, la más madura de sus obras, es también el Emerson más auténtico, la expresión más sutil de su genio considerable.

El genio de Emerson sigue siendo el genio de América: él le dio forma a nuestra verdadera religión, que es posprotestante aunque pretenda ser otra cosa. La doctrina de la confianza en sí mismo no es reconfortante porque nos insta a apoyarnos en nuestro propio genio o a caer.

“El destino”, “El poder” y “La riqueza” son, junto con “Ilusiones”, los mejores ensayos de *El sentido de la vida*. “Mientras nuestro genio se

encargue de comprar”, nos dice en “La riqueza”, “la inversión estará segura aunque gastemos como reyes”. Surgirán nuevos poderes, propios del yo.

“El poder es uno solo, y consiste en formar parte de la naturaleza del mundo”. Emerson llama a dicho poder “acción natural”, otro término para la confianza en uno mismo. Y sin embargo, para el Emerson maduro la acción está circunscrita por el sentido del destino. Retoma la convicción presocrática de que el carácter es el destino, el *ethos* es el *daimón*, y su genio logra descansar por fin construyendo altares a la Bella Necesidad:

¿Por qué habríamos de temer que los elementos salvajes nos aplasten si estamos hechos de esos mismos elementos? Construyamos para la Bella necesidad, que hace al hombre valiente en su convicción de que no puede eludir un peligro señalado ni provocar uno que no lo haya sido.

Ralph Waldo Emerson

1803 | 1882

SI EMERSON TUVO UNA OBSESIÓN, esta fue la cuestión del genio americano. “El estudiante americano”, la conferencia dictada en Harvard en agosto 31 de 1837, sigue siendo la reflexión fundamental sobre la originalidad literaria en América: “Está pronto a cerrarse el día de nuestra dependencia y de nuestro largo aprendizaje dominados por el saber de otros países”. La declaración de independencia literaria se convierte en un manifiesto del genio:

La única cosa que hay en el mundo de valor es el alma activa... Actuando así es el genio... El genio es siempre el enemigo del genio, a causa de su grande influencia... Es admirable el gran placer que sacamos de los mejores libros. Nos dan la íntima convicción de que la misma naturaleza que los escribió es la que los lee... Para leer bien debe uno ser inventor... Es un error creer que hemos llegado tarde a la naturaleza; que el mundo fue terminado hace ya mucho tiempo...².

Esto no es más que aspiración: hay chispas pero no llamas. Un año después, en el “Discurso en el Colegio de Teología”, Emerson logró arder con el fuego divino:

Jesucristo perteneció a la verdadera raza de profetas... La inteligencia cogió este elevado canto de labios del poeta y dijo en la edad próxima: “Este fue Jehová, venido de los cielos. Te mataré si dices que fue un hombre”. Los giros de su idioma y las figuras de su retórica usurparon el lugar de sus verdades; y las iglesias no están edificadas sobre sus principios, sino sobre sus tropos... Permitidme que os aconseje lo primero de todo que vayáis solos; que rehuséis los buenos modelos³.

Este es uno de los catalizadores de la religión americana, erróneamente llamada cristianismo por los fieles, los ministros y los eruditos (que deberían saber cómo son las cosas). Una de las Escrituras de di-

cha religión es “Confianza en sí mismo”, publicado en *Ensayos, Primera serie* (1841):

El hombre debería aprender a detectar y a estar al acecho de ese destello de luz que cruza su mente en el interior más que el brillo de los bardos y de los sabios en el firmamento. No obstante, menosprecia su pensamiento sin darse cuenta de que es suyo. En cada obra genial reconocemos nuestros propios pensamientos, a los que atribuimos poco valor; regresan a nosotros con una cierta majestad ajena... Yo me aparto de mi padre, de mi madre, y de mi esposa y de mi hermano, cuando mi genio me llama. Escribiría sobre los dinteles de la puerta la palabra: *capricho*⁴.

Aparece aquí implícito el principio inaugural del genio emersoniano: el lustre que contemplamos en la literatura es ya nuestro aunque lo hayamos alejado de nosotros. Leer debe ser recuperar lo que es nuestro, dondequiera que lo encontremos. Pero este planteamiento trasciende la lectura y de hecho es la trascendencia misma:

Y llegados al final, se nos queda por decir la más honda verdad sobre este tema; probablemente no podrá ser dicha, porque todo lo que decimos está muy lejos de recordar la intuición. Este pensamiento, gracias al cual puedo ahora aproximarme más a decirlo, es este. Cuando está cerca de ti lo bueno, cuando tienes vida en ti mismo, no es por los caminos conocidos o acostumbrados; no descubrirás las huellas de ningún otro, no verás la faz de ningún hombre; no oirás nombre alguno: el camino, el pensamiento, el bien serán totalmente extraños e inéditos. Quedarán excluidos el ejemplo y la experiencia. Tú tomas el camino del hombre; el camino, que no al hombre. Todas las personas que han existido alguna vez son sus ministros ya olvidados. Temor y esperanza son lo mismo bajo él. Hay algo de poco valor incluso en la esperanza. A la hora de la visión no hay nada que pueda ser llamado gratitud ni propiamente gozo. El alma que se eleva sobre la pasión ostenta su identidad y causalidad eterna, percibe la propia existencia de la Verdad y del Derecho y se calma a sí misma sabiendo que todo va bien. Los vastos espacios de la naturaleza, el océano Atlántico, el mar del Sur; largos intervalos de tiempo, años, siglos, no cuentan. Lo que pienso y siento se refiere a un estado de vida anterior y a circunstancias anteriores, como se refiere a mi presente lo que se llama vida y lo que se llama muerte.

Sólo la vida vale, no el haber vivido. La fuerza cesa en el momento en que reposa; consiste en el instante de pasar de un estado a otro nuevo, en el lanzarse a un intento. Un hecho que el mundo detesta: que el alma llegue a ser; porque eso degrada el pasado para siempre, convierte en pobreza las riquezas todas, la reputación en vergüenza, confunde al santo con el bribón, empuja a Jesús y a Judas del mismo lado. ¿Por qué, entonces, hablamos de confianza en uno mismo? Mientras esté presente el alma habrá poder agente. Hablar de confianza es una manera de hablar pobre y periférica. Hablemos, más bien, de lo que contagia, porque actúa y es. Quien es más obediente que yo, me domina, aunque no levante el dedo. Divagamos retóricamente cuando hablamos de una virtud eminente. Todavía no vemos que la virtud sea alta y ese hombre o conjunto de hombres, moldeables a los principios, por ley de la naturaleza, deben dominar y conducir las ciudades, las naciones, los reyes, los hombres ricos, y los poetas, aunque ellos no lo son⁵.

Este es el genio emersoniano, o lo sublime americano. Quiero ser enfático en afirmar que no es una doctrina social y que no pretende el bien, ni siquiera entre amigos y vecinos. Emerson celebra la novedad, el influjo del poder, del *daimón* que sabe cómo se hace. Alejar el camino del hombre en vez de acercarlo a él supone dejar de lado el contexto social. Este es el misticismo del genio, tan intenso en Emerson como en meister Eckhardt o en San Juan de la Cruz, o en Jakob Boehme y William Law, su discípulo inglés. Esta vida que hay en nosotros es nuestro aire de cada día, el *pneuma* original que los antiguos gnósticos exaltaron como la chispa porque era lo mejor que había en ellos y lo más antiguo y no formaba parte de la Creación y de la Caída. A diferencia de un antiguo especulador gnóstico, Valentino o Basilides, Emerson no busca la completión, el *pleroma* original del cual nos alejamos en la Creación, sino el momento de transición, el paso americano hacia una eternidad de lo nuevo. El reposo del *pleroma* excluye el poder, y el poder es el estigma emersoniano, americano, del genio: “Reside en el momento de transición del pasado a un nuevo estado, en atravesar el abismo, en arrojar-se hacia un objetivo”. El resultado es una de las oraciones emersonianas más subversivas, cosa que resulta evidente cuando sus implicaciones se tornan evidentes: “Habla mejor de aquello que confía, porque funciona y es”. Este principio anula la moralidad de grupo.

¿Entonces qué es la confianza en uno mismo, o el genio emersoniano? No es tanto amoral como no moral. El epígrafe del ensayo, una cuarteta gnómica compuesta por Emerson, me hace pensar en la explosión del juez Holden en *Meridiano de sangre*, de Cormac McCarthy: “¡Los lobos escogen a los lobos!”:

Lanza al rapaz sobre las rocas,
amamántalo con la teta de la loba:
habiendo pasado el invierno con el halcón y el zorro,
el poder y la velocidad serán completos.

Solía discutir sobre Emerson con mis difuntos amigos Angelo Bartlett Giamatti, presidente de Yale y comisario de béisbol, y Robert Penn Warren, poeta y novelista, y recuerdo bien el gruñido de Giamatti —“¡Emerson es tan gentil como el alambre de púas!”— y a Warren citando a su amigo Allen Tate: “Emerson es el diablo”. Giamatti y Warren —cuya ausencia aún lamento— eran moralistas clásicos. La confianza en sí mismo es una doctrina revitalizante pero peligrosa: produjo emersonianos de derecha, como Henry Ford, y de izquierda, como John Dewey. Y aunque es la religión americana, nos advierte de los peligros de las creencias establecidas: “Así como las oraciones de los hombres son una enfermedad de su voluntad, su fe es una enfermedad del intelecto”, para citar una vez más mi sentencia emersoniana favorita.

Emerson quería que todos los americanos fueran poetas y místicos, y la curiosa religión poscristiana que él alimentó *es* su poesía y su misticismo, predicado por el *Wall Street Journal* y el *Harvard Business Review*. Si el poder del genio americano reside en la transición, en un nervioso lanzarse hacia un objetivo, entonces sí que podemos evitar dominar el mundo, porque ya lo contaminamos: en ciertos aspectos, una visita a Portugal, o a España, o a Italia, o a Suiza, nos dejan con la impresión de no haber salido jamás de Estados Unidos. Pero si Emerson es la fuente del poder de Henry Ford y de la actividad de John Dewey, también fue la inspiración de Walt Whitman y, más sutilmente, de Henry y William James, de Emily Dickinson y de Hart Crane.

En “La experiencia”, su ensayo más elaborado, Emerson cautelosamente se ocupa de nuevo de la cuestión del genio:

La clase más atractiva de gente es la que es poderosa de una manera oblicua y no por medio de un golpe directo: los hombres de genio que todavía no están acreditados, aquellos de cuya inteligencia podemos disfrutar sin pagar un precio excesivo. La suya es la belleza del pájaro, o de la luz de la mañana, no la del arte. En el pensamiento del genio hay siempre una sorpresa; y el sentimiento moral está bien llamado “novedad”, pues no es nunca otra cosa⁶.

Emerson lleva la idea un poco más adelante cuando escribe sobre Montaigne, su maestro de ensayo:

El genio lo es por la primera mirada que pone en cualquier objeto. ¿Es creador su ojo? No se detiene únicamente en los ángulos y colores, sino que contempla el dibujo; pronto despreciará el objeto real. En momentos poderosos su pensamiento habrá disuelto las obras del arte y de la naturaleza en sus causas, de tal modo que estas obras aparecerán pesadas y defectuosas⁷.

Moviéndose en esta peligrosa dirección, Emerson se estrella con lo supremo del arte en Shakespeare y se detiene, pero sólo por unos instantes. Al confrontar los límites del pensamiento, de la lengua y de la imaginación, este visionario de los cruces y de las correspondencias es sorprendido por impulsos que se enfrentan entre sí: “Ahora la literatura, la filosofía y el pensamiento están shakespeareizados. Su espíritu forma el horizonte más allá del cual, al presente, no podemos extender nuestra mirada”⁸. ¿Se regocija o se lamenta? No importa mucho, en realidad, ya que Emerson hablando de Shakespeare es inmensamente sabio:

Shakespeare es el único biógrafo de Shakespeare, y, por lo tanto, nada puede decirnos sino del Shakespeare que reside en nosotros mismos, esto es, de nuestros momentos más comprensivos, más llenos de simpatía⁹.

Y de aquí nos vamos a lo que sigue siendo lo mejor –junto con el tributo del doctor Johnson– que se ha dicho sobre Shakespeare:

Así ocurre con el juicioso Shakespeare y con su libro de la vida. Él escribió las melodías para toda nuestra música moderna: escribió el código de la vida moderna, el código de nuestras costumbres; delineó al hombre

de Inglaterra y de Europa, al padre del hombre de América; perfiló al hombre nuestro, y describió nuestra época, con todo lo que se realiza en ella; leyó en los corazones de los hombres y de las mujeres sus virtudes y sus pensamientos ocultos y sus astucias; los engaños de la inocencia y las transiciones por las cuales las virtudes y los vicios se cambian unos en otros; pudo distinguir la parte del padre y de la madre en el rostro del hijo, o determinar los límites sutiles entre la libertad y la fatalidad: conoce las leyes de la represión que establecen la vigilancia de la naturaleza: y todas las dulzuras y todos los terrores del destino humano se reflejan en su espíritu con la misma verdad, pero también con la misma serenidad con que el paisaje se refleja en nuestros ojos. Por eso la importancia de esta sabiduría de la vida disminuye de modo extraordinario la importancia de su forma exterior, sea drama, sea poema épico. Darle mayor importancia es como si se la diésemos al papel en que está escrito un mensaje regio.

Shakespeare se halla tan por encima de la categoría de los autores eminentes cuanto de la muchedumbre. Es inconcebiblemente sabio; los demás, concebiblemente. Un lector puede, en cierto modo, anidarse en el cerebro de Platón y ponerse a pensar desde allí, pero no dentro del cerebro de Shakespeare. Y no agotamos con esto, ni mucho menos, nuestro tema. Pues en cuanto a capacidad realizadora, en cuanto a poder creador, Shakespeare es único. Nadie podría imaginarlo mejor. Alcanzó en esto el extremo límite de sutileza compatible con el ser individual, el más sutil de los autores, y ello dentro de los límites estrictos de la creación literaria. Con aquella sabiduría de la vida, se unen iguales dotes de imaginación y de fuerza lírica. Revestía a sus criaturas de leyenda de tales formas y sentimientos, que parecen personas que hayan vivido bajo su propio techo; y pocos hombres reales han mostrado caracteres tan precisos como los de aquellas ficciones. Además, hablan con un lenguaje tan dulce como apropiado. Jamás los talentos del poeta se dejaron seducir por la ostentación, ni su lira tuvo una sola cuerda. Una humanidad omnipresente coordina todas sus facultades. Dad a un hombre de talento una historia para contar, y pronto aparecerá en ello su parcialidad. Dispone este de ciertas observaciones, opiniones, tópicos, que adquieren cierta prominencia accidental, y que él se inclina siempre a exhibir. Rellena una parte, y empobrece otra, consultando, no la conveniencia del asunto, sino su propia conveniencia y capacidad. Pero Shakespeare no ofrece peculiaridades de estas, ni tópicos inoportunos; todo en su obra se expresa debidamente: ni caprichos ni rarezas; no pintor exclusivo de vacas, ni aficionado a los pajaritos,

ni amanerado en modo alguno: no se le descubre ningún egoísmo: lo grande lo expresa con grandeza; lo pequeño, con modestia. Se muestra sabio sin afectación ni ostentación; es poderoso como es poderosa la naturaleza, que levanta sin esfuerzo el terreno en ingentes montañas, y ello por la misma ley por la que mantiene una burbuja en el aire; y se complace tanto en hacer lo uno como lo otro. De aquí procede aquella igualdad de poder suyo en la farsa como en la tragedia, en la narración como en los cantos de amor; una excelencia de tal modo incesante, que cada uno de sus lectores se muestra insatisfecho de lo que perciben en él los demás.

Esta fuerza de expresión, de transformar la más íntima verdad en música y verso, hace de él el tipo acabado del poeta, y añade un nuevo problema a la metafísica. Esto es lo que lo introduce en la historia natural, como un importantísimo producto de nuestro globo, y como anunciador de nuevas edades y mejoras. Las cosas se espejan en su poesía sin perder nada ni empañarse: puede pintar lo delicado con precisión, lo grande con mesura; lo trágico y lo cómico indistintamente, y sin deformarlos ni favorecerlos. Lleva su poderosa ejecución a los minuciosos detalles, con precisión prodigiosa: deja acabada una pestaña o un hoyuelo con la misma firmeza con que dibuja una montaña: y, luego, como en la naturaleza, podrían resistir el examen minucioso de un microscopio solar.

En suma, es el mejor ejemplo para demostrar que mayor o menor producción, más o menos obras, es cosa indiferente. Él tenía poder para hacer un buen cuadro. Daguerre descubrió la manera de hacer que una flor grabase su imagen en su placa de yodo: y luego pudo a su sabor grabar un millón de imágenes suyas. Pero en este caso tenemos siempre objetos, nunca verdadera representación. En Shakespeare, ante todo, representación perfecta; y en tal caso ya puede el mundo de las formas sentarse para que les hagan el verdadero retrato. No puede darse ninguna receta para hacer como hacía Shakespeare; pero la posibilidad de traducir las cosas en canto queda demostrada¹⁰.

Ha quedado atrapado aquí lo que es más vital y más inteligente en Shakespeare. Y sin embargo, una o dos páginas más adelante, el estribillo se convierte en la insistencia dominante a la cual hay que dar respuesta, cuando Emerson descubre desencantado que Shakespeare no usó su sabiduría y su arte para salvarnos, o al menos para volvernos más como él:

No iba más allá de su belleza, y nunca dio el paso que parecía inevitable en semejante genio, esto es, el de investigar la virtud que reside en esos símbolos y les comunica aquel poder; en fin, ¿qué es lo que ellas dicen por sí mismas? Convertía a los elementos, que obedecían sus mandatos, en diversiones. Fue un maestro en regocijos para la humanidad. Es algo así como si alguien, por los soberanos poderes de la ciencia, recibiese en sus manos los cometas o los planetas con sus lunas, y los sacase de sus órbitas para encender con ellos los fuegos de artificio públicos en una noche de fiesta, e hiciese anunciar por todas las ciudades: “¡Esta noche, magnífica pirotecnia!”. ¿Es que los elementos de la naturaleza y el poder de interpretarlos no merecen más que una serenata callejera o el humo de un cigarro? No podemos menos de volver a recordar el texto de la trompeta del Corán: “Los cielos y la tierra y todo cuanto existe entre ellos, ¿pensáis vosotros que los hemos creado por chanza?”¹¹.

Tengo que interrumpir en este punto, no para discutir con el sagrado Emerson sino para aventurar la respuesta de Shakespeare, o al menos del último Shakespeare, en *Los dos hidalgos de Verona*: lo único que podemos hacer es seguir adelante y tolerarnos como nos tolera el tiempo, sabiendo lo que el caballero de Chaucer nos enseñó: que siempre debemos acudir a las citas que nunca concertamos. La decisión entre los elementos de la naturaleza y una serenata callejera no es difícil: la serenata no nos destruirá, y comprender la destrucción quizás sea menos importante que el humo de un cigarro. En cuanto a los elocuentes trompetazos de Alá, la respuesta de Shakespeare seguramente habría sido, “Pues sí, una chanza”. Y sin embargo Emerson inhabilita las chanzas en su más elocuente tributo:

Si hubiera sido menos grande, si hubiera alcanzado únicamente la común medida de los grandes autores, de Bacon, de Milton, del Tasso, de Cervantes, podríamos dejar esta circunstancia sumida en la luz crepuscular del humano destino: pero que aquel hombre de hombres, el que procuró a la ciencia del espíritu un nuevo y más vasto objeto que todos los que jamás existieron y plantó la bandera de la humanidad unos estadios más adelante en el Caos, que aquel hombre, digo, no haya sido sabio para consigo mismo, sería como decir que en la historia del mundo el más

grande poeta llevó una vida oscura y baja, derrochando su genio en diversiones públicas¹².

No podemos menos que honrar estas palabras, al tiempo que las rechazamos. La cuestión del genio es aquí impetuosa: ¿puede trascender, hacer que su talante violento sea coherente y significativo? Lo que Charles Lamb dijo de Coleridge es aplicable en este caso a Emerson: quería un pan mejor del que se puede hacer con trigo.

Frontispicio 42

Emily Dickinson

Su mente de hombre crea un secreto

Me lo topo alarmada

Lleva consigo una circunferencia

Que no me incluye—

El genio del aislamiento es muy escaso: ningún otro poeta, ni siquiera Emily Brontë, nos parece tan ajeno como Dickinson. No sabemos cuál es la forma correcta de acercarnos a ella. Si la consideramos una especie de emersoniana, podríamos decir que se diferenciaba de él en que ella practicaba la casi total autonomía que él predicaba pero que no podía vivir porque era un centro cultural en sí mismo.

Emerson evita la tristeza: Dickinson la conoce como el aire que respira. Ambos temían a la ceguera y tuvieron varios encontrones psicosomáticos con ella. Pero los de Emerson llegaron temprano y se fueron; los de Dickinson eran conflictos más profundos.

Se aprende de Emerson algo sobre el poder del yo; Dickinson enseña la angustia del raptó sublime a través del dolor. Emerson rechazó la desesperanza. Dickinson es la maestra de todos los afectos negativos: la furia, la miseria erótica, el conocimiento muy íntimo del exilio de Dios de sí mismo. El genio de Dickinson es tan original que altera nuestra percepción de lo que debe ser el genio poético. La reconocemos como una poeta posterior a Wordsworth, pero el matiz americano es tan fuerte en ella como en Whitman o en Melville.

Quizás William Blake —cuyo propio genio era único— sea el verdadero semejante de Dickinson. Ella no es una religionaria americana posprotestante, como Emerson o como Whitman, sino una secta de uno, como Blake. Perturba todas nuestras certezas, como lo hace Blake, pero ella no pretende —como él— crear una ficción suprema. Es discutible que un poeta pueda empezar siempre de cero con cada nuevo poema. Pero si alguno pudo, esa fue Dickinson.

Emily Dickinson

1830 | 1886

FELIZMENTE MI TEMA es el genio de Dickinson, su originalidad tanto en su percepción cognitiva como en su postura estética. No considero que su religión personal (como Blake, una secta de uno) o su orientación sexual sean asuntos inquietantes, pero en esto, como en todo lo demás, soy parte de una minoría en lo que insistimos en llamar instituciones de educación superior. Se nos ha dicho en los últimos tiempos que los asteriscos son la prueba de una apasionada relación sexual entre Dickinson y su cuñada, pero yo sólo veo que sus cartas son poemas en prosa, compuestos con tanto cuidado como sus poemas, y que no demuestran nada —aunque los asteriscos fueran algo más que asteriscos—. En la biografía de Richard B. Sewall (1974), que sigue siendo la mejor biografía de Emily Dickinson, se aborda con sensatez el tema de las relaciones entre Dickinson y su difícil cuñada Sue. Pero además, y esto sí que es crucial, Sewall rastrea el frustrado amor de Dickinson por Samuel Bowles y su amor aparentemente realizado por el juez Otis Phillips Lord, 18 años mayor que ella. Lord murió en 1884, a los 72 años de edad; Dickinson, que entonces tenía 54, lo sobrevivió dos años durante los cuales lloró a Lord y al resto de sus muertos. Dado que la señora Lord murió a finales de 1877, la relación entre Dickinson y el juez evidentemente se remonta a 1878, cuando ella tenía 47 y él, 65. Las cartas que ella le escribió, aunque compuestas con su usual habilidad sobrenatural para la elaboración retórica, no tienen sentido sino como expresiones de pasión sexual, aunque sin duda no son prueba de consumación. Aunque hay que ser precavidos con Dickinson, yo estoy de acuerdo con Sewall en lo que se refiere a su amor por Bowles y a lo que casi fue matrimonio con Lord. Seguimos siendo aprendices a la hora de leer la poesía de Dickinson, primordialmente por su auténtica dificultad. Con frecuencia es mucho más alusiva de lo que solemos admitir, como en esta famosa cuarteta dirigida a sí misma mientras Lord agonizaba:

Circunferencia, esposa del asombro,
poseedora serás

poseída por cualquier santificado caballero
que ose –codiciarte.

Podríamos considerar que este, al menos en sus aspiraciones, es el breve himno de Dickinson al amor libre, basado en el extático *Epipsyichidion* de Shelley, en el cual este se dirige a Emilia Viviani, su amada del momento, llamándola Emily. Me extiendo aquí en Shelley porque la alusión shelleiana produce un impacto muy deliberadamente provocado por Dickinson. En su conciencia sublimemente extendida, ella es la circunferencia, y el asombro es el moribundo juez Lord, su esposo en la práctica, y ella se declara abierta a cualquier caballero santificado que ose desearla. El pasaje relevante en *Epipsyichidion* esclarece la “circunferencia”, compleja metáfora de Dickinson, porque deja al descubierto su naturaleza sexual:

Entretanto,
Los dos nos levantaremos y nos sentaremos y caminaremos juntos
bajo este techo de azul jónico
y vagaremos por las praderas, o escalzaremos
las montañas cubiertas de musgo donde los azules cielos se mezclan
con los ligerísimos vientos para tocar a su amante;
o nos detendremos allí donde la orilla engastada de piedras
tiembla y resplandece como en éxtasis
con los veloces y ligeros besos del mar–
poseedores y poseídos por todo lo que hay
dentro de la calma circunferencia de dicha,
el uno del otro y por el otro, hasta que amar y vivir
sean uno:

Shelley y su Emily, poseedores el uno del otro y poseídos el uno por el otro, comparten su posesión con todo lo que habita dentro de la exaltación de su circunferencia. Volvamos a la audaz Dickinson. Como esposa del asombro (el juez), sigue siendo la poseedora, pero ella sabe que después de su muerte habrá más posesión, dependiendo de la osadía de quienes la deseen o la codicien. La poeta no nos deja mucho espacio para la alegoría o para la ironía; toma prestados de la más explícita celebración del amor libre por parte de Shelley a los poseedores, a los poseídos, y la circunferencia. La identificación de Dickinson con la circunferencia

supone sin duda una imaginación y un estado mental amplificados, pero no por ello debemos tomarla solamente como una metáfora, pues también lleva implícitas las diferencias que en ella ha provocado su relación amorosa con Otis Phillips Lord.

Nadie puede leer a Dickinson en profundidad o durante mucho tiempo sin verse obligado a enfrentar su extraordinaria confianza en sí misma como poeta, como mujer y como pensadora religiosa. La expresión de esa confianza es el orgullo que siente de su propia autoridad poética y de las alturas que alcanza su autonomía espiritual. Recurro deliberadamente a la muy emersoniana “confianza en uno mismo”: ¿qué relación hay entre la poeta y su contemporáneo Emerson, un poco mayor? Ella lo evadía. El 11 de diciembre de 1857, Emerson dictó una conferencia en Amherst y después cenó y durmió en la casa vecina a la de la poeta, donde su hermano. Dickinson no era una reclusa a los 27; es de suponer que asistió a la conferencia y que cenó con el sabio. Sue, la cuñada de Dickinson, recordaba que esta había dicho de Emerson que parecía “como si hubiera surgido de donde nacen los sueños”. No obstante ella no le enviaba sus poemas a Emerson sino a Thomas Wentworth Higginson, héroe de guerra y hombre de letras de tercera. En una carta a Higginson le preguntó algo que debió de haberlo dejado perplejo: “¿Podría el señor Emerson albergar dudas sobre el Reino de los cielos?”. El comentario me parece de una maldad deliciosa y no es esa una característica que pensaríamos propia de ella. Cuando se publicó *Hojas de hierba* en 1855, la reacción de Emerson fue muy precisa, y su soberbio comentario crítico representó un estímulo poderoso. ¿Le hubiésemos pedido menos ante los poemas de Dickinson? Sus afinidades con Emerson eran diversas; sus diferencias, en últimas más profundas que las de Hawthorne o las de Melville. Como Emerson, ella tenía problemas con los ojos, literal y figuradamente hablando. Pero ella compartía su fe descreída tan poco como compartiera la fe de sus padres. La confianza en sí misma la acompañó un buen trecho pero después le falló, o Dickinson a ella.

No es posible definir la religión privada de Dickinson, en parte porque ella compartía con Emerson la exaltación del capricho, que no forma parte del cosmos del judaísmo, ni del cristianismo, ni del islamismo. James McIntosh aborda con sutil inteligencia el tema de la espiritualidad de la poeta, en un libro, *Nimble Believing: Dickinson and the Unknown* (2000)

[Ligeras creencias: Dickinson y lo desconocido], cuyo título es tomado de una carta al juez Lord:

Sobre aquellos temas de los cuales no sabemos nada, o quizás debería decir sobre aquellos *seres* —¿es “Phil” [el juez] un “ser” o un “tema”?— creemos y dejamos de creer cien veces por hora, cosa que vuelve la fe muy ligera—.

Otro tanto podría decirse del descreimiento, y nadie —incluyendo a la misma Dickinson— puede estar seguro de qué creía ella exactamente (si es que creía en algo). En los poemas no hay gran cosa que nos indique que creía en la resurrección de Cristo y estamos seguros de que no lo aceptaba como su redentor. Pero le resultaban extraordinariamente interesantes los padecimientos de Jesús y su victoria sobre ellos, mientras que a Emerson no le decían mayor cosa —Emerson pensaba que el Gólgota había sido una gran derrota y, para citar a un estadounidense, “Exigimos la Victoria, tanto de los sentidos como del espíritu”. Dickinson sí descubrió un elemento victorioso en el Gólgota gracias a su extravagante postura como “emperatriz del calvario” y, por tanto, como esposa de Cristo. Nos confiesa que había desposado al Espíritu Santo —una vez más, una percepción muy americana—. Quizás con un toque de calvinismo del que Dickinson carecía, McIntosh piensa que su “asombro” es una herencia calvinista, aunque aparentemente era uno de sus nombres privados para el juez Lord. Y sin embargo —aunque la posición espiritual madura de Dickinson es imposible de describir— McIntosh sin duda está en lo cierto al afirmar que no se contradecía con ella misma. Ella construyó un mito religioso personal pero se resistió a explicarlo consistente y totalmente —refiriéndose a él solo al dramatizar, en sus poemas, su posición en el mito—. Su asombro, al igual que sus raptos, pertenecen al alto romanticismo, y aun no hemos descifrado sus complejas relaciones con Wordsworth, Shelley y Keats.

Al igual que Emerson —y también en su caso nos resulta desconcertante— Dickinson idolatra el Poder, y bromea diciendo que en las Escrituras el Poder se encuentra entre el Reino y la Gloria porque es el más salvaje de los tres. Su “salvajismo” es el de Emerson y significa “libertad”, como el de él. Reverenciaba a Emerson pero, a diferencia de Whitman y de Thoreau, no puede ser considerada emersoniana porque

mantuvo al sabio a distancia. Sus supuestas batallas contra el calvinismo —¿en dónde se ven?— tienen poco que ver con su cautela. Emerson ya estaba demasiado cerca, como poeta y como reconceptuador. Algunos de sus poemas se podrían atribuir a uno u otro poeta, cosa que seguramente molestaba a Dickinson. Emerson aconsejaba —y Dickinson no necesitaba ese consejo— prescindir de los modelos. Pero los dos son poetas de epifanías repentinas —aunque en el caso de Emerson estas eran más benignas—.

¿Qué hacer con el genio de Dickinson? Dicho de otra manera: ¿cómo describir un genio tan volátil, tan caprichoso, tan original conceptualmente? Su editor Ralph Franklin nos recuerda que debemos familiarizarnos con su idioma para poder sumergirnos en su obra, porque “en su poesía ella no le hacía concesiones a las normas públicas”. A Franklin le debemos la afirmación más útil que yo haya leído sobre Dickinson:

Como buena ciudadana de la edad de la imprenta, ella era una lectora dedicada de periódicos, revistas y libros, pero la publicación comercial e impersonal de su obra, que la dejaba expuesta, la desbordaba. Esta es la poeta que, conocedora de sus límites dijo: “No atravieso la tierra de mi padre hacia casa o pueblo alguno”.

Deduzco que es mejor conocer nuestros propios límites si vamos a leer a esta formidable mujer y si vamos a tratar de entender su genio. ¿Qué otros escritores estadounidenses son tan eminentes? Yo diría que sólo tres: Emerson, Whitman y Henry James. Hay otros que se acercan bastante: Hawthorne, Melville, Mark Twain, Frost, Faulkner, Stevens, Eliot, Hart Crane. Ante la pregunta de la isla desierta y si sólo pudiese llevar a un estadounidense tendría que responder que Whitman, pero Emerson y Dickinson serían más que suficientes. Nadie debe ser tan tonto como para ser condescendiente con Dickinson o para ponerla a militar en las filas de una ideología o de un credo cualquiera. Hazlitt tenía razón cuando dijo que con Wordsworth uno se sentía empezando de cero, con una *tabula rasa* de poesía. Esto no es tan cierto en el caso de Dickinson, pero no está muy lejos. Y en lo que se refiere a su originalidad cognitiva supera a todos los poetas occidentales excepto a Shakespeare y a Blake. Piensa con más lucidez y siente con más plenitud que cualquiera de sus lectores y es muy consciente de su superioridad. Así que a la hora de rastrear su genio me mostraré cauteloso.

Si bien Dickinson es exuberante y puede ser increíblemente cómica, su modo central como poeta es el sufrimiento intenso, en ocasiones tan doloroso y exigente que el placer que proporciona es el más difícil, el que ha sido tradicionalmente asociado con lo sublime. Leerla durante largo rato o enseñarla es una experiencia que me deja exhausto, así como leer o enseñar *El rey Lear* me resulta devastador. Una poeta que diga que le gusta una mirada de agonía porque sabe que es verdad se arriesga a ser víctima de un crimen, como cuando Camille Paglia la pone a militar en las filas del divino marqués de Sade. Discutí el asunto con Paglia (una lectora fabulosa) pero no pude convencerla. En Dickinson se mezclan oximóricamente placeres y sufrimientos muy difíciles, además de lo cual no podemos olvidar que Dickinson —a pesar de su reputación— puede ser muy erótica, si bien su genio florece exuberantemente con la celebración/lamento de la pérdida erótica. En ella, la muerte y la pasión se debaten y la muerte necesariamente gana.

En 1863, cuando Dickinson cumplió la edad de Cristo, tuvo su año más fecundo, pero debo limitarme a suponer las razones. A finales de abril de 1864 viajó a Boston a un tratamiento de ojos y regresó a Amherst el 28 de noviembre, mientras que el año anterior había transcurrido pacíficamente en casa, sin grandes pérdidas personales. Higginson había sido escogido como su preceptor en 1862, mucho antes de que partiera como coronel de un regimiento de negros. Sus pérdidas se amontonan años después: su padre en 1874; Samuel Bowles en 1878; Charles Wadsworth en 1882 y su madre a finales del mismo año; el juez Lord en 1884 y Helen Hunt Jackson en 1885. Dickinson murió el 15 de mayo de 1886. Con un genio tan íntimo como el suyo —tan desconocido para nosotros como el de Shakespeare— los estímulos externos son innecesarios para estimular la imaginación. No mencioné el año de 1863 arbitrariamente: a este año pertenecen los poemas 499 a 793 de la edición de Franklin, casi trescientos poemas y fragmentos de un total de 1.789. Algunas de las principales composiciones de este años son¹³: “A Pit—but Heaven over it” [508; Un Abismo—pero con el Cielo sobre él], “This is my letter to the World” [519; Esta es mi carta al Mundo], “It always felt to me—a wrong” [521; Siempre me pareció—un daño], “I tie my Hat—I crease my Shawl” [522; Pliego mi chal y me ato mi sombrero], “I reckon—when I count at all” [533; Considero—cuando me pongo a contar], “I measure every grief I meet” [550; Yo mido toda pena que me encuentro], “I heard a Fly buzz—when I died” [590; Al morirme—una

mosca oí zumbar], “The Brain—is wider than the sky—” [598; El cerebro—es más ancho que el cielo—], “Much Madness is divinest Sense—” [620; Mucha locura es juicio divino—], “The Soul’s Superior instants” [630; Los instantes superiores del alma], “I saw no Way—The Heavens were stitched” [633; No vi ningún camino—Los cielos estaban cosidos], “No Rack can torture me—” [649; Ningún potro de tortura puede hacerme sufrir—], “I started Early—took my Dog—” [656; Salí temprano—llevé mi perro—], “A Tongue—to tell Him I am true!” [673; Una lengua— ¡para decirle que soy veraz!], “What Soft—Cherubic Creatures—” [675; Qué suaves—criaturas angelicales—], “The Tint I cannot take—is best—” [696; El matiz que no alcanzo—es el mejor—], “I cannot live with You” [706; Vivir Contigo no puedo—], “My Life had stood—a loaded Gun—” [764; Mi vida había permanecido—arma cargada—], “Renunciation—is a piercing Virtue—” [782; Renunciación—es una penetrante virtud—], “Publication—is the Auction” [788; La publicación—es la subasta]. Escogí estos veinte arbitrariamente, basándome en mi gusto personal, y dejé de lado muchos de valor muy singular, pero en esos veinte hay una gran obra poética. ¿Cómo nacieron en ese año exteriormente tranquilo?

Si miramos el año anterior en la edición de Franklin, es evidente que 1862 fue casi tan rico como el siguiente: “Going to Him! Happy letter!” [277; ¡Ve a él! ¡Carta feliz!], “Of all the Souls that stand create—” [279; Entre todas las almas], “I should have been too glad, I see—” [283; Debí sentirme demasiado contenta—ya veo], “Of Bronze—and Blaze—” [319; De bronce—y fuego—], “There’s a certain slant of light” [320; Hay una luz sesgada], “Before I got my eye put out—” [336; Antes de que el ojo me cerraran], “I felt a Funeral, in my Brain” [340; Un entierro cruzó por mi cerebro], “’Tis so appalling it exhilarates—” [341; Es tan asombroso que resulta hilarante], “It was not Death, for I stood up” [355; No era la Muerte, pues yo seguía erguida], “After great pain a formal feeling comes” [372; Después de un gran dolor, viene una emoción solemne], “I cannot dance upon my Toes—” [381; No puedo bailar en puntas de pie—], “Dare you see a Soul at the ‘White Heat?’” [401; ¿Osará ver un alma al *rojo blanco*?], “One need not be a Chamber—to be Haunted” [407; No sólo en las estancias hay espectros], “The Soul selects her own Society—” [409; El alma elige su propia Compañía—], “’Twas like a Maelstrom, with a notch” [425; Era como un Remolino, con una abertura], “This was a Poet—” [446; Éste era un Poeta—], “I died for Beauty—but was scarce” [448; Morí por la Belleza—pero apenas], “Our journey had

advanced—” [453; Recorrimos gran parte del camino], “I dwell in Possibility—” [466; Habito la posibilidad], “Because I could not stop for Death—” [479; Porque a la Muerte yo esperar no pude—], “From Blank to Blank—” [484; De Vacío en Vacío—]. Son 21 más, cada uno de ellos tan poderoso como los veinte que vinieron después. En 1864 Dickinson estuvo en tratamiento para los ojos y vivió lejos de casa. Ese año hay una caída, pero al menos uno de los poemas es tan bueno como los demás: “This Consciousness That is Aware” [817; Esta Conciencia que conoce].

El efecto contrario que la Guerra Civil tuvo en el florecimiento de Dickinson en 1862-63 ha sido discutido por Shira Wolosky, quien asegura que hubo una mayor interiorización como reacción a la crisis nacional. Parece convincente, pero no podemos estar seguros. ¿Por qué declinó como poeta después de 1875? De sus últimos once años nos quedan apenas unos trescientos poemas que parecen imitaciones escritas por un discípulo. Apenas uno se salva: “The Bible is an antique Volume—” [1.577; La Biblia es un Volumen antiguo—]. Entre los poemas que Franklin no pudo datar se encuentra el maravilloso “A word made Flesh is seldom” [1.715; El mundo hecho carne es apenas—] y el extravagantemente erótico “In Winter in my Room” [1.742; En Invierno en mi Cuarto], y poco más. Se puede inferir que la muerte de su padre, en 1874, pudo haber destrozado su motivación para la metáfora. Un mes después de la muerte de Edward Dickinson le escribió a Higginson estas famosas líneas: “El suyo era un corazón puro y terrible y no creo que haya otro como él”. Su relación había sido muy remota y profundamente reprimida y quizás lo mejor de su poesía surgió de la necesidad de habitar el vacío.

Sin embargo esta inferencia tan obvia me irrita: Amherst y Nueva Inglaterra estaban llenos de padres calvinistas que se mataban trabajando por sus hijas solteronas, a pesar de ello no hay una escuela de Emily Dickinsons sino un genio singular. Su hermana Lavinia también era una solterona pero no fue una Charlotte o una Anne Brontë para su Emily. Ante una conciencia tan extensamente innovadora, debemos cambiar por completo los procedimientos usuales y concentrarnos en la influencia de la obra sobre la vida y no al revés. Todo y todos —el juez Lord y la cuñada Sue— le fallaron a Emily Dickinson, *pero no su poesía*. Como en el caso de William Blake y de William Manley Hopkins, sus lectores se

podían contar con los dedos de la mano, y ella, como ellos, sacó provecho de este aislamiento.

Evidentemente hay algo en la poesía lírica que puede prosperar sin un público y que se fortalece con la exclusión de la sociedad. Estoy pensando en la poesía afroamericana, cuya figura cimera es el recluso Jay Wright, prácticamente un desconocido para el gran público, que carece de partidarios ideológicos o políticos y no ha sido tocado por los desvaríos nacionalistas. Emily Dickinson era no sólo una religión de uno sino que en su poesía no hay rastros del conservadurismo de su padre y de su amante, el juez Lord. No hay nada de malo en afirmar que Dickinson fue posible gracias a su fortuna y a su posición social, pero esa afirmación no nos lleva a ninguna parte, como lo demuestran Lavinia Dickinson y tantas otras. El mundo académico, que recompensa los vítulos y desprecia el genio, es el peor público posible para Emily Dickinson y su conocimiento de la poeta es muy discutible, como lo demuestra patéticamente la extensa masa de contemporáneos. “¡Que viva Emily!”, cantan las animadoras mientras sacuden sus pompones: “¡Se acostó con su cuñada Sue!”.

Plantearé brevemente lo que yo entiendo del genio de Dickinson. Como muchos otros poetas estadounidenses—Whitman, Frost, Wallace Stevens—, empezó tarde. Si hubiese muerto a los treinta quizás no la recordaríamos. Hay unos cuantos poemas significativos anteriores a 1861, pero su fortaleza aun no se expresa. Hay algunos versos sueltos memorables y ciertos poemas líricos muy malvados, de verdadero ingenio. Pero es al final del poema 243 cuando la reconocemos:

La posibilidad—de morir
Sin el momento de la campanada—
Hacia la presencia de la Conjetura
Como un rostro de acero—
Que repentinamente nos penetra
Con sonrisa metálica—
La Cordialidad de la Muerte—
Que taladra su Bienvenida—

Aquí “conjetura” tiene el mismo significado que le dio Stevens, “una abstracción encarnada, como el hombre por el pensamiento”. Lo que Dickinson quería encarnar en particular con su pensamiento eran los

himnos de Isaac Watts, si bien su proyecto era todo lo contrario de los himnos religiosos. Atrajo a Paul Celan, quien la tradujo maravillosamente porque pudo reconocer en sus himnos de negación algo de lo que él mismo quería lograr, si bien él se dirige a “nadie” mientras que con Dickinson es difícil saber a quién está invocando. Algunas de las dificultades de interpretar a Dickinson –como Celan bien se dio cuenta– son sorprendentemente afines a la negativa de Kafka a ser interpretable.

No hay demonios ni diablos en Dickinson (aunque hay algunos duendes) y sería difícil incluir la palabra “genio” en su métrica; la usa sólo una vez en un poema cómico tardío (el 1.373 de 1873) sobre una araña:

La Araña como Artista
Nunca ha sido contratada–
Aunque su Mérito sobresaliente
Está más que probado

Por cada Broom y Bridget
Que nos topemos en Tierra Cristiana–
Abandonado Hijo de la Genialidad
Yo te tomo de la Mano–

Pienso en el poema igualmente tardío de Whitman, “A Noiseless Patient Spider” [Una silenciosa y paciente araña] pero este no es un poema típico de Dickinson, como sí lo es el poema 381 de 1862:

No puedo bailar en puntas de pie–
nadie me lo enseñó–
pero a menudo, en mi mente,
un júbilo me posee,

que si tuviera conocimiento de ballet–
lo demostraría
en piruetas para palidecer una compañía de ballet–
o enloquecer a una prima donna,

y aunque no tuviera túnica de gasa–
ni rulos en mi pelo,

ni saltara en audiencias—como los pájaros,
con una pata en el aire,

ni sacudiera mis formas en bailes de plumas,
ni avanzara en ruedas de nieve
hasta quedar fuera de la vista, en sonido,
la casa me retiene tanto—

nadie sabe que conozco el arte
que menciono—placentera —aquí—
ningún cartel es mi propaganda—
me aclaman como en la Ópera—¹⁴.

Es una celebración de su propio genio, de la exuberancia *daimónica* que ella llama “júbilo” y respecto del cual usa con toda intención la palabra “posee”. “Júbilo” y “posesión”, en las diversas formas de la segunda palabra, son sus equivalentes personales del genio y de lo *daimónico*. “Arranque” (y sus variantes) es su término favorito para hablar de lo sublime desde lo romántico y desde lo *daimónico*, aunque también juega con la palabra “sublime”. “Regocijo” y “deleite”, propias del alto romanticismo, aparecen por doquier en su obra, herencia de Wordsworth y Coleridge y de Shelley y Keats, pero “júbilo” tiene para ella un giro particular. Uno de mis favoritos secretos es el poema 317 de 1862, que no incluí anteriormente porque algunos de mis estudiantes se resisten ante él a pesar del hecho de que en este poema-juego es evidente su genio específico:

El deleite es como la fuga
—O está en la proporción
Como dirían en las escuelas—
Por el camino del Arco Iris—
Una Madeja colorida
Arrojada después de la Lluvia
—serviría a guisa de brillo,
Excepto que la fuga
Fuera sustento—

“Si perdurara”,
Pregunté al Este,
Cuando esa franja arqueada
Apareció de golpe
en mi firmamento infantil—
Y yo, por el júbilo,
Pensé que el Arco Iris era lo normal
Y los cielos vacíos
La excepción—

Lo mismo con las Vidas—
Y con las Mariposas—
Que nos parecen mágicas por el temor
de que engañen al ojo
Y beneficien latitudes lejanas—
Un duelo repentino—
Habiéndose acabado —por decirlo de alguna manera
Nuestra porción—

El júbilo que la posee en “No puedo bailar en puntas de pie” se convierte aquí en el motivo para la metáfora, cuando resuelve manipular el firmamento “por el júbilo”. No he podido olvidar un fragmento posterior (de 1879), el 1508, desde la primera vez que lo leí en la edición de Franklin:

A él la voz se le tornó decrepita
de gozo, y le temblaban a ella las palabras.
¡Qué viejas han de ser esas noticias
del amor, si convierten en labios de un anciano
los que hacía un momento murmuraban su júbilo!
¿Será acaso delicia o sufrimiento
o terror lo que esconde
este lívido encuentro?¹⁵.

Este fragmento seguramente describe su relación erótica con el juez Lord, capturando un momento privilegiado con desapego dickinsoniano. El júbilo, su intensidad *daimónica*, que irradia sobre su amante los hace a ambos aún más viejos porque la ironía de las “noticias del

amor” radica en su antigüedad eterna. “Lívido” es la palabra adecuada, ya sea que la delicia, el sufrimiento o el terror decoren esta entrevista erótica. No conozco a nadie que escriba de esta manera excepto el Shakespeare de los últimos tiempos, en la parte que le corresponde de *Two Noble Kinsmen* [Dos parientes nobles]. Los verdaderos precursores de Dickinson son Shakespeare y la Biblia, ambos revaluados, y es con ellos con quienes compite en su madurez. Regreso por última vez al júbilo dickinsoniano en relación con el difícil poema 365, que también olvidé incluir en la lista a causa de la resistencia entre los estudiantes motivada por lo que algunos consideraron su opacidad:

Sé que Él existe.
En alguna parte —en Silencio—
Ha ocultado su rara vida
A nuestros ojos vulgares.

Es el juego de un instante,
Es una tierna Emboscada—
¡Tan sólo para que la Felicidad
Se gane su propia sorpresa!

Pero —si el juego demostrara
Ser algo dolorosamente serio
Si el júbilo—brillara
En la mirada—rígida—de la Muerte—

¡No sería la diversión
Demasiado cara!
¡No se habría llevado la broma—
Demasiado lejos!¹⁶.

No sé si “Él” es Jesucristo, Charles Wadsworth o Samuel Bowles, pero no creo que importe. La palabra central es nuevamente “júbilo” y se origina en Dickinson, no en Jesús o en un amor humano que no ha de ser. Ya sea humano o divino, Él es un extraño o un dios-hombre enajenado, sorprendido por el júbilo de su “tierna emboscada”, y sin embargo ella teme que el júbilo, natural en ella pero demasiado fuerte para él, acabe siendo una broma fatal. Este poema resulta tan difícil de leer

en parte porque no tiene antecedentes. El “júbilo” dickinsoniano es una intoxicación de lo nunca visto, su regocijo y su deleite en su propia autonomía y en su inventiva. ¿Es posible que se haya convertido en una reclusa por temor al poder de su erotismo? Su idioma era conscientemente gnómico y se torna más y más difícil a medida que ella avanza. El poder de su poesía no se pone en duda, como no lo hacemos con el de la Biblia, el de Shakespeare, el de Blake, el de Whitman. Será un reto cada vez mayor a medida que pasen los siglos. Como Whitman, se habrá de detener en alguna parte a esperarnos.

frontispicio 43

Robert Frost

*El dolor no basta:
Anhelo el peso y la fuerza
para sentir la tierra tan áspera
en toda mi longitud*

Esta cuarteta, la última de “To Earthward”, es nuclear en la percepción que Frost tiene de sí mismo. Frost, siempre el discípulo declarado de Emerson, iguala a su oráculo en ferocidad espiritual. “El mal bendecirá y el hielo quemará” es un verso de Emerson, pero podría ser de Frost. Estos dos sabios americanos creían en el valor, pero ambos se dieron perfecta cuenta de que la prueba a través de la existencia podría costarnos gran parte del orgullo y por ende podría conducirnos al auto-engaño y al dolor.

Emerson y Frost comparten esta soledad americana, la sensación de que no pueden ser libres a menos de que estén solos. Frost puede llegar a ser más riguroso que Emerson, en especial cuando se trata de sí mismo. El poeta y crítico Yvor Winters, que desdeñaba tanto a Emerson como a Frost, dijo de este último que era “un emersoniano que se ha vuelto escéptico e incierto sin haberse reformado”. Winters se negaba a darse cuenta de que el escepticismo es fundamental en la visión de Emerson y en la de Frost.

Emerson consideraba la naturaleza como el no-yo, y tampoco Frost es un poeta de la naturaleza.

La diferencia principal entre Emerson y Frost no estriba en el argumento poético sino en el temperamento. Frost era dado a terribles depresiones, y de alguna manera era taimado, envidioso y cruel, difícilmente comparable con el astuto pero humanitario y desinteresado Emerson. Pero Frost aprendió a convertir su melancolía y nihilismo en una originalidad poética sobresaliente, una negatividad sublime elocuentemente triunfante en poemas como “Directive” [Instrucción] *The Most of It* [El mayor provecho] y *The Oven Bird* [El hornero].

Robert Frost

1874 | 1963

FROST ES COETÁNEO de Wallace Stevens, T.S. Eliot y Hart Crane, los poetas más importantes en Estados Unidos el siglo pasado. Evidentemente Frost, quien se convirtió en una institución nacional, pertenece a una clase aparte. Stevens era un solitario abogado especialista en seguros y Eliot un exilado voluntario en Londres, donde trabajaba como editor. Hart Crane, nuestro Rimbaud y nuestro Christopher Marlowe, era a la vez un paria y un profeta. El bullanguero Frost, sabio nacional, era una especie de Emerson para mujeres pobres, cosa que le resultaba de gran utilidad como máscara pública pero que no tenía ningún valor estético o intelectual. El poeta Frost era muy diferente: salvaje más que sabio; un revisionista original del último Emerson, el sombrío escritor de *El sentido de la vida*; y sobre todo, un artista complejo, extremadamente difícil, que en sus poemas más poderosos nos sorprende una y otra vez.

Emerson fue la referencia constante de Frost en literatura, pero Frost conocía bien la tradición: Emily Dickinson, Keats, Tennyson, Shelley y Browning fueron especialmente importantes para él, así como el poeta romano Lucrecio, cuya posición epicúrea se parecía a la de Frost en lo esencial. La profunda amistad con el poeta inglés Edward Thomas tuvo mucho que ver con las auténticas afinidades en la obra de los dos poetas y leerlos juntos sigue siendo esclarecedor, como veremos.

En una carta de 1934 a su hija, Frost afirmó que “la poesía siempre ha dicho algo y dejado el resto implícito. ¿Entonces para qué ponerla a decir algo? ¿Por qué no permitirle que dé a entender todo? Hart Crane ha avanzado mucho en esta dirección”. Presumiblemente Frost se refería a lo alusivo de Crane y a su “lógica de la metáfora”. Frost no tiene afinidad alguna con Crane, ni con Eliot, ni con Stevens, pero me parece un poeta tan difícil como ellos, en una forma muy propia.

Mis favoritos de Frost son “The Wood Pile” [La pila de leña], “The Oven Bird” [El hornero], “Design” [Designio], “The Most of It” [El mayor provecho], “Never Again Would Birds’ Song Be the Same” [Nunca sería igual el canto de las aves] y el demoleedor “Directive” [Ins-

trucción], así que me limitaré a esta muy arbitraria media docena. Todos estos poemas dicen algo pero dejan implícito mucho más, porque Frost fue uno de los genios de una ironía particularmente sombría en la que no se trata tanto de decir algo queriendo decir otra cosa sino de lograr que el significado desande el camino andado y deshaga lo que quiso decir. El conocimiento de uno mismo llega a un límite después del cual nos resulta insoportable: eso fue lo que aprendió Frost reflexionando sobre Shakespeare y convirtió esa certeza en un personalismo de hierro que, en su expresión más feroz, a duras penas resulta tolerable, tanto para Frost como para un lector atento.

En "The Wood Pile" el poeta camina sobre la nieve endurecida de un pantano congelado en un día gris. El paseo no es placentero ni es seguro, pues "solamente estaba lejos de casa". El poema está formado por la reunión de tres entidades enigmáticas: el caminante, un pajarito asustado y la pila de leña del título. El pajarito tiene la impresión equivocada de que el caminante lo persigue por la pluma blanca de su cola: "Como esos que se toman / todo lo que se dice como si fuera personal". Supuestamente esto nos explica que un marido se aleje caminando de su casa, pero el pájaro y el caminante se desvanecen en comparación con la solitaria eminencia de una pila de leña, presencia inexplicable en el pantano helado. Hace uno o dos años, alguien cortó, rajó, apiló, midió y abandonó una cuerda de arce, sostenida por una estaca y un soporte a punto de caer:

Pensé que sólo
alguien que viviera para empezar nuevas tareas
podía olvidar así un trabajo en el cual
se había desgastado, la labor de su hacha,
dejándolo allí lejos de un hogar útil
para calentar el pantano helado lo mejor posible
con la lenta combustión sin humo de la decadencia.

A veces una pila de leña es sólo una pila de leña; ¿es este también un poema abandonado o un matrimonio agonizante? No lo sabemos. "The Wood Pile" es uno de los poemas del libro *North of Boston* (1914) [Al norte de Boston], que fue publicado en Londres cuando Frost acababa de cumplir cuarenta años y que probablemente fue escrito en

Gloucestershire, cuando Frost frecuentaba mucho a Edward Thomas, el poeta inglés que murió en Francia en 1917, cuando aún no había cumplido los cuarenta. Thomas y Frost intercambiaron influencias y a veces, cuando estoy leyendo al uno, me ronda el otro. Hay un poema de Thomas enormemente conmovedor, “Liberty”, en el que vemos una sabiduría que Frost comparte y amplía en sus mejores y escasos momentos:

No hay nadie menos libre que quien
nada hace y nada más tiene por hacer,
siendo libre para lo que no es en su parecer,
y nada es en su parecer.

Esto se parece a la idea que hay en “alguien que viviera para empezar nuevas tareas”, que se refiere a vivir sólo para el poema que aún no ha sido escrito. Frost sobrevivió 25 años a su esposa Elinor; uno de sus hijos murió a los tres años de edad, otro se suicidó y una de sus hijas era una enferma mental, como la hermana de Frost. Este era hosco por naturaleza y padeció muchas tristezas como esposo y como padre. Vemos su muy aguda conciencia de sí mismo en el famoso “The Oven Bird”, del libro *Mountain Interval* (1916) [Intervalo en la montaña], en donde el poeta espera que sepamos que este hornero se llama así porque construye su nido en forma de horno y que también recibe, en inglés, el nombre de pájaro profesor:

El ave callaría y sería como las otras aves
si no supiera cómo no cantar en su canción.
La pregunta que plantea –sólo que sin palabras
es qué hacer con una cosa menguada.

Esta es una de las características de Frost: una negatividad sostenida, reflejo de su postura espiritual emersoniana y poscristiana; desde el punto de vista pragmático Frost, como Emerson, es un nihilista consciente. El cosmos de Frost ha sido creado por un demiurgo o arcón gnóstico, en un acto de creación que simultáneamente fue una caída. El argumento acerca del elegantemente repulsivo “Diseño” gira alrededor de preguntas retóricas que invierten la aproximación cristiana de argumentar a partir del diseño:

¿Quién a la araña trajo hasta la altura,
y guió, luego, a la oruga en noche oscura?
¡Qué, si el negro designio aterrar osa,
[rigiendo hasta la más pequeña cosa!]"¹⁷.

Hay un poema devastador, "The Most of It", que apareció en *A Witness Tree* (1942) [Un árbol testigo] pero que fue publicado mucho antes, que demuestra que Frost es consciente de su solipsismo y de su sadismo. Emily Dickinson, la más sutil de los precursores de Frost, dijo de su propia conciencia que era consciente de los vecinos y del sol. En uno de sus muy sagaces y sesgados exámenes de sí mismo, Frost describe una figura masculina que pensaba que "él solo mantenía el universo", y que sólo puede escuchar en la naturaleza un eco burlón de su propia voz:

Ciertas mañanas desde la playa rota por las piedras
le grita a la vida, que lo que ella quiere
no es que le devuelvan su amor en un habla copiada,
sino contra-amor, una respuesta original.

La "respuesta original" llega en forma de violenta ironía –no tanto una agresividad inhumana (según la reacción de la mayoría de los críticos) sino masculina– cuando un gran antílope rompe la superficie del agua:

Y aterrizó como una catarata a cántaros
y se abrió paso a cornudos tropezones por entre las piedras
hasta violentar la maleza–y eso fue todo.

"A cántaros", "cornudos", "violentar": todos estos términos hacen énfasis en la redundancia masculina; el "contra-amor" se reduce al "mayor provecho" ¿y qué otra reacción cabría esperar además de una rendición poco original a lo masculino? Frost dispuso que después de estos versos siguiera el bello y difícil "Never Again Would Birds' Song Be the Same", soneto cuyo título es también el penúltimo verso del poema:

Nunca sería igual el canto de las aves,
Y para hacer eso a las aves había venido ella.

De acuerdo con la interpretación de Frost, la caída de Eva es una caída en el lenguaje y es a su vez la caída de la naturaleza, la feminización del canto de las aves. ¡Qué miltoniano! Y no es necesario ser feminista para quedar poéticamente impresionado y humanamente entristecido. Sin embargo este complejo soneto fue compuesto poco después de la muerte de Elinor Frost y es una especie de elegía para ella. Al igual que en “The Most of It”, Frost escribe como si fuera un Adán desolado, uno que no asegura que con torva honestidad que se ha aprendido mucho de la experiencia de la pérdida.

Creo que “Directive” es su poema más cruel y el más poderoso, amargo como suele serlo el juicio del pasado personal pero con una inmensa y fortísima capacidad de regresar a los orígenes en una búsqueda muy dolorosa. Al llegar a sus aguas y a su bebedero, se exhorta al hombre que busca: “Bebe y de nuevo estarás entero más allá de toda confusión”. Frost consideraba que el “Uriel” de Emerson era el gran poema del mundo occidental e irónicamente es de “Uriel” de donde toma la “confusión” que aparece aquí y en otros poemas. En ese poema, el dios Uriel (el mismo Emerson mientras pronuncia su “Divinity School Address”) afirma que “el mal podrá bendecir, y el hielo quemará” y los cielos indignados se parten en dos:

El astil de la balanza del Destino se dobló;
los límites del bien y del mal se rasgaron;
el poderoso Hades no pudo mantener el orden
y todo se deslizó hacia la confusión.

“Con un poema resistimos momentáneamente a la confusión”: la sentencia de Frost en “The Figure of a Poem Makes” se refiere de nuevo a “Uriel”. Parece como si Frost y Emerson hubieran sabido que la raíz indoeuropea de confusión significa verter una libación a los dioses. Beber, y por tanto estar de nuevo entero, más allá de toda confusión, significaría trascender estos ritos antiguos de adoración. “Directive” —poema escrito por un guía cuya única intención es que nos perdamos— concluye con una alusión sorprendente a un pasaje muy problemático del Evangelio según San Marcos:

Me quedé escondido bajo la cúpula
de un viejo cedro a la orilla del agua,

una copa rota y vieja como el grial
bajo un conjuro para que no lo encuentren los que no deben
y no puedan salvarse, como dice San Marcos que no deben.
(Robé la copa de la casa de juegos de los niños).
Aquí están tus aguas y aquí tu bebedero.
Bebe y de nuevo estarás entero más allá de toda confusión.

Es difícil ignorar el placer terrenal que Marcos (4,11-12) le produce a Frost: “De modo que viendo, vean y no reparen; y oyendo, oigan y no entiendan, por miedo de llegar a convertirse, y de que se les perdonen los pecados”¹⁸. Y sin embargo, Frost escinde ferozmente a sus lectores y los reta a leer “Directive” correctamente, bajo amenaza de maldición. Mira hacia atrás hacia una casa en ruinas, una granja en ruinas, un matrimonio prácticamente en ruinas, y afirma, cáustico: “Esta no era una casa de juegos sino una casa en serio”. Hay algo de sangre fría en “Directive” y también algo de experiencia penosa, y ambas tienen como objetivo final al lector. “Cuando rompemos la ley perdemos nuestra percepción de la realidad central”, escribió Emerson. En últimas, su discípulo Frost, austero y aislado (a pesar de su estatus público), escribió para una élite y sólo es fuente de placeres difíciles.

Frontispicio 44

Wallace Stevens

*Díganle a X que el habla no es silencio sucio
clarificado. Es silencio aun más sucio.
Es más que una imitación para el oído.*

*Él carece de esta complicada veneración.
Sus poemas no son de la segunda parte de la vida.
No vuelven lo visible un poco más difícil.*

De ver...¹⁹.

Suponemos que X es T.S. Eliot, que no era uno de los poetas favoritos de Wallace Stevens. Si se nos preguntara en dónde radica el genio específico de los poemas de Stevens, tendríamos que decir que “vuelven lo visible un poco más difícil / de ver”. Como Dickinson, Stevens es muy bueno a la hora de deshacerse de los nombres.

Boten las luces, las definiciones,
y digan de lo que ven en la oscuridad

Que es esto o es aquello,
Pero no usen los nombres podridos.

En Stevens lo visible, como los nombres, está enajenado porque su propósito es restregar el brillo hasta hacerlo desaparecer, limpiar la faz del espíritu (para usar la frase de Blake). Sigue siendo curioso que aún ahora este poeta visionario escasamente sea leído por lo que escribió. Stevens era un romántico disfrazado de abogado que confundió a los pocos lectores que tuvo. Sólo después de su muerte, en 1955, se empezó a pensar en él como en el poeta de su época, desplazando a Eliot, a Pound y a William Carlos Williams.

Como Shelley y Whitman, Stevens fue un poeta lucreciano que celebró el cosmos alrededor de la entropía y de la muerte: no suena jubi-

loso, pero sí hay un cierto júbilo epicúreo en Stevens y una exuberancia lingüística muy del estilo de *Trabajos de amor perdidos*.

Con los años he descubierto que lo que más me conmueve de Stevens es su finísima falta de ornato, que acaba siendo la más convincente defensa de la poesía hoy:

De aquí surge el poema: de que vivimos en un lugar
que no es nuestro y, más aún, que no es nosotros
y es duro a pesar de la ostentación de los días.

Wallace Stevens

1879 | 1955

ES DIFÍCIL HABLAR de alguien cuyos poemas forman parte de nuestra memoria desde hace más de cincuenta años. Después de Whitman, Dickinson y Henry James, el gran maestro del matiz en el inglés estadounidense es Wallace Stevens. Más que cualquier otro, él es el poeta del “zumbido de pensamientos que se evaden en la mente”. Se le hace un flaco favor al más sutil de los poetas estadounidenses con los estudios recientes centrados en el contexto político y social, con esos análisis que nos dicen lo mismo que nos diría una hojeada a sus cartas: que este abogado especialista en seguros era un republicano cerril que siempre creyó en los valores del condado de Bucks, Pennsylvania, donde creció en la década de 1880. Ya nadie quiere ocuparse de la ardua labor de enfrentar directamente la riqueza retórica de la poesía de Stevens.

Leo a Stevens desde que era niño así que doy por sentado su genio. Esta no es una obra de análisis ni de lectura profunda sino de conjetura y de yuxtaposición. En esta breve visita a Stevens –sobre el cual he escrito mucho– no me ocuparé de poemas individuales sino de su genio, lo cual quiere decir, en su caso, del poder de su postura estética, un poder de tal magnitud que *en los poemas* convirtió al ejecutivo de seguros en un visionario.

Stevens siempre fue arrogante a la hora de hablar de influencias: Pater y Emerson andan “por ahí, en el cuarto de San Alejo” y Walt Whitman degradó el estatus de los poetas americanos con su máscara de buscona. Sin embargo, ellos –junto con Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats y Tennyson– fueron los principales precursores de este visionario de Hartford. Las huellas del menospreciado Emerson son visibles en toda la obra de Stevens, cuya prosa crítica podría confundirse con la de Pater. La presencia/ausencia de Whitman en su obra es más profunda y más oscura. Sucede con frecuencia que si uno observa durante largo rato uno de los ambiciosos poemas de Stevens, eventualmente una figura ahogada rompe la superficie de las aguas, como el nadador de “Los durmientes”. En “La roca”, “Las auroras de otoño”, “El búho en el sarcó-

fago” y varias otras visiones de Stevens, la forma del otro es la del de-sastrado Walt, su hermano y oscuro demonio.

No quiero decir con ello que el Poeta bueno y gris de Brooklyn, Manhattan, y Camden, Nueva Jersey, sea el verdadero yo del esteta de Pennsylvania, sino que las fortalezas de la poesía de Stevens encontraron al genio de la orilla en el bardo de la Noche, la Muerte, la Madre y el Mar, esta armonía cuádruple que retumba en Stevens con tanta urgencia y frecuencia como en Whitman y en Hart Crane. Después de todo, ¿quién es el responsable de la más elocuente recapitulación del poeta nacional en toda nuestra literatura?

En el lejano sur el sol de otoño pasa
como Walt Whitman caminando por la orilla rojiza.
Canta y salmodia todas las cosas que son parte de él,
los mundos que han sido y que serán, el día y la muerte.
Nada es final, canta. Ningún hombre verá el fin.
Su barba es de fuego y su bastón una danzante llama²⁰.

Whitman es el Moisés americano y también el Aarón americano y, como ellos, es un profeta antiapocalíptico que celebra la cosecha de nuestra Tierra vespertina. Inspirado en su visión de Whitman, Stevens imita momentáneamente la voz de Walt que canta al yo:

Suspira por mí, viento nocturno, entre las ruidosas hojas del roble.
Estoy cansado. Duerme por mí, firmamento sobre la colina.
Grita por mí, más duro y más duro, jubiloso sol, cuando te levantes.

Emerson, acogiendo jubilosamente la edición de 1855 de *Hojas de hierba*, ensalzó a Whitman sobre todo por el *poder*. Stevens, un ironista sin fondo, se reafirma apoyándose en el poder de Whitman, si bien no siempre se da cuenta de que lo hace. En esa gran epifanía que es *Notas para una ficción suprema*, en el canto 8, “Debe dar placer”, que empieza diciendo “¿Qué he de creer?”, Stevens fusiona a Whitman con Wordsworth y el efecto que logra es grandioso, sin ser muy consciente, me parece a mí, de los juegos alusivos; en el *Preludio XIV* de Wordsworth, este dice de los grandes poetas que estos se ocupan

De todo el ámbito del universo:

Desde su yo autóctono pueden enviar al exterior
mutaciones afines; crear para sí mismos

una existencia similar; y cuando quiera que surja,
creada para ellos, tomarla, o quedar atrapados
en su inevitable maestría,

como ángeles detenidos en pleno vuelo por el sonido...

“Guarda silencio”, escribe Stevens, “Ángel... y escucha / la luminosa melodía del sonido correcto”. Pero la alusión a Wordsworth funciona aquí como una especie de filtro de la memoria que esconde las mutaciones más afines de la parte 18 de *En la orilla del Ontario azul*, de Whitman:

Enfrentaré estas orillas del día y de la noche,

Sabré si soy menos que ellas,

Veré si soy menos majestuoso que ellas.

“¿Soy yo quien imagina a este ángel menos satisfecho?”, es la pregunta retórica que se hace Stevens cuando descubre que hay “un tiempo / donde la majestad es un espejo del yo”. Sin Whitman, Stevens no habría sabido cómo celebrar el yo, que es (al margen de lo que digan sus exégetas) una preocupación en su poesía. Sus negaciones (una vez más, como las de Whitman), nunca son definitivas. Stevens heredó de Whitman, y de Emerson y Dickinson, la obsesión americana por deshacerse de los nombres. Debemos prescindir de las luces y de las definiciones y ver en la oscuridad esto y aquello: “Pero no usen los nombres podridos”. El verdadero yo, el yo que es yo mismo, incluye la Noche, la Muerte, la Mar y el Madre; estos nombres no pierden su vigencia.

Es instructivo fijarse en las incómodas parodias y burlas de Whitman que se apiñan en la poesía de Stevens. Le resultó especialmente difícil salirse “De la cuna que se mece eternamente” para que dejara de ser una molestia. En Stevens oímos hablar del “más hondo seno de un océano que mece / largas fugas ligeras y corales” y de un poeta a quien “los oráculos que se mecen no dieron tregua” y se nos advierte que “la noche no es la cuna que sus gritos pregonan”. Y sin embargo la cuna que “se mece eternamente” sigue haciéndolo mientras Stevens vive sus tardes

ordinarias en New Haven (donde no hay más que tardes ordinarias) como un “poema que se elabora eternamente”.

Al igual que T.S. Eliot y que Henry James, Stevens está obsesionado con “La última vez que florecieron las lilas en el huerto”, aunque también en este caso intenta vanamente liberarse mediante la burla. Crispin, el fallido poeta de *El comediante como letra C*, está tieso detenido e inmóvil “en el huerto / al lado de su propio florecimiento holgado”. Cuando Stevens finalmente encuentra su genio en *Notas para una ficción suprema*, las “lilas” adquieren una connotación positiva que aumenta a medida que el poeta medita sobre la muerte en “El búho en el sarcófago, Las auroras del otoño” y “La roca”. ¿Cómo puede un poeta americano enfrentar “las más supremas imágenes de la misma muerte” sin echar mano de los vastos recursos de Whitman? A la madre, “mi memoria, la madre de todos nosotros, / la madre terrenal y la madre / de los muertos”, se une “la palabra más sencilla”, muerte, y a su lado están las lilas, emblema salvador: “Que las lilas llegaron y florecieron, como una ceguera que ha sido limpiada”.

Stevens era un poeta con una fuerza sobrenatural, dotado de una lengua lo suficientemente florabundante como para recordarnos al Shakespeare de *Trabajos de amor perdidos*. Su vocación poética es indudable si la miramos desde la perspectiva del genio primario, o genio familiar; y como musa le bastaba una “amante interior”, del tipo de la de Milton. ¿Para qué necesitaba entonces a Walt Whitman como *daimón* a duras penas reprimido, como genio en el sentido del *álter ego*? “Yo era el mundo en el cual caminaba” es una formulación whitmaniana pero el verso es de Stevens.

Cuando era joven, los críticos pensaba que Stevens era una especie de señorito de la poesía, adicto al lenguaje remilgado. A mis cuarenta, se había convertido en el Abominable hombre de las nieves, insondablemente negativo, capaz de percibir sólo “la nada que es”. Ahora, en mi vejez, me ofrecen un Stevens recién sumergido en la historia, determinado hasta la exageración por lo social. Pero la poesía de Wallace Stevens—seguidora del genio emersoniano-whitmaniano de los poetas de nuestra latitud, aunque con evasiones y resistencias poderosas—no es nada de estas cosas ni lo fue jamás. Aunque difícilmente respiraba sin calificar, Stevens eligió un rumbo que lo llevó a convertirse en “el más austero, el más hostil maestro” de “Una tarde cualquiera en New Haven”. En una conferencia que dictó poco después en Yale, citó un

poemita maravilloso, “Una clara medianoche”, muestra evidente del poder de Walt Whitman en relación con su tema, con su sentido del mundo:

Esta es tu hora, oh Alma, tu libre vuelo hacia lo indecible,
Lejos de los libros, lejos del arte, el día borrado, la lección terminada,
Entera emerges, silenciosa, contemplativa, meditando en los temas
/que tú más amas,
La noche, el sueño, la muerte y las estrellas²¹.

No hay nada remilgado en estos versos, nada de resentimiento, pero tampoco hay energía social: es puro Walt Whitman, poseído por la memoria de Stevens. Faltaríamos a la verdad si no dijéramos que los temas más amados por el espíritu de Stevens son “la noche, el sueño, la muerte y las estrellas”. He amado la poesía de Stevens toda mi vida porque en ella “los círculos se afanan y los cristales de colores vienen y relumbran”. En uno de su poemas menos apreciados “Tema parroquial”, Stevens reunió su tendencia hacia la afirmación whitmaniana y su percepción (también muy whitmaniana) de los límites:

Esta santa salud, esta disertación del yo,
este discanto bárbaro de lo fuerte, este brillo.

¿Pero habrá aquí salvación? ¿Y qué hay del ruido de los palos
en las cajas y las latas? ¿Qué hay de los caballos devorados por el
/ viento?

Quizás los primeros dos versos sean una defensa del *Canto de mí mismo* contra los ataques de George Santayana, que lo consideró “la poesía de la barbarie”. La salvación nunca es importante, ni en Whitman ni en Stevens, que no son poetas cristianos sino seguidores de Lucrecio. Nada es definitivo, ningún hombre verá el final. Emerson condujo a Whitman a las orillas americanas para que fundara una poesía nítidamente estadounidense. También Wallace Stevens puso en práctica “el genio vital, infalible / que satisfacía sus meditaciones grandes y pequeñas”.

Frontispicio 45

T.S. Eliot

*Me agitan fantasías que se enroscan
y se aferran en torno a esas imágenes:
la noción de alguna cosa infinitamente
amable sufriendo infinitamente²².*

El Eliot de los primeros “Preludios” es el heredero legítimo de Tennyson y de Whitman. Después del éxito internacional de *La tierra baldía* (1922), Eliot empezó a convertirse lentamente en el realista anglocatólico y conservador clásico de *Miércoles de ceniza* (1930) y en el visionario de *The Sacred Wood* [El bosque sagrado] y de los volúmenes de crítica excluyente que vinieron después. Recuerdo mi furia, siendo muy joven, al leer el comentario que Eliot hace de William Blake:

Blake fue dotado con una capacidad nada despreciable para comprender la naturaleza humana, con un sentido de la lengua y de su música sobresaliente y original, y el don de la visión alucinada. Hubiera sido mejor para él que el respeto por la razón impersonal, por el sentido común y por la objetividad científica le hubiesen permitido controlarlos. Su genio exigía un marco de ideas aceptadas y tradicionales que le hubieran impedido complacerse en una filosofía propia y hubiesen concentrado su atención en los problemas propios del poeta. En *Also Sprach Zarathustra* hay pensamientos, emociones y visiones confusas, y la confusión no es precisamente una virtud latina. Una de las razones por las cuales Dante es un clásico y Blake apenas un poeta de genio, es la concentración resultante de un marco teológico, filosófico y mitológico. Quizás la culpa no sea de Blake sino de un ambiente incapaz de darle lo que un poeta como él necesitaba: quizás las circunstancias lo obligaron a falsificar, quizás el poeta necesitaba al filósofo y al mitólogo; pero el Blake consciente quizás desconociera los motivos.

Medio siglo después, esto no es más que esnobismo. Dante es un clásico, pero no porque tuviera “un marco de ideas aceptadas y tradicio-

nales”; él era un poeta de genio, como Blake. La crítica cultural y literaria de Eliot me parece de lo más infortunada, pero la suya era una poesía de genio singular, si bien difícilmente comparable en eminencia a la de Dante o a la de Blake.

Parece más mesurado compararlo con sus contemporáneos estadounidenses, Frost y Stevens, que vinieron justo antes, y Hart Crane, un poco posterior. Eliot no puede herirme, como lo hace Frost, o consolarme, como lo hace Stevens con *Las auroras de otoño*, ni transportarme hacia lo sublime, como Hart Crane. Y sin embargo las cadencias de Eliot me obsesionan:

...tuviste una visión de la calle
tal como apenas la entiende la calle...²³.

Al igual que los dramaturgos jacobinos a los que admiraba tanto—Cyril Tourneur y John Webster— Eliot aprehende las minucias de la traición personal, de la mala fe, del cansancio que nos provocan nuestras propias hipocresías:

Yo encontraría
algún modo incomparablemente leve y hábil,
algún modo que ambos entendiéramos,
sencillo y sin fe como una sonrisa y un apretón de
manos²⁴.

Thomas Stearns Eliot

1888 | 1965

SIN DUDA ALGUNA Eliot es uno de los grandes poetas estadounidenses, a pesar de las advertencias que dejaré aquí consignadas. Emily Dickinson, Walt Whitman, Hart Crane y Wallace Stevens significan mucho más para mí, pero Eliot y Frost tienen su estatura en sus mejores poemas. De cualquier forma, uno debe ser capaz, como crítico, de entender y afirmar que hay genios que trascienden sus afectos literarios.

Dejaré a un lado sus obras teatrales en verso, difícilmente legibles e imposibles de poner en escena, y también su crítica literaria, a pesar de su importancia histórica. En cuanto a lo que ahora se denominaría su crítica cultural, hago un gesto y orondo me voy. Queda ahí su antisemitismo, de lo más llamativo cuando uno es antisemita; si no, no.

Sus primeros poemas, los anteriores a 1925, son casi todos muy buenos. El monumento de los restantes cuarenta años es *Cuatro cuartetos*, que tienen momentos asombrosos y cierta tiesura. En esencia, hay una década en la obra poética de Eliot que forma parte de la tradición de Wordsworth y de Whitman, los cuales tuvieron una gran década y después se apagaron.

Está además el tema de la influencia internacional de Eliot, que en su faceta crítica ha cedido pero que alguna vez fue monumental. La influencia de su poesía fue igualmente poderosa, al menos hasta mediados del siglo xx, pero ya cedió.

Quisiera empezar de cero con Eliot, con el fin de aislar su considerable genio de poeta. Él mismo afirmaba famosamente que sus precursores habían sido Dante y Baudelaire, e incluso algunos poetas franceses menores: nadie que hubiese escrito en inglés antes que él. Pero esa es la típica perorata poética: los antecesores fundamentales de *La tierra baldía* son “La última vez que florecieron las lilas en el huerto”, de Whitman y *Maud*, de Tennyson. Eliot gustaba de citar a los dramaturgos jacobinos menores como Cyril Tourneur y John Webster, pero en su poesía es evidente su obsesión con *Hamlet*, que calificaba de fracaso estético —cosa que no deja de producirme una gran hilaridad: hay que confiar en el poema, no en el poeta—.

Sigue siendo popular —aunque no tanto— leer la obra de Eliot como el trayecto de su conversión. Toda su poesía hasta *Miércoles de ceniza* se convierte entonces en la búsqueda de la gracia, que eventualmente nos empapa en *Cuatro cuartetos*. Pero, tal como lo dijo Eliot de Tennyson, su duda es de la mejor calidad, pero su fe no es tan convincente. Como maestro de la poesía piadosa, Eliot no resiste la comparación con George Herbert, y ni siquiera con Christina Rossetti. Su fortaleza estaba en otra parte: en la ironía secular, en la sátira de sí mismo, en la intensidad alucinatoria, en la agonía del lirismo romántico y en el monólogo dramático —donde sigue ignorada su nada despreciable deuda con Robert Browning—. Su modernismo no era más que un episodio del romanticismo; y esto no es una falla de Eliot sino una fortaleza que desarrolló para ir contra la corriente. Aprendió a admitir que Shelley fue quien mejor vertió a Dante al inglés. Algunos de sus primeros juicios —que nunca fueron revisados— siguen teniendo cierto valor si se los examina al revés. Según Eliot, los ensayos de Emerson ya se habían convertido en una carga y William Blake debía ser salvado (¡por la cultura!) de su complacencia “en una filosofía propia”.

En lo que respecta a Walt Whitman, Eliot fue más bien evasivo. Encumbró al poeta menor Jules Laforgue sobre Whitman, juicio que habría sorprendido a Laforgue, quien tradujo a Whitman al francés y lo idolatraba. En 1928, después de afirmar que el suyo procedía del verso libre de Laforgue (aparentemente ignorando que el de Laforgue se derivaba del de Whitman), Eliot seguía afirmando que había leído a Whitman “muy tarde en la vida y para poder hacerlo tuve que sobreponerme a la aversión que me producía su forma, y gran parte de sus temas”.

Esto no es cierto, pero es deliciosamente ambiguo. Dos años antes Eliot había comparado desfavorablemente a Whitman con Baudelaire, haciendo énfasis en el hecho de que el poeta americano borroneaba las fronteras entre el yo y el mundo mientras que el poeta francés mantenía claros los límites. Por eso Baudelaire podía mirar hacia el abismo con valentía mientras que Whitman no veía nada con exactitud. *Ara Vos Prec*, publicado en 1920, contenía una oda breve y mala que finalmente Eliot desdeñó a la hora de recopilar su poesía. Parece ser la historia de una noche de bodas fracasada (la suya, aparentemente) y contiene dos alusiones palpablemente whitmanianas: “Los acentos de la profesión de Cálamo / que ya no practica” e “Io Himen, Himeneo”. Los de “Cálamo” son los poemas más abiertamente homoeróticos de la poesía de Whitman

(el cálamo es la hierba aromática perenne, la dulce señal, y es un emblema fálico whitmaniano), en tanto que su breve “¡Oh himen! ¡Oh himeneo!” es un lamento conmovedor dirigido a los dioses del matrimonio: “¡Oh himen! ¡Oh himeneo! ¿Por qué me tientas así?”: es claro que Eliot asocia su fracaso sexual en su primer matrimonio con el erotismo homosexual de Whitman.

Whitman y Eliot son superficialmente diferentes, pero en sus profundidades compartieron el mismo genio, el *daimón* de lo sublime americano. Este genio común no impidió que optaran por caminos espiritualmente diferentes: Whitman se encaminó hacia su propia versión de la religión americana y Eliot se convirtió al anglocatolicismo; no obstante, Whitman nunca dejó de ser el padre poético escondido de Eliot —y uso aquí el término “influencia” en el sentido en el que Eliot verdaderamente lo entendía—. Y a pesar de que este nunca lo admitió abiertamente hasta muy tarde en la vida (1953), ya en 1930 había dicho en relación con Whitman que “debajo de las exclamaciones hay otro tono y detrás de todas las ilusiones hay otra visión”. Resumiendo las sorprendentes similitudes entre “La última vez que florecieron las lilas en el huerto” y el poema más importante de Eliot, Cleo McNelly Kearns traza el flujo de la poesía de Whitman a la de Eliot:

El poema de Whitman contiene los motivos e imágenes de *La tierra baldía*, desde las lilas y las flores hasta la “ciudad irreal” y el pensamiento perturbador de los cuerpos de los soldados, la presencia de un doble yo, un hermano amado o *semblable*, el “murmullo de los lamentos maternos”, los rostros conocidos y la canción del zorzal ermitaño sobre los huesos secos.

Ese tercero de Eliot “que camina siempre a tu lado”, el Cristo resucitado al son de las notas de *La tierra baldía*, es el “pensamiento de muerte” de Whitman o su “conocimiento de la muerte”, o la fusión de ambos. Como “Lilas”, *La tierra baldía* parece más la elegía por el propio genio del poeta que un lamento por la civilización occidental. Eliot nos ha dejado otro gran canto a la muerte, o a la muerte en vida que es la crisis poética.

No hay duda de que *Miércoles de ceniza* y *Cuatro cuartetos* quieren ser representaciones de la redención cristiana, pero no es el caso de *La tierra baldía*, que refleja la crisis personal de Eliot en 1921, una reac-

ción a la tensión de su primer matrimonio. Creo que la verdadera magnificencia del poema radica en sus alucinaciones controladas:

Una mujer se recogió apretado el largo pelo negro
y violineó música de susurros en esas cuerdas
y murciélagos con caras de niñitos en la luz violeta
silbaron, y agitaron las alas
y reptaron cabeza abajo por una pared ennegrecida abajo
y patas arriba en el aire había torres
repicando campanas reminiscentes, que daban las horas
y voces que cantaban desde cisternas vacías y pozos agotados²⁵.

Es como si Eliot hubiese reunido *Drácula*, de Bram Stoker, con “Mariana” o *Maud*, de Tennyson, y hubiera añadido un toque de *Salomé*, de Oscar Wilde. Sólo un genio de sensibilidad exacerbada podría haber creado un esplendor tan desconcertante.

Hace cincuenta años, Eliot era el vicario del neocristianismo y *La tierra baldía* era un himno de salvación dedicado a sus discípulos académicos. En ese entonces Eliot era considerado una autoridad moral, un verdadero sabio. No podría predecir que sucederá con la reputación de Eliot dentro de cincuenta años, pero su elocuencia *daimónica* no se habrá desvanecido.

WILLIAM WORDSWORTH; PERCY BYSSHE SHELLEY; JOHN KEATS; GIACOMO LEOPARDI; ALFRED, LORD TENNYSON

El segundo lustro de *Din* está formado por los poetas del alto romanticismo, porque sus crisis líricas de conciencia extrema habitan los límites del amor, “las demarcaciones más sutiles, los sonidos más agudos” que buscaba su descendiente, Wallace Stevens. La rigurosa originalidad de Wordsworth barrió con gran parte de la tradición anterior y le permitió empezar de nuevo en “una *tabula rasa* de poesía”, en palabras del crítico romántico William Hazlitt.

Shelley, uno de mis favoritos desde la niñez (y tema de mi primer libro, escrito hace más de cuarenta años), exploró el espíritu de *Din*, “del juicio riguroso”, en busca de los límites del deseo. Keats, cuyo naturalismo trágico es shakespeariano, se caracteriza por un rigor exuberante que magnifica la dignidad estética de las grandes odas y de los fragmentos de *Hiperión*.

Las melancolías de Leopardi y de Tennyson son muy diferentes, pues la de Leopardi refleja su deformidad en tanto que la de Tennyson es el resultado de la pérdida de su querido amigo y guía intelectual, Arthur Henry Hallam. Pero sobre Tennyson se cierne una sombra keatsiana que exagera su suntuosa enfermedad y le ayuda a producir una esplendorosa música poética.

Frontispicio 46

William Wordsworth

El paraíso, y los huertos elíseos, los afortunados campos—como aquellos que antaño se buscaron por el principal Atlántico— ¿por qué habrían de pertenecer a la historia de lo que se ha ido o de lo que nunca fue? Pues la penetrante inteligencia del hombre, cuando se haya unido a este apreciable universo mediante el amor y la pasión sagrada, pensará que estos son el simple producto de un día ordinario.

Wordsworth en 1798: un joven convencido de la revolución, que acaba de escribir el maravilloso “Home at Grasmere” [En casa en Grasmere], un manifiesto del humanismo naturalista que afectó profundamente a Keats y a Shelley. El paraíso terrenal puede ser “el simple producto de un día ordinario” según el poeta-profeta para quien “simple” y “ordinario” eran palabras de alabanza y honor.

En el siglo XXI Wordsworth sigue siendo lo que ha sido en los últimos doscientos años: el inventor de una poesía que ha sido llamada romántica, posromántica, moderna y posmoderna, pero que es en esencia un solo fenómeno: la subjetividad del poeta toma el lugar del tema. Goethe fue el último poeta de una larga secuencia que empezó con Homero; Wordsworth fue otra cosa.

Después de Wordsworth, los poetas son wordsworthianos, ya sea que lo sepan—como Shelley, Keats, Tennyson y Frost— o que no lo sepan. Tanto Lewis Carroll—en su “Balada del caballero blanco”, parodia de “Resolution and Independence” [Resolución e independencia]— como Edward Lear—en “Incidents in the Life of my Uncle Arly” [Incidentes en la vida de mi tío Arly]— se burlan deliciosamente del egocentrismo de Wordsworth:

Y así, no teniendo nada que añadir
a lo dicho por el anciano, exclamé:

“¡Vamos, cuéntame de qué vives!”
Y le di un golpe en la cabeza²⁶.

¡Ay mi anciano tío Arly!,
pasa en silencio las horas de la noche
sentado en un bulto de cebada—
al lado de un tupido matorral:
un grillo en la nariz—
y en el sombrero un pasaje para el tren—
(pero los zapatos le aprietan en los pies).

Wordsworth, golpeador o grillo, fascina incluso a quienes lo parodian. Su genio lo dotó de

Una mente alimentada
del conocimiento del poder trascendente.

William Wordsworth

1770 | 1850

WORDSWORTH ESCRIBIÓ todo lo de valor en su poesía en una década, entre 1797 y 1807. La poesía de sus últimos cuarenta años es lamentable. Algo tristemente similar le ocurrió a Walt Whitman, quien escribió lo mejor de su obra entre 1855 y 1865 y en los siguientes 27 años, hasta su muerte en 1892, produjo básicamente versos malos. El genio de Wordsworth se extinguió cuando cumplió los 37; el de Whitman, a los 46. Y menciono estos finales tristes porque la comprensión de la desaparición prematura del genio podría ayudarnos a definir su naturaleza individual. En *Adonáis*, Shelley dice lo siguiente de Keats:

No llegó a contagiarse del estigma del mundo,
Y no lamentará su cabello canoso
ni el corazón helado. Ni llenará tampoco,
cuando el alma se extinga, de cenizas sin brillo
una urna impasible por la que nadie llora²⁷.

Sin duda hay una referencia a Wordsworth, cuyo envejecido narrador de la historia de Margaret en *La casa de campo en ruinas* le dio el epígrafe de *Alastor* (1815) al joven Shelley:

...los buenos son
los primeros en morir, y aquellos cuyos corazones
están secos como el polvo de verano
arden hasta la glena²⁸.

No sabemos por qué Shakespeare dejó de escribir en los casi tres años de vida posteriores a su colaboración con John Fletcher en *Dos parientes nobles* (1613). El padre de todos los escritores desistió a los 49, mientras que Dante, Chaucer, Cervantes, Montaigne, Goethe, Tolstoi, Joyce y Proust siguieron escribiendo hasta el final. Cualesquiera que hayan sido los motivos de Shakespeare, no parece que lo hubieran abandonado sus capacidades, a juzgar por su aporte a *Dos parientes nobles*.

Qué bueno hubiera sido que Wordsworth hubiera dejado de escribir a los 37 y que Whitman lo hubiera hecho a los 46. En otro capítulo de este libro conjeturo que el genio de Whitman se quemó durante su heroico servicio en los hospitales de guerra de Washington D.C.; pero en el caso de Wordsworth, su final siempre estuvo implícito en los orígenes de su genio: una luminosidad visionaria poderosamente resplandeciente durante su niñez que se desvaneció en la luz del día ordinario. Si se invierte todo en “el romance de la naturaleza”, como denominó Geoffrey Hartmann al mito de la memoria infantil de Wordsworth, eventualmente se perderá todo, cuando la naturaleza traicione al niño que la amaba.

De acuerdo con A.C. Bradley, el genio de Wordsworth radica en su extrañeza, en su fascinante originalidad. En su gran década, esta originalidad aparece por todas partes:

Y he sentido
una presencia que me perturba con la alegría
de los pensamientos elevados; un sentido sublime
de algo profundamente fusionado,
cuya morada es la luz del crepúsculo,
el océano circular y el aire vivo,
y el cielo azul, y la mente del hombre:
un movimiento y un espíritu que alienta
toda cosa pensante, el objeto de todo pensamiento,
y envuelve todas las cosas²⁹.

VIII

Ahora bien, ya fuera por una gracia peculiar,
una señal de arriba, o un algo dado,
sucedió que en este solitario lugar,
cuando en estos pensamientos adversos yo porfiaba,
al lado de un charco desnudo a los ojos del cielo
vi a un hombre ante mí distraído:
el hombre más viejo que alguna vez llevara la cabeza cana.

IX

Así como a veces se ve una piedra enorme
que yace recogida en la cima calva de una eminencia;
y todos los que allí la atisban se preguntan,

por qué medios llegó hasta ahí y de dónde;
tanto que parece una cosa dotada de sentido;
como una bestia marina que se arrastra hasta echarse
en una cama de roca o arena y reposa y toma el sol;

X

Así parecía este hombre—no del todo vivo ni muerto,
no del todo dormido—en su vejez extrema:
Su cuerpo se doblaba en dos, reunidos sus pies y su cabeza
en el peregrinaje de la vida;
como si un brutal ramalazo de dolor o de rabia
o enfermedad sentido hace mil años
hubiese arrojado sobre su cuerpo un peso más que humano.

XI

Con ayuda de un largo cayado gris de madera pulida
se levantó: extremidades, tronco, rostro pálido;
y aunque yo me acercaba con gentiles pasos
en la margen de ese charco paramoso
el viejo seguía inmóvil como una nube
que no oye los ruidosos vientos cuando llaman;
y que se mueve toda, si es que se mueve.

“Resolución e independencia”

¡Júbilo! ¡Porque en el rescoldo
hay algo que aún vive,
y la naturaleza aún recuerda
aquello que se empeñó en huir!
La idea de los años de nuestro pasado despierta en mí
una bendición perpetua: no dirigida
a aquello más digno de ser bendecido:
la alegría y la libertad, el credo simple
de la niñez, activa o en reposo,
la esperanza cuyas alas recién desplegadas
aún aletean en su pecho:
no es por ellas,
mi canto de agradecimiento y alabanza;
sino por el cuestionamiento obstinado

del sentido y de las cosas de afuera,
lo que se desprende de nosotros, se desvanece;
confusos temores de una criatura
que se mueve por mundos aún no realizados,
elevados instintos ante los cuales
nuestra naturaleza mortal temblaba
como una cosa culpable, sorprendida;
por esos primeros afectos,
esos vagos recuerdos
que, sean lo que sean,
siguen siendo la fuente de luz de nuestro día,
la luz maestra de todo lo que vemos;
sosténnos, acógenos, y posee el poder para hacer
que nuestros años ruidosos parezcan momentos en el ser
del eterno silencio; verdades que despiertan
para nunca perecer;
que ni la indiferencia ni el loco esfuerzo
ni el hombre ni el niño
ni todo lo que se ha declarado en guerra contra el júbilo
puedan abolir o destrozar completamente!
Que en una estación de clima despejado
aunque estemos alejados tierra adentro,
nuestras almas puedan ver ese mar inmortal
que nos trajo hasta acá,
y hasta allí puedan viajar en un instante,
y ver a los niños que juegan en la orilla
y escuchar las poderosas aguas rodando eternamente.

“Insinuaciones de inmortalidad
en los recuerdos de la primera infancia”

Uno puede saberse estos versos de memoria desde hace más de medio siglo y puede haberlos discutido en libros y en el salón de clase cientos de veces, pero no pierden el impacto de la novedad. La familiaridad no despeja las dificultades legítimas que proponen: ¿a qué se refiere Wordsworth exactamente y por qué? Casi se ha escrito una biblioteca sobre el tema y sin embargo la cuestión no ha sido resuelta del todo. Aunque su amigo Coleridge trató de darle una metafísica a Wordsworth, estos fragmentos forman parte de la ya larga guerra de la poesía contra

la filosofía. Wordsworth insistía en que no hablaban sino de lo que somos, pero eso que somos nunca había sido visto ni sentido de esta manera.

No pretendo hacer una lectura detallada de estos fragmentos de “La abadía de Tintern”, “Resolución e independencia” y “Oda”: “Insinuaciones de inmortalidad en los recuerdos de la primera infancia”, sino plantearles la cuestión del genio. La grandeza de Wordsworth es una paradoja que desafía la traducción. Y sin embargo él no es un romántico barroco como Víctor Hugo o el Shelley de *Prometeo desencadenado*. Su más vigorosa paradoja está en la mezcla de la simplicidad con la conciencia de ser el poseedor de una profecía salvadora que hay que anunciar a todos. No sin cierta ambivalencia, William Hazlitt aseguró que “puede decirse de él que tiene un interés personal en el universo”.

En el fragmento de “La abadía de Tintern”, Wordsworth no nombra ese “algo profundamente fusionado”, excepto como “un movimiento y un espíritu”. ¿Se refiere acaso a la presencia metafórica del viento? Wordsworth no es un profeta bíblico y tampoco es John Milton, aunque tiene tanto derecho a ser considerado su sucesor como William Blake. Su inspiración es fundamental: la brisa se levanta desde su interior. La particularidad de su genio radica en que la presencia, el movimiento y el espíritu son y no son los suyos. Cuando se encuentra con el recolector de sanguijuelas inicialmente pone en duda la realidad de lo que ve y no escucha la respuesta del viejo a su pregunta sobre su ocupación. En cambio, tiene una visión:

XVI

El viejo seguía hablando a mi lado
pero ahora su voz me parecía como la corriente
que apenas se oye, y no podía distinguir las palabras;
y el cuerpo todo del hombre parecía
el de alguien a quien hubiese conocido en un sueño,
o como un hombre enviado de una región lejana
a darme fortaleza humana con consejos sabios.

El poeta plantea de nuevo la pregunta sobre el quehacer del viejo y este sonríe pacientemente, dándose cuenta (como nosotros) de que Wordsworth es incapaz de escuchar. De aquí surgieron dos parodias maravillosas de “Resolución e independencia”, la “Balada del caballe-

ro blanco”, de Lewis Carroll e “Incidents in the Life of my Uncle Arly” [Incidentes en la vida de mi tío Arly], de Edward Lear. El solipsismo de Wordsworth es un blanco perfecto: su incapacidad de concentrarse en el viejo lo lleva a otra visión sublime:

XIX

Mientras así hablaba, el lugar solitario,
la silueta del hombre, su forma de hablar, todo me inquietaba:
en mi mente, él no cesaba de vagar por los agostados
páramos, solo y silencioso.

Mientras yo acechaba estos pensamientos en mi interior,
él, después de una pausa, reanudó el mismo discurso.

Como Milton, Wordsworth tenía todos los dones literarios excepto el humor; en ambos, la comedia surge involuntariamente. No los vemos disfrutando de las excentricidades de sir Juan Falstaff. Pero si dejamos a Wordsworth en su propio contexto –un páramo solitario y un charco desnudo a los ojos del cielo– y su genio asume el control total y se inventa el poema-crisis moderno, el género más característico de la poesía de los dos últimos siglos. Las crisis líricas son tan abundantes que ya no las reconocemos: las llamamos “poemas”. En ellas, el/la poeta habla para salvarse de la depresión, de la desesperación, de la negación suicida, y poder escribir el siguiente poema. En palabras de William Empson, la poesía se juega al borde del abismo. Más que cualquier otra obra de Wordsworth, “Resolución e independencia” inauguró el género. La poesía dejó de tener otro tema que no fuera la subjetividad, llevada a los extremos de la conciencia de sí mismo. En este sentido crucial, Emily Dickinson, W.B. Yeats, T.S. Eliot, Wallace Stevens, Hart Crane y tantos otros desde entonces han sido poetas wordsworthianos.

En “Oda: Insinuaciones de inmortalidad en los recuerdos de la primera infancia”, compuesta entre 1802 y 1804 y publicada en 1807, vemos el genio de Wordsworth en su manifestación más poderosa y, paradójicamente, vemos también crecer la sombra que lo destruirá. Cité la novena estrofa, dos años posterior a las primeras cuatro secciones. El lastre de la oda es el desvanecimiento de una luz visionaria que se debilita con la maduración hacia la conciencia de la propia mortalidad. De hecho el título debería referirse a la mortalidad y no a la inmortalidad.

La huida del rayo visionario amenaza a Wordsworth con el pecado de aquellos que, en el “Infierno” de Dante, son castigados por haber sido taciturnos “en el aire dulce” y nos conduce hacia el nadir del poema, al final de la octava sección: “Pesado como el hielo y casi tan profundo como la vida”.

El extraordinario descubrimiento de la novena estrofa quizás sea la expresión más característica del genio paradójico de Wordsworth. Por pura intuición, el poeta resalta —al tiempo que alaba— la resistencia del niño a ese sentido de individuación que debe conducir eventualmente a la conciencia de la mortalidad:

No es por ellas,
mi canto de agradecimiento y alabanza;
sino por el cuestionamiento obstinado
del sentido y de las cosas de afuera,
lo que se desprende de nosotros, se desvanece;
confusos temores de una criatura
que se mueve por mundos aún no realizados,
elevados instintos ante los cuales
nuestra naturaleza mortal temblaba
como una cosa culpable, sorprendida;

El niño insiste en cuestionar la separación del oído y la vista para convertirse en dos sentidos diferentes en lugar de uno solo, y se resiste también al mundo externo. Si bien es cierto que esto es algo que Wordsworth pudo haber aprendido mediante la observación, es propio de la intuición del poeta, o de su mito, afirmar que los “primeros afectos” del niño no se pueden disociar de sus “vagos recuerdos” de un reino donde todo parecía ser interior. Al final de la oda —cuando esta se resuelve en una mezcla de ganancia de la imaginación y pérdida de la experiencia— somos testigos, una vez más, de la originalidad del poeta. Antes de Proust —y de hecho una influencia en Proust a través del poeta John Ruskin—, el genio de Wordsworth había creado el nuevo mito de la memoria involuntaria.

Frontispicio 47

Percy Bysshe Shelley

*Tu sabiduría habla en mi interior, y me urge
a que me atreva a iluminar las rocas en las cuales naufragaron los
corazones sensibles.*

*Nunca sentí apego por aquella gran secta
cuya doctrina afirma que cada cual debe escoger
de entre la multitud una amante o un amigo
y a todos los demás, así sean justos y sabios, dejar en el olvido,
aunque está en el código
de la moral moderna, y en el gastado camino
por donde andan con pasos cansados esos pobres esclavos
que viajan hacia su hogar entre los muertos
por la amplia carretera principal del mundo y es
con un amigo encadenado o quizás un enemigo celoso
con quien comparten el viaje más largo y más sombrío.*

El sermón lírico de Shelley sobre el amor libre en su *Epipsychidion* es también la descripción más breve y más deprimente del matrimonio que yo haya leído. De allí salió el título de la novela de E.M. Forster, *The Longest Journey* [El viaje más largo], y siempre lo recomiendo a mis estudiantes más temerarios como lectura en voz alta en vísperas de su propia boda.

El genio de Shelley era lírico—hasta un punto inigualado—. Él convirtió en lírica todos los demás géneros poéticos: la sátira, el romance, el drama, la epístola, la elegía, el infierno dantesco.

Shelley escribió que la poesía debía registrar nuestros mejores momentos, los más felices, pero seguramente lo dijo en sentido figurado porque sus versos son la expresión profunda de la desesperación. Los grandes temas de Shelley son la muerte del amor y la destrucción de la integridad, considerados ambos como una muerte imaginativa, ante la cual la muerte literal era mil veces preferible.

“Cuando la lámpara se triza” puede ser considerado como el epítome del genio lírico de Shelley, en particular el segundo verso —“la luz

del suelo yace moribunda”— que podemos traducir como “el amor muere, la lujuria permanece”. La última estrofa es un redoble elocuente por la muerte del amor:

Te zarandearán sus pasiones
como en el cielo al cuervo la tormenta;
la Razón se reirá de ti
igual que el sol de un cielo tormentoso.
Cada ramaje de tu nido
se pudrirá, y, sin tu guarida de águila,
desnudo, sufrirás escarnio,
cuando caiga la hoja y sople el viento³⁰.

Percy Bysshe Shelley

1792 | 1822

SHELLEY SE AHOGÓ, quizás por accidente, antes de cumplir los treinta, cosa que ahora nos parece inevitable y adecuada. Se caracterizó por su intelecto poderoso y escéptico, pero además es uno de los grandes poetas líricos de la tradición occidental, y sigue teniendo admiradores y detractores en cada generación. Pocos han igualado su espíritu revolucionario.

No puedo decir sobre Shelley lo mismo que dije hace cincuenta años, pero será el paso de mis años el que explique las diferencias. Desde que era niño conozco su genio lírico: es hora de averiguar en qué radica.

Los grandes poetas líricos son escasos, y en donde más abundan es en la literatura inglesa y en la alemana. Hay muy pocos de verdadera calidad en la tradición americana y en cambio arrastramos una larga y atroz recua de malos poetas líricos, cuyo ancestro y deprimente ejemplar es Edgar Allan Poe, creador de una amalgama de Coleridge, Byron y Shelley que sigue teniendo consecuencias lamentables. Poe aún tiene seguidores, incluso en países en los que los críticos saben leer inglés, pero sobre todo en Francia, donde no saben, como lo demostró la triada de Baudelaire, Mallarmé y Valéry, responsable de haber leído en Poe cosas que no estaban allí. Ningún otro poeta o cuentista se ha beneficiado tanto con la traducción.

Shelley era un joven contemporáneo de Wordsworth, cosa que se convirtió en un peso y en una provocación para el prometeico aristócrata y (muy pudiente) rebelde. Wordsworth —que no era un poeta de exportación— había alterado permanentemente la naturaleza de la poesía lírica en Inglaterra, si bien, a diferencia de Byron y del mismo Shelley, no tuvo influencia alguna en países que no fueran de habla inglesa (ni siquiera en Alemania o Austria). Aunque en William Cullen Bryant, Emerson y Dickinson se puede ver el efecto que tuvo sobre ellos, no significó nada para Whitman o para otros poetas americanos posteriores como T.S. Eliot o Hart Crane. Wallace Stevens, otro rumiador solitario, tiene afinidades con Wordsworth pero este se ha convertido esencialmente en un poeta para especialistas, como Milton. Para los jó-

venes Shelley y Keats eso hubiese sido impensable: Wordsworth fue para ellos una revelación, quizás negativa, como lo fue Eliot para Hart Crane.

Elizabeth Bishop (1911-1979), una de las más importantes poetas estadounidenses, escribió a comienzos de su carrera un maravilloso poema, “El descreído”, en el que tres figuras se contrastan: una nube, una gaviota y un descreído –y que yo interpreto como la comparación de tres tipos de poetas–. La nube, el rumiador solitario, es Wordsworth o Wallace Stevens, mientras que la gaviota, constructora de una torre visionaria, es Shelley o Hart Crane, y el descreído, un durmiente obsesionado con las pesadillas, es Emily Dickinson o Elizabeth Bishop. El genio lírico de Shelley, como el de Hart Crane, halla una de sus imágenes principales de libertad –imagen reversible como ruina de la imaginación– en la torre. La más influyente de las torres de Shelley –cuyo eco oímos en la poesía de William Butler Yeats– se encuentra en *Prince Athanase*, un fragmento temprano:

Su espíritu se había enlazado con la sabiduría, cuya dote
es el amor, y la justicia, con la cual se arropa en su asiento
lejos de los hombres, como en una torre solitaria,

compadeciendo el tumulto de su sombría condición.

El novelista Thomas Love Peacock, amigo íntimo del poeta, lo satirizó dulcemente en *Nightmare Abbey*, donde el poeta Scythrop vive apartado en su no tan solitaria torre, mientras esparce profecías entre las multitudes sordas. Shelley, un ironista cortés, no se tomó a mal la sátira y en su vibrante *Defensa de la poesía* replicó al mordaz tratado de Peacock, *The Four Ages of Poetry* [Las cuatro edades de la poesía].

Según Peacock, la Edad de Hierro, la de Oro, la de Plata y la de Bronce son las cuatro edades, que en la literatura inglesa correspondrían a *Beowulf*, Shakespeare, Pope y Wordsworth. Este último, rey del bronce, es calificado de “mórbido soñador”, y el ensayo acaba pidiéndonos una sonrisa “ante las ridículas ambiciones y limitadas percepciones con las cuales los babosos y los embaucadores... luchan por la palma poética y la consagración crítica”.

La réplica de Shelley es una rapsodia en prosa más que un ensayo y sigue siendo la mejor defensa de la poesía en lengua inglesa, “a la vez el centro y la circunferencia del conocimiento”. Me propongo definir el

genio de Shelley con base en ese principio del centro y de la circunferencia que Emily Dickinson heredó de él, y el texto que usaré como prueba es el famoso *Adonáis. Elegía en la muerte de John Keats*, un complejo lamento lírico compuesto de 59 estrofas spenserianas de nueve versos que me veo obligado a resumir y a condensar —cosa lamentable, pues parte del logro de *Adonáis* radica en el hecho de que el impulso lírico no decae a lo largo de los 495 versos—.

Keats había muerto de tuberculosis en Roma, el 23 de febrero de 1821: tenía 25 años y cuatro meses de edad. Shelley murió en el mar, en Leghorn, el 8 de julio de 1822, un mes antes de cumplir los treinta. *Adonáis* fue compuesto a comienzos de junio de 1821, y es a la vez una autoelegía profética y un himno formal en honor a Keats. Aunque los dos poetas se habían conocido y se habían carteadado, no eran más que conocidos, así que el poema de Shelley no está basado en la tristeza personal. Ni tampoco cree literalmente —este era un poeta sutilmente irónico— que esa fuerza poderosa que era la mente de Keats hubiese sido aplastada por uno o dos articulitos resentidos publicados en la helada Escocia. Keats era un hombre pugnaz, e incluso yo, que no lo soy, me siento fortalecido con la interminable idiotez de quienes reseñan negativamente mis libros. “Detesto que se me alabe en los periódicos”, dijo alguna vez el sagaz Emerson, y en verdad no hay nada que le haga más daño al alma que una alabanza en el *New York Times Book Review*.

Shelley, trece meses antes de su muerte, predice su fin y lo acepta. El precedente conocido es el *Lícidas* de John Milton, quizás el poema de su longitud más poderoso que se haya escrito en lengua inglesa, una elegía escrita para Edward King, un poeta menor y amigo de Milton en Christ’s College, en Cambridge. King se ahogó en agosto de 1637 y un año después sus contemporáneos de Cambridge publicaron un volumen de versos elegíacos que se cierra con “Lícidas”. Milton —junto con Dante, el más ambicioso de los poetas— tenía 29 años cuando lo escribió, la misma edad de Shelley cuando escribió *Adonáis*. El impulso de este poema no es el miedo de morir del heroico Milton sino el espanto de una muerte accidental que dejaría al mundo sólo con sus poemas menores y sin las grandes obras que pensaba crear:

¿No sería mejor, como lo hacen otros,
Disfrutar con Amarilis en la sombra,
O con los enredos del pelo de Naera?

La fama es la espuela de la que se sirve el espíritu límpido
(La enfermedad final de la mente noble)
Para burlarse del deleite y vivir días laboriosos;
Pero cuando esperamos encontrar la noble recompensa,
Y creemos estallar en repentina llamarada,
Aparece la ciega Furia con sus aborrecidas tijeras
Y cercena la frágil vida.

Átropo es la hermana ciega de las otras dos diosas del destino; al transformarla en una furia, Milton aumenta el temor de no alcanzar su consagración canónica. En *Adonáis*, Shelley nos muestra el triunfo de Milton:

También murió hace tiempo
aquel que fuera el Padre de un linaje inmortal,
anciano, viejo, solo, cuando el cura, el esclavo
y el tirano aplastaron y burlaron con ritos
de lujuria y de sangre el orgullo de un pueblo.
Él penetró sin miedo al fondo de la muerte,
pero su noble espíritu reina aún en la tierra,
el tercero entre todos los hijos de la luz³¹.

Homero, Dante, Milton: los poetas épicos son los hijos de la luz, de Febo Apolo, dios de la poesía y del sol. Keats escribió dentro de esta tradición su poema épico inconcluso *Hiperión*, y Shelley lo alaba como sucesor de Milton; Shelley –cuyo genio radica en parte en su capacidad de elaborar mitos– reúne las metáforas de Keats en su lamento:

El triste ruiseñor, hermano de tu espíritu,
no llora a su pareja con dolor tan melódico³².

Pasan las imágenes de Keats y pasa el lamento de los otros poetas y el lamento cesa en el último tercio de *Adonáis*, en las estrofas 38 a 40. Shelley, cuya influencia sobre Yeats duró toda su vida, anticipa su hermetismo de “Sailing to Byzantium” [Navegando hacia Bizancio] y “Byzantium” [Bizancio], poemas en los cuales el envejecido poeta busca la salvación oculta en “el fuego sagrado” de la ciudad del arte. El espíritu puro de Keats fluye de regreso a la “fuente ardiente de donde

provino”. Habiéndose despertado del sueño de la vida, el espíritu “sobrevoló la sombra de nuestra noche”, una imagen surgida de Dante. La sombra de nuestra tierra se proyecta hacia arriba, en el cielo, pero la oscuridad toca su límite al llegar a la esfera de Venus. Con un lirismo sostenido difícilmente igualado en la poesía occidental, la celebración de Shelley toca las fronteras de lo sublime en las últimas cuatro estrofas:

La Unidad permanece; cambia y pasa lo múltiple.
La luz del Cielo brilla para siempre. Las sombras
de la Tierra se esfuman. La Vida, como bóveda
de cristal irisado, mancha el blanco fulgor
de lo Eterno, hasta que la Muerte lo destroza.
Si quieres encontrar lo que persigues, muere.
Márchate hacia el Olvido. El cielo azul de Roma,
sus flores, ruinas, sonos, estatuas y palabras
no pueden expresar la gloria que deforman.

LIII

¿Por qué, corazón mío, dudas y te acobardas?
Todo lo abandonaron aquí tus esperanzas
en su loca carrera. Debes marcharte ahora
Una luz se ha extinguido con el girar del año
y también las mujeres y los hombres. Lo amado
te atrae para aplastarte, te empuja hacia la muerte.
Sonríe el cielo claro, la brisa sopla cerca:
es Adonáis que llama, Corre hacia allí, no dejes
que la Vida separe lo que la Muerte aúna.

LIV

La Luz cuya sonrisa enciende el Universo,
la Belleza que imprime movimiento a las cosas,
la Gracia que el Castigo sombrío del origen
no puede sofocar, el Amor perdurable
que a través de la tela del ser que tejen ciegos
el hombre, el animal, la tierra, el mar, el aire,
arde brillante o tenue, pues cada uno refleja
ese fuego que anhela; ahora en mí destella
y consume las nubes de la mortalidad.

El poderoso aliento que he invocado en mi canto
 desciende sobre mí. La barca de mi espíritu
 se aleja de la orilla del gentío medroso
 cuyos barcos ignoran la tempestad. Se quiebran
 la masa de la tierra y los cielos esféricos.
 El mar me arrastra lejos, a la tiniebla horrenda.
 Y a través de la capa más profunda del Cielo,
 el alma de Adonáis ardiendo como un astro,
 me guía desde el templo donde están los Eternos³³.

El lenguaje nos recuerda la tradición neoplatónica pero el idealismo está atemperado por el escepticismo visionario de Shelley. La existencia fenoménica, esa bóveda de cristal irisado, es tan real como el blanco fulgor de lo eterno, y “mancha” aquí significa tanto “tinturar” como “mancillar”. Dado que los fragmentos de la bóveda destrozada de la vida son idénticos a las bellezas de Roma —el cielo azul, las flores, las ruinas, las estatuas, los sonos y las palabras de la poesía—, la mancha parece más una coloración valiosa que una polución. Y sin embargo todos estos colores del espíritu son inútiles a la hora de hablar de la unidad inmutable enfrentada a lo múltiple.

Si bien el escepticismo de Shelley acompaña a lo múltiple, un poderoso impulso alimentado por la desesperación personal lo lleva hacia “ese fuego que anhela”. La elegía pastoral se ha trasmutado en himno gnóstico y su característica equivalencia entre nacimiento y caída: “el Castigo sombrío del origen”. En la estrofa anterior, Eros se había convertido en un proceso que “te atrae para aplastarte”, juicio que repite con más severidad en el fragmento *El triunfo de la vida*, convincente y dantesco poema de muerte. Enfrentado al viaje final, Shelley invierte todo su genio lírico en la última estrofa del poema.

La voz poética de Shelley no es una protesta solitaria, como se ve especialmente en la riqueza barroca de *Adonáis*, donde forma parte de una multiplicidad que absorbe al lector y lo convence. ¿A quién si no está dirigida la última estrofa de *Adonáis*? Tal como lo afirma Shira Wolowsky, su voz poética es oracular, poética, urgente y feroz en sus implicaciones, como en el caso de su famosamente revolucionaria “Oda al viento del oeste”, invocada en la última estrofa de *Adonáis*. La imagen del yo más interior, lo mejor y más antiguo de uno, libre de la Creación,

es en el gnosticismo el *pneuma* o aliento, generalmente imaginado como una chispa. Este es el aliento que desciende con fuerza sobre Shelley y lo impulsa a emprender un viaje oculto impulsado por una tempestad –si bien el costo de su confirmación profética resuena en “He nacido sombrío, temerosamente lejos”, el gesto en este caso transfiere el temor a la multitud temblorosa que permanece en tierra. Una alusión brillante y antitética al cierre del “Lícidias” que distingue la visión de Shelley de la de su precursor protestante:

Ahora a Lícidias los pastores ya no lloran
Y de aquí en adelante serás el genio de la comarca
Y es tu gran recompensa, y serás bondadoso
Con todo aquel que deambule por este pantano.

Keats se convierte en el genio, en el espíritu protector del cielo más interior, el reino hermético de las almas de los poetas, y desde allí ilumina a quienes emprenden el viaje final hacia una realidad trascendental. Trelawny, quien acompañó a Byron a identificar el cuerpo de su amigo tendido en la playa, nos cuenta que es posible que lo último que Shelley leyó fue Keats:

Su figura alta y delgada, el saco, el volumen de Sófocles en un bolsillo y los poemas de Keats en el otro, volteado, como si el lector, en el acto de leer, lo hubiese guardado apresuradamente.

Frontispicio 48

John Keats

*Esta mano viviente, ahora cálida y capaz
de dar un apretón honrado, si estuviera fría
y en el silencio helado de la tumba,
tanto rondaría tus días y refrescaría tus noches de sueño
que tú desearías que tu propio corazón se secase de sangre
para que la vida roja corriera de nuevo por mis venas
y tu conciencia volviera a estar tranquila —mira—aquí está—³⁴.*

Es posible que este dramático fragmento haya sido lo último que escribiera Keats, quizás en enero de 1820, un año antes de su muerte en Roma, a los 25 años de edad. A sabiendas de que la tuberculosis le deparaba una muerte temprana y de que su amor por Fanny Brawne jamás se consumaría, Keats vivió el último año de su vida sumido en una estoica desesperación. Como la muerte de Mozart, la de Keats es un perpetuo recordatorio de las grandes obras que jamás tendremos.

Keats fue el genio de la aceptación trágica, posición que compartió con Shakespeare, quien ejerció una influencia más profunda en él que Milton o Wordsworth. El mejor ejemplo de lo que Keats llamó “capacidad negativa” —posición imaginativa de la que podían surgir fuertes notas apasionadas, enfrentadas entre sí, pero sin perder la indiferencia— es *El rey Lear*, pero también lo son —en contextos menos grandiosos pero igualmente lúcidos— odas como “Al otoño”, y sonetos como “Si yo fuera constante como tú, estrella lúcida”.

La conciencia secular, humana, de los dos siglos subsiguientes no tiene mejor representante que John Keats, quien nos enseña a habitar en el misterio sin adorarlo. Keats es el extenuado oficiante de “Las estaciones humanas”, un soneto que revive algo del esplendor shakespeariano:

Cuatro estaciones colman la dimensión del año;
cuatro estaciones obran en la mente del hombre:
su intensa primavera, cuando la fantasía

recoge en su amplio seno todo lo que es belleza;
su verano, en que gusta rumiar plácidamente
ideas juveniles como aliento dulce
de primavera, y estos ensueños le aproximan
lo más cerca del cielo; tranquilas enseñadas
tiene el alma en su otoño, cuando, desocupado,
cierra el hombre sus alas, contento ante la vista
de las brumas, y deja pasar inadvertidas
las cosas bellas como cuando fluye un arroyo
junto a su puerta. Y tiene su invierno deformado,
pues su naturaleza mortal así lo exige³⁵.

John Keats

1795 | 1821

EN MUCHOS ASPECTOS Keats se ha convertido en el poeta inglés más universalmente admirado después de Shakespeare. Sus versos memorables hacen palpar mi conciencia con una precisión y una capacidad de conmover casi shakesperiana:

Nunca la poesía de la tierra fenece:
cuando todas las aves desmayan de calor
y huyen a la frescura del árbol, una voz
recorre seto a seto la pradera segada;
es la de la cigarra, que se pone en cabeza
del fasto de verano y no se sacia nunca
de gozo, porque cuando la diversión le cansa,
reposa agradecida bajo unas gratas hierbas.
Nunca la poesía de la tierra se acaba:
cuando en la solitaria noche invernal la escarcha
ha forjado un silencio, en el hogar resuena
el cántico del grillo, que crece en entusiasmo,
y que al que está sumido en sopor le parece
que fuera la cigarra desde las verdes lomas³⁶.

El mar conserva eternos sus murmullos en torno
de playas desoladas, y con su recio embate
inunda mil cavernas, hasta que el sortilegio
de Hécate les deja su sombrío sonido.
A menudo se encuentra su temple tan calmado
que apenas si se mueven durante algunos días
las conchas más pequeñas de donde se quedaron
al desencadenarse los vientos de los Cielos.
Los que tenéis los ojos cansados, doloridos,
regalos la mirada con la amplitud del Mar;
los que en vuestros oídos tenéis un hondo estruendo

u os encontráis ahítos de pesadas cadencias,
sentaos junto a una vieja caverna y medita
hasta que os sobresalten los cantos de las ninfas³⁷.

“La enorme sabiduría hace un Dios de mí.
Nombres, hechos, grises leyendas, sucesos diarios, rebeliones,
majestades, voces soberanas, agonías,
creaciones y destrucciones, todo de una vez
penetra en el amplio espacio de mi cerebro
y me diviniza, como si algún alegre vino
o algún brillante elixir hubiera bebido sin verlo
y convertirme así en inmortal”. Así el Dios,
mientras que sus encandilados ojos, con el nivel de la mirada
por debajo de sus blancas y suaves sienes, conservó fija
y temblorosa, iluminada, en Mnemosine.
Pronto salvajes convulsiones lo estremecieron y ruborizaron
toda la inmortal belleza de sus miembros:
Tan parecido a la lucha a las puertas de la muerte;
o, más parecido aun a alguien que debiera abandonar
la pálida e inmortal muerte, y con una angustia
tan cálida como fría es la muerte, con fiera convulsión
muere para vivir...³⁸.

Y allí me arrulló hasta quedar dormido,
y allí soñé... ¡Ah! ¡adiós dolor!
el último sueño que jamás soñé
en la fría ladera de la colina.

Vi pálidos reyes y también pálidas princesas,
pálidos guerreros, palidez mortal tenían todos;
Gritaban— “¡La Belle Dame sans Merci
te ha esclavizado!”
vi sus hambrientos labios en la oscuridad
avisando horrorizados y muy abiertos
hasta que desperté y me encontré aquí
en la fría ladera de la colina.

Y esta es la razón por la que permanezco aquí
solitario y pálido vagabundo,
aunque las juncias estén marchitas en el lago
y ningún pájaro cante³⁹.

He aquí a Keats desde 1816 hasta 1819, sus años de grandeza, cuando compuso las seis grandes odas e *Hiperión*. Acababa de cumplir 21 cuando escribió “Sobre la cigarra y el grillo” y ya hace gala de un oído maravilloso, tanto interior como exterior. Como a Wordsworth, lo habían dejado muy pequeño a solas con el mundo visible y audible. Su padre murió en un accidente cuando tenía apenas ocho años y su madre murió de tuberculosis cuando cumplió catorce. La enfermedad atrofió su crecimiento —no pasaba de los cinco pies de altura— pero no lo desfiguró. Si dejamos de lado a Shakespeare —de quien no sabemos prácticamente nada importante— podríamos pensar que Keats fue el más sano y el más normativo de los grandes poetas. De sus contemporáneos, Blake y Shelley eran profetas, Wordsworth, un egoísta sublime, Coleridge, un depresivo, y Byron, una veleta sexual: incestuoso, sadomasoquista, sodomita reconocido con ambos géneros y ansioso por perderse en la heroica muerte que encontró en Grecia.

Su soneto “Acerca del mar” registra su reacción a la lectura de *El rey Lear*, acto IV, escena 5, donde Gloster, ciego, decide suicidarse. Gloster es supuestamente llevado de la mano por el disfrazado Edgardo —su hijo leal— al borde de un despeñadero:

GLOSTER.—¿Cuándo llegaremos a la cima de este monte?

EDGARDO.—Ahora la subís. Notad el esfuerzo que nos cuesta.

GLOSTER.—Me parece que el terreno es llano.

EDGARDO.—Tremendamente escarpado. Escuchad: ¿no oís los rugidos del mar?⁴⁰.

Según Keats, la pregunta de Edgardo es el punto de partida de su soneto. Se trata de un mar imaginario, similar al mar de problemas que aparece en el famoso soliloquio, “ser o no ser”, de Hamlet. Podemos suponer que también se trata del mar de la poesía al cual se había arrojado Keats en *Endimión*, su largo poema temprano. Pero el mar, que bien puede ser el universo de la poesía, también es el universo de la muerte, el caos que atravesó Satán, el héroe villano de Milton, para llegar al

nuevo mundo del Paraíso de Adán y Eva. De allí la exclamación del Apolo de Keats: “La enorme sabiduría hace un Dios de mí”, si bien Apolo muere hacia la vida, una dolorosa encarnación, representativa del renacimiento de Keats en la poesía. Quizás haya una ironía de los peligros involucrados en las últimas cuatro estrofas de esa soberbia balada que es “La Belle Dame sans Merci”, “en la fría ladera de la colina”. En el umbral de la “Oda a Psique”, el poeta de 23 años ya ha experimentado un desarrollo poético casi incomparable.

El genio de Keats, tal y como se revela en su poesía y en sus cartas singulares, quizás las más elocuentes y sabias de cuantas han sido publicadas en lengua inglesa, es tan natural, compasivo y comprensivo que nos obliga a cuestionarnos seriamente sobre el tema. Según él, la poesía era su *daimón*, pero la poesía no se escribe a sí misma y no hay otro poeta desde Shakespeare que haya estado tan lejos de estar poseído, incluso de la influencia de sus amados predecesores. Keats —a pesar del poco tiempo de vida que le quedaba— dejó atrás a Milton y a Wordsworth y volvió a Shakespeare, cuya presencia en las grandes odas y en *Hiperión* se admite y asimila con tacto. Helen Vendler mostró el efecto de Hamlet en las grandes odas, y su voz se siente de nuevo en la agonía del que busca en *Hiperión* correctamente. Pero es peligroso invocar la figura de Hamlet porque él mismo es obsesionante y está obsesionado. En la “Oda sobre la melancolía”, que inauguró un estilo de poesía que va desde Tennyson hasta Wallace Stevens pasando por los prerrafaelitas y Yeats, Keats evade a Hamlet y mira hacia otra faceta shakespeariana que encuentra en *Troilo y Crésida* y en los Sonetos:

I

No, no, no te dirijas al Leteo ni exprimas
el arraigado acónito de jugo venenoso;
no dejes que en la frente macilenta te bese
la belladona, uva roja de Proserpina;
no te hagas un rosario con las bayas del tejo,
ni conviertas tu lúgubre Psique en escarabajo
o en tétrica falena, y que no te acompañe
la suave lechuza en tu culto al pesar,
pues, sombra sobre sombra, caerán con su letargo,
sofocando la insomne zozobra de tu alma.

II

Mas cuando el arrebató melancólico caiga
del cielo, de repente, como nube llorosa
que alimenta a las flores decaídas y oculta
la colina florida en un sudario de Abril,
sacia entonces tu pena con rosas matutinas,
o con el arco iris de una ola en la arena,
o con la exuberancia de redondas peonías;
o si tu amada muestra un enfado ostentoso,
aprisiona su mano y deja que delire,
y aliméntate a fondo de sus ojos sin par.

III

Con la Belleza vive, que es mortal, con la Dicha,
que está constantemente con la mano en los labios
despidiéndose, y cerca del Placer doloroso,
que se torna en veneno cuando liba la abeja.
¡Ah!, y en el mismo templo del Goce la velada
Melancolía tiene su santuario supremo,
que sólo ve el que estalla las uvas de la Dicha
en fino paladar con lengua vigorosa:
saboreará su alma esa fuerza afligida,
y penderá entre aquellos trofeos nebulosos⁴¹.

Ese inicio maravillosamente abrupto obedece a la decisión de Keats de suprimir una primera estrofa, grotesca y excesiva, en donde se anuncia a sí mismo, el encargado de la gesta, que la diosa melancolía no habrá de ser hallada si se la busca con demasiado ahínco: “Aunque soñase en cualquier isla del opaco Leteo”. Aunque la diosa deseada sí habita el Leteo, sólo puede ser hallada mediante la expansión de la conciencia, no con veneno. Esta melancolía —sea lo que sea— no es lo que hoy conocemos como “depresión”. Quizás se parece más a los peligrosos deleites del sadomasoquismo, y muy pocas de entre mis estudiantes mujeres han reaccionado favorablemente a la secuencia de Keats de las rosas matutinas, el arco iris de una ola en la arena, las peonías y los ojos sin par de la amada enfadada, aprisionada contra su voluntad por el placer oximorónico de su delirio. Y sin embargo lo que Keats busca fundamen-

talmente en su enfado es la salud, una salud exaltada por su evanescencia: “Con la Belleza vive, que es mortal”, que se transforma en “la muerte es la madre de la belleza” en “Mañana de domingo”, de Stevens.

Keats traslada el énfasis que puso en su equívoca diosa –su musa, presumiblemente– a sí mismo al invocar no la melancolía obsesiva de Hamlet sino al ansioso Troilo, que espera el momento de su consumación sexual con Crésida.

Siento el vértigo. La espera me hace girar sobre mí mismo. El placer imaginario es tan dulce, que encanta mis sentidos. ¿Qué será, pues, cuando el paladar humedecido pruebe en realidad el néctar tres veces refinado del amor? Será la muerte, me temo; un desvanecimiento destructor o algún goce demasiado penetrante, demasiado sutilmente poderosos para la capacidad de mis sentidos groseros⁴².

Con la evocación evidente de este parlamento, Keats necesariamente asocia a su amada Melancolía con Crésida, que traiciona a Troilo con Diomedes. El buscador se convertirá en una de sus reliquias:

...y penderá entre aquellos trofeos nebulosos.

El resonante verso final nos remite al soneto 31 de Shakespeare, en el que el poeta le habla al joven noble a quien ama con amor autodestructivo:

Tú eres la tumba en que reside mi sepultado amor, ornado con los trofeos de mis cariños anteriores...⁴³.

El Troilo de Shakespeare se prepara demasiado para el evento; Shakespeare (o el narrador del soneto) rinde al joven noble un tributo ambiguo; Keats, sin olvidar ni a Troilo ni a Shakespeare, acepta el peligro de un encuentro total con la diosa de su poesía, quien en la práctica podría ser también una diablesa. Y sin embargo se da perfecta cuenta de que su aceptación es trágica. Esta musa, Melancolía, es ella misma trágica, porque ella (y Keats) redefinen la melancolía como la conciencia plena del cambio natural, cuya manifestación final es la muerte. Enfrentado a la muerte a los 25, en Roma, Keats aún era capaz de me-

ditar sobre el refinamiento de los sentidos que la tuberculosis apagaba. Su genio se puede definir con las frases con las que acaba su última carta conocida, escrita en Roma tres meses antes de su muerte: “No me resulta fácil despedirme de ti, ni siquiera por carta. Mis venias siempre resultaron desmañadas”. Él y su poesía alborozan el espíritu eternamente.

Frontispicio 49

Giacomo Leopardi

No hay profesión tan estéril como la de las letras. Ahora bien, en el mundo el valor de la impostura es tal, que con su ayuda hasta las letras se tornan fructíferas. La impostura es el alma, por decirlo así, de la vida social, y arte sin el cual no hay artes ni aptitudes, considerándolas en cuanto a sus efectos sobre las almas humanas, perfectas. Siempre que examines la fortuna de dos personas, una de las cuales tenga valor genuino en lo que sea, valor falso la otra, verás que esta es más afortunada que aquella; mejor dicho, casi siempre esta será afortunada y aquella desafortunada. La impostura vale y surte efecto incluso sin lo genuino; mientras que lo genuino sin ella de nada valé. Y esto no viene dado, creo yo, por mala inclinación de nuestra especie, sino porque siendo lo genuino siempre demasiado pobre y defectuoso, para deleitarse o estimularse el hombre necesita que todas las cosas tengan algo de ilusión y de prestigio, y que prometan ser mayores y mejores de lo que en realidad son. La propia naturaleza es impostora con el hombre, y no le hace la vida amable o llevadera sino por medio principalmente de imaginación y de engaño⁴⁴.

Leopardi es un descendiente poético de Lucrecio, ancestro que comparte con Shelley, Walt Whitman y Wallace Stevens, pero su espíritu es más afín al de Lucrecio que el de cualquier otro. No hay trascendencia para Leopardi, quien aceptaba que la nada era nuestra condición y que consideraba vano todo deseo. De manera que —aparte de las escasas visitaciones de la sublimidad poética— las ilusiones son nuestro único consuelo.

Leopardi define el genio como aquello que expresa la nada tan vívidamente que nos devuelve el entusiasmo, así sea por el vacío. Paradójicamente, la exaltación del alma durante la creación o la aprehensión de la obra del genio es fuente de nueva vida al reafirmar la nada.

En Lucrecio hay suficiente positivismo epicúreo como para permitir que su gran poema siga adelante con exuberancia. Pero buscar un efecto positivo en Leopardi es una tarea difícil, sobre todo si nos limitamos a la prosa. Las minucias de la poesía lírica redimen a Leopardi: su genio

para el fraseo inevitable supera su aterrador sentido del mal, que para él –como para Keats y para Stevens– es el dolor y el sufrimiento que debemos padecer como hombres y mujeres naturales, habitantes de una entropía natural destinada a desintegrarnos.

Giacomo Leopardi

1798 | 1837

La vida del conde Giacomo Leopardi —el más grande poeta lírico italiano desde Petrarca— estuvo marcada por la desesperación y murió a los 39. Leopardi, cuya visión es lucreciana, escribió con una sorprendente exuberancia negativa, y proclamó las malas noticias de nuestra existencia en poemas cuya forma, detalles y música cognitiva son perfectos. En su introducción a la biografía clásica de Iris Origo, *Leopardi: A Study in Solitude*, George Santayana captó memorablemente la paradoja de este genio del alto romanticismo:

El calor incandescente de su angustia redujo a cenizas toda la angustia y limpió el aire. Bajo la gloriosa monotonía de las estrellas vio la mutación universal de las cosas terrenales, y su vanidad, pero también, casi por doquier, el comienzo, si no la plenitud, de la belleza; y esta intuición, a la vez extática y triste, lo liberó de las ilusiones del pasado y de las del futuro.

En su “Diálogo de Torcuato Tasso y de su genio familiar”, Leopardi explica el núcleo lóbrego y descreído de su credo a través de la confrontación del loco poeta épico italiano del Renacimiento con su *daimón* o genio:

TASSO.—...esta vida que llevo es todo un estado violento, porque aun dejando aparte los dolores, el aburrimiento solo, me mata.

GENIO.—¿Qué es el aburrimiento?

TASSO.—...Parece que el aburrimiento tiene la misma propiedad que el aire, que llena todos los espacios entre las demás cosas materiales y todos los vacíos contenidos en cada una de estas, y cuando se quita un cuerpo sin ponerse otro en su lugar, en este entra el aire inmediatamente. Así todos los intervalos de la vida humana entre el placer y el dolor son ocupados por el aburrimiento [...]

GENIO.—...Verdaderamente, creo que por aburrimiento no debe entenderse otra cosa sino el puro deseo de felicidad, no satisfecho por el placer ni abiertamente ofendido por el dolor. Y ese deseo, como decíamos

V. D. N.

antes, nunca es satisfecho y el placer, en realidad, no se encuentra. La vida humana, pues, está compuesta y entretejida, por así decirlo, parte de dolor, parte de aburrimiento y de una de estas pasiones no se libra sino cayendo en otra [...]

TASSO.—¿Qué remedio podría ser contra el aburrimiento?

GENIO.—El sueño, el opio y el dolor...”⁴⁵.

Leopardi ve la vida como un vértigo en el cual se alternan las visiones de la nada (*nulla*) y la *noia* (para traducir la cual “aburrimiento” o *ennui* resultan insuficientes). *Noia* es deseo donde y cuando ya no hay nada que desear. Así como el mal para Stevens (otro lucreciano) significa el dolor y el sufrimiento que deben padecer los hombres y las mujeres naturales en un mundo natural, la *noia* de Leopardi es natural-demasiado-natural.

La mayor originalidad de Leopardi radica en el engendro de su propia visión de lo sublime poético a partir de su pesadilla de la *noia*:

Esto tienen en común las obras de genio: que incluso cuando capturan vívidamente la nada de las cosas, cuando muestran claramente la inevitable infelicidad de la vida y nos la hacen sentir, cuando expresan la más terrible desesperación, logran consolar a las almas grandes y revivir su entusiasmo —aunque padezcan sufrimientos extremos, o desilusión, o la nada, *noia*, y desesperen de la vida, o en los más mortales y amargos infortunios (provocados por sentimientos profundos, o por cualquier otra causa)—; y aunque se ocupen sólo de la muerte y sólo a ella la representen, le devuelven, aunque sea temporalmente, la vida que había perdido.

De esta manera, aquello que en la vida real entristece al alma y la mata, abre y revive el corazón cuando aparece en imitaciones o en otras obras artísticas de genio (como los poemas líricos, que no son exactamente imitaciones). Así como el autor, al describir y sentir intensamente la ausencia de ilusiones conserva aún dentro de sí multitud de ilusiones —como se ve en la vigorosa descripción de su ausencia—, así mismo el lector, sin importar cuán desencantado esté *per se* o en su lectura, es atraído por el autor hacia esa misma ilusión escondida en los más profundos recovecos de la mente que el lector percibe. Y el reconocimiento de la irremediable vanidad y falsedad de todas las cosas grandes y bellas es en sí mismo algo grande y bello que alimenta el alma, cuando ese reconocimiento viene de las obras de genio. Y el espectáculo de la nada parece hinchar el alma del

lector, la exalta y la reconcilia consigo misma y con su propia desesperación. (Es una cosa tremenda y ciertamente una fuente de placer y entusiasmo, este efecto magistral de la poesía cuando logra permitir que el lector tenga una idea más elevada de sí mismo, de sus penas y de su propio espíritu aniquilado).

Es más: esta sensación de la nada es de algo muerto, que genera muerte. Pero si la sensación está viva, como en el caso al que aludo, su vitalidad domina en la mente del lector a la nada de lo que le hace sentir; y el alma se llena de vida (si bien brevemente) gracias a ese mismo poder que la hace sentir la muerte perpetua de las cosas y de sí misma. La indiferencia y el aturdimiento ante la nada no son la consecuencia más inocua ni la menos dolorosa de cuantas provoca el conocimiento de esa misma grandiosa nada. La indiferencia y la insensibilidad desaparecen al leer o al contemplar una obra de esta índole: nos vuelve *sensibles* a la nada.

Esto es lo *sublime del lector* en Leopardi, y es la función de su poesía: dirigir o desviar la peligrosa presencia de la *noia* en nosotros:

Al hablar de la ausencia del placer o de displacer me refiero a la *noia*... esta *noia* que se apresura a llenar todos los espacios vacíos que el placer y el displacer dejan en el alma. El vacío —ese estado de indiferencia desapasionada— no puede existir en un alma así, de la misma manera como no podía existir, de acuerdo con los antiguos, en la naturaleza física. La *noia* es como el aire en la tierra, que llena todos los espacios entre las cosas, y se apresura a ocupar el espacio que estas dejan, a menos de que otras cosas ocupen su lugar. O quizás deberíamos decir que el vacío mismo en la mente humana, y la indiferencia, y la ausencia de pasiones es *noia*, que es en sí misma una pasión. Ahora bien, ¿qué significa la afirmación de que un ser vivo que ni disfruta ni sufre necesariamente experimenta la *noia*? Significa que él no puede dejar de desear la felicidad, que es el placer y el disfrute. Este deseo —cuando no es satisfecho o directamente obstruido por el opuesto del disfrute— es *noia*. *Noia* es el deseo de felicidad reducido, por así decirlo, a su expresión más pura. Este deseo es pasión. Por esta razón la mente de un ser vivo jamás podrá estar libre de pasiones. Lo que llamamos *noia* es la presencia de esta única pasión en la mente, ocupada por ninguna otra pasión. Así que la *noia* es la prueba de la existencia perpetua de la pasión en el hombre. De no ser así, la *noia* no podría existir, ni podría estar allí donde lo demás está ausente.

¿Qué tanto nos preparan los poemas de Leopardi para hacer frente a este vacío? He aquí “El infinito” (1819), uno de sus primeros y más famosos poemas:

Siempre cara me fuiste, yerma cumbre,
y esta espesura, que a los ojos roba
tanta parte del último horizonte.
Sentado aquí y mirando interminables
espacios a lo lejos, sobrehumanos
silencios y una calma profundísima
en el pensar me finjo; un poco falta
para que tiemble el corazón. Y oyendo
silbar el viento entre las frondas,
voy comparando esta voz a aquel silencio
infinito; en lo eterno pienso entonces,
en la muerta estación y en la presente,
viviente y rumorosa. Y así en esta
inmensidad se anega el pensar mío,
y el naufragar me es dulce en este mar⁴⁶.

Quizás sea dulce, pero es un naufragio. ¿Es posible experimentar plácidamente un naufragio? Nos encontramos en una primera fase del planteamiento de lo sublime en Leopardi, en la cual —como lo dijo Shelley de la suya— dejamos los placeres más fáciles en pos de los más difíciles. Como Lucrecio, Leopardi es un poeta del cielo; como Shelley, un acólito de la luna:

¡Oh tú, graciosa luna, yo me acuerdo
de que, hace ya un año, a esta colina
vine lleno de angustia a contemplarte!
Y tú te alzabas sobre aquella selva,
como ahora, que toda la iluminas.
Mas nebulosa y trémula, del llanto
que vertían mis ojos, a mi vista
se mostraba tu faz: que trabajosa
mi vida era, y no ha cambiado en nada,
¡oh dulcísima luna! Pero gozo
al recordar y enumerar las horas

de mi dolor. ¡Qué grato es en el tiempo
juvenil, cuando es larga la carrera
de la esperanza y breve la memoria,
recordar el pasado, aunque sea triste
y aunque el afán en nuestro pecho dure!⁴⁷.

“Debe dar placer”, dijo Wallace Stevens de la poesía como ficción suprema: ¿cómo nos da placer esta angustiada invocación de la luna de Leopardi? ¿Cómo nos da placer un pasado inmodificable y un presente inmodificado? ¿De qué sirve el recuerdo cuando sólo podemos evocar la angustia? La anticipación parece ser la clave, anticipación de lo mismo o de lo peor que nos espera. A los 21, el poeta conserva la esperanza aunque no parece tener razones para ello: se limita a decir que a la esperanza le espera una larga carrera, aunque evidentemente se trata de una esperanza sin objeto. Leopardi era un jorobado que no atraía a las mujeres, aunque sentía por ellas una gran pasión. En su más triste observación, Iris Origo dice lo siguiente: “Leopardi acaba de cumplir 21 años y todo lo que iba a sucederle ya le había sucedido”. Sin embargo nada había sucedido: a este materialista epicúreo que rechazó el cristianismo pero a quien le estaba vedada una existencia sensual sólo el genio poético lo mantendría alejado de la locura. Era un adicto a la lengua y se dedicó a buscar la pureza de la dicción, que debía reemplazar la pureza de corazón del mandato cristiano. Su genio, su secreto, es que logró convertir la pureza de dicción en una metáfora, formada por todo un poema, del sentido de lo infinito. Sólo la visión (para llamarlo de alguna manera) del infinito puede curar la *noia*.

El mejor poema de Leopardi es una oda sublime –y prácticamente imposible de traducir–, “La ginestra” (“La retama” o “La flor del desierto”), ubicada en el Vesubio y escrita en su último año de vida. “La ginestra” se atreve a florecer sobre el árido lomo del volcán: ¿acaso Leopardi, cerca del abismo, se identifica con esta flor heroica, amante de los lugares tristes que el mundo abandonó? El último movimiento del poema evade la identificación pero no la niega:

Y tú, lenta retama,
que de frondas fragantes
esta campiña desolada adornas,
también al cruel poder morirás luego

del subterráneo fuego,
que volviendo al lugar que ya conoce
avaro ha de extender su rojo manto
por tu fresca espesura. Indiferente
doblarás bajo el peso del destino
tu cabeza inocente;
mas hasta entonces no la habrás en vano
doblegado con súplicas cobardes
del futuro opresor, ni erguido nunca
delirante de orgullo a las estrellas,
sobre el desierto donde
lugar y nacimiento
el azar, no tu gusto, darte quiso;
que más sabia que el hombre, menos necia,
no creíste jamás que por el hado
o por ti misma eterno
tu caduco linaje fue creado⁴⁸.

En la poderosa versión de Leopardi, la naturaleza es el enemigo final y el único recurso que tenemos es la gentileza hacia los demás. Sin embargo la flor del desierto es más sabia y más firme que cualquiera de nosotros, con nuestras ilusiones de inmortalidad. Aquí la pureza de la dicción no reemplaza el consuelo del infinito sino nuestro escaso valor para asumir todo el peso de nuestra condición.

Leopardi terminó su último poema, “El ocaso de la luna”, en Nápoles, el 14 de junio de 1837, unas horas antes de su muerte:

Vosotras, oh colinas y llanuras,
oculto el esplendor que plateaba,
al occidente, de la noche el velo,
huérfanas largo tiempo
no quedaréis, porque hacia la otra parte
pronto veréis el cielo
de nuevo clarear, surgir el alba;
y después de ella, el sol, apareciendo
y fulgurando en torno,
con sus llamas potentes
y lúcidos torrentes

os cubrirá y a los etéreos campos.
Mas la vida mortal, cuando se extingue
la bella juventud no se colora
con otra luz jamás, con otra aurora.
Viuda es hasta el fin; y las deidades
por término señalan a la oscura
noche de la otra edad la sepultura⁴⁹.

La *gravitas* lucreciana acompaña este poema, sombrío y exquisito. Leopardi no encuentra consuelo, excepto en la presencia implícita de su propio genio familiar. En sus cuadernos, el *Zibaldone*, había escrito lo siguiente:

Parece absurdo, y sin embargo es la pura verdad, que, puesto que todo lo real es una nada, la única realidad y la única sustancia del mundo consiste en las ilusiones⁵⁰.

La luna se pone y se anuncia una nueva aurora, y Leopardi se da cuenta de que sus ilusiones finales están huyendo, así que él también se va.

Frontispicio 50

Alfred, lord Tennyson

*Aunque mucho se ha tomado, mucho permanece; y si bien
no somos ahora aquella fuerza que en los viejos tiempos
movía tierra y cielo, somos lo que somos;
un parejo temple de corazones heroicos, debilitado
por el tiempo y el destino, mas fuerte en voluntad
para esforzarse, buscar, encontrar y no rendirse⁵¹.*

De pie en Washington Square Park, el 11 de setiembre del 2001, mientras observaba incrédulo cómo se desplomaban las torres, llegaron sin invitación estos versos finales de *Ulises*, el monólogo dramático. Tennyson, el más virgiliano de los poetas de lengua inglesa, se inclinó ante Virgilio 19 siglos después de su muerte a petición de los mantuanos, con el siguiente poema:

Luz que brilla sobre épocas desvanecidas
estrella que aún doras esta fantasmal orilla;
rama dorada entre las sombras,
reyes y reinos que pasan para no volver jamás.

Virgilio se convirtió en la rama dorada que nos mantiene a salvo en el submundo. Tennyson, genio elegíaco a quien Whitman llamó “el jefe” (aunque no fue el Daniel Santos de la reina Victoria), se ha convertido también en la rama dorada que nos acompaña en nuestro descenso hacia la oscuridad que se cierne sobre nosotros y que seguramente nos acompañará durante muchos años:

Dulce como los besos recordados tras la muerte,
como aquellos que un capricho sin futuro finge
en labios que serán de otros; profundo como el amor,
profundo como el primer amor, y sumido en la insania de toda la pesadumbre;
Oh muerte en vida de los días que ya no son.

Alfred, lord Tennyson

1809 | 1892

TODOS LOS GRANDES poetas victorianos del disparate (*nonsense*) acabaron escribiendo pastiches a la manera de Tennyson en su intento de componer versos de pesar y afecto “sinceros”. Tennyson fue el estilo poético de su época, como lo ha sido John Ashbery en Estados Unidos desde hace ya tiempo. Ahora que ya se acabó el siglo xx, cesará su desprecio por Tennyson y su genio mórbido volverá a ser reconocido entre quienes aún pueden leer un poema. El modernismo de hace ochenta años –cuyo monumento más perdurable sigue siendo *La tierra baldía* de T.S. Eliot– le guarda resentimiento al poeta laureado de la reina Victoria. Ya demostré que *La tierra baldía* busca a sus antecesores en Dante y en Baudelaire aunque sus auténticos predecesores son Tennyson y Whitman. Las notas más características de Tennyson siempre traen ecos de Keats, pero él logró reconstruir el estilo de aquel hasta convertirlo en la expresión de su genio. Con Tennyson regreso a la idea del *daimón*, pues sus mejores poemas con frecuencia se oponen a sus intenciones conscientes.

Los versos más inspirados de Tennyson deben ser leídos como encantamientos, en voz alta. Es el caso de “Mariana”, un poema perfectamente logrado que Tennyson compuso a los veinte años, el perfeccionamiento del tema de la muerte en vida:

Gruesas costras del musgo más negro
cubrían los canteros;
los clavos oxidados caían de los nudos
que sujetaban el peral al muro.
Tristes y extraños se veían los galpones rotos:
el cerrojo estaba sin correr;
el techo de paja sobre la solitaria hacienda circundada de foso,
ruinoso e invadido por la mala hierba.
Ella sólo decía: “Mi vida es triste,
él no viene”, decía.

Decía, “Estoy cansada, cansada,
jojalá estuviera muerta!”.

Sus lágrimas caían a la par con el rocío;
caían antes de que el rocío se secara;
no podía mirar al cielo
ni en la mañana ni al caer la tarde.

Cuando ya los murciélagos dejaban de aletear
y la más densa oscuridad cubría el firmamento,
Corría las batientes de las ventanas
y miraba a través de los oscuros llanos.

Ella sólo decía: “Mi vida es triste,
él no viene”, decía.

Decía, “Estoy cansada, cansada,
jojalá estuviera muerta!”.

Al llegar la mitad de la noche,
despertó con el cuervo noctámbulo:
el gallo cantó la hora previa al amanecer:
el mugido de los bueyes llegó hasta ella
desde el oscuro establo: sin esperanza,
parecía caminar en su sueño acongojado
hasta que el viento helado despertó la mañana de ojos grises
sobre la solitaria hacienda circundada de un foso.

Ella sólo decía: “Mi vida es triste,
él no viene”, decía.

Decía, “Estoy cansada, cansada,
jojalá estuviera muerta!”.

A tiro de piedra del muro dormía
un canal de aguas renegridas,
y sobre él abundaban los musgos pantanosos, redondos y pequeños.

A su lado un álamo se estremecía,
verde plateado, la corteza retorcida:
ningún otro árbol señalaba durante varias leguas
el plano baldío, el gris alrededor.

Ella sólo decía: “Mi vida es triste,
él no viene”, decía.

Decía, “Estoy cansada, cansada,
¡ojalá estuviera muerta!”.

Y siempre que la luna estaba baja
y el viento frío se elevaba y alejaba
de la cortina blanca, de aquí para allá,
veía mecerse la sombra desapacible.
Pero cuando la luna estaba demasiado baja,
y los vientos violentos se estrellaban en su prisión,
la sombra del álamo caía
sobre su cama, le atravesaba la frente.
Ella sólo decía: “Mi vida es triste,
él no viene”, decía.
Decía, “Estoy cansada, cansada,
¡ojalá estuviera muerta!”.

Todo el día dentro de la casa de ensueños;
las puertas crujen en sus goznes,
la mosca azul canta contra el vidrio,
el ratón chilla tras la madera húmeda de las paredes
o mira a su alrededor a través de las rendijas.
Los rostros envejecidos se vislumbran al otro lado de la puerta,
los pasos envejecidos resuenan en los pisos de arriba,
las voces envejecidas la llaman desde afuera.
Ella sólo decía: “Mi vida es triste,
él no viene”, decía.
Decía, “Estoy cansada, cansada,
¡ojalá estuviera muerta!”.

El gorjeo del gorrión sobre el tejado,
el lento tic-tac del reloj, y el sonido
que al viento que lo cortejaba a lo lejos
devolvía el álamo, confundían su entendimiento;
pero odiaba sobre todo la hora
en que el rayo de sol espeso de polvo
cruzaba las habitaciones, y el día
declinaba hacia su morada occidental.
Ella decía entonces: “Estoy triste,

él no volverá”, decía ella;
lloraba: “Estoy cansada, cansada,
¡Oh Dios, ojalá estuviera muerta!”.

Cuando uno se lo sabe de memoria, recitarlo en voz alta resulta hipnotizante. Si bien Tennyson tomó al narrador (y el epígrafe) de este dramático poema lírico de *Medida por medida* (acto III, escena 1, 212 y ss.) de Shakespeare, tiene en mente *Isabella*, de Keats. Su heroína, como Mariana, espera al amante que no volverá: “Llora en soledad por placeres que no serán; / penosamente llora hasta llegar la noche... / y así se debilitó, y así murió abandonada”⁵². El joven Tennyson se inventó estas estrofas pero el tono de las grandes odas de Keats reverbera a lo largo de todo el poema, que casi resiste la comparación.

En sus comienzos poéticos, es el *daimón* de Tennyson quien escribe sus poemas. Sólo después de haber leído (o recitado) “Mariana” una y otra vez, comprende uno cuán deliciosamente insalobre es este poema. Aunque pretende ser un poema desesperado, lo domina una terrible exultación. La Mariana de Tennyson es más como la rosa enferma de Blake, cuyo lecho es de júbilo carmesí antes de la llegada del gusano invisible, que vuela durante la tormenta nocturna. Difícilmente se podría articular con más convicción la sutil ambigüedad ante la ausencia del amante. Sospecho que la “Oda sobre la melancolía” (de la que me ocupó en el capítulo dedicado a Keats) es la causa de las ambivalencias del propio Tennyson en “Mariana”. Keats, como Goethe, era un naturalista convencido que creía en la complementación natural. Tennyson, incluso en su juventud, siente una gran impaciencia ante los procesos naturales. Mariana (su sustituta) encarna una voz *daimónica* violentamente enamorada de sí misma. La hermosa Laura de “Flowering Judas” [Cuentos del floreciente Judas], de Katherine Anne Porter, tiene un poco de esta misma autosuficiencia erótica, muy destructiva de sí misma y de los demás.

“Mariana” es prueba fehaciente de la independencia del genio lírico de las circunstancias históricas. La heroína de Tennyson es poeta y no sólo es su propia materia poética sino que no tienen ninguna necesidad del amante que supuestamente espera. El álamo que lo sustituye es suficientemente perturbador: su presencia destruiría el poema. Cualquier otro elemento destruiría el poder de la fantasmagoría y el amante sería un intruso de lo más indeseado.

La conciencia lírica de Tennyson tiende a centrarse en la imagen de una mujer encerrada, su enamorada interior, su álter ego, lo cual nos remite de nuevo a una de las definiciones de genio en la Roma antigua. La sensibilidad exacerbada de “Mariana” está en lo mejor de la poesía de Tennyson, pero aquí me concentraré en *Maud*, que parece haber tenido efectos permanentes en Eliot. La enajenada voz masculina de *Maud* exclama: “Y mi corazón es un puñado de polvo”, que se convierte, en *La tierra baldía*, en “te enseñaré el miedo en un puñado de polvo”. El título completo del drama de Tennyson es *Maud or the Madness* [Maud o la locura] y el poema ronda muy cerca de las fuentes familiares de la peligrosa melancolía del laureado poeta. El padre de Tennyson fue desheredado a favor de un hermano menor, después de lo cual se sumió en la pobreza (relativa), el alcoholismo agudo y la locura: una vida en vano y una muerte relativamente temprana. George Tennyson, párroco de un pueblo en Lincolnshire, tuvo doce hijos, de los cuales Alfred fue el cuarto. Todos sus hermanos eran depresivos, uno cedió por completo a la depresión y Alfred, aun después de haberse convertido en el poeta laureado y bien financiado de la reina Victoria, vivía en un precario equilibrio.

Maud (1855) es demasiado mórbido para ser popular, pero merece ser defendido por Tennyson:

Este poema de *Maud or the Madness* es un *Hamlet* pequeño; la historia de un alma poética, mórbida, bajo la ruinoso influencia de una época temeraria y especulativa. Él es el heredero de la locura, un egoísta con rastros de cinismo, invadido por un amor puro y santo que eleva su naturaleza toda, que cae de la cima del triunfo a la miseria más abyecta, que se vuelve loco tras perder a aquella a quien amaba, y que, después de haber vivido este infierno y de haber recuperado la cordura, se dedica a trabajar por el bien de la humanidad con una pasión intensa y desinteresada. La singularidad de este poema estriba en que las diferentes fases de la pasión en un individuo reemplazan la variedad de personajes.

Como es obvio, quien habla es el poeta laureado y no su *daimón*, pero afortunadamente fue el *daimón* quien compuso la mayor parte del poema. *Maud* fue publicado durante la guerra de Crimea y el pequeño *Hamlet* (que parece más bien un pequeño Byron) se dedica a trabajar por el bien de la humanidad matando rusos desinteresadamente al final de la gue-

rra. Yo todavía recuerdo mi asombro al ver en Londres a mediados de la década de 1950 a Beatrice Lillie en un espectáculo como de music hall (“An Intimate Evening with Bea Lillie” [Una tarde en compañía de Bea Lillie] en el curso del cual, mientras bailaba en el escenario, le gritaba al público: “Maud, estamos podridos hasta la médula”. Después se quitaba la capa y desplegaba sus alas de murciélago y volaba de aquí para allá mientras un tenor irlandés en smoking cantaba la canción más famosa del drama, que empezaba así:

Baja, Maud, al jardín; se ha ido la noche;
No temas ver murciélagos nefastos;
Baja, Maud, al jardín; ante los vidrios
Me encuentro solo, y tu venida aguardo.
Las madre selvas mécese en la tapia,
Y el rocío las rosas ha empapado⁵³.

Eventualmente nos damos cuenta de que el cantante innominado es un paranoico y en realidad es una parodia del joven Tennyson. Sus percepciones son tan intensamente líricas que casi podríamos considerar afortunada a la pobre Maud de haber dejado atrás la vida, evadiéndolo:

Deja la pasionaria, de rocío
Una gota caer —que es dulce llanto—
Ante la puerta. ¿Vienes, mi paloma,
Mi amor, mi vida, mi eternal encanto?
“Ella se acerca” dice el rosal rojo;
“¡Viene tarde!” murmura el rosal blanco;
La espuela de galán dice: “¡La escucho!”,
Mientras suspira el lirio: “Aquí la aguardo”⁵⁴.

No hay más que un paso de aquí al país de las maravillas o al mundo a través del espejo de Lewis Carroll. A mí me parece que su precaria grandeza radica precisamente en eso: ¿cuál es el límite entre la pasión sublime y el sublime disparate? Tennyson resulta fascinante cuando se ve obligado a explicarle a su *daimón* cómo se debe hacer. En los baldíos poéticamente estériles pero generosamente adornados de los *Idylls of the King* [Idilios del rey], la voz *daimónica* a veces logra abrirse paso, como en la canción de Vivien y su posfacio, de “Balin and Balan”.

Pero ahora la canción propicia del bosque
era acallada por uno salido de la casa de Marcos,
una damisela errante que canturreaba mientras cabalgaba
por los pasadizos boscosos, Vivien, con su escudero.

“El fuego del cielo ha apagado el frío estéril
y avivado todo el llano y toda la campiña.
Las hojas nuevas siguen desplazando a las antiguas.
El fuego del cielo no es el fuego del infierno.

”Oh viejo sacerdote, que murmuraba el servicio en vuestra mano de
viejos monje y monja que os burláis del mundanal deseo / papel-
¡pero en vuestras heladas celdas sentís el fuego!
El fuego del cielo no es el fuego del infierno.

”El fuego del cielo se encuentra en los caminos polvorientos.
Los brotes del borde del camino se abren ante la llamarada.
Todo el mundo del bosque resuena en alabanza.
El fuego del cielo no es el fuego del infierno.

”El fuego del cielo manda sobre las cosas buenas,
así que no apaguéis en tu sangre este fuego,
¡y seguid a Vivien por entre esta marea salvaje!
¡El fuego del cielo no es el fuego del infierno!”.

Después, dirigiéndose a su escudero, dijo: “Este fuego del cielo,
esta antigua adoración del sol, se levantará de nuevo,
y llegará a la tierra antes que la cruz, y doblará al Rey
y a toda su mesa...”.

Este himno a Eros es la voz verdadera del sentimiento de Tennyson que logra escapar a la represión. Tennyson es una emanación deprimente de los baldíos llanos y de los pantanos musgosos de Lincolnshire, en donde sucede “Mariana”; una anomalía andante, que Thomas Carlyle describió como “un hombre solitario y triste, que en resumen lleva consigo un poco de caos, que está convirtiendo en cosmos”. Pero ese cosmos no nos importa, mientras que el trozo de caos puede ser poéticamente

fascinante. Vivien, que seducirá y destruirá a Merlín, es parte de ese trozo de caos. Tennyson pensaba que *Maud* era su “Infierno” y que *In Memoriam* era su “Purgatorio” y, al puro final, su “Paráiso”. Lo que nos queda después de leer *In Memoriam* es precisamente esos momentos que anuncian las visiones urbanas de T.S. Eliot, que admiraba en especial el poema 7, en el cual Tennyson está frente al que fuera el hogar de Arthur Henry Hallam, el íntimo amigo a quien nunca dejó de llorar:

Casa oscura frente a la cual me encuentro una vez más
aquí en la larga y malquerida calle,
puertas donde mi corazón se acostumbró a latir
con fuerza, esperando una mano,

una mano que ya no puedo asir—
Miradme, porque no puedo dormir
y me arrastro como una cosa culpable
hasta la puerta, apenas amanece.

Él no está aquí. Pero allá lejos
el ruido de la vida empieza otra vez,
y terrible a través de la llovizna
rompe en la calle despojada el día raso.

Tennyson nunca dejó de ser un elegíaco a las órdenes de su *daimón*, en un duelo perpetuo, muy a la manera de Virgilio, su poeta clásico favorito —así como Keats fue su precursor moderno—. En un elogio de “Cruzando la barra”, el eternamente popular poema de muerte de Tennyson, Christopher Ricks señala la forma tan habilidosa como cada una de las cuatro estrofas descansa en “un verso corto y concluyente que domina y apacigua el sentimiento”. Lo que yo conservo es la segunda de las cuatro estrofas, epítome de la singular música cognitiva de Tennyson:

Parece adormecida la marea,
—Tan llena está de espumas y armonía—
Cuando al puerto se acerca suavemente
Lo que surge en la bella lejanía⁵⁵.

El puerto es parte del caos original y Tennyson ha desistido de todas las fantasías de progreso social o de convertir su herencia *daimónica* en un cosmos.

1. Ilusiones, en *El sentido de la vida*.
2. "El estudiante americano", Ralph W. Emerson, sin créditos al traductor, México, Editorial Porrúa, 1990, pp. 177-90.
3. *Ensayos*, "Discurso en el Colegio de Teología", Ralph W. Emerson, sin créditos al traductor, México, Editorial Porrúa, 1990, pp. 204, 205, 214.
4. *Ensayos*, "Confianza en sí mismo", Ralph W. Emerson, sin créditos al traductor, México, Editorial Porrúa, 1990, pp. 131, 135.
5. *Ensayos*, "Confianza en sí mismo", Ralph W. Emerson, sin créditos al traductor, México, Editorial Porrúa 1990, pp. 144-45.
6. *Ensayos*, serie II, "La experiencia", Ralph W. Emerson, trad. de Luis Echevarría, Madrid, M. Aguilar Editor, 1947, p. 420.
7. *Hombres representativos*, "Montaigne, o el escéptico", Ralph W. Emerson, trad. de J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 92.
8. *Hombres representativos*, "Shakespeare, o el poeta", Ralph W. Emerson, trad. de J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 125.
9. *Hombres representativos*, "Shakespeare, o el poeta", Ralph W. Emerson, trad. de J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 127.
10. *Hombres representativos*, "Shakespeare, o el poeta", Ralph W. Emerson, trad. J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 129-31.
11. *Hombres representativos*, "Shakespeare, o el poeta", Ralph W. Emerson, trad. J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 133.
12. *Hombres representativos*, "Utilidad de los grandes hombres", Ralph W. Emerson, trad. J. Farran y Mayoral, Barcelona, Editorial Iberia, 1960, p. 134.
13. Los títulos en español están tomados de *Antología bilingüe*, Emily Dickinson, trad. de Amalia Rodríguez Monroy, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
14. Trad. de Silvina Ocampo, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1998.
15. *Poemas*, Emily Dickinson, trad. de M. Manent, Madrid, Visor, 1986, p. 131.
16. *Crónica de plata* (poemas escogidos), 133 (338), Emily Dickinson, trad. de Manuel Villar Raso, Madrid, Ediciones Hiperión, 2001, p. 161.
17. *El poeta norteamericano Robert Frost, 1875-1963*, "Designio", Robert Frost, trad. de Enrique Uribe White, Bogotá, Centro Colombo Americano, 1981, p. 51.
18. *Sagrada Biblia del pueblo católico*, San Marcos 4, 11-12, trad. Ilmo. Señor Don Félix Torres Amat, Bogotá, Panamericana Editorial, 1992, p. 1329.
19. "The Creations of Sound".
20. *Poesía y represión*, Harold Bloom, trad. de Edgardo Russo y Pablo Gianera, Yale University, 1976, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2000, p. 355.
21. *Hojas de hierba*, "Una clara medianoche", Walt Whitman, trad. de Alberto Manzano, Barcelona, Edicomunicación, 1984, p. 186.
22. *Poesías reunidas 1909-1962*, "Preludios", IV, T.S. Eliot, trad. de José María Valverde, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 38.
23. *Poesías reunidas 1909-1962*, "Preludios", III, T.S. Eliot, trad. de José María Valverde, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 38.
24. *Poesías reunidas 1909-1962*, "La Figlia Che Piange", T.S. Eliot, trad. de José María Valverde, Madrid, Alianza Editorial, p. 50.
25. *La tierra baldía*, V, "Lo que dijo el trueno", T.S. Eliot, trad. de José María Valverde, Bogotá, El Áncora Editores, 1995, 2004, p. 65.

26. *Al otro lado del espejo y lo que Alicia encontró allí*, Lewis Carroll, trad. de Adolfo de Alba, México, Editorial Porrúa, 1996, p. 146.
27. *Adonáis*, XL, fragmento, en *No despertéis a la serpiente*, Percy Bysshe Shelley, trad. de Juan Abeleira y Alejandro Valero, Madrid, Ediciones Hiperión, 1991, p. 139.
28. *La casa de campo en ruinas*, fragmento, en *El canon occidental*, Harold Bloom, trad. de Damián Alou, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, pp. 257-58.
29. “La Abadía de Tintern”, en *Poesía y represión*, Harold Bloom, trad. de Edgardo Russo y Pablo Gianera, Buenos Aires, Yale University, 1976, y Adriana Hidalgo Editora, 2000, p. 108.
30. *No despertéis a la serpiente*, “Cuando la lámpara se triza”, IV, Percy Bysshe Shelley, trad. de Juan Abeleira y Alejandro Valero, Madrid, Ediciones Hiperión, 1991, p. 185.
31. *Adonáis. Elegía en la muerte de John Keats*, IV, en *No despertéis a la serpiente*, Percy Bysshe Shelley, trad. de Juan Abeleira y Alejandro Valero, Madrid, Ediciones Hiperión, 1991, p. 115.
32. *Adonáis. Elegía en la muerte de John Keats*, XVII, en *No despertéis a la serpiente*, Percy Bysshe Shelley, trad. de Juan Abeleira y Alejandro Valero, Madrid, Ediciones Hiperión, 1991, p. 123.
33. *Adonáis. Elegía en la muerte de John Keats*, LII-LV, en *No despertéis a la serpiente*, Percy Bysshe Shelley, trad. de Juan Abeleira y Alejandro Valero, Madrid, Ediciones Hiperión, 1991, pp. 147, 149.
34. “Esta mano viviente”
35. *Odas y sonetos*, “Las estaciones humanas”, John Keats, trad. de Alejandro Valero, Madrid, Ediciones Hiperión, 1997, p. 114.
36. *Odas y sonetos*, “Sobre la cigarra y el grillo”, John Keats, trad. de Alejandro Valero, Madrid, Ediciones Hiperión, 1997, p. 67.
37. *Odas y sonetos*, “Acerca del mar”, John Keats, trad. de Alejandro Valero, Madrid, Ediciones Hiperión, 1997, p. 93.
38. *Hiperión libro III*, fragmento en *Obra completa en poesía*, t. II, John Keats, trad. de Arturo Sánchez, Barcelona, Ediciones 29, 1978, p. 207.
39. “La Belle Dame sans Merci” [La bella dama sin gracias], en *Obra completa en poesía*, t. II, John Keats, trad. de Arturo Sánchez, Barcelona, Ediciones 29, 1978, pp. 323-25.
40. *El rey Lear*, acto IV, escena 6, en *Obras completas*, William Shakespeare, trad. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1951, p. 1675.
41. *Odas y sonetos*, “Oda sobre la melancolía”, John Keats, trad. de Alejandro Valero, Madrid, Ediciones Hiperión, 1997, pp. 175-77.
42. *Troilo y Crésida*, acto III, escena 2, en *Obras completas*, William Shakespeare, trad. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1951, p. 1430.
43. “Soneto 31”, en *Obras completas*, William Shakespeare, trad. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1951, p. 2162.
44. *Pensamientos*, XXIX, Giacomo Leopardi, trad. de César Palma, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 65.
45. *Diálogos*, “Diálogos de Torcuato Tasso y de su Genio Familiar”, Giacomo Leopardi, trad. de Álvaro Martín, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943, pp. 68-69 y trad. de César Palma, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 65.
46. “El infinito”, en *Obras*, Giacomo Leopardi, trad. de Miguel Romero Martínez, Madrid, Aguilar, de Edición, 1960, p. 128.
47. “A la luna”, en *Obras*, Giacomo Leopardi, trad. de Miguel Romero Martínez, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1960, p. 131.

48. "La retama o la flor del desierto", fragmento, en *Obras*, Giacomo Leopardi, trad. de Miguel Romero Martínez, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1960, pp. 232-33.
49. "El ocaso de la luna", fragmento, en *Obras*, Giacomo Leopardi, trad. de Miguel Romero Martínez, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1960, p. 221.
50. *Zibaldone de pensamientos*, núm. 17, Giacomo Leopardi, trad. de Ricardo Pochtar, Barcelona, Tusquets Editores, 1990, p. 64.
51. "Ulises" de Alfred Tennyson, fragmento en *Cómo leer y por qué*, Harold Bloom, trad. de Marcelo Cohen, Bogotá, Editorial Norma, 2000, p. 95.
52. Fragmento de "Isabella" de Keats, en *Poesía y represión*, Harold Bloom, trad. de Edgardo Russo y Pablo Gianera, Buenos Aires, Yale University, 1976, Adriana Hidalgo editora, 2000, p. 198.
53. *Maud*, fragmento, en *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, XIII, Alfred Tennyson, trad. de Eulate Sanjurjo, Barcelona, Editorial Cervantes, s.f., p. 50.
54. *Maud*, fragmento, en *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, XIII, Alfred Tennyson, trad. de Eulate Sanjurjo, Barcelona, Editorial Cervantes, s.f., p. 52.
55. "Cruzando la barra", fragmento, en *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, XIII, Alfred Tennyson, trad. de Fernando Maristany, Barcelona, Editorial Cervantes, s.f., p. 58.



VI

TIFERET

ALGERNON CHARLES SWINBURNE, DANTE
GABRIEL ROSSETTI, CHRISTINA ROSSETTI,
WALTER PATER, HUGO VON HOFMANNSTHAL

La cábala incluye el esteticismo bajo la *sefirah* conocida como *Tiferet*, la compasión de Dios que se manifiesta como la “belleza” de Dios, una mediación que con frecuencia se manifiesta como *Shekhinah*, la presencia de Dios en una hermosa forma femenina.

Es inevitable incluir el esteticismo inglés –Swinburne, los Rossetti, Walter Pater– y su contemporáneo vienés, representado por Hofmannsthal, en este primer lustro de *Tiferet*. Swinburne y Dante Gabriel Rossetti son poetas extraordinarios a pesar de haber caído en desgracia con la crítica durante mucho tiempo. Christina Rossetti representa un triunfo singular y tardío de la poesía devota y sus elegías a la pérdida erótica son soberbias.

La crítica de Walter Pater, tan despreciada por T.S. Eliot, tuvo una profunda influencia en Joyce, Yeats, Virginia Woolf y muchos otros “modernos” (qué antigua suena ahora esta palabra), en tanto que Hugo von Hofmannsthal debe ser rescatado –y es lo que pretendo hacer aquí– de la injusta suerte de ser recordado exclusivamente como libretista de Richard Strauss.

Frontispicio 51

Algernon Charles Swinburne

*Nadie lo ha visto, nadie,
por encima de otros dioses y de las formas de las cosas,
raudo sin pies y volando sin alas,
insoportable, no revestido ni de muerte ni de vida,
insaciable, no conocido ni por la noche ni por el día,
el amo del amor y del odio y de la contienda,
que da una estrella y se lleva el sol,
que moldea el alma y la convierte en la esposa estéril
del cuerpo terrenal, deplorable producto de arcilla,
que convierte las enormes ramas en llamitas
y limita el gran océano con un poco de arena;
que hace el deseo y decapita el deseo con la vergüenza;
que sacude el firmamento en su mano como si fuesen cenizas;
que viendo que la luz y la sombra son lo mismo
insta al día a que consuma la noche mientras el fuego devora un tizón,
golpea sin espada, flagela sin látigo,
Dios, ese mal supremo.*

La audacia antirreligiosa de Swinburne, soberbiamente expresada en este coro de *Atalanta in Calydon*, va cogiendo una tonalidad cada vez más refrescante a medida que nos adentramos en el siglo XXI, una era en la que las guerras religiosas parecen destinadas a regresar. Pero es que Swinburne fue el genio de la audacia: en su sadomasoquismo explícito, en su polémica contra el Cristianismo, en sus extraordinarias parodias. La mejor autoparodia deliberada en lengua inglesa es “Poeta Loquitor” [El poeta habla] de Swinburne, que infortunadamente no puedo reproducir en su totalidad; he aquí las estrofas 4 a 6 (de diez), que se anticipan a cualquier crítica cristiana a su obra:

Locas mezclas de carroña afrancesada
con insultos al credo de la cristiandad,
blasfemia ciega, mofa de escolar: todo esto

me proclama como un zoquete incomparable.
Considero, es obvio, que mi público nunca raleará,
pero tiene que ser un tipo raro el estudiante
que considera el viento su maestro.

En mis poemas, con arrobamiento arrebatado
la tormenta me ataca, me golpea y me clava el aguijón;
pero no soy la clase de pájaro que se dejaría capturar
en medio de una de estas disputas.

Prefiero eludir el peligro
cuando el genio sacude el árbol
y el viento con brazo omnipotente
convierte el mar en jabón.

Dependo por completo de los trapos alquilados
de mis predecesores, mejores que yo, y
trato de creerlos mis hermanos, aunque me sé poca cosa.
La sola mención de una iglesia me pone a lloriquear
como un niño pateado en el fútbol.
Pero es una causa perdida aquella
cuyo evangelio es el viento.

Algernon Charles Swinburne

1837 | 1909

DE TODOS LOS GENIOS del lenguaje considerados en este libro, el poeta Swinburne es hoy el menos popular. Sin lugar a dudas es demasiado tarde para revivirlo: fue eliminado por T.S. Eliot y Edmund Wilson, distinguidos asesinos a sueldo. Cito, no obstante, su poema "Agosto", que muy pocos han leído. Procure declamarlo, ya sea para usted mismo o para otro:

Había cuatro manzanas en la rama,
medio doradas, medio rojas, y se sabía
que la vida estaba madura en el corazón;
el color de las hojas era más
como el de los tallos de maíz que crecen
en los campos dorados de junio.

El tibio olor de la fruta era un buen
alimento, y la madera verde rajada
con sus bordes barbados y manchas
de musgo en las vetas hendidas,
era un placer, echado o de pie
al sol o bajo las lluvias felices.

Había cuatro manzanas en el árbol,
el rojo manchado de dorado, para que todos vieran
el sol tibiarse desde el corazón hasta la piel;
Las hojas verdes cegaban el verano
en ese sitio mullido que me guardaban
con las manzanas doradas encerradas detrás.

Las hojas atrapaban el oro del sol
y allí donde empezaba el aire más azul
anhelaban una canción para sobrellevar el calor;
como yo, con ambos labios secos de deseo

de que los pies de mi dama
se acercaran antes de que el día llegara a su fin.

En la muda tarde de agosto
temblaban con la insinuación de
una música cualquiera en el aire plateado;
qué gran placer era permanecer allí
hasta que el verde se oscurecía y la luna
coloreaba los manojos del maíz como cabellos dorados.

En ese agosto, qué deleite
mirar las lunas rojas blanquearse
entre los troncos agrietados de los manzanos;
una sensación de armonías colmadas
crecía en el cultivo de la noche paciente,
más dulce que la música compuesta.

Pero casi tres horas antes de la luna,
el aire, ansioso aún por el mediodía,
languidecía después del calor sin desfallecer del todo;
apoyé mi cabeza contra el tronco;
el color me apaciguó como una tonada,
las hojas verdes en torno al dorado y al rojo.

Allí yací hasta que el tibio olor
se volvió penetrante, y las motas de amarillo salpicaron
por entre las hojas redondas y maduras
y empañaron la piel con manchas de humedad; oí un viento
que soplaba y respiraba y soplaba,
demasiado débil para cambiar su única palabra.

Las hojas húmedas al lado de la dulce fruta
se sentían más suaves, y la raíz del árbol
sintió más suave el moho; y yo también sentí
(como siente el agua que el oro se disuelve en ella
cuando el día se quema hasta el silencio)
la paz de ese momento donde habitaba el amor.

Había cuatro manzanas en el árbol,
manchas de oro sobre el rojo para que todos las vieran
llenas hasta el corazón del dulce zumo;
el color de su cabello es más
como de tallos de oro pálido
segados en el centro del cultivo.

La poca atención que aún se le presta a Swinburne se debe al hecho de que fue discípulo (en la práctica) del marqués de Sade y escribió una gran cantidad de versos masoquistas, de los cuales la obra maestra es “Anactoria”, un monólogo dramático que Safo, la poeta lesbiana, le dirige a la infortunada Anactoria, su amada víctima (sustituta de Swinburne, como lo señaló Camille Paglia con su acostumbrada y corrosiva precisión). En “Agosto”, sin embargo, no aparece por ningún lado el deseo de Swinburne de ser flagelado por una mujer y es su poema más keatsiano, más naturalista que *contra naturam*. “Agosto” es un poema a la vez solemne y conmovedor que nos recuerda el gran amor de su vida, el frustrado y casi incestuoso apego por su prima Mary Gordon, con quien creció en la isla de Wight, donde aparentemente transcurre este poema. A veces me dan ganas de decir de “Agosto” lo que el doctor Johnson dijera de Alexander Pope: si esto no es poesía, ¿dónde hallarla entonces?

Y sin embargo la poesía de Swinburne es la prueba, con muy pocas excepciones, de que el genio verbal no es suficiente, y esta tristeza bastaría para justificar su inclusión en este libro. Ian Fletcher, sin duda el mejor crítico de Swinburne, nos expone aquí sus imperfecciones, y al final recurre al formidable poeta y especialista en los clásicos A.E. Housman para redondear su acusación:

Existe obviamente una acusación a la cual pueden replicar sus admiradores. Si bien Swinburne irradia algunas de las señales del genio —energía, abundancia y una poderosa identidad literaria—, el rango de sus temas es muy limitado. Los efectos métricos —que al comienzo resultan sorprendentes, incluso prodigiosos— gradualmente atontan la capacidad de reacción con su abuso de yambos y anapestos; la fuerza salvaje que sentimos inicialmente se domestica muy pronto con patrones predecibles; a diferencia de la de Baudelaire, la métrica de Swinburne no es dislocada, y sus aliteraciones son incesantes, frágiles e indulgentes. El poeta cuenta con un harén de palabras a las cuales guarda una fidelidad deprimente; su

vocabulario es excesivamente bíblico y hay una profusión amanerada de Dios, infierno, serpientes, agujones, látigos, llamas y truenos, cosa que no deja de ser curiosa en quien se consideraba el azote de los cristianos. La musa de Swinburne es una especie de Balaam invertido: maldice a Dios con el tono de un profeta desempleado del Antiguo Testamento, o de quien quizás se resiste a llevar las cargas propias de su oficio. Y todos los temas de la poesía de Swinburne se fusionan en uno; no importa que esté explorando la punzante psicología sadomasoquista, o el mar como figura materna; o la liberación de Italia como emblema de la liberación del hombre de todas las tiranías, religiosas o políticas; o la solidez moral de la Liga Naval. Se imponen los ritmos perniciosos y el vocabulario generalizado y borroso, hasta el punto de que casi no sabemos si debemos admirar un barco de guerra o un pecho. Housman, uno de los mejores y más brillantes críticos de Swinburne, lo resume así: “El mar, junto con los bebés y la libertad, acabaron en la máquina de hacer salchichas en la que embutió todo; después le dio la vuelta a la manivela y al otro lado salió... ruido”. Housman admiraba algunos poemas, “pero no hay razón alguna para que empiecen donde lo hacen o terminen donde lo hacen; no hay razón alguna para que el medio esté en el medio; no hay razón alguna para que, habiendo empezado, terminen, y se podría reorganizar las estrofas y ponerlas en otro orden sin perjudicar su coherencia ni poner en peligro el efecto”. Pero el comentario de Tennyson es igualmente adecuado: “Es una caña a través de la cual todo lo que se sopla se convierte en música”.

Eliot y Wilson hablando de Swinburne no me parecen tan devastadores como Fletcher y Housman. Una máquina de hacer salchichas que produce ruido es una descripción que, de tener fundamentos, hundiría a cualquiera. En resumen, Swinburne puede ser muy irritante y no necesitamos a un genio para irritarnos. Pero hay grandes excepciones, además de “Agosto”: el drama en verso *Atalanta in Calydon* —que sigue siendo mucho más legible que *Murder in the Cathedral* [Asesinato en la catedral] o *The Family Reunion* [La reunión familiar]— y “At a Month’s End” [Al final de un mes], 33 cuartetas majestuosas en las cuales un hombre y una mujer que han dejado de quererse caminan en la noche por última vez a mirar juntos el mar. El poema es una conmemoración evidente del *affaire* que durante un mes sostuvo Swinburne con la escandalosa Adah Isaacs Menken (1835-1868), actriz, aventurera y poeta de Memphis, Tennessee, famosa mundialmente por el *Mazeppa* de lord

Byron, donde aparece sobre un escenario atada al lomo de un caballo (y básicamente desnuda). Menken desistió de Swinburne porque, como le explicó a Dante Gabriel Rossetti, “no puedo hacerle entender que los mordiscos no funcionan”. Sea como sea, “At a Month’s End” [Al final de un mes] tiene un tempo imponente de marcha fúnebre en honor al perdido Eros.

Una gaviota atraviesa y sesga el aire
y nada, se hunde, suelta, apacienta en el mar:
ella y yo, uno, en no soñar contigo.
tú y yo, uno, no podrá ser.

Lo *daimónico*, como palabra, se extiende hasta una raíz indoeuropea que significa “dividir”. El genio, o el *daimón*, es el espíritu que divide el yo en vez de unificarlo. Swinburne es uno de los ejemplos más significativos de una naturaleza incapaz de tolerar su propio genio. Su valor radica en haber sido uno de los pocos escritores adeptos a describir la muerte del amor. “At a Month’s End” siempre me recuerda mis momentos favoritos de la literatura contemporánea en los que se evoca el fin de la pasión. Está el Swann de Proust exclamando “¡Y pensar que padecí este sufrimiento por una mujer que ni siquiera me va, que no era de mi estilo!”. Está Jack Burden en *All the King’s Men* [Todos los hombres del rey] de Robert Penn Warren despidiéndose en sus sueños de su esposa: “Adiós, Lois, y te perdono por todo lo que te hice”. Está Iris Murdoch —y esta es la mejor— en una de sus primera novelas: “Desenamorarse es una de las grandes experiencias humanas; le parece a uno que ve el mundo con ojos que acaban de despertar”.

Frontispicio 52

Dante Gabriel Rossetti

*Debajo de la rama del manzano que los encubre,
yacen con manzanas mordidas en las manos:
y algunos no son más que antiguos huesos blanqueados,
y otros tuvieron barcos que el viento echó al agua hace un año,
y otros fueron ayer amos de tierras.*

*En la mullida cañada, entre los manzanos,
sobre el foso escondido se levanta,
y allí canta perpetuamente, aquella que les dio,
a quienes yacen debajo, su hora mágica de reposo,
y son sus manzanas las que ellos tienen en sus manos.*

*Esto es lo que se me aparece en sueños: y su cabello
pasa sobre mis labios y me arranca un aliento que quema;
su canción despliega alas doradas en el aire,
los ojos de la vida centellean desde su frente hermosa,
y de sus pechos, los ojos arrobadores de la muerte.*

A pesar del profundo amor que siento por la desatendida poesía de Dante Gabriel Rossetti, tengo que admitir que su genio va más allá de la melancolía y es de una aguda morbidez. El fragmento de “The Orchard-Pit” [El foso de la huerta] que acabo de citar difícilmente puede ser considerado un tributo a su adúltera amante de toda la vida, Jane Burden, esposa de William Morris el poeta y pintor que fue también el amigo de toda la vida de Rossetti. En el sofá de la sala de New Haven tengo un oso de peluche llamado McGregor, como la mascota de Rossetti, un oso por el cual Morris sentía gran afecto y que solía acompañar a Rossetti en sus visitas frecuentes a la casa de los Morris. Hay quienes sostienen (y yo lo creo) que el pobre McGregor era un señuelo: Morris adoraba jugar con él y dibujarlo y mientras lo hacía, el audaz Rossetti y la bella y sensual Jane daban rienda suelta a su pasión mutua.

La extravagancia es la maldición de Dante Gabriel Rossetti y sus retratos exagerados retratos prerrafaelitas son inmensamente inferiores a su muy original poesía. Su combinación singular de lo natural y lo fantasmagórico funciona mejor en sus poemas, cuyas tonalidades resultan opresivas, mientras que en la mayoría de las pinturas se evidencia una sensualidad obsesiva y cargada.

La obra maestra de la poesía de Rossetti es *The Stream's Secret* [El secreto del riachuelo] una larga meditación sobre su ineludible y destructivo deseo por Jane Burden. Rossetti y la señora Morris estaban hechos el uno para el otro, sin duda alguna: la idea de un matrimonio entre ellos puede resultar tan perturbadora para un lector de Rossetti como para ellos. Es posible que Rossetti desaparezca para siempre junto con el canon literario occidental, que ha desaparecido bajo el influjo del puritanismo ilustrado de las universidades de habla inglesa. Pero los lectores solitarios e inteligentes deberían buscar los sonetos de *The House of Life* [La casa de la vida] y las traducciones de Dante y de su círculo. En esta época, ser excluido de la universidad puede ser blasón de excelencia.

Frontispicio 53

Christina Rossetti

*Recuérdame cuando me haya ido,
cuando esté lejos, entre la tierra silenciosa,
cuando ya no puedas asir mi mano,
ni yo, quedarme aunque me de la vuelta para irme.
Recuérdame cuando ya no puedas, día tras día,
hablarme de ese futuro nuestro que planeaste:
sólo recuérdame; sabes bien que será demasiado tarde
entonces para orar o para pedir consejo.
Pero si me olvidaras por un tiempo
y después me recordaras, no te aflijas:
si la oscuridad y la corrupción dejan
un rastro de los pensamientos que una vez tuve,
tanto mejor que olvides y sonrías
y no que recuerdes y estés triste.*

Este soneto es un magnífico ejemplo de la originalidad discreta, en voz baja, de Christina Rossetti. Muy pocas elegías hablan con tanta propiedad al sobreviviente en la voz de la amada muerta. El sutil arte de Christina juega en su soneto con las cinco acepciones de “recordar”, todas muy diferentes entre sí. El primer “recuérdame” es sencillo, literal, mientras que el segundo alude a la culpa potencial del sobreviviente. El tercero, “sólo recuérdame”, es más reverberante en su pesadumbre, mientras que cuando dice “si después me recordaras”, no hay reproche, pues el duelo no es apropiado para los respiros que nos da la pena erótica. El último es el más dulce, el gentil testigo de la falta de egoísmo en el amor que se pierde.

Christina Rossetti no comparte con Emily Dickinson su originalidad ilimitada, ni con Emily Brontë la sublimidad solitaria de su puñado de poemas apocalípticos. Y sin embargo su genio poético es majestuoso y permanente y la suya es una postura diferente de la de cualquier otro escritor de elegías de las penas eróticas. Su toque siempre es muy ligero y su voz, casi un susurro, pero muy perturbadora. Y en escasas ocasiones

puede ser también extática y jubilosa, y es con enorme gusto que la acompañamos en su celebración de su día de nacimiento:

Mi corazón es un ave cantora
cuyo nido está en un retoño con agua
mi corazón es un manzano
cuyas ramas se inclinan por el peso de la fruta;
mi corazón es una concha irisada
que chapotea en un mar sereno.
mi corazón está más alegre que todos estos
porque mi amor acaba de llegar.

Constrúyeme un dosel de seda y plumas
vístelo de pieles y mantas púrpuras
tállale palomas y granadas
y pavos reales de cien ojos;
recúbrela de oro y de uvas de plata,
de hojas y de flores de lis plateadas;
porque el que hace que mi vida nazca
ha llegado, mi amor acaba de llegar.

Dante Gabriel Rossetti

1828 | 1882

Christina Rossetti

1830 | 1894

EL INCUESTIONABLE GENIO de Christina Rossetti sigue siendo un enigma. Esta escritora piadosa anglocatólica, original y en algunos casos esotérica, no se acomoda bien a los métodos y objetivos de la crítica literaria feminista actual, que sólo encuentra en ella la “estética de la renunciación”. En realidad la poesía de la renunciación no tiene por qué ser ni religiosa ni femenina: su representante más sobresaliente fue el pagano Goethe. Y hay otro pagano más cercano a Christina: su fascinante hermano mayor, el pintor y poeta Dante Gabriel Rossetti, cuya intensa erotomanía fue una constante provocación para su hermana y su rechazo definitivo de lo que nuestra cultura ha denominado “amor romántico”.

La obra pictórica de Dante Gabriel Rossetti puede ser una cuestión de gusto; su poesía no tiene la reputación de la de su hermana, pero con el tiempo eso cambiará porque la fuerza de su mejor poesía trascenderá la moda, en tanto que la mayoría de sus pinturas son prisioneras de su época.

He reunido aquí a los hermanos porque cada uno de ellos ilumina al otro y los parecidos (y las diferencias) familiares de su genio son valiosos y fascinantes. En otros capítulos comparo a los hermanos James y a dos de las hermanas Brontë, pero ninguna de estas comparaciones me parece potencialmente tan fecunda como la lectura simultánea de los poemas eróticos de Dante Gabriel Rossetti y de los poemas de su hermana, ocasionalmente eróticos a su manera, pero siempre con una diferencia.

A pesar de la impresión superficial, ambos Rossetti son poetas difíciles y una lectura profunda en la actualidad resulta problemática porque hay pocos dispuestos a llevarla a cabo, en primer lugar, y esta generación, con sus preferencias por lo visual, es reacia a aprender. Christina (usaré los nombres de pila para dejar de repetir Rossetti) logra ser más

impactante cuando disuelve todas las diferencias entre la poesía sagrada y la secular:

Todo pasa, dijo el mundo, todo pasa:
las oportunidades, la belleza y la juventud se agotan día a día:
tu vida no sucede de un golpe.
¿Se ha opacado el ojo pálido, se está volviendo gris el pelo oscuro
sin haber ganado ni la fama ni el laurel?
Me vestiré de primavera y floreceré en mayo:
tú, herida de raíz, no reconstruirás tu decadencia
en mi pecho por siempre jamás.
Entonces yo respondí: Sí.

Todo pasa, dijo mi alma, todo pasa:
con su carga de temor y esperanza, de trabajo y de juego,
presta atención al testimonio del pasado y di:
hay óxido en tu oro, una polilla en tu atavío,
un cancro en tu botón, tus hojas deben podrirse.
A medianoche, cuando el gallo, en la mañana, un día cualquiera
he aquí que el novio vendrá y no tardará.
Observa y ora.
Entonces yo respondí: Sí.

Todo pasa, dijo mi Dios, todo pasa:
pasa el invierno después de una larga espera;
habrá nueva uvas en la vid, higos nuevos en el ramaje tierno,
la tortuga llama a la tortuga en el mayo celestial.
Aunque me demore, espérame, confía en mí, observa y ora:
levántate, ven aquí, ya pasó la noche y mira que es de día,
mi amada, mi hermana, mi esposa, me oirás decir.
Entonces yo respondí: Sí.

Este es el tercero de "Old and New Year Ditties" [Cantilenas de Año Nuevo y Año Viejo] pero es mucho mejor que los primeros dos. No estoy seguro de que deba considerar una mística a Christina, como Juan de la Cruz o Teresa, pues ella se centra obsesivamente, como Dante Gabriel, en el infierno del amor sexual. Ella sigue teniendo secretos, a pesar de sus biógrafos. No sabemos mucho de su vida amorosa, un

oxímoron para mucha gente pero sobre todo para su hermano. Rechazó al menos dos propuestas de matrimonio, supuestamente a causa de sus escrúpulos religiosos, pero sospecho que su soltería se explica más por su orgullo y su independencia, por su visión de sí misma como escritora. Sus obras religiosas tardías tuvieron un público considerable, en particular de mujeres. “Todo pasa” es un poema muy personal, una maravillosa despedida a los veinte años de la escritora, escrita en el último día de la década de 1850. Uno puede leer “Todo pasa” en voz alta muchas veces (y es recomendable) antes de percibir la forma como sostiene los 28 versos sobre una rima. También es fácil pasar por alto el sutil efecto de la omisión en la última estrofa de un pareado, que se reemplaza con lo que se convierte entonces en refrán: “Entonces yo respondí: Sí”. En el paso de “día a día” a “un día cualquiera” a “es de día” nace un triunfalismo extático, pues el día que la poeta deja de ser una joven marca también la transfiguración del alejamiento de lo mundanal. En 1860 Christina no había “ganado ni la fama ni el laurel” y le preocupaba intensamente su reputación como poeta, preocupación que logra dejar a un lado con la parábola de las vírgenes necias, bellamente empleada: “Así que velad vosotros, ya que no sabéis ni el día ni la hora [...] Cuando venga, pues, el Hijo del hombre...”¹. La mayor parte de la última estrofa juega alrededor de la Canción de Salomón:

Porque el invierno pasó, la lluvia cesó y se fue, aparecen las flores sobre la tierra; ha llegado la época del canto de las aves, y se oye la voz de la tortuga en nuestra tierra... Levántate, mi amor, mi bella, y vamos.

La dificultad intencional de Christina, su fusión única de lo sagrado y de lo secular, es muy diferente de las dificultades más prerrafaelitas que propone su hermano. El término “prerrafaelita”, confuso para empezar, insinúa una nueva oleada de romanticismo, la transición de la influencia de Keats sobre Tennyson y de Shelley sobre Browning a la llegada del esteticismo, de Walter Pater y Oscar Wilde. Dante Gabriel Rossetti, *el* poeta prerrafaelita por excelencia, es una paradoja poética. Por una parte reafirma su propia sensualidad auténticamente excesiva –Elizabeth Siddal, Fanny Cornforth, Annie Miller y Jane Burden, la esposa de William Morris– y por la otra escribe una poesía que rechaza la naturaleza en favor de lo que debemos denominar fantasmagoría. En *The House of Life*, su recopilación principal de sonetos, no sabemos si

estamos ubicados en escenarios naturales evocados o en un infierno artificialmente lujurioso, opresivo y fantástico, sin rastros de un esquema de sanción moral o religiosa:

Cuéntase de la primera mujer de Adán, Lilith,
(la bruja a quien amó antes de recibir el regalo de Eva)
que sabía su lengua engañar antes que la de la serpiente
y su pelo embrujado fue el oro primigenio.

Inmóvil permanece; joven, mientras se hace viejo el mundo;
y, sutilmente contemplativa de sí misma,
hace que miren los hombres la red brillante que va tejiendo,
hasta que corazón y cuerpo y vida en ella quedan presos.

La rosa y la amapola son sus flores, pues ¿dónde
podremos encontrar, oh Lilith, aquél a quien no engañen
tus perfumes, tus suavísimos besos y tus sueños tan dulces?

Ah, en el mismo momento en que ardieron los ojos del joven en los
/ tuyos,
tu embrujo lo penetró, dobló su erguido cuello
y estranguló su corazón con uno solo de tus cabellos de oro².

Dante Gabriel hace aquí el retrato de Fanny Cornforth como Lilith, la primera esposa de Adán, que lo abandonó (según la cábala) porque a ella no le gustaba la postura misionera durante el acto sexual. El historiador de arte George Hersey hace un comentario mordaz sobre los retratos de mujeres que Rossetti hizo después del suicidio de su esposa, Elizabeth (Lizzie) Siddal:

Estas mujeres posteriores tienen rasgos y características físicas tan diferentes de las de Lizzie como similares entre sí: son diosas serpientes gruesas, poderosas y succulentas más que vírgenes enfermizas. Sin embargo las mujeres en estos retratos están muertas—tiesas y de mirada fija a pesar de su rebotante sensualidad—. Coronadas de flores, echadas en lechos angostos, los dedos asiendo la clase de objetos que estas mujeres se llevarían consigo a la tumba, parecen cuerpos magníficos en cajones mortuorios destapados.

La brillante red de Lilith es su cabello amarillo, una serpiente que estrangula, según el idólatra y fetichista Dante Gabriel. Ambos hermanos llegan a la misma visión de la satisfacción sexual –la muerte en vida, el infierno– por caminos opuestos. Ambos poetas comparten la infeliz convicción de que el amor entre los hombres y las mujeres está basado en la traición mutua. Esta es una visión poco romántica, pero tampoco anuncia la idea de la renunciación, ni en la contemplativa Christina ni en el desesperado Dante Gabriel. Ninguno de los dos es sadomasoquista, aunque así se han interpretado “Goblin Market” [El mercado de duendes] y “From House to Home” [De la casa al hogar], de Christina, y hay pocos poemas tan extremos como el temible fragmento de “The Orchard-Pit” [El foso de la huerta], de Dante Gabriel:

Debajo de la rama del manzano que los encubre,
yacen con manzanas mordidas en las manos:
y algunos no son más que antiguos huesos blanqueados,
y otros tuvieron barcos que el viento echó al agua hace un año,
y otros fueron ayer amos de tierras.

En la mullida cañada, entre los manzanos,
sobre el foso escondido se levanta,
y allí canta perpetuamente, aquella que les dio,
a quienes yacen debajo, su hora mágica de reposo,
y son sus manzanas las que ellos tienen en sus manos.

Esto es lo que se me aparece en sueños: y su cabello
pasa sobre mis labios y me arranca un aliento que quema;
su canción despliega alas doradas en el aire,
los ojos de la vida centellean desde su frente hermosa,
y de sus pechos, los ojos arrobadores de la muerte.

Me dicen los hombres que hay muchos sueños en el sueño
pero yo no he conocido más que este:
en él, desde un canal seco que alguna vez fue arroyo,
el valle estrecho asciende; en sueños el lugar,
como a mis ojos despiertos, parece conocido.

Mi amor la llamo y ella me ama también;
pero yo la amo como la piedra en el corazón
del torbellino ama a la hoja inseparable
que se aferra a ella mientras el mundo gira
y es consumida por el mismo remolino final.

Pocas relaciones adúlteras prolongadas han sido tan penosas para todos los involucrados como la de Dante Gabriel y Jane Burden Morris, que aparece en este fragmento como Proserpina, la reina del Infierno, una vampiresa que opaca a las novias del Drácula de Bram Stoker. Como suele ser el caso con toda la poesía de Dante Gabriel, no hay nada en “The Orchard-Pit” [El foso de la huerta] que haya sido dejado al azar. Este poema erótico tan brutalmente amargo es aterradoramente lúcido en su enjuiciamiento de Jane Burden, cuya personalidad era formidable. No sabemos qué pensaba Christina de todo esto, pero su propia visión del infierno erótico es muy diferente. Los críticos han señalado correctamente que no hay hombres en “Goblin Market” [El mercado de duendes], sólo duendes masculinos.

Es curioso que tantos lectores irreflexivos de hoy piensen que ambos Rossetti son inofensivos: entre más lo pienso más aterradores me resultan como poetas. Christina no cedió a las tendencias autodestructivas de Dante Gabriel; su fe cristiana, rigurosamente intelectualizada, la salvó. Pero la suya no es una fe fácil de entender, cualesquiera que sean nuestras creencias y escepticismos. He aquí su extraordinario “Up-Hill” [Cuesta arriba], uno de mis poemas favoritos durante años, a pesar de que lo malinterpretaba:

¿Va cuesta arriba todo este camino?
Hasta el mismo final.
¿Llevará la jornada el día entero?
Desde el alba a la noche, amiga mía.

¿Y ofrecerá en la noche un lugar de descanso?
Encontrarás un techo para las lentas, las oscuras horas.
¿Y si no puedo verlo entre tantas tinieblas?
Esa es posada que ninguno pierde.

¿Hallaré otros viajeros cuando llegue la noche?
Aquellos que te fueron por delante.
¿Golpearé la aldaba, daré voces al verla?
No se trata de puerta que haga esperar a nadie.

Dolorida y cansada, ¿encontraré cobijo?
Allí estará el final de todos tus trabajos.
Todos los que buscamos, ¿tendremos allí lecho?
Sí; todos los que lleguen encontrarán su cama³.

Jerome McGann fue el primero en descubrir la rareza aparente de estos dos versos finales, que podrían parecer una parodia grotesca de la esperanza cristiana hasta que uno se da cuenta —como nos lo señaló él— de que Christina está mostrando su adhesión a la extraña doctrina adventista del “sueño del alma”. ¿Qué sucede con el alma cristiana entre el momento de su muerte y el segundo advenimiento de Cristo? ¿Se dirige el alma directamente al Juicio Final y después espera pacientemente en el paraíso a que su cuerpo resucitado se le una? ¿O acaso se sume en un largo sueño hasta el milenio, cuando despierta para siempre? Christina creía firmemente en esto último, y esta convicción se encuentra en la base de “Up-Hill” y de muchos de sus poemas más interesantes.

Abandono con gran alivio el historicismo bien informado de McGann para inferir que el “sueño del alma” de Christina le permitió albergar la esperanza de que su carismático pero autodestructivo hermano mayor escapara de su infierno erótico en el largo adormecimiento previo a su propia resurrección. Su último libro piadoso, *The Face of the Deep* [El rostro del abismo] es el comentario menos cargado de juicios que yo haya leído jamás sobre el Apocalipsis de San Juan. Le cedo la palabra a su encantador libro de memorias, *The House of Dante Gabriel Rossetti* [La casa de Dante Gabriel Rossetti], publicado en 1892, dos años antes de su muerte. En él recuerda el maravilloso grupo de amigos y de criaturas que rodeaban a su hermano en su casa de Cheyne Walk en Londres, entre los cuales estaban Algernon Swinburne y George Meredith, y un búho llamado Bob y un oso llamado McGregor, y los presenta como si formaran parte de una visión de Lewis Carroll:

Con habitantes como estos, la casa Tudor y sus jardines se convirtieron en una especie de país de las maravillas, y en una ocasión el autor de *El país de las maravillas* nos fotografió a todos en el jardín.

Resulta reconfortante pensar en ese momento, en el otoño de 1863, cuando el reverendo Charles Dodgson fotografió a los Rossetti y a los miembros de su entorno en el jardín de Dante Gabriel. Después de tantas fatigas eróticas, es bueno pensar en Alicia y en el Snark.

Frontispicio 54

Walter Pater

Pero el espíritu artístico cuyo tipo representa Botticelli toma los datos que tiene ante sí por exponentes de sus propias ideas, de su manera de ser, de sus visiones [...]

Pero Botticelli está muy lejos de aceptar la ortodoxia convencional de Dante, la cual, refiriendo toda acción humana a la simple fórmula de purgatorio, infierno y cielo, deja un insoluble elemento de prosa en el fondo de la poesía dantesca.

Uno de sus cuadros [...] donde se representaba a la raza humana como una encarnación de los ángeles que, en la rebelión de Lucifer, no estuvieron ni con Jehová ni con sus enemigos [...]

[...] el sentimiento peculiar que infunde Botticelli en sus personajes sagrados o profanos, personajes bellos y que parecen ángeles, pero embargados por una sensación de abandono o de vacío —la tristeza de los desterrados— [...]

Así, lo que Dante desprecia como indigno por igual del cielo y del infierno, Botticelli lo acepta, a saber: ese mundo medio en el cual los hombres no toman parte en grandes conflictos ni deciden grandes causas ni se imponen grandes sacrificios⁴.

El ensayo de Walter Pater sobre Botticelli en *El Renacimiento* es más un autorretrato espiritual y estético que un retrato de Botticelli. En este libro —como Yeats después que él— nos habla de un mundo en donde se ha perdido la Unidad del ser, descubierta de nuevo en el Renacimiento italiano y posteriormente intuida en el romanticismo inglés, que se consideraba un renacimiento del Renacimiento isabelino de Shakespeare. En el epígrafe de *El Renacimiento* ya hay una alusión al plan de Pater de salvar la sensación estética de la moralidad y la religiosidad victorianas:

Cuando durmiereis en medio de peligros, seréis como alas de paloma plateadas cuyas plumas por la espalda echan brillos de oro⁵.

James conocía bien la Biblia, pero es probable que el empleo subversivo de esta elocuente profecía haya influido en la decisión de James de usar el título de *Las alas de la paloma*. El genio de Pater era el de la insinuación dudosa y evasiva, a pesar de ello contribuyó a separar la experiencia estética de las idiosincrasias de la cultura victoriana. Su grandeza fue haber logrado secularizar la epifanía religiosa, una sustitución que encontró muchos discípulos: Wilde, Yeats, Joyce, Virginia Woolf, y quizás todos los altos modernistas.

Walter Pater

1839 | 1894

WALTER PATER (1906), la breve biografía literaria de A.C. Benson, ayudó a perpetuar la leyenda del recluso don de Oxford. Me gusta pensar en el sublime Walter Pater caminando por las praderas de Oxford en el fresco de la tarde y murmurando que el exquisito olor de la ulmaria le causa dolor: “Es una falla de la naturaleza en Inglaterra que tiende demasiado hacia el exceso”. Y hay otro delicioso murmullo que asocio con esto: “Desearía que no me llamaran hedonista. Deja una muy mala impresión entre quienes no conocen el griego”.

El hedonismo, que identifica el placer con la bondad, se basa en la palabra griega que significa “placer” y suele usarse para denominar la búsqueda del placer por el placer mismo. Pater sabía que no podía mejorar la reputación de la palabra, pero se sintió desconcertado cuando la palabra “esteta” también adquirió connotaciones negativas —la primera manifestación pública fue en *Patience* [Paciencia], de Gilbert y Sullivan—. El uso moderno de la palabra “esteta” viene de Pater, y se remonta al prólogo de su libro más famoso, *El Renacimiento* (1873), en el que habla del “crítico estético”, y a su libro *Appreciations* (1889) [Apreciaciones], en el que se refiere a la obra de Dante Gabriel Rossetti y William Morris como “poesía estética”. Olvidamos lo que Pater intentó enseñarnos: el griego *aisthetes* significa “el que percibe”. El “crítico estético” es sencillamente el crítico perceptivo, el buen crítico, y la “poesía estética” es la mejor y más auténtica poesía de nuestra época.

Pater será identificado siempre con el movimiento esteticista inglés (1870 a 1900), cuyos exponentes más conocidos son el pintor estadounidense exilado James Whistler, el poeta Swinburne y los seguidores de Pater, entre quienes están Oscar Wilde, Aubrey Beardsley y William Butler Yeats. Pero no es fácil seguir el rastro de la sinuosa y permanente influencia de Pater. Tanto Yeats como James Joyce la aceptaron, pero también está en Virginia Woolf, Eliot y Pound —que lo menospreciaban— y es fuerte en Wallace Stevens y en Hart Crane. En su libro *The Cowboy and the Dandy: Crossing Over from Romanticism to Rock and Roll* (1999) [El vaquero y el dandi: del romanticismo al rock and roll], Perry Meisel

le asigna a Pater la formulación crucial de lo “psicodélico sublime”, que nos es tan familiar desde finales de la década de 1960.

En la famosa conclusión a *El Renacimiento* —que se suprimió en la segunda edición y se volvió a incluir en la tercera después de suavizar su actitud anticristiana—, las inquietantes cadencias de la prosa de Pater subrayan lo psicodélico sublime con esa forma de escribir con un estilo barroco y meditativo, elaborado, vacilante y consciente de sí mismo, que Yeats imitó tan bellamente en *Per Amica Silentia Lunae*. He aquí una muestra de lo más insinuante del genio de Walter Pater:

O bien, si comenzamos por el mundo interior del pensamiento y el sentimiento, el torbellino es todavía más rápido, la llama más vehemente y devoradora. Ahí no existe el gradual oscurecimiento del ojo, el gradual desvanecimiento del color del muro —los movimientos de la orilla del mar, donde el flujo del agua en realidad no cesa, aunque esté en aparente reposo—, sino la carrera del centro de la corriente, una marea de momentáneos actos de visión, pasión o sentimiento. A primera vista, la experiencia parece enterrarnos bajo un flujo de objetos exteriores, que nos presionan con una realidad aguda e impertinente, llamándonos a salir de nosotros mismos bajo un millar de formas de actividad. Pero cuando la reflexión se pone a jugar con los objetos, estos se disuelven bajo su influencia; la fuerza cohesiva parece estar suspendida como en los trucos de magia; cada objeto se desmadeja en un grupo de impresiones —color, olor, textura— en el cerebro del observador. Y si seguimos habitando mentalmente en ese mundo, no de objetos con la solidez que les otorga el lenguaje, sino de impresiones inestables, fluctuantes, inconsistentes, que arden y se extinguen con nuestra conciencia de ellas, aún se contrae más: todo el campo de la observación se empequeñece dentro de la estrecha cámara de la mente individual. La experiencia, previamente reducida a un grupo de impresiones, está rodeada en todos nosotros por el grueso muro de la personalidad que ninguna voz real ha horadado nunca en su camino hacia nosotros ni desde nosotros hacia lo que sólo podemos conjeturar que existe fuera. Cada una de estas sensaciones es una impresión del individuo en su aislamiento, pues cada mente, cual preso solitario, mantiene su propio sueño del mundo. El análisis avanza un paso más y nos asegura que esas impresiones de la mente individual, en que se agota la experiencia de cada uno de nosotros, son fugitivas, que cada una de ellas es limitada en el tiempo y que, puesto que el tiempo es infinitamente divisible, cada una de ellas

es también infinitamente divisible; todo lo que tienen de real es un único momento, que pasa conforme tratamos de aprehenderlo y del que sería más cierto que decir que ha dejado de ser y no que es. En tales trémulos jirones, que constantemente se están reestructurando en la corriente, en tales agudas impresiones individualizadas, que contienen una sensación, una reliquia más o menos fugaz, de tales momentos extinguidos, se derrite lo que tiene de real nuestra vida. Con este movimiento, con este paso y disolución de impresiones, imágenes y sensaciones, cesa el análisis: ese constante desvanecimiento, esa ondulación y desondulación extraña y perpetua de nosotros mismos⁶.

La coherencia de nuestra conciencia individual es un aserto contra el flujo de sensaciones, sin el cual nos disolveríamos en un éxtasis indiferente. Sin embargo esta coherencia es una especie de hábito que adquirimos para instituir un yo continuo: nuestra identidad es una ficción desesperada. En una rapsodia posterior, Pater, un lucreciano materialista, favorece peligrosamente el éxtasis sobre la identidad:

A cada momento aparece una forma perfecta en una mano o un rostro; la montaña o el mar adquieren un color más exquisito, y el humor para la pasión, la comprensión o la inquietud intelectual nos resulta irresistiblemente real y atractivo; pero sólo en ese instante.

La experiencia misma, y no el fruto de la experiencia, es la finalidad. Sólo se nos concede un corto número de pulsaciones de una vida abigarrada y dramática. ¿Cómo podemos ver en ellas todo lo que le es dable observar allí a los sentidos más finos? ¿Cómo podemos pasar con la mayor rapidez de un punto a otro y estar siempre presentes en el foco donde el número más grande de fuerzas vitales se unen en su más pura energía?

Arder siempre con esta fuerte llama que semeja una gema, mantener este éxtasis, es el éxito de la vida. En cierto sentido podría incluso decirse que nuestro fracaso consiste en formar hábitos, ya que, después de todo, el hábito está en relación con un mundo estereotipado, y sólo la grosería de los ojos puede presentar iguales dos personas, dos cosas, dos situaciones. Mientras que todo se funde bajo nuestros pies, podemos aferrarnos a toda pasión exquisita, a toda contribución al conocimiento que, por un instante, parece ofrecer un amplio horizonte a la libertad del espíritu, a todo lo que nos emociona: colores extraños, perfumes curiosos, obras de arte, el rostro de un amigo. No distinguir a cada instante alguna actitud

apasionada en las personas que nos rodean ni algún trágico conflicto de fuerzas en el mismo brillo de sus talentos, significa, en este breve día de hielo y sol, entregarse al sueño antes de la caída de la tarde⁷.

Esta “fuerte llama que semeja una gema” es el principio del fuego en el misterioso Heráclito: la esencia de la vida. Será un sermón estético lo que oímos, pero es un sermón: se apresura el nacimiento de la religión del arte, una religión que niega la inmortalidad y sólo ofrece el éxtasis de lo pasajero:

...sólo disponemos de un breve intervalo, y después la tierra no nos distingue más. [...] nuestra única oportunidad consiste en ensanchar ese intervalo, en alcanzar el número mayor de pulsaciones de vida en el tiempo dado⁸.

Como Yeats después de él, Pater estaba fascinado por “la pulsación de una arteria... durante la cual se lleva a cabo el trabajo del poeta”, según la expresión de Blake. Pater se acerca mucho a lo que un Yeats más fascinado por lo oculto —que no interesaba a aquel en absoluto— llamará la Condición del fuego. Los dos hombres buscaban el momento *daimónico*, cuando el privilegio del genio reduce a cenizas las superficies aparentes y revela el cristal de la forma perfecta, de la expresión inevitable. Para Pater, el estilo es la prueba de la percepción y lo compromete con la estética de la frase única, sin importar cuán prolongada o elaborada sea.

Y sin embargo Pater considera que el poema o cualquier otra forma literaria es una *persona*, un hombre o una mujer de cristal revelados para siempre. Su genio crítico, ignorado en nuestras ruinosas academias, es a mi juicio más útil ahora que nunca porque nos prepara para conocer personas, ya sea en Shakespeare o en Flaubert. Su extravagante fantasía o poema en prosa sobre la *Mona Lisa* de Leonardo sigue siendo magnífica porque nos presenta a una persona, aunque esta sea más afín a la Jane Burden Morris de Dante Gabriel Rossetti o a la Maud Gonnet de Yeats (desde la perspectiva apasionada de estos poetas) que al retrato de Leonardo:

La figura que se elevó así tan extrañamente a orillas del agua expresa lo que en el curso de mil años los hombres llegaron a desear. Suya es la

cabeza hacia la cual todos “los fines del mundo convergen”, y sus párpados están ya un poco cansados. Es una belleza creada en el interior y que se imprime en la carne, receptáculo, en cada una de sus células, de pensamientos extraños, de ensueños fantásticos, de pasiones exquisitas. Colocadla un instante junto a una blanca diosa griega o al lado de una mujer bella de la antigüedad, y veréis cómo quedarán turbadas ante esta belleza, en la que penetró el alma con todas sus inquietudes. Todos los pensamientos, las experiencias del mundo grabaron y moldearon aquí, mediante su máximo poder de refinar la forma exterior y hacerla expresiva, el animalismo de Grecia, la lujuria de Roma, el misticismo de la Edad Media con sus ambiciones espirituales y sus amores imaginativos, el retorno del mundo pagano, los pecados de los Borgia. Es más vieja que las rocas entre las cuales se sienta; como el vampiro, ha estado muerta muchas veces y conoce el secreto de la tumba; ha descendido a mares profundos y conserva en torno de ella su luz mortecina; ha traficado en extraños tejidos con mercaderes orientales; como Leda, ha sido madre de Helena de Troya, y como Santa Ana, madre de María. Y todo esto no ha sido para ella más que el son de liras y de flautas y sólo sobrevive en la delicadeza con que ha modelado sus facciones cambiantes y el color con que ha teñido sus párpados y sus manos. El sueño de una vida perpetua que contiene en sí miles de experiencias, es muy viejo; a su vez, la filosofía moderna concibió la idea de una humanidad como suma y compendio de todos los modos de pensamiento y de vida. Indudablemente, podría considerarse a Mona Lisa como la encarnación del sueño antiguo y como el símbolo de la idea moderna⁹.

En la primera carta de San Pablo a los Corintios, 10,11, se nos advierte contra la idolatría:

Todas estas cosas que les sucedían eran unas figuras: y están escritas para escarmiento de nosotros, que nos hallamos al fin de los siglos¹⁰.

Los párpados de la dama están ya un poco cansados, pero el juicio paulino no la afecta más que de modo irónico porque ella ha subvertido las categorías cristianas de juicio moral. Freud vio en la Mona Lisa la defensa de Leonardo contra su amor aplastante hacia su propia madre, cosa que logra identificándose completamente con ella y enamorándose de jóvenes a su propia imagen y semejanza tal y como ella se

había enamorado de él. El homoerotismo de Pater nunca es explícito pero en esta, la más grandiosa de sus epifanías y un momento privilegiado de confrontación con una diosa, es evidente que a la vez desea y teme a su musa (su propia madre murió cuando apenas había cumplido los catorce). De acuerdo con Yeats, la Mona Lisa de Pater encarna la doctrina de que “el individuo no es nada” —flaco consuelo para un poeta romántico—. Pero es que esta diosa es un vampiro —y eso no es un consuelo para nadie—. Hay una duda que ronda a Pater y que se aleja de él en esta visión: ¿debemos suponer que esta es la diosa de la experiencia estética?

En su explicación del genio de Platón, Pater aísla de nuevo la relación entre el conocimiento y la personalidad:

Para él, verdaderamente (como suponía él que debía ser por necesidad la forma más elevada del conocimiento), todo el conocimiento era como conocer a una *persona*. El Diálogo mismo, siendo como es una creación especial de su arte literario, parece en sus manos, y gracias a su magistral manejo, como una única persona viviente.

Walter Pater hizo el compendio de la tradición romántica en un mundo que había pasado a ser otro desde Darwin, como él muy bien lo sabía. Pater —como su discípulo autor de este libro— desconfiaba de todos los historicismos, que pueden explicarlo cualquier cosa excepto el genio individual. Este es el mundo del genoma y es posible que la ingeniería genética nos libere de muchas de nuestras tristezas, pero también es posible que no. Pater nos enseña la percepción: es posible que la ingeniería genética incremente en nosotros otros modos de percepción, pero también es posible que no. Así que mientras tanto su valor sigue estando en su visión del genio literario, o en su percepción individual de las personas individuales.

Frontispicio 55

Hugo von Hofmannsthal

DOCTOR. —¿Cómo se siente. Su Majestad? Usted me hace pensar que hay nuevas esperanzas.

REGISMUNDO. —Abandónelas. Estoy demasiado bien para la esperanza.

T.S. Eliot prefería *La torre* a todos los demás dramas de Hofmannsthal y decía que esta obra en prosa era en esencia drama poético. Hofmannsthal empezó a escribir esta pieza en 1902 como una adaptación de *La vida es sueño*, del dramaturgo español barroco Calderón de la Barca, y la reescribió desde 1918 hasta 1927. Hay dos versiones del final, de las cuales la primera es la más visionaria y también la más fiel a la conciencia dividida y compleja del autor.

Hofmannsthal dejó la poesía lírica —campo en el cual su genio era absoluto— y trató de convertirse en el gran dramaturgo vienés durante la decadencia posterior a la Primera Guerra Mundial. Es irónico que su fama se deba a su trabajo como libretista de Strauss, en especial en *El caballero de la rosa*. Freud, el ensayista moral del siglo xx, su Montaigne, trascendió su Viena, mientras que Hofmannsthal —cuyo genio fue sin duda trascendental— es injustamente recordado como un sobreviviente rococó.

Y es que no podemos prescindir de este autor, o abandonarlo como parte del tinglado de Strauss, porque su búsqueda desde el esteticismo hasta el neoplatonismo cristianizado es un paradigma para la mayor parte de la literatura occidental del siglo xx. Sus afinidades con Eliot son fundamentales pero yo lo prefiero a Eliot porque la suya es una imaginación más universal. Él encarnó la muerte de una cultura vieja —la de la Viena imperial— y se negó a reemplazarla por una ideología. Yo prefiero su postura a la del reduccionismo marxista de Bertolt Brecht. Además Hofmannsthal, que hizo tantas y tan libres adaptaciones, escribía las suyas propias, mientras que a diario aparecen pruebas que indican que Brecht plagiaba a las mujeres de genio que se apiñaban a su alrededor y que ellas son las responsables del contenido de su marca registrada.

Hugo von Hofmannsthal

1874 | 1929

LOS AMANTES de la ópera conocen y disfrutan del trabajo de Hofmannsthal como libretista de Richard Strauss, en particular de *El caballero de la rosa* (1911). Curiosa suerte para un genio tan sorprendente como el suyo, genio evidente en su obra como poeta, dramaturgo, ensayista, cuentista y, sobre todo, como escritor que intentó vivir dentro de la literatura pero fuera de las ideas existentes sobre ella. Hofmannsthal es una figura central de la cultura del Imperio austrohúngaro, en crisis mucho antes del final de la era de los Habsburgo, en 1918. Esta perdida cultura vienesa fue tan notoriamente fecunda en su última fase que los críticos y los historiadores vuelven sobre ella una y otra vez. Entre los escritores de la época están Freud, Hofmannsthal, Rilke, Stefan George, Musil, Schnitzler y Broch, y entre los compositores cabe mencionar a Bruckner, Mahler, Schönberg, Alban Berg y Webern. Si añadimos a esta lista los nombres de Adolf Loos y Otto Wagner, en arquitectura, y de los pintores Kokoschka, Schiele y Klimt y la concluimos con el Círculo de Viena y Wittgenstein, en filosofía, ya empieza a parecer excesivo, aunque hayamos omitido a escritores tan importantes como el Dante de la época, Franz Kafka, de Praga. El fastidio que me produce la política cultural se debe a la pobreza de la cultura occidental a partir de 1965: ¿qué sentido tiene tratar de explicar la literatura con base en la sociedad si ambas han sido tan brutalmente adulteradas por la ignorancia agresiva y sus ideólogos resentidos? Otra cosa muy diferente es Viena 1880-1918: y sin embargo hoy nos parece aquello tan remoto como la Alejandría del siglo II de nuestra era, una cultura inmensamente rica a la cual se parece.

Hay un libro excelente que recomiendo a mis lectores: *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture* (1980) [*Viena FIN-DE-SIÈCLE: política y cultura*] de Carl E. Schorske, que ubica a Hofmannsthal en su época. A mí me preocupa un tema mucho menos extenso: ¿cómo definir la singularidad del genio de Hofmannsthal? Si hasta cierto punto este no hubiese logrado trascender su época —como si lo hicieron Freud o Kafka—, no creo que debamos preocuparnos. Hay en él una sustancia que permanece

y que lo vuelve importante para los lectores letrados y para los amantes de las óperas de Richard Strauss*.

El lector tendría que empezar con su prosa, en especial la famosa *Carta de lord Chandos* (1902), casi toda ella de la más alta calidad, escrita cuando el poeta tenía 26 o 27 años y había abandonado la poesía lírica un par de años antes. Lord Chandos es un noble poeta isabelino imaginario que también ha vivido retirado de la literatura durante un par de años y que le escribe a su amigo mayor, el filósofo y hombre de Estado Francis Bacon, explicándole su silencio:

Sentí en ese instante, con una certeza no del todo exenta de cierta sensación dolorosa, que el año próximo y el siguiente y los restantes de mi vida no escribiría ningún libro en inglés y ningún libro en latín: y eso por el motivo cuya rareza, para mi tan penosa, dejo a la discreción de su infinita superioridad espiritual, de mirada no cegada, situar en el reino, extendido armónicamente ante usted, de los fenómenos espirituales y corpóreos, y es que la lengua, en la que tal vez me estaría dado no sólo escribir, sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de la que todavía no conozco ni una sola palabra, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá algún día, en la tumba, haya de responder por mis actos ante un juez desconocido¹¹.

John Ruskin definió al poeta como “el hombre a quien hablan las cosas”, y Chandos/Hofmannsthal aspira a esta condición imposible. Chandos, medio loco, desiste de la literatura. Hofmannsthal, frío y racional, abandona la poesía lírica en favor de la narrativa, el drama y la meditación en prosa. Pero sufrimos una pérdida: lo primero que recuerdo cuando pienso en Hofmannsthal es su inquietante “Balada de la vida exterior”:

Y crecen niños con ojos profundos,
Que nada saben, crecen y mueren,
Y prosiguen los hombres su camino.

* En inglés se consiguen sus obras completas en tres volúmenes: *Selected Writings: Selected Prose*, publicado en 1952; *Poems and Verse Plays*, publicado en 1961; y *Selected Plays and Libretti*, publicado en 1963. Recomiendo también el muy ambivalente pero poderoso estudio de Hermann Broch, traducido al inglés por Michael Steinberg como *Hugo von Hofmannsthal and His Time* [Hugo von Hofmannsthal y su época. N. del A.

Y los frutos acres se endulzari,
Y caen de noche como pájaros muertos
Y yacen unos días y se pudren.

Y siempre sopla el viento, y siempre de nuevo
Percibimos y hablamos muchas palabras
Y sentimos el placer y el cansancio del cuerpo.

Y los senderos cruzan la hierba y hay lugares,
Aquí y allá, llenos de antorchas, árboles y estanques,
Y amenazantes y mortalmente marchitos...

¿Por qué fueron creados? ¿Y nunca
Se asemejan y son innumerables?
¿Qué alterna risa, llanto y palidez?

¿De qué nos sirve todo esto, a nosotros y a estos juegos,
Pues somos mayores y eternamente solos,
Al caminar, no buscamos ya objetivo alguno?

¿De qué sirve haber visto a menudo tales cosas?
Y, sin embargo, mucho dice el que dice “anochecer”,
Una palabra de la que chorrea melancolía y dolor

Cual densa miel de los huecos panales¹².

Michael Hamburger, traductor al inglés, observa con agudeza que estos versos exquisitos fueron escritos “desde la perspectiva de un hombre que acaba de despertar de un sueño”, cosa que nos remite al rechazo de Falstaff por parte de Enrique v: “Habiendo despertado, como desprecio mi sueño”. Y también nos hace pensar —como quizás lo hizo también el erudito Hofmannsthal— en el lamento del místico meister Eckhart: “Estamos todos dormidos en la vida exterior”. Los objetos inanimados no nos hablan, ¡pero Ruskin y Pater habrían amado este poema! A los 16 o 17, el jovencísimo poeta ya había trascendido el esteticismo, pero conservaba en ese estilo una fuerza y una reverberación superiores a las de cualquiera de sus contemporáneos mayores, ya fuesen alemanes o franceses o ingleses.

Al abandonar la lírica, Hofmannsthal se dedicó a los monólogos dramáticos de Browning, anunciando el giro similar en Ezra Pound y T.S. Eliot, si bien para aquel el monólogo no era más que una estación de paso en su viaje hacia el drama. Los dramas de Hofmannsthal, ya sean en verso o en prosa, siguen siendo poemas inscritos deliberadamente en la tradición del dramaturgo Calderón de la Barca y de la Edad de Oro española.

Como Goethe antes que él Hofmannsthal sabía demasiado como para emular a Shakespeare: tanto el poeta alemán como el poeta austriaco tenían todos los dones literarios excepto el de crear personas en vez de máscaras. Leer u oír a Hofmannsthal es enfrentar el arte del gesto y no el de la personalidad. Este asimila los actores a los bailarines: lo más importante era cómo se movían y no cómo hablaban. La personalidad tenía que ser universal, no idiosincrásica. Shakespeare tuvo la sabiduría de hacer lo contrario: Hamlet, Falstaff, Cleopatra, Yago, son universales y permanentes porque son individuos. Al huir de la confirmación lírica del yo, Hofmannsthal no perdió poca cosa, como es evidente en sus obras principales: *La torre* y *El hombre difícil*. Si el mundo y nosotros no somos dos cosas diferentes y si el yo es sólo una metáfora, la autonomía dramática de Hamlet o de Falstaff sería imposible. El genio de Shakespeare formaba parte de la irracionalidad del cosmos, y sin embargo logró poblar el escenario con hombres y mujeres, cosa que Hofmannsthal nunca logra. Creer —como lo hacen Hofmannsthal y lord Chandos— que no había forma de apoyar estéticamente las representaciones individuales es olvidar a Shakespeare (de quien Hofmannsthal de hecho es muy consciente).

El novelista más admirado por Hofmannsthal era Balzac, a quien el poeta describió como “una imaginación vasta, indescriptiblemente sustanciosa, la imaginación más grande y más sustancialmente creativa desde Shakespeare”. Según Hofmannsthal, Balzac es más inmediato y más accesible que Goethe y que Shakespeare, es “la más completa e integrada alucinación que jamás haya existido”. Esta frase es la introducción más adecuada a su diálogo sobre los personajes en las novelas y en las obras de teatro, subtulado “Una conversación imaginaria entre Balzac y Hammer-Purgstall, el orientalista, en un jardín cerca de Viena, en 1842”, y escrito poco después de la carta a Chandos. Cuando Hammer le dice a Balzac que debería escribir para el teatro, este le responde que “no creo que los personajes existan. Shakespeare sí lo creía. Era un dramaturgo”.

Balzac se relaciona más bien con Goethe, como magos que son, creadores de *daimones* a quienes llaman personajes. En la mayoría de sus obras, Hofmannsthal demuestra ser un mago de esta índole. Crea obsesivos, ideas y locuras, porque no había manera de reconciliar el lenguaje con la individualidad. ¡Qué ironía que un genio de tan amplios horizontes, destinado a ser otro Goethe, haya sobrevivido sólo como libretista de Strauss, el Lorenzo da Ponte de Mozart, un personaje digno de aprecio pero de ninguna manera un Goethe! Hofmannsthal abandonó su genio lírico y dejó inconclusa su novela, *Andreas*. Escribió unos cuantos cuentos, de los cuales “El cuento del calvario” es digno de un Kleist o de un Kafka. Los ensayos suelen ser brillantes, muestras de un mundo. Creo que al dejar la lírica por el teatro Hofmannsthal hirió su genio: Ibsen y Pirandello, Brecht y Beckett tienen las riendas del teatro; pero Hofmannsthal sólo existe en el escenario como ópera de Strauss. Como dramaturgo, Hofmannsthal se encuentra en la periferia, al lado de Yeats, Claudel y Eliot.

Y sin embargo, en otra escala, Hofmannsthal es de la misma especie que Goethe. Hamburger relaciona así las obras de los dos autores:

[Pretenden] ampliar una visión esencialmente esotérica y personal hacia las más diversas esferas, atravesar las barreras y las especializaciones establecidas para establecer conexiones por doquier, y crear no sólo obras sino una literatura.

Hay una tristeza implícita en esta comparación, sobre todo si pensamos que este siglo XXI nos ha sorprendido llenos de dudas fundamentadas sobre la posibilidad de que un solo escritor pueda producir jamás una literatura.

VÍCTOR HUGO, GÉRARD DE NERVAL, CHARLES BAUDELAIRE, ARTHUR RIMBAUD, PAUL VALÉRY

Los principales poetas románticos franceses forman un lustro diferente de *Tiferet*. Víctor Hugo es ahora más conocido como novelista, pero es *el* poeta de la literatura francesa, el más ambicioso. Como en el caso de Balzac, o más que él, la prodigalidad de las energías creativas de Víctor Hugo nos hacen considerarlo más un demiurgo o una deidad menor que un hombre.

Al igual que Hugo, el romántico gnóstico Nerval podría parecer más en casa en compañía de Blake y de Shelley que de los poetas franceses tradicionales, que alcanzaron con Baudelaire una oscura epifanía. Este suele ser considerado el primer poeta moderno pero el título le va mejor al adolescente Arthur Rimbaud, quien abandonó la literatura (con enorme desencanto) para seguir una carrera de aventurero en África.

Paul Valéry, el discípulo del poeta Stephane Mallarmé, fue el hombre de letras más inteligente y realizado del siglo xx francés. Y quizás este juicio no transmite la importancia central de Valéry en la poesía moderna, en donde su presencia explica el lugar que ocuparon posteriormente admiradores tan eminentes de su obra como Rilke, Eliot y Stevens.

Frontispicio 56

Víctor Hugo

*Que llegue allá este libro, porque su amor lo espera.
¡Murmuro, a ese silencio, y espuma a esa ribera!
Que vaya allá, suspiro, sollozo de agonía;
Que entre a su helada tumba, como entraron un día la juventud, el alba
/ y el beso que es pureza;
Que sea como grito de un amor sin flaqueza,
Amargo llanto, acento de un hondo adiós que llora,
Ala que en un ensueño pasa acariciadora;
Y para que ella diga, creyéndose en olvido,
“¿Quién se acerca?, pues oigo como humano ruido”;
Y que sea —en su labio ni queja ni reproche—
Como furtivo paso de mi alma en su noche¹³.*

En 1843, Léopoldine —la hija de 19 años de Hugo— se ahogó junto con su marido en un accidente. En 1851 Hugo huyó hacia el exilio y, desafiando a Napoleón III, se residió en las islas inglesas del Canal, en donde permaneció hasta la revolución en contra de Napoleón III, en 1870. En 1853 apareció *Châtiments* [Castigos], un volumen de invectivas feroces contra el emperador; lo siguió, en 1856, *Contemplations*, su tardío lamento por Léopoldine que concluye con “A la que ha quedado en Francia”, una elegía magnífica y uno de los mejores poemas de Víctor Hugo, representativo de su genio.

Al titánico Víctor Hugo no le queda fácil dominarse, y resulta muy conmovedor que en este caso alcance una renunciación tan extraordinaria. El exilado ofrece el libro como un sustituto de las interrumpidas visitas anuales a la tumba de su hija y a cambio sólo pide un pequeñísimo favor del mundo imaginario: la esperanza de que en su descanso eterno su hija reciba de alguna manera “¡este don misterioso del ausente a la muerta!”.

Víctor Hugo

1802 | 1885

FRENTE AL GENIO de Víctor Hugo —de un hombre que se creía Víctor Hugo y tenía razón—, el crítico empeñado en comprender el genio no sabría cómo ni dónde empezar. El enérgico asalto de Balzac a la inmortalidad literaria parece una arremetida tosca y secundaria frente a la de Víctor Hugo, aunque este, tres años más joven que Balzac, lo sobrevivió 35 años, cosa que puede hacer parecer injusta la comparación. Con un tercio más de siglo *La comedia humana* sin duda se habría duplicado, de manera que tendríamos por lo menos 180 novelas, novelas cortas y cuentos entrelazados. Sin embargo Víctor Hugo es prácticamente infinito: ¿habrá alguien que lo haya leído en su totalidad? Escribió más de 155.000 versos —cuenta que no incluye sus dramas en verso—, siete novelas, 21 obras de teatro y una cantidad sorprendente de prosa más o menos fugitiva que hasta ahora está disponible.

Es posible que Hugo haya sido el último de los autores universales, como Cervantes, Shakespeare y Dickens. No puedo pensar en un escritor equivalente del siglo XX, y dudo mucho de que en este siglo aparezca uno. *Les Misérables* fue leído por todos los franceses que podían leer cuando se publicó, en 1862. Recientemente fue convertido en un musical y, a los 71, me pregunto si habrá algo que no lo sea. ¿Veremos *Hamlet: el musical* o *Lear: un espectáculo musical*? Pero claro que a Víctor Hugo le habría encantado la idea de un musical porque quería llegar a la mayor cantidad posible de seres humanos (sobre todo a las mujeres).

Me limitaré a buscar el genio de Hugo en su poesía, tan pasada de moda —sobre todo en Francia, donde la lectura inteligente parece haber muerto con Paul Valéry—. Pero voy a empezar con su muy delirante *William Shakespeare* (1864) [Vida de Shakespeare], que se ocupa aun menos de Shakespeare de lo que Lawrence se ocupa de Hardy en su *Study of Thomas Hardy*. Se trata más bien de un estudio sobre el genio literario: Homero, la Biblia, Dante, Shakespeare y, sobre todo, Víctor Hugo, heredero de Shakespeare. Goethe (a quien Hugo no había leído) es descartado y Hugo se declara a sí mismo el verdadero abismo del genio en su época; y es que esa es la metáfora que emplea Hugo, para

quien el genio es un abismo en el sentido primordial de lo que precedió a la Creación en la narración clerical que abre el Génesis. Los gnósticos —cosa que el esotérico Hugo evidentemente sabía— exaltaron ese abismo, considerado como nuestro padre primordial y nuestra madre primordial, a los cuales el malvado demiurgo robó la materia de la creación. En la cábala —y esto también era sabido por Hugo— Dios forma el abismo de sí mismo, sacándolo (en parte) de sí mismo. En el último periodo de la poesía de Hugo siempre estamos cerca del *abîme* o *gouffre*, que es aterrador, si bien es el lugar donde se esconde el genio.

En su libro *La Distance intérieure* (1959) [La distancia interior], el crítico Georges Poulet describe vívidamente la conciencia-abismo de Hugo en su comentario de un pasaje de uno de uno de sus últimos poemas, llamado simplemente *Dios*, y publicado póstumamente en 1891: “Es un caos que regresa al caos y a la nada, no por defecto sino por exceso”. De acuerdo con Poulet, la poesía de Hugo en sus últimos tiempos estaba fuera de control, pero ese juicio subestima el genio de Hugo. No se puede decir que *Dios* es una obra clara, pero el poeta es muy consciente de estar trabajando en el límite de la expresión:

Veía, sobre mi cabeza, una mancha negra.

Iba y venía como una mosca en el techo.

La oscuridad era sublime.

Cuando el hombre piensa,

Es alado; y el abismo me atraía

Firmemente hacia su noche, más y más, sin tregua,

Como las algas marinas arrastradas por una corriente misteriosa,

Hacia esta mancha negra que flota en las profundidades;

Sentí que despegaba

Cuando alguien me detuvo diciéndome:

“Quédate”.

En ese mismo instante una mano se extendió.

Ya me encontraba bien alto en la borrosa nube.

Y veía aparecer una extraña figura:
Una criatura cubierta de bocas y alas y ojos,
Viva, extensa, casi sombría, casi radiante.
Huía; algunas de sus alas eran calvas.
Las pestañas de sus ojos leonados temblaban como látigos,
Más ruidosas que una bandada de pájaros;
Y sus alas sonaban como aguas portentosas.
Ora parecía un animal, ora un espíritu—
Ora pesadilla de carne y hueso, ora visión de apóstol,
Según qué lado mostrara. Parecía,
En el aire donde mi vuelo lo había sobrepasado,
Producir ora luz, ora oscuridad.

Me observó con calma en la lúgubres neblina.

Y sentí que había algo de humano en él.

“¿Quién eres, pues, para obstaculizar mi camino”, dije,
“Criatura entrevista, sacudida por estas nieblas?”.

Respondió: “Soy una de las plumas de la noche,
El sombrío pájaro hecho de nubes y rayos de luz
El pavo real extendido de las constelaciones”*.

Así empieza “El umbral del abismo”, introducción de *Dios*. Cuando Hugo le pide que se identifique, la criatura se arroga diversos nombres: Espíritu del hombre, Legión, Aliento, Viento, Demos, Medio, Límite, Centro y Razón, y añade una lista sorprendente de encarnaciones humanas: Luciano, Aristófanes, Diógenes, Swift, Rousseau, Cervantes y Voltaire, entre otros. Este Espíritu del hombre no es el Espíritu que niega sino el que cuestiona, y Hugo rehúsa contestar o ver otra maravilla que no sea Él, que aleja al Espíritu. *Dios* bien podría llevar el título más largo de *Dios o el Abismo*, y es una expresión escandalosa del genio egoísta de Hugo. Los Blackmore, traductores de Hugo al inglés, destacan el

* Los fragmentos de Hugo fueron traducidos del inglés, excepto en los casos en los cuales se especifica el traductor del francés. N. del T.

gusto visionario que el poeta aporta al triunfo de Ahriman, el Principio del mal, en la tercera parte:

Pero Ahriman, el de ojos oscuros, se mantiene al acecho
Hasta que Ohrmazd se duerme;
Y ese día, el Caos y la Maldad lo verán
Atrapar entre sus negros brazos el rostro inmenso de los cielos,
Saquear todas las órbitas, penetrar todos los velos,
Y robar las estrellas de la eterna frente;
Aun en el sueño, Ohrmazd se estremecerá horrorizado;
La Vastedad –un buey que muge abandonado por su dueño
En algún campo sombrío– despertará ciega al día siguiente;
Y, sepultadas en tenebroso espacio bajo la niebla,
las estrellas extintas buscarán mundos desaparecidos.

Ohrmazd, dios zoroástrico del Bien, se estremece en sueños, y dos metáforas magníficas transmiten de manera memorable la inmensidad: el Abismo (o la Vastedad) –como un buey que muge abandonado por su dueño en el campo y despierta ciego– se reduce a la negación. Son aún más vívidas esas estrellas extintas que buscan mundos que ya no están allí. En *The Demonic Imagination* (1968) [La imaginación demoníaca], John Porter Houston dice de *Dios* que en esta obra Hugo exhibe una audacia en las metáforas que es superior a la de cualquier otra obra suya. lo que John Hollander denominó el “tono grandioso” de Hugo alcanza lo sublime no solo en *Dios* sino en *El fin de Satán*, que también fue publicada póstumamente (1886), y en el vasto poema cíclico o secuencia *La leyenda de los siglos* (1859-1883).

En *Vida de Shakespeare*, Hugo quiso proclamar su propia originalidad radical como profeta del romanticismo francés.

El siglo XIX nada tiene de extraño a sí mismo; no recibe el impulso de ningún antepasado; es hijo de una idea. [...] pero el siglo XIX tiene una madre augusta: la Revolución francesa¹⁴.

Así como Shakespeare no tuvo un padre poético (aunque el vínculo entre la mujer de Bath y Falstaff nos permitiría alegar en favor de Chaucer), Hugo, encarnación del siglo XIX, negó tener precursor alguno diferente de la Revolución. Es cierto que Shakespeare y la Biblia ocupan

un espacio más importante en la poesía de Hugo que cualquiera de sus antecesores franceses, al menos después de que el efecto de Chateaubriand desapareciera. Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley y Keats se alejaron de Pope pero contaban con la tradición de Spenser, Shakespeare y Milton para sostenerlos, mientras que Hugo y sus contemporáneos no podían considerarse, igualmente, como un renacimiento del Renacimiento. Boileau podía ser desafiado por Keats con gracia y convicción, pero a la cultura literaria francesa le resulta tan imposible eliminar la influencia de Boileau como al pensamiento francés dejar de ser cartesiano, a pesar de la tiranía de la filosofía alemana en Francia desde los levantamientos estudiantiles a finales de la década de 1960.

Yo mismo recuerdo siempre, con gran placer, un viaje en tren de Princeton a Yale hace varias décadas, en compañía del principal teórico de la deconstrucción gálica. Éramos amigos recientes —nos habíamos conocido dictando conferencias en Princeton— y al rato nos encontramos inmersos en el debate cultural. Le dije que me resultaba deplorable el modernismo francés tardío que tanto lo absorbía y defendí la fortaleza poética de Víctor Hugo contra un Mallarmé más a la moda. Genuinamente sorprendido, mi filosófico compañero de viaje exclamó: “Pero Harold, ¡en Francia solo los escolares leen a Víctor Hugo!”.

Me parece que podemos anunciar con gran seguridad que Hugo, como Shelley, siempre enterrará a sus enterradores. Hugo es un poeta que de alguna manera encaja mejor en la tradición literaria angloamericana que en la francesa. Lo mejor de su creación lo muestra como un poeta visionario o mitopoético, afín a Blake y a Shelley, como lo señaló Swinburne por vez primera. Infortunadamente Hugo no tiene el poderío conceptual de Blake ni la inteligencia escéptica y sutil de Shelley. Hugo no contó con la ventaja que las dotes de Shelley y Blake les proporcionaban ni con la de la relación agonal con ese dios mortal que fue John Milton. Hugo tuvo que convertirse en su propio Milton y el resultado no fue enteramente beneficioso, como es forzoso admitir tristemente si nos fijamos en *Dios* y en *El fin de Satán*. Estas curiosas épicas son asombrosas pero carecen de la autoridad de la que Hugo inviste sus mejores obras, como “A Alberto Durer” y “La melancolía de Olimpio” “Sonnez, sonnez toujours”, “El sueño de Booz”, “A Teófilo Gautier”, “Orfeo” y tantos otros. La autoridad en estos casos se funda en la precisión sublime: “*Qu’il m’exauce. Je suis l’âme humaine chantant, / Et j’aime*”.

No sé bien si los golpecitos sobre la mesa de los diversos fantasmas ayudaron a sabotear la elocuente precisión de Hugo después de 1853. Las sesiones espiritistas le hicieron menos daño a W.B. Yeats y a James Merrill que al peligrosamente teomórfico Hugo. Los espíritus se burlaron de Yeats y fueron malvados con el dulce y gentil Merrill, pero el imponente Hugo aparentemente los amilanaba, como a todo el mundo. La poesía apocalíptica es un género peligroso —sobre todo cuando se extiende demasiado—. Yeats astutamente desarrolló la dialéctica de su escatología en las dos versiones de su tratado en prosa *A Vision* (1925, 1937) [Una visión] y después basó su lírica apocalíptica, como “The Second Coming” [La segunda venida] y “Leda and the Swan” [Leda y el cisne], en la obra exegética más apartada. Merrill, con despreocupación audaz, siguió los pasos de Dante y de Blake e incorporó sus especulaciones doctrinales directamente a *The Changing Light of Sandover* [La luz cambiante de Sandover] Hugo es más enigmático en la medida en que nunca convirtió sus revelaciones sobrenaturales en un sistema, ya fuese en prosa o en verso. Escribió, en cambio, fragmentos titánicos de poemas, que simultáneamente exponen y se niegan a exponer sus imaginaciones cosmológicas. *El fin de Satán*, *Dios* y gran parte de *La leyenda de los siglos* son, sumados, lo que más se acerca a un equivalente francés de ese gran modo de la poesía inglesa cuya obra maestra es *El paraíso perdido* y cuya segunda gran oleada está representada por *Los cuatro Zoas*, *Milton* y *Jerusalem*, de Blake, *Prometeo liberado*, de Shelley, y los fragmentos de *Hiperión*, de Keats.

El primer título de *El fin de Satán* fue *Satan pardonné*, un oxímoron, pues un Satán perdonado difícilmente sería Satán. Pero hay mucho de oxímoron en el diseño y en la retórica de los fragmentos épicos de Hugo. Esto se logra gracias a una parataxis consistente, sin duda bíblica en sus orígenes estilísticos pero hermosamente subversiva en la retórica tardía de Hugo, pues su sintaxis niega las distinciones tradicionales entre los órdenes superiores y los inferiores, arriba y abajo, el cielo y el abismo. He aquí la visión que cierra *El fin de Satán*:

En el círculo de pavor congelado por témpanos,
Desperdicios pálidos por donde ningún radiante sondeador,
Colón o Gama, pasa jamás,
En reinos de melancolía deslustrada y fisuras profundas
Arrebatados de la creación por el no ser,

Más allá de hielo y témpano y glaciar destinado al mar,
Hundido en la niebla que sofoca todos los rayos,
En ondas de piedra y aguas de roca, lejos del día,
En medio de la melancolía, allí, en el polo, se yergue negro
El Arcángel de invierno, con la oscuridad a la espalda
Y la trompeta en los labios; ni dirigen los ojos
la mirada, ni toca un trompetazo estentóreo;
Ni siquiera sueña nunca, pues es pura nieve;
Los vientos alados, cautivos de su enemigo desde siempre,
El Silencio, están en su mano –aves cautivas;
Sus ojos invidentes vigilan horriblemente el aire;
La escarcha está en sus huesos y sobre su cabeza,
Y está bañado de un horror petrificado eternamente;
Aterroriza la Vastedad, parece tan salvaje;
Es áspero, lúgubre, hielo –exilado, esto es;
La tierra bajo sus pies, en su oscura capa,
Es muda; él es la silenciosa figura blanca y pétrea
Instalado en aquella tumba en la noche eterna;
Ni el movimiento, ni el sonido ni la luz
Conmueven al gigante solitario en esa sombría mortaja.
Pero cuando en los relojes que llamamos
Estrellas suene el último día, sin fin y sin centro,
Entonces el rostro del Señor brillará
Y derretirá el espíritu; su boca se distenderá
Repentinamente, en salvaje, terrible curvatura,
Y los mundos –botes que avanzan a la deriva–
Oirán el estruendo de su trompeta como una tormenta.

La fortaleza del verso del Hugo tardío reside en la textura y no en la arquitectura. Yo recuerdo algunos fragmentos o momentos de sus poemas apocalípticos, más que el diseño acabado. Quizás no fue un Blake, ni un Shelley, ni un Keats, pero sigue siendo su igual en grandes fragmentos aislados, visiones del abismo que descubrió por sí solo. Escribió parte de su propia elegía en su lamento por Gautier, donde canta la partida de su siglo (aunque aun es 1872), el XIX romántico:

Debemos pasar; esa es la ley; ¿quién puede escapar?
Todo decae; esta gloriosa época con sus rayos de luz

Se interna en una inmensa sombra a través de la cual
 Huimos nosotros, pálidas almas. ¡Qué sonido salvaje producen
 al atardecer esos robles talados para la pira de Heracles!
 Los caballos de la muerte empiezan a relinchar, alegres
 Por el fin de una época brillante; esta era orgullosa
 Que pudo domar los vientos opuestos, está próxima a expirar...
 Sí, Gautier, te vas tras tus pares y hermanos,
 Dumas y Musset y Lamartine.
 Se ha secado la antigua fuente rejuvenecedora;
 Ya no hay una Estigia, y tampoco una Fuente de la Juventud.
 La cruel Muerte avanza, paso a paso,
 Pensativa, con su ancha cuchilla, hacia el resto de la cosecha;
 Ya es mi turno; y la tristeza embarga mi
 visión inquieta, pues adivino qué futuro espera a las palomas;
 Me lamento ante las cunas y sonrío ante las tumbas.

El Heracles para quien se talan tan ruidosamente los grandes robles no es exactamente Gautier sino Booz, cuyos ojos albergaban la luz y la grandeza, y quien se dirigía a Dios con tanta naturalidad como se dirigía a sí mismo, porque la intemporalidad ya era suya:

El anciano, que vuelve hacia la edad primera, entra en los días eternos y sale de los días variables; brilla la flama en los ojos de los jóvenes, pero en la mirada del viejo se ve la luz⁶⁵.

Este es "El sueño de Bóoz" en *La leyenda de los siglos*, en el que Booz Hugo dormita mientras que Rut, con los pechos desnudos, quiere unirse a él, como es evidente en la conclusión del poema, lleno de sugerencias eróticas:

Mientras Booz dormía, Rut, una moabita, se había acostado a sus pies, con el seno desnudo, esperando no se sabe qué rayo de luz desconocido, cuando brotara del despertar la luz súbita.

Booz ignoraba que una mujer estaba allí, y Rut no sabía lo que Dios quería de ella. Frescos perfumés salían de montones de asfódelos; las brisas de la noche flotaban sobre Galgala.

La oscuridad era nupcial, augusta y solemne, los ángeles revoloteaban por allí, sin duda, ocultamente, porque de vez en cuando se veía cruzar las sombras algo azul que parecía un ala.

La respiración de Booz, que dormía, se mezclaba al ruido sordo de los arroyos sobre el musgo. Era el mes en que la naturaleza es suave, y las colinas tienen lirios en sus cúspides.

Rut pensaba y Booz dormía; la hierba se obscurecía; las esquilas de los rebaños sonaban vagamente; una paz inmensa descendía del firmamento. Era la hora tranquila en que los leones van a beber.

Todo reposaba en Ur y en Jerimadet; los astros esmaltaban el cielo profundo y sombrío, y la luna creciente, tenue y clara, entre estas flores de la oscuridad, brillaba hacia occidente, y Rut se preguntaba, inmóvil, abriendo a medias sus ojos bajo su velo, qué Dios, qué segador del eterno estío había, al marcharse, arrojado negligentemente aquella hoz de oro en el campo de las estrellas¹⁶.

Nadie sabe dónde está Jerimadet, un invento de Hugo, y eso sólo contribuye a mejorar este poema, a la vez dulce y titánico. Es curioso que el genio de Hugo, como es evidente también en las mejores partes de *Les Misérables*, sea a la vez infinitamente gentil y cosmológicamente tormentoso. Tan improbable como esto suena, no debemos olvidar que Víctor Hugo fue siempre improbable.

Frontispicio 57

Gérard de Nerval

El sueño es una segunda vida. Jamás pude traspasar sin estremecerme esas puertas de marfil o córneas que nos separan del mundo invisible. Los primeros instantes del sueño vienen a ser la representación de la muerte. Un nebuloso embotamiento se apodera de nuestra mente, resultando imposible determinar el instante preciso en que el yo, bajo una forma distinta, continúa la obra de la existencia. Se trata de un impreciso subterráneo que se va iluminando poco a poco, y en el que comienzan a destacarse de las sombras y de la noche las pálidas figuras gravemente inmóviles que pueblan la región de los limbos. A continuación el cuadro cobra forma, y una nueva claridad ilumina y pone en danza tan extravagantes apariciones. El mundo de los espíritus se abre entonces para nosotros¹⁷.

Así empieza *Aurelia o el sueño y la vida*, la versión de Nerval de una *Vita Nuova* alucinante, en la que Dante es recreado como un visionario romántico francés en el límite entre la inspiración y la locura. Obsesionado por la manifestación espectral de su madre, muerta cuando él apenas tenía dos años, Nerval intentó en *Aurelia* una autobiografía de la locura, para usar la expresión de Richard Sieburth.

La salvación para Nerval no era religiosa sino terapéutica: intentó en vano el proyecto imposible de salvarse de la locura escribiendo. Se ahorcó antes de la publicación de *Aurelia*, con lo cual llevo a término su descenso al Averno: ya no podía con la ardua tarea de sacarse del submundo.

Nerval nunca vio a su madre, quien murió mientras acompañaba a su marido, un médico del ejército napoleónico que invadió Rusia. El espíritu de Nerval se hubiese obsesionado de cualquier manera, pero la orfandad es una condición brutal para cualquiera, y más para un poeta visionario. En ese gran poema de Wallace Stevens que es “Las auroras de otoño”, este americano duro y racional, un abogado dedicado a los seguros que controlaba rigurosamente su conciencia, expresa lo que Nerval hubiese considerado su propia verdad:

Adiós a una idea... El rostro de la madre,
propósito del poema, invade la habitación.

A pesar de haber muerto a los 46, Nerval logró demostrar su genio al transmutar su enfermedad en un mito literario que permanece y que se apoya en el brillo y la originalidad auténticos de sus fantasías en prosa, “Sylvie” y *Aurelia*, y en la singularidad de sus sonetos, “Las quimeras”.

Gérard de Nerval (Gérard Labrunie)

1808 | 1855

EN SU JUVENTUD en el París romántico de 1830, Gérard Labrunie fue discípulo poético de Víctor Hugo y negro, unos años después, de Alejandro Dumas. Desde 1841 padeció una severa enfermedad mental y en enero de 1855 se ahorcó. Vivió obsesionado por la ausencia de su madre —que murió cuando él apenas tenía dos años—, ausencia que marcó su enfermedad. El genio de Nerval como poeta visionario y como poeta en prosa es indudable: ahondó en lugares donde el circunspecto Baudelaire apenas se atrevió a atisbar y a donde lo seguirían después los simbolistas y los surrealistas. Al igual que el poeta romántico alemán que se llamaba a sí mismo Novalis, Nerval es una anomalía, un literato muy de su época y un original indomado y en últimas eterno. A los 19 terminó de traducir la primera parte de *Fausto*, y es un ejemplar puro de hombre fáustico, obsesionado con un otro *daimónico*, su genio y su destructor. Este otro fue el responsable de los cuentos de *Las hijas del fuego* y de “Las quimeras”, los extraordinarios sonetos con los cuales se cierra el volumen.

Richard Sieburth, crítico y admirable traductor al inglés de Nerval, logra separar al poeta visionario de la tradición académica influida por el surrealismo que no ve en el autor de “Sylvie” y de “Las quimeras” más que a otro aficionado al ocultismo:

El sistema de creencias en el espiritismo, el neoplatonismo y las religiones místicas antiguas característico de Nerval se contraponen continuamente (y en eso es más como un Shelley o un Heine) a un agnosticismo intelectual heredado de la Ilustración que se apoya en la lúcida conciencia de que la muerte de Dios ha dejado, en sus palabras, “varias puertas oscuras que se abren a la mente”. Es este específico interregno (que él, como Hölderlin, denomina la promesa del *interregnum*) el que Nerval subraya con más frecuencia cuando se ocupa de la crisis espiritual de su generación de románticos tardíos.

Nerval, como Shelley y Novalis, es un intelectual escéptico y un gnóstico espiritual que vive y escribe en el *kenoma*, el cosmos catastrófico que ha sido abandonado por el Dios extranjero. Nerval se salvó de la inanidad literaria con *Las hijas del fuego* (1854), que incluye los cuentos (por llamarlos de alguna manera) “Angélique” y “Sylvie” y la docena de sonetos de *Las quimeras*. Estos y *Aurelia*, una fantasía visionaria que dejó inconclusa al suicidarse, son las únicas pruebas convincentes de la otredad de Nerval, de su genio. Todos exigen un lector poco común, pues las fantasías en prosa (en realidad no deben ser consideradas narraciones) requieren paciencia y los sonetos son tan diferentes de cualquier otro poema que es asombroso. Al principio parece que no hubiesen tenido antecedentes, pero después remiten al lector al Renacimiento francés, a Ronsard y al guerrero poeta de Enrique de Navarra, el protestante Du Bartas. El más notorio de los sonetos es “El desdichado”*, una traducción imposible:

Yo soy el Tenebroso, –el Viudo, –el Desconsolado,
El Príncipe de Aquitania, el de la Torre abolida:
Muerta está mi única *Estrella*, –y mi constelado laúd
Luce el *Sol negro* de la *Melancolía*.

En la noche del Sepulcro, Tú que me has consolado,
Devuélveme el Posilipo y el mar de Italia,
La *flor* que tanto agradaba a mi desconsolado corazón,
Y el emparrado donde el Pámpano se enlaza con la Rosa.

¿Acaso soy Amor o Febo?... ¿Lusignan o Biron?
Todavía está roja mi frente del beso de la Reina;
Yo he soñado en la Gruta donde nada la Sirena...

Y dos veces victorioso he cruzado el Aquerón:
Haciendo sonar alternativamente en la lira de Orfeo
Los suspiros de la Santa y los gritos del Hada¹⁸.

El título es casi con seguridad una alusión al *Ivanhoe* de Scott, que en su nueva identidad como el Caballero negro adopta “El desdichado”

* En español en el original. N. del T.

como su escudo. Nerval se identifica románticamente con el caballero del norte y le da a su poema el tono de desafío triunfante y el de desolación en la nostalgia del eros perdido. Pero en realidad no hay una tonalidad dominante en este asombroso poema, que yo leo como una reunión de fuerzas para un último envite contra la locura. El príncipe de Aquitania en su torre en ruinas es a la vez Nerval –destrozada la torre de su yo por las campanas de su don– y el rey trovador Ricardo Corazón de León, que reclamó Aquitania para sí y a quien Ivanhoe sirve con lealtad.

Evidentemente hay referencias al tarot a lo largo de todo el poema, pero un poema no es un mazo de cartas. El sol negro de la *Melencolia* de Durero es el emblema del “constelado laúd” de un trovador perdido en el día del sol negro y en la noche sin estrellas, abandonado en la sombra del sepulcro e implorando el regreso de las descripciones virgilianas del volcán Posilipo (cerca de Nápoles) y de los emparrados donde florecen los pámpanos, flores del consuelo.

La magia característica de la súbita exuberancia de Nerval relumbra en los versos más asombrosos, en los cuales alcanza una autoridad poética superior a la de cualquier otra cosa que escribiera:

Suis-je Amour ou Phoebus?... Lusignan ou Biron?

Mon front est rouge encore du baiser de la Reine;

J'ai rêvé dans la Grotte où nage la Sirène...

[¿Acaso soy Amor o Febo?... ¿Lusignan o Biron?

Todavía está roja mi frente del beso de la Reina;

Yo he soñado en la Gruta donde nada la Sirena...]

Es un pasaje arquetípico de la poesía romántica, afin a “La Belle Dame Sans Merci” de Keats. Las preguntas de Nerval son retóricas: él es el dios del Amor y el dios de la Poesía, y Lusignan, cruzado rey de Jerusalén, y el donjuanesco Byron. Pero también hay un subtexto conmovedor: los amores reales de la vida de Nerval –por ejemplo la desaliñada actriz y cantante Jenny Colon– carecieron de gloria. Sólo en su imaginación visionaria fue besado por la legendaria Candace, reina de la antigua Etiopía, o durmió en la gruta de la Sirena. Y sin embargo se eleva a sí mismo a la posición de nuevo Orfeo en la triada final, donde celebra dos descensos órficos triunfantes: uno como de santo y otro en busca de Dafne o de Manto, hija del profeta ciego Tiresias. Después se con-

vierte en la bella Melusina, antiguo oráculo de Apolo y considerada el ancestro de Lusignan y por tanto, simbólicamente, del mismo Nerval.

Esta obra maestra y las demás quimeras son su verdadero legado, más que “Sylvie” y la difusa *Aurelia*. “Escribe una docena de versos y después descansa en tus laureles para siempre”: el adagio emersoniano se puede aplicar a Nerval y a unos cuantos más. Pero quizás la nota perfecta del genio tardío de Nerval pertenece a otra de las “Quimeras”, “Anteros”, que es el hermano de Eros que se opone al amor porque con demasiada frecuencia no es correspondido. Nerval convierte a Anteros en el campeón de los dioses amalecitas extinguidos por Jehová:

¡Jehová! el último que, vencido por tu genio,
Gritaba desde el fondo de los infiernos: “¡Oh tiranía!”
Es mi abuelo Belo o mi padre Dagón...

Tres veces en las aguas del Cocito me han hundido,
Y, protegiendo yo solo a mi madre Amalecita,
Los dientes del viejo dragón vuelvo a sembrar a sus pies¹⁹.

Belos es Baal, dios de los babilonios, y Dagón fue señor de los filisteos. La inmersión en el Cocito, uno de los ríos del Infierno, es una alusión a la enfermedad de Nerval o a los tratamientos médicos que hubo de padecer. Nerval, prodigioso hacedor de mitos, emerge de su triple antibautizo convertido en un nuevo Cadmo y dispuesto a cosechar los dientes del dragón, no para dar a luz a una nueva Tebas sino para revivir a los guerreros *elohísticos* y enfrentarlos a Jehová, el tiránico demiurgo. Uno no puede menos que preguntarse si Nerval, de haberse permitido vivir, habría compuesto unas nuevas escrituras gnósticas. En su reseña del espectáculo parisino “Diorama” (1844), Nerval alude a las tradiciones perdidas de los gnósticos en una forma que recuerda el *Cain*, de lord Byron.

En Nerval siempre estuvo implícito el impulso (y el genio) de crear una contrateología, pero la desolación de su existencia huérfana y desamada lo destruyó antes de que su *daimón* lograra fusionar todos los opuestos del visionario.

Frontispicio 58

Charles Baudelaire

*Afanan nuestras almas, nuestros cuerpos socavan
La mezquindad, la culpa, la estulticia, el error,
Y, como los mendigos alimentan sus piojos,
Nuestros remordimientos, complacientes nutrimos.*

*Tercos en los pecados, laxos en los propósitos,
Con creces nos hacemos pagar lo confesado
Y tomamos alegres al lodoso camino
Creyendo, en viles lágrimas, enjugar nuestras faltas.*

*En la almohada del mal, es Satán Trismegisto
Quien con paciencia acuna nuestro arrobado espíritu
Y el precioso metal de nuestra voluntad,
Íntegro se evapora por obra de ese alquímico.*

*¡El diablo es quien maneja los hilos que nos mueven!
A los objetos sórdidos les hallamos encanto
E, impávidos, rodeados de tinieblas hediondas,
Bajamos hacia el Orco un diario escalón²⁰.*

Con estas cuartetos de "Al lector" empieza *Las flores del mal* de Baudelaire, cuartetos que sin duda llevaron a Eliot a creer que Baudelaire era un auténtico precursor de *La tierra baldía*. A Eliot le parecía que la convicción de que estábamos condenados era un ejemplo admirable de sentimiento cristiano, muy preferible al escepticismo o al humanismo secular.

En Eliot me topo con frecuencia a Tennyson más que a Baudelaire, y todo en *La tierra baldía* está impregnado de Walt Whitman, aunque Eliot hubiese preferido que esa presencia pertinaz fuese la de Dante. Sartre, difícilmente considerado un creyente, se unió a Eliot en su alabanza del descenso de Baudelaire a los infiernos. Nigel Dennis comenta esta curiosa manguala entre Eliot y Sartre en su novela satírica —una

pieza maestra ya olvidada— *Cards of Identity* [Tarjetas de identidad]: “Su cabeza”, dice Dennis refiriéndose a Eliot y a Sartre “no es más que el culo de un teólogo alemán”.

La fortaleza primordial de Baudelaire no radica en su espiritualidad. Es el poseedor de un ingenio catastrófico, es el genio de la visión alucinada, y su poder retórico es superado sólo por el de su precursor demiúrgico Víctor Hugo, que provocaba en Baudelaire una especie de locura resentida. Hay pocas cosas tan imaginativas como la transmutación de Hermes Trismegisto en el triplemente grande Satán. El Hermes egipcio fue el autor putativo de los tratados gnósticos alejandrinos del siglo II (aunque se les ha asignado una antigüedad muchísimo mayor) y se convirtió en el patrón de la alquimia mística. La fusión de hermetismo y satanismo que logra Baudelaire es el resultado de un genio original, pero no se trata de ninguna manera del sinuoso camino hacia Dios que Eliot consideró que era.

Charles Baudelaire

1821 | 1867

AL FINAL DE SU LIBRO sobre Baudelaire, Sartre insiste en que este poeta —como el ser ideal de Emerson— fabricó sus propias circunstancias:

Buscaremos en vano una sola circunstancia de la cual no fuera entera y conscientemente responsable. Cada uno de los acontecimientos era el reflejo de esa totalidad imposible de descomponer que fue él desde el primer hasta el último día de su vida. Se negaba a la experiencia. Nada llegado del exterior lo modificaba y no aprendió nada.

¿Pudo haber existido una persona así? ¿Puede un poeta negarse la experiencia de leer a sus antecesores? ¿Fue Víctor Hugo una circunstancia de la cual Baudelaire fue entera y conscientemente responsable? Valéry, que a diferencia de Sartre sí era un teórico de la influencia poética, pensaba lo contrario:

Baudelaire miraba a Víctor Hugo; no es difícil imaginar lo que sobre él pensaba. Hugo reinaba; tenía ya sobre Lamartine la gran ventaja de un *material* infinitamente más poderoso y más preciso. El vasto registro de sus palabras, la diversidad de sus ritmos, y la superabundancia de sus imágenes aniquilaban toda poesía rival. Pero, con frecuencia, su obra se pervertía en aras de lo común, o se perdía en la elocuencia y en apóstrofes infinitos. Coqueteaba con la muchedumbre y dialogaba con Dios. La sencillez de su filosofía, la desproporción y la incoherencia de sus desarrollos, el frecuente contraste de las maravillas del detalle con la fragilidad del pretexto y la inconsistencia del conjunto, todo cuanto podía desagradar, y por lo mismo instruir y orientar en la dirección de su arte personal futuro a un *observador joven e implacable*, todo eso lo anotaba Baudelaire en sí mismo, y lo tenía en cuenta para sustraerlo a la admiración que en él suscitaban las dotes prodigiosas de Hugo, es decir, sustraía las impurezas, los puntos vulnerables de su obra, las posibilidades de vida y de gloria que un artista tan grande dejaba de aprovechar.

Si en este paralelo se pusiera algo de malicia y más ingenio del conveniente, sería muy tentador relacionar la poesía de Víctor Hugo con la de Baudelaire, y hacer aparecer la de este como *complementaria* exactamente de la de aquel. Pero no quiero insistir en ello. Claramente se ve que Baudelaire buscó lo que Víctor Hugo no había realizado; que se abstuvo de perseguir todos los efectos en que Víctor Hugo era invencible; que llegó a una prosodia menos libre y escrupulosamente alejada de la prosa; que buscó siempre y obtuvo casi siempre la producción de un *encanto permanente*, calidad inapreciable y que trasciende, diríase, de algunos poemas; calidad, por otra parte, poco frecuente —y cuando se halla, poco dura— en la obra inmensa de Víctor Hugo [...]

Víctor Hugo no dejó nunca de perfeccionarse a través de la práctica. Baudelaire, en cambio, cuya vida sobrepasa apenas la mitad de la de Víctor Hugo en duración, se desarrolla en forma muy distinta. Diríase que la brevedad del tiempo que tiene para vivir deba compensarla con el empleo de aquella inteligencia crítica de que ya he tratado. Se le han concedido veinte años para alcanzar la propia perfección, para encontrar su dominio propio y para definir una forma y una actitud específica que han de llevar y defender su nombre. Baudelaire no tiene, no tendrá nunca tiempo para dedicarse, a gusto, a los bellos objetos del capricho literario mediante gran número de experiencias y multiplicación de sus producciones. Es necesario tomar el camino más corto, economizar los tanteos, evitar toda repetición y no dedicarse a empresas divergentes: es necesario, por el contrario, buscar lo que uno es, lo que se puede ser, lo que se desea, y buscar todo ello por las vías del análisis, y unir en sí mismo a los atributos propios y espontáneos del poeta la sagacidad, el escepticismo, el cuidado y la facultad razonadora de un crítico²¹.

Este texto se podría aplicar a cualquiera de los principales casos de influencia poética en lengua inglesa. Intentémoslo con Wallace Stevens, un verdadero par de Valéry pero con una relación con Whitman más reprimida o disfrazada de la que Baudelaire tenía con Hugo:

Claramente se ve que Wallace Stevens buscó lo que Walt Whitman no había realizado; que se abstuvo de perseguir todos los efectos en que Walt Whitman era invencible; que llegó a una prosodia menos libre y espontáneamente alejada de la prosa; que buscó siempre y obtuvo casi siem-

pre la producción de un *encanto permanente*, calidad inapreciable y que trasciende, diríase, de algunos poemas; calidad, por otra parte, poco frecuente —y cuando se halla, poco dura— en la obra inmensa de Walt Whitman.

A diferencia de los críticos formalistas y postestructuralistas, Valéry entendía que Hugo representaba para la poesía francesa lo que Whitman para la poesía estadounidense, y Wordsworth para toda la poesía inglesa posterior a él: era el precursor ineludible. Pero el problema de Baudelaire con Hugo era peor porque el ya legendario padre poético no era más que veinte años mayor que el recolector de *Las flores del mal*. Curiosamente todos los movimientos literarios franceses son tardíos en relación con la literatura angloamericana: la sensibilidad francesa de la escuela de Derrida no fue más que una reposición del modernismo literario angloamericano, cuyo oficiante sigue siendo el anticuario Hugh Kenner. El “Joyce postestructuralista” es el Joyce que leímos y discutimos hace 35 años. De la misma manera, el romanticismo francés de Hugo repetía (no siempre conscientemente) en 1830 el movimiento inglés que produjo a Wordsworth y a Coleridge, a Byron y a Shelley y a Keats, de los cuales los dos primeros ya estaban muertos poéticamente y los tres más jóvenes ya llevaban largo rato muertos cuando Hugo inició su revolución.

Baudelaire arrancó con la declaración de que el romanticismo de 1830 no podía ser el mismo romanticismo (ni el mismo nada) de 1845. Como era inevitable, T.S. Eliot exoneró a Baudelaire de todos los cargos de romanticismo, rebautizó al poeta como pecador original y neoclásico y llegó al punto de declarar que el bardo de Lesbos era un segundo Goethe. Baudelaire —cuyas ideas literarias eran tan toscas como poderosas— habría aceptado estas amables distorsiones como cumplidos, pero eso no quiere decir que nos ayuden a leerlo en la actualidad.

Su actitud hacia Hugo, eternamente tinturada de ambivalencias, a ratos era brutal, pero si uno se ha dedicado a estudiar las influencias poéticas sabe que ese tipo de actitudes es una de las formas principales de la ocultación, de esa poderosa lectura equivocada de los grandes poetas que permite que surjan más grandes poetas. *El Salón de 1845* responsabiliza al pobre Hugo por el pintor Boulanger:

He aquí las últimas ruinas del antiguo romanticismo —he aquí lo que sucede por llegar a una época en la que lo que se lleva es creer que la ins-

piración basta y sustituye al resto—; he ahí el abismo al que conduce la desmedida carrera de Mazeppa. Es el Sr. Víctor Hugo el que ha perdido al Sr. Boulanger —tras haber perdido a tantos otros—, es el poeta el que ha hecho caer al pintor en la fosa. Y, no obstante, el Sr. Boulanger pinta convenientemente (vean sus retratos); ¿pero dónde diablos se ha hecho con la patente de pintor de historia y de artista inspirado? ¿ha sido en los prefacios o en las odas de su ilustre amigo?²²

Está claro que Baudelaire estaba decidido a no dejarse destruir por Hugo, determinación que podemos confirmar en la comparación un tanto envidiosa entre Delacroix y Hugo en *El Salón de 1846*:

Se ha sido injusto hasta este momento con Eugène Delacroix. La crítica ha sido con él amarga e ignorante; salvo algunas honrosas excepciones, el elogio ha debido a menudo parecerle chocante. En general, y para la mayoría de la gente, nombrar a Eugène Delacroix es como arrojar en su espíritu no sé qué ideas vagas de fogosidad mal encauzada, de turbulencia, de inspiración aventurera, hasta de desorden; y para esos señores que integran la mayoría del público, el azar, honesto y complaciente servidor del genio, juega un importante papel en sus más felices composiciones. En la desgraciada época de revolución a la que me refería hace poco, de la que he consignado los numerosos desprecios, con frecuencia se ha comparado a Delacroix con Víctor Hugo. Se tenía al poeta romántico, hacía falta el pintor. Esta necesidad de encontrar a toda costa semejantes y análogos en las distintas artes lleva con frecuencia a extrañas pifias, y esta demuestra una vez más que era poco entendido. Sin duda la comparación debió resultarle penosa a Eugène Delacroix, puede que a ambos; pues si mi definición del romanticismo (intimidación, espiritualidad, etc.) sitúa a Delacroix a la cabeza del romanticismo, excluye naturalmente al Sr. Víctor Hugo. El paralelismo ha quedado en el dominio banal de las ideas aceptadas, y esos dos prejuicios entorpecen todavía muchas cabezas débiles. Hay que acabar de una vez por todas con todas esas necedades de retórico. Ruego a todos aquellos que han sentido la necesidad de crear para uso propio una estética determinada, y de deducir las causas de los resultados, que comparen atentamente los productos de estos dos artistas.

El Sr. Víctor Hugo, del que ciertamente no quiero disminuir la nobleza y la majestad, es un obrero más hábil que inventivo, un trabajador más correcto que creativo. Delacroix es torpe en ocasiones, pero esencial-

mente creativo. El Sr. Víctor Hugo deja ver en todos sus cuadros, líricos y dramáticos, un sistema de alineamiento y de contrastes uniformes. La misma excentricidad adquiere en él formas simétricas. Posee a fondo y emplea fríamente todos los tonos de la rima, todos los recursos de la antítesis, todas las trampas de la aposición. Es un compositor de decadencia o de transición, que se sirve de sus herramientas con una destreza verdaderamente admirable y curiosa. El Sr. Hugo era por naturaleza académico antes de haber nacido, y si nos encontráramos todavía en los tiempos de las maravillas fabulosas, creería con gusto que los leones verdes del Instituto, cuando él pasaba por delante del enojado santuario, le murmuraron frecuentemente con una voz profética: “¡Tú serás de la Academia!”.

La justicia es más tardía para Delacroix. Sus obras son, por el contrario, poemas, grandes poemas ingenuamente concebidos, ejecutados con la acostumbrada insolencia del genio. En los del primero, no hay nada que adivinar; encuentra tanto placer en demostrar su habilidad, que no omite ni una brizna de hierba ni un reflejo de reverberación. El segundo abre en los suyos profundas avenidas a la más viajera de las imaginaciones. El primero goza de una cierta tranquilidad, mejor dicho, de un cierto egoísmo de espectador, que hace planear sobre toda su poesía una cierta frialdad y moderación, que la pasión biliosa y tenaz del segundo, en conflicto con las paciencias del oficio, no siempre le permite conservar. Uno comienza por el detalle, otro por la inteligencia íntima del tema; a eso se debe que este se quede en la piel y que el otro desgarré las entrañas. Demasiado material, demasiado atento a las superficies de la naturaleza, el Sr. Víctor Hugo se ha hecho un pintor en poesía; Delacroix, siempre respetuoso con su ideal, es a menudo, a su manera, un poeta en pintura²³.

Estamos ante un gran polemista crítico que se muestra deliciosamente injusto con el más grandioso de los poetas franceses. Hugo es aquí hábil pero no inventivo, un trabajador correcto pero no creativo. Pocos comentarios críticos pueden ser más destructivos que “la misma excentricidad adquiere en él formas simétricas”. Hugo no es más que un retratista superficial de la naturaleza y un impostor académico, condenado desde su nacimiento a convertirse en un pilar institucional. En la década siguiente la posición de Baudelaire ante Hugo se volvió más negativa aún, así que es con sorpresa que leemos las cartas que le envió al poeta en el exilio en 1859. Sin embargo la compleja retórica de las cartas es

absolutamente humana, demasiado humana, en su expresión de la conciencia de las influencias poéticas:

De manera que ahora le debo algunas explicaciones. Conozco sus obras de memoria y sus prefacios me indican que he transgredido la teoría que usted suele exponer sobre la alianza entre moralidad y poesía. Pero en esta época en que la sociedad se aleja del arte con tanto hastío, en la que los hombres permiten que las preocupaciones puramente materiales los degraden, creo que exagerar un poco en la dirección opuesta maravillosa no hace daño. Es posible que me haya excedido en las protestas, pero fue necesario. Finalmente, creo que incluso si hubiese un poco de fatalismo oriental mezclado en mis reflexiones sería perdonable. El mundo terrible en el que vivo me hace desear el aislamiento y la fatalidad. Lo que yo quería lograr sobre todo era llevar los pensamientos del lector de regreso a esa maravillosa y breve época durante la cual usted verdaderamente reinó y que sigue viva en mi memoria como un delicioso recuerdo de infancia...

Los versos que acompañan esta carta me han estado dando vueltas en la cabeza desde hace rato. La segunda pieza fue escrita con *el objetivo de imitarlo a usted* (ríase si quiere de algo tan absurdo; yo mismo me río), después de haber leído algunos de sus poemas en los cuales tan magnífica benevolencia se mezcla con familiaridad conmovedora. He visto en las galerías de arte a algunos infelices estudiantes que copian las obras de los maestros. Logradas o fallidas, estas imitaciones a veces contenían —aunque el estudiante lo ignorase— un poco de su propio carácter, grandioso o común. Quizás (¡quizás!) esto explique mi osadía. Cuando reaparezca *Las flores del mal*, hinchada con tres veces más poemas de los que la corte censuró, tendré el placer de inscribir a la cabeza de estos poemas el nombre del poeta cuyas obras me han enseñado tanto y que llenaron de alegría mi juventud.

“Esa maravillosa y breve época” seguramente se refiere al romanticismo de la revolución de 1830, ese momento encantado en el que Víctor Hugo era rey. Pero la verdadera referencia es al Baudelaire de nueve años de edad que encuentra en su precursor “un delicioso recuerdo de infancia” y no una mera similitud. Cuando habla de imitación no puede evitar la calificación: “Un poco de su propio carácter, grandioso o común”. Unos meses después le envió a Hugo su poema “El cisne”, pidiéndole

que lo juzgara con "sus ojos paternos". Pero al año siguiente lo condenó de nuevo por "su preocupación con los acontecimientos actuales... su fe en el progreso, en la salvación de la humanidad con globos, etc."

El látigo de la ambivalencia restalla aquí y allá en Baudelaire. Hugo creía en la salvación con globos pero también, a los ojos de su mal hijo, era una fuerza de la naturaleza: "Ningún artista es más universal que él, ninguno más apto para ponerse en contacto con las fuerzas de la vida universal, ninguno más dispuesto que él a bañarse sin cesar en la naturaleza"²⁴. Esto parece un juicio definitivo pero Baudelaire se permite a continuación una diatriba, que a duras penas hace mella en el divino precursor:

Hugo piensa mucho en Prometeo. Ha puesto un buitre imaginario sobre un pecho que nunca ha sido lacerado más que por las picaduras de pulga de su propia vanidad...

Hugo el todopoderoso siempre tiene la cabeza inclinada, meditabundo; no es de extrañarse que no vea sino su propio ombligo.

Leer esto es doloroso, pero más dolorosas son las referencias a Hugo en la correspondencia de Baudelaire de 1865-66. En un momento dado, en un instante de buen humor, rinde un homenaje grandioso y en parte involuntario al visionario que lo inspiraba a la vez que lo inquietaba:

¡Parece que él y el océano han reñido! Quizás él ya no tiene la fuerza para soportar por más tiempo al océano, o quizás el océano se ha cansado de su presencia.

La insistente confrontación con el ego imperturbable de su padre poético, de esa fuerza de la naturaleza, supone admitir implícitamente que él sigue estando ahí en sus propios términos.

En una carta a Jacques Rivière, Proust comparó a Baudelaire con Hugo, evidentemente prefiriendo al primero sobre el segundo. Proust consideraba que lo que Wallace Stevens llamó, basándose en Baudelaire, la poesía profunda de los pobres y de los muertos se debía sólo a Baudelaire, no a Hugo. Pero como poetas de amor los dos están en el mismo nivel y quizás es posible que Hugo sea superior. Proust aseguró que prefería Baudelaire a Hugo en un gran tropo común:

*Elle me regarde de ce regard suprême
Qui reste à la beauté quand nous en triomphons.*
[Me miró con esa mirada suprema
Que le queda a la belleza cuando triunfamos sobre ella.]
—Hugo

*Cette gratitude infinie et sublime
Qui sort de la paupière qu'un long soupir*
[Esta gratitud infinita y sublime
Que sale del párpado como un largo suspiro.]
—Baudelaire²⁵.

Ambos son soberbios, y aunque yo también prefiero el de Hugo, me pregunto cómo se explica la preferencia de Proust. Ambas bellezas han sido derrotadas: la de Hugo, por él mismo, en tanto que la Hipólita de Baudelaire refleja el triunfo de Delfina, que mira a su víctima con los ojos brillantes de una leona. Con cierta socarronería, Proust dice preferir el tropo heterosexual al tropo lesbiano, pero no explica por qué. Sin embargo, como crítico admirable que era, nos ayuda a ampliar la percepción de Valéry. Resuelto a hacer precisamente lo que Hugo no había hecho, Baudelaire se convirtió en el poeta moderno de Lesbos y llegó a tener una visión tan compleja de esta convención alternativa de Eros que usurpó para siempre todas sus representaciones:

Como bestias inmóviles tumbadas en la arena,
Vuelven sus ojos hacia el marino horizonte,
Y sus pies que se buscan y sus manos unidas,
Tienen desmayos dulces y temblores amargos.

Las unas, corazones que aman las confianzas
En el fondo del bosque donde el arroyo canta,
Deletrean el amor de su pubertad tímida
Y marcan en el tronco a los árboles tiernos;

Las otras, como hermanas, andan graves y lentas,
A través de las peñas llenas de apariciones,
Donde vio San Antonio surgir como la lava
Aquellas tentaciones con los senos desnudos;

Y las hay, que a la luz de goteantes resinas,
En el hueco ya mudo de los antros paganos,
Te llaman en auxilio de su aulladora fiebre.
¡Oh Baco, que adormeces todas las inquietudes!

Y otras, cuyas gargantas lucen escapularios,
Que, un látigo ocultando bajo sus largas ropas,
Mezclan en las umbrías y solitarias noches,
La espuma del placer al llanto del suplicio.

Oh vírgenes, oh monstruos, oh demonios, oh mártires,
De toda realidad desdeñosos espíritus,
Ansiosas de infinito, devotas, satiresas,
Ya crispadas de gritos, ya deshechas en llanto.

Vosotras, a quien mi alma persiguió en tal infierno,
¡Hermanas mías!, os amo y os tengo compasión,
Por vuestras penas sordas, vuestra insaciable sed
Y las urnas de amor que vuestro pecho encierra²⁶.

La traducción transmite las minucias del francés de Baudelaire y nos ayuda a entender lo que Eric Auerbach memorablemente denominó la dignidad estética de Baudelaire, esa fusión prácticamente inigualada entre el *pathos* romántico y la ironía clásica, tan claramente dominante en estas cuartetas. No obstante, yo quisiera resaltar otro aspecto: la agudeza psicológica en la que Baudelaire sobrepasa a casi todos los poetas excepto a Shakespeare. En una exclamación grandiosa y lastimera, Freud especuló sobre la homosexualidad femenina: “La masculinidad se desvanece en la actividad y la feminidad en la pasividad y eso no nos dice lo suficiente”. Baudelaire nos dice lo suficiente, casi más, incluso a la luz de lo que nos reveló Melanie Klein después de Freud y de Karl Abraham. Estas “mujeres malditas”, niñas, en realidad, juegan a ser masculinas y femeninas, pues el gran descubrimiento de Baudelaire es que el lesbianismo transforma lo erótico en lo estético, transforma la compulsión en un juego inocuo que sigue siendo compulsivo. Los espíritus de Baudelaire desprecian la realidad —y por tanto el principio de realidad que es nuestra conciencia de la mortalidad— y exploran el infinito, sólo

para descubrir que la única infinitud es el infierno de la repetición. Volvamos a Delfina y a Hipólita: Baudelaire ve y muestra a Delfina como la hija que se venga de la madre en una forma inusitada. Cuando Hipólita le ruega que le permita suicidarse sobre su pecho y buscar allí “el solaz de una tumba”, sentimos que Melanie Klein es redundante, quizás superflua. La venganza de la madre es sin duda la venganza de Baudelaire de su propia madre, pero también es la venganza estética de la naturaleza. En el caso de Baudelaire, quizás fue también la venganza de esa fuerza de la naturaleza que intima demasiado con el océano, del victorioso padre poético, el vilipendiado pero jamás olvidado Víctor Hugo.

Frontispicio 59

Arthur Rimbaud

*Entonces el alma podrida y el alma desolada
sentirán chorrear tus maldiciones.*

*—Ellos se habrán acostado sobre tu Odio inviolado,
librados, por la muerte, de las justas pasiones,*

*¡Cristo! oh Cristo, eterno ladrón de energías,
Dios que por dos mil años te consagras a tu palidez,
clavadas en el suelo, de vergüenza y cefalalgias,
o derribadas, las frentes de mujeres de dolor²⁷.*

Estas son las dos últimas cuartetas de “Las primeras comuniones”, uno de los muchos poemas en los cuales Rimbaud, genio de la adolescencia, desplegó su originalidad asombrosa —al menos en la poesía francesa—. Para Rimbaud, Baudelaire fue “el primer visionario, el rey de los poetas, un verdadero Dios. Sin embargo vivió en un medio demasiado artístico; y su forma, tan alabada, es tonta. Las invenciones de lo desconocido exigen nuevas formas”.

No sé qué habría pensado Rimbaud de Blake. En Víctor Hugo, el francés que más se le asimila, observó ambiguamente “demasiados jehovas y columnas, viejas enormidades gastadas”. *Una temporada en el infierno* es una nueva forma en su lengua, ¿pero será una de las “invenciones de lo desconocido”?

En la larga historia de la gnosis poética, *Una temporada* viene de un antiguo linaje, uno del cual Rimbaud se benefició ignorándolo. El suyo no fue un gnosticismo tradicional y no puede ser absorbido por el desfile que se extiende desde Simón Magus hasta Víctor Hugo. Lo característico de sus herejías es su crudeza y su humor:

He heredado de mis antepasados galos, el ojo azul claro, la frente estrecha y la torpeza en la lucha... Pero yo no engraso mi melena²⁸.

Rimbaud abandonó la poesía a los 19 y vivió 18 años más. No es que haya agotado su *daimón*, sino que su genio u otro yo lo enfurecieron y lo obligaron a exilarse.

Arthur Rimbaud

1854 | 1891

RIMBAUD, heredero tanto de Hugo como de Baudelaire, era un poeta potencialmente más fuerte que ambos, igual que Hart Crane, cuyas dotes poéticas hubiesen trascendido la obra de sus dos precursores, Eliot y Stevens. Esta identificación de Crane con Rimbaud resulta particularmente conmovedora en este contexto porque nos recuerda pérdidas tan grandes como las infligidas por las muertes tempranas de Keats y de Shelley. El escándalo de Rimbaud, considerable en la tradición poética de cualquier nación, se vio magnificado por cuenta del relativo recato —en términos de la forma y de la retórica— de la poesía romántica francesa, para no hablar de toda la tradición poética francesa. Una crisis en la poesía francesa no haría mella en la tradición angloamericana, infinitamente variada y heterodoxa.

Excepción hecha de Rimbaud y de unas cuantas figuras más recientes, la poesía francesa no ha contado con titanes excéntricos que impongan nuevas formas. Rimbaud fue un gran innovador de la poesía francesa, pero no lo habría sido tanto de haber escrito en la lengua de William Blake y de William Wordsworth, de Robert Browning y de Walt Whitman. *Una temporada en el infierno* fue publicado más de ochenta años después de *El matrimonio del cielo y del infierno*, y la deconstrucción del yo poético que se lleva a cabo en las *Iluminaciones* no es más radical que la de los monólogos de Browning o el *Canto de mí mismo*. Es necesario ser absolutamente moderno, y un siglo después de Rimbaud es evidente que nadie nunca será más absolutamente moderno que Wordsworth, el poeta de *El preludio* y de las crisis líricas de 1802. Alguna vez creí que la verdadera diferencia entre la poesía inglesa y la francesa radicaba en que no hay equivalentes franceses para Chaucer y Spenser, Shakespeare y Milton. Pero ahora creo que Wordsworth marcó una mayor diferencia, pues su asombrosa originalidad puso fin a una tradición que había permanecido intacta desde Homero hasta Goethe.

Rimbaud tuvo grandes antecesores —Hugo y Baudelaire— pero su potencial era de tal magnitud que se habría beneficiado de un conten-

diente más vigoroso, como lo fue Milton –y Shakespeare, en menor grado– para Wordsworth. En últimas, los mejores poetas franceses –incluido Valéry– deben enfrentarse a un antecesor compuesto, Boileau-Descartes, en parte crítico clásico, en parte filósofo. Son muy diferentes las urgencias que se desarrollan cuando hay que abrirse un espacio literario en un lugar ocupado por Milton o por Wordsworth. La diferencia –incluso en un descastado como Rimbaud– impone ciertos límites tanto a la retórica como a la visión.

Los críticos están de acuerdo en confirmar que esos límites se tambalearon con *Una temporada en el infierno* e *Iluminaciones*. Leo Bersani –en una impresionante defensa de la “simplicidad” de las *Iluminaciones*– afirma que la grandeza de Rimbaud está en sus negaciones. Parecería que la verdadera ambición de Rimbaud consiste en lograr que la poesía signifique lo menos posible. Si su fórmula central está en “El yo es otro”, *Iluminaciones* se convierte en la obra crucial. Pero dado que la poesía, como las creencias, existe entre la verdad y el significado, el sueño rimbaudiano-bersaniano de la negación literaria podría no ser más que un sueño. ¿Qué quedaría de un poema si estuviera, como quisiera Bersani, “despojado de toda referencia y de toda relación, de actitudes, de sentimientos, de tonos”? Bersani es el primero en aceptar que *Una temporada* es cualquier cosa menos eso; en él es evidente la sobrecogedora revelación de un yo coherente, si bien de subjetividad poco perdurable. Esa suma de topos y tropos que llamamos “voz” es tan fuerte en *Una temporada*, que debemos considerarlo un poema en prosa del alto romanticismo, al margen de nuestra apreciación de *Iluminaciones*.

Más que *El matrimonio del cielo y del infierno* de Blake, *Una temporada* siempre está a punto de caer en la normatividad cristiana que Rimbaud quiere negar y que evidentemente dejó de negar en su lecho de muerte. En una brillante exégesis, Kristin Ross lee *Una temporada* como una apertura hacia un campo sociohistórico cuyo profeta fue Marcuse, en nombre de Freud. *Eros y civilización* es la elocuente recapitulación por parte de Ross de la postura asumida por Rimbaud de “yo seré un trabajador, pero sólo cuando el trabajo como lo conocemos haya llegado a su fin”. Bersani idealiza con gran belleza la ambición estética de Rimbaud y Ross idealiza con gran nobleza su supuesta socialización, si bien en un más allá postapocalíptico. Yo estoy condenado a leer a Rimbaud desde la perspectiva del romanticismo, como lo hace John Porter

Houston, y en el poeta que yo leo está el desorden de la visión romántica pero también gran parte del contenido, y a mí no me parece que sea un contenido social.

Tanto peor para el leño que descubre que es un violín, o para el pedazo de bronce que descubre que es un bugle, o para el francesito de orígenes campesinos que a los 16 escribe “El barco ebrio”, que resume y supera “El viaje” de Baudelaire. La violenta originalidad de Rimbaud, evidente desde este momento, no embiste contra el significado sino contra cualquiera –incluido Baudelaire– que le haya legado un significado que él no posea ya. Rimbaud toleraba la autoridad literaria aun menos que Víctor Hugo –a quien concedió a regañadientes la facultad poética de la visión–. Si se pudiese mezclar al visionario Hugo y a Baudelaire en un solo poeta, quizás entonces Rimbaud habría tenido un precursor capaz de provocar en él una cierta ansiedad útil; pero él no tenía manera de recurrir a la costumbre poética angloamericana de crear para uno mismo un antecesor compuesto e imaginario.

Rimbaud acabó *Una temporada en el infierno* apenas dos años después de “El barco ebrio”. A excepción de Blake –que supuestamente escribió “How Sweet I Roam’d from Field to Field” [Qué dulce errancia de un campo a otro] antes de cumplir los catorce– no hay poeta tan precoz como Rimbaud en toda la historia de la literatura occidental. Rimbaud era un poeta extraordinario, como Blake, pero a diferencia de Blake, abandonó la poesía al cumplir los 19. Muerto a los 37 después de haber dedicado la segunda mitad de su vida a ser comerciante y traficante de armas en África, Rimbaud no podía menos que convertirse en la instancia mítica de la alienación del poeta moderno. El mito opaca el profundo tradicionalismo de *Una temporada*: dejando a un lado las diferencias implícitas en el tardío romanticismo francés, Rimbaud pertenece tanto al alto romanticismo como Blake o Shelley, o como Víctor Hugo.

Se ha dicho que *Una temporada en el infierno* es un poema en prosa o un *récit*; también podríamos decir de él que es una anatomía en miniatura, en el sentido que Northrop Frye le da al género. Quizás debería ser considerado un evangelio gnóstico tardío, como su modelo escondido, el Evangelio canónico de Juan, obra de la que sospecho que fue revisada para alejarla de su forma original una en la cual el Verbo no se convertía en carne sino en *pneuma*, y habitaba entre nosotros. De todos los escritos de Rimbaud el que tiene más parecidos con las escrituras hermenéuticas es *Una temporada*. Rimbaud nunca oyó hablar de Blake

ni de su promesa de legarle al mundo su propia Biblia del infierno, pero formalmente *Una temporada* siempre me recuerda *El matrimonio del cielo y del infierno*, si bien su espíritu es muy diferente de este curioso y genial ejemplo de sátira apocalíptica.

También podemos decir de *Una temporada*, sin ser condescendientes, que es el Evangelio de la adolescencia —sin olvidar, por supuesto, que Rousseau inventó esta interesante transición, de la cual no hay rastros en la literatura antes de él—. Resulta grotesco pensar en Rousseau leyendo *Una temporada*, pero es claro que Rimbaud es uno de los descendientes directos de Rousseau; y es que aquel intentó negar todas sus herencias, ¿pero cómo negar el romanticismo? Su negación del catolicismo no es nada si no es romántica, en especial en sus ambigüedades.

El patrón que se desarrolla en las nueve secciones de *Una temporada* le habría resultado familiar a cualquier gnóstico alejandrino del siglo II. Rimbaud empieza con una caída que es también una catastrófica creación, y deja a un lado el festín de la vida sin olvidar, no obstante, *la clef du festin ancien*. El ágape debe ser por tanto una comunión, la compleción o *pleroma*, de la cual se ha alejado Rimbaud hacia el vacío del infierno, el *kenoma* gnóstico, que no es más que la existencia corporal cotidiana. En *Una temporada*, Satán es también un demiurgo, un demiurgo siervo o campesino. Quizás la mayor ironía de Rimbaud es su “Je ne puis comprendre la révolte”, pues los siervos se rebelaron sólo para dedicarse al pillaje. El anhelo medieval de la sección “Mala sangre” se parece a la voracidad de los lobos con un animal que no han matado todavía: el lobo Rimbaud, ante el regreso de su sangre pagana, es ahora ignorado:

¡La sangre pagana vuelve! El Espíritu está próximo, ¿por qué Cristo no me ayuda, dando a mi alma nobleza y libertad? ¡Ay! ¡El Evangelio ha pasado! ¡El Evangelio! el Evangelio.

Espero a Dios con glotonería. Soy de raza inferior desde la eternidad²⁹.

El Espíritu Santo está cerca, pero la espera de Dios con glotonería sólo garantiza que Cristo retenga la caridad. La nobleza y la libertad no le llegan al siervo que desea una salvación inexplicable. Por tanto la barbarie noble es preferible a una supuesta civilización en un mundo sin revelación. Esta es la dialéctica del gnosticismo libertino, que me recuerda que el libro estadounidense cuyo espíritu es más afín al de Rimbaud

es *Miss Lonelyhearts*, de Nathanael West, una versión sórdida y soberbia de la antigua doctrina gnóstica que Gershom Scholem denominó “redención a través del pecado”. Rimbaud hace resonar a lo largo del resto de “Mala sangre” la música férrea del atavismo, en una justificación a gran escala de su propia perturbación sistemática de los sentidos, y al final se colapsa en la noche de un infierno verdadero. El infierno de Rimbaud está atravesado de atisbos de la divinidad y parece estar literalmente casado con el cielo, sin nada de la ironía dialéctica de Blake. Dios y Satán parecen ser nombres diferentes de un único espíritu soporífero, y así se prepara Rimbaud para su propio y más profundo descenso hacia el delirio y sus recuerdos íntimos de su vida con Verlaine.

Cuando pienso en *Una temporada* pienso en la inteligencia enferma de Verlaine, la Virgen necia, dirigiéndose a Rimbaud, el Esposo infernal. Si es que *Una temporada* puede tener lectores comunes, en el sentido johnsonianiano, ¿qué otra cosa recordarían? Si Rimbaud lo hubiese querido, habría sido el humorista más brutal en lengua francesa. Verlaine quedó empalado para siempre como la Virgen necia, un masoquista oportunista, indigno de la salvación y de la condena. La autoridad de este señalamiento crece con la descripción de las incursiones del Novio infernal en la alquimia poética, que seguramente fueron pensadas para ser leídas como algo ridículo, tanto como las posturas de la Virgen necia. El mito de Rimbaud es tan poderoso que su propio repudio de la divinidad y de la magia no acaban de convencernos. No podemos menos que hacer una mueca irónica ante la Virgen necia, mientras que recordamos con respeto estético los experimentos verbales de los que Rimbaud abjura con tanto vigor.

Rimbaud descubre que para salir del infierno debe desprenderse de su propio dualismo gnóstico, que equivale a un cristianismo gnóstico no muy alejado del de Juan. Gran parte de las secciones “L’Impossible” y “L’Éclair” están dedicadas al alejamiento del cristianismo —del único cristianismo aparentemente disponible—. Pero como esta búsqueda incluye a las dos grandes bestias de la Europa del siglo XIX, el idealismo trascendental y la religión de la ciencia, Rimbaud descubre que no es posible burlarse impunemente ni de Dios ni de Rimbaud. Después de descartar estos absurdos, en “Matin” se restablece su gnosticismo, su sensación de que lo mejor de él, lo más antiguo, se remonta a antes de la creación-caída. Rimbaud aclama el nacimiento del nuevo trabajo, de la nueva sabiduría, y pasa al admirable “Adieu” y su lema: “*Il faut être*

absolument moderne” [Hay que ser absolutamente modernos], epígrafe de la obra de Hart Crane, su heredero gnóstico. Rimbaud —que ya no es ni un mago ni un ángel— es devuelto a la tierra, de nuevo campesino, como sus ancestros. Pensar en la tierra no parece una formulación gnóstica, y el famoso pasaje final de *Una temporada* abandona el gnosticismo para siempre en el extraordinario descubrimiento del monismo visionario:

...—he visto allí abajo, el infierno de las mujeres—; y me será permitido *poseer la verdad en un alma y un cuerpo*³⁰.

Rimbaud vio *allí abajo* —en su relación con Verlaine— el infierno de las mujeres precisamente en el romance edípico del que quiso huir. La posesión de la verdad en una sola alma y un solo cuerpo —los propios— es una revelación narcisista similar a la de Walt Whitman al final de *Canto de mí mismo*. Se rechaza tanto el cristianismo como el gnosticismo, y también la heterosexualidad y la homosexualidad. *Una temporada* termina con un regreso hacia el interior más afín a Whitman que a Hugo o a Baudelaire:

No obstante, es la víspera. Recibamos todos los impulsos de vigor y de ternura real. Y, a la aurora, armados de una paciencia ardorosa, entraremos en las espléndidas ciudades³¹.

Es un pasaje digno del poeta a quien James Wright llamó “nuestro padre, Walt Whitman”. No podríamos murmurar “nuestro padre, Arthur Rimbaud”, pero sí podemos recordar la devoción de Hart Crane por Whitman y por Rimbaud y agradecerle a Crane que nos haya enseñado algo sobre nuestros ancestros.

Frontispicio 60

Paul Valéry

En cuanto a mí, he oscilado entre el todo y la nada de todo. Conocí a Mallarmé después de haber padecido su influencia hasta el límite y en el preciso momento en el que, en mi cabeza, quería guillotinar toda la literatura.

Adoraba a ese hombre extraordinario en el mismo momento en el que me di cuenta de que la suya —invaluable— era la cabeza que había que cortar para decapitar a toda Roma. Podrá usted adivinar la pasión de un joven de veintidós años, enloquecido por los deseos contradictorios e incapaz de ignorarlos, intelectualmente celoso de toda idea que pareciera mezclar el poder y la precisión: no un amante de almas sino de las mentes más variadas, como otros lo son de cuerpos³².

Paul Valéry —el poeta francés más importante desde Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé— fue también la última luminaria de la tradición crítica francesa antes de que descendiera a los abismos de Roland Barthes y de los técnicos que lo sucedieron.

La ambigüedad consciente de Valéry ante su precursor Mallarmé contribuyó a generar sus brillantes especulaciones sobre la influencia poética. Estas meditaciones estéticas eran tan solo una parte de su indagación sobre la crisis de la cultura europea, sobre ese malestar genérico que ya padecemos en Estados Unidos. En los principales poemas de Valéry también hay una exploración urgente de la sensación de haber llegado demasiado tarde a una tradición ya completa.

La combinación de la fuerza y la precisión es una buena forma de definir el genio de Valéry, cuya poderosa influencia sobre los principales poetas americanos modernos va de Wallace Stevens a T.S. Eliot y hasta James Merrill, que tradujo maravillosamente al inglés el “Palme” de Valéry, que culmina con el autorretrato implícito del maestro francés:

Que las poblaciones sean
Aplastadas por el pie—
Irresistiblemente, palmas—

¡Entre las frutas celestiales!
No fueron en vano aquellas horas
Siempre y cuando conservemos
Cierta levedad cuando las hayamos perdido;
Como alguien que, después de pensarlo, gasta
Sus más íntimos dividendos
Para crecer a cualquier costo.

Paul Valéry

1871 | 1945

EN EL PREFACIO A *Leonardo Poe Mallarmé* Valéry llama a estos precursores “tres maestros del arte de la abstracción”. La famosa fórmula del poeta es que “el hombre crea mediante la abstracción” y aquí “abstracción” se debe entender en su sentido latino original: “sacar, remover, separar”. La primera parte de *Notas para una ficción suprema*, “It Must Be Abstract” [Debe ser abstracto] se mueve en una atmósfera surgida de la percepción de Valéry pero en una versión americana –versión de Whitman, no de Poe–:

El tiempo y el gigante del tiempo,
digamos el tiempo, el mero tiempo, el mero aire:
una abstracción sangrada, como un hombre por el pensamiento³³.

Las invenciones de Valéry son sacadas de una realidad caduca que él se niega a relacionar con la imaginación de sus maestros. Estos “encantados me dominaban y –como era de esperarse– me atormentaban también; lo bello es lo que nos llena de desesperación”. Si Valéry hubiese hablado de dolor y no de desesperación, habría resultado más nietzscheano. La genealogía de la imaginación no es un tema para él. La desesperación no es la caducidad presente o ausente en la realidad; es la abrumadora presencia de la realidad, del principio de realidad, o de la necesidad de la muerte en vida, o sencillamente de la muerte. El hermoso “Palme” culmina con una metáfora central en toda su poesía:

¡Parecido a aquel que piensa
y cuya alma se despilfarra
para aumentar sus dones!

La palma es la imagen de una mente tan rica en pensamientos que los dones de su propio espíritu la alimentan constantemente. Es posible que esta sea una de las fuentes del poema de muerte de Stevens, “Of Mere Being” [Del puro ser], pero la palma de Valéry es menos pura y

menos vacilante que el emblema final de Stevens. Estos dos poetas —y pensadores de poesía— no se parecen mucho entre sí a pesar del respeto de Stevens por Valéry. Quizás su mayor diferencia estriba en su actitud hacia sus antecesores. Valéry es lúcido y cándido y se enfrenta a Mallarmé. Stevens insiste en que no ha leído a Whitman y lo condena por su imagen pública de ramera, y sin embargo no puede dejar de repasar los poemas de Whitman en sus propios poemas. Cosa que, por otro lado, fue lo mismo que hizo Whitman a la hora de discutir su relación con Ralph Waldo Emerson.

En una reflexión de 1919 sobre la crisis intelectual, Valéry hizo un retrato memorable del Hamlet europeo avistando millones de fantasmas:

Pero es un Hamlet intelectual. Reflexiona sobre la vida y la muerte de las verdades. Sus fantasmas son todos los temas de nuestras controversias; su pesadumbre es nuestro derecho a la gloria; se inclina bajo el peso de los descubrimientos y del conocimiento, incapaz de renunciar e incapaz de reanudar esta actividad sin límites. Medita sobre el tedio de recomenzar el pasado, sobre la tontería de vivir siempre en pos de la originalidad. Oscila entre uno y otro abismo, pues hay dos amenazas que aún se ciernen sobre el mundo: el orden y el desorden.

Valéry temía que Europa se convirtiera “en lo que en realidad es: un cabo del continente asiático”. Era un temor profético, si bien afortunadamente aún no se ha cumplido del todo. Cuando Valéry escribe de esta manera, resulta interesante para editorialistas y columnistas de la variedad más sustanciosa; no obstante, su preocupación por la cultura europea —quizás con un exceso de tintes sagrados— es un elemento crucial en su prosa. En una reflexión sobre Descartes, el intelecto francés arquetípico, Valéry expone las leyes de su propia naturaleza: “Descartes es sobre todo un hombre de acción deliberada”. Para Valéry la conciencia era una aventura deliberada, y es esta idea de una búsqueda intencional a través del cultivo de la conciencia es lo que explica en parte que sea una figura central de la intelectualidad literaria occidental.

Valéry despreciaba la originalidad, pero sus percepciones críticas se cuentan entre las más originales de su siglo. Sus *Analects* abundan en verdades sombrías sobre la originalidad literaria:

El valor de la obra de un hombre no radica en la obra misma sino en el uso que después le dan otros, en otras circunstancias.

Nada es más “original”, nada es más “uno mismo” que alimentarse de los demás. Pero hay que digerirlos. Los leones están hechos de ovejas asimiladas.

El sello del gran arte es que sus imitaciones son legítimas, valiosas, tolerables; que no es demolido ni devorado por ellas, ni ellas por él.

Un producto de la mente es importante cuando su existencia, resuelve, resume o cancela otras obras, previas o no.

El artista desea provocar celos hasta el fin de los tiempos.

El texto fundamental de Valéry sobre la originalidad es el que escribió sobre Mallarmé en 1927, en el que su relación con su verdadero precursor le inspiró ironías dialécticas de gran belleza:

Decimos que un autor es original cuando ignoramos las transformaciones ocultas que los otros han producido en él; queremos, pues, decir que lo que ese autor hace es demasiado complejo e irregular en relación con lo que ya fue hecho. Hay obras que son semejantes a otras obras; hay otras que son sus opuestas; y hay otras más que tienen con las anteriores una relación tan compleja que nos perdemos en sus orígenes y preferimos hacerlas provenir directamente de los dioses.

(Para profundizar en este tema sería necesario hablar también de la influencia del espíritu sobre sí mismo, y de la obra sobre su autor. Pero este no es el lugar)³⁴.

En todo el resto de Valéry, en su prosa y en su poesía, está la influencia de la mente de Valéry sobre sí misma, pues ese es su verdadero topos. ¿No es ese el tema real de Descartes y de Montaigne, y de todos los franceses y francesas sensibles e inteligentes? Los malentendidos creativos que inducía en otros le interesaban, pero lo que verdaderamente lo arrebatava eran los malentendidos creativos que inducía en sí mismo —las consecuencias de su pensamiento y de sus escritos en él mismo—. Hay muchos textos que hablan de este arrebato, de los cuales escogí el más

sutil y el más elusivo, *El alma y la danza*. Valéry hace que Sócrates hable de “ese veneno de los venenos, esa ponzoña opuesta a toda la naturaleza”³⁵, la reducción de la vida a las cosas tal como son, que Stevens denominó la Primera Idea:

FEDRO. —¿Qué ponzoña?

SÓCRATES. —[...] que se llama: el tedio de la vida? —Me refiero, entiéndelo bien, no al tedio pasajero; no al tedio por fatiga, o aquel cuyo germen se distingue o cuyos hitos se conocen, sino al tedio perfecto, el puro, el que no reclama al infortunio o a la invalidez por origen, y que se aviene a la condición que dé más gozo contemplar, el tedio, en fin, sin más sustancia que la vida misma ni más causa segunda que la clarividencia del viviente. Este absoluto tedio no es en sí más que la vida enteramente desnuda, cuando claramente a sí propia se mira.

ERIXÍMACO. —Certísimo es que si nuestra alma se purga de toda falsedad, y se priva de toda fraudulenta adición a *lo que es*, ya esta consideración fría, exacta, razonable y moderada de la vida humana en su real condición, amenaza inmediatamente nuestra existencia.

FEDRO. —La vida se ennegrece a su contacto con la verdad, como lo hace el hongo dudoso a su contacto con el aire, cuando se le aplasta.

SÓCRATES. —Erixímaco, preguntábase yo si algún remedio para ese mal había.

ERIXÍMACO. —¿A qué curar un mal tan racional? No hay cosa, sin duda, más mórbida en sí misma, no hay cosa más adversa a la naturaleza que ver las cosas como ellas son. La claridad fría y perfecta, veneno es que será imposible combatir. Lo real, en el estado puro, detiene instantáneamente el corazón... Bastará una gota de esa linfa glacial para distender en el alma los resortes y la palpitación del deseo, exterminar todas las esperanzas, exterminar cuantos dioses en nuestra sangre hubiera. Las virtudes y los más nobles colores, por ella palidecen y se devoran paulatinamente. A un puñado de cenizas se reduce el pasado, a breve carámbano el porvenir. El alma se aparece a sí misma como vacía forma mensurable. Dimos ya, pues, con las cosas en su verdadero ser, las cuales se juntan, se limitan y

se encadenan del modo más vigoroso y mortal... ¡Oh Sócrates, ni por un instante puede sufrir el Universo no ser sino lo que es! Extraño pensamiento: ¡que lo que es Todo no pueda bastarse! Su espanto de ser lo que es, le ha movido a crearse y a pintarse mil máscaras; la existencia de los mortales no tiene otra razón. ¿Por qué existen los mortales? —Su negocio es conocer. ¿Conocer? ¿Y qué es conocer? —Es, seguramente, no ser lo que se es. ¡Y ahí tenemos a los humanos delirando y pensando, introduciendo en la naturaleza el principio de los errores ilimitados, y esa miríada de maravillas!

”Los engaños, las apariencias, los juegos de la dióptrica del espíritu, profundizan y animan la lamentable masa del mundo... En lo que es hace entrar la idea la levadura de lo que no es... Mas, con todo, la verdad se declara a veces, detonante en el sistema armonioso de las fantasmagorías y los errores... Todo al punto amenaza perecer; ¡y Sócrates en persona viene a pedirme un remedio para ese caso desesperado de clarividencia y tedio!³⁶.

Nos acercamos de nuevo a las apropiaciones de Valéry que ha hecho Stevens en *Notas para una ficción suprema*. “La clarividencia del viviente” no le pertenece a Stevens ni nos pertenece a nosotros: es el don particular de la lucidez de Valéry, capaz de reducirlo todo hasta ver “la vida enteramente desnuda”. Si aquí Sócrates es Valéry el escritor, entonces Erixímaco es Valéry el lector —¡de sí mismo! Valéry se ha enseñado a ver en sí mismo “la claridad fría y perfecta”—. En este caso la realidad no es tanto el principio de realidad de Freud como el paso siguiente después de la nada del abismo o del vacío final en el Poe francés y en Mallarmé. El gnosticismo pragmático implícito en Poe y desarrollado por Mallarmé vence en el sermón irónico de Valéry sobre “qué es conocer”. El terror del universo ante su propia nada lo lleva a proliferar mortales, como si cada uno de nosotros no fuese más que otra figuración desesperada. Nuestras equivocaciones y nuestros asombros introducen “en lo que es... el fermento de lo que no es”.

Nos topamos de nuevo con la visión de “Palme” y oímos de la influencia sobre el mismo Valéry de

Quizás cuando desesperemos,
cuando la amada inclemencia

no funcione, a pesar de tus lágrimas,
sino a la sombra de la languidez.

“Nunca debemos llegar al fondo de nada: esta es una ley estricta de la literatura”: Valéry casi no sigue su propio consejo en su propia búsqueda de la explicación de la inexplicable ocurrencia de su autoconciencia deliberada. Todo parece indicar que fue el último de los hombres de letras de la tradición francesa que pudo reconciliar una aguda conciencia de su propia conciencia con las grandes invenciones posibles sólo mediante la abstracción, mediante la capacidad de extracción de una retórica encumbrada. En comparación con él, la llegada de Sartre y Blanchot –para no hablar de Derrida– a la creación resulta irremediabilmente tardía.

1. Sagrada Biblia del pueblo católico, Evangelio según San Mateo, 25, 13 y 25,31, en trad. de Ilmo. señor don Félix Torres Amat, Bogotá, Panamericana Editorial, 1992.
2. *La casa de la vida*, "La belleza del cuerpo", Dante Gabriel Rossetti, trad. de Adolfo Sarabia, Madrid, Ediciones Hiperión, p. 177.
3. *Florilegio*, "Cuesta arriba", Christina Rossetti, trad. de Adolfo Sarabia, Madrid, Ediciones Hiperión, 1997, p. 153.
4. *El Renacimiento*, "Sandro Botticelli", Walter Pater, trad. de Vicente P. Quintero, Buenos Aires, Librería Hachette, 1994, pp. 61-63.
5. Sagrada Biblia del pueblo católico, Salmo 68, 14, trad. del Ilmo. señor don Félix Torres Amat, Bogotá, Panamericana Editorial, 1992.
6. *El Renacimiento*, "Conclusión", Walter Pater, sin créditos al traductor, Barcelona, Icaria Editorial, 1982, pp. 180-81.
7. *El Renacimiento*, "Conclusión", Walter Pater, trad. de Vicente P. Quintero, Buenos Aires, Librería Hachette, 1994, pp. 229-30.
8. *El Renacimiento*, "Conclusión", Walter Pater, trad. de Vicente P. Quintero, Buenos Aires, Librería Hachette, 1994, p. 231.
9. *El Renacimiento*, "Sandro Botticelli", Walter Pater, trad. de Vicente P. Quintero, Buenos Aires, Librería Hachette, 1994, pp. 130-31.
10. Sagrada Biblia del pueblo católico, Primera carta de San Pablo a los Corintios, 10, 11, trad. del Ilmo. señor don Félix Torres Amat, Bogotá, Panamericana Editorial, 1992.
11. *Carta de Lord Chandos*, Hugo von Hofmannsthal, trad. de Olivier Giménez López, Montblanc, Ediciones Igitur, 2002, p. 262.
12. "Balada de la vida exterior", en *Poesía lírica y Carta de Lord Chandos*, Hugo von Hofmannsthal, trad. de Olivier Giménez López, Montblanc, Ediciones Igitur, 2002, p. 47.
134. "A la que ha quedado en Francia", IV, fragmento, Víctor Hugo, trad. de Ismael Enrique Arciniegas, en *Senderos*, Bogotá, julio y agosto de 1935, vol. IV, núms. 18 y 19, p. 138.
14. *Vida de Shakespeare*, libro II, "El siglo diecinueve", Víctor Hugo, trad. de Edmundo E. Barthelemy, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1941, p. 257.
15. *La leyenda de los siglos*, "El sueño de Booz", Víctor Hugo, trad. de Rogerio Z. Falguera, Barcelona, Casa Editorial Sopena, s.f., pp. 21-22.
16. *La leyenda de los siglos*, "El sueño de Booz", Víctor Hugo, trad. de Rogerio Z. Falguera, Barcelona, Casa Editorial Sopena, s.f., p. 22.
17. *Aurelia o el sueño y la vida*, parte I, Gérard de Nerval, trad. de José-Benito Alique, Barcelona, Torre de Viento, 2001, p. 19.
18. *Las quimeras y otros poemas*, "El desdichado", Gérard de Nerval, trad. de Anne Marie Moncho y José Luis Jover, Madrid, Visor, 1974, p. 25.
19. *Las quimeras y otros poemas*, "Anteros", fragmento, Gérard de Nerval, trad. de Anne Marie Moncho y José Luis Jover, Madrid, Visor, 1974, p. 31.
20. *Las flores del mal*, "Al lector", fragmento, Charles Baudelaire, trad. de Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 13-14.
21. *4 Maestros franceses*, "Baudelaire", Paul Valéry, trad. de Andrés Holguín, Bogotá, Librería Suramérica, 1944, pp. 75-79.
22. *Salón de 1845*, "Cuadros de historia, II: Boulanger", en *Salones y otros escritos sobre arte*, Charles Baudelaire, trad. de Carmen Santos, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1999, p. 48.
23. *Salón de 1846*, "Eugène Delacroix, IV", en *Salones y otros escritos sobre*

- arte, Charles Baudelaire, trad. de Carmen Santos, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1999, pp. 116-17.
24. Reflexiones sobre algunos de mis contemporáneos": I, Victor Hugo-II, en *Escritos de literatura*, Charles Baudelaire, trad. de Carlos Pujol, Barcelona, Editorial Bruguera, p. 115.
 25. *Crítica literaria*, "A propósito de Baudelaire", Marcel Proust, trad. de Rubén Falbo, Barcelona, Negocios Editoriales, Editorial Astri, 2000, p. 47.
 26. *Las flores del mal*, "Mujeres condenadas", num. 133, Baudelaire, trad. de Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1982, p. 156.
 27. *Poesía completa*, "Las primeras comuniones", IX, Arthur Rimbaud, trad. de Alberto Manzano, Barcelona, Edicomunicación, 1994, p. 110.
 28. *Una temporada en el infierno*, "Mala sangre", en *Obras completas*, Arthur Rimbaud, trad. J.F. Vidal-Jover, Barcelona, Ediciones 29, 1974, p. 73.
 29. *Una temporada en el infierno*, "Mala sangre", en *Obra completa*, Arthur Rimbaud, trad. de J.F. Vidal-Jover, Barcelona, Ediciones 29, 1974, p. 75.
 30. *Una temporada en el infierno*, "Adiós", en *Obra completa*, Arthur Rimbaud, trad. de J.F. Vidal-Jover, Barcelona, Ediciones 29, 1974, p. 107.
 31. *Una temporada en el infierno*, "Adiós", en *Obra completa*, Arthur Rimbaud, trad. de J.F. Vidal-Jover, Barcelona, Ediciones 29, 1974, p. 107.
 32. -Carta a Albert Thibaudet, 1917.
 33. *Notas para una ficción suprema*, "Debe ser abstracta", fragmento VI, Wallace Stevens, trad. de Javier Marías, Madrid, Buenos Aires, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 28.
 34. *4 Maestros franceses*, "Mallarmé", Paul Valéry, trad. de Andrés Holguín, Bogotá, Librería Suramérica, 1944, pp. 109-10.
 35. *El alma y la danza*, Paul Valéry, trad. de José Carner, Buenos Aires, Editorial Losada, 1958, p. 35.
 36. *El alma y la danza*, Paul Valéry, trad. de José Carner, Buenos Aires, Editorial Losada, 1958, pp. 36-38.



VII

NEZAH

HOMERO, LUIS VAZ DE CAMÕES, JAMES JOYCE, ALEJO CARPENTIER, OCTAVIO PAZ

Nezah es la victoria de Dios y en el primero de sus lustros se agrupan algunos ejemplos de genio épico y de sus variantes en el siglo xx. Homero es el poeta de la victoria por excelencia y Camões, poeta nacional de Portugal en su Edad de Oro, se dedica aun más apasionadamente al tema de la victoria en su celebración de los sorprendentes logros de su país.

Hay ironía cabalística en *Nezah*, porque su victoria es la de Dios y no necesariamente la nuestra. Al reconfigurar la *Odisea* en el *Ulises*, Joyce invoca tanto a Dante como a Shakespeare —cosa que nos da una idea de la magnitud de sus ambiciones estéticas— pero su ironía es también una invocación a Flaubert, el genio supremo de la novela en su modo irónico.

El novelista cubano Alejo Carpentier y el poeta mexicano Octavio Paz son surrealistas, pero también ironistas épicos. Carpentier —cuya simbología es abiertamente cabalística— es un novelista histórico de verdadero genio, demasiado poco conocido en Estados Unidos. En *Sor Juana* y en *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz, el poeta mexicano más importante, es el encargado de las vibrantes elegías al largo martirio al cual México ha sometido a sus mujeres.

Frontispicio 61

Homero

*Verdad es que al llegar vengarás sus violencias; mas luego
que a los fieros galanes des muerte en tus salas, ya sea
por astucia, ya en lucha leal con el filo del bronce,
toma al punto en tus manos un remo y emprende el camino
hasta hallar unos hombres que ignoren el mar y no coman
alimento ninguno salado, ni sepan tampoco
de las naves de flancos purpúreos ni entiendan los remos
de expedito manejo que el barco convierte en sus alas.
Una clara señal te daré, bien habrás de entenderla:
cuando un día te encuentres al paso con un caminante
que te hable del bieldo que llevas al hombro robusto,
clava al punto en la tierra tu remo ligero y ofrece
al real Poseidón sacrificios de reses hermosas,
un carnero y un toro, un montés cubridor de marranas:
luego vuelve a tu hogar, donde harás oblación de hecatombes
uno a uno a los dioses eternos que pueblan el cielo
anchuroso; librado del mar, llegará a ti la muerte,
pero blanda y suave, acabada tu vida en la calma
de lozana vejez; entretanto tus gentes en torno
venturosas serán. Estas son las verdades que anuncio¹.*

En el Hades, Ulises impide que las demás sombras beban la sangre del sacrificio para que el profeta Tiresias hable, el primero, después de beber. Tiresias concluye su profecía con estas sorprendentes palabras sobre una vejez lozana y una muerte blanda y suave, “librado del mar”, una vez que el errante Ulises haya apaciguado a Poseidón.

Esta hermosa profecía de Tiresias es un ejemplo de la integridad del genio homérico, como tan sagazmente lo señaló James Joyce. Vemos al avejentado Ulises caminando tierra adentro con un remo al hombro, que los hombres que ignoran el mar confunden con un beldo.

Esta muerte de Ulises, su última aventura, se convirtió en la tradición que culminó con su magnífico viaje final en el “Infierno” de Dante,

cuando, llegado el momento en el que “es tan breve la vigilia”, esta se extiende hasta incluir el intento trasgresor de superar los límites del mundo conocido. El silencio de Dante el peregrino después de haber escuchado a Ulises podría ser la forma más sutil de Dante de hablarnos de la integridad de Homero.

Homero

ES NECESARIAMENTE una rareza hablar del genio de Homero porque la mayoría de los eruditos nos han enseñado que él era una tradición y no una persona en particular. Y sin embargo las dos épicas, *Iliada* y *Odisea*, son obras de gran coherencia que un poeta-editor de genio incuestionable reunió aproximadamente en 700 a.C. Más o menos 150 años después, un editor-autor de eminencia comparable inventó la secuencia crucial de la Biblia hebrea, desde el Génesis hasta Reyes. Este gran Redactor sin nombre —lo conocemos como R— se inventó lo que se convertiría en la cultura de los judíos al utilizar al más grande de los antiguos escritores hebreos —J o la/el Yavista— pero incluyéndola en una gran crónica histórica. En comparación con esa labor de grandes magnitudes, la tarea del poeta-editor de la *Iliada* y de la *Odisea* fue más limitada, si bien igualmente compleja. En tanto que el Redactor hebreo era un gran lector que tuvo que trabajar con escritos anteriores, Homero fue primero que todo un oyente y después un contador de historias que se encargó de pulir los cuentos heredados que él mismo había oído recitar y que mejoró después, en sus propias versiones. Finalmente alguien las escribió, quizás el aedo que llamamos Homero. Su público lo escuchó a él así como él había escuchado la poesía del pasado.

La *Odisea* es un poema de más de 12.000 versos hexámetros que usa un lenguaje tan elaborado, que nadie pudo haberlo hablado jamás. Recitarlo seguramente tomaba varios días y la labor de escribirlo debió de tomar muchos años, pues el alfabeto que Homero tenía a su disposición era difícil de manejar. Pero los grandes poemas no son creados por comités y creo que se puede inferir que Homero, quienquiera que haya sido, perfeccionó primero la versión oral de su poema y después lo escribió, revisándolo en el proceso. Las ansiedades de Homero como poeta se originaban en la poesía del pasado, que desconocemos. Escribir —una actividad por la que sentía un cierto desprecio sutil— no le causaba ansiedad: era sólo una forma de dejar un registro permanente de su arte.

Quiero creer —como Longino, el crítico helenístico— que la *Iliada* y la *Odisea* fueron compuestos por el mismo Homero, quizás con una diferencia de treinta o más años entre el primero (*Iliada*) y el segundo. Aunque son muy diferentes, los poemas bien podrían haber sido compuestos por el mismo maestro, así como *La guerra y la paz* y *Ana*

Karenina son del mismo Tolstoi en épocas diferentes, o como la tragedia de *Romeo y Julieta* y *El cuento de invierno* son Shakespeare, separadas por quince años de composición.

Un poeta-editor es muy diferente de un historiador-editor. El Redactor hebreo, un aristócrata exilado en Babilonia, de alguna manera se regocijaba con su atraso, con sus espiguesos. Judea había sido reducido a escombros —el templo de Salomón había sido destruido por los babilonios en el año 587 a.C.— y si bien se permitió a la gente del común permanecer en la tierra, los letrados se vieron obligados a recordar sus historias desde lejos. También los rollos se fueron al exilio, en donde el Redactor les daría un orden coherente. Si bien el exilio es uno de los grandes temas de Homero, él mismo se negó a ser considerado tardío. Como todos los grandes poetas de la tradición occidental que vinieron después de él, Homero desea ser el mejor y el primero de los aedos. En *Homer: The Poetry of the Past* (1992) [Homero: la poesía del pasado], Andrew Ford estudia la concepción homérica de la poesía como un “canto sin límites”. Una canción así habla de los héroes y de los dioses al unísono, posible tan sólo gracias a Homero. Y sin embargo este quizás fue más un final que un comienzo: perfeccionó un antiguo arte dramático al tiempo que implícitamente negaba su deuda tanto con las generaciones anteriores como con los rivales contemporáneos. Debía de ser sólo uno de muchos editores-aedos de historias en verso que iban de aquí para allá vendiendo sus representaciones. Pero para su arte era fundamental que evitara a su gremio y que nos dijera que su contienda sólo incluía a los dioses y a los hombres que conmemoraba en sus versos.

Al margen de la cantidad de fórmulas y frases hechas que utiliza Homero, considero —y muchos otros conmigo— que es absurdo suponer que carece por completo de originalidad, evidente en sus metáforas y en su organización, y en el orgulloso sentimiento de ser un artista de la composición y de la representación. Sus ironías sin duda son inventos suyos, y en ocasiones reflejan espléndidamente su conciencia de su propia maestría y por tanto de su superioridad en relación con los aedos que lo precedieron. Sin embargo la ironía siempre tiene, en parte, un propósito y una función defensivas porque decir una cosa y querer decir otra es una desviación casi universal de la técnica. He aquí la breve y tragedia del bardo Támiris:

... donde las musas

abordaron al tracio Támiris y pusieron fin a su canto,
cuando regresaba de Ecalia de ver a Éurito ecalieo.

En su jactancia se había vanagloriado de vencer a las propias
musas en el canto, a las hijas de Zeus, portador de la égida.

Irritadas, lo dejaron lisiado, y el canto portentoso

le quitaron e hicieron que olvidase tañer la cítara².

Támiris, un mítico poeta tracio (como Orfeo) tiene una relación con las musas muy diferente de la de Homero: ellas no toleran la rivalidad de Támiris, quizás porque él era hijo de una musa. Homero se cuida bien de no establecer rivalidades con las musas; sus sagaces invocaciones no acaba de pedir su ayuda y eluden cualquier posible competencia. “La cólera canta, oh diosa...”: la *Iliada* empieza dirigiéndose a la musa, mientras que la *Odisea* empieza con un “Musa, dime del hábil varón...”. Es como si Homero, culminando una larga tradición, nos convenciera de que en la práctica él es el primero porque aquellos que vinieron antes no pudieron sobrevivir a la tontería de enfrentarse a las musas. ¿Cómo más explicar que a Támiris le hayan quitado la voz?

Para responder esa pregunta, habría que empezar con un cierto escepticismo ante la voz de Homero, sospechosamente modesta en relación con su estatura y sus limitaciones. Homero es cauteloso a la hora de reafirmar su sabiduría, aunque esta haya sido incrementada por el poder de la musa que lo inspiró. Y sin embargo describe videntes y bardos cuyas visiones y retratos trascienden las descripciones humanas que asocian la voz narrativa de la épica con unos antecesores que eran auténticos sabios. Platón se refiere al “divino Homero” con mucha ironía, pero la ironía desapareció del adjetivo en sus descendientes, los neoplatónicos, alegorizadores de Homero.

El magnífico estudio de Robert Lamberton, *Homer the Theologian* (1986) [Homero el teólogo], rastrea “la historia de la más poderosa y permanente de las equivocaciones... que componen nuestro legado cultural”: se refiere a las interpretaciones neoplatónicas de Homero desde el siglo II hasta el siglo V de nuestra era, inmensamente influyentes a pesar de lo fantásticas y cuyo heredero final fue Dante.

Durante los 900 años que precedieron a Dante (1265-1361), sólo se conocieron fragmentos de las obras de Homero citados en los escritos de otros. El texto completo de sus poemas se recuperó una generación

después de la muerte de Dante. Cuando Virgilio, el guía de Dante, lo conduce más allá de las puertas del Infierno, llegan al Limbo, donde los paganos virtuosos sienten tristeza pero no dolor porque nacieron demasiado pronto para ser salvados por Cristo. Dante y Virgilio contemplan, en medio del resplandor, a los poetas épicos, reunidos alrededor de la figura armada de Homero, jefe de los poetas y precursor del precursor de Dante. Pero este Homero no es más que un nombre, no un poeta a quien Dante hubiera leído. Más tarde, cuando Dante se encuentra con Ulises en lo profundo del infierno, es la voz del Ulises de Virgilio la que oímos, no la del Odiseo de Homero.

El Homero neoplatónico, el plotiniano, le permite a Dante aprehender a Ulises como una alegoría de la errancia del alma, pero Dante se aleja de la versión neoplatónica de la salvación porque, desde su punto de vista, Ulises está completamente condenado. Y sin embargo podemos considerar que el Ulises que se dirige a Dante desde las llamas es el genio de Dante, en uno de los sentidos que exploro en este libro.

Los eruditos seguramente nunca se pondrán de acuerdo, pero yo, como lector fiel de la *Iliada* y de la *Odisea*, creo que son obras del mismo poeta, si bien pertenecen a etapas muy diferentes de su vida —siendo la *Odisea* la obra posterior—. La historia de Ulises tal como la cuenta Homero es la celebración de un gran sobreviviente. El nombre Odiseo (latinizado como Ulises) habla o bien de un vengador que inflige su maldición sobre otros o bien de la víctima de una maldición, en este caso la de Poseidón, el colérico dios de los mares. Esta es un obstáculo casi insuperable para Odiseo: ¿cómo puede un héroe, así sea el más recursivo y el más resistente, regresar a casa a su reino en la isla de Ítaca, cuando el mundo de las aguas es regido por un dios vengativo que se niega a ser apaciguado?

De todas las historias de sobrevivientes, esta es la más exitosa, aunque el Odiseo de Homero está tan seguro de su propia identidad que es difícil no sentir un poco de antipatía hacia él. Es formidable y frío: ¿cómo más podría haber triunfado? El genio de Homero (y no hablo aquí de un concepto griego) tiene muchas facetas, entre las cuales se cuentan sus complejas habilidades como contador de historias, pero el carácter universal de Aquiles, en la *Iliada*, bien podría considerarse la cima de su excelencia. Hasta hace dos siglos, el semidiós Aquiles (que también es medio niño) era el más conspicuo de los dos grandes héroes ho-

méricos, pero Odiseo ha sido más significativo para los románticos y para los escritores modernos. Quizás su mayor encanto se explica por su faceta de héroe-villano, o quizás —sospecho yo— sea cuestión de su habilidad y de su astucia. En ocasiones el taimado Ulises, como Huckleberry Finn, miente para no perder la práctica. El Ulises de Shakespeare, parodia de todos los políticos, ni miente ni dice la verdad sino que habla de las cosas del mundo, y esta es una de las cualidades pragmáticas que hace de *Troilo y Crésida* quizás la más compleja de las obras de Shakespeare.

Los dioses homéricos, que nos parecen tan fundamentales para los griegos antiguos, fueron fuente de conflictos para los que vinieron después de Homero, en especial para Platón, que no podía soportar la idea de que los dioses de la *Iliada* mataran por deporte. A la cabeza de los troyanos en el libro xv, Apolo desbarata las defensas griegas de un plumazo, como un niño que derriba el castillo de arena que acaba de construir en la playa. De alguna manera los dioses homéricos son niños, pero también lo es Aquiles, el héroe de la *Iliada*, quien no obstante tiene la dignidad de las figuras trágicas. El poder estético de la *Iliada* es único y difícil de describir, porque la tragedia de Aquiles es muy diferente de las tragedias de los grandes guerreros shakespearianos: Otelo, Macbeth, Antonio, Coriolano. En la cólera de Aquiles se insinúa una cierta amargura trascendental porque él es un semidiós y sin embargo, mortal. Su locura sangrienta es una protesta dialéctica contra la mortalidad. Aquiles masacra a los troyanos casi como un niño enfadado que tortura a un gatito herido:

Tras hablar así, Iris, la de pies ligeros, se marchó.
Por su parte, Aquiles, caro a Zeus, se levantó. Atena
le echó sobre sus valientes hombros la floqueada égida,
la diosa de la casta de Zeus coronó su cabeza de un nimbo
áureo e hizo brotar de su cuerpo una inflamada llama ardiente.
Como cuando el humo sale de una ciudad y llega al cielo
a lo lejos, desde una isla que los enemigos asedian,
y ellos todo el día toman como árbitro al abominable Ares
fuera de su ciudad; pero a la puesta del sol
numerosas hileras de fogatas arden y a lo alto el resplandor
sube presuroso para que lo divisen las gentes del contorno,
por si llegan con las naves para protegerlos de la perdición;
así el fulgor de la cabeza de Aquiles llegaba hasta el cielo.

Fue al borde del foso y se paró lejos del muro, mas a los aqueos no se unió por deferencia hacia el sagaz encargo de su madre. Allí se detuvo y dio un grito, que Palas Atenea a gran distancia llevó, y causó un indecible tumulto entre los troyanos. Como conspicuo es el son de la trompeta al sonar en presencia de los enemigos, arrasadores de ánimos, que merodean la ciudad, así de conspicua sonó entonces la voz del Eácida. Nada más oír la bronceína voz del Eácida, se conmovió el ánimo de todos: los caballos, de bellas crines, giraban atrás los carros, presintiendo dolores en el ánimo; y los aurigas quedaron atónitos al ver el infatigable fuego que ardía sobre la cabeza del magnánimo Pelida de modo terrible y que Atenea, la ojizarca diosa, inflamaba. El divino Aquiles profirió tres enormes alaridos sobre la fosa, y las tres veces troyanos e ínclitos aliados quedaron turbados. Allí también perecieron entonces doce de los mejores mortales al lado de sus carros y de sus picas...³.

Después de una larga ausencia, Aquiles se reincorpora a la batalla con el propósito de recuperar sus armas y el cadáver de su amado Patroclo. Aquiles está desarmado pero arde con el fuego de Palas Atenea. El grito suyo es una antífona del de Atenea y el efecto sobre los troyanos de los dos gritos es tan aterrador que doce de sus mejores guerreros mueren al recular entre los carros y las picas de sus compañeros. No hay mejor epítome de la salvaje grandeza de la *Iliada*. Los dioses de Homero no son los de Platón ni los nuestros. La exaltación de Atenea en la batalla es similar a la risa de Zeus, que se regocija ante el espectáculo de los hombres matándose entre sí. Todo esto resulta espléndidamente ajeno, extraño. Es cierto que Yavé también es un guerrero, pero lucha en las guerras de Yavé, a las cuales debe unirse Israel.

No obstante, Aquiles se diferencia de Atenea y de los dioses y también de todos los demás humanos en el poema. La ironía homérica es difícil de describir, en especial en la *Iliada*, pero suele estar presente cuando Aquiles habla. Adam Parry fue el primero en señalar que “Aquiles es... el único héroe homérico que no acepta el lenguaje común y que siente que este no corresponde a la realidad”. Y sin embargo Homero, con gran sagacidad, no le da a Aquiles un lenguaje propio en el cual pueda exponer explícitamente su otredad. Es la ironía implícita y siempre

presente la que diferencia a Aquiles de los otros griegos, de los troyanos y de los dioses. Aquiles golpea los límites de la lengua con cuestiones retóricas, redundancias y exigencias imposibles de cumplir. Como lo anota Parry, Hamlet es el maestro de la ironía explícita y es capaz de expresar la tragedia de su propio extrañamiento, mientras que el heroico Aquiles —que a duras penas suena articulado en comparación— es incapaz de hacerlo, incapacidad que Homero explota magníficamente. ¿De qué otra manera podríamos sentir lo patético de la situación de Aquiles, el mejor de los griegos y sin embargo condenado por sus propias ansias triunfalistas? El genio del poeta de la *Iliada* se manifiesta magníficamente en Aquiles.

El héroe de la *Odisea* —ya sea obra del mismo poeta o no— es muy diferente del trágico Aquiles. Hábil, astuto hasta lo indecible, Odiseo el gran sobreviviente es él mismo un genio, uno maduro. Es un magnífico contador de historias y todos sus oyentes caen bajo su hechizo. Hablar del propósito de Aquiles, si lo tuviera, no es fácil, al menos hasta que Patroclo muere. Odiseo, que nunca quiso ir a Troya, sólo desea regresar a casa al lado de su esposa, de su padre, de su hijo. No hay nadie en la literatura con un impulso tan durable.

Hasta los géneros de la *Iliada* y de la *Odisea* parecen oponerse. La *Iliada* es la épica clásica mientras que la *Odisea*, a pesar de su organización formal, es más romance que épica. Hemos degradado el término “romance”, que tradicionalmente se usaba para hablar de las historias maravillosas, idealizadas o fantásticas, más que realistas. El folclor y la comedia son esenciales en la *Odisea* y prácticamente inexistentes en la *Iliada*. Podríamos yuxtaponer los dos poemas diciendo que en la *Odisea* hay descripciones realistas de lo maravilloso mientras que en la *Iliada* la realidad se describe como si fuera maravillosa. Si bien en la *Odisea* es evidente la decisión ansiosa de no repetir nada crucial en la *Iliada*, está llena de tímidas alusiones, e incluso de parodias, a la épica de Aquiles. Y sin embargo Odiseo es el mismo en ambos poemas, aunque en el segundo se mueve hacia el centro y nuestra percepción de él se amplía. De hecho estamos tan cerca de Odiseo que nos parece curioso que el poema empiece tan cerca del final, cuando el héroe es liberado de su estadía de siete años con Calipso, diosa hechicera que no logró sustituir a la fiel Penélope. La acción presente transcurre en 37 días, pero Odiseo regresa con frecuencia a su pasado a través de sus historias. El estudioso

H.D.F. Kitto observa que la *Odisea* nunca pretende sorprender al lector; Homero no intenta crear expectativas ansiosas, ni siquiera para la batalla entre los pretendientes y el héroe a su regreso a casa.

Hay un elemento en la *Odisea* que ya es casi virgiliano, una sensación de ir de salida de todas las cosas. Aunque Odiseo logra regresar a casa, es consciente de que su única posibilidad de comunión con sus pares (excepción hecha de Penélope) es cuando conversa con fantasmas: Agamenón, Aquiles y el malhumorado Áyax, que se da la vuelta y se niega a hablar. Dado que Penélope no es mencionada en la *Iliada*, se podría pensar que Odiseo está más que complacido cuando logra salir de Troya, pero quizás Homero siente cierta nostalgia por el poema anterior. Las ironías de la *Odisea* son más explícitas y el mismo Odiseo es un ironista sin tapujos, capaz de absorber incluso su propia incapacidad para reconocer Ítaca cuando se despierta allí después de veinte años de ausencia.

El genio de Homero (o de este segundo Homero) permea toda la obra, si bien las epifanías del poema —incluido el descenso a los infiernos— carecen de la fuerza cinética de los gritos de Aquiles y de Atenea cuando aquel regresa de la batalla. Cuando pienso en la *Odisea* lo primero que recuerdo es la reunión de Aquiles y Odiseo en el inframundo:

“... Tú, Aquiles,
fuiste, en cambio, feliz entre todos y lo eres ahora.
Los argivos te honramos un tiempo al igual de los dioses
y aquí tienes también el imperio en los muertos: por ello
no te debe, ¡oh Aquiles!, doler la existencia perdida”.

Tal hablé. Sin hacerse esperar replicándome dijo:
“No pretendas, Ulises preclaro, buscarme consuelos
de la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo
de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa
que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron”⁴.

El sentimiento bíblico equivalente —es preferible ser un perro vivo que un león muerto— carece de la intensidad dramática que aquí le confiere Aquiles como hablante. Haber sido vencedor de todas las contiendas, la esencia de la gloria homérica, no es consuelo para el mejor de los griegos, que vivió afrentado por su mortalidad y que no logra encontrar la paz en el mundo de los muertos.

Frontispicio 62

Luis Vaz de Camões

*Acogerá ese suelo pío y blando,
En su regazo, el canto humedecido
En el naufragio triste y miserando,
De escollos procelosos perseguido,
De grandes hambres y peligros, cuando
El Mandato cruel será cumplido
Contra aquel, cuya lira sonora
Será más afamada que dichosa⁵.*

Es posible que *Los Lusíadas*, la épica de Camões —el Homero o el Virgilio portugués—, sea el poema menos políticamente correcto que se haya escrito jamás y que el poeta sea culpable de todos los pecados así clasificados en las universidades y sobre los cuales ahora los medios de comunicación se echan cruces: racismo, sexismo, mercantilismo, imperialismo, y todas sus variaciones. Y sin embargo Camões es un gran poeta épico cuya vigorosa imaginación anima la tradición literaria portuguesa que de él emana, algunos de cuyos representantes he escogido para este libro: el espléndido poeta modernista Fernando Pessoa y el novelista decimonónico Eça de Queiroz. El novelista brasileño Machado de Assis, que también figura en este libro, tiene una relación diferente con esa tradición. Mi regla contra los genios vivos me ha impedido incluir al maravilloso novelista José Saramago, uno de los últimos titanes de un género literario en vías de extinción.

El vapuleado Camões perdió a su padre en un naufragio en Goa, en la India portuguesa, y perdió su ojo derecho en una batalla en Creta. No hay muchos grandes poetas que también hayan sido guerreros, cualesquiera que sean las razones. Camões no fue un poeta aclamado en su época pero ha sido el poeta nacional desde entonces —curioso destino para un aventurero del Renacimiento, singular y valiente—.

En esta nueva Era del Terror, Camões parecerá un provocador, pues su visión de un mundo conquistado para el catolicismo portugués necesariamente tiene a los musulmanes por los principales oponentes. Sin

embargo Camões –cuyo tema es el heroísmo portugués– no desdeña en ninguna circunstancia el costo humano y sus profundas ambigüedades reflejan un genio tan compasivo como valeroso. Su épica heroica no es una obra de la antigüedad, no obstante es relevante, ¡ay!, demasiado relevante en nuestra jornada hacia una nueva era de confrontaciones religiosas (así le demos otro nombre, para disimular).

Luis Vaz de Camões

1524 ¿? | 1580

PARA PODER hacer profecías sobre el futuro del genio literario es indispensable mirar primero hacia su pasado. Y ante la pregunta sobre cómo se tomará el siglo XXI el regreso de los dioses, lo más conveniente es volver a mirar a los fundadores de las literaturas nacionales. Camões invoca a las musas, dedica la obra al heroico rey-niño Sebastián y después convoca a los dioses en el Olimpo. Venus y Marte favorecen a los portugueses y Baco se les opone. Como Júpiter está a favor, la flota de Vasco da Gama zarpa hacia la costa oriental de África hasta Mozambique, donde Baco alza a los musulmanes contra ella. Lo intenta de nuevo en Mombaza, pero Venus se lo impide. Pero lo primero que me viene a la mente cuando pienso en este poema es el canto 5 y el gigante Adamastor, una invención genial. Da Gama describe así a esta manifestación titánica:

XLIX

Más queria ir diciendo el mónstruo horrendo,
De nuestra suerte y hados, cuando erguido
Dije: —“¿Y quién eres tú? Que ese estupendo
Cuerpo en verdad me tiene sorprendido”.
La boca y negros ojos retorciendo,
Y dando un espantoso y gran bramido,
Me respondió con voz lenta y no clara,
Cual si de la pregunta le pesara:

L

—“Yo soy aquel oculto y grande Cabo
A quien llamáis vosotros Tormentorio:
Que nunca á Pompio, Toloméo, Estrabo,
Plinio, ni á cuantos fueron, fue notorio.
Yo la costa del África aquí acabo
Con el mi nunca visto promontorio,
Que para el polo Antártico se estiende,
A quien vuestra osadía tanto ofende,

“Fui de los duros hijos de la tierra,
 Cual Encélado, Egéo, y Centimano:
 Me llamé Adamastor: hice la guerra
 Contra el que vibra rayos de Vulcano;
 Y no poniendo sierra sobra sierra,
 Mas las ondas ganando del Océano,
 Capitán fui del mar por donde andaba
 La armada de Neptuno que buscaba”⁶.

Adamastor es una figura temible pero también padece sufrimientos eróticos: está desesperadamente enamorado de Tetis, es engañado por ella y padece una metamorfosis ovidiana que lo deja convertido en el Cabo Tormentorio (ahora cabo de Buena Esperanza). Camões, poseedor de una recia ironía militar, hace que da Gama cuente la historia, y es este mismo héroe quien disfrutará en el canto 9 de Tetis en la Isla del amor, ese maravilloso paraíso erótico. Su épica nacional es más portuguesa que católica romana (a pesar de su piedad profesada) y quizás por eso el audaz Camões se permite tomar del Corán la visión de la felicidad sexual que espera a los guerreros del Islam en el Paraíso. Pero el irónico Camões es más eficiente que Mahoma y permite que Vasco da Gama y sus heroicos marineros experimenten sus orgasmos inmortales con las ninfas sin el inconveniente de morir antes.

La batalla que da *Los Lusíadas* es tremenda, y no sólo contra los musulmanes y contra todos los pueblos que se oponen al Imperio portugués sino contra Virgilio y Ariosto. No hay muchos poemas que empiecen con la agresividad de *Los Lusíadas*; apenas acabamos de arrancar cuando Camões proclama: “Callen del sabio Griego, y del Troyano, / Los grandes viajes, conque el mar corrieron...”. Oiremos del más heroico Vasco da Gama, que tiene la inmensa ventaja de ser una figura histórica (emparentada con Camões por matrimonio) a quien el poeta mitifica.

Como Cervantes, Camões fue baldado por la guerra y por la falta de patronazgo y, como Cervantes, fue encarcelado, aunque no por sus deudas con el erario sino por violencia pública. Pero Cervantes se volvió famoso —aunque la fama no lo hizo rico— y con el tiempo, tarde en la vida, encontró patronos benévolos. El heroico Sebastián le asignó a Camões una pensión misérrima y parece haber considerado *Los Lusíadas* nada más que una versión correcta de Portugal en India. ¿Cómo no

pensar en el poeta épico nacional estadounidense, Walt Whitman, o en Edmund Spenser, esperando inútilmente en la corte una recompensa de la reina Isabel? Con excepción de Goethe, el genio encargado de definir la nación está destinado a las recompensas póstumas, Dante fue aclamado en toda Italia pero nunca pudo regresar a Florencia en sus propios términos. William Blake vivió y murió ignorado y pobre. La otra excepción son los dramaturgos, que entendían lo que su público quería y necesitaba: Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Molière, Ibsen. John Milton, el genio épico de Inglaterra, se quedó ciego, fue encarcelado brevemente y sus libros, echados a la hoguera. Perón trató de humillar a Borges y Lorca fue asesinado por la Falange. La suerte terrenal de Camões, genio trascendente de su nación, verdadero ancestro de Eça, Pessoa y Saramago, no es ni mucho menos una anomalía.

Pero Camões, a diferencia de Cervantes, era un soldado recio nacido para aguantar y sostenido por el orgullo nacional del increíble coraje de este paisito que había expulsado a los moros, mantenido a los españoles a raya y dominado los océanos del mundo, estableciendo imperios en África, Brasil, India y China. En estos días de “poscolonialismo” académico y “orientalismo”, Portugal es un villano. Y sobra decir que a mí no me hubiera gustado estar ahí en ese momento: me hubiesen quemado en la hoguera. Pero hay que tener un poco de perspectiva: los normandos, hombres del norte, no alborotan tanto la censura, seguramente porque son más remotos y no navegaron bajo la cruz de la Iglesia católica. Hay que leer *Los Lusíadas* como se leerían las sagas escandinavas o *Beowulf*, o el libro v de *The Faerie Queen* [La reina de las hadas], en el que los irlandeses salvajes son el enemigo. *Los Lusíadas* fue publicado en 1572, el año de las masacres de hugonotes en el día de San Bartolomé, en París y en toda Francia. Ese torbellino permitió eventualmente el triunfo de Enrique de Navarra y las épicas protestantes de Agrippa d’Aubigne y de Du Bartas. Las lamentables guerras religiosas nunca cesan: judíos y musulmanes combaten entre sí, como lo hicieron en el Corán; los católicos romanos, los ortodoxos serbios y los musulmanes combaten en los Balcanes; los ejércitos musulmanes y los hindúes buscan el dominio de Cachemira. Desechemos nuestros débiles idealismos: el mundo que Camões describe sigue siendo nuestro mundo aunque Portugal haya regresado a Portugal y Brasil sea un reino en propio. Aunque la moralidad contracultural tuviese alguna autoridad más allá de la

muy dudosa que le confieren las universidades angloamericanas y los medios, sigue sin ser una buena guía de la gran literatura.

Camões murió en 1580 en una depresión terrible, provocada no por la desatención hacia su obra maestra sino por el heroico pero delirante desastre de 1578 en África, del cual no fue posible recuperar siquiera el cuerpo del rey-niño. De manera que el poeta épico nacional no tuvo que padecer el mito del sebastianismo, que puede ser considerado, según la perspectiva, como una psicosis nacional o como el triunfo de la imaginación popular. Fernando Pessoa, el poeta portugués que más se acerca a Camões en estatura, adoptó el sebastianismo —aunque con reservas— y se mantuvo lo más lejos posible de Camões. La razón es evidente cuando hacemos un breve repaso de algunos de los logros estéticos de *Los Lusíadas*, un poema armado de alusiones contra Virgilio y el pasado literario.

En *Los Lusíadas* abundan los misterios de la vida local, que los comentaristas suelen asociar con el tema imperial del poema. A pesar de que a mí no me conmueven las afirmaciones de que las deliciosas orgías de navegantes y ninfas en la Isla del amor son emblemáticas del dominio portugués del mar, empezaré con algunos ejemplos locales de poca importancia.

Al final del canto 4, el rey Manuel I envía a Da Gama a India a buscar especias, dominio y gloria. Cuando los héroes zarpan de Lisboa, un viejo profeta denuncia la expedición desde la orilla:

CIII

Para su mal robó del Empiréo
El hijo de Japeto el fuego extraño
Que por el mundo derramó el deseo,
Vicios, deshonras, muertes ¡grande engaño!
¡Cuánto mejor no fuera, Prometéo,
Y cuánto para el mundo menos daño,
Que á tu estatua famosa no llegara
La luz de la ambicion que la animara!

CIV

No acometiera el mozo miserando
El gran carro paterno, ni el vacío

El arquitecto con el hijo, dando
Fama el uno á la mar, y el otro, al río.
Ningún intento sumo, audaz, nefando,
Por tierra y agua, y fierro, y fuego, y frío,
De acometer dejó la especie humana:
¡Mísera suerte, condición tirana!7.

Portugal es a un tiempo Prometeo, Faetón e Ícaro y Camões en persona se arriesga a correr la suerte del poeta Faetón, quien descubrió que no podía controlar a Pegaso. Quizás hay algo del Tiresias homérico aquí, pero el viejo profeta de Camões es una innovación que anuncia al Elías de *Moby Dick*, que advierte a Ismael y a Queequeg que no deben embarcarse con Ahab en el *Pequod*, y también al viejo menonita loco de *Meridiano de sangre* de Cormac McCarthy, que le pide a Kid que desista de la primera de sus expediciones como cazador de cabezas. Y lo que es más importante, deja al descubierto no la ambivalencia de Camões hacia el heroísmo portugués sino su intuición como profeta nacional de los peligros que llevarían a la sublime debacle de Sebastián.

Camões retrasa su invocación a la musa épica Calíope hasta el canto 3 para poder sacar del camino a los demás dioses y quedarse solo con la musa. Ni siquiera John Milton en su invocación de Urania es tan arrogante como Camões, quien le promete a la diosa en recompensa la fidelidad sexual de Apolo. La audacia de Camões no tiene límites: convierte el Tágus en la nueva fuente de las musas y prácticamente reprende a Calíope: “Diré, si no, que temes que merezca / Más que tu caro Orfeo, y le oscurezca”. Pero la embestida es de ida y vuelta y se convierte en una admonición para el poeta: Baco/Dionisio es el enemigo de Portugal y sus ménades destrozaron a Orfeo. ¿Tendrá que padecer el bardo portugués el *sparagmos* órfico?

Hasta cierto punto, en la vida; en el poema, lo sustituye la hermosa Inés de Castro, cuya tragedia, en el canto 3, representa la victoria lírica de *Los Lusíadas*. El príncipe Pedro de Portugal toma a la encantadora Inés como su amante y le da hijos, pero su padre, el envejecido rey Alfonso, teme por la legitimidad de su linaje y cede ante la turba enfurecida, que exige que Pedro busque una esposa legítima:

CXXXII

Tal contra Inés los crudos matadores
En el cuello y marfil, que sostenía
Las obras con que Amor mató de amores
Al hombre que después Reina la haría,
Hundiendo el hierro entre las blancas flores
Que el llanto del dolor regado había,
Se encarnizaban torpes y furiosos,
Del futuro castigo no cuidados⁸.

Este *frisson farouche* tiene un componente inequívocamente sádico y el tuerto Camões abusa de este tipo de efectos sin el toque redentor de comedia de Ariosto. Pero ni siquiera eso nos impide deleitarnos con las masacres y la sensualidad —lugares comunes de su época— de *Los Lusíadas*. El canto 4 se convierte en una letanía de muertes que se detiene sólo con la aparición del héroe Vasco da Gama, cuyas aventuras allende los mares apaciguan el talante sanguinario ibérico de los portugueses y los llevan a concentrarse en la exportación del impulso lusitano de dominio.

Mi episodio favorito de *Los Lusíadas* está en el erótico canto 9, donde Cupido, siguiendo instrucciones de su madre, Venus, prepara a las ninfas para el éxtasis por la agonía de las heridas en batalla, en una extraordinaria versión literal de la metáfora alejandrina de las flechas de Eros. *Los Lusíadas* es el poema épico menos políticamente correcto y es posible que el fragmento que viene a continuación enfurezca a los críticos feministas:

XLVI

El elogio y rumor grande, escelente,
El juicio de los dioses (que indignados
Fueron por Baco contra Lusa gente)
Cambia, y los va poniendo ya amansados;
Y el pecho femenil, que feblemente
Muda y deja propósitos tomados,
Ya por crudeza bárbara designa
El no amar á la hueste brava y digna.

XLVII

Una tras otra, en esto, sus saetas
 Despide el dios, y el mar gime á sus tiros:
 Derechas, al través de ondas inquietas,
 Algunas van, y alguna haciendo giros:
 Caen ninfas, lanzando las secretas
 Entrañas ardientísimos suspiros,
 Y caen, aun sin ver la faz que se ama,
 Que tanto como el ver, puede la fama.

XLVIII

Junto los cuernos de la ebúrnea luna
 Con fuerza el mozo indómito escesiva,
 Que á Tetis quiere herir más que á ninguna,
 Porque más que ninguna le era esquiva:
 Ya no queda en la aljaba flecha alguna,
 Ni en los ecuóreos campos ninfa viva;
 Que si heridas aún están viviendo,
 Será para sentir que van muriendo.

XLIX

Dad lugar, altas y cerúleas ondas,
 Que Venus trae (mirad) la medicina,
 Mostrando blancas velas y redondas,
 Que viene sobre el agua neptunina;
 Y porque tú recíproco respondas,
 Vivo Amor, á la llama femenina,
 Es fuerza que el pudor honesto ceje,
 Y haga aquí cuanto Venus aconseje.

L

Ya todo el bello coro se apareja
 De Nereidas, y junto caminaba
 En bandada gentil, á usanza vieja,
 Á la isla á que Venus las guiaba:
 La linda diosa allí las aconseja.
 Lo que ella hizo mil veces cuando amaba,

Y ellas, que opresas van de afecto vivo,
Abren á su consejo el pecho esquivo⁹.

Estamos ante la victoria del sadismo masculino: nada se dice sobre el dolor de las heridas fatales, pero sentimos la satisfacción del poeta en “ya no queda en los ecuóreos campos ninfa viva”. ¿Podría diferenciarse este placer del deleite del poeta al apilar castellanos, musulmanes, africanos y, por extensión, indios y brasileños? Todo esto funciona estéticamente porque Camões entiende que los que han llegado tarde a la literatura deben confiar en el regreso de los dioses. Cuando los mutuos arrebatos ceden un poco las ninfas y los marineros intercambian promesas de matrimonio, pero no hay sacerdotes católicos a mano para legitimar estos raptos.

Seguimos al canto 10 y su profecía de un heroico desfile de saqueos portugueses en todo el mundo, repleto de posibilidades de ampliar aun más los dominios. Esto quizás nos deslumbre pero no nos conmueve, al menos hasta el sombrío final, cuando Camões se encomienda con desesperación al rey-niño Sebastián:

CLV

Si el Cielo esto me diere, y con ardiente
pecho tomáis empresa que cantada
ser pueda —como el ánimo adivina,
mirando vuestra inclinación divina—,

CLVI

o haciendo que más que no a Medusa
la vista vuestra tema el monte Atlante,
o rompiendo en los campos de Ampelusa
los muros de Marruecos y Trudante,
la mía ya estimada, alegre musa,
prometo que en el mundo de vos cante,
de suerte que Alexandro en vos se vea,
sin que envidiado el gran Achilles sea¹⁰.

Pobre Sebastián, que no era ningún Alejandro y menos un Aquiles y que desapareció bajo la marejada de cuerpos musulmanes. Camões escribió su propio epitafio a comienzos del verano de 1580:

Que todos vean que amaba tanto mi país que estoy contento de morir en él y de morir con él.

La muerte del heroico y delirante Sebastián fue también la muerte del gran guerrero-poeta. El legado de Camões sigue vibrando en Pessoa y desaparece —si es que ha de hacerlo— con el genio irónico y compasivo de Saramago. Y nos deja, además, una pista fundamental sobre lo que será el futuro de la imaginación literaria en el siglo XXI. Sin Venus y sin Marte y sin la oposición de Baco, no habría podido hacer frente al reto de Virgilio y de Ariosto. No puedo predecir bajo qué forma regresarán los dioses, pero sí sé que deben regresar con toda su crueldad y su intensidad erótica si es que la literatura canónica ha de seguir creciendo.

Si hubiera un “genio de la influencia” en el siglo XX, la palma sería para Fernando Pessoa (1888-1935), de quien me ocupé en otro capítulo. Aquí sólo quiero echarle una mirada a su enfrentamiento irónico y vital con el *daimón* de la influencia. Si Pessoa hubiera vivido para siempre, habría poblado el mundo con miles de heterónimos. Sus denuncias injuriosas de Shakespeare son el producto del resentimiento hacia el único escritor de quien puede decirse que quizás hizo exactamente eso (aunque sería un error de juicio hacerlo). Pessoa fue un gran poeta, de la estatura de Lorca o de Hart Crane, pero no tenía ni una gota de la capacidad shakespeariana para ser otro. Aseguraba haber creado toda una compañía de Hamlets, pero no una obra que pudieran poner en escena. Cuando cumplió 25 años fabricó sus heterónimos y se quedó con ellos hasta su muerte, más de dos décadas después.

No hay un mejor ejemplo de la advertencia de Oscar Wilde de que toda la mala poesía es sincera: Pessoa nunca es sincero. No podría haber nadie más diferente de Camões, y sospecho que la combinación de Camões y de Walt Whitman fue la que incitó el genio de la insinceridad de Pessoa, aunque Whitman precedió por mucho a Pessoa como maestro de la evasión.

Pessoa, considerado un modernista por los académicos, es, como todos los modernistas, un romántico tardío y su relación con Camões y con Whitman no es muy diferente de la relación de Robert Browning con Shelley o de Ezra Pound con Browning. El atraso es una condición literaria según la cual uno —como Wallace Stevens— cree en una ficción

a sabiendas de que lo que uno cree no es cierto. En el caso de Pessoa, estas creencias ficticias incluyen el gnosticismo histórico, el sebastianismo y su visión mesiánica de un quinto imperio portugués, y el eclipse de Camões, el poeta más importante de la lengua, por parte de Fernando Pessoa.

Richard Zenith asegura que Pessoa estaba poseído por un genio o por un *daimón* —el *daimón* del desapego—. Es el mismo caso de Goethe, el mayor de los poetas europeos después de Shakespeare. Con lo cual quiero decir que Pessoa no es un caso tan especial como podría parecerle a Zenith. Tampoco es un posmoderno y sobrevivirá al malestar intelectual francés vigente. Su verdadera originalidad radica en su puesta en escena del drama de la influencia. Mi heterónimo preferido es Álvaro de Campos —lo prefiero a Pessoa, incluso— pero conozco y quiero a Whitman demasiado bien como para creer que Campos es su par; supongo que también estoy sugiriendo que Pessoa difícilmente es un super-Camões —aunque no conozco a Camões tan bien como a Whitman—. No obstante, ser el mejor poeta en lengua portuguesa desde Camões no es poca cosa, como no lo es para Wallace Stevens y para Hart Crane ser los mejores poetas norteamericanos desde Whitman y Dickinson.

El *Mensagem* de Pessoa es extraordinario, comparable (como efectivamente los compara Maria Ramaldo Santos) con *The Bridge* [El puente], de Hart Crane, pero nada en él es comparable con Camões porque la fuerza primordial de este está fuera del alcance de aquel. No se puede subestimar a Pessoa como poeta de poetas, pero Camões, como Cervantes, es una figura de más peso, que soportó el destierro, la guerra (y la pérdida del ojo), las riñas callejeras, la prisión y más guerra en Malabar y en el mar Rojo, seguida de un naufragio en el mar de China. Espero no estar cayendo en la falacia biográfica si digo que el temperamento recio y flexible de Camões se refleja en *Los Lusíadas*. Ante una figura de esta magnitud, el desapego de Pessoa es más que una evasión: se convirtió en una bendición.

El genio de Pessoa es lo suficientemente amplio como para llegar a lectores diferentes de modos diferentes. Los forcejeos horacianos de Ricardo Reis no me sedujeron nunca, pero después de la lectura de *El año de la muerte de Ricardo Reis*, de Saramago, me conmueven de otra manera. Soy un crítico literario empeñado en reeducarse, al borde los 71, con ayuda del maestro Saramago. Si fuera novelista, escribiría *El año*

de la muerte de Álvaro de Campos porque su vitalidad me fascina. Lo cual me devuelve al genio de la influencia en Pessoa y a sus afinidades con Robert Browning y, al otro lado del tiempo, con Jorge Luis Borges.

Me complace la afirmación de Richard Zenith de que el ostentoso y más bien falstaffiano Álvaro de Campos era el heterónimo más cercano a su ascendencia marrana por parte de padre: Campos clasifica como poeta judío. Campos, ingeniero naval de profesión, era Pessoa sin inhibiciones y podía escribirle a los amigos de Pessoa cartas que este era demasiado reservado para escribir. Zenith nos cuenta, no sin cierto placer, que Campos le escribió una carta más bien negativa a una antigua amante de Pessoa, Ophelia Queiroz, quien le dejó saber a Pessoa cuánto odiaba a Campos. Pessoa, como era de esperarse, le respondió así: “No me explico por qué: ¡él siente mucho afecto por ti!”. Campos era abiertamente bisexual: representaba el regreso de lo reprimido en Pessoa y está más cerca de nuestro padre Walt Whitman de lo que Pessoa jamás quiso que estuviera. Es Campos quien invoca ese extraordinario cuatro en uno whitmaniano de la Noche, la Muerte, la Madre y el Mar:

Por eso se materna para mí, oh noche tranquila...

Tú, que le quitas lo mundo al mundo, tú que eres la paz,

Tú que no existes, que sólo eres la ausencia de la luz,

Tú que no eres una cosa, un lugar, una esencia, una vida,

Penélope de la tela, mañana destejida, de tu oscuridad,

Circe irreal de los febriles; de los angustiados sin causa,

Ven a mí, oh noche, extiende hacia mí las manos,

Y sé frescor y alivio, oh noche, sobre mi frente...

Tú, cuya venida es tan suave, que parece un alejamiento,

Cuyo flujo y reflujo de tiniebla, cuando la luna inspira,

Tiene dudas de cariño muerto, frío de mares de sueño,

Brisas de paisajes supuestos para nuestra angustia excesiva...

Tú, pálidamente; tú, llorosa; tú, líquidamente,

Aroma de muerte entre flores, hálito de fiebre sobre los márgenes,

Tú, reina, tú, castellana, tú, dama pálida, ven...

Frontispicio 63

James Joyce

BLOOM. —Mis amados súbditos, está por empezar una nueva era. Yo, Bloom, os digo que está en verdad cerca, ahora mismo. Con toda certeza os digo, bajo palabra de un Bloom, que vosotros estaréis muy pronto en la ciudad de oro que surgirá en la nueva Bloomusalem, en la Nova Hibernia del futuro.

EL HOMBRE DEL IMPERMEABLE. —No le crean una palabra. Ese hombre es Leopoldo M'Eable, el célebre incendiario. Su verdadero nombre es Higgins.
BLOOM —¡Fusílenlo! ¡Perro cristiano! ¡Eso es todo en cuanto a M'Eable!''

Estamos en la noche fantasmagórica del *Ulises* de Joyce, en la que Poldy —mi gentil tocayo— surge plenamente como el genio de Joyce en lugar de Stephen Dedalus, ese borroso esteta. El artífice de *Ulises* forja una triple identidad bufonesca: Shakespeare, Bloom, Joyce, en la que Poldy es el mediador, la imagen del humano que une a Shakespeare y a Joyce.

A pesar de su modelo homérico, Poldy es el personaje más shakespeariano de la literatura occidental del siglo xx. Sus orígenes se remontan hasta los más curiosos y gentiles bufones de Shakespeare: Bottom de *Sueño de una noche de verano*, y Feste de *Noche de Epifanía* o *Lo que queráis*. Y lo que es más importante, para Joyce mismo su señor Bloom es la imagen del ciudadano Shakespeare así como un representante del Dublín de Joyce.

Alguna vez estuvo de moda describir a Leopold Bloom como el judío de T.S. Eliot, más que el de James Joyce: decadente, maldito, masculinamente rapaz, reliquia depravada de un pueblo de fósiles. A diferencia de Eliot, Joyce no era antisemita y Poldy en realidad es vital, gentil, afectuoso, siempre dulce e incluso heroico, a la hora de defender su judaísmo en una riña de taberna. Como su madre y su abuela son católicas irlandesas, él no es un judío talmúdico, si bien se identifica abierta y decididamente con su padre muerto, el judío húngaro Virag. Todos en Dublín

consideran que es judío, y él y Joyce, también. Para Joyce, Bloom es Shakespeare judío, un Shakespeare exilado, y por tanto un creador con quien Joyce puede identificarse.

James Joyce

1882 | 1941

ES IMPOSIBLE definir el genio de Joyce: ¿quién podría definir el genio de Shakespeare, o el de Dante, o el de Chaucer, o el de Cervantes? Se podría hablar de “los genios” de Joyce, pero no ayudaría gran cosa. Derek Attridge señala con razón que la gente lee a Joyce sin darse cuenta porque todos los géneros modernos, todos los medios, son tan joyceanos como shakespearianos. No es fácil desenredar ese nudo que forman Shakespeare, Joyce y Freud y que se manifiesta una y otra vez en la cultura de los medios.

La gran obra de Joyce, superior incluso a la magnificencia de *Ulises*, es *Finnegans Wake*, pero medio siglo de lecturas me han convencido de que nunca será un libro abierto ni siquiera para el lector excepcional, en tanto que *Ulises* es un placer, difícil pero accesible, para el lector común dotado de cierta inteligencia y buena voluntad. Aunque llevo el mismo nombre de Poldy, no podría reclamar afinidad alguna con él; me bastará con recurrir a él en estas páginas como representante de una parte esencial del genio de Joyce. Mi tema será, por tanto, la personalidad de Leopold Bloom, muy relacionada con la personalidad de James Joyce; con lo cual no quiero decir que la personalidad de Poldy —o la de Joyce— sea fácil de entender y de categorizar. Entre las fuentes indispensables para leer a Joyce están el estupendo y muy personal libro de Richard Ellman, *James Joyce* (revisado en 1982), *Nora* (1988), la biografía de Nora Barnacle Joyce escrita por Brenda Maddox y *My Brother's Keeper* (1958) [Mi hermano James Joyce] de Stanislaus Joyce.

Como todo el mundo en *Ulises*, incluido el mismo Poldy, Joyce considera que su protagonista es judío, cosa que sería falsa desde una perspectiva ortodoxa. De acuerdo con el Talmud, un judío es el hijo de una madre judía, y tanto la madre como la abuela de Poldy eran católicas irlandesas.

Pero Poldy se identifica con Virag, su padre muerto, un judío convertido al protestantismo. Su hijo muerto, al igual que su padre muerto, es judío en la memoria de Poldy —afirmación difícil de demostrar pero

imaginativamente esencial, pues ese hijo es para Poldy lo que Hamnet Shakespeare fue para Shakespeare—. Si hasta los conserjes son genios en Balzac, según Baudelaire, entonces el afable Poldy está más cerca de ser un genio que cualquier otro personaje en *Ulises* porque Poldy contiene mucho de James Joyce y del Shakespeare de Joyce. Es más: de todos los personajes de la literatura del siglo XX, Leopold Bloom es el más shakespeariano, y bien podría congeniar con Bottom, Falstaff, Hamlet y Otelo aunque no se parezca mucho a ninguno de ellos. Se parece al mismo Shakespeare y Anthony Burgess los integró en *Nothing Like the Sun*, una novela vociferantemente joyceana que a veces habla sobre Shakespeare en tercera persona y a veces es hablada por él en primera persona.

Se supone que Stephen Dedalus es la representación del genio en *Ulises*, pero él es un poco seco y estirado y Poldy se roba todas las escenas en las que salen los dos. Joyce encontró el paradigma de la *compleción* en el Ulises/Odiseo de Homero y creó a Poldy como la representación más completa de una persona en la narrativa. Como Joyce es un maestro en cosas que la mayoría consideraría triviales, conocemos muchos más detalles de Poldy que de Hamlet o de Falstaff. Y sin embargo sigue vigente la duda —cuya formulación quizás habría irritado a Joyce— sobre si Poldy es una representación más completa de la interioridad que Hamlet y Falstaff. A estos los oímos cambiar: ¿cambia Poldy?

Joyce nos ofrece una secuencia de 18 episodios, todos los cuales suceden en un solo día. Poldy se gana la vida revisando publicidad y tiene una inteligencia muy superior a su ocupación. La suya es una mente tan variada, tan veloz, tan intensa en su revisión de sí misma, tan sorprendentemente capaz de sentir al mismo tiempo desapego y simpatía, que bien podría ser una proyección especulativa de la mente de William Shakespeare. En el peor de los casos, la posición vital de Poldy y sus relaciones familiares son paralelos al William Shakespeare de Stephen en la escena de la biblioteca.

El mejor libro sobre Joyce que yo haya leído es *James Joyce and the making of "Ulysses"* (1934) [James Joyce y la fabricación de *Ulises*], de Frank Budgen. Budgen, un pintor inglés residente en Zurich, conoció allí a Joyce en 1918 y se volvió su amigo más íntimo a excepción de John Francis Byrne, el "Cranly" de *Retrato de un artista adolescente*. Setenta años después, el libro de Budgen sigue siendo vívido y refrescante y habla sobre Leopold Bloom en términos más precisos y mejores de los

que haya leído en parte alguna. Budgen hace el boceto de un exilado, lejos de cristianos y de judíos, un hombre ni querido ni odiado, que siente y piensa de forma muy diferente de cualquier personaje en *Ulises*. Sin religión y sin política, libre de ambición, Poldy es prudente y discreto, pesimista pero no infeliz. Es inmune a la rabia, al odio, a la envidia y a la malicia, y es sobre todo gentil y generoso en extremo. A los 38, parece tres mil años mayor que sus coetáneos dublinese y aunque es un soñador, vive en la realidad. Como lo observa Budgen, es la persona más compasiva y más razonable en *Ulises*; y quizás podríamos añadir que en toda la literatura, pues Falstaff y Sancho Panza, Hamlet y don Quijote no son siempre razonables (y Hamlet es muy poco compasivo). La elocuente conclusión de Budgen es que el verdadero hermano de Poldy Bloom es el admirable tío Toby de *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne:

Bloom es una figura casi tan solitaria en la literatura como lo es en Dublín, pero si hubiese alguna afinidad, no sería con los trágicos y desbordados Bouvard y Pécuchet. Lo distancia de ellos el abismo de su escepticismo y de su pesimismo. Es un cornudo pero no imaginario, como el Moro de Venecia o como el lunático cómico de *Cocu magnifique*. No tiene la autoridad y la pasión del primero ni las dudas delirantes del segundo. Dado que ni en sus actos ni en sus pensamientos hay malicia, ni envidia, ni venganza, ni odio, yo lo ubico —a pesar de su prudencia, de sus flirteos y de todo lo demás— en compañía de los puros de corazón, tan cercano como podría estarlo un padre y un esposo y un amante al tío Toby.

¿Es Poldy un autorretrato del Joyce interior? No, porque aunque Joyce era una muy buena persona no fue uno de los muy escasos santos de la literatura, como Samuel Beckett y —por qué no— quizás William Shakespeare. Claro que Poldy no es un santo seglar sino un pecador dulce y una extraordinaria mezcla de cualidades que la convención considera tanto masculinas como femeninas.

En la secuencia de la noche fantasmagórica, Poldy observa por el ojo de la cerradura cómo su mujer le pone los cuernos con Blazes Boylan, se regodea con su deshonor y después padece la aparición de William Shakespeare:

LYNCH. (*Señala.*) El espejo de la naturaleza. (*Ríe.*) ¡Ju ju ju ju ju ju!

(*Esteban y Bloom miran el espejo. El rostro de William Shakespeare, sin barba, aparece allí, rígido en su parálisis facial, coronado por las astas de reno de la percha del vestíbulo que se refractan en el espejo.*)

SHAKESPEARE. (*Ventriloquiza con dignidad.*) En el vigor de la risa se conoce la vacuidad del alma. (*A Bloom.*) Soñabais no ser visible. Contempla. (*Cacarea con risa de capón negro.*) ¡Iagogo! Cómo mi engendro ahogó a su Flordepasión. ¡Iagogo! ¹².

A mí siempre me ha parecido que este es el pasaje más ambiguo del *Ulises* y nunca he logrado que mis estudiantes o mis amigos se pongan de acuerdo en su interpretación. Muy en el espíritu de Shakespeare, Lynch sigue el consejo de Hamlet a los actores de poner un espejo ante la naturaleza e insinúa que la naturaleza son los cuernos, ni más, ni menos. ¿Pero por qué Bloom y Stephen ven allí al cornudo Shakespeare, rígido y sin barba? ¿Y qué quiere decir esa explosión shakespeariana curiosamente triunfante sobre el horror de Otelo ahogando a Desdémona? Shakespeare (¿deliberadamente?) se equivoca citando el poema de Oliver Goldsmith, *The Deserted Village* (1770) [El pueblo abandonado], que dice “y el vigor de la risa expresa la vacuidad del alma”. Al hablar de la “vacuidad del alma” Goldsmith se refería a un momento de descanso, del deleite que hay en el ocio, mientras que Shakespeare se burla de las mentes vacías de Lynch, de Blazes Boylan, de Molly Bloom y de las prostitutas. Es aún más curioso el hecho de que Shakespeare se dirija al gentil Poldy y le advierta innecesariamente que no debe asesinar a Molly, emulando a Otelo. Y también es misteriosa la referencia de Shakespeare a su padre, “mi engendro”, asesinando a su madre (“su Flordepasión”) al grito de batalla de “¡Iagogo!”.

Yo empezaría diciendo que Bloom y Stephen reunidos forman a Joyce y que Joyce aumentado es Shakespeare, o lo más cercano a Shakespeare que pudo renacer tres siglos después. Stephen fue un hijo de la Flordepasión y se siente culpable por su madre muerta, culpa que las burlas obscenas de Malachi “Buck” Mulligan (el poeta y médico Oliver St. John Gogarty, el amigo-enemigo de Joyce) sólo empeoran. En el papel de Fantasma del padre de Hamlet (el mismo papel que desempeñó en el Globo), Shakespeare advierte al trío joyceano que no mezcle a Hamlet con Otelo, cosa que convertiría a la sensual Molly Bloom en una curiosa fusión de la madre muerta de Stephen, la reina Gertrudis y

Desdémona. La burla va más allá: cuando se miran al espejo, Bloom/Stephen/Joyce no ven a Shakespeare sino su yo compuesto: sin barba, impotente, cornudo y avergonzado. Como el Dios de los calvinistas, Shakespeare le dice al triple Joyce: “Sé como yo, pero no intentes ser demasiado como yo”.

Bloom desiste de entender y pregunta a las prostitutas: “¿Cuándo escucharé el chiste?”, sólo para oír la siniestra respuesta de Zoe: “Antes de que estés casado dos veces y viudo una”. Poldy, recuperando su dignidad, le asegura que “los lapsos se condonan” e implícitamente compara su impotencia con la de Napoleón pero después somos arrasados a una fantasmagoría más salvaje. De acuerdo con Frank Budgen, Joyce consideraba que Shakespeare *como dramaturgo* estaba por debajo de Ibsen, una apreciación curiosa, si bien a la pregunta “¿qué libro, en una isla desierta?”, respondía con renuencia, “Dudaría entre Dante y Shakespeare pero no por mucho tiempo. El inglés es más rico y optaría por él”.

Si se me preguntara quién es el personaje más completo de la literatura desde Shakespeare y Cervantes, respondería sin ninguna duda: “Poldy es más rico y optaría por él”.

Frontispicio 64

Alejo Carpentier

Dentro de dos días, el siglo habrá cumplido un año más sin que la noticia tenga importancia para los que ahora me rodean. Aquí puede ignorarse el año en que se vive, y mienten quienes dicen que el hombre no puede escapar a su época. La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media, se nos ofrecen todavía en el día que transcurre. Aún están abiertas las mansiones umbrosas del romanticismo, con sus amores difíciles. Pero nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy¹³.

Es la última página de *Los pasos perdidos*, publicada en 1953; pero en este capítulo me ocuparé de otras dos novelas de Carpentier porque *Los pasos perdidos*, aunque es su obra más ambiciosa, me parece un enigma fascinante. Sin embargo, explica la relación de Carpentier con la historia con más claridad que sus novelas históricas.

El “realismo mágico”, famoso gracias a *Cien años de soledad*, de García Márquez, fue un invento de Carpentier. Pero la idea de que los latinoamericanos —en Cuba, o en Colombia, o donde sea— habitan en una realidad más mágica que la de Manhattan, por ejemplo, es dudosa. El genio de Borges, el de Carpentier o el de García Márquez podrían convencernos de lo contrario mientras permanecemos sumergidos en sus narraciones, pero cuando salimos a la superficie nos asaltan de nuevo las dudas, tanto metafísicas como psicológicas.

El genio auténtico de Carpentier era para la novela histórica, que abordó de la forma más explícita posible con el paradigma de la cábala. Muchos otros novelistas modernos han recurrido a los modelos cabalísticos —Thomas Pynchon, Malcolm Lowry, Lawrence Durrell, para mencionar algunos— pero Carpentier fue el único que descubrió cómo fusionar la cábala y la historia.

Alejo Carpentier

1904 | 1980

CARPENTIER, un novelista cubano de padre francés y madre rusa, especialista en la cultura afrocubana, en especial de su música, fue, como el argentino Borges, una de las luminarias fundadoras de la literatura hispanoamericana. Su variedad de realismo mágico descuello en tres de sus novelas: *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953) y *El siglo de las luces* (1962). La primera y la tercera son romances históricos; *El reino de este mundo* se ocupa de la caída de Henri Christophe, rey de Haití, en 1820, mientras que *El siglo de las luces* sucede en el Caribe francés una generación antes, cuando se importa la guillotina desde París, trayendo con ella todos los beneficios del terror revolucionario. *Los pasos perdidos* es una novela muy diferente: sucede en un pasado visionario que, durante un viaje hacia el interior de América del Sur, nos lleva hacia una intemporalidad aparente. *Los pasos perdidos* es una novela espléndida pero yo prefiero las dos extravagancias históricas y es allí donde buscaré el genio de Carpentier.

Carpentier no es tan conocido en Estados Unidos como Borges, García Márquez, Cortázar y muchos otros autores hispanoamericanos, cosa que me sorprende, pues las fortalezas literarias de sus tres obras principales son por lo menos equivalentes a las *Ficciones* de Borges y a *Cien años de soledad* de García Márquez. Quizás haya una explicación política: Carpentier, que prácticamente no había vivido en Cuba antes de la Revolución, apoyó el régimen de Castro hasta su muerte el 24 de abril de 1980 y su obra se vio comprometida por esta nueva tiranía. Su cuerpo fue enviado a Cuba desde París para un funeral de Estado, cosa que no deja de ser una terrible ironía en el caso de este visionario que mostró con tanta inteligencia la degeneración de la revolución en el terror en *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*. Podría decirse que Carpentier fue víctima de una historia que no había concluido.

Las víctimas abundan en *El reino de este mundo*, una serie de cuadros que van de las rebeliones de los esclavos en lo que los franceses llaman Saint Domingue a los últimos momentos de Henri Christophe en 1820.

Hay cinco acontecimientos históricos principales: Macandal encabeza la primera revuelta esclava, Bouckman, la segunda; los colonos franceses llegan a Santiago de Cuba y el general Leclerc dirige sus batallas hasta que el imperio de Henri Christophe se derrumba. Sin embargo estos y muchos otros episodios son presentados por separado, de manera que lo que el lector experimenta es una fantasmagoría, un flujo de incidentes fabulosos. Subyace a ese flujo una numerología exacta que Roberto González Echevarría, el más autorizado de los especialistas en Carpentier, explica con deleite y erudición en *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (1977, 1990). De acuerdo con el crítico, la narración se mueve entre 1753 y 1828 —un periodo de 75 años— de acuerdo con un patrón cíclico deliberado y complejo. Y sin embargo el lector común, enfrascado en un banquete de sentido y de violencia, puede perfectamente prescindir de esta información. Quizás lo único que debemos tener en mente al empezar es que *El reino de este mundo* está bajo la égida de Satán, dios de este mundo y el eterno triunfador en la historia porque él es la historia.

El joven esclavo Ti Noel escucha fascinado las historias de reyes africanos que le cuenta el esclavo mandinga Macandal, quien también sabe muchísimo de plantas venenosas. Hay una epidemia de veneno en Santo Domingo, que destruye el ganado y después empieza a hacer estragos entre los hombres blancos. Macandal es un gran chamán que puede adoptar la forma de un ave, de un pez o de un insecto y así elude la captura, pero finalmente es aprehendido y quemado vivo, aunque en una visión los negros lo ven ascender a los cielos.

Años más tarde, el jamaiquino Bouckman encabeza una insurrección de esclavos que es contundentemente aplastada. Ti Noel sobrevive y es llevado a Santiago de Cuba para ser vendido allí. En Cuba se inicia una historia completamente diferente.

Pauline Bonaparte llega con su marido, el general Leclerc, que muere de fiebre amarilla. Después de vivir varios años en Cuba, Ti Noel regresa como hombre libre a Santo Domingo, donde la esclavitud ha sido abolida y Henri Christophe es rey. Ti Noel, ya viejo, es prácticamente esclavizado de nuevo por guardias que lo obligan a punta de latigazos a cargar ladrillos para construir una fortaleza para el monarca. Hay un levantamiento, Henri Christophe se pega un tiro y Ti Noel ayuda a saquear el palacio real.

Nada perdura. La llegada de los mulatos republicanos supone la renovación de la esclavitud para los negros. Para escapar, Ti Noel se vuelve chamán y aprende a transformarse en toda clase de animales, aves, insectos. Sin embargo, cuando se une a los gansos, es expulsado:

Ti Noel comprendió oscuramente que aquel repudio de los gansos era un castigo a su cobardía. Macandal se había disfrazado de animal, durante años, para servir a los hombres, no para desertar del terreno de los hombres. En aquel momento, vuelto a la condición humana, el anciano tuvo un supremo instante de lucidez. Vivió, en el espacio de un palpito, los momentos capitales de su vida; volvió a ver a los héroes que le habían revelado la fuerza y la abundancia de sus lejanos antepasados del África, haciéndole creer en las posibles germinaciones del porvenir. Se sintió viejo de siglos incontables. Un cansancio cósmico, de planeta cargado de piedras, caía sobre sus hombros descarnados por tantos golpes, sudores y rebeldías. Ti Noel había gastado su herencia y, a pesar de haber llegado a la última miseria, dejaba la misma herencia recibida. Era un cuerpo de carne transcurrida. Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandezas que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este mundo¹⁴.

Podría parecer demasiado explícito, pero leído en su contexto, al término de este romance sobresaliente, posee dignidad estética y cierta sabiduría, porque este tiene que ser el libro de Ti Noel, quien se ha vuelto más admirable que Macandal o Bouckman. Su último gesto es conmovedor:

El anciano lanzó su declaración de guerra a los nuevos amos, dando orden a sus súbditos de partir al asalto de las obras insolentes de los mulatos vestidos¹⁵.

Sus súbditos son los vientos y el mar, y cuando el gran viento verde sopla desde el agua, Ti Noel muere de lo que llamaríamos muerte natural. Sólo así podría terminar su libro, que ha condensado 75 años de su vida en una visión de poco menos de doscientas páginas. El efecto sobrecogedor de *El reino de este mundo* es el de un esplendor barroco, una acumulación espectacular de riquezas increíbles. Carpentier tiene el genio de la condensación visionaria y mientras su narración avanza velozmente, el efecto que produce es el de un desbordamiento violento de incongruencias, como aquí, al comienzo de la rebelión de Bouckman:

Todas las puertas de los barracones cayeron a la vez, derribadas desde adentro. Armados de estacas, los esclavos rodearon las casas de los mayoriales, apoderándose de las herramientas. El contador, que había aparecido con una pistola en la mano, fue el primero en caer, con la garganta abierta, de arriba a abajo, por una cuchara de albañil. Luego de mojarse los brazos en la sangre del blanco, los negros corrieron hacia la vivienda principal, dando muertes a los amos, al gobernador, al Buen Dios y a todos los franceses del mundo. Pero, impulsados por muy largas apetencias, los más se arrojaron al sótano en busca de licor. A golpes de pico se destriparon los barriles de escabeche. Abiertos de duelas, los toneles largaron el morapio a borbotones, enrojando las faldas de las mujeres. Arrebatadas entre gritos y empellones, las damajuanas de aguardiente, las bombonas de ron, se estrellaban en las paredes. Riendo y peleando, los negros resbalaban sobre un jaboncillo de orégano, tomates adobados, alcaparras y huevas de arenque, que clareaba, sobre el suelo de ladrillo, el chorrear de un odrecillo de aceite rancio. Un negro desnudo se había metido, por broma, dentro de un tinajón lleno de manteca de cerdo. Dos viejas peleaban, en congo, por una olla de barro. Del techo se desprendían jamones y colas de abadejo. Sin meterse en la turbamulta, Ti Noel pegó la boca, largamente, con muchas bajadas de la nuez, a la canilla de un barril de vino español. Luego, subió al primer piso de la vivienda, seguido de sus hijos mayores, pues hacía mucho tiempo ya que soñaba con violar a mademoiselle Floridor, quien, en sus noches de tragedia, lucía aún, bajo la túnica

ornada de meandros, unos senos nada dañados por el irreparable ultraje de los años¹⁶.

Ti Noel no ha sido idealizado por Carpentier; en la página siguiente, “mademoiselle Floridor yacía, despatarrada, sobre la alfombra, con una hoz encajada en el vientre”. Y sin embargo, qué fascinante es el párrafo de la rebelión. El Dios de los franceses no es muy diferente del amo o del gobernador, y el único “irreparable ultraje” es el tiempo, uno con el reino de Satán en este mundo. El lector podría preguntarse qué hace que Ti Noel —a quien le resultan tan naturales la violación y la carnicería— sea más digno de nuestra simpatía que todas las fuerzas al servicio de la esclavitud. Carpentier, francorruso y no cubano negro, se inclina, no obstante, por el caribe negro —retrata a los mulatos y demás mestizos como una nueva clase de amos—. Pero no es moralista: la grandeza de Macandal y de Bouckman y, sobre todo, la de Ti Noel, no es una grandeza moral. El heroísmo de la rebelión, exaltado en sí mismo y por sí mismo, seguramente refleja la influencia de Camus en el joven Carpentier, pero no hay humanismo ni ateísmo en *El reino de este mundo* ni en sus obras posteriores.

El fardo que debe soportar la novela más ambiciosa de Carpentier, *El siglo de las luces*, es un misticismo barroco, cabalístico y gnóstico. El epígrafe de la novela está tomado del *Zohar*, el *Libro de la luz* de Moisés de León, la obra maestra de la cábala española: “Las palabras no caen en el vacío”. Por razones que no siempre me quedan claras, la novela está construida sobre una urdimbre cabalística. Borges juega con la cábala pero no construye sus historias con base en ese modelo esotérico, a excepción de “La muerte y la brújula”.

Como los cabalistas, Carpentier era apocalíptico —lo que debió de haber influido en su adhesión a la revolución castrista—. No debe de ser fácil para los escritores que hoy padecen La Habana de Castro leer los escritos ocasionales de Carpentier sobre literatura y política. Yo mismo no los soporto, pero es que siento una aversión particular por la crítica literaria politizada porque me parece que ha destruido mi profesión. *El siglo de las luces* fue escrito en Caracas, Venezuela, entre 1956 y 1958 y es un apocalipsis puramente cabalístico o visionario que tiene muy poca relación con la Cuba a la cual Carpentier regresó en 1959.

Los ingleses ocuparon La Habana entre 1762 y 1763 y cuando los oficiales españoles la recuperaron no pudieron borrar los cambios que aquellos habían impuesto. La novela de Carpentier transcurre entre 1789 y 1809 y se desarrolla en La Habana, en otros lugares del Caribe, en Francia y, por último en España, donde combaten la ocupación napoleónica. A primera vista parece una novela anticuada, casi conradiana en su mezcla de historia y de personalidad —cosa que resulta a la vez sorprendente y refrescante—. Pero esta aparente simplicidad es engañosa; como lo asegura González Echevarría en *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures* (1993), el libro continúa la tradición de la literatura barroca española y latinoamericana, una tradición caracterizada por los excesos, por hacer caso omiso de los límites.

El siglo de las luces —periodo que llega a su fin en esta novela— fue traducida al inglés (del francés) como *Explosion in a Cathedral*, a causa de las referencias de Esteban, el protagonista, a una pintura de Monan Desiderio que él llama *Explosión en una catedral* y cuyo verdadero nombre es *King Asa of Judah Destroying the Temple* [Rey Asa de Judea destrozando el Templo] (y que se encuentra en el Museo Fitzwilliam de la Universidad de Cambridge). El cuadro, o más bien la interpretación de Esteban/Carpentier, es un paradigma para la novela y establece el modelo apocalíptico con base en el cual se suceden las revueltas de esclavos, la Revolución francesa, el Terror, Napoleón y la renovada esclavitud de los negros (por decreto napoleónico), en lo que la cábala llama la Ruptura de los recipientes, destrozados por luces demasiado poderosas para ser contenidas. Cuando Esteban es arrestado en La Habana por la policía colonial española, acusado de sedición, trata de destrozarse la pintura antes de ser deportado a España, pero aquella sobrevive.

La novela de Carpentier se ocupa de una triada de personajes principales: Esteban, su prima hermana Sofía, y un personaje histórico brillantemente realizado, Victor Hugues, el héroe-villano de la novela y la única personalidad lograda del libro. Esteban, que se crió con Sofía y su hermano Carlos, es una fascinante representación fallida, como Martin Decoud, el idealista corrupto del *Nostramo*, la gran novela de Conrad. Tanto Esteban como Decoud son estetas y *flâneurs*, pero Esteban no sufre del alejamiento suicida de Decoud y después de una carrera revolucionaria en Francia y Guadalupe bajo el liderazgo del comisionado jacobino Victor Hugues, el idealismo de Esteban sobrevive tanto

al desengaño con Victor como a los años de prisión en España. Él y Sofía deciden unirse al heroísmo delirante del pueblo de Madrid en su levantamiento contra Napoleón, una aventura sublime que les cuesta la vida a los dos primos.

Victor Hugues, de acuerdo con el modelo de su héroe Robespierre –y de los tiranos revolucionarios que vinieron después: Stalin, Mao, Castro– pasa del idealismo a la pasión por la guillotina y a transmutarse en el libertador y explotador de Guadalupe, hasta que al fin se convierte en el brutal instrumento napoleónico para el restablecimiento de la esclavitud de los negros en la Guyana francesa. En ese momento concluye su carrera en la novela de Carpentier; es posible que haya muerte en Francia alrededor de 1821–22, o que haya regresado a la Guyana a morir allí. De cualquier forma sobrevivió muchos años a Esteban y a Sofía, como corresponde a un burgués “revolucionario” obsesionado con el poder y las riquezas.

La relación de Sofía con Victor y después con Esteban cambia radicalmente en la última parte de la novela. Se entrega a Victor pero lo abandona cuando este se convierte en el carnicero de los negros de Guyana y se va a Madrid a pedir la liberación de Esteban; se une a él y juntos participan en el levantamiento proletario contra el ejército de José Bonaparte en las calles de Madrid y mueren. Esto funciona bien para un romance barroco, pero los elementos ocultos de *El siglo de las luces* enriquecen el significado. Es posible que haya una novela además de *El siglo de las luces* cuyos tres personajes principales hayan sido modelados según los primeros tres *sefirot*, pero no la he encontrado. En resumen, Esteban sería *Keter* o la corona, Victor Hugues sería *Hokmah* –pero no la sabiduría (a pesar de la palabra) sino el impulso, la voluntad–, el padre de los padres, la fuerza originaria que subyace el significado original de la palabra romana para “genio”, en tanto que *Keter* (de nuevo, a pesar de la palabra) se podría interpretar como el otro significado de “genio”, el *daimón* u otro yo, pues en su empleo cabalístico *Keter* es sinónimo de *Ayin*, la “nada”. El nombre de Esteban viene del griego *stephanos*, que también significa “corona”, pero el *Keter* cabalístico, la corona, es una paradoja (como el joven Esteban): a un tiempo todo la potencia de Dios y la pura pasividad, incapaz de entrar a formar parte del mundo de la acción, donde sólo la fuerza paternal de Victor es capaz de moverlo.

Sofía, como la figura gnóstica de la sabiduría caída, es para Carpentier la *Binah* cabalística, palabra que significa “inteligencia” pero que

en la cábala se refiere a una comprensión pasiva. Como triada cabalística, Esteban es la autoconciencia divina (compartida con su creador, Carpentier), Victor es el principio activo del conocimiento y Sofía, lo conocido, la reflexión sobre el conocimiento, un velo a través del cual brilla la luz. Al comienzo de la novela, Victor llega a la casa de Esteban y Sofía y asume el papel del padre muerto.

El lector podría sentirse un poco perplejo: ¿por qué necesita Carpentier esta armadura esotérica para escribir su novela histórica sobre la revolución y sus padecimientos? Cuando Esteban regresa a La Habana después de haber vivido bajo el liderazgo dictatorial de Victor en Francia y en Guadalupe, se entristece al enterarse de la nueva “caída” de su Sofía gnóstica: “su” Sofía se ha casado:

Pero el hombre que la miraba lo hacía con enorme tristeza. Nunca se hubiese esperado escuchar, en boca de Sofía, semejante enumeración de lugares comunes para uso burgués: “hacer la felicidad de un hombre”; “la seguridad que siente la mujer al saberse acompañada en la vida”. Era pavoroso pensar que un segundo cerebro, situado en la matriz, emitía ahora sus ideas por boca de Sofía —aquella, cuyo nombre definía a la mujer que lo llevara como poseedora de “sonriente sabiduría”, de gay saber—. Siempre se había pintado el nombre de Sofía, en la imaginación de Esteban, como sombreado por la gran cúpula de Bizancio; algo envuelto en ramas del Árbol de la vida y circundado de Arcontes, en el gran misterio de la Mujer intacta. Y ahora, había bastado un contento físico, logrado, acaso con el todavía oculto júbilo de una preñez incipiente —con la advertencia de que una sangre de manantiales profundos hubiese dejado de correr desde los días de la pubertad— para que la Hermana mayor, la Madre joven, la limpia entelequia femenina de otros tiempos, se volviera una buena esposa, consecuente y mesurada, con la mente puesta en su Vientre resguardado y en el futuro bienestar de sus Frutos, orgullosa de que su marido estuviese emparentado con una oligarquía que debía su riqueza a la secular explotación de enormes negradas. Si extraño —forastero— se había sentido Esteban al entrar nuevamente en *su* casa, más extraño —más forastero aún— se sentía ante la mujer harto reina y señora de esa misma casa donde todo, para su gusto, estaba demasiado bien arreglado, demasiado limpio, demasiado resguardado contra golpes y daños¹⁷.

Sofía es *Binah*, el espejo o prisma que descompone el domo bizantino de la luz divina en sus muchos colores, un elemento neoplatónico en la cábala. El Árbol de la vida está formado de diez *sefirot* y los Arcontes rodean a la caída Sofía como sus señores y guardianes en el gnosticismo. Aquí y en otras partes, Carpentier escribe un contrapunto esotérico en el cual sus tres protagonistas funden las tradiciones heréticas: los masones, los rosacruces y los templarios forman parte de la trama revolucionaria de Carpentier, como lo hicieron durante la Revolución francesa y la Caribe. Más en serio que en broma y muy sugestivamente, Carpentier retrata el Siglo de las luces como una época en la que la sabiduría antigua ha regresado para combatir la iglesia estatal, aliada de los regímenes opresivos. Los genios negros de la rebelión, Macandal y Bouckman, son musulmanes y seguidores de los dioses del vudú.

Además de Borges, Carpentier es el genio de la narrativa latinoamericana durante la segunda mitad del siglo xx, en su mejor época. Recuerdo mi sorpresa cuando González Echevarría me contó que Carpentier tenía ancestros rusos y franceses y no negros: me había parecido hasta entonces que su genio era la manifestación literaria de la perspectiva revolucionaria negra. La lección, al menos para mí, es la libertad del genio literario, su autonomía de las políticas culturales que tantos quieren imponerle.

Frontispicio 65

Octavio Paz

*Toda sociedad moribunda o en trance de esterilidad tiende a salvarse creando un mito de redención, que es también un mito de fertilidad, de creación.[...] La esterilidad del mundo burgués desemboca en el suicidio o en una nueva forma de participación creadora*¹⁸.

Así concluye *El laberinto de la soledad*, la perspicaz investigación-creación del mito mexicano, de Octavio Paz. Lo que Paz quería decir era que Estados Unidos, como México, era otra "...sociedad moribunda o en trance de esterilidad", condenada a desembocar "en el suicidio o en una nueva forma de participación creadora".

Como poeta y hombre de letras Paz sale del surrealismo francés, que intentó asimilar a su mito de México. En la *chingada* o mujer azteca violada, primero por los conquistadores españoles y después por los machistas mexicanos modernos, Paz encontró un mito poderoso, surrealista en su salvaje colorido pero lejos de ser una imagen de redención, fertilidad y creación.

Paz es el poeta nacional mexicano porque su sabiduría refleja la crueldad histórica de la experiencia de su país. Todos los héroes mexicanos han sido asesinados, lo cual alimenta una visión que supera el mero desencanto. "[Somos] nihilistas", dijo Paz de su pueblo, "sólo que nuestro nihilismo no es intelectual, sino una reacción instintiva: por lo tanto es irrefutable"¹⁹. Pero las observaciones más sombrías de Paz se refieren a la fiesta, a la vez suntuosa e intensa, vital y funérea, un frenesí multicolor que se convierte en humo, cenizas, nada. En la estética de la perdición, la fiesta es el lugar donde se aloja la muerte.

La poesía de Octavio Paz, espléndida desde todo punto de vista, expresa el nihilismo mexicano y lo trasciende recurriendo al misticismo tántrico hindú y budista, una disciplina de excesos sexuales en el cual los actos rituales integran la sexualidad, la lengua y el pensamiento. Esta importación de la India representa la esperanza de "una nueva forma de participación creadora", incluso un mito de redención. No mengua el mérito del poeta considerar este mito como surrealismo tardío más que como un programa de redención social, ya sea mexicana o estadounidense.

Octavio Paz

1914 | 1998

EL POETA MEXICANO Octavio Paz fue el hombre de letras más sobresaliente de su país y fue uno de los pocos ganadores recientes del Premio Nobel de Literatura (1990) que hizo honor al premio (el otro fue José Saramago). Aunque he trabajado la mayor parte de su poesía (con ayuda de traductores distinguidos y de varios diccionarios), no puedo decir que conozca toda su obra en prosa, sorprendentemente diversa a causa de la universalidad de sus intereses. Me limitaré, pues, a buscar su genio en su poesía y en *El laberinto de la soledad*—donde intenta definir la identidad mexicana— y en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, su biografía crítica de sor Juana Inés de la Cruz (1651 ?-1695), la primera poeta mexicana y latinoamericana importante. De sus numerosos escritos sobre poesía, el que me parece más útil como complemento a su propia obra poética es *El arco y la lira*.

Paz nació en Ciudad de México, de padre mestizo y madre española, y de su padre, que fue representante de Zapata en Estados Unidos, heredó la tradición revolucionaria. Paz escribía poesía desde niño y empezó a publicar a los 17. En 1937 fue a España a apoyar la República contra los fascistas, pero ante la presión para que no se uniera al ejército sino que trabajara por ellos en México, regresó a casa y se dedicó al periodismo político. En 1944 pasó un año en Nueva York y San Francisco, y el año siguiente vivió en París, donde frecuentó a André Breton y el grupo surrealista. Desde 1946 hasta 1968, cuando renunció después de la violenta represión del movimiento estudiantil en Ciudad de México, Paz trabajó con el servicio diplomático de su país en París, Nueva York y Ginebra. Desde 1962 hasta el fin de su carrera diplomática en 1968 fue embajador en India, donde se casó.

Dedicó los restantes treinta años de su vida a la literatura y publicó más de cuarenta libros. Si se mira su obra desde afuera, da la impresión de ser de un misticismo erótico sumamente personal, una fusión de hermetismo occidental y surrealismo con las tradiciones orientales, en especial el tantrismo hindú y budista. El breve volumen en prosa *Conjunciones y disyunciones* (1969) es la declaración más prístina del cro-

tismo visionario de Paz. El libro fue escrito bajo el resplandor de las rebeliones estudiantiles de 1968 y más de treinta años después su conclusión tentativa parece muy de su época:

¿O la rebelión juvenil es un indicio más que vivimos un *fin de los tiempos*? Ya dije mi creencia: el tiempo moderno, el tiempo lineal, homólogo de las ideas de progreso e historia, siempre lanzado hacia el futuro; el tiempo del signo *no-cuerpo*, empeñado en dominar a la naturaleza y domeñar a los instintos; el tiempo de la sublimación, la agresión y la automutilación: nuestro tiempo —se acaba—. Creo que entramos en otro tiempo, un tiempo que aún no revela su forma y del que no podemos decir nada excepto que no será ni tiempo lineal ni cíclico. Ni historia ni mito. El tiempo que vuelve, si es que efectivamente vivimos una vuelta de los tiempos, una revuelta general, no será ni un futuro ni un pasado sino un presente. Al menos esto es lo que, oscuramente, reclaman las rebeliones contemporáneas. Tampoco piden algo distinto el arte y la poesía, aunque a veces lo ignoren los artistas y los poetas. El regreso del presente: el tiempo que viene se define por un *ahora* y un *aquí*. Por eso es una negación del signo *no-cuerpo* en todas sus versiones occidentales, sean religiosas o ateas, filosóficas o políticas, materialistas o idealistas. El presente no nos proyecta en ningún más allá —abigarradas eternidades del otro mundo o paraísos abstractos del fin de la historia— sino en la médula el centro invisible del tiempo: aquí y ahora. Tiempo carnal, tiempo mortal: *el presente no es inalcanzable, el presente no es un territorio prohibido*. ¿Cómo tocarlo, cómo penetrar en su corazón transparente? No lo sé y creo que nadie lo sabe... Tal vez la alianza de poesía y rebelión nos dará la visión. En su conjunción veo la posibilidad del regreso del signo *cuerpo*: la encarnación de las imágenes, el regreso de la figura humana, radiante e irradiante de símbolos. Si la rebelión contemporánea (y no pienso únicamente en la de los jóvenes) no se disipa en una sucesión de algaradas o no degenera en sistemas autoritarios y cerrados, si articula su pasión en la imaginación poética, en el sentido más libre y ancho de la palabra poesía, nuestros ojos incrédulos serán testigos del despertar y vuelta a nuestro abyecto mundo de esa realidad, corporal y espiritual, que llamamos *presencia amada*. Entonces el amor dejará de ser la experiencia aislada de un individuo o una pareja, una excepción o un escándalo... Por primera y última vez aparecen en estas reflexiones la palabra *presencia* y la palabra *amor*. Fueron la semilla de Occidente, el origen

de nuestro arte y de nuestra poesía. En ellas está el secreto de nuestra resurrección²⁰.

Este texto no deja de darme un poco de grima, y me recuerda mi único encuentro con el poeta, en Nueva York en 1972, cuando nos enfrentamos por el asunto de la autenticidad espiritual de los acontecimientos de 1967 a 1970. Él invocó a Blake, a Novalis y a Breton y yo le repliqué que Blake había diagnosticado estos falsos amaneceres como producto de la rebelión cíclica del titán que llamó Orc, que al envejecer siempre se convierte en Urizen, un maduro dirigente de negocios, del gobierno y de los medios —y ese efectivamente ha sido el destino de mis propios estudiantes rebeldes de hace treinta años—. Pero Paz era un poeta —profeta, un genio que deseaba desesperadamente fusionar la poesía y la vida. Yo lo veneré en ese momento, en ese breve desencuentro, y quiero hacer ahora un acto de expiación, no tanto por mi profecía —que las últimas consecuencias del levantamiento destruirían los estándares estéticos— como por no haberme quedado callado y haberlo oído hablar más.

El tantrismo es un misticismo erótico intensamente vigoroso, cuya sola descripción es intimidante para la mayoría —aunque quizás subestime la extremidad y la persistencia de la religiosidad subyacente en todo—. *Conjunciones y disyunciones* reúne a Calvino y a Sade, los budismos esotéricos y las diosas aztecas. Paz recuerda siempre el origen asiático de los aborígenes mexicanos y trata de ir más allá, con Lévi-Strauss, hasta la supuesta Edad de Oro del Neolítico: nada de Estado, de división del trabajo, de armas o de escritura, y nada de sacerdotes. Es un mito bonito, y conmovedor por eso mismo, y, de acuerdo con Paz, nuestros órganos sexuales nos indican que sí hubo una Edad de Oro. Blake pensaba lo contrario, siguiendo la versión de Milton del amor angelical (*El paraíso perdido*, libro VIII, 620-29) en su propio *Jerusalén*.

Conjunciones y disyunciones deja claramente establecido que Paz es un vitalista, con una extraña mezcla de erotismo occidental y oriental. Es el legítimo heredero de Góngora y de Quevedo, los escritores más perturbadores del barroco español. Su gran poema, “Piedra de sol”, escrito en Ciudad de México en 1957, se basa en el calendario circular azteca, de acuerdo con el cual el ciclo del planeta Venus tarda 584 días: “Piedra de sol” tiene 584 versos, de los cuales los seis primeros y los seis últimos son idénticos, de manera que el poema es circular e infinito (y maravillosamente desquiciante).

... amar es combatir, si dos se besan
el mundo cambia, encarnan los deseos,
el pensamiento encarna, brotan alas
en las espaldas del esclavo, el mundo
es real y tangible, el vino es vino,
el pan vuelve a saber, el agua es agua,
amar es combatir, es abrir puertas,
dejar de ser fantasma con un número
a perpetua cadena condenado
por un amo sin rostro;
el mundo cambia
si dos se miran y se reconocen,
amar es desnudarse de los nombres:
“déjame ser tu pura”, son palabras
de Eloísa, mas él cedió a las leyes,
la tomó por esposa y como premio
lo castraron después;
mejor el crimen,
los amantes suicidas, el incesto
de los hermanos como dos espejos
enamorado de su semejanza,
mejor comer el pan envenenado,
el adulterio en lechos de ceniza,
los amores feroces, el delirio,
su yedra ponzoñosa, el sodomita
que lleva por clavel en la solapa
un gargajo, mejor ser lapidado
en las plazas que dar vuelta a la noria
que exprime la sustancia de la vida,
cambia la eternidad en horas huecas,
los minutos en cárceles, el tiempo
en monedas de cobre y mierda abstracta²¹.

Estos excesos barrocos no sólo nos recuerdan a Góngora y a Quevedo sino al arcipreste de Hita (siglo XIV), cuyo *Libro de buen amor* es alabado en *Conjunciones y disyunciones. Piedra de sol* continúa y culmina el proceso de secularización del dogma de la encarnación, convertido en la transfiguración de la carne por la carne y a través de la carne. En *El*

arco y la lira, dos años anterior a “Piedra de sol”, se asume la poesía como una revelación total, a la manera surrealista. Aquel es un libro lleno de afirmaciones nostálgicas que no convencen a su autor. El antiquísimo disgusto entre la poesía y la fe se muestra recalitrante a la solución del poeta:

La palabra poética y la religiosa se confunden a lo largo de la historia. Pero la revelación religiosa no constituye —al menos en la medida en que es palabra— el acto original sino su interpretación. En cambio, la poesía es revelación de nuestra condición y, por eso mismo, creación del hombre por la imagen. La revelación es creación. El lenguaje poético revela la condición paradójica del hombre, su “otredad” y así lo lleva a realizar lo que es. No son las sagradas escrituras de las religiones las que fundan al hombre, pues se apoyan en la palabra poética. El acto mediante el cual el hombre se funda y revela a sí mismo es la poesía. En suma, la experiencia religiosa y la poética tienen un origen común; sus expresiones históricas —poemas, mitos, oraciones, exorcismos, himnos, representaciones teatrales, ritos, etc.— son a veces indistinguibles; las dos, en fin son experiencias de nuestra “otredad” constitutiva. Pero la religión interpreta, canaliza y sistematiza dentro de una teología la inspiración, al mismo tiempo que las iglesias confiscan sus productos. La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida o muerte un solo instante de incandescencia²².

Blake, con más brevedad, habló de tomar las formas de adoración “de las narraciones poéticas”. Blake sabía (como también debía de saberlo Paz) que esta afirmación es reversible. T.S. Eliot, sorprendentemente un favorito de Paz, aseguraba que el único baluarte de la cultura europea era la cristiandad. Paz es un poeta piadoso cuya religión no es la poesía, como se le ocurrió en ocasiones, sino una curiosa mezcla de budismo tántrico, el aterrador culto azteca al sol (que recurría a los sacrificios humanos) y el romanticismo europeo (y su secuela de modernistas). El pasaje más lúgubre que yo haya leído en la prosa de Paz aparece al final de *Conjunciones y disyunciones*:

[Y la] nostalgia de la Fiesta. Pero la Fiesta es una manifestación del tiempo cíclico del mito, es un presente que regresa, en tanto que noso-

tros vivimos en el tiempo lineal y profano del progreso y de la historia. Tal vez la revuelta juvenil es una Fiesta vacía, el llamamiento, la invocación de un acontecimiento siempre futuro y que jamás se hará presente —jamás será—. O tal vez es una conmemoración: la Revolución no aparece ya como la elusiva inminencia del futuro sino como un pasado al que no podemos volver y tampoco abandonar. En uno u otro caso no esta aquí, sino allá, siempre allá. Poseída por la memoria de su futuro o de su pasado, por lo que fue o lo que pudo ser —no, no poseída: deshabitada, vacía: huérfana de su origen y de su futuro—, la sociedad los mima. Al mimarlos, los exorciza: durante unas semanas se niega a sí misma en las blasfemias y los sacrilegios de su juventud para luego afirmarse más completa y cabalmente en la represión. Magia mimética. Víctima ungida por el prestigio ambiguo de la profanación, la juventud es el chivo expiatorio de la ceremonia: en ella, después de haberse autoprofanado, la sociedad se castiga a sí misma. Profanación y castigo simbólicos: todo es una representación inclusive si, como ocurrió el 2 de octubre de 1968 en la plaza de Tlatelolco en México, la ceremonia moderna evoca (repite) el rito azteca: varios cientos de muchachos y muchachas inmolados, sobre las ruinas de una pirámide, por el Ejército y la Policía. La literalidad del rito —la realidad del sacrificio— subrayan atrozmente el carácter irreal y expiatorio de la represión: el régimen mexicano castigó en los jóvenes a su propio pasado revolucionario²³.

Este es Paz en su mejor momento: su universalismo y su idealismo poético nunca tienen la fuerza de sus textos sobre México. Sus dos mejores libros en prosa son el primero, *El laberinto de la soledad* (1950), que es una búsqueda de la identidad mexicana, y *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1988), en el que vuelve a traer a la vida a la poeta Juana Ramírez, sor Juana Inés de la Cruz, la gran poeta de la Nueva España del siglo XVII. Estos dos libros —junto con sus poemas más ambiciosos: “Piedra de sol”, “Salamandra”, “Maithuna”, “Blanco” y “Vuelta”, y varias de sus más sombrías conmemoraciones, como su poema “Luis Cernuda”— son la verdadera otredad de Paz, su genio—.

En “Vuelta”, Paz regresa a Mixcoac, donde vivió de niño, cuando Mixcoac era un pueblo; ahora forma parte de Ciudad de México, la ciudad más populosa del mundo. Mis estudiantes mexicanos me hablan de atascos de cuatro horas y de viajes en metro que deben durar veinte minutos pero que se tardan dos horas y media. Encontramos en Paz ecos

misteriosos de los “Preludios” de Londres de T.S. Eliot, como si el surrealista tántrico necesitara al visionario de la decadencia londinense para ayudarlo a expresar la fantasmagoría del desparrame de Ciudad de México:

Arquitecturas paráliticas
barrios encallados
jardines en descomposición
médanos de salitre
baldíos
campamentos de nómadas urbanos
hormigueros gusaneras
ciudades de la ciudad
costurones de cicatrices
callejas en carne viva
Ante la vitrina de los ataúdes
Pompas Fúnebres
putas
pilares de la noche vana
Al amanecer
en el bar a la deriva
el deshielo del enorme espejo
donde los bebedores solitarios
contemplan la disolución de sus facciones
El sol se levanta de su lecho de huesos
El aire no es aire
ahoga sin brazos ni manos
El alba desgarró la cortina
Ciudad
montón de palabras rotas
El viento
en esquinas polvosas
hojea los periódicos
Noticias de ayer
más remotas
que una tablilla cuneiforme hecha pedazos
Escrituras hendidas
lenguajes en añicos

se quebraron los signos
atl tlachinolli
se rompió
agua quemada
No hay centro
plaza de congregación y consagración
no hay eje
dispersión de los años
desbandada de los horizontes
Marcaron a la ciudad
en cada puerta
en cada frente
el signo \$²⁴.

México es la musa de Paz pero México es la Chingada, descrita con tanta elocuencia en *El laberinto de la soledad*:

Por contraposición a Guadalupe, que es la Madre virgen, la Chingada es la Madre violada. Ni en ella ni en la Virgen se encuentran rastros de los atributos negros de la Gran diosa: lascivia de Amaterasu y Afrodita, crueldad de Artemisa y Astarté, magia funesta de Circe, amor por la sangre de Kali. Se trata de figuras pasivas. Guadalupe es la receptividad pura y los beneficios que produce son del mismo orden: consuela, serena, aquietta, enjuga las lágrimas, calma las pasiones. La Chingada es aún más pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside, según se ha dicho más arriba, en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la Chingada. Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina.

Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero este, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para

ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impassibles y cerrados. Cuauhtémoc y doña Marina son así dos símbolos antagónicos y complementarios. Y si no es sorprendente el culto que todos profesamos al joven emperador —“único héroe a la altura del arte”, imagen del hijo sacrificado—, tampoco es extraña la maldición que pesa contra la Malinche. De ahí el éxito del adjetivo despectivo “malinchista”, recientemente puesto en circulación por los periódicos para denunciar a todos los contagiados por tendencias extranjerizantes. Los malinchistas son los partidarios de que México se abra al exterior: los verdaderos hijos de la Malinche, que es la Chingada en persona. De nuevo aparece lo cerrado por oposición a lo abierto²⁵.

La Madre México es la personificación de la Chingada, pues sus hijos desprecian a la Malinche aunque la aceptan como antecesora, como la Eva y la Lilith mexicana. Paz, un gran hacedor de mitos, casi nos convence de que la “soledad” del mestizo es el resultado del trauma original de la conquista española. Los españoles, que sí eran monstruosos, derrocaron el igualmente monstruoso Imperio azteca, una pesadilla de esclavitud y sacrificios masivos, de tortura y muerte, en los que el canibalismo ritual aumentaba el deleite. Las masacres organizadas por los españoles y dedicadas a la gloria de Jesucristo tenían un toque de ritual pero quizás se quedaban cortas en comparación con los horrores rituales del Imperio azteca del sol. Es tan fácil rastrear los orígenes del trauma histórico hasta los españoles como hasta los aztecas.

No por ello pongo en duda el poder de *El laberinto de la soledad* como hacedor de mitos, lo cual nos lleva a lo que sin duda es la obra maestra en prosa de Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, una meditación barroca sobre una gran poeta, sobre su México (o su Nueva España) y sobre las penas (acrecentadas para una mujer de genio) de la identidad mexicana. Juana Ramírez nació en lo que ahora conocemos como México, en 1648 o en 1651. Antes de cumplir los 21 ingresó a un convento por razones que siguen siendo desconocidas, pues nunca dio señales de otra cosa que no fuera una vocación literaria. La suya no es una poesía piadosa sino filosófica, a la manera de la tradición hermética del neoplatonismo (tema sobre el cual la obra de Francis Yates es definitiva). La musa de sor Juana fue la diosa Isis, no la Virgen María, y Paz le sigue el rastro a la herejía gnóstica en toda su poesía. Lo perturba enormemente, como debe ser,

su paso por los fundamentos biográficos de su poesía amorosa, que *parece* lesbiana pero en una forma neoplatónica, que podría indicar que sólo hubo relaciones idealizadas.

El poema más importante de sor Juana es “Sueño”, un largo romance que también es una saga, una búsqueda, durante la cual la poeta duerme mientras su alma viaja por los cielos. Su precursor más evidente es las “Soledades” de Góngora, soberbia poesía de la desilusión, pero Paz encuentra en ella una anticipación de Valéry, de Mallarmé y de su propio “Blanco”. La visión de sor Juana, barroca y hermética, tiene una enorme deuda con el hereje Giordano Bruno, quemado en Roma por sus escritos.

Ya fuese por causa de su esoterismo, o más posiblemente de su fama literaria, sor Juana fue obligada por la Iglesia a abjurar de sus libros y de sus manuscritos, dejó de escribir poesía y se dedicó a la penitencia. En el epílogo, Paz resume con gran talento la tragedia de sor Juana:

Apenas si es necesario señalar las semejanzas entre la situación personal de sor Juana y los tropiezos que hemos experimentado en el proceso de modernización. Entre sor Juana y su mundo había una contradicción insalvable. Esta contradicción era no sólo intelectual sino vital y puede condensarse en tres puntos. El primero entre su vocación por las letras y su condición de religiosa. En otros momentos, aunque no en Nueva España, la Iglesia se había mostrado tolerante y había albergado a escritores y poetas que, a veces con grave y público descuido de sus deberes religiosos, se habían dedicado exclusivamente a las letras. Estos casos—los más notables son los de Góngora, Lope de Vega, Tirso de Molina y Mira de Amescua—son diferentes al de sor Juana en un capítulo esencial: eran poetas y dramaturgos, no intelectuales. En la monja mexicana confluían las dos vocaciones: la del poeta y la del intelectual. A fines del xvii, en España y en sus dominios, un religioso con vocación intelectual no podía ni debía sino consagrarse a la teología y a los estudios sagrados. Esta incompatibilidad se agravaba porque la extraordinaria inquietud intelectual de sor Juana y su curiosidad enciclopédica—lo mismo puede decirse de Sigüenza—coincidían con un momento de inmovilidad de la Iglesia y de postración de la cultura hispánica.

El segundo punto de discordia se originaba en el sexo de sor Juana. El hecho de que una mujer—y más: una monja—se dedicase con tal afán a las letras, debía simultáneamente maravillar y escandalizar a sus contem-

poráneos. La llamaron “Décima musa” y “Fénix de América”; esas expresiones de admiración eran sinceras y deben haberla mareado un poco. Ella nos cuenta en la *Respuesta* que, al lado de estas alabanzas, no faltaban las críticas y las censuras. Estas últimas venían de altos prelados de la Iglesia novohispana y se fundaban en un punto de doctrina. No en balde el obispo de Puebla, al pedirle que dejase las letras profanas, citaba a San Pablo. Era muy distinto ser tolerante con Lope y con Góngora, malos sacerdotes, que con sor Juana Inés de la Cruz. Aunque su conducta no era reprobable, sus actitudes sí lo eran. Las letras profanas eran ocasión del pecado de elación, un pecado al que el vano sexo femenino es particularmente susceptible. El orgullo perdió a Luzbel porque es un pecado que conduce a la rebeldía. Entre las letras, que sacan a la mujer de su natural estado de obediencia, y la rebelión, los censores de sor Juana veían un nexo natural de causa-efecto. Sor Juana había convertido la inferioridad que en materia intelectual y literaria se atribuía a las mujeres, en motivo de admiración y aplauso público; los prelados transformaron esa admiración en pecado y su obstinación en continuar consagrada a las letras en rebeldía. Por eso le exigieron una abdicación total²⁶.

Justo antes de este epílogo, conmovedoramente intitulado “Ensayo de restitución”, Paz comprime la culpa de la Iglesia en una oración: “Regaló sus libros a su persecutor, castigó su cuerpo, humilló su inteligencia y renunció a su don más suyo: la palabra”. Murió un año después de su resignación a la disciplina eclesiástica, a los 46 años, quebrada y humillada. Al contar su historia y revivir el esplendor de su poesía, Paz expresó plenamente su propio genio en prosa.

No obstante, el genio de Paz merece ser definido a través de su poesía y para ello recurro a “Blanco” (1966), mi favorito entre sus poemas principales. Bajo la influencia del budismo tántrico y usando “Un coup de dés” [Golpe de dados], de Mallarmé, como modelo, “Blanco” medita sobre la paradoja del silencio poético. El poema fue escrito en Nueva Delhi, simultáneamente con un sabio librito, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, cuyo último párrafo quizás es el que mejor lo elucida:

La esencia de la palabra es la relación y de ahí que sea la cifra, la encarnación momentánea de todo lo que es relativo. Toda palabra engendra una palabra que la contradice, toda palabra es relación entre una nega-

ción y una afirmación. Relación es atar alteridades, no resolución de contradicciones. Por eso el lenguaje es el reino de la dialéctica que sin cesar se destruye y renace sólo para morir. El lenguaje es dialéctica, operación, comunicación. Si el silencio del Buda fuese la expresión de este relativismo no sería silencio sino palabra. No es así: con su silencio cesan el movimiento, la operación, la dialéctica, la palabra. Al mismo tiempo, no es la negación de la dialéctica ni del movimiento: el silencio del Buda es la *resolución* del lenguaje. Salimos del silencio y volvemos al silencio: a la palabra que ha dejado de ser palabra. Lo que dice el silencio del Buda no es negación ni afirmación. Dice otra cosa, alude a un más allá que está aquí. Dice *Sunyata*: todo está vacío porque todo está pleno, la palabra no es decir porque el único decir es el silencio. No un nihilismo sino un relativismo que se destruye y va más allá de sí mismo. El movimiento no se resuelve en inmovilidad: es inmovilidad; la inmovilidad, movimiento. La negación del mundo implica una vuelta al mundo, el ascetismo es un regreso a los sentidos, *Samsara* es Nirvana, la realidad es la cifra adorable y terrible de la irrealidad, el instante no es la refutación sino la encarnación de la eternidad, el cuerpo no es una ventana hacia el infinito: es el infinito mismo. ¿Hemos reparado que los sentidos son a un tiempo los emisores y los receptores de todo sentido? Reducir el mundo a la significación es tan absurdo como reducirlo a los sentidos. Plenitud de los sentidos: allí el sentido se desvanece para, un instante después, contemplar cómo la sensación se dispersa. Vibración, ondas, llamadas y respuestas: silencio. No el saber del vacío: un *saber vacío*. El silencio del Buda no es un conocimiento sino lo que está después del conocimiento: una sabiduría. Un desconocimiento. Un estar suelto y, así, resuelto. La quietud es danza y la soledad del asceta es idéntica, en el centro de la espiral inmóvil, al abrazo de las parejas enamoradas del santuario de Karli. Saber que *sabe nada* y que culmina en una poética y en una erótica. Acto instantáneo, forma que se disgrega, palabra que se evapora: el arte de danzar sobre el abismo²⁷.

El verdadero lema de “Blanco” bien podría ser ese: “No el saber del vacío: un *saber vacío*”. No me resulta fácil aprehender el budismo y prefiero su análogo en la visión gnóstica de nuestro mundo como *kenoma*, un vacío perceptible. “Blanco” me fascina por el interesante contraste que plantea con la tradición poética angloamericana que va desde Shakespeare y Milton hasta Wordsworth y Coleridge y, más allá, hasta Emerson, Whitman, Melville y Emily Dickinson, hasta culminar en

Wallace Stevens, tradición que desarrolla el triple significado de la palabra inglesa *blank* como el color blanco, el vacío y la diana. Paz, siguiendo a Mallarmé, añade un cuarto: el espacio que se deja en un texto, y un quinto, en el sentido budista: el objeto o el propósito del deseo.

Los lectores se sienten intrigados con “Blanco”, pero también enfurecidos, según su temperamento. Puede ser leído como una obra única o como un poema sobre el “silencio” —en su columna central—. Pero la columna de la izquierda es un poema de amor a la manera tántrica, y la columna de la derecha es otro poema dedicado a la comprensión imaginativa. Si todo esto careciera de ironía sería insoportable, y si fuera solamente irónico también sería difícil de aceptar. “Blanco” fusiona la pasión erótica tántrica y una ironía distanciadora, muy difícil de explicar con citas. Es el himno de Paz a la compleción erótica que encontró con su esposa y puede ser comparado con “Look! We Have Come Through!” [Mira: ¡lo logramos!], de D.H. Lawrence, aunque Lawrence escribe como Walt Whitman y Paz escribe en lo que supongo ha de ser su singular surrealismo mexicano.

No se le hace un favor a un poeta al compararlo con Dante, y Paz —aunque es un artista maravilloso— tampoco saldría bien librado. Pero debo invocar a Dante en este momento para señalar que a pesar de la universalidad de su campo de acción —París, India, Estados Unidos, Japón—, Octavio Paz estaba tan apegado a Ciudad de México como el exilado Dante a Florencia. Dante era tan orgulloso que se negó a volver a Florencia si no era en sus propios términos, y nunca volvió. Paz, alejado del gobierno mexicano a causa de los eventos de 1968, descubrió su camino de regreso a casa y merece ser recordado como el genio de su ciudad y de su nación.

STENDHAL, MARK TWAIN, WILLIAM FAULKNER, ERNEST HEMINGWAY, FLANNERY O`CONNOR

Este segundo grupo de *Nezah* fue organizado de tal forma que me permitiera comparar la ironía cómica de Stendhal con la de Mark Twain, dos soberbios improvisadores épicos que prácticamente nunca aparecen juntos pero que iluminan las habilidades del otro. Twain no se interesa mucho por lo erótico, que obsesiona a Stendhal, pero la búsqueda de la libertad de Huck Finn, su liberación de un padre violento y de una sociedad igualmente violenta, es comparable con la autodestructividad napoleónica de Julián Sorel en *Rojo y negro*.

Tanto Faulkner como Hemingway, a pesar de lo diferentes que eran, aceptaron abiertamente la herencia que recibieron de Twain, y el humor irónico de ambos cuentistas está claramente relacionado con *Huckleberry Finn*. Flannery O'Connor tiene una deuda importante con Faulkner, pero como ironista teológica es el ejemplo más sobresaliente de lo que los cabalistas quieren decir con *Nezah*. En O'Connor, la victoria divina es absolutamente inclusiva y se manifiesta por igual en nuestra condena o en la salvación que con tan poca frecuencia le atribuye a sus protagonistas o a sus lectores.

Frontispicio 66

Stendhal

El torrente de alegría y de placer que con aquellos franceses tan pobres irrumpió en Lombardía fue tan grande, que sólo los curas y algunos nobles sintieron el peso de aquella contribución de seis millones, a la que pronto siguieron otras muchas. Los soldados franceses reían y cantaban todo el día; tenían menos de 25 años, y su general en jefe, que tenía 27, pasaba por ser el hombre de más edad de su ejército. Curiosamente, esta alegría, esta juventud, esta despreocupación respondían a las predicaciones furibundas de los frailes que llevaban seis meses anunciando desde el púlpito que los franceses eran unos monstruos, obligados, bajo pena de muerte, a incendiarlo todo y a degollar a todo el mundo. Para lo cual, cada regimiento avanzaba con la guillotina en vanguardia²⁸.

Stendhal está hablando de cuando el ejército de Napoleón invadió Milán en 1796, acontecimiento que da inicio a esa maravillosa improvisación de una novela que es *La cartuja de Parma*. El alto romanticismo alcanzó su punto más elevado con *La cartuja*, en la cual Mosca ama a Gina que ama a Fabrizio que ama a Clélia que ama a Fabrizio. El hijo de Clélia y Fabrizio muere y ellos, junto con la admirable Gina, se marchitan, incapaces de sobrevivir sin el amado.

Como todos los involucrados son delirantemente honorables y honorablemente lujuriosos, tanta pasión resulta cautivante. Stendhal es un genio del deseo que invierte todos sus poderes en Gina, la duquesa Sanseverina, cuyo extraordinario afecto por Fabrizio, su cuasisobrino, jamás se realiza.

Stendhal, el psicólogo de la pasión, subraya encantadoramente que en el amor todo lo que no es enfermedad es vanidad, verdad inmensamente difícil de aceptar, como bien sabemos.

No hay desaliento en el análisis del deseo de Stendhal. Él está empeñado en permanecer feliz sin importar la desesperación o la paranoia que podamos padecer en nuestra vida amorosa y logra conservar su y nuestro buen humor. Hay muy pocos novelistas que nos hagan tanto bien como él.

Stendhal (Henri Beyle)

1783 | 1842

NIETZSCHE SE REFIRIÓ A STENDHAL como “este curioso epicúreo y hombre de interrogantes, el último gran psicólogo de Francia”. Sin embargo Stendhal es a un tiempo más y menos que un psicólogo, incluso en el sentido de psicólogo moral al que se refiere Nietzsche. Si somos infelices porque somos vanidosos, como parece ser, esta percepción está relacionada con la certeza de que nuestras tristezas nos agobian porque estamos inquietos y no podemos quedarnos quietos en el asiento. Asimilar a Stendhal y a Pascal sería vulgar, pero dilucidar la diferencia práctica entre los dos puede ser una labor compleja. Creo que Pascal es el verdadero nihilista; Stendhal es otra cosa. Esa otra cosa podría ser Julián Sorel, que nos atrae sin que acabe de gustarnos. ¿O es que acaso sí nos gusta? Robert M. Adams concluye que

El que nos guste o no Julián Sorel, y qué aspectos de su comportamiento, dependerá en alguna medida de lo que nosotros creamos que somos y de las conspiraciones y complicidades de las que nuestra imaginación nos permita participar mientras leemos el libro.

Pero quizás eso le dé demasiada ventaja a Stendhal, pues el lector como crítico tiene el derecho fundamental de preguntarle al escritor: “¿Y usted quién se cree que es?”. Lo contrario es astuto (por parte de Stendhal o de Adams) porque no esperamos que el autor sea tan agresivo como nosotros. Stendhal nos saca ventaja descaradamente y Julián es su sustituto hasta un punto que no muchos están dispuestos a admitir. Admiramos a Julián por la amplitud de su imaginación y nos irrita un poco su extraordinaria (si bien intermitente) habilidad para cambiar voluntariamente de afectos. Es un napoleoncito, y eso no conmueve a nadie que no sea Hazlitt o Stendhal. Pero lo napoleónico no es más que una de sus facetas y Stendhal es sólo uno de los escritores geniales del siglo XIX que fracturan el yo. Lo byrónico es más crucial en él, y aquí Adams resulta maravillosamente perspicaz:

Mucho de lo que pensamos de Julián depende, por supuesto, de cómo juzguemos su comportamiento con las dos damas; y aquí nos topamos con la paradoja central de la novela: que nuestra opinión (y la de las damas) del héroe no mejora cuando él mejora su comportamiento. Muy por el contrario: los peores comportamientos por su parte requieren de los más dolorosos sacrificios de parte de ellas, y con ellos crece nuestra admiración por su decisión de amarlo. Sorda a los celos, insensible al intento de él de asesinarla, la señora Rénal desafía el escándalo público, abandona a su marido y a sus hijos y se va a acompañar a Julián en su hora de angustia. Matilde desespera al pensar que él ya no la ama aunque su sacrificio en aras de su amor ha sido aún más pródigo. La revelación de Julián no será directa, a plena luz del día, sino a través del brillo reflejado en los rostros de sus devotos acólitos. Al igual que con Cristo y con Dionisio, el misterio de Julián se desarrolla en la oscuridad de una cárcel-tumba y su resurrección se celebra en presencia de las mujeres. *El cenáculo de Julián atrae a las conversas despojándose del misterio, volviendo etéreo su culto: esa es la función de la última sección del libro.*

Podría discutirse que Julián, como lord Byron, tiene una cierta pasividad inmovible que suscita en sus mujeres la necesidad de retornar a sí mismas, de manera que la función de él sería espolear a estas mujeres admirables (y tan disímiles) hacia las epifanías que genera su propio heroísmo. Esto explicaría lo que a mí me resulta más insatisfactorio en *Rojo y negro*: la oscuridad del estado espiritual final de Julián:

La viciada atmósfera de la celda se hacía cada vez más insoportable para Julián. Afortunadamente, el día en que fue anunciado que tenía que prepararse para morir lucía un sol hermoso que vistió a la naturaleza con sus mejores galas, y Julián se hallaba en animosa situación. Salir al aire libre fue para él una sensación de delicia, algo como un paseo por tierra firme para el que acaba de realizar un largo viaje por mar.

“¡Adelante! Todo va bien; el valor no me falta”, se dijo.

Nunca se había mostrado tan romántica aquella cabeza como en el momento en que se disponía a caer. Los instantes más dulces, en otro tiempo gozados en los bosques de Vergy, acudieron en tropel a su imaginación con energía extrema.

Todo sucedió con la máxima sencillez, y sin ninguna afectación de su parte.

La antevíspera le había dicho a Fouqué:

—La emoción me impide responder; esta celda, tan repelente y húmeda, me proporciona momentos febriles en que no me reconozco, pero en cuanto a miedo, no lo tengo: nadie me verá palidecer.

Había arreglado las cosas por anticipado para que Fouqué se llevase a Matilde y a la señora Rénal.

—Reúnelas en el mismo coche —le había dicho—, arreglándotelas de modo que los caballos no abandonen ni un solo momento su galope. Ellas caerán en brazos la una de la otra o se afirmaran un odio mortal. En cualquiera de los dos casos se distraerán un poco de su terrible dolor.

Julián había exigido a la señora Rénal el juramento de que viviría para dedicar sus cuidados al hijo de Matilde.

—¿Quién sabe si experimentamos aún sensaciones después de nuestra muerte? —decíale un día a Fouqué—. Me gustaría reposar, porque la palabra reposar me parece la más indicada, en aquella reducida gruta de la montaña más alta que domina a Verrières. Varias veces, según te he contado ya, mientras permanecía retirado durante la noche en aquella gruta, extendiendo mi vista sobre las provincias más ricas de Francia, he sentido mi espíritu dominado por la ambición; tal era entonces mi sueño... Siento el atractivo de aquella gruta, situada en lugar que causaría la envidia de más de un alma de filósofo. Pues bien, como esos benditos congregacionistas de Besanzón hacen dinero de cualquier cosa, por poco que te propongas conseguirás que vendan mis mortales despojos...

Fouqué tuvo éxito en su triste gestión. Hallábase solo aquella noche en su habitación velando el cuerpo de su amigo, cuando, no sin gran sorpresa por su parte, vio entrar a Matilde, a la que pocas horas antes había dejado a diez leguas de Besanzón. Su mirada parecía perdida en la lejanía.

—Quiero verle —le dijo²⁹.

El maravilloso sentido del humor de Julián, al final, nos fascina, pero ¿cuál es la actitud de Stendhal hacia su héroe? No creo que haya ironía en esta oración: “Nunca se había mostrado tan romántica aquella cabeza como en el momento en que se disponía a caer”. Julián está locamente enamorado de la señora Rénal; no es posible dudar de la sinceridad de su locura, pero tampoco es posible dudar de la intensidad suicida, del impulso que sobrepasa el principio del placer en sus últimos días. Varios críticos han resaltado las similitudes entre don Quijote y Julián, pero yo no las veo. Don Quijote vive dentro de su orden establecido hasta

que lo sacan a golpes, y entonces muere. Lo que otros llaman locura es sencillamente su grandeza. En cambio Julián cae en lo patológico: la suya es una locura muy atractiva porque lo hace aun más querible, pero sigue siendo locura. Stendhal no es muy bueno con los finales y de eso no se escapa *La cartuja de Parma*, que termina en forma débil y abrupta. Pero no estoy tan seguro de estos juicios. Quizás lo que sucede es que me gustan tanto ambas novelas que resiento la falta de interés de Stendhal al final. La mejor defensa de la forma como muere Julián la hace el príncipe de Lampedusa, autor de *El gatopardo*: “El autor tiene prisa en matar al personaje para liberarse de él. Conclusión de carácter trágico, sugestivo, sin par”. Uno quisiera protestar: no es lo suficientemente dramático. Pero el príncipe se anticipa a la queja: “El impetuoso, el bello, el vivísimo Julián pronuncia sus últimas palabras para mostrar a su amigo cómo debe rescatar su cuerpo”³⁰. Evidentemente esto es dramático a la manera de *El gatopardo*, en donde la muerte sucede en el alma mientras que el cuerpo sigue vivo. El príncipe parece implicar que el *pathos* stendhaliano es sólo para *the happy few*, que es un *pathos* más de la sensibilidad que de la emoción.

En su primera noche juntos, Matilde y Julián representan el triunfo cómicó de la sensibilidad sobre la emoción. Cuando Stendhal advierte que sus arrebatos son “un poco conscientes”, está siendo deliciosamente modesto:

La señorita de La Mole creyó que al entregarse cumplía un deber para consigo misma y para con su amante.

“Este pobre muchacho –pensaba– ha demostrado una bravura extraordinaria y tiene derecho a ser feliz, a no ser que a mí me falte el suficiente carácter para procurarle tal dicha”. Pensando de tal modo, hubiese querido rescatar al precio de toda una eternidad de desgracias la dura necesidad en que se encontraba.

Pero, a pesar de la violencia de su lucha interna, mantúvose perfectamente dueña de sus palabras.

Ni penas ni reproches fueron capaces de mitigar el efecto de aquella noche que Julián calificó de original, mejor que de dichosa. ¡Qué diferencia, gran Dios, con su última estancia de 24 horas en Verrières!

“Los correctos modales de París se han encargado de desvirtuarlo todo, hasta el amor”, pensaba él, incurriendo en su tradicional y extrema injusticia de apreciación.

Entregábase a tales reflexiones mientras se hallaba de pie, encerrado dentro de uno de los enormes armarios de caoba en donde tuvo que entrar tan pronto se oyeron los primeros ruidos de la vecina habitación ocupada por la marquesa de La Mole. Matilde acompañó a su madre a oír misa, y en cuanto las camareras abandonaron la habitación marchose Julián fácilmente antes de que volviesen para dar término a sus trabajos.

Montado a caballo, perdióse por uno de los bosques más solitarios de las proximidades de París. Su asombro era mayor que su felicidad. La dicha que de vez en cuando colmaba su espíritu era parecida a la de un subteniente que, a consecuencia de una acción brillante, acaba de ser ascendido a coronel, de golpe, por el general; sentíase transportado a alturas que antes le parecieron inaccesibles. Todo aquello que hasta la víspera había estado por encima de sus posibilidades lo veía ahora a su nivel o por debajo de sus miradas. Pero, a medida que se alejaba, iba aumentando la sensación de felicidad del joven.

Si ninguna sensación de ternura quedó en su alma, fue sencillamente debido a que Matilde obró en cumplimiento de un deber, por extraña que la palabra parezca aplicada a tal caso.

Nada imprevisto para ella hubo en toda la serie de acontecimientos que se sucedieron aquella noche, si exceptuamos la inquietud y la vergüenza experimentadas, en lugar de la entera felicidad tan admirablemente descrita en algunas novelas.

“¿Me habré equivocado? ¿Será que no le amo?”, decíase la infeliz³¹.

Esta frialdad mutua, tan hilarante, preludia las páginas más deliciosas de la novela, en las que Stendhal se supera a sí mismo en la descripción del combate entre estas dos vanidades titánicas. Lo que Hobbes fue para los principios de la sociedad civil, Stendhal lo fue para los principios eróticos. Ninguno de los dos hombres merece ser considerado un cínico. Cada uno de ellos es más que un psicólogo porque ambos vieron la verdad del estado natural. Hobbes fue para Stendhal lo que Schopenhauer fue para el Tolstoi de *Ana Karenina*, el filósofo que confirma las percepciones del novelista, tan fundamentales que no requieren confirmación. Si uno lee *Rojo y negro* una y otra vez, *Leviatán* se vuelve una redundancia fascinante, de la misma manera que una lectura profunda de *Ana Karenina* vuelve casi superfluo *El mundo como voluntad y representación*. Stendhal y Tolstoi, aunque opuestos entre sí, son los verdaderos filósofos del amor y entre los sexos, los lúgubres metafísicos de las verdades inconscientes del deseo.

Frontispicio 67

Mark Twain

Ese libro lo escribió el señor Mark Twain y contó la verdad, casi siempre. Algunas cosas las exageró, pero casi siempre dijo la verdad. Eso no es nada. Nunca he visto a nadie que no mintiese alguna vez, menos la tía Polly, o la viuda, o quizá Mary. De la tía Polly —es la tía Polly de Tom— y de Mary y de la viuda Douglas se cuenta todo en ese libro, que es verdad en casi todo, con algunas exageraciones, como he dicho antes³².

El genio de Huck Finn, el Odiseo americano, consiste en que miente “sólo para no perder la práctica”. Huck es el propio genio de Twain y su libro es el mejor de su autor, aunque a mí personalmente me apasiona “Journalism in Tennessee” [Periodismo en Tennessee], que contiene en un bosquejo de seis páginas la esencia de Twain.

Twain viaja al sur por razones de salud y se convierte en editor asociado de *Morning Glory and Johnson County War-Whoop*. El empleo le duró poco: quedó atrapado en el fuego cruzado entre su editor en jefe y el coronel Blatherskite Tecumseh, su rival en otro periódico de Tennessee. Llegaron otros editores con pistolas y granadas y Twain renunció, no sin escribir un sentido homenaje al espíritu de la prensa de Tennessee:

Nunca había participado en toda mi vida en un episodio tan fogoso como el de hoy. No; me gusta usted y me gusta su forma serena, calmada, de explicar las cosas a los clientes, pero, verá, yo no estoy acostumbrado a todo esto. El corazón sureño es demasiado impulsivo; la hospitalidad sureña, demasiado generosa con los extraños. Los párrafos que escribí hoy, a cuyas frías oraciones su mano maestra ha infundido el espíritu del periodismo de Tennessee, alborotarán otro avispero. Volverá la turba de editores —y llegarán hambrientos y querrán comerse a alguien de desayuno—. Debo decirle adiós. No estaré presente en estas festividades. Vine al sur por razones de salud y volveré por la misma razón, y de repente. El periodismo de Tennessee es demasiado animoso para mí.

García Márquez insistió siempre en que *Cien años de soledad* era realismo sin magia, la representación exacta de su ambiente nativo. El Misisipi de Huck Finn, como el periodismo de Tennessee de Mark Twain, participa de la desmesura de lo real: en su expresión más exagerada, como en el boceto gustativo del ferrocarril, “Cannibalism in the Cars” [Canibalismo en los vagones], Twain conserva la consistencia propia de las mentiras verdaderas, que se enfrenta al tiempo y al estado de las cosas, como Falstaff, cuando dio la espalda al mundo y se despidió.

Mark Twain (Samuel Langhorne Clemens)

1835 | 1910

HUCK FINN dice mentiras sólo “para no perder la práctica”. Siempre será joven, así que nunca entenderá la verdad implícita en la advertencia de Nietzsche: mentir incesantemente es morir de agotamiento. James Cox mi favorito como crítico de Twain, afirmó que el estilo de Huck era el del “escape y la evasión”, en especial en relación con la conciencia o con el superyó. En el caso de la conciencia de Huck no hay mucha materia edípica, porque Pap parecería casi completamente despojado de superyó. Pap, el viejo Finn, es un horror: alcohólico, paranoide, racista, malhumorado e insensatamente convencido de que su único hijo, Huck, es el Ángel de la muerte. En un libro encantador, *Huckleberry Finn* (1987), Harold Beaver observa con razón que “todo *Huckleberry Finn* es una parodia de la muerte y resurrección cristianas”. Mark Twain, el genio cómico de la nación, sentía una enorme hostilidad hacia el cristianismo y no tenía ni una gota del Dios interior emersoniano de la religión americana.

El pequeño Satán, a punto de desvanecerse en *El forastero misterioso*, se permite expresar el honesto odio que Twain sentía hacia Dios:

...que dio a sus ángeles vidas sin dolor, y afligió a sus otros hijos con ásperas miserias y enfermedades de la mente y del cuerpo; que habla de la justicia, e inventó el infierno..., que habla de la Regla de oro y de perdonar setenta veces siete, e inventó el infierno; que pregona la moral a otras personas mientras él no tiene ninguna; que desapruueba los crímenes y, sin embargo, los comete todos; que, sin ser invitado, creó al hombre, y luego trata de librarse de la responsabilidad de los actos del hombre, dejándosela sólo a este, en vez de colocarla honradamente donde debe estar, en él mismo; y finalmente, con una divina torpeza, ¡invita a este pobre esclavo maltratado a adorarlo!³³.

Estamos a un paso de *Las aventuras de Huckleberry Finn*, un libro amado por las personas religiosas y por las que no lo son. Los dos faros

que anuncian la gloria del libro son Scott Fitzgerald y Ernest Hemingway, que escriben lo siguiente en 1935:

Huckleberry Finn fue el primero que hizo el viaje de regreso. Fue el primero en mirar hacia la república desde la perspectiva del Oeste. Sus ojos fueron los primeros ojos que no fueran de ultramar en mirarnos objetivamente. En la frontera había montañas pero él quería ver con sus ojos inquietos algo más que montañas—quería descubrir a los hombres y cómo vivían en comunidad—. Y lo tendremos para siempre porque se devolvió.

Fitzgerald

Toda la literatura estadounidense moderna viene de un libro de Mark Twain llamado *Huckleberry Finn*... Es nuestro mejor libro.

Hemingway

Fitzgerald está pensando en la posición de *El gran Gatsby*, mientras que Hemingway recuerda sus primeros logros en los cuentos de Nick Adams.

Huckleberry Finn habla a Fitzgerald y a Hemingway en una forma que él mismo no entendería, más profunda de como le habló a Ralph Ellison, quien se opuso ferozmente a todas las escuelas empeñadas en excluir el amor que Huck siente por Jim calificando a aquel de “racista”, con la estupidez y la literalidad que caracterizan el mundo anglosajón de hoy. Pero el tema que me ocupa es el genio cómico de Mark Twain: *Huckleberry Finn* es su obra maestra aunque no necesariamente descue-lla en hilaridad, pues donde Twain es más desmedido es en sus bocetos cortos, como “Cannibalism in the Cars” [Canibalismo en los vagones] y mi favorito, “Journalism in Tennessee” [Periodismo en Tennessee].

En 1891 Andrew Lang (citado por Beaver) afirmó que

Hay un punto en el cual Mark Twain es homérico, aunque quizás no se dé cuenta. En la *Odisea*, Odiseo cuenta con frecuencia falsas historias sobre sí mismo para explicar su apariencia y su posición cuando llega a su propia isla disfrazado. Cuando hace gala de su extraordinaria feracidad y de su capacidad para la invención es equiparable a *Huckleberry Finn* y sus falsas historias.

Huck no es el único Odiseo de su libro; todos los personajes interesantes son mentirosos astutos, encubridores de la verdad, como cuando Jim no le cuenta a Huck que Pap ha muerto para que Huck no se vaya por su cuenta. Y sin embargo los personajes más divertidos son los que dicen la verdad, como la amable tía Sally —en especial en un pasaje que Cox admira particularmente, en el cual el lector no puede pasar por alto la imperturbabilidad de Huck ante el juego con “salvar”—:

—No fue lo de embarrancar... Aquello no nos hizo retrasar casi. Fue que reventó la cabeza de un cilindro.

—¡Dios mío! ¿Algún herido?

—No, señora. Mató a un negro.

—Bueno, menos mal; porque a veces esas cosas matan a alguien. Las Navidades pasadas hizo dos años que tu tío Silas venía de Nueva Orleans en el viejo *Lally Rook* y reventó la cabeza de un cilindro y dejó inválido a un hombre. Y creo que después murió. Era baptista. Tu tío Silas conocía a una familia de Baton Rouge que conocía muy bien a la suya. Sí, ahora recuerdo que efectivamente se murió. Le dio la gangrena y lo tuvieron que amputar. Pero ni así se salvó. Sí, fue la gangrena, eso fue. Se puso todo azul y se murió con la esperanza de una resurrección gloriosa. Dicen que daba miedo verlo³⁴.

“No, señora. Mató a un negro” es lo que resalta aquí, sobre todo a la luz de la declaración de Huck unas páginas antes: “¡Pues vale, iré al infierno!”, después de romper la nota que enviaría a Jim de regreso a la esclavitud. Supongo que podría pensarse que Huck es una parodia de Odiseo, pero es demasiado fuerte para ser reducido a ser la parodia de alguien. Su poder de convicción es más whitmaniano que homérico: Whitman y Huck son genios de la lengua americana y la usan para probar su libertad, o al menos la libertad que puedan conservar. La libertad de Huck, en relación con el temible Pap, está en la huida, y eso lo convierte en un aliado de Jim. Pero la libertad para Huck no es un absoluto: teme a la soledad y se preocupa intensamente por los demás. Habría que diferenciarlo de Thoreau, de quien Robert Louis Stevenson dijo que no le sorprendía que Thoreau se llevara mejor con los peces. El gran orgullo del visionario de *Walden* es no haber pagado por nada ni un centavo más de lo que valía. Huck está más que deseoso de pagar de más.

La postura esencial de Huck es una de decencia cómica. Compartir la balsa con Odiseo sería fatal –para el lector–. Pero Huck no sobrevive a expensas de los demás. Hay facetas más sombrías en el humor de Twain, menos generosas, pero Huck no las comparte, así como Kipling, en un homenaje a Twain, mantiene a Kim libre de todas las cosas que nos molestan de Kipling. El odio es ajeno a Huck, que rivaliza con el Poldy de Joyce como el protagonista literario más bondadoso desde Pickwick.

No se le hace ningún favor a Twain al compararlo con Cervantes (a quien admiraba enormemente) porque ningún novelista cómico resistiría la comparación, así como no se le haría favor alguno a Chéjov y a Ibsen al invocar a Shakespeare. *Huckleberry Finn* no rompe los límites del arte. Todo lo que Huck tiene en común con Sancho es un cierto pragmatismo. Con el caballero, Huck tiene aún menos afinidades: es un muchacho americano, no alguien que busca en el reino de la metafísica. Pero sí comparte con él su saludable conciencia de sí mismo y su orgullo de ocupar un lugar prominente en una gran narración. Un don Quijote de doce años no funcionaría, así que Twain evita sabiamente una mayor cercanía al paradigma. Y dado que Huck nunca tendrá más de doce años, no se convertirá jamás en el hidalgo. Es una lástima, porque enviar a un Huck maduro a una realidad más amplia, más fantástica, habría podido ser el genio de Twain.

Frontispicio 68

William Faulkner

Había comenzado a trabajar en primavera. Una noche de septiembre cuando regresó a su cabaña, se detuvo en el umbral, con un pie en el aire, totalmente estupefacto. Sentada en el camastro, la mujer le miraba. Tenía la cabeza descubierta. Era la primera vez que él veía la cabeza descubierta, aunque había sentido, en la oscuridad de la almohada, el blando abandono de su cabellera todavía en orden. Pero nunca había visto sus cabellos y ahora los miraba fijamente. Y, de pronto, cuando ella se iba a mover, se dijo a sí mismo: "Ella trata de. Yo creía que lo tenía algo gris. Ella trata de ser mujer pero no sabe cómo hacerlo". Pensando, comprendiendo. Ha venido a hablarme. Dos horas después, la mujer hablaba todavía, sentada junto a él en el camastro, en la cabaña, oscura ahora. Le dijo que tenía 41 años, que había nacido allí, en la casa, y que siempre había vivido en ella. Que nunca había estado más de seis meses fuera de Jefferson, y que, cuando había estado fuera, en intervalos muy alejados entre sí, sus ausencias siempre habían estado llenas de nostalgia de las tablas y de los clavos, de la tierra, de los árboles, de los arbustos que constituían aquel lugar que, para ella y para su familia, era una tierra extraña. Cuando hablaba, como lo hacía ahora, al cabo de cuarenta años, por debajo de las consonantes arrastradas y de las vocales llanas del país a donde el destino la había llevado, el acento de Nueva Inglaterra se percibía tan claramente como en los miembros de la familia que nunca habían salido de New Hampshire y a los que quizá ella no había visto más de tres veces en cuarenta años. Sentado junto a la mujer, sobre la cama en sombras, mientras la luz se extinguía, mientras la voz de la mujer, con su acento sin origen, fluía regular, interminable, timbrada casi como una voz de hombre, Christmas pensaba, "Es como las demás. Es igual que tengan 17 años o 47, el día que se deciden a entregarse por completo, siempre lo hacen con palabras"³⁵.

Este es el mejor momento de la relación entre Joe Christmas y Joanna Burden en *Luz de agosto*, una de las novelas más importantes de Faulkner, junto con *Mientras agonizo*, *El sonido y la furia* y *¡Absalón! ¡Absalón!*. Aunque en Faulkner todos los intercambios eróticos entre

hombres y mujeres son difíciles, la relación Christmas-Burden es la más desgarradora y también el mejor testimonio de la característica primordial del genio intransigente de Faulkner para la caracterización: su inquietante conciencia de la misoginia masculina.

Joe Christmas, que fácilmente pasa por blanco, es mestizo, y está huyendo de sí mismo. Además de la persistente ambigüedad que tipifica sus relaciones con todo el mundo, es aterradoramente negativo con las mujeres, a quienes asocia con la corrupción física y con la muerte. Y sin embargo Joe Christmas busca con ansias la perdición y difícilmente podría decirse que prueba la misoginia de Faulkner.

Joanna Burden descende de una familia de abolicionistas; es peligrosamente inestable desde antes de convertirse en amante de Joe y esta relación acaba llevándola a la locura y al deseo de morir con él. Christmas la asesina, huye y después muere, abaleado y emasculado por una cuadrilla encabezada por Percy Grimm, un racista especialmente perverso.

Aunque *Luz de agosto* gira alrededor de esta historia violenta y terrible, sus turbulencias góticas sólo son una parte de la novela. Lo primero que me viene a la mente cuando pienso en este libro es Lena Grove, que se convertirá en “luz de agosto” cuando nazca su hijo. Lena evoca a la joven cosechadora de “Al otoño”, de Keats, y su imaginería —es la Eva de Faulkner, la madre de todo lo viviente—. Serena, graciosa, gentil, sencilla, llena de esperanza, establece un contraste maravilloso con los tormentos de Joanna Burden y de Joe Christmas.

El genio de Faulkner es evidente en su fecundidad a la hora de crear hombres y mujeres convincentes, si bien usualmente atroces. No hemos tenido un Dickens americano: lo que más se acercaría sería una amalgama de Mark Twain, Henry James y William Faulkner, un conglomerado tan absurdo que resulta sublime.

William Faulkner

1897 | 1962

AUNQUE TUVO INFLUENCIAS determinantes como Joseph Conrad y James Joyce, el genio de Faulkner para la innovación narrativa es considerable. Hay terribles desaciertos en su obra, pero entre las 19 novelas que escribió a lo largo de 37 años están *El ruido y la furia* (1929), *Mientras agonizo* (1930), *Santuario* (1931), *Luz de agosto* (1932) y *¡Absalón! ¡Absalón!* (1936). Aunque nunca más escribió nada comparable a esas cinco novelas, llegó a dominar un segundo estilo en la secuencia del viejo en *Las palmeras salvajes* (1939), un estilo cuya fuerza es notoria en el feroz humor de la saga de los Snopes. El peor de sus libros es *Una fábula* (1954); el mejor, *Mientras agonizo*. Escribí sobre este libro maravilloso en *Cómo leer y por qué*, de manera que aquí usaré *Luz de agosto*, mi segundo favorito.

Faulkner era un humanista y no un creyente, aunque los críticos neocristianos hayan querido ignorarlo. Sus inversiones de la tipología cristiana son frecuentes, y a partir de *Desciende, Moisés* (1942) se lo podría caracterizar como gnóstico natural, aunque no estaba inmerso en la antigua herejía. Siempre fue un *conocedor*, más que un intelectual literario. Los gnósticos no son necesariamente “humanistas seculares”; como Herman Melville, que sí era consciente de su gnosticismo, tienen una disputa con el Dios de la Biblia hebrea y del Evangelio según San Marcos. La disputa de Faulkner en *Desciende, Moisés* y en libros posteriores era con el dios de la historia sureña, un dios que permitió la esclavitud y sus consecuencias familiares. La esencia auténtica de la cultura sureña está en los patriarcas blancos engendrando niños en sus concubinas negras, y la aprehensión imaginativa por parte de Faulkner del mundo que resultó no tiene rival.

Faulkner es indiscutiblemente el novelista norteamericano más importante desde Henry James, su antítesis pero también una especie de semiancestro gracias a la influencia de James sobre Conrad. No hay otro novelista en el siglo xx que continúe en forma tan incontestable la secuencia formada por Hawthorne, Melville, Mark Twain y Henry James,

y sin embargo Faulkner a pesar de su influencia nacional e internacional, es un caso aparte en la tradición estadounidense. Es difícil definir esta soledad, y es por eso que *Luz de agosto* resulta tan útil para mi propósito primordial de aislar el *daimón* de Faulkner, el otro yo que constituía su genio. Aunque sentía una gran fascinación por la Biblia, la subvertía constantemente, casi como si algo en su genio esperara que la verdad se pudiera separar de las historias más poderosas que conforman la gloria literaria de la Biblia. Pero pospondré este asunto hasta que haya discutido *Luz de agosto*.

Aunque está muy lejos de ser una novela pastoral, el libro empieza y termina con Lena Grove, quien invoca la imaginería de la “Oda sobre una urna griega”, de Keats, aunque sospecho que Faulkner tenía en mente a la joven cosechadora de “Al otoño”. La errante Lena, que busca a su amante infiel, se convertirá en “luz de agosto” cuando haya nacido su hijo. Pero ella es la única que no siente ansiedad en esta narración que es un caldero de ansiedades. Lena, un proceso y una persona, es paciente, calmada, optimista y serena, y todo lo que ve en el camino la maravilla y le fascina. Se ha sugerido que Lena es una Eva caída, madre de todo lo viviente, pero una identificación un poco descabellada. Lena Grove es interesante porque es la única mujer en Faulkner que no aterrata o apabulla a su creador. Deduzco que es la palinodia de Faulkner, su autocrítica por todas esas mujeres que incomodan tanto (y con razón) a la crítica feminista. Ella y Byron Bunch, que se enamora de ella y que sin duda se casará con ella eventualmente, son los únicos personajes de *Luz de agosto* que no deben esperar a que se disipe su maldición. Surgen de la faceta más sana de la comedia faulkneriana, la conciencia de que la bondad prevalecerá pero sólo en el caso de ciertas personas favorecidas. Lena, que nunca siente confusión o temor y que no tiene estigmas sociales, vagabundea por *Luz de agosto* como una fuerza encantada, curiosamente inviolable. Aunque no tiene mucho qué ver con la trama central del libro —la agonía de Joe Christmas— Faulkner tuvo la intuición estética de que ella haría que el resto de la novela fuese tolerable.

Faulkner pensó en llamar esta novela *Dark House* [Casa oscura] y en centrarla en el reverendo Gail Hightower, uno de esos románticos perdidos que anhelan el pasado heroico de sus ancestros confederados. El reverendo lo pierde todo —su iglesia, su esposa, el sentido de su vida y su propósito— pero da fe de uno de los aspectos del verdadero nihilismo

de Faulkner. Por una adorable ironía, a Hightower le corresponde recibir al bebé de Lena y así regresa a la vida y logra el heroísmo moral al intentar, en vano, salvar a Joe de la violencia de la turba.

Leí *Luz de agosto* por vez primera hace medio siglo (mi copia está marcada marzo 15 de 1951, Ithaca, Nueva York), y acabo de releerlo después de casi diez años de no hacerlo. Confieso que sentí curiosidad de saber si la tragedia de Joe Christmas se sostendría en el Estados Unidos del año 2001. Este hombre sospecha que tiene sangre negra, sospecha que nunca revela y que lo llevará a asesinar y a ser asesinado. Setenta años después de haber sido escrita, ¿seguirá siendo considerada una tragedia o estará condenada a convertirse en una pieza de museo? Mis temores resultaron innecesarios: el arte de Faulkner es permanente y confiable y los cambios sociales, aunque en cierto sentido reales, en otro sentido son ilusorios: el ochenta por ciento de los afroamericanos no aceptan la legitimidad del presidente George W. Bush (yo tampoco), y su honorable resistencia es señal de que no mucho ha cambiado.

De todos los protagonistas de Faulkner, el más ansioso de fracasar y el más difícil de conocer —por los demás personajes, por Faulkner, por el lector, por él mismo— es Joe Christmas. Su representación es, por tanto, complejísima, pero el genio de Faulkner transforma esa complejidad en la fortaleza de la novela. Christmas ni nos gusta ni nos disgusta, y los demás personajes no pueden interactuar con él, ni siquiera Joanna Burden, activista de los derechos civiles que se convierte en su amante y, más tarde, en su víctima. Quizás Joe Christmas sea una abstracción, pero también lo es nuestra perdición, *hasta que sucede*. Y Joe está atrapado en todas las ambivalencias y odios que lo destruirán: el horror de lo africano y de lo femenino, que se suman en él. Es un gran reto, que el novelista enfrenta plenamente. Abaleado y castrado por el temible miliciano Percy Grimm, la suya es una muerte memorable:

Y luego la cara, el cuerpo, todo pareció desplomarse, amontonarse sobre sí mismo. Y de las caderas y de los muslos a través de la ropa desgarrada, brotó la ola de sangre negra como un aliento bruscamente espirado. La sangre parecía brotar de su cuerpo pálido como brotan las chispas de un cohete que se eleva. Y el hombre pareció elevarse de aquella negra expansión y flotar para siempre en la memoria de aquellos hombres. Cualesquiera que sean los lugares desde donde contemplen los desastres antiguos y las esperanzas nuevas (apacibles valles, arroyos apacibles y

tranquilizadores de la vejez, rostros como espejos de los niños), nunca olvidarán aquello. Estará siempre allí, pensativo, tranquilo, constante, sin palidecer nunca, sin ofrecer nunca nada amenazador, sino sereno por sí mismo, triunfante por sí mismo. Ligeramente apagado por las paredes, en la ciudad crece de nuevo el aullido de la sirena hacia su inverosímil *crescendo* y se pierde fuera de lo audible³⁶.

Es este un pasaje asombroso —cuyos ecos se oyen al final de *El día de la langosta* de Nathanael West— y una epifanía aterradora que nos exige que hallemos la serenidad y la victoria en el martirio de Joe Christmas. Dado que en vida él nunca tuvo un momento de serenidad o de triunfo, la petición resulta demasiado extravagante para ser meramente paradójica. Además del horror, ¿qué hace que su muerte sea memorable para la imaginación del pueblo? Para empezar habría que rechazar la idea de que Joe Christmas representa a Jesucristo o que es una parodia de él. ¿Controla Faulkner la intensidad de la retórica o estamos enfrentados al mismo dilema que experimentamos al final de *El corazón de las tinieblas*? Admiro al Conrad de *Nostramo*, de *Victoria*, de *Bajo las miradas de Occidente*, de *El agente secreto*, pero me temo que no hay mucho que entender ni en la vida ni en la muerte de Kurtz, a juzgar por el hecho de que el mismo Conrad aparentemente no entiende. Pero el asesinato y la castración de Joe Christmas tiene demasiados significados: Christmas se ha convertido a sí mismo en chivo expiatorio aun antes de que alguien resuelva convertirlo en víctima, y no tiene ni la menor idea de lo que quiere decir con eso ni de lo que cree. Es la representación pura de lo que Freud llama el impulso de muerte, pero también lo es Joanna Burden, y Percy Grimm es la muerte misma.

No importa, por supuesto, que Joe Christmas sea o no parcialmente negro: la locura del libro, reflejo exacto de la locura de la sociedad, consiste en que la sospecha basta. Se justifica el énfasis de Faulkner en la serenidad y el triunfalismo de Joe en su prueba final y esta es memorable porque está fusionada con la locura del libro y con la de la sociedad. El genio de William Faulkner también estaba fusionado con esa enfermedad y con el arte que casi se merecía —“casi” sólo porque es la antítesis del arte—.

Frontispicio 69

Ernest Hemingway

Luego se sentaron en el bote: Nick en la popa, y su padre en el centro, remando. El sol ya se asomaba por las colinas. Un róbalo saltó y formó un círculo en el agua. Nick introdujo la mano en el agua, que estaba tibia a pesar del frío matinal.

En el lago, sentado en la popa del bote, en aquella hora temprana, mientras su padre remaba, Nick tuvo la completa seguridad de que nunca moriría...³⁷.

Así concluye “Indian Camp” [Campamento indio], uno de los cuentos de Nick Adams, en los cuales Nick es una versión joven de Hemingway. El espléndido crítico inglés William Hazlitt anota que ningún joven piensa que va a morir. Hemingway era particularmente intenso en su observación de la muerte: preveía en su caso una muerte por suicidio, como la de su padre.

Conmemoramos a Hemingway por su actitud y por su estilo, tanto en su vida como en su prosa. Como Byron, Whitman y Wilde, Hemingway se ha convertido en un personaje mítico. Su mitificación deliberada se convierte en una distracción estética en sus últimas novelas. Los cuentos cortos, de notoria economía, son inmunes a las autoparodias involuntarias, que estropean *Al otro lado del río y entre los árboles* y la muy popular pero desacertada *El viejo y el mar*.

Hemingway reclamó la herencia de Mark Twain y de Joseph Conrad. Casi todos los escritores estadounidenses posteriores a Hemingway han sido contaminados por él, cosa que en ocasiones es una fuente de enorme angustia. Su posición era más bien precaria, a un paso de lo sentimental, y sin embargo sigue siendo el maestro estadounidense del cuento y como tal merece compartir el panteón con Chéjov, Turgenev y James Joyce.

Ernest Hemingway

1899 | 1961

AL IGUAL QUE LORD BYRON y que Oscar Wilde, Hemingway es más famoso por su vida y su personalidad que por su obra literaria, razón por la cual quizás subvaloremos *Don Juan*, *La importancia de llamarse Ernesto* y una docena de cuentos espléndidos, pero que no debería hacernos deplorar el carisma de estos autores. Después de todo, Goethe es un ejemplo aún más flagrante de cómo el genio de la personalidad puede opacar una obra (en su caso) maravillosa. El texto que escogí en este caso es *Fiesta* (1926), que no es comparable a ninguno de sus cuentos y que me plantea el siguiente dilema: parece cruel incluir esta novela, tan penosamente característica de una época, en la secuencia conformada por *La letra escarlata*, *Moby Dick* y *Las aventuras de Huckleberry Finn*, pero sigue siendo la novela más apropiada de Hemingway porque en ella aún se revela significativamente su genio y conserva su capacidad de inventar un nuevo estilo de prosa y una actitud.

Hemingway afirmó que su modelo había sido *Las aventuras de Huckleberry Finn* y también mencionó, entre sus precursores estadounidenses, a Stephen Crane y a Henry James. También admitió la influencia de Joseph Conrad, tan crucial para él como para Scott Fitzgerald y para Faulkner. La relación de Hemingway y Conrad es muy sutil: su versión del heroísmo examina a Conrad sin refutarlo. Me resulta incómodo comparar a Hemingway con Conrad: *El agente secreto*, *Bajo las miradas de Occidente*, *Nostromo* y *Victoria* son logros estéticos que superan la capacidad de Hemingway. El autor de *Por quién doblan las campanas* se jactaba de ser discípulo de Tolstoi, afirmación que resulta de lo más infortunada: Conrad al menos estaba a su alcance.

Fiesta fue publicada en octubre de 1926 y es un ejemplo perfecto de cómo la obra influye en la vida, más que la vida en la obra. Al igual que lord Byron después de *Las peregrinaciones de Childe-Harold*, Hemingway se volvió famoso de un día para otro y se convirtió en el carismático representante de la Generación Perdida, que para siempre se identificaría con los expatriados en París y en Madrid en la década de 1920. Brett Ashley se convirtió en el arquetipo de la mujer inquieta

y destructiva y Hemingway se volvió Hemingway, un hombre con un credo: sólo los toreros, los boxeadores y los grandes cazadores viven la vida a fondo.

Nadie tiene dudas sobre la importancia de *Fiesta* en la historia cultural y literaria; otra cosa es preguntarse si la novela aguanta una relectura cuidadosa, que es una pregunta sobre el genio de Hemingway, tan evidente en sus cuentos favoritos: “The Short Happy Life of Francis Macomber” [La vida feliz de Francis Macomber], “In Another Country” [En otro país], “Hills like White Elephants” [Colinas blancas como elefantes], “A Way You’ll Never Be” [Algo que tú nunca serás], “The Snows of Kilimanjaro” [Las nieves del Kilimanjaro], “A Clean Well-Lighted Place” [Un lugar limpio y bien iluminado] y “The Light of the World” [La capital del mundo]; querría añadir a estas “The End of Something” [El fin de algo], “God Rest You Merry, Gentlemen” [Dios les dé alegría, caballeros] y “The Sea Change” [Un cambio radical] y estoy seguro de que otros lectores escogerían otros cuentos. Cuando uno vuelve a leer estos cuentos después de varios años, lo toman por asalto: su estilo y su visión imaginativa son ejemplares.

Releer *Fiesta* es una experiencia más compleja: en su mayor parte se balancea precariamente al borde de la novela de época. Quizás ya no se balancee y se haya convertido en una novela de época. Una característica imprescindible del genio literario es que sus obras fundamentales no se conviertan en obras de época, como no le ha sucedido a los mejores cuentos de Hemingway, a pesar de las parodias y de las autoparodias. Es claro que estoy a punto de iniciar una digresión sobre las obras de época y Swift nos advirtió sobre los peligros de las digresiones, pero un libro sobre genios de la lengua no puede evitar una meditación sobre las obras de época, aunque es un tema doloroso y humillante —en especial en estos días tan atestados de obras de época canonizadas por los medios y por las universidades o, para ser más precisos, por los medios-universidades—.

Una época —en el sentido que aquí nos ocupa— es un intervalo de tiempo que se caracteriza por la presencia de una cultura, una ideología o una tecnología específicas; la expresión “de época” se aplica a “cosas típicas de tiempos pasados” (DRAE, edición XXI). En el contexto literario, el valor intelectual y estético de una obra de época no es intemporal sino que refleja un momento particular en el cual dominaba una cierta concepción de la cultura. Las obras de genio, por supuesto, son intemporales

y reflejan una era: se puede pensar que *Hamlet* es el reflejo del Londres de 1601, pero *Hamlet* no es indispensable para una reflexión de esta índole y hay muchas otras alternativas. He excluido de este libro a los escritores de genio vivos porque los medios-universidades no pueden distinguirlos del océano de autores de época; y aunque yo creo poder, me tortura el recuerdo de mi héroe, el doctor Samuel Johnson, que alguna vez pronunció la siguiente oración infortunada: “Nada extravagante dura mucho. *Tristram Shandy* no perdurará”. Y si Johnson cabecea un poco, ¿quién dice que su discípulo no se ha quedado dormido?

Lo que si ha perdido su brillo indiscutiblemente en *Fiesta* es lady Brett Ashley, sin duda una mujer nueva en 1925 pero apenas otra destructora de sí misma y de los demás hoy. Conserva el lustre, paradójicamente, la época de esta obra de época. El París estético de comienzos de los veinte es uno de los centros principales de lo que ahora inútilmente llamamos “modernismo” —porque cada generación necesita su propio modernismo—. Picasso, Stravinski, Proust y Joyce son un cuarteto incomparable de la cultura del siglo xx, aunque Gertrude Stein (y Ezra Pound un poco antes) fuese un catalizador más importante para Hemingway. Aunque *Fiesta* tiene una base autobiográfica, Hemingway se esforzó para separar su primera novela importante de su vida. Jake Barnes, el sustituto de Hemingway, es soltero y Hadley, la primera mujer del novelista, no aparece en la historia.

Brett es una pieza de época, pero Jake Barnes salva la novela —si es que esta es salvable—. Pero el lector no debe sacar las cosas de proporción: tendría que tratar de leer *Fiesta* después de leer *Ulises*, de Joyce. Hemingway no puede cambiar nuestra forma de leer: eleva nuestra conciencia del estilo y de la sensibilidad, pero no altera nuestra relación con la lengua.

Es el primer ejemplo de un fenómeno americano recurrente: un novelista menor con un gran estilo. Un genio de la sensibilidad incapaz de crear personajes con profundas interioridades está mejor dotado para el cuento, en el cual la intensidad lírica puede reemplazar el drama. *Fiesta* funciona mejor si la consideramos una extensa elegía del yo. Con lo cual no quiero convertir a Jake Barnes/Hemingway en Walt Whitman, aunque hay mucho de Whitman en el estilo y en la actitud de Hemingway, el deseo de decir lo que no puede ser dicho, los ecos de un tono bíblico, aun en ausencia de alusiones relevantes. Me refiero a un estilo en el cual Hemingway (como Whitman) recurre a la parataxis para las evocacio-

nes —a una manera de estructurar las oraciones de manera que no hay distinciones entre un orden mayor y un orden menor—. Esto genera un tono de distanciamiento del afecto al tiempo que la consistencia del distanciamiento se empapa de afecto:

Pensé que había pagado por todo. No como pagan y pagan y pagan las mujeres. Sin implicaciones de retribución o de castigo. Sólo un intercambio de valores. Uno entrega una cosa y recibe otra. O uno trabaja a cambio de algo. Uno siempre paga por todo lo que es bueno. Yo pagué mi entrada a mucho de lo que me gustaba, así que me divertí. Se paga aprendiendo, o con la experiencia, o corriendo riesgos, o con dinero. Disfrutar de la vida era aprender a obtener lo justo por lo que uno entregaba y saber que lo habíamos obtenido. Y uno sí obtenía lo justo. El mundo era un buen lugar para comprar. Parecía una filosofía estupenda. Dentro de cinco años, pensé, me parecerá tan tonta como todas las demás filosofías espléndidas que se me han ocurrido.

Esto es característico de Jake Barnes y Hemingway clásico. El estilo ha tenido tanta influencia, desde John Steinbeck y John O'Hara hasta Nelson Algren y Norman Mailer, que corremos el peligro de subestimarlo como un lugar común, pero Hemingway lo perfeccionó. Este gran estilo se convirtió en un estilo de época y perdió un poco de su sabor.

Jake Barnes se considera un mal católico porque su religión es el toreo y busca a Cristo en los grandes toreros, cuyo coraje, convertido en arte, es una de las imágenes favoritas de Hemingway para hablar de la “gracia bajo presión”. Hoy en día, *Fiesta* podría considerarse como un buen complemento de *La tierra baldía*, aunque Hemingway no esperaba la gracia y no se convirtió, como Eliot. Hay una evidente nostalgia de la espiritualidad católica en Jake Barnes pero Hemingway nunca cedió a ella y acabó pegándose un tiro, como su padre.

El genio abunda y persiste en los cuentos, algunos de los cuales —como “Dios les dé alegría, caballeros” y “La capital del mundo”— tocan los límites del arte. Había un *daimón* en Hemingway, pero era un espíritu lírico que solía alejarse cuando la narración se extendía demasiado.

Frontispicio 70

Flannery O'Connor

Se me señala continuamente que la vida en Georgia no es como me la imagino, que los criminales huidos no deambulan por las carreteras exterminando familias y los vendedores de Biblias no merodean por ahí buscando niñas con patas de madera.

Es Flannery O'Connor en una conferencia que llamó "The Grotesque in Southern Fiction" [Lo grotesco en la narrativa sureña]. En esta nueva Era del Terror en la que las torres se desmoronan y el ántrax sale de las cartas, lo grotesco en los cuentos y las novelas de O'Connor casi parece un consuelo.

El genio de lo grotesco es muy escaso, y O'Connor y Carson McCullers se unen a Faulkner y a Nathanael West en tan difícil arte. Lo "grotesco" generalmente se define como una especie de distorsión: lo extravagante, lo absurdo, lo fantástico. Podría parecer curioso que la palabra "grotesco" se derive de *grotto*, hasta que pensamos en la apariencia de los habitantes permanentes de las cavernas.

En la visión de Flannery O'Connor todos somos habitantes de las cavernas, pero no de la caverna de Platón sino del infierno americano. Ella quiere aterrorizarnos hasta que alcancemos la gracia, y quizás se habría regocijado sombríamente con nuestra incomodidad ante la auténtica Nueva Era del terror fundamentalista islámico. A medida que nuestras vidas se vuelven necesariamente más y más grotesca, su narrativa es cada vez más relevante.

Flannery O'Connor

1925 | 1964

COMO HEMINGWAY, Flannery O'Connor es mejor en los cuentos. En una breve lista de sus obras maestras habría que incluir "A Good Man Is Hard to Find" [Un hombre bueno es difícil de encontrar], "Good Country People" [La buena gente del campo], "A View of the Woods" [Una vista de los bosques], "Revelation" [Revelación], "Parker's Back" [La espalda de Parker] y "Judgment Day" [El día del juicio], pero hay por lo menos seis más que son casi tan extraordinarias.

A mí me apasiona su segunda (y última) novela, *The Violent Bear It Away* (1960) [Los profetas]. O'Connor murió a los 39, a pesar de ello logró algo como una visión total en sus cuentos y en su segunda novela, a la que me referiré aquí en parte porque ya hablé de algunos de sus cuentos en *Cómo escribir y por qué* y en parte porque su genio, eternamente turbulento y despiadado, rompe todas las fronteras en *Los profetas*. El epígrafe de la novela, que hundiría cualquier libro, es más que apropiado: "Desde los días de Juan el Bautista hasta ahora, el Reino de los cielos sufre violencia y los violentos lo arrebatan" (Mateo 11,12).

El ahora es Jesús profetizando que el Reino de los cielos se acerca al tiempo que proclama que Juan, vivo pero en prisión, ha iniciado lo que parece ser el fin de los tiempos. O'Connor, católica romana y apocalíptica, creía que los profetas posprotestantes de su nativo sur, violentos e independientes, podían tomarse el Reino de los cielos por la fuerza. Su mejor comentario sobre su propia novela debe ser leído con cautela, como deben ser leídos sus ensayos y sus cartas cuando hablan de su obra literaria:

La falta de realismo sería crucial si esta fuese una novela realista o si la novela necesitara de ese tipo de realismo que usted exige. Yo no creo que lo haga. El viejo muy evidentemente no es un bautista sureño sino un independiente, un profeta en el verdadero sentido. El verdadero profeta recibe la inspiración del Espíritu Santo y no necesariamente de la religión dominante en su región. Es más: los grupos protestantes tradi-

cionales del sur se están disolviendo en el secularismo y la respetabilidad y están siendo reemplazados por toda clase de sectas extrañas sin mucha relación con el protestantismo tradicional –los testigos de Jehová, los culebreros, los charlatanes, los locos y, a veces, los genuinamente inspirados–. Un personaje tiene que ser fiel a su propia naturaleza y creo que el viejo lo es. Era un profeta no un miembro de la Iglesia. En tanto profeta, tiene que ser un católico natural. Hawthorne decía que él no escribía novelas sino romances; yo soy una de sus descendientes.

El viejo Tarwater, contrabandista de licores y autoproclamado profeta, no es exactamente un “católico natural”, a menos de que este sea un epíteto que podamos aplicarle a todos los devotos fanáticos estadounidenses. Con su astucia usual, O’Connor muestra a Tarwater como un monstruo, aunque pase su prueba de autenticidad religiosa. La grandeza de *Los profetas* descansa en Francis Marion Tarwater, de catorce años de edad, quien hereda de Huck la obstinación que pugna por la libertad individual pero a quien realmente impulsa el entrenamiento profético de su tío abuelo y lo que O’Connor quiere que sea la voz del Diablo, que le habla al muchacho como la voz interior del “amigo”. Eventualmente O’Connor le da apariencia exterior al Diablo, que conduce un auto lavanda y crema y es un individuo muy desagradable:

La persona que lo recogió era un joven pálido y flaco con apariencia de viejo, y la cara profundamente hundida bajo los pómulos. Tenía una camisa lavanda y un vestido negro delgado y un sombrero panamá. Sus labios eran tan blancos como el cigarrillo que colgaba a un lado de la boca. Los ojos eran del mismo color de la camisa y los cercaban espesas pestañas negras. Le caía sobre la frente un mechón de cabello rubio que se escapaba del sombrero, echado hacia atrás.

Tanta lavanda puede resultar un poco ofensiva en esta era de los derechos de los homosexuales, pero el de O’Connor ya era un catolicismo rabioso, preceptivo y sólido en 1940. Después de embotar al joven con licor, el Diablo lo viola y se va. Tarwater despierta horrorizado e incendia el bosque. Cuando la voz interior del “amigo” regresa, la reacción del joven profeta es iniciar otra conflagración. Acto seguido tiene una visión del milagro de los panes y los peces y después, de un

árbol dorado rojizo en llamas, y así le llega su llamado profético: **ADVIERTE A LOS HIJOS DE DIOS DE LA TERRIBLE RAPIDEZ DE LA MISERICORDIA.** Habiendo recibido su llamado, parte:

A la medianoche había dejado atrás la carretera y los bosques incendiados y había salido a la autopista una vez más. La luna, volando bajita sobre los campos a su lado, aparecía y desaparecía, luminosa como un diamante, entre los parches de oscuridad. La sombra mellada del muchacho se atravesaba en la carretera frente a él intermitentemente como si estuviese desbrozando el camino hacia la meta. Sus ojos chamuscados, metidos bien adentro de sus cuencas, parecían imaginar el destino que lo esperaba pero siguió adelante, el rostro en dirección de la ciudad oscura donde los hijos de Dios dormían.

Este es el impresionante final del romance de O'Connor; la escritora insinúa que cuando su profecía sea rechazada el joven Tarwater morirá en un incendio, sin duda provocado por él mismo. La única alternativa sería el manicomio estatal porque, según los estándares que O'Connor rechaza, el nuevo profeta es un esquizofrénico. Estos estándares están representados por Rayber, el maestro de escuela, el otro tío de Tarwater, a quien O'Connor claramente desprecia y que se convierte en el desastre estético del libro —aunque nada lograría hundir *Los profetas*—. Es imposible oír sin encogerse la mezcla incoherente de psicología y sociología de Rayber, y no porque la sátira de O'Connor haya dado en el blanco sino porque ella no tuvo la paciencia necesaria para averiguar cuál era el blanco y dónde estaba. Su amiga íntima y correligionaria Sally Fitzgerald señala esta dificultad:

Sus debilidades —la falta de familiaridad con la terminología de los sociólogos, psicólogos y racionalistas laicos que suele usar como antagonistas y su evidente desamor hacia ellos— son notorias en el personaje de Rayber (una mezcla de las tres categorías).

La formidable señora Fitzgerald hizo su mejor esfuerzo pero no entendió el problema. Aunque O'Connor se hubiera metido de lleno en David Riesman, Philip Rieff, Erik Erikson y Karl Popper, no habría podido lograr que Rayber fuese una versión más convincente de todo lo que detestaba. Su genio era similar al de Nathanael West, cuya narrati-

va ella admiraba; y cómo él, ella era mejor parodista que satírica. En una carta a su amigo el novelista John Hawkes ella evidentemente entiende su limitación, que arruinaría una novela pero no su romance paródico:

Rayber, claro está, siempre fue el principal obstáculo. Hace más o menos un año tenía una versión de este libro en la que Rayber no era más que una caricatura. Quizás él resultara mejor así, pero el libro no. A lo mejor es cosa de darle al César lo que es del César... de todas maneras no ando por terreno desconocido y en realidad no conozco a Rayber y no sé cómo suena.

Para que la parodia funcione debe conocer y comprender a sus víctimas y O'Connor, que no era precisamente santa, carecía de la compasión y de la paciencia para comprender y conocer a Rayber.

Se confundió a la hora de señalar su precursor definitivo, que era Jonathan Swift y no Nathaniel Hawthorne. Además hay cierto sadismo en el temperamento de O'Connor —como también sucede con West y con Swift—. El joven profeta Tarwater bautiza al hijito idiota de Rayber ahogándolo, pero el asesinato no le produce remordimientos ni a Tarwater ni a O'Connor. No creo que el genio de esta novelista católica, su otro yo, sea católico; ni siquiera creo que sea cristiano preceptivo. Si O'Connor considera que los Tarwater son católicos naturales, entonces ella, en su paroxismo profético, es otro oxímoron, una “gnóstica natural”. En la obra de O'Connor la gracia no aparece para corregir la naturaleza sino para abolirla. Seríamos buenos, parece decir, si a cada momento de nuestras vidas tuviéramos a alguien que nos disparara, o que nos bautizara, o que nos ahogara. La regeneración a través de la violencia es la doctrina de Shrike en *Miss Lonelyhearts* y la del juez Holden en *Meridiano de sangre*, de Cormac McCarthy. A mi juicio, esa es la verdadera visión de lo que he aprendido a llamar la religión americana, nuestra pragmática fe nacional. Sus admiradores la alaban por ser una moralista católica romana, cosa que a mí me parece curiosa. Creo que su genio es uno de los verdaderos profetas de la religión americana, la fuente de nuestra individualidad en la literatura y en la vida y origen de nuestra violencia endémica, que West y O'Connor parodiaron, aunque esta última con cierta ambigüedad.

1. *Odisea*, canto XI, Homero, trad. de José Manuel Pabón, Madrid, Editorial Gredos, 1993, pp. 181-82.
2. *Iliada*, canto II, Homero, trad. de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Editorial Gredos, 1991, p. 142.
3. *Iliada*, canto XVIII, Homero, trad. de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Editorial Gredos, 1991, pp. 472-73.
4. *Odisea*, canto XI, Homero, trad. de José Manuel Pabón, Madrid, Editorial Gredos, 1993, p. 193.
5. *Los Lusíadas*, canto X, Luis de Camões, traducido en verso castellano por el conde de Cheste, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
6. *Los Lusíadas*, canto V, Luis de Camões, traducido en verso castellano por el conde de Cheste, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
7. *Los Lusíadas*, canto IV, Luis de Camões, traducido en verso castellano por el conde de Cheste, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
8. *Los Lusíadas*, canto III, Luis de Camões, traducido en verso castellano por el conde de Cheste, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
9. *Los Lusíadas*, canto IX, Luis de Camões, traducido en verso castellano por el conde de Cheste, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
10. *Los Lusíadas*, canto X, Luis de Camões, trad. de Benito Caldera, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, pp. 493-94.
11. *Ulises*, James Joyce, trad. de J. Salas Subirat, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1945, pp. 523, 513.
12. *Ulises*, James Joyce, trad. de J. Salas Subirat, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1945, p. 598.
13. *Los pasos perdidos*, Alejo Carpentier, Bogotá, Casa Editorial El Tiempo, 2001, p. 253.
14. *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier, Bogotá, Círculo de Lectores, 1976, pp. 183-85.
15. *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier, Bogotá, Círculo de Lectores, 1976, p. 185.
16. *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier, Bogotá, Círculo de Lectores, 1976, pp. 83-84.
17. *El siglo de las luces*, Alejo Carpentier, Barcelona, Editorial Bruquera, 1979, pp. 246-47.
18. *El laberinto de la soledad*, "Apéndice", Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 230-31.
19. *El laberinto de la soledad*, "El pachuco y otros extremos", Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 26.
20. *Conjunciones y disyunciones*, Octavio Paz, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1991, pp. 176-77.
21. *Libertad bajo palabra*, "Piedra de sol", Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 248-49.
22. *El arco y la lira*, Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 155-56.
23. *Conjunciones y disyunciones*, Octavio Paz, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1991, pp. 173-74.
24. *Los hijos del limo / Vuelta*, "Ciudad de México, vuelta", Octavio Paz, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, y R.B.A. Proyectos Editoriales, 1985, pp. 165-66.

25. *El laberinto de la soledad*, “Los hijos de la Malinche”, Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 94-95.
26. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, parte VI, “Las trampas de la fe, ‘Ensayo de restitución’”, Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 615-17.
27. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, “Las prácticas y los símbolos. El sí o el no y el más o menos. El Inconsciente del hombre y el de las máquinas. Los signos que se destruyen: transfiguraciones. Taxila”, Octavio Paz, Barcelona, Editorial Seix Barral y Planeta Colombiana Editorial, 1993, pp. 127-28.
28. *La cartuja de Parma*, Stendhal, trad. de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 35.
29. *Rojo y negro*, capítulo XLV, Stendhal, sin créditos al traductor, Medellín, Editorial Bedout 1975, pp. 549-50.
30. *Stendhal*, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, trad. de Antonio Colinas, Barcelona, Ediciones Península, 1996, pp. 65-66.
31. *Rojo y negro*, capítulo XVI, Stendhal, sin créditos al traductor, Medellín, Editorial Bedout 1975, pp. 373-75.
32. *Las aventuras de Huckleberry Finn*, capítulo I, Mark Twain, trad. de Fernando Santos Fontenla, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 19.
33. *El forastero misterioso*, capítulo II, Mark Twain, trad. de Doris Rolfe, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 128.
34. *Las aventuras de Huckleberry Finn*, capítulo 32, Mark Twain, trad. de Fernando Santos Fontenla, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 303-304.
35. *Luz de agosto*, capítulo 11, William Faulkner, trad. de Enrique Sordo, Madrid, Alfaguara, 1991, pp. 234-35.
36. *Luz de agosto*, capítulo XIX, William Faulkner, trad. de Enrique Sordo, Madrid, Alfaguara, 1991, p. 444.
37. *Relatos*, “Campamento indio”, Ernest Hemingway, sin créditos al traductor, Barcelona, Luis de Caralt, 1968, p. 311-12.



VIII

HOD

WALT WHITMAN, FERNANDO PESSOA,
HART CRANE, FEDERICO GARCÍA LORCA,
LUIS CERNUDA

Cuando dicté una conferencia sobre estos cinco grandes poetas en Coimbra, Portugal, un viejo amigo me sugirió que lo que los unía, al fin y al cabo, era su homoerotismo. Esta apreciación me parece tan poco útil como la afirmación en el sentido de que un grupo determinado tiene en común su heterosexualidad. Eros es infinitamente diverso en sus múltiples orientaciones. El primer lustro de *Hod*, la majestuosidad femenina de Dios, es femenino sólo en relación con los más austeros atributos masculinos de la divinidad.

Lo que justifica este lustro es la majestad de Walt Whitman, cuya influencia dio origen a los heterónimos de Fernando Pessoa, con los cuales evade la presencia de Whitman. La relación de Hart Crane y de García Lorca con Whitman fue más positiva, a pesar de la mayor distancia que los separa de él. Luis Cernuda, el gran poeta moderno del exilio español, le debe más a Browning y a Eliot que a Whitman, pero lo he incluido aquí porque *Hod* es la esfera de lo sublime, y Cernuda es uno de los últimos maestros de ese modo solitario.

Frontispicio 71

Walt Whitman

*Como Adán, al amanecer,
salgo de la espesura reconfortado por el sueño.
Miradme por doquier que me veáis pasar; escuchad mi voz que se
/ acerca,
tocadme, tocad mi cuerpo con las palmas de vuestras manos
cuando paso;
no temáis a mi cuerpo¹.*

Whitman es Adán y Cristo, el viejo Adán y el nuevo, y como a Santo Tomás, nos insta a que toquemos el cuerpo resucitado que pasa a nuestro lado.

Es difícil ir al paso de Walt Whitman; nos pasa y nos sobrepasa siempre.

Walt Whitman es el poema de nuestro aire, el genio de las orillas de Norteamérica. No hay otro americano que sea un poeta tan del mundo como él, que sobrevive a todas las traducciones y a las revisiones radicales. Escribió en la lengua americana pero se siente como en casa en portugués y en español, en alemán y en ruso.

Dudo que su abundancia tenga mucho que ver con el hecho de ser el poeta de la democracia, si bien Whitman insistió en que esa era su identidad. En realidad es un poeta hermético, vacilante y privado, y más difícil de lo que él proclama ser.

D.H. Lawrence —cuya querrela con Whitman fue íntima y familiar— dijo del bardo americano que era el único poeta que había abierto un nuevo camino. Whitman capturó para siempre la imagen del camino abierto: nadie la ha podido usurpar desde entonces.

Y sin embargo cada vez que me topo con Whitman y que lo recito en voz alta me encuentro con su elegía del yo, me encuentro con el poeta de la tierra del atardecer. En Whitman hay cuatro imágenes que se fusionan en una: la Noche, la Muerte, la Madre y el Mar.

Quizás el genio de Walt Whitman fue más un final que un comienzo. Los desposeídos hallaron en él una voz, pero el peso real de su canto no es la democracia tanto como el elevado costo de la confirmación del yo, un desgaste total.

Walt Whitman

1819 | 1892

LOS DOS PRINCIPALES poetas estadounidenses, Walt Whitman y Emily Dickinson, llegaron a ser universales centrándose en sí mismos. Whitman no parece haber sido consciente de que William Wordsworth ya había inaugurado esta modalidad porque Ralph Waldo Emerson medió el acceso a la cultura literaria de Whitman. Dickinson en cambio era una gran conocedora de Wordsworth, a quien llamaba el Extraño, y se resistió a la mediación de Emerson con más ironía de la que Whitman jamás pudo emplear hacia su maestro. Dickinson se negó a leer a Whitman porque las únicas noticias que le llegaron de él eran escandalosas; no parece probable que Whitman haya oído hablar de Dickinson. Y sin embargo estos dos, junto con su precursor Emerson y con Henry James, siguen siendo los escritores más vigorosos salidos de Estados Unidos hasta la fecha. Sus mejores obras son difíciles—cosa que los críticos dicen de Dickinson y de James pero no mucho de Emerson y de Whitman—. Whitman puede ser elusivo y evasivo, como Emerson, e incluso hermético. Además hay una dificultad adicional exclusiva de Whitman: este suele prometer que lo revelará todo (y por todo no me refiero a su homoerotismo) pero en realidad parece decidido a no contarnos mucho sobre sí mismo. Hay que leer su poesía con mucho espíritu investigativo para entender las actitudes de Whitman hacia su padre, un carpintero cuáquero, y hay que leer las elipsis en su poesía para entender por qué la madre del poeta, Louisa van Velsor Whitman, llegó a ser identificada con la Noche, la Muerte y el Mar.

En su poesía, Whitman nos identifica su genio como “mi yo mismo” —cuarta sección de “Canto de mí mismo”— y como “mi yo real” —segunda sección de “Con el reflujo del océano de la vida” [traducción de Francisco Alexandep]. Sospecho que el ave, “mi demonio oscuro y hermano” en “De la cuna que se mece eternamente” y el tordo de “La última vez que florecieron las lilas en el huerto” son versiones alternativas del genio de Whitman, de su *daimón*. Como el tema que me ocupa es el genio de Whitman y las consecuencias de su poesía en la vida del hombre Whitman, debo seguir el camino que me ha trazado el poeta al descubrirme

que él es su propia musa. Whitman, cuya orientación sexual era profundamente homoerótica y cuyas experiencias heterosexuales fueron prácticamente inexistentes —a pesar de su insistencia en lo contrario— fue completamente fiel a su experiencia al invocar una musa autoerótica. Veamos un fragmento de “Mi yo espontáneo”, un poema extraordinariamente pansexual (publicado por vez primera en la segunda edición de 1856 de *Hojas de hierba*):

El joven que despierta en medio de la noche buscando reprimir con
/ su caliente mano lo que pretende dominarle;
la noche mística y amorosa, los extraños dolores de corazón casi bien
/ venidos, las visiones, los sudores;
el pulso que golpea hasta las palmas de las manos y de los dedo que, tem-
/ blorosos, las rodean; el joven muy colorado, rojo, avergonzado, airado;

El saludable alivio, el reposo, la satisfacción;
y este ramo arrancado al azar de mí mismo.

Ha hecho su trabajo. Lo arrojo descuidadamente, para que caiga
/ donde sea².

La mayor parte de “Canto de mí mismo” no se ocupa del genio (el yo real o mi yo mismo), no se ocupa de “mi espíritu”, esa entidad desconocida, sino que es más bien el poema de “Walt Whitman, an American, one of the roughs, a kosmos” [Walt Whitman, un americano, uno de los toscos, un cosmos], versión de 1855 de lo que se convertiría en el primer verso de la sección 24. Esta es la máscara de Whitman, su persona, más que el poeta sombrío de la noche, la muerte, la madre y el mar. Sin embargo mis versos favoritos de “Canto de mí mismo” forman parte de la benevolente y afectuosa descripción de mi yo mismo en la sección 4:

Apartado de presiones y arranques se levanta lo que soy.
Se levanta divertido, complaciente, comprensivo, holgazán, unitario.
Mira hacia abajo, se incorpora o dobla un brazo sobre un punto de apoyo apenas cierto,
mirando con cabeza ladeada, curioso, lo que vendrá
dentro y fuera del juego, observo y reflexiono³.

Cuando traigo “Canto de mí mismo” a mi salón de clase, mis estudiantes se dividen entre los que creen que este ciudadano encantador y tranquilo es una mujer y los que creen que es un hombre. No ha habido *daimón* más gentil que este mi yo mismo, pero en “Con el reflujo del océano de la vida”, él/ella se vuelve contra el rudo Walt y se burlan de sus pretensiones poéticas:

¡Oh! Desconcertado, frustrado, humillado hasta el polvo,
Oprimido por el peso de mí mismo, pues me he atrevido a abrir la
/ boca,
Sabiendo ya que en medio de esa verbosidad cuyos ecos oigo jamás
/ he sospechado qué o quién soy,
A no ser que, ante todos mis arrogantes poemas, mi yo real esté de
/ pie, impasible, ileso, no revelado, señero,
Apartado, escarneciéndome con señas y reverencias burlescamente
/ amables,
Con carcajadas irónicas por cada una de las palabras que he escrito,
Indicando en silencio estos cantos y, luego, la arena en que asiento mis
/ pies⁴.

En 1860 Whitman acaba de cumplir 41 años, y habían pasado casi seis años desde que “Me cocía a fuego lento, hasta que Emerson me llevó a mi ebullición”. Whitman negaría más tarde su influencia, pero en 1854 leyó con gran atención los ensayos de Emerson y el efecto fue maravilloso, porque es en ese momento cuando empieza a escribir lo que eventualmente se conocerá como “Canto de mí mismo”. En sus primeros apuntes se evidencia una sensación de liberación extraordinaria:

Soy tu voz –estaba amarrada dentro de ti– Empieza a hablar dentro
/ de mí.
Me celebro a mí mismo para celebrar a todos los hombres y todas las
/ mujeres que viven...

No podemos saber si hubo un ensayo en especial de Emerson responsable de iluminar a Whitman en medio del camino; sospecho que fue “The Over-Soul” [El alma superior], que no es uno de mis favoritos. Es un ensayo sobre el genio que defiende una frescura en la revelación que supera cualquier cosa que hayamos conocido:

El espíritu es superior a su sabiduría; más sabio que cualquiera de sus obras. El gran poeta nos hace sentir nuestra propia riqueza y entonces no pensamos tanto en sus composiciones.

La energía no desciende hacia la vida individual sino bajo la condición de la posesión absoluta. Desciende sobre los más humildes y los más simples.

En la edición de 1855 de *Hojas de hierba* se sienten los ecos de “Self-Reliance” [Confianza en sí mismo] y “El poeta”, entre otros ensayos, pero esa súbita percepción de su propia novedad en Whitman es más afin a “The Over-Soul” [El alma superior]. Pero lo que no puedo rastrear hasta Emerson es la gran originalidad de Whitman, la división que establece en su poesía entre la proyección de su yo —mi yo mismo y mi yo real—, por una parte, y el espíritu, por la otra. Pero en el invierno-primavera de 1854-55 sucedió algo —aparentemente la enfermedad y la muerte inminente del padre— fundamental como catalizador personal para Whitman (y los cuadernos de notas de 1854 no aclaran nada). La muerte del viejo Walt Whitman, un carpintero recio, fue lenta, difícil y silenciosa, alternando entre la furia y el estoicismo, la frustración y la amargura que marcaron su vida. El poeta había regresado a casa para sustituir al padre en sus labores y este murió más o menos una semana después de que *Hojas de hierba* saliera a la venta. La culpa reprimida salió a flote una década más tarde en la elegía supuestamente escrita para el presidente Lincoln, “La última vez que florecieron las lilas en el huerto”.

Los padres de Whitman eran seguidores del carismático predicador cuáquero Elias Hicks, un rebelde dentro del cuaquerismo y uno de los fundadores de lo que debería denominarse la religión americana, una fusión poscristiana de las vertientes gnóstica, órfica y entusiasta. No hay muchas diferencias entre Hicks y Emerson a la hora de hablar sobre la Luz interior: al igual que Emerson, Hicks hacía énfasis en la divinidad del yo y negaba la singularidad de Cristo. Whitman nunca olvidó la experiencia de oír hablar a Hicks y pensaba que el hereje cuáquero era un héroe de la democracia americana (Hicks tenía sangre negra y sangre india). Gracias a Hicks, Whitman estaba listo para la concepción del genio de Emerson: “El poder de conmover la imaginación que tiene el orador, el poeta, el novelista, el artista... es representativo de todos los hombres y por ello es aceptado como su sustituto”.

La idea del poeta como sustituto y como héroe no es el principal legado de Emerson. Las notas de 1854-55 superan la versión en *Hojas de hierba* de 1855 y nos muestran a Walt Whitman como el Cristo americano:

En vano me atravesaron las manos con clavos.
Recuerdo mi crucifixión y mi sangrienta coronación
recuerdo a los que se burlaban y los insultos abofeteándome
el sepulcro y la blanca sábana me ha delatado
estoy vivo en Nueva York y San Francisco,
de nuevo recorro las calles después de dos mil años.
No todas las tradiciones llenan de vitalidad las iglesias⁵.

La resurrección de Walt en “Canto de mí mismo”, sección 38, se ha suavizado un poco. Y la sección 41 no acaba de confesar que

Yo mismo espero el momento de ser un Dios;
creo que haré tanto bien y seré tan bueno y prodigioso como
/ cualquiera...

Joseph Smith, profeta, visionario y revelador, no habría puesto objeciones, aunque quizás habría tenido reservas ante el borrador que aparece en las notas pero que no llegó a formar parte de la sección 40:

Sobre todo es esto lo que tenemos de los dioses tenemos al hombre
Ah, el sol;
su gloria inunda la luna,
que de una noche brilla en algún charco turbio,
alborotado por vientos susurrantes;
Y hay chispas locas y sacudidas y rotas,
y su arquetipo es el sol.

Sobre Dios nada sé;
Pero esto sí lo sé:
No puedo aprehender a un ser más maravilloso que el hombre...

¿Cómo hace Whitman para compaginar esta deificación de sí mismo con la humillante relación entre su genio, el mi yo real/mi yo mis-

mo, y su espíritu? En tanto Dios, Whitman lleva dentro de sí mismo una compleja cartografía psíquica:

Creo en ti alma mía, el otro que soy no debe humillarse ante ti,
Y tú no debes humillarte ante él⁶.

Estos primeros versos de la sección 5 del “Canto de mí mismo” me parecen los más difíciles de todo Whitman, y potencialmente los más reveladores. El poema se llama “Canto de mí mismo” y no “Canto del alma” o “Canto del otro que soy” (o sea de mi yo real o de mi yo mismo). Whitman no siente angustia ante la relación entre Walt Whitman, uno de los toscos, un americano, y su espíritu, pero evidentemente cree que su genio y su alma no se la llevan tan bien. Humillarse ante el otro es admitir la propia degradación, la mengua de la dignidad. ¿Qué piensa entonces Whitman del espíritu? ¿Cómo lo definiría? Si el yo es la personalidad interna (mi yo real) y externa (mi yo mismo), entonces el espíritu sería el carácter. Pero no estoy seguro de que Whitman aceptaría esta distinción, no obstante cabe preguntarse si alguna vez oímos la voz del espíritu en su poesía así como oímos la de Walt Whitman todo el tiempo y la de su *daimón* o genio, en ocasiones o en la voz del pájaro y del tordo.

No lo creo, y esta negación define el espíritu whitmaniano. La suya no es una poesía de *ethos* sino de *pathos* sublime: incluso su yo real es mutable aunque el espíritu sea inmodificable y en gran parte desconocido para él. En ese sentido Whitman era un materialista epicúreo que creía que el *qué* es imposible de conocer:

Un niño dijo *¿Qué es la hierba?* aportándomela a manos llenas.
*¿Qué podía responder al niño? No sé mejor que él lo que es*⁷.

Whitman no era un trascendentalista aunque Emerson lo animara a serlo: tiene más en común con Lucrecio que con Platón o con Plotino. El amor –incluso en la versión de la adhesión homoerótica– no lleva al poeta más allá del camarada erótico deseado. Como Blake (a quien leyó en la vejez), Whitman cree que lo único que los cinco sentidos pueden percibir del espíritu es el cuerpo. Una de las mayores paradojas de Whitman es que experimenta las oleadas emersonianas de novedad al tiempo que evade pragmáticamente “The Over-Soul” [El alma supe-

rior]. En la muy generosa carta que escribiera al recibir *Hojas de hierba*, el 21 de julio de 1855, Emerson hace énfasis con gran sagacidad en el poder como la gran contribución de Whitman:

Soy muy feliz leyéndolo, pues todo inmenso poder nos hace felices. Suple la exigencia que hago siempre a la aparentemente estéril y avara naturaleza, como si el exceso de trabajo o el exceso de savia en el temperamento volviera la inteligencia occidental gorda y odiosa.

Diez años después, con motivo del asesinato de Lincoln, Whitman escribió su mejor poema, “La última vez que florecieron las lilas en el huerto”, la expresión final de su genio y del poder emersoniano. Whitman acababa de cumplir 46 años y en los restantes 27 su poesía habría de experimentar una larga decadencia, paralela a los 43 años de declive de Wordsworth después de 1807. La verdadera vida de Whitman como poeta está comprimida en la década de 1855-1865 —igual que la gran década de Wordsworth, entre 1797 y 1807—. Wordsworth se congeló; a Whitman —como a Emerson— la Guerra Civil lo dejó devastado. Emerson se hundió en la senilidad obsesionado por su odio hacia el sur. Whitman, heroico curador de heridas y enfermero sin sueldo en los hospitales de Washington D.C., se agotó al servicio de los soldados enfermos y heridos, los de la Unión y los de la Confederación, los blancos y los negros, los vivos y los agonizantes. No hay en nuestra cultura literaria otra figura de un heroísmo compasivo tan auténtico y la imagen de Whitman que conservamos es la del “ángel hermano” del estudio de Roy Morris Jr., quien asegura que esta apoteosis “salvó” a Whitman como persona. Quizás sea cierto, pero lo destruyó como poeta, después de la magnificencia de la elegía de las lilas, que resultó ser no sólo un lamento por el presidente Lincoln sino por el genio de Walt Whitman. Su angustia lo exaltó y lo quebró. Si hay un Cristo americano, debemos buscarlo en “El curador de heridas”:

Viejo encorvado, llego en medio de rostros nuevos,
Me remonto a los años distantes para responder a los niños,
Vamos, cuéntanos, anciano, de los jóvenes y muchachos que me aman
(Excitado y colérico, había pensado llamar a rebato e insistir en una
/guerra sin cuartel,

Mas pronto flaquearon mis dedos, incliné el rostro y me resigné
A sentarme junto a los heridos para consolarlos, o a velar en silencio
/a los muertos)⁸.

Así se forja un poeta nacional, diga lo que diga la autoridad moral del senador Trent Lott, quien a nombre del actual partido Republicano sentencia que el homoerotismo es equiparable a la cleptomanía. De seguro no están pensando en poner a Walt Whitman en el monte Rushmore—a Ronald Reagan sí, y a George W. Bush, ¿o será demasiado esperar?—. El senador Lott puede estar seguro de que el Buen poeta gris no llevó una gota de cleptomanía al hospital: sólo cargaba brandy y helado, libros y tabaco, plumas y papel para escribir las cartas de los que no podían hacerlo. Y con su presencia, su amor y su compasión, se convirtió en un verdadero curador. Es difícil permanecer impasible ante esta imagen de Whitman, preludio de su elegíaca obra maestra y de su larga decadencia posterior. ¿Con cuántas imitaciones comparables de Cristo cuenta esta nación?

“La última vez que florecieron las lilas en el huerto”, culminación de la poesía de Whitman, está construida sobre los cinco mejores poemas anteriores: “Song of Myself” [Canto de mí mismo], “The Sleepers” [Los durmientes], “Crossing Brooklyn Ferry” [En el ferry de Brooklyn] y las dos elegías de “Sea-Drift” [Restos del naufragio], “As I Ebb’d With the Ocean of Life” [Con el reflujo del océano de la vida] y “Out of the Cradle Endlessly Rocking” [De la cuna que se mece eternamente]. Toma de “Canto de mí mismo” la cartografía psíquica, de “Los durmientes”, el don de la fantasmagoría controlada, de “En el ferry de Brooklyn”, el tema de la comunión cara a cara, y de las elegías de “Restos del naufragio”, la ruptura del ser, pues tanto el ave de la una como el toro de la otra cantan canciones de muerte. Una parte de Whitman (su genio) sabe que este es su gran logro y que el precio que deberá pagar es altísimo.

En el capítulo sobre T.S. Eliot hablo de la compleja y reprimida relación entre “La última vez que florecieron las lilas en el huerto” y *La tierra baldía*. No puedo menos que admitir en este punto que Eliot es un poeta tan poderoso que durante la lectura de “Lilas” hay momentos en los que tengo la sensación alucinada de que Whitman ha estado leyendo —57 años antes— *La tierra baldía*. La búsqueda de Whitman en “Lilas”, como la de Eliot en *La tierra baldía*, es personal y religiosa, pero

el primero busca su propia resurrección mientras que el segundo busca a Cristo (aunque se sienten los aleteos de Whitman en torno al Cristo de Eliot).

He escrito mucho sobre “Lilas” y no seguiré haciéndolo aquí porque mi tema es el genio de Whitman, su crisis y su destino. La muerte del padre Abraham inevitablemente nos recuerda la del viejo Walt Whitman una década antes y el genio de Whitman busca expiar no sólo su propia supervivencia sino su génesis, tan profundamente entrelazada con la muerte de su padre. La reacción del poeta es yuxtaponer directamente la canción de su “hermano”, el tordo, con el paso del ataúd de Lincoln, para después darnos la señal: la ramita de lilas que es la imagen de su propia voz como una ofrenda a los padres muertos:

Toma, ataúd que pasas lentamente,
yo te doy mi ramita de lila⁹.

El magnífico momento crítico de la elegía llega cuando Whitman, de pie en un pantano bordeado de pinos fantasmales donde el pájaro gris moreno, en los rincones, canta la canción de la muerte sagrada y necesaria:

Ven, muerte hermosa y consoladora,
Ondula alrededor del mundo, llega serena, llega
De día, de noche, para todos,
Tarde o temprano, muerte delicada,

Alabado sea el universo insondable,
Para el amor y la alegría y los objetos y el saber curiosos,
Y para el amor, para el dulce amor –más ¡loor, loor, loor!
Para el abrazo seguro, estrecho, fresco de la muerte.

Madre sombría, siempre cercana, deslizándote con pasos silenciosos,
¿Nadie ha cantado para ti una sincera canción de bienvenida?
Entonces yo la canto para ti, yo te glorifico sobre todas las cosas,
Yo te traigo una canción para que, cuando hayas de venir, vengas
sin vacilar.

Acércate, fuerte libertadora,
Cuando es así, cuando los has tomado, yo canto gozosamente a los
/muertos,
Perdidos en el océano amoroso que eres tú,
Anegados en el diluvio de tu bienaventuranza, ¡oh muerte!

De mí a ti alegres serenatas,
Propongo danzas para saludarte, galas y fiestas para ti,
Y los espectáculos del paisaje y del cielo alto y vasto te convienen,
Y la vida y los campos, y la noche inmensa y pensativa.

La noche silenciosa bajo muchas estrellas,
Las costas del océano y la ola murmurante y ronca, cuya voz conozco,
Y el alma que se vuelve hacia ti, ¡oh noche vasta y velada!,
y el cuerpo que se refugia, agradecido, en tu regazo.

Sobre las copas de los árboles te envío mi canción,
sobre las olas que suben y bajan, sobre las miríadas de campos y sobre
las amplias praderas,
Sobre las ciudades populosas, sobre el bullicio de los muelles y
/caminos,
Te envío mi canción con alegría, con alegría, ¡oh muerte!¹⁰.

El padre está doblemente ausente; la madre –a la vez comadrona, amante y amortajadora– está dispuesta para una jubilosa trasgresión edípica, una conmoción auténtica porque viola el tabú inviolable. La Noche, la Muerte, la Madre y el Mar se alinean para crear el contexto sublime para la resurrección del genio de Whitman: ¿es un renacimiento o una inmolación?

Frontispicio 72

Fernando Pessoa

¿Imperialismo de los gramáticos? El imperialismo de los gramáticos es más profundo y dura más que el de los generales. ¿Imperialismo de los poetas? Sí, de los poetas. La frase suena ridícula sólo a aquellos que defienden la vieja y ridícula versión del imperialismo. El imperialismo de los poetas dura más y finalmente triunfa; el de los políticos pasa y se olvida, a no ser que el poeta lo recuerde en sus canciones.

El rey niño Sebastián condujo al ejército portugués a una carnicería en Marruecos en 1578. El cadáver del rey no se encontró en el campo de batalla y nació un mito nacional, el sebastianismo, según el cual el héroe vive aun en una isla mística y regresará algún día como el Escondido para establecer a Portugal como el Quinto Imperio. Después de un breve romance con el dictador fascista Salazar, Pessoa volvió el Quinto Imperio un asunto estético, como se ve en la cita anterior. El nuevo imperialismo portugués se limitaría al lenguaje de la literatura y Pessoa habría de reemplazar a Camões como poeta nacional.

De Pessoa, que fue varios genios simultáneamente, no puede decirse a mi juicio que destronó a Camões, ni como poeta lírico ni como poeta épico. Quizás la relación de Pessoa con Camões se pueda comparar con la relación de William Blake con John Milton, una competencia amorosa contra lo insuperable.

La fascinación que Pessoa ejerce sobre sus lectores está más relacionada con el ejemplo de Walt Whitman que con Camões. Uno de los heterónimos de Pessoa, Álvaro de Campos, rivaliza con Hart Crane, con el García Lorca de *Poeta en Nueva York* y con Pablo Neruda como heredero de “nuestro padre Walt Whitman”.

Fernando Pessoa

1888 | 1935

EL GRAN POETA PORTUGUÉS Luis Vaz de Camões nació aproximadamente en 1524 y murió en 1580. Su obra lírica es sobresaliente, pero se lo conoce más como el poeta épico portugués, el poeta nacional, por *Los Lusíadas*, una gloriosa exaltación virgiliana del improbable éxito de los portugueses al establecer el primer imperio moderno internacional, que se extendía desde África hasta Brasil y hasta las orillas de China e India, una superioridad lograda y mantenida gracias al poder marítimo.

A diferencia de España, que expulsó a los moros (y judíos) en 1492, después de la reconquista de Granada, los portugueses, inferiores en número pero no en fiereza, habían logrado sacar a los musulmanes de su tierra en 1257. Después lograron mantener a raya a los españoles durante tres siglos, hasta 1580, y recuperaron su independencia en 1640. El dominio español no habría ocurrido de no ser por la quijotesca, delirante invasión del norte de África en 1578, liderada por el rey niño Sebastián. Los portugueses, atrapados y vencidos por la superioridad numérica, fueron masacrados por los musulmanes y Sebastián murió en el campo de batalla. Su cuerpo nunca se recuperó, cosa que originó el mito nacional del sebastianismo, la especulación de que el héroe niño vive aún, más allá del tiempo, y regresará algún día para conducir a los portugueses de nuevo a la grandeza.

Fernando Pessoa, entusiasta de los mitos gnósticos y herméticos, se acogió también al sebastianismo, aunque no sin la compleja ironía que acompañaba todos sus actos. José Saramago —a mi parecer el mejor novelista vivo— entierra el sebastianismo en su soberbia fantasía sobre Pessoa, *El año de la muerte de Ricardo Reis*, en la cual el fervor de los cruzados ibéricos se marchita hasta convertirse en la oleada que va del fascismo portugués de Salazar hasta el fascismo español de Franco.

Y con esto prácticamente está dado el contexto para exponer lo sublime atlántico de Fernando Pessoa, contemporáneo de T.S. Eliot —aunque más de mi gusto que el abominable Eliot, cuyo indudable genio poético estaba indudablemente relacionado con su fascismo—. A diferencia de Eliot, Pessoa no se convirtió al cristianismo, pero tampoco emu-

ló a su heroico precursor, Walt Whitman, presentándose como el Cristo portugués. Pessoa, un poeta tan puro como Paul Valéry, García Lorca y Wallace Stevens, me resulta, como ellos, refrescante por su liberación de las ideologías. Luis Cernuda y Elizabeth Bishop podrían también acompañar a este visionario de lo sublime atlántico, así como el recientemente fallecido James Merrill. De entre los poetas vivos, creo que la lista de los auténticos herederos de Whitman y de Emily Dickinson, de Stevens y de Elizabeth Bishop, de Pessoa y de Hart Crane, está encabezada por John Ashbery y la canadiense Anne Carson.

Pessoa —y cuando decimos Fernando Pessoa estamos hablando de por lo menos tres grandes poetas— me resulta encantador cuando dice que no tiene pruebas de que Lisboa haya existido jamás. Whitman, Crane y García Lorca, todos dudan de la existencia de Nueva York excepto en sus visiones, y Luis Cernuda se permite dudar de la existencia de España. Yo vivo en Connecticut pero sólo veo el paisaje visionario del Connecticut de Wallace Stevens cuando lo recito. Mis tardes comunes y corrientes en New Haven son mucho más comunes y corrientes que las tuyas porque aún no he logrado enfrentar las calles metafísicas del pueblo físico del León de Judea. Con Pessoa (al igual que con Whitman, Stevens y Crane), caminamos por las tierras shelleyanas de la imaginación del alto romanticismo, deplorablemente pasadas de moda en estos días en los que el resentimiento consume a los críticos universitarios, que se hunden en su afán de salvar el universo lo más pronto posible.

Con Pessoa empezamos por la fascinación de su nombre, que significa “persona” o “máscara”, y que seguramente explica su convicción de ser descendiente de conversos portugueses, de donde surge el flamante Álvaro de Campos, judío portugués y mi heterónimo favorito. Prefiero a Campos porque él logra extender el yo proyectado de “Canto de mí mismo”: “Walt Whitman, un americano, uno de los toscos, un cosmos”. Mi yo real o mi yo mismo se convierte en el pastoral Alberto Caeiro, mientras que el desconocido espíritu whitmaniano parece haberse alojado en el epicúreo Ricardo Reis. Esto le permite a “Fernando Pessoa” mantenerse alejado de los tres agentes psíquicos whitmanianos, pero no libera su poesía de la gran angustia de la contaminación que el genio de Whitman siempre provoca entre sus herederos.

Pessoa nació en Portugal pero fue criado en la Sudáfrica de habla inglesa y su cultura literaria, como la de Jorge Luis Borges, era tan an-

gloamericana como portuguesa (o española, en el caso de Borges). Aunque la gran influencia sobre Pessoa la ejerció Whitman, estoy de acuerdo con aquellos críticos que sugieren que, de alguna manera, Pessoa desarrolló el esquema de sus heterónimos a partir de los monólogos dramáticos de Robert Browning. Se podría decir que el Álvaro de Campos de Pessoa fue su fra Filippo Lippi, que Ricardo Reis fue su Andrea del Sarto, Alberto Caeiro, su Abt Vogler, y “Fernando Pessoa”, su Childe Roland. Hay tanto heterónimos de Browning como monólogos dramáticos, y vale la pena recordar que el poeta recurrió a esa forma para huir de la angustia de la influencia de Shelley.

El atlanticismo de Pessoa, explicado con tanta habilidad por Irene Ramalho Santos, tiene un tinte demasiado político para mi gusto, como si Pessoa y su padre Walt Whitman fuesen profetas de la Organización del Tratado del Atlántico Norte. La posición política de Pessoa era tan quimérica como su rosacrucismo. No pierdo de vista el hecho de que *Mensagem*, el único volumen de poesía que Pessoa publicó, recibió un premio sin importancia del gobierno fascista, pero esta es una obra esotérica, según Octavio Paz, mucho más cabalística que imperialista. La única manera de leer a Pessoa como poeta político es levantarse con la convicción de que todo es político, incluyendo los buenos días.

Whitman y Pessoa son importantes porque, como Crane, García Lorca y Cernuda, fueron grandes poetas visionarios, poetas de lo sublime. Su concepción de lo sublime atlántico es una con la de Herman Melville, y cuando Ahab habla del “Atlántico torpedeado de mi ser” yo pienso en la idea que Pessoa tenía de la expansión del Atlántico, “presente por intuición nocturna en el elevado espíritu atlántico de Walt Whitman”. Ramalho Santos cita una carta de Hart Crane en la que este dice del canto sobre la Atlántida en *El puente* que “ES la verdadera Atlántida”. Pessoa y Crane anhelan la Atlántida espiritual de Platón y no los reinos de este mundo. Cuando Pessoa nos urge a que atravesemos un Atlántico del alma y del espíritu, su esperanza no está puesta en un nuevo imperialismo.

No puedo negar que Estados Unidos es un imperio mundial, universal, en lo que se refiere a su predominio económico y cultural, pero Whitman y Crane son profetas del espíritu. Tampoco puedo negarle a Ramalho Santos que este Estados Unidos de George W. Bush empieza a tener un parecido alucinante con la época dorada de las últimas décadas del siglo XIX, pero dudo que George Bush II haya leído a Whitman

o haya oído hablar de Hart Crane. Tal y como lo entiendo, lo sublime atlántico no tiene funciones políticas o sociales de ninguna índole. Cuando Shelley habló de la “imaginación imperial” se refería al modo sublime, entendido como poesía que convencía al lector de renunciar a los placeres más fáciles en pro de los más difíciles. Cuando Pessoa recurre al mito del quinto imperio de Sebastián lo que intenta hacer es reemplazar a Camões como poeta nacional, ambición más extravagante que la de Hart Crane, que nunca puso en entredicho la supremacía de Whitman y de Dickinson.

Pessoa nunca menciona a Camões en su *Mensagem*. Tiene la ventaja poética de contar con Shakespeare y Keats, Shelley y Browning y Walt Whitman entre sus más auténticos predecesores, y puede aparentar que ignora a Camões, cuyo *Los Lusíadas* es un poema extraordinario, digno heredero de la *Odisea* y de la *Encida*. De hecho Pessoa se sentía tan cercano a Shakespeare que lo difamó—como si uno pudiera burlarse impunemente de *El rey Lear*—. Pero esta arrogancia poética es equiparable a la impaciencia de Emerson con toda la poesía *ya escrita*, incluyendo la de Shakespeare.

Pessoa, que marcha como una falange de poetas, es impaciente con todo lo que todos ellos han escrito y proclama, con cierta desesperación, una poética de la interrupción, que no es más que una táctica de diversión. Pero es hora de preguntarnos por el genio de Pessoa, para no apartarnos del espíritu de este libro. No hay suficiente inquietud, ni espasmos de interrupción que nos impidan formularnos la pregunta. Preguntemos, con Lorca, dónde está el duende de Pessoa, las “notas negras” de su sublimidad atlántica. ¡Adiós a los heterónimos! ¿Dónde está el *daimón*?

Cuando veamos a Lorca, dejaré a un lado los grandes poemas y me concentraré en ese gran poema en prosa que es la conferencia sobre el duende. Llegué a creer que Pessoa había invertido todo su duende en Álvaro de Campos, el más demoníaco de sus heterónimos, pero Campos puede sonar muy plano en ocasiones. Ahora bien, lo que siempre lo vuelve a traer a la vida es la cercanía con Walt Whitman. El influjo de Whitman galvaniza a Campos con la ambivalencia más aguda y con ella regresa la energía demoníaca, dispuesta a enfurecer y a enfurecerse con el sublime Walt. ¿Pero qué hay de Fernando Pessoa? ¿Dónde están las notas negras del heterónimo?

Aficionado apenas a Pessoa, en ocasiones escucho su duende al confrontar el gran cuarteto de Whitman, la Noche, la Muerte, la Madre y

el Mar. Y a veces lo esotérico convoca al demonio, como le sucedía a Yeats, a Rimbaud, a Víctor Hugo y a Blake, e incluso a Hart Crane, el más sano de los cinco. Pessoa jugaba al gnosticismo y a la cábala, pero debió hacerlo con más consistencia. Hubiera sido para la gnosis lo que Juan de la Cruz fue para el Catolicismo o Ibn Arabi para el sufismo. ¿Pero de qué sirve quejarnos? No se puede legislar para los grandes poetas; Pessoa no es García Lorca y no es Crane: es otra cosa, es un maestro de las evasiones, como Stevens, cuyo arte nos permite oír el “zumbido de pensamientos que se evaden en la mente”. Y como Stevens, Pessoa aprendió las nimiedades de Whitman; ninguno de los tres está nunca donde esperamos que estén. Después de todo, ¿dónde está la Atlántida? En el *Critias* de Platón, que no es más que un fragmento, se nos cuenta una historia antigua que posiblemente fue una invención platónica:

Y dicho sea ante todo que, según la tradición egipcia, han transcurrido nueve mil años desde que estalló la guerra entre los pueblos que están a este lado de las Columnas de Heracles, y los que habitaban en la otra parte. Pues es esta guerra la que os voy a referir. En lo que a lo de este lado respecta, fue Atenas, nuestra patria, la que sostuvo la lucha en primera línea y a la cabeza de los combatientes, desde el principio al fin. Los del otro lado eran mandados por los reyes de la isla Atlántida. Isla que, como ya hemos dicho, era más grande que la Libia y el Asia reunidas. Esta isla, sumergida hoy en las aguas a causa de temblores de tierra, ha dejado, en el lugar que ocupaba, un limo espeso, que, haciendo el mar impracticable, detiene a los navegantes¹¹.

Parece más burguesiano que platónico y tiene una rebaba irónica, como la tiene gran parte de *Mensagem* —en especial la parte en la que el príncipe Juan nos dice—:

Porque es muy de los portugueses, señores de los océanos,
Desear, y sólo ser capaz de esto:
O todos los océanos o ser barridos hacia la playa,
Todo, o la nada de todo.

Sólo en Portugal, vestigio de un imperio, hubiese podido surgir un Pessoa. A pesar de su magnífico talento y de su brillante estrategia, no estoy seguro de que fuese el Whitman o el Hart Crane de su nación.

¿Habría podido, de intentarlo, fusionar sus yos poéticos alternativos? Los heterónimos son un invento maravilloso pero nacen del peso de haber llegado tarde, de la sombra de Walt Whitman. Pero dejemos la última palabra sobre el tema al mismo Pessoa:

Con una ausencia de literatura como la que hay, ¿qué otra cosa puede hacer un hombre de genio si no es convertirse él mismo en una literatura? Con una ausencia de gente con la que se pueda coexistir como la que hay, ¿qué otra cosa puede hacer un hombre sensible si no es inventarse sus propios amigos, o al menos sus compañeros intelectuales?¹².

Frontispicio 73

Hart Crane

*Rodeado de buitres, grité desde la estaca;
No podía arrancar las flechas de mi costado.
Envuelto en ese fuego, vi más compañeros despertar—
Correr, lengüeteando, por las aristas de la colina como una marea.*

En estos versos del canto “The Dance” [La danza] de *The Bridge* [El puente], Crane se identifica con el sacrificio de un indio más que con la muerte de San Sebastián, como sucede en uno de los primeros poemas de T.S. Eliot, posteriormente suprimido. Son muchos los versos que reverberan en mi mente cuando pienso en Crane, y uno de ellos es “No podía arrancar las flechas de mi costado”.

Crane fue un genio órfico y su vida y su poesía se fusionaron peligrosamente con la imagen de Orfeo, el poeta despedazado por las bacantes extáticas de Dionisio. El *sparagmos* ronda toda la poesía de Crane, desde los versos líricos de *White Buildings* [Edificios blancos] hasta *El puente* y la gran oda de muerte, “The Broken Tower” [La torre rota].

Tanto en “Lícidas” como en *El paraíso perdido*, Milton expresó su temor de padecer el *sparagmos* órfico antes de culminar sus ambiciones poéticas. Crane, que se ahogó a los 32, dejó trunco su destino, pues ningún otro poeta americano ha contado con su extraordinario talento imaginativo.

No es posible separar el intenso genio de Crane de las dificultades reales con las que sus lectores se topan inicialmente. Su “lógica de la metáfora” gobierna sus tonalidades alusivas, conscientes de la palabra, y a veces exige una labor de develamiento considerable. Y sin embargo yo recuerdo el efecto que los poemas de Hart Crane tuvieron sobre mí cuando los leí por primera vez a los diez años. Mi comprensión era sin duda imperfecta, pero el poder de su métrica y de su lenguaje y la extensión sostenida de su visión me convirtieron en un oidor herido y maravillado. Más de sesenta años después, sigo fascinado con su esplendor.

Hart Crane

1899 | 1932

ALGUNOS DE LOS PERSONAJES de este libro son los poetas que amé en mi infancia: Shakespeare, William Blake, Shelley, Hart Crane, Wallace Stevens, W.B. Yeats. Hart Crane, mi primero y más devoto amor, es el único a quien no he dedicado todo un libro, aunque escribí una introducción bastante completa a la edición del centenario de su poesía completa. Y ahora helo aquí, a mitad de camino en esta secuencia de poetas de la Atlántida, con Whitman y Pessoa precediéndolo y García Lorca y Cernuda, después. Es una ubicación necesariamente arbitraria: podríamos haberlo agrupado con Emerson, Dickinson y Stevens, y con T. S. Eliot, con cuya poesía la obra de Crane mantiene una eterna competencia.

En lo que se refiere al genio de Crane, me siento en casa: durante más de sesenta años me ha intoxicado. Llegó la hora de definirlo: un reto curioso. Muchos de mis estudiantes y amigos consideran que la poesía de Crane es difícil, pero después de seis décadas de estar inmerso en ella veo que no queda gran cosa de las críticas malas e irrelevantes sobre la superficie de *Edificios blancos*, *El puente* y los poemas posteriores.

“To Conquer Variety” [A la conquista de la diversidad] es un fragmento que Crane compuso en el último año de su vida:

Vi cómo se quebraba mi fantasma,
Se bendecía mi cuerpo
Y se raspaba
El Edén del pecho de mi madre
Cuando se pronunció la acusación
Se desposeyó el amor
Y se rompió el sello...

Oigo ecos de la música cognitiva de Emily Dickinson, cuya influencia sobre Crane es mayor de lo que nos hemos dado cuenta. En el soneto que él le dedicó —escrito quizás cinco años antes— hay una alabanza memorable a lo que ella llamó su “cosecha final”:

La cosecha que descubriste y que tan bien entiendes
Requiere más que ingenio para ser recolectada, más que amor para
/amarrarla.

Cierto ajuste del más remoto entendimiento—

Crane —que fue un crítico penetrante tanto en su prosa como en su poesía— sabe, como lo sabemos todos, que no puede comprender plenamente el poder cognitivo de Dickinson. La imagen de la madre, Grace Hart, ronda la poesía de Crane y se fusiona con la “anciana madre feroz” de Whitman en *Voyages* [Viajes]. A buena hora se nos liberó de la carga de reducir la homosexualidad a sus supuestos orígenes: sin duda los caprichos de las relaciones entre nuestras madres y nuestros padres influyen en todas las variedades de la orientación sexual. Crane fue el hijo único de un matrimonio terrible, y se lamentaba de “la maldición de la crianza separada”. Alguna vez pensé que su verso más característico era “no podía arrancar las flechas de mi costado”, y Tennessee Williams, obsesionado con Crane, estaría de acuerdo conmigo. Crane no se identificaba tanto con San Sebastián como T.S. Eliot en el suprimido “The Death of Saint Narcissus” [La muerte de San Narciso]:

Se convirtió entonces en un danzante ante Dios.
Como su carne estaba enamorada de las flechas en llamas
Danzó en la arena ardiente
Hasta que las flechas llegaron.
Mientras las abrazaba, su carne blanca se rindió a lo rojo de su
/sangre y halló satisfacción¹³.

Si tuviese que señalar el genio de Hart Crane en una estrofa, tendría que citar “Atlantis” [Atlántida], la última sección de su breve poema épico *El puente* y el primer canto que compuso. En él se fusionan la visión extática de Crane, el poder de su retórica y su soberbio control de la métrica:

Percepción acerada cuyo salto define
Las fronteras ágiles del regreso de la alondra;
A este lado del alcance de tu lazo cantan constreñidos
En crisálidas únicas los múltiples pares—
Eres de las estrellas el brillo

Y los cañones de tu órgano tocan el destino—
Conduces desde el reino del tiempo la vista, el oído y la carne
Mientras el amor le señala el camino al timón.

Recuerdo la fascinación que me produjeron estos versos a los diez años, aunque a duras penas entendía lo que significaban. Crane invoca el puente de Brooklyn como Shelley, en *Adonáis*, invoca al Uno neoplatónico que reconcilia “los múltiples pares”. ¿Pero qué quiere decir “percepción”? Su acepción primaria, de conciencia o de conocimiento, o la secundaria, de observar, de fijarse, parece un poco inadecuada para lo sublime atlántico. Parece como si Crane usara “percepción” en el sentido de divisar, remitiéndonos al sentido heráldico de la palabra “divisa”, el lema que distingue a los combatientes, la señal de reconocimiento mediante la cual se nos señala una gran presencia. Se saluda al puente de Brooklyn como si fuera un emblema caballeresco, una gnosis que se congrega en las estrellas, los poetas y los amantes gracias a su acerado salto, ese movimiento que es también el vuelo del lazo de la eternidad, más allá del reino del tiempo.

El don poético de Crane era impresionante: ningún otro poeta estadounidense que haya muerto a su edad se le compara. Si Whitman y Stevens hubiesen muerto a esa edad no habrían dejado nada, y de Emily Dickinson y Robert Frost tendríamos que haber dicho que eran prometedores. Eliot no habría escrito *La tierra baldía*. A los 18, Crane ya escribía con el estilo lírico que lo caracterizó siempre:

El mío es un mundo ya pasado aunque aún vive,
Un jardín imaginado, gris de ramas rotas,
Descuajadas, nostálgico y sin remendar,
Y una niebla más constante que todas las promesas.

A un paso lo siguen varios de los poemas líricos de *White Buildings* [Edificios blancos], entre los cuales “Praise for an Urn” [Alabanza a una urna], escrito a los 22 o 23, concluye magníficamente con una negativa al lamento que resulta profundamente apesadumbrada:

Y sin embargo, con el cabello dorado en mente,
No puedo ver la rama rota

Y extrañar el zumbido seco de las abejas
Extendiéndose por un espacio lúcido.

Riega estas construcciones bienintencionadas
Por la humosa primavera que invade
Los suburbios, donde se perderán.
No son trofeos para exponer al sol.

El genio de Crane se sentía más cómodo con la comprensión propia de Emily Dickinson y de los poemas líricos de Blake. Crane estaba asociado con Dickinson y Blake y estos dos se combinaron para darle un modelo para su propio uso de la cuarteta, una de sus formas preferidas. Una de las paradojas de Crane es que sus impulsos proféticos de visión extática —herederos de Blake, de Shelley, de Whitman— siempre se expresan con un estricto formalismo poético. Su uso de la métrica no proviene de Shakespeare sino de Marlowe, como se ve en “For the Marriage of Faustus and Helen” [Para el matrimonio de Fausto y Helena]:

La tierra puede deslizarse diáfana hacia la muerte;
Pero si yo levanto los brazos es para inclinarme
Ante ti, Helena, que una vez te alejaste habiendo conocido
La presión de las manos preocupadas, que demasiado se turnan
Entre la espada y el espíritu para abrazarte interminablemente.

He dicho ya que Crane era un gran crítico, y sospecho que sabía de la relación encubierta entre T.S. Eliot y Whitman, que también era ancestro de Crane. Eliot negó a Whitman casi hasta el final, mientras que Crane lo admitió siempre. Y sin embargo El puente está muy lejos de Whitman, incluso de “En el ferry de Brooklyn”, en tanto que *La tierra baldía* es prácticamente una versión de “La última vez que florecieron las lilas en el huerto”. Todo lo cual torna más compleja la lucha de Crane contra la influencia de Eliot, que nunca fue de cariz ideológico pero que sí tuvo una peligrosa cercanía en el uso de la lengua. En *Skeptical Music* [Música escéptica], David Bromwich demuestra el efecto perdurable de los “Preludios” de Eliot sobre la poesía de Crane. Hay versos de los “Preludios” que podrían haber sido compuestos por Crane:

Tuviste una visión de la calle
Que la calle a duras penas entiende.

La forma de expresión de Crane no es whitmaniana, pero su visión no es de la calle sino de lo atlántico sublime de Whitman.

Atlantis, —¡detén hasta más tarde a tu flotante cantor!

Como plegaria, es bastante desesperado, y Crane es el Orfeo ahogado, no es el profeta del mar sino su víctima. Y, sin embargo, cualquier consideración de un manojito de cuatro poemas escritos por un norteamericano debería incluir al menos cuatro por Hart Crane: “Voyages II”, “Repose of Rivers”, “Proem: To Brooklyn Bridge” y “The Broken Tower” [La torre rota].

Crane nos obliga, como García Lorca, a reconsiderar la cuestión del genio. ¿Cómo surge un talento tan absoluto? El reduccionismo —marxista, o psicoanalítico, o sociobiológico, o historicista— no puede explicarnos por qué el hijo de un confeccionador de dulces de Garrettsville, Ohio, se convirtió en uno de los poetas líricos más inspirados de la tradición occidental. Pero yo puedo intentar aislar y describir la naturaleza singular del genio de Crane.

Crane se parece muchísimo a Rimbaud, como el mismo Crane lo admitió una y otra vez. Pero Rimbaud, como representante de la ruptura con gran parte de la tradición poética francesa, fue mucho más extremo. El linaje imaginativo primordial de Crane empieza con Emerson y sigue con Whitman, Melville, Dickinson y Stevens, y tiene a Eliot en la oposición. Él no añadió a esa secuencia ni disensión ni afirmación sino un poder personalizador superior incluso a la inmediatez dramática de Whitman y a Dickinson. La angustia y el *pathos* de lo que podría llamarse desencarnación poética nunca han sido tan vívidamente retratados, ni siquiera en las más oscuras intensidades de Whitman y de Dickinson:

Las campanas, digo que las campanas demuelen su torre;
Y se mecen no sé dónde.

Las campanas son la voz poética de Crane, su don singular, pero la torre que demuelen es todo su ser: la conciencia y todo lo que jamás se propuso. Lo que se rompe se remonta a una catástrofe primordial, el mundo creado y destruido en un solo acto. El rey Lear, dirigiéndose a Gloster, nos destroza con un lamento en las fronteras del arte:

Apenas hemos nacido, cuando ya lloramos por el desconsuelo que sentimos de haber entrado en este vasto teatro de locos¹⁴.

No se podrá escribir un verso igual en lengua inglesa, pero el *pathos* sublime de Hart Crane se acerca:

Así fue como ingresé a este mundo roto
Para buscar la compañía visionaria del amor, su voz
Un instante en el viento (arrojada no sé dónde),
Sin tiempo para aferrarse a cada opción desesperada.

La necesidad verbal de esta cuarteta es shakesperiana. La fuerza de Crane es demoníaca en el sentido de que una voz más poderosa que la suya irrumpe en su interior, y sin embargo su modulación de esta energía retórica sostenida es arte supremo, alcanzado durante quince años de revisión y trágicamente trunco a los 32.

Si el genio es un don puro, como creo que es, la disciplina necesaria para darle una forma permanente exige, no obstante, el ejercicio de la voluntad estética. Crane se negó a todas las ideologías y a todas las formas heredadas de la fe y sin embargo sigue siendo la imagen definitiva de lo sublime, de la dedicación que nos enseña a abandonar los placeres más fáciles para experimentar los más difíciles, aquellos que activan todos los poderes de la mente.

Frontispicio 74

Federico García Lorca

*El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.*

*Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.*

*No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apatencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.*

*Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos¹⁵.*

Como Shelley, Lorca es el poeta del deseo y de sus límites. Pero Shelley era un intelectual escéptico y, en últimas, quizás más un italiano que un inglés. En cambio Lorca, a pesar de sus estadías en Estados Unidos y en Cuba, nunca dejó de ser el poeta arquetípico de Andalucía, con su compleja cultura, mezcla de cristiano, moro, judío y gitano. Estas últimas estrofas de su “llanto” por el torero Ignacio Sánchez Mejías expresan la actitud singular de Lorca como genio lírico, en la cual la búsqueda andaluza de la muerte añade una gracia particular al deseo y sus límites.

Lorca es muchos poetas al tiempo: el cantor del *Romancero gitano*, el dramaturgo trágico de *Yerma* y de *Bodas de sangre*, el surrealista hi-

perbólico de *Poeta en Nueva York*, el elegíaco cuasimoro del *Diván del Tamarit*. Lorca fue asesinado por los fascistas a los 38 y, como Crane, los poemas perdidos obsesionan a sus admiradores.

Federico García Lorca

1898 | 1936

GARCÍA LORCA es popularmente recordado como uno de los mártires de la Guerra Civil española, víctima de la brutalidad fascista. Al menos cinco de sus obras de teatro permanecen en el repertorio internacional: *Yerma*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Pero sobre todo se recuerda a García Lorca por ser uno de los principales poetas líricos y contemplativos del siglo xx, par de Montale, Yeats, Valéry, Rilke, Stevens, Pessoa, Hart Crane, Eliot, Trakl, Mandelstam, Celan, Alberti, Cernuda, Frost, Ajmátova, Tsvetayena, Ekelöf, Cavafis —entre otros—. Cité 18, más o menos al azar: quizás ninguno de ellos fue tan prodigiosamente talentoso como García Lorca, asesinado a los 38, y Crane, que se ahogó a los 32. Lorca y Crane coincidieron una vez en un bar en Nueva York, pero ambos estaban demasiado ocupados con el marinero que tenían al lado para fijarse en el otro.

Este es un libro sobre el genio en el cual yuxtapongo a muchas figuras con la esperanza de aislar en cada una de ellas la originalidad específica que nos impide arrojarlos al espejismo actual de nuestra cultura. Es difícil escoger el más característico o el mejor de los libros de García Lorca, en parte porque su obra es muy variada. Pero él —como Whitman, Pessoa, Hart Crane y Cernuda— tiende a convertir todos los géneros en elegías líricas. Así que en vez de escoger un poema en particular, decidí centrar la discusión en torno a la famosa conferencia que dictara en Cuba en 1930, “Juego y teoría del duende”. Se puede leer esta conferencia como un poema en prosa y se la puede interpretar como un examen del duende, pues este elemento singular del genio de Lorca, a juzgar por su propia descripción, es su demonio.

De acuerdo con Arturo Barea, esta acepción particular de la palabra “duende” es exclusiva de Andalucía, en donde se usa para denominar el poder oscuro que se expresa a través de todas las formas del arte humano.

El duende, asegura García Lorca, es un poder y es una lucha, no una idea. Es algo que se tiene o no se tiene y que puede eludirnos cuan-

do más lo deseamos, aun si alguna vez estuvo a nuestro servicio. Cita a un viejo guitarrista:

El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies¹⁶.

Una vida de leer poesía me permite entender exactamente qué quiere decir esto para un poeta. Hart Crane y Lorca comparten el duende, y también Blake, Goethe, Shelley, Tennyson, Whitman, Eliot y algunos otros; su poesía tiene oscuras resonancias. Lorca añade un comentario histórico:

Así, pues, no quiero que nadie confunda el duende con el demonio teológico de la duda, al que Lutero, con sentimiento báquico, le arrojó un frasco de tinta en Nuremberg, ni con el diablo católico, destructor y poco inteligente, que se disfrazara de perra para entrar en los conventos, ni con el mono parlante que lleva el melgesí de Cervantes, en la comedia [la casa] de los celos y selvas de Ardenia.

No. El duende de que hablo, oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, mármol y sal que lo arañó indignado el día en que tomó la cicuta...¹⁷.

Hay cierta ofuscación juguetona en estas líneas. Los diccionarios por lo general definen “duende” como carisma, el poder de atraer a los otros gracias al magnetismo de la personalidad. Los diccionarios españoles tienden a definir “duende” como encanto, aunque la palabra también designa al espíritu fantástico que habita algunas casas, y en este sentido se deriva de *duen*—derivada a su vez del latín *dominus*—palabra del castellano antiguo para hablar del dueño de la casa. Pero Lorca brillantemente limita la definición a la música, la danza y la recitación, y alude a las famosas afinidades de una parte de sus poemas con el flamenco. Qué no dieran muchos lectores para oír a Lorca recitar su famoso “Romance sonámbulo”, con su apertura hipnótica:

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verde ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.

Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas¹⁸.

Lorca combate con el duende, que es un demonio agnóstico renuente a ceder el control. El duende no es ángel ni musa sino álter ego, la segunda y más crucial definición de genio en la Roma antigua. Y la advertencia de Lorca es más pertinente que nunca:

Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende. Ellos engañan a la gente y pueden dar sensación de duende sin haberlo¹⁹.

La oscuridad de los sonidos es la marca del duende, la estética pragmática de García Lorca. Su precursor fue Lope de Vega, el monstruo de la literatura, cuya fabulosa fecundidad desborda la capacidad de cualquier lector. Como Lope, García Lorca trascendió el regionalismo pero siguió siendo más español que universal. El contraste tiene que establecerse con Cervantes, tan universal como Shakespeare, y considerado por Unamuno como el origen de la verdadera religión española. Tiene cierto sentido decir que Lope, como García Lorca, tenía duende, pero parecería tonto decirlo de Shakespeare o de Cervantes. Northrop Frye pensaba que la lírica dependía de que el espectador se escondiera del poeta, cosa que parece cierta en el caso de Lorca, incluso en sus obras dramáticas. Algunas de sus voces parecen anónimas, ambición jamás lograda por Whitman pero que es un logro esencial si se ha de dominar el duende.

Lorca se aproximó a Whitman en “Oda a Walt Whitman”, en *Poeta en Nueva York*, que no sale bien librada de la comparación con el “Saludo a Walt Whitman” de Álvaro de Campos. Lorca, obsesionado por su común homoerotismo, se dirige a Whitman como si nada más importara en el poeta del yo:

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pan gastados por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza;
anciano hermoso como la niebla
que gemías igual que un pájaro
con el sexo atravesado por la aguja,
enemigo del sátiro,
enemigo de la vid
y amante de los cuerpos bajo la burda tela²⁰.

Este Whitman es un ideal sexual que no ha sido despojado del sentimentalismo. En una confrontación directa, Campos sí alcanza el duende:

Nunca puedo leer tus versos de corrido... Hay en ellos demasiado
/sentir...
Atravieso tus versos cual a una multitud topando conmigo a
/encontronazos,
y me huele a sudor y aceites, a una actividad humana y mecánica.
En tus versos hay momentos en que no sé si leo o si vivo,
no sé si mi lugar real está en el mundo o en tus versos,
no sé si estoy aquí, de pie sobre la tierra natural,
o colgado cabeza abajo, en una especie de implantación,
del techo natural de tu inspiración en tropel,
del centro del techo de tu identidad inaccesible²¹.

Este es el mejor y más exacto homenaje que se le ha rendido a Whitman y conmemora su duende, su "intensidad". El duende de Campos participa de su competencia con Whitman, que se ve intensificada por una rendición aparente al precursor. García Lorca, que es el poeta "natural", el poeta original que Alberto Caeiro debía haber sido, parece no tener precursores a quienes enfrentarse, pues Lope está demasiado lejos y Jiménez y Machado son como tíos afectuosos. García Lorca se convirtió cada vez más en su propio antecesor, y su lucha fue más bien por liberarse de la viva imagen de poeta andaluz surgida de sus primeras obras.

Lorca, absolutamente demoníaco, no parece tanto un poeta de lo atlántico sublime como Whitman, Pessoa, Crane y el sombrío Luis Cernuda. La poesía inglesa —excepto Whitman— le era totalmente ajena. Pessoa, como Crane y Cernuda, está profundamente imbuido de los poetas ingleses del alto romanticismo, mientras que la tradición de García Lorca es casi completamente española, si se exceptúa el surrealismo francés que formaba parte de la cultura literaria contemporánea. Sin embargo *Poeta en Nueva York*, aunque no alcanza a equipararse a *El puente*, es una excursión a gran escala hacia lo atlántico sublime. El Nueva York de Walt Whitman se repite con gran fuerza en las visiones de Pessoa/Campos, Crane y García Lorca, pero habría que preguntarse si este último habría aceptado este papel a gusto. “Quiero vivir sin verme”, es lo que nos dice en la “Canción del naranjo seco”:

¿Por qué nací entre espejos?
El día me da vueltas.
Y la noche me copia
en todas sus estrellas²².

Frontispicio 75

Luis Cernuda

*Una mano divina
Tu tierra alzó en mi cuerpo
Y allí la voz dispuso
Que hablase tu silencio.*

*Contigo solo estaba,
En ti sola creyendo;
Pensar tu nombre ahora
Envenena mis sueños²³.*

Estas estrofas pertenecen a “Un español habla de su tierra” y me recuerdan a Octavio Paz, quien describió a Cernuda como el menos cristiano y el menos español de los poetas españoles. Cernuda, miembro de la Generación del 27 (como García Lorca, Alberti y tantos otros) es más un poeta romántico inglés que un cantaor andaluz, tradición a la cual pertenece por nacimiento.

Obcecado, enemigo irredento de todas las ideologías y todas las creencias, Cernuda es un ejemplo extraordinariamente intenso de integridad poética. Si bien su inspiración era tan demoníaca y órfica como la de García Lorca y como la de Crane, no ha encontrado un público que el primero tuvo desde el comienzo y el segundo, póstumamente.

Los monólogos dramáticos de Robert Browning tuvieron una fuerte influencia sobre Cernuda, y sus ecos se oyen en “Lázaro” y en esa gran oda que es “Las nubes”. Y quizás esa sería la mejor forma de leer a Cernuda, como uno de los monologuistas obsesionados de Browning, otro Childe Roland que viene a la oscura torre a enfrentar no al ogro esperado sino el anillo de fuego de sus heroicos precursores: Hölderlin, Nerval, Novalis, Blake, Goethe, Browning, Machado.

Lo sublime al modo del alto romanticismo es un estilo complicado para la poesía posromántica. La trascendencia secular fue un logro alcanzado con dificultad por Cernuda. Ningún otro poeta del siglo xx y de genio equiparable fue tan solitario como este poeta exilado. No tenía otra vida que su poesía; si el arte de la poesía tiene santos propios, como Dickinson y Paul Celan, Cernuda es uno de ellos.

Luis Cernuda

1902 | 1963

CERNUDA FUE UN POETA central del siglo XX y padeció el exilio como ningún otro poeta español lo ha hecho. De hecho muchos poetas y críticos españoles dejaron de considerarlo español. Su elegía a García Lorca es la mejor que yo haya leído, pero Cernuda pertenecía a la tradición del romanticismo: Goethe y Hölderlin, Blake y Novalis, Browning y Leopardi, Baudelaire y Nerval y T.S. Eliot —correctamente considerado como un romántico tardío— en su última fase. Cernuda fue el más alienado de los poetas españoles: de España, del catolicismo, de gran parte de la tradición literaria nacional.

Si pienso en el estilo sublime de la poesía romántica —y de Shelley y Víctor Hugo, después— inmediatamente lo asocio con Cernuda. Pero Shelley y Víctor Hugo fueron militantes revolucionarios y Cernuda, aislado en México, vivió en una soledad tan sublime como la de Hölderlin y Nerval, sin meterse jamás con los grandes temas sociales y ocupado sólo de su propia conciencia. Cualquier ambigüedad que Whitman o Pessoa hayan podido padecer en relación con su homoerotismo se desvanece de inmediato ante la homosexualidad agresiva de García Lorca y de Crane; pero ni siquiera estos se sirven de su orientación sexual para criticar la moral y las buenas costumbres, como sí lo hace Cernuda con silenciosa amargura, aumentando la sensación de sublime aislamiento en sus mejores poemas.

La primera vez que Cernuda enfrentó al público fue con ocasión de una breve charla, “Palabras antes de una lectura” (1935). Sus afirmaciones, herméticas y dirigidas a sí mismo, seguramente dejaron perplejos a los espectadores:

El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y la atracción del mundo circundante. Su efecto era, como en cierto modo ocurre con el deseo que provoca el amor, la exigencia, dolorosa a fuerza

de intensidad, de salir de mí mismo, anegándome en aquel vasto cuerpo de la creación. Y lo que hacía aún más agónico aquel deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción.

Desde aquí, Cernuda da el salto hacia lo demoníaco, tema de mi estudio. Como lo poético, insiste, este no se puede definir; pero podemos recurrir a la afirmación de un sabio sufi, quien al oír el sonido de una flauta anuncia que esa es la voz de Satán “llorando por el mundo”, lamentándose, como el poeta, por la destrucción de la belleza. Cernuda concluye su charla con una pregunta del mismo tenor: ¿qué respuestas puede esperar el poeta en este mundo? Ninguna, replica.

Esta negatividad es el punto de partida de Cernuda y lo condujo hacia una poesía pura, de pocos lectores. Me recuerda a Alvin Feinman, un poeta de mi generación, no muy pródigo pero de auténtico genio, excepto que Cernuda sí escribió unas cuantas odas magníficas: “La gloria del poeta”, “A las estatuas de los dioses”, “A un poeta muerto (F. G. L.)”, “La visita de Dios”, “Lázaro”, “Las ruinas” y su obra maestra, “Apolo-gia pro vita sua”. Estos no son poemas fáciles, pero Cernuda —como Hart Crane— es uno de los poetas modernos más difíciles. La dificultad en Crane surge de su marejada invocatoria y de su “lógica de la metáfora” y lo mismo sucede con Cernuda, quien quizás nunca oyó hablar de Crane, aunque no parece probable, pues Cernuda vivió en México un cuarto de siglo después del tormentoso paso de Crane por allí. Hay afinidades evidentes entre Crane y Pessoa, pero sus semejanzas con el Cernuda de *Invocaciones* (1934-1935) son muchísimo más profundas —aunque habría que hacer caso omiso de la amargura de Cernuda, de una negatividad tan profunda que sólo la de Nietzsche y Leopardi podrían comparársele—. Whitman despertó a Pessoa y conmovió a Crane y a García Lorca pero no influyó sobre Cernuda, que prefería el formalismo de T. S. Eliot a pesar de su ortodoxia cristiana. Creo que Whitman le habría hecho bien a Cernuda, como sucedió con Paz y con Borges, con Neruda y con Vallejo, pero la amargura temperamental de Cernuda era demasiado intensa para permitirle absorber lo que a mí me conmueve más en Whitman, su fuerza vital, falstaffiana, que reafirma la perpetua renovación de la vida:

Deslumbrante y tremendo, con qué rapidez me mataría el sol cuando
/ sale,
Si yo no pudiera ahora y siempre hacer que el sol saliera de mí.
Nosotros también ascendemos deslumbrantes y tremendos como el
/ sol,
Creamos nuestra aurora, oh alma mía, en la paz y la frescura del alba²⁴.

En sus manifestaciones más impresionantes, Cernuda es el polo opuesto de este vitalismo magnífico. Prefiere invocar un desprecio posbaudeleriano hacia la vida despojada de imaginación:

Oye sus marmóreos preceptos
Sobre lo útil, lo normal y lo hermoso;
Óyeles dictar la ley al mundo, acotar el amor, dar canon
/ a la belleza inexpressable,
Mientras deleitan sus sentidos con altavoces delirantes;
Contempla sus extraños cerebros
Intentando levantar, hijo a hijo, un complicado edificio de
/ arena
Que negase con torva frente lívida la refulgente paz de
/ las estrellas.

Esos son, hermano mío,
Los seres con quienes muero a solas,
Fantasmas que harán brotar un día
El solemne erudito, oráculo de estas palabras mías ante
/ alumnos extraños,
Obteniendo por ello renombre,
Más una pequeña casa de campo en la angustiosa sierra
inmediata a la capital;
En tanto tú, tras irisada niebla,
Acaricias los rizos de tu cabellera
Y contemplas con gesto distraído desde la altura
Esta sucia tierra donde el poeta se ahoga²⁵.

El hermano demonio a quien se dirige podría ser Baudelaire, pero lo más probable es que sea el propio genio de Cernuda, su demonio, su “gloria del poeta”. Como Shelley y Stevens, Cernuda es un poeta

lucreciano, y al invocar a los dioses queda claro que los percibe como muy alejados de los hombres. Lo sublime en Cernuda, atlántico sólo en sus elevadas negaciones, culmina en su elegía a García Lorca, en el cual afirma que el motivo de los fascistas para el asesinato fue el odio por la poesía: pero García Lorca fue fusilado al lado de un maestro pobre, siguiendo los dictados de la Falange: ¡Muerte a la inteligencia! La apasionada y equivocada percepción de Cernuda no debilita el *pathos* sublime de su lamento por la destrucción, en la flor de la vida, de esta invaluable singularidad:

Verdor en nuestra tierra árida
Y azul en nuestro oscuro aire²⁶.

La fuerza de la hipérbole poética surge en parte del reconocimiento implícito y generoso por parte de Cernuda de sus propias limitaciones en comparación con la vitalidad natural de Lorca. Quien quisiera escribir la elegía de Cernuda no podría encontrar en él el verdor de la tierra y el azul del aire. Su poder auténtico y despojado de remordimiento está en otra parte.

Lustro dieciséis

GEORGE ELIOT, WILLA CATHER,
EDITH WHARTON, E. SCOTT FITZGERALD,
IRIS MURDOCH

He reunido en este segundo lustro de *Hod* a cinco novelistas caracterizados por su profunda preocupación por lo que podría denominarse “la majestad moral”, una actitud que George Eliot —la imaginación más eminentemente moral en la historia de la novela— ejemplifica con creces.

Las heroínas de Willa Cather nos inspiran amor —como se lo inspiraron a ella—, mientras que los intereses de Edith Wharton eran más sociales y complejos, como los de Fitzgerald. Wharton descubrió en Fitzgerald a un heredero de sus tragicomedias socialmente morales, y por ello no sólo influyó en él sino que lo animó.

Iris Murdoch fue una filósofa de la moral y estableció un profundo diálogo con Platón, si bien no logró del todo su ambición de ser a la vez platónica y una novelista shakespeariana. Pero Murdoch —aunque no era ese su deseo— fue un genio del género previo a la novela que podríamos denominar “romance”. Su descripción de estados mentales visionarios y de espacios encantados también hace de Murdoch un buen ejemplo de *Hod*, aunque ninguno de sus personajes es tan memorable como los creados por sus compañeros de lustro.

Frontispicio 76

George Eliot

Si se me pidiera mi intervención en el asunto, ciertamente no me opondría a un plan que mostrara una promesa razonable de establecer, hasta donde sea posible, ventajas equivalentes para ambos sexos, en cuanto se refiere a la educación y a las posibilidades de libre desarrollo. Temo que usted haya malinterpretado algo que dije la otra noche sobre la naturaleza. Nunca fue mi intención insistir en el argumento de la “intención de la naturaleza”, que me parece una falacia patética. Quería decir que es un hecho de la mera evolución zoológica que la mujer, me parece, se ha llevado la peor parte de la existencia. Pero por esa misma razón insistiría en proponer que en la evolución moral encontramos un “arte que enmienda la naturaleza”, un arte que “en sí mismo es la naturaleza”. En el más amplio sentido, es función del amor mitigar las asperezas de la fatalidad. Y en el pleno reconocimiento de esa peor parte creo que hay un fundamento para la resignación sublime en las mujeres y para una sensibilidad más reproductiva en el hombre²⁷.

La incomprensión de algunas feministas contemporáneas hacia George Eliot —que llega hasta el punto de considerar a esta novelista y moralista genial una “derrotista”— es demasiado fácil. Eliot considera que la mera “evolución zoológica” es la culpable y que la naturaleza misma es injusta. Bien puede ser que esta percepción de la dificultad de ser una mujer no sea aceptable hoy en día, pero la alusión de Eliot a *El cuento de invierno* (IV, 4, 88–96) evidentemente refuta la intención de Shakespeare. El arte de enmendar la naturaleza, que en sí mismo es o se convierte en la naturaleza, se equipara a una nueva clase de relación entre los hombres y las mujeres.

Cuando Eliot habla de la “resignación sublime” no pretende con ello dar un consejo definitivo a las mujeres: Dorotea Brooke, de *Mediados de marzo* —*Estudio de la vida de provincia*, y Gwendolyn Harleth, de *Daniel Deronda*, son sublimes en muchos más aspectos que la sola resignación.

George Eliot (Mary Ann Evans)

1819 | 1880

ES TRADICIONAL y sensato adjudicar una especie de majestuosidad natural al genio de George Eliot, quien siguió los dictados del poeta Wordsworth al revelar al menos una parte de la belleza moral de la vida cotidiana. La obra maestra de Eliot es *Middlemarch* [Mediados de marzo –Estudio de la vida de provincia], de la que me ocupé en *El canon occidental*. La obra favorita de la mayoría de los lectores después de *Middlemarch* es *El molino sobre el Floss*, y yo estoy de acuerdo. Pero como mi propósito es definir la individualidad específica del genio de Eliot, recorro mejor a *Silas Marner: el tejedor de Raveloe*, que leí y amé en mi infancia y que releo frecuentemente porque me conmueve la intensidad de la novela y agradezco siempre el final feliz. A mi edad, acepto los finales infelices en las tragedias shakespearianas, en Flaubert y en Tolstoi, pero los rehuyo en obras menores. Son sus creadores quienes dan muerte a Desdémona, Cordelia, Emma Bovary y Anna Karenina y nosotros debemos absorber la grandeza de la pérdida. Quizás estas muertes nos ayuden a soportar mejor las otras, las muertes terribles de nuestros amigos y amantes, de nuestros familiares, y a contemplar con más estoicismo nuestra propia decadencia. Pero evito cada vez más las películas con finales tristes, porque son contadas las que merecen estéticamente que les dispensemos el sufrimiento que tratan de infligirnos.

Silas Marner: el tejedor de Raveloe (1861) fue la tercera novela de Eliot, después de *Adam Bede* y de *El molino sobre el Floss*. En una carta al editor, ella relaciona el origen de *Silas Marner* con un recuerdo muy wordsworthiano:

No me sorprende que usted considere que mi historia, o lo que lleva leído de ella, es sombría; en realidad, si su lectura no hubiese cautivado al señor Lewes, habría creído que nadie se interesaría en ella excepto yo misma (dado que William Wordsworth ya murió). Pero espero que no la considere una historia triste en su totalidad, porque arroja –o pretende arrojar– una fuerte luz sobre las influencias benéficas de las relaciones humanas naturales y puras. La Némesis es leve. Yo he sentido todo el tiem-

po que la historia se prestaría más a la métrica que a la prosa, en especial en todo lo que se relaciona con la psicología de Silas, pero si le diera ese tratamiento, no podría jugar tanto con el humor. Del recuerdo de haber visto una vez, en mi temprana infancia, a un tejedor de lino con una bolsa a la espalda surgió, de repente, esta especie de cuento legendario; pero cuando pensé un poco más sobre el tema decidí darle un tratamiento más realista.

Wordsworth había muerto en 1850 y sin duda alguna se hubiese interesado en esta breve novela pastoral. Parte de la singularidad del genio de Eliot se deriva de su descubrimiento de que Wordsworth era su precursor primordial. Los elementos formales de la novela los aprendió de un grupo diverso formado por sir Walter Scott, Jane Austen y Charlotte Brontë, pero ninguno de estos escritores colonizó su conciencia como Wordsworth. El epígrafe de *Silas Marner* es tomado de la poderosa pastoral de Wordsworth, “Michael”:

Un niño, más que cualquier otro don
Que la tierra le ofrezca al hombre que declina,
Trae consigo esperanzas, y pensamientos de futuro.

No obstante la imposibilidad de exportarlo al continente, Wordsworth es el poeta europeo más original del siglo XIX. Estamos solos en una habitación desnuda y emparedados por nuestra conciencia, aunque queremos concebir nuestro entorno como benéfico y acercarnos a los otros y, más allá de ellos, tener una vida cotidiana en una sociedad justa. Y sin embargo la soledad del yo es lo que resulta más memorable en Wordsworth. El pastor Michael

Había estado solo
En medio de miles de nieblas
Que llegaban hasta él, y después lo abandonaban, en las alturas.

Ningún otro poeta desde John Milton ha permanecido tan insistentemente en las alturas. Y la auténtica grandeza moral de George Eliot la sitúa a ella, casi única entre los novelistas, en las alturas. Tolstoi es más sublime, pero también es casi más que humano. *Silas Marner* es una fábula pastoral que podríamos equiparar con “The Old Cumberland

Beggar” [El viejo mendigo de Cumberland] o con *Hadji Murad*, de Tolstoi, no obstante está empapada del éxtasis heroico que exalta la vida cotidiana.

Silas es un tejedor, oficio con una larga tradición folclórica de ecos sobrenaturales que fue hermosamente revivido en *La mano izquierda de la oscuridad*, la fantasía de Ursula K. Le Guin. Shakespeare hace que Bottom sea un tejedor porque es el único humano del *Sueño de una noche de verano* que puede ver, oír y tocar el mundo de las hadas. A Silas no le sucede nada raro: es calumniado y traicionado por un amigo cercano y pierde a su amada y su sitio en una oscura secta protestante que es su única comunidad. Soporta la afrenta en soledad mientras acumula oro gracias a su habilidad como tejedor; mientras está sumido en uno de sus trances característicos, le roban el oro y en su lugar dejan un niño:

Por la mañana algunos vecinos le habían dicho que era la víspera de Año Nuevo, y que debía sentarse y escuchar las campanas que despedían al año viejo y saludaban al nuevo, porque eso traía buena suerte y podría devolverle su dinero. Se trataba tan sólo de una manera amistosa estilo Raveloe de bromear con las rarezas semichifladas de un avaro, pero igual, había contribuido a poner a Marren en un estado de mayor excitación que el usual. Desde que empezó a oscurecer había abierto una y otra vez la puerta, tan sólo para cerrarla de inmediato al ver el horizonte velado por la nieve que caía. Pero la última vez que la abrió había cesado la nieve, y las nubes se estaban abriendo aquí y allá. Se puso de pie y escuchó y escuchó por un largo rato; realmente en el camino había algo que venía hacia él pero no podía distinguirlo; y la quietud y la dilatada nieve aún sin huella de pisada alguna parecían aumentar su soledad, y ponían un toque de desesperación a su nostalgia. Entró otra vez, y puso la mano en el cerrojo de la puerta para cerrarla, pero no lo hizo: estaba detenido, como le había acontecido ya desde la pérdida de su dinero, por la varita mágica de la catalepsia, y quedó como una imagen tallada, con grandes ojos que no veían nada, incapaz de oponerse al bien o al mal que pudieran entrar allí.

Cuando Marner recuperó la sensibilidad, reanudó el acto interrumpido y cerró la puerta, sin darse cuenta del vacío en su conciencia, sin advertir ningún cambio acaecido en el intervalo, salvo que la luz estaba mortecina y que se sentía helado y débil. Pensó que había estado demasiado tiempo mirando desde la puerta. Al dirigirse al fogón, donde los dos troncos se habían separado y enviaban sólo una luz tenue y vacilante, se sentó en su

silla junto al fuego y se estaba agachando para juntar los troncos cuando a su borrosa visión le pareció ver como si hubiera oro frente al hogar. ¡Oro! ¡Su propio oro, devuelto en forma tan misteriosa como se lo habían quitado! Empezó a sentir que el corazón le latía con violencia, y por unos momentos fue incapaz de extender la mano y tomar el tesoro recuperado. El montón de oro parecía refulgir y agrandarse ante sus ojos agitados. Por último se inclinó y estiró la mano; pero en lugar de sólidas monedas con el recio contorno familiar, sus dedos encontraron unos suaves rizos cálidos. Completamente asombrado, Silas se arrodilló y se agachó para examinar la maravilla: una cosa redonda y rubia con suaves bucles amarillos por toda la cabeza. ¡Podría ser su hermana menor que había vuelto a visitarlo en un sueño, la hermana menor a quien había cargado en sus brazos durante un año antes de que muriera, cuando él era un niño pequeño sin zapatos ni medias! Esta fue la primera idea que cruzó por el vacío asombro de Silas. ¿Era un sueño? Se puso otra vez de pie, juntó los troncos, arrojó unas ramas y unas hojas secas, y se alzó una llamarada; pero la llama no disipó la visión, tan sólo iluminó más claramente la pequeña forma redonda de la niña, y sus ropas raídas. Se parecía mucho a su hermana. Silas se sentó impotente en su silla, bajo la doble presencia de una sorpresa inexplicable y de un alud de recuerdos. ¿Cómo y cuándo había llegado la niña sin que él se diera cuenta? Nunca se había alejado de la puerta. Pero al tiempo con esta pregunta, y casi haciéndola a un lado, había una visión de la vieja casa y de las viejas calles que llevaban al Patio del Farol, y junto con esta otra visión, la de los pensamientos que lo habían acompañado en aquellas lejanas escenas. Esos pensamientos ahora le eran extraños, como viejas amistades imposibles de revivir; y no obstante tenía un sentimiento ensoñador de que esta criatura era en cierta manera un mensaje que le llegaba desde aquella vida remota: le sacudía fibras que habían permanecido inertes en Raveloe, viejos estremecimientos de ternura, viejas impresiones de asombro ante el presentimiento de algún Poder que presidía su vida; pues su imaginación no se había liberado todavía del sentimiento de misterio ante la inesperada presencia de la criatura, y no había formado conjeturas acerca de las causas naturales que hubieran podido producir este suceso²⁸.

Del oro perdido a la hermanita perdida a la niña encontrada, que criará como su hija adoptiva: el poder de la progresión se encuentra en alguna parte entre el mito y la moralidad, y nos convence por el sosiego

de su fuerza. Habría que compararla con el misterio y el miedo de este momento vital de la balada manuscrita de William Blake, "The Mental Traveller" [El viajero mental]:

Pronto se desvanece la sombra envejecida
Que vaga alrededor de un cobertizo terreno
Toda lleno de gemas & oro
Que había conseguido con su trabajo

Y estas son las gemas del Alma Humana
Los rubíes & perlas del ojo enfermo de amor
El incontable oro del adolorido corazón
El gemido de los mártires y el suspiro de los amantes

Son ellos su carne son ellos su bebida
Alimenta al Mendigo & al Pobre
Y al pasajero Viajante
Su puerta siempre está abierta

Su dolor es la felicidad eterna de los otros
Hacen que los techos & las paredes vibren
Hasta que de la llama del hogar
Salte un bebé

Y es ella toda de llama sólida
Y de gemas & oro y él no se atreve a estirar
la mano y tocar su forma de Bebé
O rodearla con su banda envolvente

Pero Ella viene para el Hombre que ama
joven o viejo o rico o pobre
Sin tardanza obligan a huir al viejo anfitrión
Un Mendigo a la puerta de otro

Él gime vagando en la lejanía
Hasta que algún otro lo acoja
A menudo ciego & encorvado, herido,
Hasta que gana a otra doncella.

La pequeña Eppie—que comparte su nombre con la hermana muerta de Silas— no se parece en absoluto a Rahab y es inmensamente conmovedor ver cómo Eliot le sigue los pasos al amor entre la niña de dos años y su padre adoptivo. La visión apocalíptica que Blake tiene de la sexualidad destructiva es profética de nuestro modo, en tanto que *Silas Marner* no podría estar más en desuso en nuestras pobres universidades. Un profesor de resentimiento a quien le recomendé la novela me replicó que si leyera un poco a Karl Marx me curaría de George Eliot. Los animadores académicos marxistas agitan sus pompones mientras disminuyen a George Eliot con tan pocos resultados prácticos como cuando disminuyen a Shakespeare, muchas de cuyas cualidades—entre las cuales, el dominio del diálogo dramático— ella comparte.

También aprendió de Shakespeare a distanciarse de lo patético cuando este es sobrecogedor, como lo es al final de *Silas Marner*, que siempre me deja lloroso a pesar de la habilidad fabuladora de Eliot. El padre natural de Eppie, Godfrey Cass, y su esposa Nancy—cuyos principios son un poco más sólidos que los de él— visitan a Silas y a Eppie y confiesan la culpa de Godfrey, quien durante 16 años abandonó a la hija de su esposa secreta, una opiómana enloquecida que había muerto en la nieve cerca de la cabaña de Silas. Los Cass solicitan, un poco tardíamente, que Eppie abandone a Silas y se vaya a vivir con ellos:

—Eppie, querida—dijo Godfrey, mirando a su hija, no sin cierto embarazo, y con el sentimiento de que ya era bastante mayor para juzgarle—, siempre hemos querido que demuestres tu amor y gratitud a quien durante tantos años ha sido un padre para ti, nosotros queremos ayudarte a que le facilites la vida de todas las maneras posibles. Pero esperamos que también llegues a querernos a nosotros; y aunque no he sido lo que hubiera debido ser, un padre para ti en todos estos años, quisiera hacer por ti cuanto esté en mi poder por el resto de mi vida, y cuidar de ti como de mi hija única. Y en mi esposa tendrás la mejor de las madres, una bendición que no has conocido desde que tienes uso de razón.

—Querida, para mí serás un tesoro—dijo Nancy, con su amable voz—. No querremos nada más cuando tengamos a nuestra hija.

Eppie no se adelantó ni hizo tampoco una reverencia como antes. Tomó en la suya la mano de Silas, y la apretó firmemente; era la mano de un tejedor, con una palma y unas yemas de los dedos sensibles a esa presión; mientras hablaba con decisión más fría que la anterior.

—Gracias, señora, gracias, señor, por sus ofrecimientos. Son muy grandes y por encima de mis deseos. Pues no hallaría gozo en la vida si tuviera que alejarme de mi padre, y saber que está solo en casa, pensando en mí y sintiéndose solo. Estamos acostumbrados a ser felices juntos, y no puedo pensar en ninguna felicidad sin él. Y él dice que no conoció ninguna en el mundo hasta que le fui enviada, y que nadie jamás se interpondrá entre él y yo.

—Pero debes estar segura, Eppie —dijo Silas en voz baja—, debes estar segura de que nunca lo lamentarás, porque has elegido quedarte entre pobres, con ropas y con cosas de pobre, cuando hubieras podido tener todo lo mejor.

Su sensibilidad sobre este punto había aumentado a medida que escuchaba las palabras de constante afecto de Eppie.

—Nunca podré lamentarlo, padre —dijo Eppie—. No sabría qué pensar o qué querer con esas cosas elegantes a mi alrededor, porque no estoy acostumbrada. Y no estaría bien que montara en calesa, y me sentara en una banca de la iglesia, si por eso los que me quieren dejaran de ser compañía conveniente para mí. ¿Qué me podría importar entonces?

Nancy miró a Godfrey con mirada interrogante y adolorida. Pero él tenía los ojos clavados en el suelo, y movía la punta de su bastón, como si estuviera reflexionando de manera ausente sobre alguna cosa. Ella pensó que había una palabra que quizás saldría mejor de sus labios que de los suyos.

—Lo que dices es natural, mi querida niña; es natural que te apegues a los que te han criado —dijo suavemente—; pero tienes un deber con tu padre legítimo. Quizás no sea una sola persona la que tenga que ceder. Cuando tu padre te abre su casa, no creo que esté bien volverle la espalda.

—No puedo pensar que tenga sino un solo padre —dijo impetuosamente Eppie, mientras se le agolpaban las lágrimas—. Siempre he pensado en una casa pequeña donde él pueda sentarse en su rincón, y yo pueda arreglár-melas y hacerle todo: no puedo pensar en otro hogar. No fui educada para ser una dama, y no puedo pensar en eso. Me gusta la gente trabajadora, y sus comidas, y sus costumbres. Y —añadió apasionadamente, mientras le rodaban las lágrimas— estoy comprometida a casarme con un trabajador, y a vivir con mi padre, y a que él me ayude a cuidarlo²⁹.

Esta cita tan extensa tiene el propósito de revelar el genio de Eliot en su precisión en el diálogo y en su economía moral a la hora de repre-

sentar los afectos del corazón. Con un solo paso en falso retórico la escena toda caería en el abismo de la sensiblería; pero Eliot, consciente del peligro, escribe con la simplicidad aplastante y la exactitud de Wordsworth y lo hace soberbiamente. El aparente lugar común del estilo le permite a Eliot evadir, sin alusiones explícitas, al Wordsworth de *La casa de campo en ruinas* y de “Michael” y también la conclusión conciliadora de *El cuento de invierno*. El efecto estético mezcla la bendición de la difunta Margaret —en la “impotencia del dolor” pero también en el espíritu “secreto de la humanidad”— con la aparición de Perdita, que en este caso no necesita reparación porque hace años encontró al mejor de los padres adoptivos.

La autoridad moral —comoquiera que la consideremos— suele mezclarse mal con la fortaleza estética, y en este sentido George Eliot es única, sobre todo si tenemos en cuenta que Isaías, Platón, Wordsworth y Tolstoi confiaron, todos, en sus creencias trascendentales mientras que ella prescindió de Dios y de la inmortalidad, considerándolos ilusiones. Keats no estaba interesado en enseñarnos a tomar decisiones morales porque sólo creía en la santidad del afecto de corazón y en la verdad de la imaginación. Las creencias de George Eliot se asemejan al humanismo naturalista de Keats, pero ella además era una sabia que componía narraciones llenas de sapiencia. Cuando la erudita y valerosa Mary Ann Evans se convirtió en George Eliot, adoptó una máscara que ya era su *daimón*, la otredad de su genio sutil.

Frontispicio 77

Willa Cather

Ya no era una preciosa muchacha, sino una mujer ajada, pero aún poseía ese algo que inflama la imaginación, aún podía hacer que a uno se le cortara la respiración con una mirada o un gesto que, sin saber cómo, desvelaba el significado de las cosas vulgares³⁰.

Willa Cather estaba tan intensamente enamorada de *Ántonia* que el lector comparte su pasión sin dificultad; pero su arte es muy sutil a la hora de expresar ese amor. Se podría decir que Cather —que escribió a la sombra de Henry James, cuyo escenario social le causaba una gran ambigüedad— sacó a su maestro a la intemperie, a la pradera del Oeste. En la práctica, eso obligó a Cather, nacida en Virginia a comienzos del siglo xx, a mirar hacia atrás, hacia la nostalgia del amor perdido o imposible, adecuada a su lesbianismo velado.

Jim Burden, sustituto de Cather, está obsesionado con la *Eneida* de Virgilio, y *Mi Antonia* es una novela profundamente virgiliana. El genio de Cather, como el de Virgilio, se centra en el arrepentimiento, en las derrotas eróticas, honorables por lo irremediables.

La estética de Cather americaniza a Walter Pater, cosa que también hace Wallace Stevens en cierto modo. Cather era la contemporánea preferida de Stevens y sus afinidades explican su elección. Ella es la novelista de la gloria retrospectiva, de la belleza de la pérdida, y Stevens es su poeta. El Connecticut de Wallace Stevens está muy lejos del Nebraska de Willa Cather pero ambos pertenecen al poniente de Estados Unidos. Representamos, en el Este o en el Oeste, el último baluarte europeo. Cather lleva la decadente cultura europea a las praderas para hacerle contrapeso a los apasionados peregrinos americanos de James, que buscan en la sociedad europea los valores éticos y la sensibilidad estética que Europa ya no posee o en donde están en vías en extinción.

Los genios de la nostalgia son escasos: el único gran crítico que trabajó en ese modo fue William Hazlitt, el romántico inglés amigo de John Keats. Walter Pater le dio a Cather materiales para su dominio del arrepentimiento, pero el elusivo Pater no se comprometía con nada. Willa Cather encarnó bellamente en sus damas extraviadas los valores antiguos que siempre buscó.

Willa Cather

1873 | 1947

WILLA CATHER fue una de las principales novelistas americanas de la primera mitad del siglo XX, par de Theodore Dreiser, Ernest Hemingway y F. Scott Fitzgerald. De sus contemporáneos, sólo William Faulkner la supera en eminencia. Me parece que su genio se expresa más claramente en dos novelas líricas breves, *Mi Antonia* (1918) y *Una dama extraviada* (1923); y dado que quiero entender la frescura eterna de estas dos bellas narraciones, me ocuparé de los orígenes literarios de Cather y el viraje que dio hacia su originalidad.

Su primera novela, *Alexander's Bridge* (1912) [El puente de Alexander], es una obra sorprendentemente bien lograda y apareció cuando ella ya había cumplido 38. Había publicado un volumen de poesía en 1903 y un libro de cuentos en 1905, pero se encontró a sí misma en la novela. Además de *Mi Antonia* y *Una dama extraviada*, sus obras principales son *O Pioneers* (1913) [Pioneros], *One of Ours* (1922) [Uno de los nuestros] *The Professor's House* (1925) [La casa del profesor] y *Death Comes from the Archbishop* (1927) [La muerte viene hacia el arzobispo].

Después de una larga relación, Cather perdió a su primer amor, Isabelle McClung en 1916. Isabelle se casó con el violinista judío Jan Hambourg.

Y su pérdida es el estribillo de *Mi Antonia* y aún resuena en *La dama extraviada*. Fiel a la tradición romántica, la imaginación de Cather transformó esta pérdida en una ganancia estética. Infortunadamente, su amargura se manifestó en una curiosa asimilación, en una sola entidad, de sus resentimientos con la agresividad masculina y con lo judío, y además de *The Professor's House*, que está gratuitamente salpicada de esta mezcla mítica, en su ensayo sobre la cuentista Sarah Orne, Cather expresa abiertamente su desdén por los "críticos judíos". La reacción de Lionel Trilling es moderada:

Los últimos libros de la señorita Cather están saturados de una sabiduría antigua en crecimiento, pero si examinamos su preocupación mítica

con las ollas es evidente que no es mucho más que una defensa sesgada de las costumbres de los gentiles.

El lamento de las ollas le funcionaría a Edward Lear o a Lewis Carroll pero no a una novelista estadounidense de comienzos del siglo xx. Un virgiliano canto fúnebre a la desolación erótica universal, manejado con arte, funcionaría espléndidamente en cualquier parte, y es el fundamento de la gloria de Cather, evidente en *Mi Antonia* y *Una dama extrañada*.

Leí *Mi Antonia* a los quince años y, como Jim Burden, el narrador, he estado enamorado de Antonia Shimerda toda mi vida –y este es el don más sobresaliente de Cather–. He aquí el recuerdo de Jim Burden de lo que Walter Pater llamaría “el momento privilegiado” en el que Jim se enamora de Antonia, cuando ambos son niños:

Nos sentamos e hicimos un nido en la alta hierba roja. Yulka se enroscó como una cría de conejo y jugueteó con un saltamontes. Antonia señaló el cielo y me interrogó con la mirada. Le di la palabra, pero no se contentó con eso y señaló mis ojos. Le dije cómo se llamaban y ella repitió la palabra, haciendo que sonara como “hielo”. Señaló el cielo, luego mis ojos, luego otra vez el cielo, con movimientos tan rápidos e impulsivos que me distrajo, y no tuve la menor idea de lo que quería decir. Se arrodilló y se retorció las manos. Se señaló los ojos y negó con la cabeza, luego señaló los míos y el cielo, asintiendo vigorosamente.

–Oh –exclamé–, azul; cielo azul, ojos azules.

Dio una palmada y murmuró:

–Cielo azul, ojos azules –como si le divertiera.

Mientras estábamos allí acurrucados para protegernos del viento, aprendió una veintena de palabras. Era despierta y anhelaba aprender. Tan hundidos estábamos en la hierba que no veíamos nada más que el cielo azul sobre nuestras cabezas y el árbol dorado frente a nosotros. Era deliciosamente agradable. Después de que Antonia hubo repetido las nuevas palabras una y otra vez, quiso darme un pequeño anillo de plata cincelada que llevaba en el dedo corazón. Lo rechacé muy seriamente cuando ella insistió, intentando convencerme. No quería su anillo, y me parecía que su deseo de dárselo a un chico al que acababa de conocer era imprudente y excéntrico. No era de extrañar que Krajiček se hubiera aprovechado de aquella gente, si era así como se comportaban³¹.

No es un texto sentimental: pertenece más bien a la esfera del mito o de la magia. La resistencia de Jim es ambigua; como sustituto de Cather, su “rechazo” de Antonia expresa la eterna tristeza de la pérdida del amor de Isabelle McLung. Pero el lector recordará para siempre algo más que el aparente rechazo del amor de Antonia: “Era despierta y anhelaba aprender”: esta promesa sexual que nunca se realizará no abandonará ya más al narrador. Cielo azul, árbol dorado, anillo de plata: estos serán los emblemas que atormentarán a Jim. Cather hubiese querido una precursora femenina en Jewett, pero en realidad era la heredera de dos grandes estetas, Walter Pater y Henry James.

Como en Pater y en James, en la obra de Cather hay una evasión erótica y el elemento homoerótico se ve limitado por los tabúes sociales. Los tres eran enormemente hábiles a la hora de sugerir sus deseos auténticos, pero Cather es más original que los otros dos en sus insinuaciones, como es evidente en el famoso sueño de Jim con Lena Lingard, la amiga de Antonia:

Un sueño se repetía infinidad de veces, y era siempre igual. Estaba en un campo cubierto de gavillas, apoyado en una de ellas. Lena Lingard venía hacia mí por entre los rastrojos, con los pies descalzos, la falda corta y una hoz en la mano; tenía el rostro encendido como la aurora y parecía rodeada toda ella por una especie de rubor luminoso. Se sentaba junto a mí, me miraba con un breve suspiro y decía: “Ahora que se han ido todos, puedo besarte cuanto quiera”³².

La intensidad erótica de este fragmento sugestivo y poderoso sigue viva. Lena se convierte en la cosechadora de la magnífica oda de Keats, “Al otoño”, en donde el rastrojo da fe de la plenitud sexual. La hoz en manos de Lena, con el rostro encendido y la falda corta, es señal de su habilidad como cosechadora, como mujer fálica. Y sin embargo en el sueño de Jim, Lena no es una figura amenazante, una *Belle Dame sans Merci*. Más bien ofrece la posibilidad de consumación a hombres y mujeres por igual, en la medida en que Keats cede al modo de recepción lesbiano de Cather.

El lector aprende a ver *Mi Antonia* como una antfonía de dos diosas, Antonia como Proserpina/Perséfone y Lena como Venus. No importa que Jim Burden/Willa Cather insista en no resolver su ambigüedad. Podemos seguir considerando *Mi Antonia* como la más convincente de

las novelas lesbianas en inglés, aunque al hacerlo estaríamos subvalorando el libro. A pesar de sus resentimientos, Cather poseía la avanzada visión estética de sus mentores Walter Pater y Henry James. La nostalgia sexual de *Mi Antonia* es universal: allí encontramos nuestras propias nostalgias de un eros perdido, cualquiera que sea nuestra orientación sexual. La única vez que vi a Wallace Stevens, un gran estudioso de estas nostalgias, me sorprendió un poco al afirmar que Cather era lo mejor que teníamos: un juicio generoso pero no extravagante.

Esta nostalgia ocupa un lugar tan central en *Mi Antonia* como en *Una dama extraviada*, el libro más exquisito de Cather y uno que me dejaba siempre confuso hasta que lo discutí con el poeta John Hollander, hace varias décadas. Hollander percibió inmediatamente el paralelo entre esta obra y *La tierra baldía*, otro puntal erigido para impedir la ruina del autor. Aunque *Una dama extraviada* nos remite a 1880, es otra visión de 1922, cuando el mundo se rompió en pedazos. En *Una dama extraviada*, en el que la nostalgia es tan cultural como erótica, llega a su fin un continuo cultural.

Niel Herbert, el narrador de *Una dama extraviada*, es otro sustituto de la lesbiana Cather, pero aquí su arte ha crecido y Niel tiene una cohesión de la que carecía Jim Burden. Se trata de un joven esteta flaubertiano, aunque es lo suficientemente sólido como para ser el hermano mayor del sustituto de Hemingway, Nick Adams, y del Nick Carraway de *El gran Gatsby*, de Scott Fitzgerald. Y tengo que nombrar de nuevo a Pater como el verdadero mentor de la sensibilidad de Herbert, porque es Pater quien sostiene su luminosa epifanía sobre su “dama extraviada”, la señora Forrester:

Sus ojos, cuando reían durante un momento ante los ojos de uno, parecían prometer un placer salvaje que él no había encontrado en la vida. “¡Yo sé dónde está!”, parecían decir. “¡Te lo podría enseñar!” . Le gustaría invocar el espíritu de la señora Forrester cuando era joven, como la pitonisa de Endor invocó el de Samuel, y desafiarle, exigirle el secreto de ese ardor; preguntarle si de veras había encontrado alguna alegría eternamente floreciente, eternamente ardiente, eternamente desgarradora, o si era todo refinado teatro. Probablemente ella no hubiese encontrado más que otro; pero siempre tenía el poder de sugerir cosas mucho más bellas que ella misma, igual que el perfume de una única flor puede invocar toda la dulzura de la primavera³³.

Aunque no sea más que una ilusión, queremos habitar en ella. Hay un genio literario específico que logra evocar la felicidad perdida, no tanto la felicidad que nunca hallamos, sino la ilusión de felicidad que una vez (creemos) logramos atisbar. Hay unas pocas mujeres que tienen el raro don de sugerir cosas mucho más encantadoras que ellas mismas, y permanecen en nuestro recuerdo como uno de los momentos penosamente escasos en los que la vida se expande. La experiencia vuelve a la señora Forrester un poco más sombría, pero no la opaca jamás. *Una dama extraviada* permanece porque es un libro que sostiene una visión coherente de la señora Forrester como la imagen del amor y de la belleza que quizás se nos aparezca a la hora de nuestra muerte.

Frontispicio 78

Edith Wharton

Si la recurrencia de esta fecha es más que una coincidencia —como creo yo que lo es— entonces supongo que la extraña mujer que subió por el camino hasta Whitegates en vísperas del Día de las Ánimas del Purgatorio era un “espectro” o bien, y esto es lo más probable y lo más alarmante, una mujer viva habitada por una bruja. La historia de la brujería, como se sabe, abunda en ejemplos de estos, y es muy posible que los poderes dominantes en estos asuntos hubiesen delegado en una mensajera así la tarea de convocar a Agnes y a sus compañeras de trabajo a una “junta de brujas” a medianoche, en algún paraje solitario vecino. Para saber lo que sucede en estas reuniones, y la razón de la irresistible fascinación que ejercen sobre los timoratos y los supersticiosos, basta con dirigirse al extenso cuerpo de la literatura que se ocupa de estos misteriosos ritos. Aparentemente cualquiera que haya sentido la más mínima curiosidad de asistir a una junta de estas descubre más temprano que tarde que su curiosidad se ha convertido en deseo, y este en un anhelo incontrolable que, llegada la oportunidad, supera todas las inhibiciones; pues aquellos que han participado en una junta de brujas moverán cielo y tierra para participar de nuevo.

Este párrafo es uno de los últimos del cuento “All Souls” [Ánimas benditas], uno de los mejores cuentos de fantasmas en inglés y el último que ella envió a su editor antes de morir. Los fantasmas de Edith Wharton se parecen a sus personajes vivos en que están simultáneamente ausentes y presentes, excepto Undine Spragg, la muy presente protagonista de *Las costumbres del país* [The Custom of the Country].

Wharton detestaba que la llamaran la Henry James femenina, y su aprecio por el logro de Proust superaba con creces la estimación que sentía por James. Aunque Wharton y James eran buenos amigos (aunque no muy íntimos), ella pensaba que sus novelas más importantes eran ilegibles y él llegó a sentirse agraviado, e incluso a temer su “energía enloquecedora y desoladora, arrasadora, quemante y destructiva... el ángel de la Devastación”.

La fuerza vital de Wharton era extraordinaria y aumentaba año tras año. “All Souls” ofrece un buen contraste con “The Jolly Corner” [El

rincón feliz], de James: mientras que este es una parábola de la vida no vivida, en aquel siempre se sobreentiende la existencia de una orgiástica realidad subyacente, lista a romper en cualquier momento las superficies sociales de la existencia.

El genio de Edith Wharton es vitalista: es una escritora profundamente sexual y sus cuentos y novelas insinúan sutilmente un realismo erótico más fuerte aun por ser implícito. Tenía el gran don de escribir sus obras de ficción como si las hubiera vivido, con más pasión incluso de la que expresan abiertamente.

Edith Wharton

1862 | 1937

EL GENIO NO SIEMPRE ES QUERIBLE. Wharton, como T.S. Eliot y el destructivo Dostoievski, pertenece a un pequeño grupo de escritores a quienes no puedo menos que admirar pero que no me gustan. Celine, que me parece ilegible, es otra cosa: está en mi caneca, junto con todo Wyndham Lewis y todo excepto unos cuantos fragmentos de Ezra Pound. La poesía alucinante de Eliot y los grandes nihilistas de Dostoievski, Svidrigalov y Stavrogin, se imponen sobre cualquier lector auténtico. La experiencia de leer a Wharton —que poseía un genio original para representar la cambiante realidad social y para entender profundamente la confrontación entre hombres y mujeres— no es del todo unívoca para mí. Pero el genio odioso es una parte esencial del genio del lenguaje. No me gusta lo que Wharton ve ni cómo lo ve, pero me enseña a ver lo que no podría contemplar sin ella. En estos duros años de Geroge W. Bush II, Wharton es una guía privilegiada al advenimiento de una nueva Edad Dorada.

Después de leer prácticamente todo Wharton, me quedo con *Las costumbres del país* como su mejor obra y con Undine Spragg como su personaje más poderoso. Becky Sharp de *Vanity Fair* [La feria de las vanidades] me obliga a enamorarme de ella una y otra vez, pero hay que ser frío y depravado para perder el alma con Undine. Wharton, una gran artista educada, a pesar de sí misma, por el maestro Henry James, se apropia tranquilamente de Becky Sharp y la transforma en la virulenta Undine Spragg. Así es como debe ser: Becky Sharp no representaba ninguna amenaza. Aunque James y Wharton se hicieron amigos y siguieron siéndolo toda la vida, Wharton nunca dejó de luchar contra las insinuaciones de que él había influido excesivamente en su obra. R.W.B. Lewis, su distinguido biógrafo, también reniega de esta influencia, pero a mí me parece palpable. A mí me parece que la inclinación de Wharton por la sátira, sobre todo de la vida artística, es una reacción-formación contra James. El complejo de Wharton y sus (amorosas) defensas contra su influencia empezaron a ceder después de la muerte de James en 1916, hasta el punto de que su obra posterior es la más jamesiana: *La*

edad de la inocencia, Vieja Nueva York, Hudson River Bracketed [El río Hudson], *Una mirada atrás*. Es un ejemplo clásico de la ansiedad de la influencia, en el cual la fuerza de voluntad de la que llegó después la desvió de su estilo natural y la obligó a escribir a contrapelo. La mejor narrativa de Wharton —*La casa de la alegría, Ethan Frome, Las costumbres del país* y sus mejores cuentos— ganan con esta tensión antitética. Su visión es más lúgubre que la de James; cuando él se convirtió en un recuerdo, ella pudo por fin estudiar las nostalgias.

La historia de Undine Spragg, tal y como fue creada por Edith Wharton, tiene dimensiones épicas y protagonistas rufianescos, contraste que la mantiene viva. Undine es una fuerza sexual imparable, casi misteriosa en su impulso destructivo. Es una especie de trol o *huldre*, como lo insinúa su nombre, descendiente de Lilith, la primera esposa de Adán. La *Undine* de Fouqué (1811) cuenta la historia de una ninfa del agua suelta entre los hombres. En cambio Undine Spragg bracea desde Kansas City hasta Nueva York, donde contrae matrimonio con Ralph Marvell, miembro de la alta sociedad y artista en potencia. Más tarde se entrega a Peter van Degen, pero el idilio no dura más que dos meses. Después de rechazar al pobre Marvell y de inducirlo a suicidarse, Undine devora a un aristócrata francés, Raymond de Chelles, sólo para regresar a los brazos de Elmer Moffat, su primer marido secreto en Kansas, ahora convertido en billonario neoyorquino. Esta es, en esencia, la fábula de Wharton. De acuerdo con Elaine Showalter, Undine es la respuesta a Freud: “A la pregunta de Freud sobre qué quieren las mujeres, Wharton replica: ¿qué tienen ustedes para dar?”.

Como lectores, aceptamos el punto de vista de Wharton y sentimos desagrado por Undine, pero no podemos ignorar la desagradable relación que esta tiene con su creadora. Es preocupante la sugerencia de R.W.B. Lewis de que Undine es todo lo que Wharton hubiera sido sin sus facetas más benévolas y rescatables:

Vemos en Undine Spragg el reflejo de la forma como Edith aparecía ante los ojos del atormentado y envejecido Henry James: exigente, imperiosa, devastadora, decididamente indiferente a las necesidades de los demás, algo así como una fuerza irresistible de la naturaleza.

De manera que Undine es el antigenio de Wharton, la enemiga de la simpatía demoníaca de la novelista hacia la otredad. Wharton era una

esnob, antisemita y racista: eran rasgos que venían con su época y con su clase social y aunque resultan odiosos no son particularmente virulentos, como lo eran en el moralista anglocatólico T.S. Eliot. No hay duda de que Undine es el personaje más memorable de cuantos creara Wharton, pero no estoy tan seguro de que sea una representación plenamente lograda de la personalidad. Becky Sharp es una persona y Undine, como bien lo señala Showalter, “carece del ánimo de Becky, de su irreverencia y de su humor”. Wharton, subyugada por este oponente de su propio genio, se contenta con construir el mito de Undine como la gran villana, una verdadera mujer fatal.

A pesar de la enorme simpatía que siente por ella, R.W.B. Lewis la describe como “una mujer casi genial”. Como pasa con Iris Murdoch, es fácil subestimar a Wharton si le exigimos cosas que pertenecen más a la novela que al romance. ¿Acaso puede haber romances de sociedad con un alto nivel estético? En el romance, los estados del ser y los lugares, visionarios aunque parezcan realistas, sustituyen la representación de la personalidad. El Kansas de Edith Wharton, o sea el Kansas de Undine Spragg, no es más que una visión, como Oz. Pero lo cierto es que también París o Nueva York, donde Undine pone en práctica sus poderes sexuales, son visiones.

Quizás Wharton no era más que “una mujer casi genial” excepto en sus mejores cuentos, como “All Souls”. Si se hiciera necesario reforzar sus logros literarios con consideraciones de género y de contexto sociológico —como se estila ahora—, ello querría decir que no acaba de tener las cualidades necesarias de innovación y renovada frescura que deben caracterizar el genio. Y no estoy seguro de que su vida, en la versión de Lewis sea la historia de una imaginación más que la historia de una voluntad.

En sus últimos años Wharton confesó su admiración por las novelas de Colette, quien logró transmitir con gran precisión el sentido de la sexualidad femenina, más de lo que Joyce o Lawrence lograron jamás. A excepción de un fragmento póstumo, “Beatrice Palmato”, las buenas maneras de Wharton le impidieron anticiparse a Colette. Ya sea que leamos *Las costumbres del país* como una novela realista o como un mito romántico, la descripción de Undine siempre acaba siendo esplendorosamente fría. Su poder sexual se describe pero nunca se demuestra. Con esto no quiero decir que quisiéramos verla en acción; piensen más bien en *La letra escarlata* de Hawthorne, que transmite con sutileza y

fuerza, mediante las minucias propias del genio del romance, el esplendor sexual de Hester Prynne. La inhibición no es el tema aquí; es la gracia del genio.

Frontispicio 79

F. Scott Fitzgerald

El día antes de ausentarse de la Riviera, el doctor Diver pasó todo el día con sus niños. No era ya más un joven lleno de hermosos pensamientos y de sueños sobre sí mismo, así que deseaba recordar bien a los chicos³⁴.

Regresaría algún día; no podían obligarlo a pagar siempre. Pero quería a su hijo, y ya no le quedaban muchas cosas buenas además de esa. No era ya más un joven lleno de hermosos pensamientos y de sueños cuando estaba a solas³⁵.

Es posible que la repetición de tan conmovedora frase no haya sido deliberada, pero dado que aparece después de la derrota emocional del doctor Dick Diver y al final de uno de sus mejores cuentos, sospecho que era consciente de ese autorrobo. La frase habría funcionado igualmente bien en *El crack-up*, la colección póstuma que reunió el crítico literario Edmund Wilson, amigo de Fitzgerald. Ya sea que los hermosos pensamientos y los sueños se ocupen del yo o que surjan en soledad, se desvanecen con la juventud. Fitzgerald, cuya juventud —una espléndida promesa— se convirtió en una madurez estancada y alcohólica, se ganó el derecho de repetir esta frase nostálgica.

John Keats obsesionaba a Fitzgerald, cuyo estilo narrativo a veces tiene un cierto lirismo keatsiano. Parece que la “Oda a un ruiseñor” era el poema favorito de Fitzgerald, preferencia a la cual también se ganó el derecho con su vida y su obra. Fitzgerald bien podría haber sido uno de los buscadores trágicos de Keats:

¡Ay!, y en el mismo templo del Goce la velada
Melancolía tiene su santuario supremo,
que sólo ve el que estalla las uvas de la Dicha
en fino paladar con lengua vigorosa:
saboreará su alma esa fuerza aflagida,
y penderá entre aquellos trofeos nebulosos.

F. Scott Fitzgerald

1896 | 1940

AL IGUAL QUE HEMINGWAY, su dudoso amigo, Francis Scott Key Fitzgerald forma parte de la mitología literaria estadounidense. *El gran Gatsby* (1925) es una novela de genio y es el legado de Fitzgerald, junto con unos cuantos cuentos. Después vinieron quince años de decadencia y después el novelista keatsiano murió. Como casi todo el mundo, yo también he escrito varias veces sobre *Gatsby*, pero nunca con el propósito de poner a prueba el genio del libro.

En el siglo XIX nuestro mito nacional era el Adán americano de Ralph Waldo Emerson. El sueño americano fue el mito nacional en el siglo XX y Fitzgerald fue su oficiante principal y el gran satírico de ese sueño convertido en pesadilla. Ahora, a comienzos del siglo XXI, no está claro cuál es el mito predominante —o si lo hay—.

Se decía que Fitzgerald se sabía de memoria *La tierra baldía*, y en *El gran Gatsby* pululan las alusiones. Pero la alusión más sutil es a “The Eve of Saint Agnes” [La víspera de Santa Inés], y quizás el dialecto poético de la obra surge del intento de mezclar los tonos incompatibles de Keats y Eliot.

Después de tres cuartos de siglo, *El gran Gatsby* conserva su frescura. No puedo recordar cuántas veces lo he leído y sin embargo la escalada de la sorpresa aún me toma por asalto. *Fiesta* se ha convertido en una novela de época, pero no *Gatsby*. Aquí, y en unos pocos cuentos, el demonio aún sabía cómo se hacía. Fitzgerald alcanzaba la excelencia —a la que no llegó con *Tierna es la noche*— cuando su don para la narrativa lírica y su estilo incuestionable para la caracterización trabajaban juntos. En su memorable novela *Appointment in Samarra* [Cita en Samarra] John O’Hara se inspira en sus maestros, Fitzgerald y Hemingway, pero después se convierte en su caricaturista. Fitzgerald no tiene un estilo tan pronunciado como Hemingway pero es lo suficientemente barroco como para ser reconocible.

La influencia de Joseph Conrad sobre Fitzgerald, Hemingway y Faulkner es uno de los fenómenos más curiosos de la narrativa estadounidense contemporánea. Pero a Fitzgerald le fue mejor que a los demás

porque Nick Carraway es una versión estéticamente mejorada de Marlow, a quien Henry James llamó despectivamente “el marinero místico”. Algunos críticos alegan que Carraway se entromete mientras que Marlow es transparente, pero yo creo que es al revés. Marlow es un oscurantista, en especial en *El corazón de las tinieblas*, mientras que Carraway, el Horacio de Gatsby, es querible, colaborador y media entre nosotros y Gatsby o, más bien, dado que Gatsby no acaba de estar ahí, entre nosotros y la idea platónica de Gatsby, un poeta gángster que sin duda estableció un patrón que han seguido muchos raperos contemporáneos. Conmovero con Gatsby (y quizás con cierto homoerotismo reprimido), Carraway percibe lo que Gatsby mismo no puede expresar en su éxtasis:

En medio de todo lo que dijo, incluso en medio de su abrumador sentimentalismo, algo pugnaba por surgir en mi memoria, un ritmo fugaz, un fragmento de palabras perdidas que hace mucho tiempo oyera en algún sitio. Por un instante una frase intentó adquirir forma en mi boca y mis labios se entreabrieron como los de un mudo, como si el esfuerzo fuese superior al de un jirón de aire sorprendido. Pero no pronunciaron sonido alguno y lo que había estado a punto de recordar se perdió para siempre.

Carraway y Fitzgerald nos recuerdan un poco ese pasaje de *Fall of Hyperion* [La caída de Hiperión] en el que el protagonista, incapaz de hablar o de moverse, casi perece:

Un minuto antes de morir, mi pie helado
tocó el último escalón; y en el instante mismo en que tocaba
la vida se metió por los talones.

Sabemos que Horacio/Carraway es el contraste recalcitrante y confundido de la pesadumbre y la fascinación de Hamlet/Gatsby, el vitalismo de quien busca incesantemente pero no puede entender que él es a la vez objeto y sujeto de su propia búsqueda. Pero esa es la condición keatsiana, porque la diosa siempre es inalcanzable y perdería su divinidad de otra manera.

¿Por qué permite Fitzgerald que su buscador muera? Los críticos que ven una cercanía excesiva entre *El gran Gatsby* y *La tierra baldía* consideran que el de Gatsby es un sacrificio ritual que revivirá la tierra muerta, que necesita absorber poetas ahogados. En Estados Unidos todo

es cíclico; cuatro años después de Gatsby vino el pánico y la caída en Wall Street. En 2001, estamos de regreso a 1925, a la primera Edad Dorada.

Jay Gatsby es uno de los poemas platónicos de nuestra latitud, una de las palabras fallidas, de los sonidos tercios que siguen flotando a la deriva.

El gran Gatsby sucede en un verano y sólo sobrevive en la memoria de Nick Carraway, quien deberá contar la historia porque Gatsby ya no puede. Pero la razón por la cual hay que contar esta historia es incierta, aun para el mismo Carraway, quien quiere que entendamos a Gatsby aunque eso no es posible. No hay garantía realista para Gatsby, una concepción platónica del yo que ni es real ni es aprehensible. Nos conmueve el amor recalitrante que Carraway siente por Gatsby como nos conmueve el amor más libre que Horacio siente por Hamlet, pero Gatsby es toda aspiración y nada de mente, impulso carente de significado.

Y sin embargo la historia tal como nos la cuenta Carraway es conmovedora. ¿Se trata de una interpretación suya? Hay un crítico que habla de la “pomposa actitud moralizante” de Carraway, pero yo no la oigo. *El gran Gatsby* es más romance que novela y Carraway es el escudero de Gatsby. Pero hay que hacer salvedades: Carraway no seguirá la carrera de Gatsby como pantalla de gánsteres. Su aprendizaje es de otra naturaleza y empieza la primera vez que se encuentran:

Era una de esas raras sonrisas que tienen la cualidad de hacernos sentir eternamente confiados y con las que uno no se topa más de cuatro o cinco veces en la vida. Contemplaba —parecía contemplar— el universo entero por un instante y luego se concentraba en uno con irresistible predilección. Lo comprendía a uno hasta donde uno deseaba ser comprendido. Creía en uno como uno quisiera creer en sí mismo, y aseguraba que se llevaba la mejor impresión que uno quisiera producir. Y justo en ese punto se desvanecía —y yo me quedé frente a un joven y elegante patán, de unos 31 o 32 años, cuya rebuscada formalidad a la hora de hablar era casi absurda—.

Este es el Nick Carraway que puede describir la personalidad de Gatsby como “una serie ininterrumpida de gestos exitosos”. Lo que fascina a Nick y al lector es que hay algo más en Gatsby, el valor de un sueño más que el sueño de valor. Gatsby es un hijo de Dios, autoengendrado. Busca lo que todos los grandes monomaniacos estadounidenses, ficticios e históricos, han buscado: riqueza, amor, un hogar, un lugar en

la sociedad. Fitzgerald no es Faulkner, cuyo Sutpen (de *¡Absalón! ¡Absalón!*) ve todo esto en el contexto que hemos aprendido a denominar gótico sureño. Gatsby es una parodia de la confianza en sí mismo emersoniana, no obstante lo cual es tan americano como Emerson; o quizás deberíamos decir tan americano como F. Scott Fitzgerald de St. Paul, Minnesota, cuyo sueño de amor lo condujo a Princeton y a Zelda Sayre, y después a Nueva York, París, Hollywood y Sheilah Graham.

Mi parte favorita de *El gran Gatsby* es cerca del final de capítulo v, cuando Gatsby le está mostrando su casa a Nick y a Daisy. En la habitación, Daisy toma el cepillo de “puro oro” y se cepilla. En un momento de éxtasis compartido, Gatsby queda transformado:

—Es lo más divertido —dijo con incontenible hilaridad—. No puedo... Cuando intento...

Había pasado visiblemente por dos estados y entraba ahora en un tercero. Tras la confusión y el irrazonado gozo, lo consumía la fascinación de su presencia. La idea lo había llenado durante tanto tiempo, había alimentado el sueño de principio a fin, esperando con los dientes apretados, por así decirlo, con una intensidad inconcebible... A la hora de la reacción, se estaba apagando como un reloj al que le hubieran dado demasiada cuerda.

Se recuperó en un instante y nos abrió dos enormes y brillantes armarios brillantes y voluminosos que contenían sus trajes amontonados, sus batines y sus camisas colocadas apiladas como ladrillos, en pilas de una docena de alto.

—Hay un hombre en Inglaterra que me compra la ropa... A principio de cada temporada, primavera y verano, me manda una selección de cosas.

Sacó un montón de camisas y empezó a arrojarlas una por una ante nosotros: camisas de lino delgado, seda gruesa y franela fina que se desdoblaban al caer y cubrían la mesa en desorden multicolor. Mientras las admirábamos, sacó más, y el suave y lujoso montón fue subiendo —camisas a rayas y arabescos, a cuadros en coral y verde manzana, lavanda y naranja claro, con monogramas en azul cobalto—. De súbito, con un gemido ahogado, Daisy agachó la cabeza sobre las camisas y se puso a llorar tempestuosamente.

—Son unas camisas tan bonitas... —sollozó la voz ahogada entre los espesos pliegues—: Me pone triste porque nunca he visto camisas tan... tan bellas.

Fitzgerald nos ofrece con gran habilidad una alusión desplazada al *Gatsby* de John Keats, el Porfirio de “Eve of Saint Agnes” [La víspera de Santa Inés], que prepara para la durmiente Madeline “una pila de manzanas, ciruelas y calabazas acarameladas”, y otros dulces y golosinas. Es ese mismo impulso el que lleva a *Gatsby* a amontonar sus costosas y suaves camisas multicolores entre las cuales llora eróticamente Daisy. No importa que la tonta Daisy no sea Madeline o la *Belle Dame Sans Merci*; es perfectamente apropiada para un patán elegante poseído por el sueño americano en 1925.

El genio pequeño pero puro y exacto de Fitzgerald pudo adaptar la poesía en prosa keatsiana al universo literario de Joseph Conrad y T.S. Eliot. El que haya nacido y perdurado en una novela y unos pocos cuentos es una lección sobre la autenticidad y la suficiencia del genio.

Frontispicio 80

Iris Murdoch

Nos hemos despojado de conceptos en lo moral y en lo político. En la medida en que cura sus propias enfermedades, la literatura puede darnos un nuevo vocabulario para la experiencia y un retrato más real de la libertad. Si renovamos nuestro sentido de la distancia, podremos recordarnos a nosotros mismos que el arte también habita en una región donde cualquier empresa humana está condenada al fracaso. Quizás sólo Shakespeare se las arregla para crear tanto imágenes como personas en el más alto nivel³⁶.

Sólo los escritores más fuertes pueden absorber la influencia de Shakespeare sin que esta los destruya: Milton, Goethe, Dickens, Dostoievski, Ibsen, Joyce. Iris Murdoch, una escritora supremamente inteligente y talentosa, buscó valerosamente la influencia de Shakespeare con resultados variados. A.S. Byatt aseguró con gran perspicacia que el impuso estético de Murdoch la obligaba a enfrentar a Shakespeare: "Shakespeare es el Bien, y la contemplación de lo mejor siempre es deseable".

A mí me gustan las novelas de Murdoch pero las considero romances, y a veces fantasías, un juicio que ella seguramente habría rechazado. Quizás es mejor considerar a Murdoch como casi un genio que padeció una muy honorable derrota en su enfrentamiento con Shakespeare. *The Black Prince* [El príncipe negro] sigue siendo muy divertida, casi encantadora, pero se apoya tanto en *Hamlet* que eso casi la hunde; y *A World Child* [Una criatura del mundo] a duras penas sobrevive a sus alusiones a *El rey Lear*.

Un novelista platónico es un oxímoron mientras que un novelista shakespeariano puede ser deliciosamente audaz, como lo es Stendhal en *La cartuja de Parma*, con sus lazos evidentes con *Romeo y Julieta*. Murdoch, incómodamente trascendental, explora lo sobrenatural al tiempo que alega rechazarlo. Pero siento que esta observación es desagradecida. ¿Acaso hay algún novelista inglés vivo que posea la exuberancia y el impuso de contar que tiene Murdoch?

Iris Murdoch

1919 | 1999

A PESAR DE SER UN LECTOR VORAZ E INSOMNE, no pude releer las 26 novelas de Iris Murdoch antes de escribir estas páginas. Ya releí mis favoritas: *Bruno's Dream* [El sueño de Bruno], *The Black Prince* [El príncipe negro], *A World Child* [Una criatura del mundo], *The Sea, the Sea: A Rich, Crowded, Magical Love Story* [El mar, el mar: una historia de amor mágica, exuberante y atestada] y *The Good Apprentice* [El buen aprendiz]. Los amantes de la narrativa de Murdoch no suelen ponerse de acuerdo sobre cuál es la mejor y yo ni siquiera estoy seguro de estar de acuerdo conmigo mismo. No tengo dudas sobre el genio de Murdoch pero no sé cuál de sus novelas resultará ser permanente. Esto me deja perplejo: ¿se puede ser una gran novelista, heredera de Dickens, sin haber escrito una gran novela? Prefiero creer que ni nosotros ni el tiempo hemos logrado ordenar un talento narrativo tan abrumadoramente fecundo. Una y otra vez me doy cuenta de que el genio en ocasiones se concentra y produce una obra canónica, pero con más frecuencia se dispersa y fracasa en su intento de cristalizar una obra maestra.

Murdoch escogió para ella sólo los mejores modelos: Shakespeare, Dante, Tolstoi, Jane Austen, Dickens, Henry James. ¿Cuántos sobrevivirían a estos estándares? Ella sabía bien que sus personajes no alcanzaban a ser memorables. Una de las fortalezas de Murdoch era la imaginación moral, pero la representación del carácter siempre la eludió. Quizás fue víctima de su muy original platonismo cuasirreligioso.

Murdoch buscaba el Bien y una búsqueda de esta índole ha encontrado acomodo en George Eliot y Dickens, en James y en Austen, en Dostoievski y en Tolstoi, pero no en Flaubert y en Joyce. James y Austen no fueron menos conscientes de sí mismos como novelistas que Flaubert y Joyce, de manera que no podemos culpar el platonismo de Murdoch por su sentido de lo que ella llamaba “el despojo del yo”, pues ella estaba de acuerdo con T. S. Eliot en que el mejor arte literario es “impersonal”. No lo es, aunque los argumentos de Murdoch son más interesantes que los de Eliot, que trataba de escapar del alto romanticismo, que re-

presentó con tanta distinción. Murdoch, filósofa profesional, alegaba que ciertos escritores, Shakespeare y Tolstoi y Homero y Dante, nos muestran el mundo real, el nuestro, que de otra manera solemos no ver. Prefiero la variable de A.D. Nuttall, según la cual Shakespeare nos permite ver aspectos de la realidad que de otra manera *no podríamos ver*. ¿Se niega Hamlet a herir a Claudio por temor de que Claudio sea su verdadero padre? Esto es lo que sugiere Marc Shell, atento a las ansiedades propias de los cuernos y del incesto que permean las obras de Shakespeare, y quizás tenga razón. Pero ello sólo imita para nosotros una realidad aún más personal —más que una impersonal—.

No creo que el ideal impersonal fuera el responsable de sabotear la creación de personajes por parte de Murdoch, pero tampoco ayudó. El culpable parece haber sido su idea del “despojo del yo”, una variable protestante de la “decreación” o huida del yo de Simone Weil. D.H. Lawrence también desconfiaba del “antiguo ego”, pero su vitalismo apocalíptico le permitió crear a las hermanas Brangwen, Ursula y Gudrun, que vivifican *El arco iris* y *Mujeres enamoradas*. El “despojo del yo” que plantea Murdoch supone un estilo rigurosamente moral, y muchos de sus hombres y mujeres son salvajes pero no son convincentes. Hasta sus más encarnizados excéntricos se confunden unos con otros. Ella los despoja del yo y es demasiado fuerte para ellos. Murdoch es como una madre que les roba el escenario a todos sus hijos, hasta el punto de que en comparación con ella todos parecen apocados. Cuando uno lee *The Black Prince* y *The Good Apprentice* al tiempo con *El arco iris* y *Mujeres enamoradas* las obras de Murdoch tienden a borrar un poco —convirtiéndose en novelas de época muy legibles— porque Bradley Pearson y Edward Baltram no acaban de atravesar la frontera invisible que deberían atravesar si fueran a convertirse en algo más que nombres en una página.

Me siento muy infeliz al decir esto porque he disfrutado mucho leyendo a Murdoch desde su primera novela, *Bajo la red* (1954). Cuando la conocía en Yale en 1959 le pregunté si sentía alguna afinidad con los novelistas británicos de su generación y ella contestó “no” y frunció el ceño de tal forma que no pude seguir preguntando. Sigue teniendo pocas afinidades con la generación posterior —excepto quizás con la admirable Antonia Byatt— y Peter Ackroyd, Will Self y John Banville, por ejemplo, son muy diferentes de ella. Los filósofos-novelistas son muy escasos en

inglés —a diferencia del francés o del alemán—. Yo quisiera que Murdoch fuera una novelista tan relevante como Hardy, Lawrence, Virginia Woolf y E.M. Forster, y seguiré meditando sobre el tema, pues ella indudablemente tiene poderes sobrenaturales y demoníacos.

Quizás Murdoch se preocupaba demasiado con lo que sus admiradores morales llaman “la búsqueda de la bondad humana”; era, sin duda, una fabulista religiosa muy original y poco ortodoxa. Y cuando digo “religiosa” me refiero a ese racionalismo romántico que ella descubrió en Sartre y, más permanentemente, en Platón. No estoy hablando de la faceta gnóstica o hermética tan frecuente en la literatura occidental y que se manifiesta con tanta belleza en los romances de John Crowley. Murdoch quiere ser ella misma una revisionista de Platón y tiene intenciones de ser más amigable con la literatura de la imaginación que Platón, no obstante creo que su rigor platónico aplanaba un poco sus personajes. Ella era consciente de este peligro y se enfrentó a Platón en defensa del arte, pues deseaba más que cualquier cosa crear personajes tan diferentes de ella misma como los de Shakespeare. Es con cautela que afirmo que Simone Weil fue el genio maligno de Murdoch, porque no me gusta leer a Weil, cuyo odio por su propio judaísmo es deplorable. Weil impregna el pensamiento de Murdoch hasta el punto de que sólo *El rey Lear* (de todo Shakespeare) resulta lo suficientemente severo como para ser admitido al canon de las víctimas, que para Weil se centra en una curiosa pareja formada por la *Ilíada* y los Evangelios.

Pero bien puede ser que hayamos (nosotros y ella) malinterpretado su escritura como novela, pues lo que suele escribir es romance en prosa, el precursor paria de la novela de Cervantes y de todos sus seguidores hasta Proust, Joyce y Mann. La fábula religiosa, incluso la platónica, exige el romance, en el cual los lugares sagrados, las casas, los paisajes y los estados del ser son más importantes que la personalidad y que se alimenta del conocimiento incompleto e imperfecto, pues saberlo todo destruye el encanto. *The Sea, the Sea, The Good Apprentice* y muchas otras de las mejores narraciones de Murdoch, escritas en modo de romance, se basan en la magia, las pasiones absurdas y las intrusiones góticas. El despojo del yo es inevitable en el romance porque en él todas las identidades son fluidas.

En una entrevista que concedió en 1988, Murdoch afirmó lo siguiente:

Mi problema es que no estoy entre los mejores. Estoy en las pequeñas ligas y no con los dioses, como Jane Austen y Henry James y Tolstoi. Mis personajes no son tan memorables como los suyos.

Austen, James y Tolstoi eran novelistas y en su caso la creación de personajes memorables era fundamental. Pero los escritores de romances—como Robert Louis Stevenson, Kipling, G.K. Chesterton, Richard Hughes y John Crowley—no se concentran tanto en los personajes como en la trama, la imaginación, el espacio visionario. En Murdoch hay una mezcla curiosa: tiene la preocupación del novelista con la imaginación moral y el desinterés práctico ante los personajes del escritor de romances. Su intensidad moral y sus superficies londinenses crean en nosotros las expectativas propias de la novela realista, pero sus personajes pertenecen a la tipología del romance. Ahí están, por ejemplo, sus apasionadas y violentas mujeres jóvenes, taimadas y obsesivas, dedicadas a perseguir hombres mayores y narcisistas, encantadoras pero poco realistas y escépticas indecisas; y están también sus mujeres mayores, frecuentemente insatisfechas y rabiosas, que se enamoran con terrible prontitud; y sus magos, judíos carismáticos, sus “dioses extraños”. Ninguno de estos tipos permite profundizar mucho en la personalidad, pero funcionan bien en el cosmos del romance.

Quizás nuestras expectativas al leer a Murdoch se acomoden más a su escritura si pensamos en sus personajes como derivados de *Peter Pan*, de J.M. Barrie, más que de *Middlemarch*, de George Eliot. Quizás Murdoch sí encontró después de todo la forma de expresión más adecuada para su genio en sus romances-novelas desbordantes de tramas, un género muy mezclado pero adecuado a su muy singular genio.

1. "Como Adán, al amanecer", en *Obra completa en poesía*, t. 1, Walt Whitman, trad. de Pablo Mañé Garzón, Barcelona, Ediciones 29, 1978, p. 263.
2. "Mi yo espontáneo", en *Obra completa en poesía*, t. 1, Walt Whitman, trad. de Pablo Mañé Garzón, Barcelona, Ediciones 29, 1978, p. 249.
3. "Canto de mí mismo", 4, fragmento, en *Obra completa en poesía*, t. 1, Walt Whitman, trad. de Pablo Mañé Garzón, Barcelona, Ediciones 29, 1978, p. 85.
4. *Hojas de hierba*, "Con el reflujo del océano de la vida", fragmento, Walt Whitman trad. de Francisco Alexandep, México, Editorial Novaro, 1964, p. 393.
5. Tomado de *El canon occidental*, Harold Bloom, trad. de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 278-79.
6. *Hojas de hierba*, "Canto de mí mismo", 5, fragmento, Walt Whitman, trad. de Alberto Manzano, Barcelona, Edicomunicación, 1984, p. 30.
7. "Canto de mí mismo", 6, fragmento, *Obra completa en poesía*, t. 1, Walt Whitman, trad. de Pablo Mañé Garzón, Barcelona, Ediciones 29, 1978, p. 87.
8. *Hojas de hierba*, "El curador de heridas", 1, fragmento, Walt Whitman, trad. de Francisco Alexandep, México, Editorial Novaro, 1964, p. 452.
9. *Hojas de hierba*, "La última vez que florecieron las lilas en el huerto", 6, fragmento, Walt Whitman, trad. de Francisco Alexandep, México, Editorial Novaro, 1964, p. 474.
10. *Hojas de hierba*, "La última vez que florecieron las lilas en el huerto", 14, fragmento, Walt Whitman, trad. de Francisco Alexandep, México, Editorial Novaro, 1964, pp. 479-80.
11. *Critias o la Atlántida*, Platón, trad. de Juan B. Bergua, Madrid, Ediciones Ibéricas, 1960, p. 322.
12. *Máscaras y paradojas*, Fernando Pessoa, edición de Perfecto E. Cuadrado, Barcelona, Edhasa, 1999, p. 214.
13. *La muerte de san Narciso*, T.S. Eliot, trad. de Alberto Blanco, www.literatura.us/idiomas/tse_otros.html
14. *El rey Lear*, acto IV, en *Obras completas*, William Shakespeare, trad. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1951, p. 1678.
15. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, 1935, núm. 4, "Alma ausente", fragmento, en *Obras completas*, Federico García Lorca, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1960, pp. 472-73.
16. *Obras completas*, "Teoría y juego del duende", Federico García Lorca, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1960, p. 37.
17. "Juego y teoría del duende", *Obras completas*, t. III, Federico García Lorca, México, M. Aguilar Editor, 1991, pp. 307-08.
18. *Romancero gitano*, 1924-1927, núm. 4, "Romance sonámbulo" *Obras completas*, t. I, Federico García Lorca, México, M. Aguilar Editor, 1991, p. 400.
19. *Obras completas*, t. III, "Juego y teoría del duende", Federico García Lorca, México, M. Aguilar Editor, 1991, p. 309.
20. *Dos odas*, *Poeta en Nueva York*, "Oda a Walt Whitman", en *Obras completas*, t. I, Federico García Lorca, México, M. Aguilar Editor, 1991, p. 529.
21. *Poesía*, "Saludo a Walt Whitman", fragmento, Fernando Pessoa, trad.

- de José Antonio Llardent, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 223-24.
22. *Canciones para terminar*, "Canción del naranjo seco", fragmento, Federico García Lorca, en *Obras completas*, t. 1, México, M. Aguilar Editor, 1991, p. 389.
 23. *La realidad y el deseo (1924-1962)*, "Un español habla de su tierra", fragmento, Luis Cernuda, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 186.
 24. *Hojas de hierba*, "Canto de mí mismo", 25, fragmento, Wast Whitman, trad. de Alberto Manzano, Barcelona, Edicomunicación, 1984, p. 45.
 25. *La realidad y el deseo. (1924-1962)*, "La gloria del poeta", fragmento, Luis Cernuda Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 122-23.
 26. *La realidad y el deseo (1924-1962)*, "A un poeta muerto (F.G.L.)", fragmento, Luis Cernuda, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 141.
 27. Carta a John Morely, 14 de mayo de 1867.
 28. *Silas Marner, el tejedor de Raveloe*, capítulo XII, George Eliot, trad. de Hernando Valencia Goelkel, Bogotá, Editorial Norma, 1992, pp. 160-62.
 29. *Silas Marner, el tejedor de Raveloe*, Capítulo XIX, George Eliot, trad. de Hernando Valencia Goelkel, Bogotá, Editorial Norma, 1992, pp. 243-45.
 30. *Mi Antonia*, libro V, "Los hijos de Cuzak", I, Willa Cather, trad. de Gema Moral Bartolomé, Barcelona, Alba Editorial, 2000, p. 365.
 31. *Mi Antonia*, libro V, "Los Shimerda", capítulo III, Willa Cather, trad. de Gema Moral Bartolomé, Barcelona, Alba Editorial, 2000, pp. 41-42.
 32. *Mi Antonia*, libro II, "Las criadas", XII, Willa Cather, trad. de Gema Moral Bartolomé, Barcelona, Alba Editorial, 2000, p. 246.
 33. *Una dama extraviada*, parte II, capítulo IX, Willa Cather, trad. de Ismael Attrache, Barcelona, Alba Editorial, 2002, pp. 202-03.
 34. *Tierna es la noche*, Libro V, "El camino del hogar (1929-1930)", capítulo XII, Francis Scott Fitzgerald, trad. revisada por Marcela Rodríguez, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1994, p. 443.
 35. *Abylon revisited [Retorno a babilonia]*.
 36. *Contra la aridez (1962)*.



IX

YESOD

GUSTAVE FLAUBERT, JOSÉ MARÍA EÇA DE QUEIROZ, JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS, JORGE LUIS BORGES, ITALO CALVINO

Yesod, que podría ser burdamente traducido como “fundación”, tiende a tener dos significados relacionados entre sí: el impulso sexual masculino y el misterio del equilibrio entre el hombre y la mujer en los procesos naturales. En el primer lustro de *Yesod* he incluido a cinco maestros de la narrativa que podrían ser considerados también ironistas trágicos, el primero de los cuales es Flaubert, artista de artistas en la novela, en especial en *Madame Bovary*. Eça de Queiroz, el novelista portugués más importante del siglo XIX, y Machado de Assis, el novelista brasileño negro contemporáneo de Eça, convirtieron las ironías de Flaubert en fantasías satíricas que reflejan sus dilemas nacionales.

Los más auténticos genios de la narrativa fantástica en la que fue nuestra época fueron el argentino Borges y el italiano Calvino, que además se convirtieron en una alternativa al dominio de Chéjov del cuento. En Eça y en Machado ya se había manifestado la posibilidad de jugar con la ficción, posibilidad que llega a ser extraordinaria con Borges y Calvino, quienes fijaron un límite que el cuento fantástico no ha podido atravesar.

Frontispicio 81

Gustave Flaubert

Los primeros meses de su casamiento, los paseos a caballo por el bosque, el vizconde que bailaba, y Lagardy cantando: todo desfiló ante sus ojos... Y, de pronto, León le pareció perdido en la misma lejanía que los demás.

“Y, sin embargo, lo amo”, pensaba.

De todos modos no era feliz, no lo había sido nunca. ¿Por qué aquella insuficiencia de la vida, aquella corrupción instantánea de las cosas en que ella se apoyaba?... Pero, si había en alguna parte un ser fuerte y bello, una naturaleza valerosa, plena a la vez de exaltación y de refinamiento, un corazón de poeta bajo una forma de ángel, lira de cuerdas de bronce que tocara hacia el cielo epitalamios elegíacos, ¿por qué no había ella, por azar, de encontrarlo? ¡Oh, que imposibilidad! Y nada valía la pena de una búsqueda; ¡todo mentira! Cada sonrisa disimulaba un bostezo de aburrimiento, cada goce una maldición, todo placer su saciedad, y los mejores besos no dejaban en los labios más que un irrealizable anhelo de una voluptuosidad más alta¹.

Emma Bovary es Gustave Flaubert y es casi todos nosotros también. *Madame Bovary* es una especie de biografía universal, no tanto de un Quijote femenino como de un Quijote sensual, hombre o mujer, cuya búsqueda no es de ninguna manera metafísica y cuyo deseo no pertenece al alto romanticismo sino al bajo romanticismo. Emma es una verdadera alternativa de Hamlet o de don Quijote: es un genio de la sensualidad. Los objetos de su deseo—Léon y Rodolfo—son intercambiables y su pérdida no la destruye. Emma muere porque no puede comprender nada que no haya experimentado plenamente. Su suicidio no tiene relación alguna con lo erótico: ella es la víctima de su propia incapacidad para ordenar mínimamente sus asuntos financieros. El desapego de Flaubert con Emma sigue siendo extraordinario: el esfuerzo heroico del distanciamiento es el que hace posible el libro, y es heroico porque para Flaubert significa un alejamiento de sí mismo. Como Emma, Flaubert es más plenamente sí mismo cuando está sumido en un ensueño erótico. Emma muere en parte a causa de sus angustias financieras, pero también por-

que prevé una vida en la que dominarán alternativamente el vacío y la pasión arbitraria. Su verdadera pobreza es imaginativa: Flaubert es cruel con ella al negarle una conciencia rica.

Y sin embargo Baudelaire tenía razón al decir que Emma tenía verdadera grandeza y que nos mueve a la piedad. Me pregunto si nos mueve también al temor, pues ella deja involuntariamente al descubierto la contingencia de la mayoría de nuestras pasiones. Hasta nuestros más violentos apegos no suelen ser más que el resultado de yuxtaposiciones de tiempo y espacio. Su grandeza es quijotesca: como el caballero, se arroja de todo corazón en brazos de su amor y muere cuando desiste de su búsqueda. Paradójicamente, Flaubert, genio del estilo, padece todo esto por una heroína sin estilo, con lo cual deja establecida su propia autenticidad quijotesca.

Gustave Flaubert

1821 | 1880

HACE UN RATO, a las seis, en el momento en que escribía las palabras “ataque de nervios”, estaba tan exaltado, vociferaba tan fuerte y sentí tan profundamente el que sufría mi mujercita, que tuve miedo de que me diera uno a mí, me levanté de la mesa y abrí la ventana para calmarme; me daba vueltas la cabeza; ahora tengo grandes dolores en las rodillas, en la espalda y en la cabeza, y estoy como un hombre que ha... demasiado, es decir, en una especie de lasitud llena de embriaguez².

No haré eco de las palabras del Licántropo [Petrus Borel], recordado por una actitud subversiva ya desueta, cuando dijo: “En vista de la proliferación de lo vulgar y de lo inepto, ¿no podríamos más bien refugiarnos en el cigarrillo y el adulterio?”. Pero sí diré que nuestro mundo, aun cuando se evalúa con balanzas de precisión, resulta excesivamente duro si se tiene en cuenta que fue engendrado por Cristo; difícilmente podría arrojar la primera piedra al adúltero. Unos cuantos cornudos de más o de menos no aumentarán la velocidad de rotación de las esferas ni apresurarán un segundo la destrucción final del universo³.

El escándalo social que provocó *Madame Bovary* es tan remoto como el ascetismo espiritual que practicaron Flaubert y Baudelaire, más bien autoindulgente si se lo examina a la luz de Beckett. La relectura de *Madame Bovary* al tiempo con *Malone muere* es una experiencia penosamente edificante. Al lado de Malone y de Macmann, Emma suena tan bulliciosa como Hogarth o Rabelais. Y sin embargo ella es su abuela, tanto como son sus hijos los personajes de Proust, Joyce y Kafka. Con ella la novela entra al reino de la inactividad, en el que los protagonistas se aburren pero el lector no. La pobre Emma, destruida por la usura y no por el amor, es tan vital que sus estupideces no importan. Esta mujer de sensualidad singular tiene una capacidad para la vida y para el amor que nos hace admirarla, e incluso amarla, pues nosotros, como Flaubert, nos descubrimos en ella.

¿Por qué tiene Emma tan mala suerte? Siempre que algo puede salir mal, a ella le sale mal. Freud y algunos de los antiguos creían que no hay accidentes. El carácter es el demonio, nuestra personalidad es nuestro destino, y todo lo que nos pasa empieza siendo lo que somos. La relectura nos obliga a observar angustiados las fases de la autodestrucción de Emma. Y la angustia se multiplica a pesar de la célebre distancia de Flaubert, en parte a causa de su habilidad sobrenatural para sugerir la multitud de conciencias diferentes que invaden la conciencia individual e interfieren con ella, incluso en el caso de una conciencia tan poco interesante como la de Emma. El yo de Emma es un otro, tanto peor en cuanto descubre la aprensión sensual en la que Emma se ha convertido.

“Las histéricas padecen básicamente por sus reminiscencias”: es una fórmula famosa y elocuente que Freud pronto dejó atrás. Como Flaubert antes que él, descubrió que las Emmas —y en esa categoría estamos incluidos prácticamente todos— padecen por sus impulsos reprimidos. Más tarde, en su fase final, Freud alcanzó una claridad definitiva en *Inhibición, síntoma y angustia*, cuya última sección puede ser interpretada como un comentario definitivo sobre Emma Bovary. No es que la angustia sobrevenga al deseo reprimido sino que hay una angustia primordial que desemboca en la represión. En cuanto a la variedad de neurosis involucradas, Freud especuló que la histeria es el resultado del temor de la pérdida del amor. Emma se suicida en un ataque de histeria provocado por un problema financiero relativamente trivial, pero a la histeria subyace el terrible temor de que ya no haya más amantes para ella.

El comentario crítico más perturbador que yo haya leído sobre *Madame Bovary* lo escribió Henry James, quien temía que no podríamos mantener vivo el interés en una conciencia tan estrecha como la de Emma:

El libro es todo un retrato de la medianidad, pero me pregunto si Emma alcanza a *eso*. La suya es una medianía estrecha, incluso para una persona poco imaginativa y de escasa presencia “social”. Es mayor que la capacidad de su conciencia, considerada en términos generales: en resumen, sentimos que es menos esclarecida de lo que habría podido ser no sólo si el mundo le hubiera ofrecido más puntos de contacto, sino en el caso de que ella hubiese tenido más puntos de contacto que ofrecer.

Suena cierto, pero la relectura del libro no nos deja con ganas de una Emma más brillante o más grande. Hasta que cede a la histeria, ella encarna el deseo universal de una vida sensual, de una vida más sensual. A Keats le hubiera gustado como nos gusta a nosotros, aunque no es precisamente Isabelle Archer o Millie Theale. Una Emma admirable podría haber desarrollado el rigor y la habilidad necesarios para convertirse en una Becky Sharp francesa, capaz de sobrevivir incluso en el París de mediados del siglo XIX. Pero James optó por ignorar el asunto decisivo, que Albert Thibaudet sí entendió a cabalidad:

Ella es más ardiente que apasionada. Ama la vida, el placer, el amor mismo más de lo que ama a un hombre; está hecha para tener amantes, no un amante. Es cierto que ama a Rodolfo con todo el fervor de su cuerpo y que con él experimenta el breve y perfecto momento de su plena realización; sin embargo la enfermedad posterior a la desertión de Rodolfo bastaría para curarla de este amor. Emma no muere de amor sino de debilidad y a causa de su absoluta incapacidad para mirar hacia adelante, con una ingenuidad que la convierte en presa fácil del engaño, también en los negocios. Vive en el presente y es incapaz de resistirse al más mínimo impulso.

Me gusta la comparación de Thibaudet entre la actitud de Flaubert hacia Emma y la de Milton hacia su Eva: “Cuando ve a Emma en términos puramente sensuales, habla de ella con un sentimiento delicado, casi religioso, como Milton habla de Eva”. Uno siente que Milton desea a Eva; Flaubert está tan sintonizado con Emma que su amor por ella es necesariamente narcisista. Pero el verdadero precursor de Flaubert fue Cervantes, no Milton, y Emma (como tantos críticos han señalado) tiene muchos elementos quijotescos. Como a don Quijote, la realidad la asesina. La Eva de Milton, fuerte a pesar de su alucinante belleza, trasciende el orden de la realidad y el orden del juego. Emma, que no cuenta con un Sancho, encuentra a su encantadora Dulcinea en el indigno Rodolfo. Flaubert se castigó duramente en Emma y a través de ella al incluir las fantasías de Emma de una pasión ideal en la mezcla de un orden ponzoñoso de realidad social provisional y un orden igualmente ponzoñoso de juego alucinado. Esta mezcla es cruel, formidable, y tiene una dignidad estética incomparable. Lo Sublime no existe en Emma, pero la visión romántica invertida de Flaubert nos convence de que la escritura

más poderosa puede representar el aburrimiento con una fuerza que aumenta la vida.

En los comienzos de sus interminables meditaciones sobre Flaubert, Sartre observó que “Flaubert despreciaba el realismo y lo dijo una y otra vez a lo largo de su vida; amaba solamente la pureza absoluta del arte”. *Madame Bovary* no tiene mucho que ver con el realismo y en cambio sí con una premonición de impresionismo, pero de una manera refractada. Todos los momentos de la pobre Emma son a la vez ordinarios y privilegiados: nos recuerda al Andrea del Sarto de Browning exclamando, “una grisura común platea todo”. El impresionismo crítico de Walter Pater está implícito en *Madame Bovary*: cuando la imaginería tiene una intensidad alucinatoria, siempre está a un paso de reventar en forma de epifanías seculares. Los pintores impresionistas y Proust acechan en las ironías del estilo de Flaubert, pero su increíble energía moral sigue siendo única:

El sacerdote se incorporó para coger el crucifijo, y ella, entonces, alargó el cuello como quien tiene sed, y, pegando los labios al cuerpo del Hombre Dios, depositó en él con toda su fuerza expirante el más grande beso de amor que jamás diera. Luego el cura recitó el *Misereatur* y el *Indulgentiam*, mojó el pulgar derecho en el aceite y comenzó las unciones: primero en los ojos, que tanto habían apetecido todas las suntuosidades terrestres; después en las ventanas de la nariz, codiciosas de brisas tibias y de aromas amorosos; después en la boca, que se había abierto para la mentira, que había gemido de orgullo y gritado de lujuria; luego en las manos, que se deleitaban en los contactos suaves, y por último en la planta de los pies, tan rápidos cuando corría a satisfacer sus deseos y que ahora ya nunca más caminarían⁴.

Esta es la elegía que Flaubert escribió para Emma y que en último término trasciende sus aparentes ironías, así sea sólo porque en ella oímos la más profunda elegía del novelista para sí mismo. Se niega a guardarse luto, como corresponde al alto sacerdote de un arte más puro del que la novela hubiera conocido antes de él, pero su lamento por el esplendor sensual de Emma es un canto auténtico a la pérdida, pérdida en la cual él participa.

No hay que ser feminista para darse cuenta de que Flaubert asesina a Emma Bovary. ¿Cuál es su motivo? Hay una dosis de autocastigo, na-

turalmente, pero Flaubert era demasiado fuerte para ser destruido prematuramente por el principio de realidad. Emma es al mismo tiempo mucho menos fuerte que su creador y mucho más vital. Me temo que el motivo del asesinato fue la envidia por su vitalidad: el sadismo del autor es tan crucial en la tragedia de Emma como el masoquismo del autor. El Flaubert que habría de componer el magníficamente espantoso *Salambó* (1858-1863) ya está presente durante la creación de *Madame Bovary* (1852-1856). En *Salambó* las sensaciones son más extremas, los colores, más chillones, y la temperatura se eleva extravagantemente, a pesar de ello el deseo —el nuestro y el de Flaubert— parece menos presente. Soy un crítico literario irremediabilmente pasado de moda que se enamoró de Marty South leyendo *Los Woodlander*, de Hardy, y que vuelve a codiciar a Emma Bovary cada vez que relee la obra maestra de Flaubert. Y creo que esta es una experiencia estética tan válida como el deseo que surge ante un desnudo de Renoir. Emma es quizás el ser ficticio más sensual que exista. La Cleopatra de Shakespeare —como su Falstaff— es demasiado aguda para no ser irónica sobre sus propias capacidades, pero Emma es literal en lo que se refiere a su imaginación sexual. Es obvio que hablamos de un modo de fantasía diferente del narrador de *Madame Bovary* o del de Flaubert. El narrador no siente por Emma el mismo afecto que Flaubert y nosotros sentimos, y sin embargo es Flaubert y no el narrador quien la asesina. Podríamos trasponer la novela a términos shakespearianos y considerar que el narrador es Yago, Flaubert es Otelo y Emma es Desdémona. De estas tres identificaciones (y todas son exageradas), la del narrador como Yago es la menos fantástica. Siento hacia el narrador de Flaubert el mismo respeto incómodo que me produce Yago; ambos se proponen emociones a sí mismos y sólo entonces pueden experimentarlas.

A pesar de sus histerias, Emma no es la heroína de una tragicomedia. Aunque el narrador pretende otra cosa, Emma tiene la grandeza de su vitalidad y la intensidad heroica de su sexualidad y esa eminencia la convierte en una rareza, una heroína trágica en una obra literaria estoica, irónica y en ocasiones grotescamente cómica. El arte soberbio y salvaje de Flaubert transmite una imagen personalizada del deseo que es casi universal; el aura de Emma es lo suficientemente amplia como para incluir la sexualidad masculina y la femenina. Los objetos de su deseo no son importantes, ni para Flaubert ni para el lector. Quizás signifiquen más para el lector que para Emma, a quien sólo le preocupa que siempre

haya uno, o al menos uno en prospecto, en una serie inacabable. Emma es por ende representativa del hombre sensual promedio y de la mujer sensual promedio, aunque ese es un dominio —el de lo sensual— en el que ella supera el promedio. Ella es al ideal de pasión erótica lo que don Quijote es al ideal de festividad y, como él, es finalmente asesinada por la realidad, cuyo nombre es Flaubert, o Cervantes. La festividad humana es un reino mucho más amplio que el de la fantasía erótica y la dignidad estética de don Quijote no es comparable con la de Emma. Pero la fortaleza estética de esta es considerable: ¿quién es preferible a ella en las obras principales de Flaubert? Nada mejor pudo tener a su disposición la imaginación de Flaubert y su progenie nos acompaña aún. Emma se ha alimentado de la degradación erótica de los romances populares así como don Quijote se ha sostenido a lomos de los romances de caballería. La del Quijote es una locura sublime en términos de la realidad y él mismo es sublime en términos del juego. El ámbito de la festividad no está disponible para Emma, y en el mundo real sus tendencias suicidas son casi absurdas. Su autoinmolación contrasta con la de la Anna Karenina de Tolstoi. El moralismo apocalíptico de Tolstoi destruye a Anna, no obstante lo cual experimentamos cierto alivio trágico ante su muerte: sufre demasiado. En comparación, los sufrimientos de Emma son triviales, y sin embargo para Emma el placer tiene una importancia tan fundamental que no los tolera. Su muerte carece de grandeza y sin embargo nos conmueve profundamente porque una pérdida tal de vitalidad sexual significa una derrota para el sentido bíblico de la bendición, que significa más vida. La muerte de Emma significa menos vida, menos posibilidades de placer natural para casi todos, menos de nosotros qué gastar en los días que nos quedan.

Siento que Emma, en un nivel más apaciguado, pertenece a un poema de Keats o de Wallace Stevens. Su narcisismo es un valor, pero la novela de Flaubert se niega a darle contextos en los cuales su absorción en sí misma pueda exhibir un aura radiante. Es irremediamente ordinaria de mente y de espíritu e incapaz de escoger un objeto de deseo adecuado, pero no nos aburre porque, a pesar de todo, ella sigue siendo en sí misma una imagen del deseo. Esa parte de ella que no puede aceptar la pérdida erótica nos conmueve siempre. Padecemos nuestras pérdidas y las sublimamos o nos hacemos más fuertes. Emma está todo lo lejos posible de ese admirable apotegma de Nietzsche, “Lo que no puede destruirme me fortalece”. Sus pérdidas la debilitan y después la des-

truyen. Representa esa faceta obcecada que todos tenemos, quizás un poco infantil, que se niega a creer que algo se pueda perder para siempre. Ella no puede hacer su duelo; pero Flaubert sí y, a través de Flaubert, sus lectores. Aunque la asesina, hace el duelo por ella, un duelo que adquiere la forma de una obra maestra, la más pura de las novelas en forma, economía y justa representación de la naturaleza.

Frontispicio 82

José María Eça de Queiroz

En las paredes colgué las imágenes de los santos más excelsos como galería de antepasados espirituales. Mi actividad devota fue prodigiosa. No hubo un solo día en que dejase de oír misa por las mañanas y vísperas por la tarde. Jamás falté en iglesia o en capilla, donde se adorase al Sagrado Corazón de Jesús. Las novenas que yo recé se cuentan por las estrellas del cielo. El septenario de los Dolores era uno de mis devotos ciudadanos⁵.

El narrador es Raposo, un delicioso bribón, el héroe donjuanesco de *La reliquia*, una obra maestra del humor que merece ser redescubierta. Eça es uno de los grandes novelistas europeos del siglo XIX, comparable a Balzac en calidad, aunque mucho menos prolífico. *Los maias* y *El primo Basilio* son novelas realistas admirables, pero *La reliquia* es algo más extraño: una novela genialmente cómica, una invención que provoca las carcajadas más escandalosas.

La narración que hace Raposo de su búsqueda sublimemente absurda e hipócrita en Tierra Santa es a la vez una sátira espléndida y un viaje espiritual perturbador que trasciende sus expectativas y las nuestras. ¿A quién no sorprende el conmovedor retrato de Cristo que se abre paso en la visión de Raposo?

En las demás obras importantes de Eça surge una y otra vez la obsesión del incesto, su metáfora más perturbadora para describir la decadencia nacional de Portugal en el siglo XIX. El genio de la risa exorciza la obsesión en *La reliquia*, que paradójicamente sobrepasa su exuberancia satírica y proclama la limpieza redentora del malestar portugués.

José María Eça de Queiroz

1845 | 1900

EL PRINCIPAL NOVELISTA portugués antes de José Saramago no es muy conocido en el mundo angloparlante. Hasta su apellido nos deja perplejos: él lo escribía Queiroz pero ahora se escribe Queiros gracias a un acuerdo de 1945 con Brasil para estandarizar el portugués. Lo escribiré como apareció por primera vez en la página titular de su maravillosa novela seriocómica *La reliquia*: dada su vocación para la sátira y la bribonería, él se habría vengado por la violencia infligida a su firma.

A pesar del título de su práctico ensayo, *Eça de Queiros and European Realism* (1980) [Eça de Queiros y el realismo europeo], Coleman bien sabe que el “realismo” del siglo XIX era una categoría donde cabía todo y nada. Queiroz amaba a Balzac y a Flaubert con pasión equívoca y elusiva. Él sabía, como ironista que era, que su Francia era una metáfora —aunque vivió largos años en París— de todo lo que faltaba en Portugal en la segunda mitad del siglo XIX: una muy amplia metáfora. El mito nacional del sebastianismo, explícito en el poeta Fernando Pessoa, tiende a ser implícito en Eça. El sebastianismo —que sólo tendrá reposo hasta Saramago— ha tocado a todos los escritores portugueses importantes, empezando por Camões, de cuya muerte es responsable: el poeta épico de Portugal no pudo sobrevivir a la catástrofe del rey niño Sebastián y a la ruina del mesianismo imperial portugués en las arenas del norte de África.

El escéptico Eça no sentía pesar por la desaparición del sebastianismo, pero los dilemas de la decadencia portuguesa tienen un efecto curioso, ineluctable, sobre el autor de *La reliquia* y *Los maias*. *La reliquia* carece completamente de género y *Los maias* ignora las convenciones formales que aparentemente la rigen, no obstante lo cual creo que Eça es un escritor de genio, sobre todo en estas dos narraciones. Era un genio poco confiable y caprichoso, y es probable también que fuese completamente incompatible con las influencias francesas que Eça trató de absorber. Flaubert y Zola no fueron buenos para el escritor portugués; Balzac sí, pero debió de haberle causado mucha angustia —en Balzac todo

el mundo es genio, como dijo Baudelaire—. Eça —como Tom Wolfe en Estados Unidos— aspiraba a escribir la novela balzaciana (y tuvo más éxito que Tom Wolfe, por lo menos hasta ahora).

Según Alexander Coleman, en la década de 1880, después de haber publicado *La reliquia* y *El mandarín*, Eça desistió durante un tiempo de la novela y se dedicó al romance, de manera que Flaubert cedió su lugar a Robert Louis Stevenson. *El mandarín* es una fantasía ligera, pero *La reliquia* es una obra maestra, con tanta frescura hoy como en 1887. Su protagonista, el escandaloso Teodorico, necesita desesperadamente que su acomodada tía Titi lo favorezca en el testamento y ella es una fanática poco racional de los rituales cristianos. Teodorico es un bribón: delirantemente hipócrita y cazador obsesivo de mujeres, es el fraude pío arquetípico y un huérfano siempre atento a cualquier posibilidad de engrandecimiento. Es un invento cómico delicioso, no tanto por sus actos como por la testarudez que exhibe en sus propósitos, que nos obligan a admirarlo por su constante vitalidad. Es imposible resistirse a él: cada vez que pretende satisfacer los fetiches de la tía, se recompensa con una puta. Los conflictos más antiguos de Eça —entre Francia y Portugal, la reforma y la tradición, el realismo y el romance— desaparecen cuando el novelista agacha la cabeza ante su hipócrita feliz. Teodorico prácticamente carece de superyó y es un alivio para todos los que no nos pasa otro tanto —empezando por Eça—.

La tía Titi es un monstruo sublime, cuya única queja ante Dios es que haya cometido el error de crear dos sexos. Teodorico vive bajo su reino del terror porque una sola equivocación lo dejaría sin herencia:

Por eso, ahora, eran tantas mis preocupaciones para evitar que me quedase, en la ropa o en la piel, el delicioso olor de Adelina: a este fin traía en el bolsillo pedazos sueltos de incienso.

Antes de subir la escalera de la casa, penetraba ocultamente en la caballeriza desierta, allá en el fondo del patio, y sobre una barrica vacía quemaba algún pedazo de devota resina y me sahumaba, exponiendo al aroma purificador las aletas de mi chaqueta y mis barbas viriles... Después subía y tenía la satisfacción de ver cómo la tía respiraba con regalo:

—Jesús, qué rico olor a iglesia.

Modesto, y con un suspiro, murmuraba:

—Soy yo, tía⁶.

Pero Adelina, ¡ay!, lo engaña y toma otro amante. Temeroso de que a pesar de tanta devoción de su parte su tía loca le deje todo a la iglesia, Teodorico acepta sus órdenes: ir en su nombre a una peregrinación a Tierra Santa y traer de regreso una reliquia milagrosa. *La reliquia*, que hasta este momento es un libro atrozmente cómico, se transforma en algo radicalmente diferente, una mezcla original de farsa y un humanismo plagado de preocupaciones, incómodo con su propio escepticismo.

Queiroz es un escéptico que, como Renan, negó la divinidad de Jesús al tiempo que proclamaba su genialidad, un visionario sospechosamente parecido al don Quijote de Unamuno, un loco que debe expiar nuestro temor a la muerte. Pero antes de que Teodorico llegue a Jerusalén en busca de la reliquia de la tía Titi, hace una parada en el verdadero hogar de los sensualistas: Alejandría. Allí conoce al ilustre y erudito doctor Topsius, un sujeto amable que también se dirige a Jerusalén a investigar para su *Historia de los Herodes*. Hay algo de doctor Pangloss en Topsius y *La reliquia* empieza a oler a Voltaire, ¡aunque Teodorico está muy lejos de ser un Cándido! Su relación más crucial es con Mary, una puta inglesa con quien se da un éxtasis mutuo.

Es tan feliz esta relación que el lector, cautivado por la exuberancia de Teodorico, se rebela contra Eça y empieza a identificarse con el pícaro. Pero en realidad no se rebela contra lo más profundo del novelista, quien ama a su creación, sino contra las incesantes ambivalencias del autor de *La reliquia*. Y sin embargo son precisamente esas ambivalencias la fuente de la mejor invención de esta historia:

Rebuscando entre las mantas [el *Alpendrinha*] había encontrado una larga camisa de encajes con lazos de seda. La sacudía y se exhalaba un aroma suave de violeta y de amor.

¡Ay!, era la camisa de dormir de Mary, todavía caliente de mis brazos.

—Pertenece a la señorita —contesté, y volviéndome hacia Mary—: Es tu camisita, amor.

Mi guantera se alzó trémula, pálida, y tuvo un poético rasgo de pasión. Dobló la camisita y me la arrojó, tan ardientemente, como si entre sus dobleces viniese también su corazón.

—¡Te la doy, Teodorico! ¡Llévatela, Teodorico!... Llévatela para dormir con ella a tu lado como si fuese conmigo... Espera, espera un momento, amor. Quiero ponerle una palabra, una dedicatoria.

Corrió a la mesa donde quedaban algunos pliegos del papel en que yo escribí a la tía la historia edificante de mi estancia en Alejandría, las noches consumidas embebiéndome en la lectura de los Evangelios... Con la camisa perfumada en brazos, yo sentía dos lágrimas rodar por mis barbas y miraba angustiosamente en torno mío, mirando dónde guardar aquella preciosa reliquia de amor. Las maletas estaban cerradas. El saco de lona estaba lleno.

Topsius, impaciente, sacaba de las profundidades del pecho su reloj de plata. El lacedemonio gritaba desde la puerta:

—Don Teodorico, es tarde; es muy tarde.

Pero mi bien amada ya sacudía el papel cubierto con letras que había trazado, largas, impetuosas y francas como su amor:

“A mi Teodorico, mi portuguesito valiente, en recuerdo de lo mucho que gozamos”.

—Gracias, riquita. ¿Y cómo llevo yo esto?

Ya el *Alpendrinha*, de rodillas, abría desesperadamente el saco. Entonces Maricocas, con una inspiración delicada, agarró una hoja de papel pardo, cogió del suelo un cordel encarnado y sus habilidosas manos de guantera hicieron de la camisita un envoltorio redondo, cómodo y gracioso, que metí bajo el brazo apretándolo con avarienta e inflamada pasión.

Después fue un murmullo arrebatado de sollozos, de besos, de caricias.

—¡Mary, ángel querido!

—¡Teodorico, amor!

—Escribeme a Jerusalén.

—Acuérdate de tu riquita bonita...⁷.

Así se origina la catástrofe de las dos preciosas reliquias en la vida de Teodorico. Mareado y lloroso a bordo del navío que lo conduce de Alejandría a Haifa, el sorprendente cazador de fortunas sueña su primer sueño de Cristo. En compañía de sus dos amantes carnales, Adelina y Mary, y del desconsolado Diablo, Teodorico ha llegado a tiempo para ver la Ascensión. Después de una conversación bien educada en la que Teodorico intenta animar al Diablo, su sueño termina —después de una aterradora premonición sobre los “holocaustos de judíos”— con la terrible aparición de su tía, que trata de golpearlo con su libro de oraciones, y quien se nos aparece en su verdadero horror.

En el hotel de Jerusalén, Teodorico pone a salvo su reliquia, la camisa perfumada de Mary de York, en un armario de caoba, “que yo abrí

como se abre un relicario, para encerrar mi envoltorio bendito". Sólo entonces desciende hacia la inanidad del comedor del hotel, en donde caerá bajo los encantos de la señorita Ruby, de Suiza, una belleza dorada de piernas largas. Pero primero se dirige a la iglesia del Santo Sepulcro, que encuentra custodiada por soldados musulmanes, por razones que Potte, su ruidoso guía montenegrino, le explica:

Pero, luego, el festivo Potte me explicó que aquellos hombres serios que fumaban en pipa eran soldados musulmanes, que custodiaban los altares cristianos, para impedir que en torno del sepulcro de Jesús se agrediesen, por superstición, por fanatismo o por envidia de las limosnas, los sacerdotes rivales que allí celebraban sus ritos opuestos. Sacerdotes como el padre Pinheiro, sacerdotes ortodoxos para quienes la cruz tiene cuatro brazos, abisinios y armenios, coptos que descienden de los que en otro tiempo adoraron al buen Apis, nestorianos venidos de Caldea, georgianos que vienen del mar Caspio, todos cristianos, todos intolerantes, todos feroces... Entonces saludé, agradecido, a los soldados de Mahoma, que, para mantener el recogimiento piadoso en torno de Cristo muerto, serenos y armados, velan a la puerta, fumando⁸.

Más temprano que tarde encontramos a nuestro incansable héroe espiando el baño de Ruby, donde lo encuentra su padre, que lo bota de allí a patadas. La frustrada visita a lo que parecía un burdel aumenta la infelicidad del peregrino, que no se disipa durante la sombría visita a Jordán. Aquí se enfrenta al árbol del cual se elaboró la corona de espinas de Cristo; corta una rama, por recomendación de Topsisius, para llevársela a la temida tía a guisa de reliquia y se va a dormir contento. No obstante, tiene un sueño grandioso y perturbador en el cual Topsisius lo obliga a salir de la Jerusalén ocupada por los romanos —él quiere quedarse en brazos de una puta babilonia— para acompañar a Cristo en sus padecimientos:

No pensé siquiera que aquel hombre seco y moreno fuese el redentor de la humanidad. Inexplicablemente, me hallé anterior en los tiempos. Ya no era Teodorico Raposo, cristiano y licenciado. Toda la antigüedad de las cosas ambientes me había penetrado rehaciendo mi ser. Yo también era un antiguo. Era Teodoricus, un lusitano llegado en una galera de las playas

resonantes del Promontorio Magno y que viajaba, siendo Tiberio emperador, por tierras tributarias de Roma. Aquel hombre no era Jesús, ni Cristo, ni el Mesías. Era tan sólo un hombre de Galilea que, lleno de sueños, desciende de su verde aldea para transfigurar todo un mundo y renovar todo un cielo, y encuentra en una esquina un natenita del templo que le echa la mano y lo trae al pretor, cierta mañana de audiencia, entre un ladrón que anduvo a cuchilladas en Emat.

En un espacio con pavimento de mosaico, frente al solio donde se alzaba el asiento curul del pretor, estaba Jesús de pie, con las manos en cruz y débilmente atadas por una cuerda de esparto que colgaba desde el suelo. Un largo albornoz de lona gruesa, orlado de azul, le cubría hasta los pies, calzados con sandalias ya gastadas por los caminos del desierto y atadas con correas. No le ensangrentaba la cabeza esa corona inhumana de espinas, como yo había leído en los Evangelios; tenía un turbante blanco hecho de una larga tira de lino; un cordel lo ataba por debajo de la barba encracolada y aguda. Los cabellos secos, pasados por detrás de las orejas, le caían en rizos por la espalda; y en el rostro flaco, requemado, bajo las cejas densas, unidas, negreaba con una profundidad infinita el resplandor de sus ojos. No se movía, fuerte y sereno, delante del pretor. Tan sólo un estremecimiento de las manos atadas delataba el tumulto de su corazón; y a veces respiraba largamente, como si su pecho, acostumbrado a los libres y claros aires de los montes y de los lagos de Galilea, se sofocase bajo el palio romano y la estrechez formalista de la ley⁹.

Este es un Jesús humano y humanista, que no es Dios y tampoco el Hijo de Dios. El licencioso Teodorico se fusiona con el escéptico Eça durante la conocida escena en la que Pilatos, presionado por la jerarquía israelita, decide sobre la suerte de Jesús. Después de varias fantasmagorías, Teodorico ve a Jesús muriendo en la cruz. Vienen a continuación diversas aventuras, en el curso de las cuales el don Juan portugués se une a quienes rescatan a Jesús vivo de la cruz y lo ponen a salvo, y sólo entonces llega a su fin el extraordinario sueño.

Pero Palestina empieza a pesar sobre nuestro cazador de fortunas, quien prepara cuidadosamente su corona de espinas y otras reliquias menores para su tía. Pero el destino (o la Providencia) persigue a Teodorico: había dejado olvidado el paquete con la camisa de Mary, pero el inconveniente objeto lo persigue por las calles de Jerusalén y lo acompa-

ñará de vuelta a Portugal. Él piensa que le arrojó el peligroso paquete a una mujer llorosa, pero nosotros sospechamos que lo que ha tirado es su corona de espinas.

Y así llegamos por fin a la epifanía tragicómica de Eça, cuando la tía y el sobrino se reúnen para examinar la reliquia sagrada. He aquí el momento sublime en que lo despojan de su envoltura:

¡Ay, qué perfume! ¡Ay, yo muero! —suspiró la tía como en un desmayo de gusto beato, con lo blanco de los ojos apareciendo por sobre el negro de los lentes—.

Me erguí, encendido de orgullo.

—Es a mi querida tía, sólo a ella, por su mucha virtud a quien compete desenvolver el paquete...

Trémula y palpitante, pero con la gravedad de un pontífice, la tía tomó el envoltorio y lo colocó en el altar, devotamente desató el nudo de bramante rojo; después, con el cuidado de quien teme lastimar un cuerpo divino, deshizo uno a uno los dobleces del papel pardo... Una blancura de lino apareció... La tía la sujetó en la punta de sus dedos, la empujó después bruscamente, y por el ara, entre los santos, encima de las camelias, a los pies de la cruz, extendióse con cintas y encajes la camisa de dormir de Mary.

¡La camisa de dormir de Mary! ¡En todo su lujo y en todo su impudor, sobada por mis brazos, cada arruga apestando a pecado! ¡La camisa de dormir de Mary! Y sujeto a ello un alfiler, bien legible a la luz de las velas, la tarjeta con la dedicatoria en letra cursiva: "*A mi portuguesito valiente, en recuerdo de lo mucho que gozamos*". Firmado, M. M... ¡La camisa de dormir de Mary!

¡Casi no sé lo que pasó entonces en el florido oratorio! Encontréme junto a la puerta envuelto en la cortina verde, temblándome las piernas... Chasqueando, como la leña que cae en una hoguera, oía las acusaciones del Negrón, proferidas en mi daño, junto a las tocas de mi tía: "¡Escarnio! ¡Escarnio! ¡Camisa de prostituta en manos de la señora doña Patrocinio! ¡Profanación del oratorio!". Distinguí su bota arrojando furiosamente hacia el corredor el trapo blanco. Uno a uno distinguía los amigos que pasaban, como sombras llevadas por un viento de terror. Las luces de las velas jadeaban afligidas. Y mojado en sudor, entre los pliegues de la cortina, columbré a la tía que se acercaba hacia mí, lenta, lívida, hirsuta, ame-

nazadora. Me traspasaron sus fríos y feroces quevedos, y a través de los dientes cerrados, escupió esta palabra:

—¡Marrano!

Y salió¹⁰.

Después de tan deliciosa catástrofe, Teodorico es expulsado de la casa de la tía para nunca más volver. Un bribón menor se habría amilanado, pero no nuestro hombre, que podría exclamar, con el Parolles de Shakespeare en *A buen fin no hay mal principio*: “¡Viviré tal como soy!” Vende alegremente sus reliquias menores de Tierra Santa y prospera por un tiempo, hasta que la católica Portugal se ve inundada con su oferta y el negocio se malea. En otra epifanía, demasiado oscura para ser comedia, Teodorico debe enfrentar al dios Conciencia y se ve obligado a admitir su propia hipocresía. Contrae matrimonio con la bizca pero amable y bien dotada doña Jesnina, y lleva una vida plena y próspera. Merece un aplauso la visión de la última epifanía, que ni con toda su audacia habría podido llevar a término:

...por no haber tenido el coraje de afirmar, en el oratorio de la tía, cuando, en vez de una corona de martirio apareció sobre el altar una camisa de pecado:

—¡Ahí está la reliquia! ¡Quise dar a ustedes una sorpresa! No es la corona de espinas. ¡Es mejor! ¡Es la camisa de Santa María Magdalena! Ella misma me la dio en el desierto.

Esto lo probaba en seguida con aquel papel escrito en letra correcta: “*A mi portuguesito valiente, por lo mucho que gozamos*”... Ésa era la carta en que la santa me ofrecía su camisa. Allí estaban sus iniciales: ¡M. M.! Allí destacaba esa clara, evidente confesión: “*Lo mucho que gozamos*”. ¡Lo mucho que yo gocé en mandar a la santa mis oraciones hacia el cielo y lo mucho que en el cielo gozó la santa al recibir mis oraciones!

¿Y quién lo dudaría? ¿No mostraron los santos misioneros de Praga, en sus sermones, billetes sin franquear remitidos del cielo por la Virgen María? ¿Y no garantiza *La Nación* la divina autenticidad de aquellas misivas que tienen en sus dobleces la fragancia del paraíso? ¡Los dos sacerdotes, Negrón y Pinheiro, conscientes de su deber y en su natural deseo de buscar columnas donde sostener la fe oscilante, probarían con la camisa, las cartas y las iniciales un milagroso triunfo de la Iglesia! La tía

Patrocinio caería sobre mi pecho, llamándome “su hijo, su heredero”. ¡Y heme rico! ¡Y heme beatificado! Mi retrato sería puesto en la sacristía de la sede. El Papa me enviaría una bendición apostólica por los hilos del telégrafo.

Así quedaban colmadas mis ambiciones sociales¹¹.

La fantasía continúa a medida que la imaginación de Eça gana altura, hasta llegar al párrafo final, que es su apoteosis como escritor:

¡Y heme bienquisto con la Iglesia, celebrado por universidades, con mi rinconcito seguro en la bienaventuranza, mi página en la historia, comenzando a engordar pacíficamente con el dinero de G. Godinho!

¡Y todo lo perdí! ¿Por qué? Porque hubo un momento en que me faltó aquel descarado heroísmo de afirmar que ha creado, a través de la universal ilusión, las ciencias y las religiones¹².

Estamos ante una profecía de “The Secret Life of Walter Mitty” [La vida secreta de Walter Mitty], de James Thurber, pero con esplendor propio. Me gusta en especial la parte en la que habla de cómo el gran heresiarca sentimental Renan se dirigiría a “su querido colega Raposo”. En un éxtasis de delirio creativo, Eça se deja llevar por el deleite de haber trascendido sus propias limitaciones al haber llevado su extravagante romance cómico hasta su verdadero final. Teodorico, derrochador maravilloso, se ha dado cuenta de su propio fracaso: lo único que le faltó fue el “descarado heroísmo de afirmar” que le permitió a Joseph Smith fundar el mormonismo o a Alfred Jarry crear la patafísica, “la ciencia que acabamos de inventar y de la cual había tan apremiante necesidad”.

Eça de Queiroz debe ser conmemorado como un maestro capaz de lograr lo improbable en *La reliquia*: reunir a Voltaire con Robert Louis Stevenson en un romance genial que además es una sátira soberbia, un triunfo literario singular.

Frontispicio 83

Joaquim Maria Machado de Assis

Capítulo CVII: Una nota

“No sucedió nada, pero él sospecha algo; está muy serio, y no habla; acaba de salir. Sonrió sólo una vez, a Ñoñó, después de mirarlo mucho tiempo, ensimismado. No me trató mal ni bien. No sé qué va a seguir; Dios quiera que esto pase. Por ahora, mucha cautela, mucha cautela”.

Capítulo CVIII: Que no se entiende

He ahí el drama, he ahí la punta de la oreja trágica de Shakespeare. Ese pedacito de papel, garrapateado en un segundo, arrugado, era un documento digno de análisis, análisis que no haré en este capítulo, ni en el siguiente, ni tal vez en todo el resto del libro. ¿Podría yo quitarle al lector el gusto de advertir por sí mismo la frialdad, la perspicacia y el aliento de esas pocas líneas, trazadas a toda prisa, y a través de ellas la tempestad de otro cerebro, la ira disimulada, el desespero que se contiene y medita, porque debe resolverse en el lodo o en la sangre, o en las lágrimas?

En cuanto a mí, si les digo que leí la nota tres o cuatro veces a lo largo de aquel día, créanlo, porque es verdad; si agrego que la releí al día siguiente, antes y después del desayuno, créanlo también, pues es la pura realidad. Pero si les digo la conmoción que sentí, duden un poco de mis palabras, y no las acepten sin pruebas. Ni entonces, y ni siquiera hoy, he podido discernir lo que experimenté. Era miedo, y no era miedo; era tristeza, y no era tristeza; era vanidad, y no era vanidad; era, en fin, amor sin amor, esto es, sin delirio; y todo aquello producía una mezcla asaz compleja y vaga, una cosa que no pueden entender, como no la entendí yo. Supongamos que no dije nada¹³.

En sus *Memorias póstumas*, Bras Cubas recibe una nota de su amante casada diciéndole que su marido *quizás* sabe la verdad y a continuación medita sobre la incoherencia de su reacción. Machado de Assis, el más destacado discípulo de Laurence Sterne en el nuevo mundo, escribió su obra maestra en 1880, en un Brasil esclavista, siendo él mismo nieto

de libertos. Pero Machado, genio de la ironía, nunca ataca directamente su sociedad sino que la socava con comedia taimada y un nihilismo marchito. Su *Bras Cubas* es maravillosamente querible y espléndidamente alienado: nunca sufre, así que nunca sufrimos con él. Y sin embargo de sus *Memorias póstumas* emana un vaho de tranquilidad casi sobrenatural, una atmósfera tan original que no puedo compararla con ninguna otra narrativa a pesar de su deuda con Sterne.

El verdadero tema de Machado es nuestra común mortalidad, difícilmente un tema digno de despreocupación y burla, pero que obliga en *Memorias póstumas de Bras Cubas* a adoptar una perspectiva a la vez desapegada e hilarante.

El genio de la ironía nos ha legado a pocos que se puedan equiparar con el afrobrasileño Machado de Assis, a quien considero el artista literario negro más importante hasta el día de hoy. Machado hubiese desechado esta afirmación como otro chiste shandiano.

Joaquim Maria Machado de Assis

1839 | 1908

MACHADO DE ASSIS, autor de *Memorias póstumas de Bras Cubas*, *Quincas Borba* y *Don Casmurro*, es un gran ironista, a la manera de Laurence Sterne en *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759-67). Son muchos los novelistas en quienes ha influido *Tristram Shandy*, desde Goethe y Diderot hasta Balzac y Dickens y, más recientemente, Thomas Mann, James Joyce y Samuel Beckett. Sterne quizás es el precursor más importante de los novelistas hispanoamericanos del siglo xx. Pero Machado de Assis, quien escribió sus novelas en las décadas de 1880 y 1890, está más cerca de Sterne que cualquiera, incluido el Dickens de *Los papeles póstumos del club Pickwick*. Sterne murió en 1768 y un siglo después su fantasma o su demonio, su genio, llegó flotando sobre el mar y poseyó a Machado (como el Horla de Maupassant). No pretendo con ello negar la originalidad y el deleite creativo del maestro brasileño sino afirmar que el espíritu de Sterne liberó a Machado de las exigencias meramente nacionalistas que le habría podido imponer su Brasil natal.

Machado de Assis es una especie de milagro, otra demostración de que el genio literario es independiente del tiempo y el lugar, la política y la religión, y todas las demás contextualizaciones de las que se cree falsamente que determinan los dones humanos. Leí y me enamoré de *Memorias póstumas de Bras Cubas* antes de saber que Machado era mulato y nieto de esclavos, y esto en un Brasil en donde la esclavitud persistió hasta 1888, cuando él estaba próximo a cumplir los cincuenta. Después de leer a Alejo Carpentier supuse, equivocadamente, que Machado era lo que llamamos “negro”. Después de leer a Machado supuse equivocadamente que era lo que llamamos “blanco” (y que E.M Forster denomina con más gracia rosigrís). En *El reino de este mundo*, Carpentier escribe desde lo que ahora consideramos una perspectiva negra. En *Memorias póstumas*, Machado adopta con ironía la perspectiva más bien decadente del blanco portugués-brasileño.

La sátira a la manera de Laurence Sterne le debe mucho a Jonathan Swift y a Alexander Pope, pero con una gentil diferencia que hace que Sterne sea único. El estilo de narración shandiano es original: marcado

por la digresión hasta la locura (quizás en un guiño a la *Historia de una barrica*), pero también infinitamente inventivo. Yorick, el álter ego de Sterne, muere pero regresa varias veces de la muerte, y esas resurrecciones inspiraron a Machado de Assis para que permitiera a Bras Cubas escribir póstumamente sus memorias. Sterne empieza en el momento de la concepción de Tristram; Machado empieza con taimada elegancia:

Durante un tiempo dudé si debía abrir estas memorias por el principio o por el fin, esto es, si pondría como inicio mi nacimiento o mi muerte. Aceptando que lo normal es comenzar por el nacimiento, dos razones me llevaron a adoptar otro método: la primera es que no soy propiamente un autor difunto, sino un difunto autor, para quien la fosa fue una nueva cuna; la segunda es que el escrito quedaría así más galano y novedoso. Moisés, quien también contó su muerte, no la puso en el introito, sino en el final: diferencia radical entre este libro y el Pentateuco.

Dicho lo anterior, expiré a las dos de la tarde de un viernes de agosto de 1869, en mi bella finca de Catumbí. Tenía 64 años, vigorosos y prósperos, era soltero, poseía cerca de trescientos contos, y me acompañaron al cementerio once amigos. ¡Once amigos! Verdad es que no hubo cartas ni anuncios. Añádase que llovía –lloviznaba– una llovizna menuda, triste y pertinaz, tan pertinaz y tan triste que impulsó a uno de aquellos fieles acompañantes a intercalar esta ingeniosa idea en el discurso que pronunció al lado de mi tumba: “Vosotros, que lo conocisteis, bien podéis decir conmigo que la naturaleza parece estar llorando la pérdida irreparable de una de las más bellas almas que han honrado la humanidad. Esta atmósfera sombría, estas gotas del cielo, esas nubes que cubren el azul como un crespón fúnebre, todo ello es el dolor crudo y fiero que roe a la naturaleza sus más íntimas entrañas; todo ello es una sublime alabanza a nuestro ilustre finado”¹⁴.

Al darse cuenta de que Moisés, autor putativo de la Torá, describió su propia muerte al final, decide voltear el procedimiento seguido en las escrituras. Toda su narración está escrita desde la perspectiva de la eternidad, de la cual Machado no nos dice absolutamente nada, implicando por tanto que no hay nada que contar. Machado, ironista escéptico que juguetea con la posibilidad de la locura –como Cervantes, Swift y Sterne–, está más allá de toda creencia, aunque no más allá de la creencia en la tradición literaria europea.

Don Casmurro es una narración tan bella y sutil como *Memorias póstumas*, pero a mí no me pareció tan cautivante, quizás porque no es tan jubilosa como una obra shandiana. A diferencia de Benito Santiago (apodado don Casmurro, un aristócrata que se aleja de los demás), Bras Cubas no cree que la vida es una ópera compuesta por Satán. Sin embargo, optar por una u otra obra supone escoger entre la grandeza, mientras que la muy interesante *Quincas Borba* es desigual, en parte porque es narrada en tercera persona, que no se aviene al estilo de Machado. Este necesita que el protagonista sea el vocero para poder mantener al lector perpetuamente en el borde, donde nos sentimos más a gusto.

Prefiero no citar la dedicatoria de *Memorias póstumas de Bras Cubas* porque es demasiado espeluznante y no es representativa del tono del libro. Aunque Machado dice que Bras Cubas añadió unos toques de pesimismo a sus memorias, las ironías del libro son gentiles, más de Sterne que de Swift, excepto que no hay residuos de fe cristiana en Machado. El escepticismo de Bras Cubas es un nihilismo pragmático en el que toda la realidad, incluido lo erótico, desaparece en la nada. He aquí a Bras Cubas aferrado a Virgilia, el amor de su vida, con quien sostiene una relación adúltera:

Fuera como fuera, todo estaba explicado, pero no perdonado, ni menos aún olvidado. Virgilia me decía una porción de cosas duras, amenazaba dejarme, y, para concluir, elogiaba a su marido. Él sí que era un hombre digno, muy superior a mí, delicado, un primor de cortesía y de cariño; era lo que me decía, mientras yo, sentado, con los brazos apoyados en las rodillas, miraba el suelo, donde una mosca arrastraba a una hormiga que le mordía una pata. ¡Pobre mosca! ¡Pobre hormiga!

—¿Pero no dices nada, nada? —preguntó Virgilia, parándose frente a mí.

—¿Qué he de decir? Ya te lo expliqué todo; tú te empeñas en enojarte; ¿qué he de decir? ¿Sabes qué creo? Creo que estás hastiada, que te aburres, que quieres acabar...

—¡Justamente!

Y fue a ponerse el sombrero, con mano trémula, rabiosa...

—¡Adiós, doña Plácida! —gritó.

Después caminó hasta la puerta, corrió el pestillo, se dispuso a salir; la tomé por la cintura.

—Está bien, está bien —dije.

Forcejeó aún un poco. La retuve, le pedí que no se fuera, que olvidáramos todo; ella se apartó de la puerta y fue a sentarse en el diván; me senté a su lado, le dije muchas cosas tiernas, otras humildes, otras graciosas. No afirmo que nuestros labios llegaron a estar a la distancia de un hilo de cambray, o todavía menos; es materia de controversia. Recuerdo, sí, que en medio de la agitación cayó al suelo un pendiente de Virgilia, que yo me incliné a recogerlo, y que la mosca de antes trepó al pendiente, siempre llevando la hormiga en la pata. Entonces yo, con la delicadeza propia de un hombre de nuestro siglo, puse en la palma de mi mano aquella pareja de mortificados; calculé la distancia que iba de allí al planeta Saturno, y me pregunté qué interés podía haber en un episodio tan insignificante. Si deduces de eso que yo era un bárbaro, te engañas, porque pedí a Virgilia una horquilla, pensando en separar los dos insectos; pero la mosca olió mi intención, abrió las alas y se fue. ¡Pobre mosca! ¡Pobre hormiga! Y Dios vio que esto era bueno, como se dice en la Escritura¹⁵.

Este fragmento forma parte del capítulo CIII, que lleva el apropiado título de “Distracción” (el libro tiene apenas doscientas páginas y 160 capítulos). La crisis en la relación ilícita se resuelva gracias a la encantadora (y tonta) preocupación de Bras Cubas por la hormiga y la mosca. El arte de Machado se impone en la yuxtaposición de “la delicadeza propia de un hombre de nuestro siglo” y “Dios vio que esto era bueno”, pero el lector no puede detenerse aquí porque en el capítulo siguiente hay una visita sorpresa del marido de Virgilia que obliga a Bras Cubas a esconderse en la habitación. A salvo de este percance, Bras Cubas recibe una nota de Virgilia informándole de las sospechas del marido y él reacciona con una frase espléndida: “He ahí el drama, he ahí la punta de la oreja trágica de Shakespeare”. Pero nunca vemos toda la oreja porque Machado no es un escritor trágico. En cambio nos regala con la filosofía de Quincas Borba, amigo de Bras Cubas y robador de relojes. Se trata del “humanitismo, sistema filosófico que habría de arrasar con todos los anteriores”.

Quincas Borba está loco, o a punto de estarlo, y jamás he recibido una explicación lúcida sobre lo que enseña exactamente el “humanitismo”. En el entretanto, la apasionada relación con Virgilia termina, Bras Cubas cumple cincuenta años y pronuncia una conferencia ante el parlamento brasileño en defensa de la reducción del tamaño de los chacós de la Guardia Nacional. Nos acercamos al vacío: Quincas Borba

se vuelve indiscutiblemente loco, varias novias de juventud de Bras Cubas acaban mal, y de pronto él mismo se encuentra en su lecho de muerte y Virgilia le hace una última visita de despedida. Muere sin quejas y sin arrepentimientos, con la sensación de llevarle la delantera a todo el mundo, como lo explica en la última oración de la novela:

...porque al llegar a este otro lado del misterio, me vi con un pequeño saldo, que es la última negación de este capítulo de negaciones: no tuve hijos, no transmití a nadie el legado de nuestra miseria¹⁶.

No hay demasiados infortunios en *Memorias póstumas* y eso también sorprende al lector. El libro es cómico, hábil, evasivo y muy divertido de leer. El genio de Machado niega lo patológico mientras subvierte con suavidad los supuestos principios y valores. Es como si Laurence Sterne se hubiese alejado del cristianismo, reemplazando los absurdos de la monarquía británica del siglo XIX por las inanidades de opereta del Imperio brasileño del siglo XIX (con todo y esclavos, para amortiguar la sensación de irrealidad).

Es notable cómo Machado modula a lo largo de la novela su tono lúcido y despreocupado sin violar jamás su consistencia. El exquisito nihilismo del libro no es shandiano y pone de manifiesto una actitud y una perspectiva soberbiamente originales. Su lectura me produce regocijo y escalofríos simultáneamente. Oigamos a Bras Cubas despidiéndose del amor a los cincuenta, en un capítulo con el muy adecuado título de “Oblivion”:

Y siento ahora que si alguna dama ha seguido estas páginas, cerrará el libro y no leerá las que faltan. Terminó para ella el interés de mi historia, que era el amor. ¡Cincuenta años! No es todavía la invalidez, pero terminó la frescura. Vengan otros diez años, y comprenderé lo que un autor decía, comprenderé que “No es tanto no hallar ya quién se acuerde de mis padres, sino cómo he de encarar mi propio OLVIDO”.

Quede subrayado este nombre. ¡OBLIVION! Es justo que se prodiguen todos los honores a un personaje tan despreciado y tan digno, invitado de última hora, pero oportuno. Lo sabe la dama que brilló en la aurora del actual reinado, y más penosamente la que ostentó sus gracias bajo el antiguo régimen, porque esta se siente más cerca del triunfo, y sabe ya que otras ocuparon su sitio. Así pues, si es digna de sí misma, no intenta re-

vivir el recuerdo ya muerto, o moribundo; no busca en las miradas de hoy los ecos del ayer, cuando eran otros los que presidían la marcha de la vida, alegre el alma y veloz el pie. *Tempora mutantur*. Comprende la fatalidad del torbellino, que arrasa sin piedad ni excepción las hojas del bosque y los escollos de la senda; y, si tiene un poco de filosofía, no envidia sino que compadece a las que ocuparon su carroza, porque también ellas serán apeadas por el lacayo OBLIVION. Espectáculo destinado a divertir al planeta Saturno, que anda de pésimo humor¹⁷.

A diferencia de Saturno, a mi no me aburre —más bien me divierte— saber que pronto tendré que enfrentar también mi propio OBLIVION. El genio de Machado de Assis consiste en mantener la atención del lector, dirigirse a él con frecuencia y directamente, evitando al mismo tiempo el mero “realismo” (que nunca es realista). Las *Memorias póstumas de Bras Cubas*, escritas desde la tumba, son únicas a la hora de volver entretenido el OBLIVION.

Frontispicio 84

Jorge Luis Borges

Dos observaciones quiero agregar: una, sobre la naturaleza del Aleph; otra, sobre su nombre. Este, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al disco de mi historia no parece casual. Para la cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la Mengenlehre, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes. Yo querría saber: ¿Elegió Carlos Argentino ese nombre, o lo leyó, aplicado a otro punto donde convergen todos los puntos, en alguno de los textos innumerables que el Aleph de su casa le reveló? Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph⁸.

Carlos Argentino Daneri evidentemente es una sátira del poeta estalinista chileno Pablo Neruda, pero el Aleph—verdadero o falso—ya es alta fantasía cabalística, vital para el genio de Borges. Borges, un gnóstico que se revela en sus cuentos como supremamente consciente de sí mismo, se refirió así al entusiasmo que sentía por la doctrina del heresiarca gnóstico Basílides (siglo II): “¿... qué mayor gloria para un Dios que la de ser absuelto del mundo?”. El gnóstico extranjero o Dios extraño, exilado del cosmos, ni creó el mundo ni nos creó a nosotros. En el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, se cita a un sabio gnóstico de Uqbar diciendo que “los espejos y la paternidad son abominables porque multiplican y divulgan [el universo]”.

De su primer cuento, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, Borges dijo que sonaba exhausto y escéptico porque había surgido al final de un periodo literario muy largo. El ficticio Menard, parodia del escritor modernista francés, reproduce *El Quijote* palabra por palabra pero proclama su triunfo sobre Cervantes porque el *Quijote* de Menard aparece con siglos de retraso, razón por la cual reverbera con más fuerza.

Creo que las ironías de Borges alcanzan su apoteosis en “La muerte y la brújula”, un cuento abiertamente cabalístico en el que Red Schar-

lach el Dandi, un gángster judío-argentino parecido al Benya Krik de Babel, atrapa al detective Erik Lönnrot en un laberinto de pistas falsas. Antes de ejecutar a Lönnrot, quien ha criticado sin emoción las líneas redundantes del laberinto, Scharlach le replica: “Para la otra vez que lo mate le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible; incesante”.

Como Shelley –aunque sin tanta profundidad– Borges llegó a considerar que toda la literatura era un único poema narrativo cíclico, escrito y reescrito a través de los siglos. Nunca me he recuperado de la herida que me causó la primera lectura de los cuentos de Borges, hace cuarenta años, pero siempre es la misma herida. Borges no habría pensado que esa fuese una limitación suya, pero Shakespeare nos hiere de mil maneras diferentes.

Jorge Luis Borges

1899 | 1986

LA FAMA DE BORGES se basa en sus ficciones, las mejores de las cuales no pasan de doce-quince páginas. También fue un poeta notable, pero debemos considerar a Borges en primera instancia como un ensayista de genio a la manera de sus más auténticos precursores, el crítico romántico inglés Thomas De Quincey (1785-1859) y el peón intelectual inglés y hombre de letras Gilbert Keith Chesterton (1874-1936). Aquí me centraré principalmente en ellos, pues en otras ocasiones me he ocupado de sus cuentos, en especial “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La muerte y la brújula”, “El inmortal”, “Los teólogos” y “El Aleph”.

Como el poeta portugués Fernando Pessoa, Borges se crió hablando y leyendo inglés y se dice que leyó *El Quijote* por primera vez en inglés. Desde el comienzo no hacía muchas distinciones entre la lectura como una especie de reescritura y la escritura misma. Aunque su biógrafo Emir Rodríguez Monegal lo relaciona con aquellos escritores que abiertamente convierten a sus lectores en coautores (Rabelais, Cervantes, Sterne), creo que De Quincey —en quien es prácticamente imposible distinguir la lectura del plagio y de la reescritura— le dio al joven Borges el impulso inicial para que mezclara la parodia, la traducción, los sueños y las pesadillas y la crítica literaria en esos “textos de no ficción” que hoy consideramos estrictamente borgianos.

De Quincey, adicto al opio, llevó una vida impróvida y llena de tristezas, a lo largo de la cual se ganó el sustento como periodista y escritor misceláneo de innumerables temas: metafísica, historia, política, literatura, lingüística. En él descubrió Borges por primera vez uno de sus principios cardinales, la lengua que organiza y reescribe el cosmos:

Incluso los sonidos articulados o brutales del globo deben de ser otros tantos lenguajes y cifras cuya correspondiente clave se encuentra en alguna parte, que tienen su gramática y su sintaxis; de manera que las asuntos menores del universo deben ser espejos de los mayores.

Los espejos, como los laberintos y las brújulas, abundan en Borges: son metáforas que pretenden responder al acertijo de la esfinge tebana: ¿qué es el hombre? Borges había aprendido con De Quincey que Edipo, y no el hombre en general, era la solución profunda al acertijo. Edipo ciego, Homero, Joyce, Milton, Borges: cinco en uno. La madre de Borges murió a los 91 después de ser durante muchos años la dedicada secretaria de su hijo. Ciudadino, irónico y de finas maneras, Borges sólo pierde la compostura cuando se le menciona a Freud. Honremos, pues, a Borges asociándolo con Edipo el hombre y no con el complejo. El genio de Borges, en especial en sus no ficciones, radica en su capacidad para ejemplificar lo que el hombre es: el sujeto y el objeto de su búsqueda.

Sobre su deuda con De Quincey Borges afirmó que era tan extensa, que si señalase sólo una parte parecería que repudiaba o silenciaba otras. Pero una de las lecciones que aprendió de él fue a abjurar de todos los historicismos, incluyendo aquellos que explican exhaustivamente la individualidad del genio. Borges cita a De Quincey afirmando que la historia es una disciplina muy vaga y sujeta a infinitas interpretaciones, afirmación que necesariamente incluye la historia de la cultura y el pernicioso historicismo del difunto Michel Foucault, que destruyó los estudios humanísticos en el mundo angloparlante. Ofrezco a Borges —y con él, la literatura de la imaginación— como antídoto contra Foucault y sus resentidos seguidores. Borges, que se opuso valerosamente al fascismo y al antisemitismo argentinos, nos empuja lejos de la ideología y hacia Shakespeare.

En un cierto sentido Borges no escribió ensayos de peso; casi todos son cortos, como sus cuentos. Dos excepciones son “Historia de la eternidad” (1936), que condensa la eternidad en 16 páginas, y “Nueva refutación del tiempo” (1944-47), que sólo ocupa quince páginas. Ambos son magníficos pero no han significado tanto para mí como muchos sueltos y fragmentos breves, de tres o cuatro páginas, entre los cuales destaco “Kafka y sus precursores” (1951), de dos páginas y media, y una frase que ha sido crucial para mí: “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores”. Borges era un idealista literario a ultranza que creía que las polémicas y las rivalidades no desempeñaban papel alguno en el drama de la influencia, cosa con la que yo no estoy de acuerdo. Y sin embargo Borges bien podría ser único en su género, pues sus precursores escribieron en inglés y en alemán y él, en español. De Quincey, Chesterton, sir Thomas Browne, el ineludible Edgar Poe, Robert Louis

Stevenson, Walt Whitman y Kafka influyeron con más fuerza en la obra de Borges que Cervantes y Quevedo. Los precursores de Borges (él nos lo advierte) son innumerables: en sus poemas oímos ecos de Robert Browning que son sólo un poco más débiles que los ecos de Whitman, y a veces me parece que el más cercano a él de entre los escritores españoles era Unamuno. Surge la tentación de un laberinto borgiano pero prefiero ignorarlo: al fin y al cabo fue Borges quien nos enseñó que Shakespeare era todos los hombres y ninguno, lo cual significa que él es el laberinto vivo de la literatura.

Borges escribió un cuento extraordinario sobre Shakespeare, “Everything and Nothing” (título original del texto de dos páginas en español). El Shakespeare de Borges es en la práctica el primer nihilista, convencido de que “nadie hubo en él” (y fue el Yago de Shakespeare quien inventó el nihilismo europeo). Esta sensación de vacío lo lleva a iniciar una carrera como actor y, después, como dramaturgo:

Acosado, dio en imaginar otros héroes y otras fábulas trágicas. Así, mientras el cuerpo cumplía su destino de cuerpo, en lupanares y tabernas de Londres, el alma que lo habitaba era César, que desoye la admonición del augur, y Julieta, que aborrece a la alondra, y Macbeth [...] Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser¹⁹.

Después de persistir durante veinte años “en esa alucinación dirigida”, Shakespeare se siente abrumado por el horror de los otros, y se devuelve a Stratford a vivir como “empresario retirado”. Borges se atreve con un último párrafo que funciona, pero que se acerca peligrosamente al límite de la representación:

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: *Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo*. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: *Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres mucho y nadie*²⁰.

Es conmovedor y refleja el sentido trágico de la existencia que Borges comparte con Unamuno, aunque el homenaje al milagro de la universalidad de Shakespeare le da un giro afirmativo al *pathos*. Veinti-

cinco años después, al final de su carrera, Borges escribió un último cuento, “La memoria de Shakespeare”, que resulta inerte: un profesor alemán de Shakespeare recibe el don improbable y equívoco de la memoria del poeta pero nada se nos revela —que no sepamos ya— antes de que le entregue la memoria de Shakespeare a otro, sobrecogido de angustia. Pero al final el gran Borges, de 85 años de edad, nos regala un momento sublime; después de ceder la memoria, el profesor repite “como una esperanza estas resignadas palabras”:

*Viviré tal como soy*²¹.

Son las palabras desafiantes de Parolles, el soldado charlatán y jactancioso, después de haber sido humillado y expuesto en *A buen fin no hay mal principio*:

Aún estoy agradecido al Cielo. Si mi corazón hubiese nacido grande, habría estallado con esto. No quiero ser más capitán; pero quiero comer, beber y dormir como lo haga cualquier capitán. Viviré tal como soy. Que el que se tenga por fanfarrón vendrá al fin a reconocer que es un asno. ¡Enmohécete, espada! ¡Desapareced, rubores! ¡Y viva Parolles con toda seguridad en la ignominia! ¡Siendo un loco, medré de la locura! ¡Hay sitio y recursos para todo hombre viviente! Voy en pos de ellos²².

En contexto, esto nos hace estremecer y Borges nos empuja brillantemente a que contextualicemos. Nosotros (Borges tampoco) no podemos ser Shakespeare, pero viviremos tal como somos.

Frontispicio 85

Italo Calvino

El Gran Jan ya estaba hojeando en su atlas los mapas de las ciudades amenazadoras de las pesadillas y las maldiciones: Enoch, Babilonia, Yahoo, Butúa, Brave New World.

Dice: –Todo es inútil si el último fondeadero no puede ser sino la ciudad infernal, y donde, allí en el fondo, en una espiral cada vez más cerrada, nos sorbe la corriente.

Y Polo: –El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es riesgosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio²³.

Con este hermoso precepto concluye *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, y este es el legado humanitario de su genio para la fantasía. A lo largo de todo el libro, Marco Polo describe sus viajes imaginarios a ciudades invisibles a Kublai Jan, hasta que el anciano emperador se da cuenta de que todas las ciudades son una ciudad, la ciudad de los condenados, el infierno. Marco Polo, hablando a nombre de Calvino, ofrece dos alternativas a la condenación. La primera, que nosotros mismos nos volvamos tan infernales que ya no nos demos cuenta de dónde estamos; la segunda, que exige atención y es riesgosa, es un mandato para leer mejor y vivir mejor:

Buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio²⁴.

Calvino, un fabulista extremadamente cómico, nos instruye con frecuencia a través de la risa, como en *El caballero inexistente*. Es una risa libre de burla, una risa que sana. Sus ciudades invisibles son mujeres potenciales, improbables pero, las más de las veces, locamente atractivas. La más perturbadora, para mi gusto, es Valdrada:

Los habitantes de Valdrada saben que todos sus actos son a la vez ese acto y su imagen especular que posee la especial dignidad de las imágenes, y esta conciencia les prohíbe abandonarse ni un solo instante al azar y al olvido. Cuando los amantes mudan de posición los cuerpos desnudos piel contra piel buscando cómo ponerse para sacar más placer el uno del otro, cuando los asesinos empujan el cuchillo contra las venas negras del cuello y cuánta más sangre grumosa sale a borbotones, más hunden el filo que resbala entre los tendones, incluso entonces no es tanto el acoplarse o matarse lo que importa como el acoplarse o matarse de las imágenes límpidas y frías en el espejo²⁵.

Italo Calvino

1923 | 1985

ITALO CALVINO reunió una antología, *Cuentos fantásticos del XIX*, cada uno de cuyos volúmenes tiene un subtítulo: *Lo fantástico visionario* y *Lo fantástico cotidiano*, que caracteriza espléndidamente su propio trabajo. Se considera correctamente que su obra maestra es *Las ciudades invisibles* (1972), pero como ya he discutido esa obra en otra parte, aquí me ocuparé de *El caballero inexistente* (1959). Sin embargo voy a empezar con un obituario maravilloso que apareció hoy en el *New York Times* (25 de marzo de 2001, página 44, firmado por Douglas Martin) y que está dedicado a la vida del presidente de la Sociedad Internacional para la Investigación de la tierra plana (International Flat Earth Research Society). Los defensores de la Tierra plana existen desde 1832 pero alegan que su linaje es mucho más antiguo. Me resultan conmovedores en comparación, por ejemplo, con los oxfordianos, que me mandan unas cartas horribles cada vez que digo que Lucy Negro, la famosa puta antillana, es una mejor candidata a autora de las obras de Shakespeare que el conde de Oxford, porque ella al menos se acostó con Shakespeare.

Los defensores de la tierra plana, como los defensores del conde de Oxford, vuelven literales sus fantasías. Como crítico literario, les recomendaría que leyeran a Kafka o a Borges o a Calvino para curar su enfermedad. El caballero inexistente de Calvino, una armadura vacía convencida de ser un hombre que anda a punta de fuerza de voluntad, es una creación verdaderamente genial y su historia me levanta el ánimo hasta en los días más sombríos.

Carlomagno está pasando revista a sus paladines cuando se topa con uno enteramente vestido con una armadura blanca que se identifica a sí mismo como “Agilulfo Emo Bertrandino de los Guildivernos y de los Otros de Corbentraz y Sura, caballero de Selimpia Citerior y Fez”. He debido escribir “que se identifica a sí misma”, porque en realidad es la armadura la que habla. Carlomagno, que está viejo y un poco cansado, se da cuenta de que Agilulfo está en muy buena forma —sobre todo para alguien que no existe—, cosa que en realidad no describe la habilidad y la dedicación de Agilulfo, un soldado modelo y por ende alguien que

desagrada a todo el mundo excepto al lector, para quien es un deleite —y un misterio—. Calvino no ofrece explicación alguna sobre cómo, cuándo o porqué resolvió esta armadura volverse un ser vivo, pero yo a diario me topo ternos que seguramente hicieron lo mismo. Pero a diferencia de estos, Agilulfo tiene personalidad. Es una especie de Malvolio de buen corazón, puntilloso y altanero, “atento, nervioso, altivo; el cuerpo de la gente que tenía un cuerpo le causaba, sí, un malestar semejante a la envidia, pero también una punzada que era de orgullo, de superioridad desdenosa”. Pero no tiene mala voluntad: necesita toda su voluntad para seguir adelante.

Aparece en escena Rambaldo de Rosellón, decidido a vengar la muerte de su padre a manos del campeón sarraceno, el argalif Isoarre. La angustia del joven obliga a Agilulfo a reconfortarlo:

Los estados de desfallecimiento o de desesperación o de furor de los otros seres humanos le daban inmediatamente a Agilulfo una calma y una seguridad perfectas. El sentirse inmune a los sobresaltos y angustias a los que están expuestas las personas existentes lo inducía a adoptar una actitud superior y protectora²⁶.

Yo creo que el narrador está siendo injusto, pero unas páginas más adelante nos enteramos de que no es Calvino quien cuenta la historia sino sor Teodora, monja de la orden de San Columbano:

...somos muchachas de campo, aunque nobles, siempre vivimos retiradas, en perdidos castillos y después en conventos; fuera de funciones religiosas, triduos, novenas, trabajos del campo, trillas, vendimias, fustigaciones de siervos, incestos, incendios, ahorcamientos, invasiones de ejércitos, saqueos, violaciones, pestilencias, no hemos visto nada²⁷.

Sor Teodora protesta tanto que el lector sospecha, mucho antes de la revelación final del libro, que esta monja contadora de cuentos en realidad es el guerrero Bradamante, una amazona apuestísima de quien Rambaldo se enamora para su desgracia, pues ella a su vez está enamorada del inmaculado Agilulfo, necesariamente incólume ante la pasión.

Pero antes del romance, vamos al combate entre moros y cristianos, que se gritan insultos en una increíble variedad de lenguas:

De modo que en esta fase del combate participaban los intérpretes, tropa rápida, de armamento ligero, montada en caballos, que daban vueltas en torno, cogían al vuelo los insultos y los traducían de golpe y porrazo a la lengua del destinatario²⁸.

Calvino le hace una venia a Borges y admite que Robert Louis Stevenson y Voltaire son sus precursores, aunque yo también oigo a Swift en su exuberante inventiva, digna de *Historia de una barrica* o de *La batalla entre los libros*. El joven Rambaldo ataca a Isoarre, sólo para descubrir que se enfrenta a su anteojero —el héroe sarraceno es miope—. El enfurecido Rambaldo destroza los anteojos:

En ese mismo instante, como si el ruido de los lentes hechos astillas hubiera sido la señal de que estaba perdido, Isoarre fue a ensartarse en derechura en una lanza cristiana.

—Ahora su vista —dijo el anteojero— ya no necesita lentes para mirar a las huríes del Paraíso —y picó espuelas²⁹.

Tan ambigua victoria precede al primer encuentro de Rambaldo con Bradamante, quien, como ya dije, está perdidamente enamorada de Agilulfo, quien ahora tiene un escudero que se llama aproximadamente Gurdulú, que no distingue sus pies de su cabeza y cuyo lema es “¡Todo es sopa!”. Está también el joven Turrismundo de Cornwall, quien confronta al pobre Agilulfo, provocándole una crisis: Agilulfo había sido nombrado caballero quince años atrás por haber salvado a Sofronia, la hija virgen del rey de Escocia, de ser violada por bandoleros; y ahora Turrismundo, de veinte, insiste en que su madre es Sofronia y su padre es la Sagrada Orden de los Caballeros del Santo Grial, así, colectivamente. Empieza una doble búsqueda: Agilulfo busca a Sofronia y Turrismundo busca a su padre colectivo. Pero me volveré loco si sigo intentado resumir la trama, pues es evidente que Calvino pretende que la trama nos vuelva locos:

Ahora comienza el verdadero desarrollo de la peripecia, o sea los azarosos viajes de Agilulfo y su escudero para hallar la prueba de la virginidad de Sofronia, los cuales se entretajan con los de Bradamante perseguidora y perseguida, de Rambaldo enamorado y de Turrismundo

en busca de los Caballeros del Grial. Pero este hilo, en vez de correrme veloz entre los dedos, se afloja, se enreda...³⁰.

Y sin embargo ni se afloja ni se enreda; las últimas veinte páginas de la novela son su mayor victoria. Agilulfo logra reivindicarse al hallar a Sofronia y rescatarla de nuevo. Turrismundo llega al lugar donde Agilulfo la ha dejado a salvo y Sofronia y él se enamoran al instante. Posteriormente son exonerados de la acusación de incesto, cuando se descubre que ella *no* es su madre, después de lo cual pasamos a la apoteosis y autoinmolación de Agilulfo, quien ha pasado una noche encantadora con la bella y tentadora Priscilla y la ha convencido, antes de partir al amanecer, de que lo ayude a llevar a cabo su última misión. No se nos explica por qué abandona su armadura y su espada en un claro del bosque, con una nota: "Dejo esta armadura al caballero Rambaldo de Rosellón". Suponemos que la frustración erótica debilitó la extraordinaria fuerza de voluntad del inexistente caballero. La historia pronto llega a su fin: a pesar de la resistencia inicial, Bradamante decide ser feliz con Rambaldo, quien se encamina a la batalla con la armadura de Agilulfo.

Calvino aseguró alguna vez que los temas de esta novela breve eran las formas vacías y la naturaleza concreta de la existencia, la conciencia de ser en el mundo y la construcción de nuestro propio destino: me parece una visión demasiado amplia para la historia de Agilulfo. Gracias a un milagro del genio cómico de Calvino, Agilulfo se transforma de un ordenancista en un romántico buscador de desgracias que muere (si es que podemos usar esa palabra) a causa de la desesperación erótica. No se me habría ocurrido nunca que este cuento tan absurdo pudiera terminar con esta nota de tristeza y deber cumplido. *Las ciudades invisibles* es la obra maestra de Calvino, pero *El caballero inexistente* es su obra más divertida y adorable.

Lustro dieciocho

**WILLIAM BLAKE, D. H. LAWRENCE,
TENNESSEE WILLIAMS, RAINER MARIA RILKE,
EUGENIO MONTALE**

Yesod es el cimiento de la vida pasional y en su segundo lustro he reunido a cinco visionarios muy diferentes entre sí pero aliados en su intensidad y en su poder de transformación.

William Blake y D.H. Lawrence fueron genios proféticos, hacedores de mitos empeñados en liberarnos de la tiranía de la naturaleza. Aunque Lawrence sigue caído en desgracia a comienzos del siglo XXI, hay posibilidades de que los críticos feministas reconsideren su rechazo, así sea sólo porque sus actitudes más extremistas son poco importantes en comparación con la fuerza estética y espiritual de sus mejores cuentos, novelas y poemas. Desde una perspectiva más amplia, Lawrence se considerará comparable a Blake.

Tennessee Williams sigue siendo el único dramaturgo estadounidense cuya calidad literaria es incuestionable. A pesar de las reservas que produce, Rilke es uno de una manotada de poetas europeos que fueron profetas convincentes además de grandes artistas. En Eugenio Montale convergen las vertientes principales de la tradición poética italiana, desde Dante hasta Leopardi, y fue el par de Valéry y de Rilke.

Frontispicio 86

William Blake

He estado muy cerca de las puertas de la muerte y he regresado muy débil, un viejo enfermizo y tambaleante, pero no de espíritu y de vida no el Hombre de Verdad la Imaginación que vive para siempre. En eso soy cada vez más fuerte mientras que este tonto cuerpo decae.

Este es un fragmento de una carta de Blake del 12 de abril de 1827, cuatro meses antes de su muerte. A pesar de que me he dedicado casi toda la vida a leer y a estudiar a Blake, sigue siendo asombroso y refrescante para mí. Es difícil prescindir de la ilusión de que era esencialmente un místico, como descubro una y otra vez. Blake fue un poeta-pintor que consideraba que la Biblia era un gran código de arte y debe ser considerado más bien como un visionario, afín a Dante, Milton y Shelley.

“El Hombre de Verdad la Imaginación” no es una referencia ni mística ni prometeica: es la conciencia que uno adquiere con la madurez, ya sea como artista o como apreciador del arte. Blake le asigna la inmortalidad al Hombre de Verdad la Imaginación y al hacerlo no se refiere a la inmortalidad literal sino a algo que se parece más bien a la historia de Enoc en el Yavista: “Caminó, pues, Enoc con Dios y desapareció porque lo llevó Dios”. La cábala, en la cual Blake era versado, interpretaba esto como que Enoc ascendió y se convirtió en el ángel Metatrón, el Yavé menor. Los mormones estadounidenses, como los cabalistas y los herméticos, creen en esta transfiguración e identifican a su profeta, vidente y revelador —Joseph Smith— con Enoc.

Yo, que he envejecido venerando a Blake, creo que él pudo haber estado convencido de ser otro Enoc y que por tanto resucitó antes de morir, que es lo que los antiguos gnósticos (como aquellos con quienes Pablo discutía en Corinto) creían de Jesús: que primero resucitó y después murió.

Para Blake la poesía y la pintura eran profecía. Su poesía es opacada por Milton y su pintura, por Miguel Ángel, pero su arte es único en cuanto profecía del Hombre de Verdad la Imaginación.

William Blake

1757 | 1827

CUANDO TENÍA NUEVE O DIEZ AÑOS copié los poemas más largos de Blake en mis cuadernos para poder conservarlos después de devolver a la sucursal Melrose de la Biblioteca Pública del Bronx el ejemplar renovado una y otra vez de sus obras, editado por Geoffrey Keynes. Nunca emulé a Tennessee Williams, quien liberó para sí la copia de la Biblioteca de Washington University (St. Louis) de mi otro poeta favorito, Hart Crane. La poesía de Blake y la de Crane fueron los primeros libros que poseí —regalos de cumpleaños de mis hermanas mayores—. Y digo esto porque no puedo empezar a discutir el genio de William Blake sin mencionar el hecho de que el respeto que siento por él se remonta a sesenta años atrás. No dudo de que un afecto personal tan viejo excluya toda perspectiva histórica (al menos en mi caso), pero este libro es una protesta insistente contra la historización y la contextualización de la imaginación del genio. Al comienzo cité la afirmación de Blake de que el genio siempre se eleva sobre su era, y vuelvo a ella de lo más contento.

El genio de Blake era multiforme: su pintura era formidable aunque nunca alcanzó la eminencia estética de su poesía. Su poesía más importante —sus “épicos breves” o “profecías”— siguen siendo muy difíciles para el lector común a pesar de la larga y distinguida tradición exegética que las acompaña. “Lo que no se le puede explicar al idiota no merece su atención”, respondió bruscamente. Sus poderes conceptuales eran extraordinarios; su mente era tan poderosa y original como la de Dante, la de Shakespeare y la de Milton, y con frecuencia le hace menos concesiones al lector descuidado que sus precursores. Shakespeare, el más rico de todos los poetas, juega a hacer concesiones en todo, pero en últimas su arte más profundo es tan exigente como el de Milton o el de Dante. Como el Joyce de *Finnegans Wake*, Blake quiere que su lector ceda completamente ante una visión altamente organizada, que muchos consideran excéntrica. Como Shakespeare, Joyce no pretende ser fuente de salvación espiritual para sus lectores. Como Dante y Milton, Blake no pretende menos. Pasó hace mucho la era de T. S. Eliot, que consideraba que Blake era un mueble hecho en casa, pero *Los cuatro Zoas*, *Milton*

y *Jerusalem*—los poemas más importantes de Blake—siguen siendo obras prohibidas para muchos lectores curiosos y de buena voluntad.

Los textos que usaré aquí para probar el genio de Blake provendrán de estos poemas y no de la lírica aparentemente más accesible de *Songs of Innocence and Experience* [Cantos de Inocencia y de Experiencia], y de los cuadernos de Blake, aunque también hablaré de las cuartetos luminosas que conforman el epílogo de *The Gates of Paradise* [Las puertas del Paraíso], un librito emblemático que Blake reeditó en 1818.

Blake era un protestante herético que llevó la disidencia inglesa más lejos que Milton, si bien tiendo a estar de acuerdo en la apreciación de A.D. Nuttall según la cual Milton es el puente entre las especulaciones de Christopher Marlowe y el “sistema” a gran escala de visión extravagante de Blake. La obra de Milton, en especial *El paraíso perdido*, es la Montaña de visión que la mayoría de los altos románticos escalaron. Su influencia se sumó a la de Shakespeare y Spenser para crear en Blake, Wordsworth, Shelley, Coleridge, Keats y otros la sensación de que ellos eran el renacimiento del Renacimiento inglés.

Yo mismo menosprecio la moda académica de llamar al Renacimiento europeo la temprana modernidad europea. Propongo, en cambio, regresar a la idea de la posilustración, un movimiento a gran escala que separa (hasta cierto punto) a Milton de Shakespeare y que concibe la literatura desde Milton hasta nuestros días como una amplia continuidad que incluye a Pope, al doctor Johnson, a Goethe, a Blake, a Wordsworth, a Byron, a Pushkin, a Stendhal, a Víctor Hugo, a Tolstoi, a Emerson, a Whitman, a Dostoievski, a Balzac, a Dickens, a Flaubert, a Joyce y a Proust, entre otros. El romanticismo, el llamado modernismo y el más arbitrario aún posmodernismo me parecen solamente fases de una sensibilidad posilustración. Shakespeare, Cervantes y Montaigne son tan grandes que contienen movimientos que no han empezado todavía: no es posible ver dónde terminan. Eran tan ricos interiormente que pudieron absorber toda la cultura occidental sin mucha angustia. Milton y Goethe, Blake y Tolstoi, eran conciencias gigantes, pero sus actitudes hacia el pasado cultural—en ocasiones agresivas, en ocasiones evasivas—son de una clase diferente de las de Shakespeare, Cervantes y Montaigne.

Como es evidente en todas y cada una de las páginas de este libro, yo soy emersoniano: no existe la historia, sólo la biografía. Nunca me he tropezado con una energía social, aunque he tenido que enfrentar varias histerias sociales. No sé cómo se puede ser más ilustrado que Shakespeare o Montaigne. Muchos académicos me aseguran que Shakespeare, Cervantes y Montaigne eran cristianos creyentes. Yo no lo creo. Los tres más grandes escritores posteriores a Dante eran librepensadores, aunque no hubieran podido decirlo en voz alta. En Estados Unidos hoy no se puede ser elegido perrero sin declarar su lealtad a un ser supremo. Socialmente es más aceptable ser musulmán o budista o partidario de la Nueva Era que ateo declarado. Y las cosas serían mucho peores si Shakespeare, Montaigne y Cervantes no se hubieran sometido. No sé si Shakespeare era secretamente católico, pero lo dudo. En la práctica, Eros era el dios de Shakespeare. Montaigne era un católico político, seguidor de Enrique de Navarra en la mediación entre calvinistas y católicos, mientras que Cervantes sin duda hubiese tenido que enfrentar la Inquisición si se le hubiera ido la mano en ironías. La madre de Montaigne, a quien escasamente nombra, venía de una familia de judíos españoles conversos, y nadie sabe con seguridad si Cervantes era un cristiano viejo o no. Milton fue un cristiano protestante, pero la suya fue una secta de uno, como la de Blake. Goethe no era cristiano y Tolstoi era tolstoiano. La literatura posterior a la Ilustración es esencialmente poscristiana. De hecho Estados Unidos, la más cristiana de las naciones, es poscristiana aunque nadie, ni siquiera los especialistas en el tema religioso, lo admite. Evidentemente Estados Unidos es la más religiosa de las naciones, ¿pero qué tienen en común la religión americana con la cristiandad europea medieval o moderna? ¿Qué tanto hemos conservado institucional, teológica y culturalmente del protestantismo histórico? Hay un Dios americano y un Cristo americano, ¿pero quiénes o qué son? Quizás era de eso de lo que hablaba Blake en "To the Accuser Who Is the God of this World" [Al acusador que es el Dios de este mundo]

Realmente Satán mío no eres más que un burro
Que no distingue al hombre de su vestimenta
Todas las rameras fueron vírgenes alguna vez
No puedes convertir a Constanza en Araminta

Aunque eres adorado con los nombres divinos
De Jesús y Jehová, no eres más
Que el hijo de la mañana que declina en las noches cansadas
El sueño al pie de la colina de los viajeros perdidos

¿Rendimos culto al acusador? No dudo de que Blake, resucitado entre nosotros, creyera que sí. En parte Blake se refiere al Acusador del pecado o superyó (si es que la traducción sirve de algo) que metió a Job en problemas. Pero a Blake lo dejaría perplejo nuestra América, donde Dios nos ama, de acuerdo con el 89 por ciento de la población. Blake era un profeta, como lo era D.H. Lawrence. ¿Quién más, en Inglaterra? ¿Cuántos auténticos profetas americanos ha habido? Está Joseph Smith, el vidente de los mormones, martirizado por la milicia estatal de Illinois. Está Emerson, cuyo odio hacia el Sur incrementó su senilidad temprana. Hemos tenido poetas proféticos, como Whitman y Hart Crane, magníficos estéticamente pero no videntes. La jerarquía mormona actual reduce a Joseph Smith a ser un piadoso confirmador de Cristo, cosa que es absurdamente inadecuada. Como los antiguos herméticos y ciertos cabalistas y gnósticos, Smith buscaba borrar la distinción entre lo humano y lo divino, y esa fue también la carga de la enérgica profecía de Blake. El poeta defendía el amor libre pero no estaba en posición ni personal ni social de practicarlo. En su fase final en Nauvoo, Joseph Smith instituyó el matrimonio plural o celestial para una élite. Este prevaleció en la teocracia de Brigham Young y llegó oficialmente a su fin después de John Taylor, quien fue a la cárcel por él. Cuando Utah se convirtió en estado siguió existiendo clandestinamente y ahora separa a los herejes brighamitas de la Iglesia mormona establecida. Debo abandonar a Smith para regresar a Blake, pero espero poder seguir yuxtaponiéndolos en otra parte, en un libro sobre la inmortalidad.

Como Shelley, Blake empezó como activista revolucionario, pero las medidas de Pitt contra los que protestaban lo silenciaron. Como no deseaba que lo mandaran a Australia o a la cárcel, se limitó a seguir expresando su furia en sus cuadernos y en sus profecías. Pero esconderse tiene un costo, en especial cuando el genio de quien se esconde es esencialmente profético. Los profetas no expresan su furia en secreto; su misión exige una honestidad total. Blake empezó a desconfiar de la revolución política; el Orco prometeico dejó de ser el héroe rebelde de la poesía de Blake, fue reemplazado por Los, el profeta con el martillo, y

el poeta y grabador declaró una muy dudosa guerra a su propio espectro de Urthona, su tendencia a convertirse en un santurrón.

Esta es en sí misma una historia extraordinaria. El espectro de Urthona es una figura fundamental en la “épica breve” de Blake, *Jerusalem, The Emanation of the Giant Albion* [Jerusalén, la emanación del gigante Albión], en la que empezó a trabajar en 1804 y que revisó hasta 1815, cuando empezó los grabados del poema, proceso que terminó en 1820, a más tardar. Alegorizar a Blake es un plan desolador y no voy a hacerlo aquí, pues mi único propósito es aislar y definir su genio. Una característica fundamental de ese genio es su originalidad a la hora de detectar y describir escisiones del yo. Se podría decir que Freud rivaliza con Blake en esta originalidad; Whitman, incapaz de definir nada, es igualmente sugestivo pero mucho menos preciso.

Jerusalem se concentra en la brutal lucha interna entre el don profético de Blake, dramatizado por Los, y su desesperación imaginativa, verbalizada por el Espectro de Urthona con patetismo aterrador:

Pero mis penas también aumentan, por siempre sin fin
¡Ay, si pudiera dejar de ser! ¡Desesperación! Soy la Desesperación
Creada para ser el gran ejemplo del horror y la agonía: también mi
Oración es en vano y pedía compasión: burlada la compasión,
La misericordia y la piedad arrojaron la lápida sobre mí y con hierro
Y plomo, la fijaron sobre mí para siempre: la vida vive de mi
Disolución: y el Todopoderoso me había convertido en su contrario
Para ser todo maldad, todo invertido y para siempre muerto: cono-
/ ciendo
Y viendo la vida, pero sin vivir; cómo puedo entonces contemplar
Y no temblar; cómo puedo ser contemplado sin ser aborrecido.

Se oyen los ecos del Satán de Milton y de la Desesperación de Edmund Spenser en el Espectro, que en sus propios términos es absolutamente preciso: expresa la situación personal de Blake como profeta paria, poeta y pintor. Me estremezco cuando Los martilla al Espectro sobre el yunque, en una imagen sublimemente dolorosa de la forma como la depresión, la enfermedad que conduce a la muerte, invade la labor del poeta-grabador. Cualquiera que insista en trabajar abrumado por la depresión y deseando dejar de ser se descubrirá a sí mismo en la forma como Blake trasciende su propia agonía.

En *Milton*, preludio de *Jerusalem*, un John Milton redimido desecha al Preguntón idiota, una versión temprana del Espectro, y formula la extraordinaria declaración de la imaginación liberada:

Para bañarme en las aguas de la Vida, para limpiarme de lo Inhumano,
Yo vengo, en el propio anonadamiento y la grandeza de la inspiración,
A rechazar la Demostración Racional por la Fe en nuestro Salvador,
A rechazar los andrajos sórdidos del Recuerdo por medio de la Ins-
/ piración,

A arrojar a Bacon, Locke y Newton fuera del sayo de Albión,
A quitarle sus sucias vestiduras para ataviarla con la Imaginación;
A desechar de la Poesía todo lo que no sea Inspiración,
A fin de que no se atreva más a burlarse de sus bardos inspirados,
tachándolos de locos, como hace el bruñidor de los trozos vulgares e
/ informes,

De las rimas miserables o de las despreciables armonías,
Quien se desliza en el Poder como la Oruga para destruir;
Apartar al Preguntón idiota que siempre formula preguntas
Sin ser capaz de dar respuestas; quien, con risa socarrona,
Busca sigilosamente el momento de preguntar como un ladrón en una
/ caverna,

Que proclama la duda y la bautiza con el nombre de saber,
Cuya Ciencia es la misma Desesperanza,
Cuyos humos sabios son Envidia, que tiene por toda ciencia
Destruir la sabiduría de los siglos para dar satisfacción a su Envidia
/ voraz,

Que causa estragos en torno suyo, como un Lobo, noche y día inquieto.
Él sonríe con condescendencia; habla de Benevolencia y de Virtud
Y los que obran con Benevolencia y Virtud son asesinados muchas
/ veces.

Tales son los destructores de Jerusalem: tales son los asesinos
De Jesús que niegan la Fe y hacen befa de la Vida Eterna,
Que esgrimen la Poesía con el fin de destruir la Imaginación
Por la copia servil de las imágenes de la Naturaleza, hijas del Recuerdo,
Tales los Ropajes Sensuales, la Abominación de la Desolación,
Que ocultan los Rasgos del Hombre como el Arca y las Cortinas,

Que Jesús destrozó, y que pronto ha de purificarlas, destruyéndolas
/ por el Fuego,
Hasta que toda Generación sea aniquilada por la Regeneración³¹.

La imaginería relacionada con la remoción de los ropajes falsos atraviesa todo *Milton* y se remonta a las imágenes de esa misma índole en el *Macbeth* de Shakespeare. Hay un Preguntón idiota dentro de todos nosotros así como hay un Espectro, y puede ser considerado como el opuesto de la confianza en sí mismo de Emerson o la Visión cuádruple de Blake. En estos malos tiempos que corren Blake es malinterpretado cuando habla de “ropajes sensuales” o de “amor femenino”, pues él es un apóstol de la sexualidad humana y lo menos parecido a un misógino. Lo sexual, lo masculino, lo femenino, no se acercan siquiera al eros humano liberado, y el Jesús de Blake viene a destruir todo el misterio, todo lo que permanece oculto. Blake, un gnóstico independiente que creó su propio “sistema” mítico, regresaría al Espectro de Urthona si se enterara, en la eternidad, de las débiles y equivocadas lecturas de las que es víctima su obra por parte de los dueños de lo culturalmente correcto.

Lo que mueve la épica de Blake es su furiosa energía retórica, que debería bastar para que el lector supere las dificultades iniciales y llegue a un auténtico momento de reconocimiento de sí mismo. Como Víctor Hugo y Nietzsche, Blake cae en el ditirambo, como en este ejemplo tomado de la extraordinaria apertura de “Night the Ninth, Being the Last Judgment” [Noche la novena, siendo el Juicio Final], en su épica *Los cuatro Zoas*:

Y Los & Enitharmom construyeron Jerusalem llorando
Sobre el sepulcro & sobre el cuerpo crucificado
Que a sus ojos fantasmales aparecía aún en el sepulcro
Pero Jesús se paró a su lado en espíritu separando
Su espíritu de su cuerpo. Aterrados por la no existencia
Pues como tal consideraban la muerte de su cuerpo. Los con sus
/ manos vegetales
Extendidas y su mano derecha ramificándose con fibrosa fuerza
Asió el sol. Su mano izquierda cubrió la luna como raíces oscuras
Y los arrancó resquebrajando los cielos de un lado a otro, de inmen-
/ sidad a inmensidad

Y entonces cayeron los fuegos de la eternidad con sonido estridente
 / y chillón
 De estruendosa Trompeta resonando de cielo a cielo
 Un sonido potente que articula Levantaos muertos & venid
 Al Juicio desde los cuatro vientos Levantaos y venid
 Como rollos que se pliegan del enorme volumen del Cielo y de la
 / Tierra
 Con ruido potente & temibles temblores que sacuden de aquí para
 / allá
 Los cielos se sacuden & la Tierra es descuajada de su lugar
 Los cimientos de las colinas eternas quedan al descubierto
 Los tronos de los reyes se sacuden han perdido sus vestiduras y sus
 / coronas
 Los pobres golpean a sus opresores se levantan para la cosecha
 Los guerreros desnudos se apresuran hacia la orilla del mar
 Temblando ante las multitudes de esclavos ahora liberados
 Convertidos en rebaños invernales en bosques despojados de hojas
 Los oprimidos persiguen como el viento no hay lugar para escapar
 Al Espectro de Ernitharmon suelto en la confusión del chillido
 Profundo perturbado gimiente y el Espectro de Urthona
 La recibió en el Sur oscurecido sus cuerpos perdidos de pie
 Débiles y temblorosos un leve abrazo un deseo feroz como cuando
 Dos sombras se mezclan en una pared gimen y caen lágrimas de
 / sombras
 Formas jubilosas de sombras mezcladas con la desesperación y la
 / tristeza
 Sus cuerpos enterrados en las ruinas del Universo
 Revueltos con la confusión. Quien los llamará desde la tumba

No hay más de diez obras literarias en las que uno pueda encontrar el equivalente de esta enérgica retórica: “Y los arrancó resquebrajando los cielos de un lado a otro, de inmensidad a inmensidad” es un verso magnífico, en contexto y fuera de él. Aun más extraordinaria es la reunión desesperanzada de los espectros: “Sus cuerpos perdidos de pie / Débiles y temblorosos un leve abrazo un deseo feroz como cuando / Dos sombras se mezclan en una pared”. Nos recuerda nuestra propia mengua erótica, sólo que Blake formula su versión apocalíptica con un tinte de inevitabilidad.

La Visión de Blake (y este es el término central para él) y el poder de sus metáforas conceptuales son elementos cruciales de su don, pero después de una vida de leerlo, yo ubicaría su genio en otra parte. William Butler Yeats se refirió alguna vez al “habla hermosa y sonriente” de Blake, y en realidad la exuberancia de su escritura es tan singular que constituye una forma propia de belleza:

El Juicio Final es un desbordamiento de Arte Malo y de peor Ciencia. Las Cosas Mentales son las únicas Reales; de lo que llaman Corporal nadie sabe nada, nadie conoce el lugar donde reside; su residencia pues es sofistería, y su existencia una impostura. ¿Dónde está la existencia fuera de la mente o del pensamiento? ¿Dónde como no sea en la mente de un necio? Algunas personas abrigan la esperanza de que no habrá ningún Juicio Final, y que el arte malo será admitido y barajado con el arte bueno, que el Error o la Experiencia constituirán una parte de la verdad, y hasta se jactan de que constituye su cimiento. Como esas gentes se ensalzan a sí mismas, no voy a ser yo quien las ensalce. El Error es Creado. La Verdad es Eterna. El Error, o la Creación, serán abrasados y luego (y no hasta aquel momento) la verdad de la eternidad aparecerá. Es aquella abrasada en el Momento en que los Hombres dejan de contemplarla. Yo aseguro, a fe mía, que no contemplo la creación externa y que, para mí, constituye un obstáculo y no una acción: ¿cuando el Sol se levanta no veis un disco rojo de fuego, en cierto modo parecido a una moneda? ¡Oh! ¡No, No! Veo una innumerable legión de criaturas celestiales, clamando: “Santo, Santo es el Todopoderoso”. No consulto a mi ojo corporal, por lo mismo que no interrogo a una ventana respecto a una vista. Miro a través de él, y no con él³².

Este el comentario de Blake ante su última pintura, *Visión del Juicio Final*. Decir de la naturaleza que “constituye un obstáculo y no una acción” es declarar la libertad personal como visionario, como poeta, como pintor, como lector de la Biblia considerada como el gran código de arte. La esencia del genio de Blake es su exuberancia y su autonomía, y su coraje es pensar y ver de nuevo todo por lo que es.

Frontispicio 87

D.H. Lawrence

La Naturaleza reacciona con gran belleza.

Las rosas no son más que rosas salvajes que tuvieron otra oportunidad

Así que florecieron y se llenaron de plenitud colorida

Por el puro deseo de ser espléndidas y más espléndidas.

“Roses” no es más que un poema de cuatro versos, pero nos encanta y nos fortalece con su vitalidad. El genio literario de D.H. Lawrence fue notoriamente variado: incluye novelas, cuentos, poemas, ensayos, literatura de viaje, comentarios apocalípticos y cualquier otro género que se nos pueda ocurrir. Como Blake, Lawrence fue un profeta cuya visión religiosa incluía la sociedad y la naturaleza. Entre Blake y Lawrence vinieron Marx y Freud, a quienes Blake anticipó y Lawrence debatió.

Quizás la mejor manera de llamar a Lawrence es “novelista profético”: para él, la novela era “el libro luminoso de la vida”. La viveza con que se dota a los rosas con “otra oportunidad” es el genio de la obra de Lawrence. Lo que Lawrence dijo de Hawthorne —“no confíes en el artista, confía en el cuento”— es la mejor guía para comprenderlo a él.

Como artista y pensador, Lawrence confió en su impulso profético para sanar la enfermedad que llamó “sexo en la cabeza”. Como novelista, escribió a la manera de Thomas Hardy; sus poemas pasan de la influencia de Hardy a la influencia de Whitman. Su originalidad, su propio genio creativo, se manifiesta con gran fuerza en la novela *Mujeres enamoradas*, y en las novelas más cortas y los cuentos. Lo que Lawrence transmite con una cierta elocuencia desesperada es la necesidad de un renacimiento espiritual en nuestra sociedad mercantil y de una resurrección sexual en el cuerpo del individuo.

Es muy fácil malinterpretar a Lawrence: no está de moda porque no gusta al feminismo, cosa que le resulta prácticamente imposible a casi cualquier escritor de esta época. Pero el genio entierra a sus enterradores y Lawrence se levantará en llamas, como su emblema mitológico, el fénix.

D.H. Lawrence

1885 | 1930

LAS MODAS CAMBIAN y el olvido en el que está Lawrence no prevalecerá. El puritanismo feminista gobierna los círculos académicos y periodísticos y Lawrence, tan inadecuado política y culturalmente, es considerado inaceptable por los arcontes. Encubrió su homoerotismo, menospreciaba el orgasmo femenino y favorecía el sexo anal entre heterosexuales; y además escribió *El arco iris* y *Mujeres enamoradas*, dos novelas eternas, y decenas de poemas y cuentos magníficos. Aunque era un profeta confundido y confuso, es el escritor inglés desde Blake que más se acerca al estatus profético. Este vidente demoníaco es uno de los genios más auténticos de la literatura del siglo xx. Siete décadas después de su muerte, sus páginas siguen transmitiendo la feroz energía del espíritu, de la voluntad y de la mente.

No es Henry James ni Wallace Stevens; Lawrence no es un escritor sereno o tranquilo, excepto en ciertos momentos de sus escritos de viajes. Su intensidad era en parte temperamental y, en parte, anticipación de una muerte temprana a causa de la tuberculosis. Fue prodigiosamente productivo, para haber muerto a los 44: aproximadamente 75 volúmenes, muchos de ellos publicados póstumamente. Fui un entusiasta de Lawrence en la juventud y lo leí casi todo antes de cumplir los veinte. Sigo releyendo *El arco iris* y *Mujeres enamoradas*, los mejores poemas y cuentos, y gran parte de sus escritos polémicos y críticos.

Lawrence escribió miles de cartas aunque no se puede decir de él que tuviera el genio de la amistad. El correo electrónico acabó con la correspondencia literaria y las cartas personales van camino de convertirse en una forma muerta. Quizás Lawrence, que acababa de cumplir los quince cuando murió la reina Victoria, deba ser considerado como el último de los profetas victorianos: Carlyle, Ruskin, Newman, Arnold, Mill, Huxley, Morris, Butler. Podríamos añadir a Freud como adjunto judío austriaco. Estos videntes trabajaban todo el día y escribían cartas hasta el amanecer: he intentado leer todo Ruskin, todo Freud y todo Lawrence, pero siempre aparece algo más en alguna parte.

La relación de Lawrence con su esposa Frieda (con quien se casó en 1914) dominó su vida a partir de 1912, cuando huyeron juntos a Alemania e Italia. Alguna vez escribí que en Shakespeare aprendemos la teoría de la caja negra del matrimonio: nunca sabemos por qué nos casamos, por qué funcionó o dejó de funcionar el matrimonio y, cuando se estrella, no podemos recuperar la caja negra. El matrimonio de Lawrence y Frieda von Richtofen fue fascinante, y a pesar de las quinientas admirables páginas sobre el tema escritas por una biógrafa hábil y favorablemente dispuesta—*The Story of a Marriage* (1996) [Historia de un matrimonio], de Brenda Maddox—lo sé todo y nada sobre el tema. La propia Frieda Lawrence creía que la clave estaba en el temor de las mujeres, una fuerza ciega que impulsó a Lawrence toda su vida; y sin duda tiene razón, pero es una explicación demasiado simplista y demasiado universal para ser útil. No hay que ser genio para temer a las mujeres o para no temerles, así que sugiero que busquemos en otra parte, no para entender a Lawrence como profeta de la sexualidad o como marido sino como novelista, poeta, cuentista y ensayista. Mi tema es el genio y no el matrimonio, y el antiguo consejo de no casarse con un genio me parece sensato.

Mi propia clave para entender a Lawrence es su credo: “La novela es el libro de la vida”. Lawrence abandonó su filiación protestante no conformista ante el impacto de Darwin, pero su temperamento más profundo nunca dejó de ser ferozmente protestante, como el de Blake. La escritura se volvió su religión, y el objetivo de todo lo que escribió fue “más vida”. Thomas Hardy y Walt Whitman fueron sus verdaderos precursores, junto con Shelley y, en un nivel más personal, Robert Louis Stevenson. Son cuatro escritores muy diferentes pero los alía a la conciencia profética de Lawrence su protestantismo desplazado, romántico. El mejor camino, a comienzos del siglo XXI, para llegar al núcleo de Lawrence es la feroz denuncia anglocatólica de T.S. Eliot, *After Strange Gods* [En pos de dioses extraños]:

Ya mencioné la deplorable formación religiosa que creó en Lawrence su deseo de independencia intelectual: como la mayoría de quienes no saben qué es la ortodoxia, él la odiaba. Mencioné también su insensibilidad a la moralidad social común y corriente, tan ajena a mi modo de pensar que me deja completamente perplejo, como una monstruosidad. El punto

es que Lawrence empezó su vida totalmente libre de cualquier restricción tradicional o institucional, que no tuvo otra guía que la Luz interior, la guía más poco confiable y engañosa que jamás tuviera su disposición la errante humanidad. Y lo fue muy característicamente de Lawrence, que no parece haber sido dotado de la capacidad de autocrítica, excepto en fogonazos aislados, incluso en lo relativo a la más ordinaria perspicacia mundana. En cuanto a la iluminación divina, podría decirse que cualquiera puede pensar que la posee aunque no sea cierto; y aun cuando la posea, el hombre común y corriente podría sacar las conclusiones equivocadas de la iluminación momentánea: en resumen, nadie puede erigirse en juez único a la hora de decidir de dónde proviene su inspiración. Por tanto, un hombre como Lawrence, con su aguda sensibilidad, sus violentos prejuicios y pasiones y su falta de entrenamiento social e intelectual, está más que dotado para convertirse en instrumento de las fuerzas del mal.

Es tan malo esto, que es bueno. Cuando uno le da la vuelta, entiende la tradición de Lawrence: la Luz interior invocada por Milton y por William Blake, el radicalismo protestante que ofendió el realismo anglocatólico de Eliot. Hay una base espiritual en la lucha de Lawrence con su identidad sexual y en sus batallas entre hombres y mujeres, y hay también sugerencias psicoanalíticas. Su conciencia de la diferencia espiritual se hace evidente en el confuso enfrentamiento de Lawrence con Freud, a quien no podía entender (o a quien quizás no quería entender). La Primera Guerra Mundial provocó una crisis en Lawrence y en Freud —como en casi todo el mundo—. La reacción racional de Freud a la insensata matanza le resultó inaceptable a Lawrence, quien leyó a Freud equivocadamente como si se tratara de un nuevo dogma. Ambos hombres eran poscristianos y posjudaicos, pero Lawrence anhelaba un protestantismo sin Cristo, como se ve en la visión de su maravilloso cuento “El hombre que murió”, una exaltación del deseo sobre todo lo demás.

La espiritualidad de Lawrence era apocalíptica, un modo del cual muchos estamos un poco hastiados a comienzos de un nuevo milenio, pero que sigue siendo auténtica espiritualidad, en Lawrence y en sí misma. No sé si Lawrence era consciente de que algunas sectas gnósticas como los bogomiles y los cátaros defendieron el sexo anal, que sus poemas y novelas celebran como la verdadera liberación hacia el Espíritu Santo. En *Noches de la antigüedad*, Norman Mailer convirtió este mito

lawrenciano en una doctrina de la inmortalidad brillante pero literal; afortunadamente Lawrence siguió siendo simbólico, a pesar incluso de basarse en su propia apoteosis sexual con Frieda.

Quizás Lawrence debió haber sido tan explícito sobre su teoría de la sodomía heterosexual en *Mujeres enamoradas* y en los poemas de “Look! We Have Come Through!” [¡Mira! ¡Lo logramos!] como lo fue en *El amante de lady Chatterley*, tan ilegible ahora como siempre. El capítulo xxiii de *Mujeres enamoradas* es crucial para el libro, pero su lenguaje es tan cuidadosamente indefinido que muchos lectores se impacientan. Yo mismo me aburrí leyendo ese capítulo en mi juventud, hasta que George Wilson Knight me dijo que lo leyera con más atención. Él mismo creía que Úrsula y Birkin estaban experimentando con caricias digitales, pero una lectura más atenta deja ver que Lawrence celebra el reingreso anal al Paraíso. Recientemente un amigo erudito exclamó irritado: “¡Para qué tanto escándalo!”, ante esta mezcla de sexo y espíritu. Si uno quiere puede bromear sobre la postura del misionero, y el principal defecto estético de Lawrence, como el de John Milton, es su deficiencia para la comedia. Sin embargo no es posible mantener separados el sexo y la religión, algo que resulta conveniente recordar en estos días en los que el presidente George W. Bush insiste en proclamar sus “propuestas basadas en la fe”. La sexualidad apocalíptica tiene sus propias convenciones. T.S. Eliot, que era un ironista, consideraba que Lawrence era un mal poeta. Yo me atengo a la máxima del sagrado Oscar Wilde, según la cual toda la mala poesía es sincera, pero hay poesía sincera (no mucha) que es magnífica, y Lawrence escribió varios poemas perdurables (más de los que escribió Eliot, en todo caso).

Lawrence sobresalió en las novelas cortas y en el cuento, y también en la doble novela formada por *Mujeres enamoradas* y *El arco iris*. Pero aquí me concentraré en su poesía, que rivaliza con la de los principales poetas ingleses del siglo xx (dejando a Yeats —que era admirador de Lawrence— a un lado, en su calidad de angloirlandés): Hardy, Edward Thomas, Housman, Wilfred Owen, Geoffrey Hill. Al igual que Hardy —adorador de Shelley— Lawrence sigue los procedimientos románticos en sus primeros poemas: el resultado el que el joven Lawrence suena a Hardy en sus poemas y suena a Hardy en sus primeras novelas, en particular en *El pavo real blanco*. En la fase intermedia —“Look! We Have Come Through!” y *Birds, Beasts, and Flowers* [Aves, bestias y flores]— su poesía se vuelve más singular, en parte gracias al catalizador Walt

Whitman, cuyo acento se oye claramente en las grandes autoelogias de *Last Poems* [Últimos poemas].

Lawrence celebra su reciente matrimonio en los poemas de “Look! We Have Come Through!”, que cuentan la misma historia que el capítulo xxiii de *Mujeres enamoradas*, pero mucho más directamente, como en “Paradise Re-entered” [Retorno al Paraíso]:

Pero tomamos por asalto
las puertas custodiadas por ángeles
del jardín ha tiempo abandonado
que Dios atesoró contra nuestro dolor.

Pero la voz de Lawrence se oye plenamente en el maravilloso “Song of a Man Who Has Come Through” [Canción de un hombre que lo logró]:

¡No yo, no yo, sino el viento que sopla a través de mí!
Un viento suave que sopla en la nueva dirección del tiempo.
Si tan sólo le permitiera que me llevara, que me transportara, ¡si tan
/ sólo me transportara!
Si tan sólo fuera sensible, gentil, ay, delicado, ¡un don alado!
Si tan sólo, lo más adorable, me entregara y fuese tomado en préstamo
Por el leve, leve, viento que sigue su curso a través del caos del mundo
Como un cincel exquisito, el extremo de una barreta insertada:
Si tan sólo fuese penetrante y duro como la punta de una barreta
Empujada por golpes invisibles
La roca se romperá y nos vendremos ante el prodigio, encontraremos
/ las Hespérides.

Ay, por el prodigio que bulle hacia mi alma
yo sería una buena fuente, un buen manantial,
no empañaría con un suspiro, ni estropearía con una palabra.

¿Qué son esos golpes?
¿Qué significan esos golpes a la puerta por la noche?
Es alguien que quiere hacernos daño.

No, no, son los tres ángeles extraños.
Déjalos entrar, déjalos entrar.

En su “Ode to the West Wind” [Oda al viento del Oeste], Shelley pide ser levantado como una hoja, para ser transportado por el viento hacia una resurrección. Lawrence, explícitamente sexual, lo convierte en la resurrección de su cuerpo, el endurecimiento fálico que lo impulsa hacia este nuevo cielo, esta nueva tierra:

La roca se romperá y nos vendremos ante el prodigio, encontraremos las Hespérides.

Las islas afortunadas de la estrella occidental de Venus son un paraíso terrenal, y habiéndolas alcanzado en “Look! We Have Come Through!”, Lawrence, como un nuevo Adán, las explora en *Birds, Beasts, and Flowers*. En el más profético de estos poemas, “The Evening Land” [La tierra vespertina], Lawrence mira hacia la América de Whitman, quejándose de la falta de fronteras del amor de Whitman. En el mejor de estos poemas, “Snake” [Serpiente], una ponzoñosa serpiente dorada bebe en el abrevadero del poeta en Sicilia, mientras Lawrence observa con ambivalencia, temeroso y honrado por la visita de un dios. Cuando la serpiente se va, Lawrence le arroja un leño y después relaciona este acto con el asesinato del albatros por parte del viejo marino:

Y pensé en el albatros,
y deseé que regresara, mi serpiente.
Porque de nuevo me pareció como un rey,
como un rey sin corona en el inframundo
a quien le ha llegado la hora de ser de nuevo coronado.

Así perdí mi oportunidad como uno de los señores
de la vida,
Y hay algo que debo expiar;
una nadería.

“Los señores de la vida” es tomado de Emerson y el poema es otro preludio a la maravillosa perspectiva de Lawrence en *Studies in Classic American Literature* (1923) [Ensayos de literatura estadounidense]. El último capítulo —y el objetivo final del libro— es Walt Whitman, sobre el cual se apila queja tras queja: se condena a Whitman por su exceso

de fusiones democráticas. Pero de pronto se deja oír la voz grandiosa que hay dentro de Lawrence:

Whitman, el gran poeta, ha significado mucho para mí. Whitman, el hombre solo que despeja el camino. Whitman, el pionero singular. Y sólo Whitman. Nada de pioneros ingleses, ni franceses. Nada de poetas pioneros europeos. En Europa los aspirantes a pioneros son meros innovadores. Lo mismo en América. Frente a Whitman, nada. Al frente de todos los poetas, explorando la espesura de la vida impenetrada, Whitman. Después de él, nada. Su amplio y extraño campamento al final de la gran avenida. Y cantidades de pequeños poetas nuevos acampan en territorios de Whitman. Pero ninguno explora más allá. Porque el campamento de Whitman está al final de la carretera y al borde de un gran precipicio. Sobre el precipicio, las distancias azules y la azul vacuidad del futuro. Pero no un camino para bajar. Es un callejón sin salida.

Pisgá. Vistas de la Pisgá. Y muerte. Whitman como un Moisés americano, extraño, moderno. Aterradoramente equivocado. Y sin embargo el gran líder. La función esencial del arte es moral. No es estética ni decorativa, no es pasatiempo ni recreación. Es moral. La función esencial del arte es moral.

Pero una moralidad apasionada, implícita, no didáctica. Una moralidad que transforme la sangre, no la mente. Que primero transforme la sangre. La mente viene después, es la secuela.

Whitman fue un gran moralista. Fue un gran líder. Fue un gran transformador de la sangre en las venas de los hombres.

El texto se convierte en un gran canto y Lawrence se une a Whitman en la celebración del camino abierto:

La verdadera democracia, en la que las almas se encuentran en el camino abierto. La democracia americana en la que todos viajan por el camino abierto. Y en donde las almas se conocen al instante en su caminar. No por sus ropas o su apariencia. Whitman desechó eso. Ni por su apellido. Ni siquiera por su reputación. Whitman y Melville dejaron eso a un lado. Ni por la piedad ni por las obras de caridad. Ni siquiera por las obras. Por nada excepto por sí misma. El alma que pasa en su justa medida, a pie, mostrándose tal cual es. Y es reconocida, o dejada atrás o bienvenida de

acuerdo con los dictados del alma. Si es un alma grande, será adorada en el camino.

El amor del hombre y la mujer: un reconocimiento de las almas y una comunión en la adoración. El amor de los camaradas: un reconocimiento de las almas y una comunión en la adoración. La democracia: un reconocimiento de las almas que caminan por el camino abierto y un alma grande cuya grandeza es reconocida mientras viaja a pie entre las demás almas, por el camino común de la vida. Un reconocimiento gozoso de las almas y una adoración aun más gozosa de las almas grandes y de las más grandes porque ellas son las únicas riquezas.

El amor y la fusión llevaron a Whitman al borde de la muerte. ¡Muerte! ¡Muerte!

Pero la exultación del mensaje permanece. Liberado de la FUSIÓN, liberado del sí MISMO, el mensaje exultante de la democracia americana, de las almas en el camino abierto, plenas de gozoso reconocimiento, plenas de feroz prontitud, plenas del júbilo de la adoración, cuando un alma ve a un alma más grande.

Las almas grandes, la única riqueza.

Es Lawrence en Lobo, Nuevo México, haciendo las paces con su padre, nuestro padre, Walt Whitman. Y ello abre el camino hacia *Last Poems* [Últimos poemas], donde Whitman se transmuta en sus propias necesidades de agonizante. Estos son los mejores poemas de Lawrence: “Bavarian Gentians” [Gencianas bávaras], “The Ship of Death” [La nave de la muerte] y el extraordinario “Shadows” [Sombras], con su descenso jobiano hacia la desesperación total:

Y si, en las fases cambiantes de la vida del hombre
caigo en la enfermedad y en la miseria
mis muñecas parecen rotas y mi corazón parece muerto
y la fuerza se ha ido y mi vida
no es más que las sobras de una vida.

La dignidad estética trasciende la emoción y nos prepara para la abatida sensación de renovación que surge cuando las raras flores invernales aparezcan sobre el “tallo marchito” de Lawrence y regrese el antiguo éxtasis de los no conformistas:

Entonces deberé saber que aún
estoy en manos del Dios desconocido,
que me desmenuza en su propio olvido
para enviarme hacia una nueva mañana, un hombre nuevo.

Frontispicio 88

Tennessee Williams

(Blanche duda, pierde su fuerza y se sienta).

BLANCHE.—*Noto la brisa del mar... Quiero pasarme en el mar todo lo que me quede de vida... Quiero morirme en el mar... ¿Y sabes cómo me quiero morir? Pues envenenada por una uva sin lavar y en mitad del océano... (Arranca una uva del racimo y se la come.) Una muerte muy bonita... De la mano del médico del barco que será joven... y guapo... y tendrá un bigote rubio y un gran reloj de plata... “La quinina no le ha hecho ningún efecto... ¡Pobre muchacha!... ¡Pobre muchacha!”*, dirá... *“Unas uvas sin lavar se la han llevado al cielo”*. (Se oyen nuevamente las campanas de la catedral.) *Luego, un saco limpio y blanquísimo resbalando por la borda... y al agua... Será al mediodía... hará calor... y el agua estará azul... azul... (Vuelven a oírse las campanas.) ...del color que tenían los ojos de aquel primer chico...³³.*

Dentro de un instante, llegarán el doctor y una matrona a llevarse a Blanche DuBois a un manicomio. La fantasía de muerte de Blanche en *Un tranvía llamado deseo* anuncia el deseo del propio Tennessee Williams de ser enterrado en el mar Caribe, en el punto donde Hart Crane se suicidó en 1932. Esta extraña fusión de Blanche, Hart Crane y Williams puede ser considerada el núcleo de la visión del dramaturgo lírico del eros americano y su trayectoria trágica.

Williams descubrió en Crane un paradigma de identificación de su deseo homoerótico y de su vocación artística. La convincente dignidad estética de Blanche, tan patéticamente memorable, crece con su derrota, verdaderamente autoinfligida. Su deseo de muerte es la interpretación que hace Williams de la incomodidad americana con su cultura, y se origina en la visión de Hart Crane de una Helena gnóstica, la ramera escogida por Simón Mago como imagen suya de un eros caído pero aun divino. Blanche está emparentada con la Helena de “For the Marriage of Faustus and Helen” [Para las bodas de Fausto y Helena], de Crane:

Pero si yo levanto los brazos es para inclinarme
ante ti, Helena, que una vez te alejaste habiendo conocido

la presión de las manos preocupadas, que demasiado se turnan entre la espada y el espíritu para abrazarte interminablemente.

Como la Helena de Crane, Blanche está agobiada por la culpa y por el agotamiento cultural. Nunca puede quedar lo suficientemente limpia y su destrucción no es resultado de la brutalidad de Stanley hacia ella sino de su propia percepción aguda y confusa de la intensidad heterosexual del matrimonio de su hermana con Stanley.

Hay una desproporción entre las ansias nostálgicas de perdición de Blanche y la energía intensamente literaria del lenguaje con el que la dota Williams. Quizás es señal de que ella —más que Tom Wingfeld en *El zoológico de cristal* y Sebastian Venable en *Súbitamente el último verano*— es la encarnación del genio de Williams, que él mismo identificó con la poesía de Hart Crane.

Tennessee Williams

1911 | 1983

UNA CARACTERÍSTICA curiosa de la literatura de Estados Unidos, un país tan dramático, es que ha tenido grandes poetas y novelistas pero muy pocos dramaturgos eminentes. Entre los novelistas del siglo XIX podemos mencionar a Hawthorne, Melville y Mark Twain; entre los poetas están Walt Whitman y Emily Dickinson, y entre los ensayistas, Emerson y Thoreau. Entre los dramaturgos, en cambio, sólo podemos mencionar a Clyde Fitch. En el siglo XX, se destacan entre los novelistas Henry James, Edith Wharton, Theodore Dreiser, Willa Cather, Scott Fitzgerald, Hemingway, Nathanael West, Flannery O'Connor, William Faulkner y Ralph Ellison; más recientemente, Thomas Pynchon, Cormac McCarthy, Philip Roth y Don DeLillo. En una lista limitada de poetas habría que mencionar a Edwin Arlington Robinson, Frost, Stevens, Eliot, Pound, William Carlos Williams, Marianne Moore, Hart Crane, Robert Penn Warren, Elizabeth Bishop, May Swenson, James Merrill, A.R. Ammons, John Ashbery. Y los dramaturgos, ¿dónde están? Eugene O'Neill, Thornton Wilder, Arthur Miller, Tennessee Williams y Edward Albee serían los nombres que citaría la mayoría, pero incluso Williams, el mejor de ellos, estaría fuera de lugar en compañía de Henry James y de William Faulkner, Wallace Stevens y Hart Crane. Este es un misterio que no puedo resolver pero cuya importancia siento vivamente, en particular cuando yuxtapongo a Williams con Hart Crane, a quien adoraba y cuya influencia sobre él fue determinante.

Aunque Williams aprendió gran parte de su oficio con Chéjov, sus precursores primordiales fueron Hart Crane y D.H. Lawrence. Crane se suicidó en 1932 y Lawrence había muerto de tuberculosis dos años antes. Williams que era un joven cuando ambos murieron, se enamoró de la poesía de Crane en 1936 y de la escritura de Lawrence poco después; en 1939 visitó a Frieda Lawrence en Nuevo México. La influencia de Crane y de Lawrence sobre Williams fue más que textual, más que literaria; fue personal y, en el caso de Crane, llegó a convertirse en una identificación total. Como poeta, Williams fue anulado por Crane; como prosista, fue ahogado por Lawrence. Afortunadamente Williams era un

dramaturgo lírico y encontró libremente su propia voz en sus mejores obras: *El zoológico de cristal* (1945), *Un tranvía llamado deseo* (1947), *Verano y humo* (1948), *Súbitamente el último verano* (1958). Las obras de sus restantes 25 años no tienen la fuerza de las otras, y aunque no sobrevivió a su genio, sí se alejó cada vez más de él. Pero incluso en su última fase Williams escribe con más elocuencia que cualquier otro dramaturgo americano. La retórica de Crane tuvo un efecto vigorizante y benigno en el lenguaje de Williams. Williams asumió tan completamente la identidad de Crane que no se me ocurre otro caso igual en la historia de la literatura. El mismo Crane, cuando se emborrachaba, solía identificarse con Christopher Marlowe y con Rimbaud. Quizás también en ese peligroso ámbito fue el paradigma de Tennessee Williams.

¿Es válido decir que un escritor posee el genio de la identificación? Me enamoré de la poesía de Hart Crane cuando era niño de la misma forma como me quedé extasiado con la obra de William Blake. Pero la identificación fue con la poesía, no con los poetas. He escrito libros sobre Shelley, o sobre Wallace Stevens, o sobre Yeats, pero me identificaba con aquello que se posesionaba de mi alma de lector. Quizás sea diferente en el caso de Shakespeare: no hay individuo que pueda identificarse con ese cosmos poético, de manera que nos identificamos con un personaje, o con varios. Hay días en que voy por ahí murmurando los parlamentos más escandalosos de sir Juan Falstaff y he llegado incluso a asumir ese papel en lecturas. Pero estas son las identificaciones del crítico, no las del poeta, el dramaturgo o el cuentista. Al menos en cuatro de sus obras Williams se manifestó como un gran dramaturgo al identificarse con el poeta tanto o más que con la poesía. Esta fusión con Hart Crane fue tan completa que las dos madres—Grace Hart Crane y Edwina Estelle Dakin Williams—también se fundieron, convirtiéndose en el modelo de Amanda Wingfield en *El zoológico de cristal* y de Violet Venable en *Súbitamente el último verano*.

En su últimas obras, más experimentales, Williams se acercó al teatro de Pirandello, pero como dramaturgo inmensamente retórico que era siempre tuvo afinidades con el maestro siciliano, a quien Eric Bentley coloca en primer lugar entre los dramaturgos posteriores a Ibsen, prefiriendo a Pirandello sobre Beckett y Brecht. Pirandello era consciente de la tradición retórica siciliana, que inaugurara Empédocles y que continuara Gorgias el sofista, opositor de Sócrates y de Platón. La retórica del *kairos*, de la palabra oportuna, una palabra que ya es acción, en el

momento oportuno, se basa en la voluntad de identificación —de allí su utilidad en la política y el Derecho—, en contraposición con la voluntad socrática de distinguir al que conoce de lo conocido. El arte de Williams depende de la voluntad de identificación de los espectadores, razón por la cual le prodiga tanta simpatía al “realista” Kowalski como a Blanche DuBois, apóstol del anhelo. En Pirandello, Blanche triunfaría, si bien ambiguamente, pero Williams se identifica también —en contra de los dictados de su corazón— con el mundo que destruye la gracia y la nostalgia. En este caso el genio de la identificación le fue muy útil.

Tennessee Williams no se identificaba con D.H. Lawrence, profeta al que seguía pero a quien no amaba. La comparación entre *I Rise in Flame, Cried the Phoenix* [Me levanto en llamas, clamó el fénix] y *Steps Must Be Gentle* [Los pasos gentiles], dos obras cortas de Williams, es interesante. En la primera, Lawrence, su esposa Frieda y su discípulo Brett comparten sus últimos momentos. El moribundo Lawrence desafía el principio femenino hasta el final y reafirma su vitalismo apocalíptico con notorio orgullo y fuerza masculinos, a pesar de su desesperada debilidad física. La obra podría llamarse *La muerte del profeta* y claramente carece de voluntad de identificación.

Steps Must Be Gentle [Los pasos gentiles] (título tomado de Crane) es un diálogo esotérico entre Hart Crane y Grace Hart Crane. Ambos están muertos, el poeta habla desde el fondo del Caribe y su madre recién muerta (lo sobrevivió quince años) lo regaña por haberla ignorado durante sus últimos cuatro años de vida. Él se muestra fríamente reservado, pero ella logra atraerlo de nuevo a su lado hablándole de su propia dedicación a la poesía de él durante los quince años posteriores a su muerte, y de su propia lucha con la pobreza. Su homosexualidad sigue siendo un motivo de separación pero la madre gana, y Crane se vuelve de nuevo dependiente de ella, perdiendo la fresca paz del hombre ahogado.

Crane, a quien en ocasiones se le permite hablar con sus propios magníficos versos, es el gran poeta y la víctima de su madre, más que el profeta que se resiste al abrazo cuasiincestuoso de la madre-esposa. De las dos obras breves, *Steps Must Be Gentle* es la que tiene más fuerza porque tiene el *pathos* de la confesión personal, anticipación del enfrentamiento con su madre que Williams espera tener a su muerte. Williams había expresado su deseo de que sus restos fuesen arrojados al Caribe en el punto exacto donde Hart Crane se suicidó, pero lo pensó mejor y

fue enterrado al lado de su madre en St. Louis. Quizás temía quedar atrapado en un diálogo místico con su imponente madre, quien murió a los 95 en 1980, apenas tres años antes que él.

Podemos considerar a Crane el genio de Williams en la segunda acepción romana de genio —el demonio o álter ego—. Así lo sugiere Gilbert Debusscher, estudioso belga que documentó la obsesión de Williams con Crane en 1983, año de la muerte del dramaturgo. Esa obsesión o fusión de identidades se manifestó de diversas maneras. El tema órfico en la obra de Williams, su visión de sí mismo como el Orfeo del teatro estadounidense, se fundamentan en la autoaceptación órfica de Hart Crane:

Mis ojos empujan negros contra la proa,
—tu huésped ciego y abandonado.

Espero en llamas, qué nombre, indecible,
no puedo afirmar: deja que tus olas alcen
más salvajes que la muerte de los reyes
una guirnalda astillada para el vidente.

Williams identificó su desesperanza con la desesperanza de Crane, aunque este nunca disfrutó de lo que Williams denominó “la catástrofe del éxito”. Crane es un poeta muy difícil y tuvo muy pocos lectores en vida y no muchos más después. Las obras de teatro y las películas de Williams llegaron a millones de espectadores, pero eso no sirvió de consuelo al atormentado dramaturgo. Crane estaba cada vez más alcohólico y se quitó la vida convencido de que su don poético lo había abandonado —en lo cual se equivocó trágicamente, como lo demuestra su soberbia despedida, “The Broken Tower” [La torre rota]—. El talento y el temperamento de Williams eran de otra índole, pero el dramaturgo no pudo soportar ni su propio éxito ni los múltiples sufrimientos de su contexto familiar. A su hermana Rose, dos años mayor y el verdadero amor de su vida, se le diagnosticó esquizofrenia a los 16 y a los 28 fue internada en una institución mental. A los 34 padeció el horror de una lobotomía. *El zoológico de cristal*, escrita un año después, es en esencia una elegía para Rose, y el éxito de la obra en 1945 no fue consuelo para Williams. En 1948 sus padres se separaron y poco después pudo pasar a Rose a una institución privada en Connecticut. A pesar de su

prolongada relación con Frank Merlo, desde 1948 hasta la muerte de Merlo en 1963, Williams padeció innumerables crisis y depresiones, y una constante dependencia del alcohol y de las drogas. Aunque nunca lo dijo, es probable que se haya preguntado si la larga decadencia de su vida y de su carrera era un camino mejor que el suicidio temprano de Crane. Excepto por el hecho de que Crane era hijo único –no tuvo una Rose–, su vida siempre le pareció a Williams misteriosamente parecida a la suya propia.

Tom Wingfiels, Blanche DuBois y Sebastian Venable son autorretratos de Williams de una u otra manera, pero también tienen características de Hart Crane y podrían ser consideradas como la interpretación que de este hizo Williams. Si pudiéramos regresar en el tiempo y pedirle a Crane una interpretación elegíaca de su discípulo, es posible que nos hubiera ofrecido (a nosotros y a Williams) estos versos:

Alaba claramente los años, cuyas manos volátiles
culpables sangrantes se extienden y agitan la cumbre
que la imaginación extiende más allá de la angustia,
más veloz que el pacto, el vocablo y la oración.

Frontispicio 89

Rainer Maria Rilke

la piedra [...]

*no irrumpiría por todo contorno
como una estrella: porque no hay un sitio
que no te mire: Has de cambiar tu vida³⁴.*

No fue una estatua de Apolo sino el torso de un joven del siglo v a.C. que vio en el Louvre el que inspiró a Rilke estos versos. El torso descubrió a Rilke y pronunció el famoso precepto: “Has de cambiar tu vida”.

Cuando la conciencia de Rilke estuvo plenamente formada, su vida ya no pudo cambiar. Rilke fue, junto con Gerog Trakl y Paul Celan, uno de los poetas esenciales que escribiera en alemán durante el siglo xx. Es prácticamente universal la admiración que despierta Rilke (entre las excepciones se cuentan Samuel Beckett y el crítico Paul de Man), cuyo genio para retratar la experiencia trascendental se acompaña de la sensación —carente de sentido del humor— de ser el elegido como vidente de lo invisible. Su extraordinaria elocuencia en ocasiones encubre un cierto vacío en el argumento poético: le habría hecho bien absorber un poco más de la ironía y la comprensión de sí mismo de Goethe.

Hace medio siglo pensaba que Rilke estaba más allá de la crítica; y sus mejores obras —como la novena de las *Elegías de Duino*— me hablan aún con tal fuerza que mis crecientes reservas me parecen señal de ingratitude:

*Aquí es el tiempo de lo decible, esta es su casa.
Habla y declara. Más que nunca
caen las cosas, pasan; las visibles, pues
lo que las desplaza sustituyéndolas es un hacer sin forma³⁵.*

La advertencia que Keats aceptó y que también Nietzsche ordenó era la doctrina heroica de Rilke: “Piensa en la tierra”. Como Keats y Nietzsche, Rilke era poscristiano y su aceptación de la tierra como dios

primordial es alentadora: “La idea de que somos pecadores y de que debemos ser redimidos... le resulta cada vez más repugnante a un corazón que ha comprendido la tierra”. En tanto espíritu de oposición, el genio de Rilke siempre es convincente. Cuando empieza a reafirmar sus conceptualizaciones yo suelo extrañar la perspicacia y el buen humor sereno de Goethe, pero no sin preocuparme por mi propia ingratitud.

Rainer Maria Rilke

1875 | 1926

LA LITERATURA EN ALEMÁN tiene una poderosa tradición en poesía lírica, curiosamente superior a la prosa y el drama. Esta tradición lírica fue muy anterior a Goethe pero fue confirmada por su extraordinaria eminencia, sin rival en la poesía continental. Todo el mundo estaría de acuerdo en que Hölderlin es el otro pico de la lírica alemana. Hofmannsthal, ¡ay!, abandonó tan solitario arte, mientras que Rilke fue uno de los que abonó la tradición en el siglo xx. No estoy seguro de que resista la comparación con Yeats y con Valéry, con Montale y con Wallace Stevens, con Hart Crane y García Lorca pero cualquier inquisición en torno al fenómeno del genio literario debe incluir a Rilke, cuyas principales elegías y sonetos fueron el resultado de experiencias y visitaciones que él mismo consideraba descubrimientos trascendentales.

Rilke es casi un paradigma de cómo la escritura moldea la vida en vez de que la vida moldee la escritura. En *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke* (1996), Ralph Freedman afirma que la poesía de Rilke transformó radicalmente su yo interior y sus relaciones con sus amigos, con sus amantes y con otras figuras literarias.

La actitud de Rilke hacia Goethe era ambigua, como era de esperarse, pues este era una influencia a la vez aceptada y temida. Pensamos correctamente en Rilke como un poeta elegíaco, y fue Goethe quien le dio la idea de la elegía. Su “Eufrosina”, un lamento por la joven actriz Christine Neumann, modificó profundamente la visión que Rilke tenía de su antecesor. La fusión de las elegías de Goethe y de los exaltados himnos y odas de Hölderlin está muy relacionada con la forma y los procedimientos de las *Elegías de Duino*. Pero la principal influencia de Goethe fue en su calidad de amante epistolar, cuyo modo ideal excluía la posibilidad de un encuentro con la amada distante. En el 2001 es un poco difícil aceptar esta faceta de Goethe o de Rilke sin un poco de ironía, en especial hacia Rilke, un amante tan problemático como Franz Kafka. Es cierto que Goethe no inventó la poética de la renuncia—el honor le corresponde a Petrarca— pero podemos considerarlo el teó-

rico del estilo, y un avezado practicante. Rilke siempre estuvo enamorado de la Mujer oscura, pero su encarnación cambiaba constantemente. Rilke, más que Goethe, se convirtió en el gran oficiante del sufrimiento erótico femenino. Como crítico patriarcal que soy (y hay que ver que he padecido por ello), me resulta difícil suprimir la modesta hilaridad que me produce la tradición Goethe-Rilke de exaltar a la musa y separarse de ella o, para ser más simplista, de tratar a la mujer más como una madre que como una compañera erótica.

El modo de renunciación de Goethe (para darle el mismo nombre que él le dio) conducía en último término a *Fausto*, segunda parte, una obra que está más allá de cualquier discusión crítica, un atropello magníficamente sostenido. Paul de Man fue prácticamente el único en cuestionar rigurosamente los logros de Rilke, que consideraba inflados por un trascendentalismo espúreo. La última de las *Elegías de Duino* concluye con un famoso gesto verbal:

Y nosotros que pensamos en dicha
ascendente, sentiríamos el choque
que casi nos sobresalta
si *cae* algo feliz³⁶.

Estamos *sumidos* en el amor, no *elevados* en él, es lo que se me ocurre al leer esto. Freedman, el biógrafo de Rilke, cita estos versos y responde muy impresionantemente con una letanía de musas rilkeanas:

Aquí el proceso de separación es el de Rilke: primero Lou, después Clara, Paula Becker, posteriormente Loulou Lasard, Merline: cada uno sirvió para elevar al poeta a un estadio superior, lejos de cualquier impedimento.

En cuanto al poder de evocación de la retórica de Rilke, no hay reparos que valgan: me sé de memoria cientos de sus versos, si bien muchos de ellos pertenecen a los dos volúmenes de *Nuevos poemas*. Y sin embargo los dogmas espirituales de las *Elegías de Duino* tienen una magnificencia consciente que puede dejar perplejo al lector. Como la mayoría de los lectores, considero que la magnificencia es convincente; me preocupa el sentido implícito de haber sido elegido para lo sublime. Esen-

cialmente las *Elegías de Duino* se centran en el amor y la muerte: no se las puede acusar de ser menos interesantes que el príncipe Hamlet en cuanto a la muerte y su genio para exaltar los sufrimientos y renunciaciones del amor es respetable. Los sufrimientos son los de las amantes de Rilke, aunque Gaspara Stampa, la poeta del Renacimiento, ocupa un lugar prominente, sin duda atribuible a la convicción de Rilke de que ella se habría reunido extáticamente con aquellos con los que amó y a los que después renunció. Una vez más, como Goethe, como Kafka, Rilke tenía otro genio en su interior, uno que se convertiría en una fijación inmortal en las mujeres sobresalientes, superiores a estos grandes escritores en compasión, comprensión y capacidad de permanecer enamoradas.

Quiero ser claro en esto: no hay razón alguna para deplorar el que Rilke se haya dedicado a la excavación arrogante de sus afectos porque su economía poética lo exigía y la espléndida compañía de Lou Andreas-Salome, Clara Westhoff (esposa de Rilke y madre de su hija), Paula Becker, Loulou-Albert Lasard y Merline (Baladine Klossowska) lo estimulaba y encaminaba hacia su propósito: volver autónoma la imaginación del poeta. Estas son sólo las musas principales: para mantenerse andando Rilke tenía que reclutarlas constantemente. Como todo esto pasó hace 75 años, lo que nos importa ahora es lo que Rilke logró, cosa que me obliga a regresar a las *Elegías de Duino*.

Una de las glorias de Rilke es —por doquier en su obra pero en particular en las *Elegías*— que él es el poeta de la soledad; en comparación con Rilke, Shelley y Wallace Stevens parecen gregarios. Si tenemos en cuenta que Shelley nunca logró montar nada parecido al tinglado de musas de Rilke (aunque Mary Shelley, Emilia Viviani y Jane Williams podrían haber pertenecido al círculo de Rilke) y que Wallace Stevens sólo tenía a Elsie Stevens, veremos con más claridad el modo del proyecto imaginativo de Shelley: los éxtasis más magníficos, la soledad y el vacío más intensos. Sería imposible lograr la suntuosa indigencia de las *Elegías* sin renunciar a encaminarse en el próximo tren hacia una cualquiera del corro de mujeres sabias pero sin olvidar que siempre estarían allí. Ahí tenemos, por ejemplo, la espléndida conclusión de la quinta elegía:

Ángel, si hubiera un sitio que no sabemos, y allí
en estera inefable mostraran los amantes que aquí

no llegaron a poderlo hacer, sus atrevidas
figuras altas del ímpetu del corazón,
sus torres de alegría, sus escalas
mucho tiempo, donde nunca hubo suelo, sólo entre sí
apoyadas —y lo *pudieran* hacer
ante los espectadores en torno, incontables muertos callados:
¿Echarían estos entonces sus últimas monedas, siempre
ahorradas, siempre ocultas, que no conocemos, las eternamente
valiosas monedas de la felicidad, ante la pareja
al fin de veras sonriente en la aquietada
estera?³⁷.

El original es demasiado impresionante y prácticamente imposible de traducir. La estera aquietada es una metáfora amable pero no deja de recordarnos que el demoníaco Rilke, a diferencia del aún más demoníaco Goethe, no tiene sentido del humor. Propone —por fuera del tiempo y del espacio— orgías sagradas sobre esteras mágicas que nos hablan, como su ángel, de la influencia coránica. Rilke no tiene par como erudito, como historiador-coleccionista de mujeres exaltadas y enamoradas. Hay una carta fundamental en la que hace la lista de sus adalides, todas históricamente inaccesibles:

...en la situación de Gaspara Stampa, Luize Labe, ciertas cortesanas venecianas y, sobre todas, Mariana Alcoforado, esa criatura incomparable en cuyas ochenta cartas se traza por vez primera de extremo a extremo el continente del amor femenino, sin alardes, sin exageraciones o mitigaciones, como dibujado por la mano de una sibila. Y allí —Dios mío— allí se hace evidente, como resultado de la lógica irresistible del corazón de la mujer, que el linaje terminó en ese punto, alcanzó su perfección y no tendría continuación en el reino de este mundo sino que debería ser prolongado tan sólo hacia lo divino, hacia el infinito³⁸.

No hay nada susceptible de burla en el Rilke poeta de las transfiguraciones. Podría ser objeto de mofa sólo si la poesía no fuese tan absoluta como lo es en sus mejores expresiones. Rilke es eterno y florecería igual ahora, en esta época posfeminista, que en el Renacimiento o en su Europa del siglo xx. Quizás fue creación de sus musas, ninguna de las

cuales parece haber sentido por cuenta suya sorpresa o decepción. Nadie ha llevado el arte de la religión tan lejos, hacia los atolladeros del amor en serie del alto romanticismo o hacia los abismos de la especulación sobre la influencia del amor en la poesía. Su genio fundió más inextricablemente que nunca el arte poético con la vida erótica.

Frontispicio 90

Eugenio Montale

La poesía verdadera es como esos cuadros cuyos dueños son anónimos y que sólo unos pocos iniciados conocen. Sin embargo la poesía no vive sólo en libros o en antologías escolares. El poeta no sabe —por lo general no lo sabrá nunca— para quién escribe realmente³⁹.

Ser el poeta más importante en italiano después de Leopardi significa ser el heredero de una tradición extraordinaria, una que sólo un genio auténtico podría continuar, extender, modificar. Montale es refrescante porque tuvo la fuerza de ampliar su tradición sin recurrir a las ideologías políticas, o religiosas, o filosóficas. Fue un humanista escéptico que prefirió enfrentar la poesía directamente, preguntándose únicamente si era poesía.

El poeta italiano de genio debe encarar a Dante, tan peligroso de imitar como Shakespeare. T.S. Eliot, a quien Montale admiraba en exceso, contribuyó a crear la infortunada tradición angloamericana en la cual los logros de Dante son inseparables de su teología.

Montale creía que Dante deseaba ser un poeta, “sólo un poeta”. Aunque nunca lo admitió, su relación con Dante (y con Leopardi) fue esencialmente agonística. Dante no podía ser sobrepasado pero tampoco era el representante de una poesía de la fe. En cambio le enseñó a Montale la lección de que la verdadera poesía es un don, y por tanto presupone la dignidad de quien lo recibe. La dignidad estética, tanto en Montale como en Leopardi, supone una amorosa separación de Dante y una compleja revisión de su arte, una carga necesaria y un acicate en la original obra de Montale.

Eugenio Montale

1896 | 1981

LA POESÍA ITALIANA del siglo XX fue muy rica –D’Annunzio, Campana, Ungaretti, Quasimodo, Saba y otros–, no obstante Montale es considerado como el poeta más sobresaliente en esa lengua desde Leopardi, y quizás incluso como la culminación de la tradición de Dante y Petrarca. Montale es un poeta difícil porque parece áspero, al menos en el nivel superficial o retórico, la antítesis de la dicción austera y depurada de Leopardi. En Montale el genio –al cual se dirige en el poema “El genio”, en *Satura: 1962-1970*– es elusivo, asimilativo, denso, extraordinariamente consciente de sí mismo–. En este poema el genio desgraciadamente habla a través de otro (es el áter ego) y sólo deja huellas en la nieve que se borran, de manera que el mundo no puede leerlas. Este es el tenor de *Satura* (palabra latina que denomina un cocido), en el que la secuencia “Xenia II” acaba con una inundación, literal y metafórica, que destruye la cultura literaria modernista en Florencia, borrando ese aspecto de la mente europea.

Satura y la poesía de la vejez de Montale son una palinodia, un comentario irónico sobre la obra del poeta publicada entre 1920 y 1954. El resultado en este segundo Montale es curioso: a veces parece más un poeta angloamericano que italiano, más afín al T.S. Eliot tardío que a Eugenio Montale. Para definir la obra de Montale hay que volver a su obra temprana, donde se ha sumergido plenamente en la tradición festiva de Petrarca y le habla al ideal erótico o lo conmemora. Su labor de ampliación y revisión del género más característico de la poesía italiana fue notable y dejó establecida una frescura y una originalidad insospechada que el Montale posterior no pudo desarmar.

Al lector común de cualquier nación el Montale canónico de 1920-1945 podría parecerle más el revisionista de Dante y Petrarca que su extensión hacia una época muy diferente. El alto modernismo de Valéry, Eliot y Pound es, al menos superficialmente, más evidente en *Ossi di seppia* [Huesos de jibia], *Le occasioni* [Las ocasiones] y *La bufera e altro* [La tempestad y demás] que su faceta de continuador de la poesía italiana: Dante, Petrarca, Foscolo, Leopardi. Pero los tres cánticos (como

él los llamó) de Montale, si bien no conducen a la salvación, son dantescos, como es evidente para el lector que incursione en ellos una y otra vez. Montale es difícil en el modo de Hart Crane —a quien nunca menciona, creo— más que en el modo de Eliot, a quien menciona demasiado, si bien con creciente cansancio. Como Crane, Montale confía en una “lógica de la metáfora” y en una textura poética golpeada por la conmoción. Ahí acaba el parecido: Hart Crane es un rapsoda encantador, un Píndaro de la Edad de la Máquina. Montale es tan memorable como Crane pero no es audible en él “la voz, gigante en nuestro interior, que se eleva” (Wallace Stevens).

El elemento hermético en Montale, en particular en *Las ocasiones*, sin duda está relacionado con la carga de escribir poesía auténtica en la Italia prefascista, fascista y posfascista, donde todo estaba politizado. Cuando las obsesiones del poeta son el amor, la renunciación y la gran poesía del pasado, este debe interiorizar, como tuvo que hacerlo Montale. *La tempestad* (1956), considerada su obra cumbre, está más abierta al lector y me resulta particularmente reconfortante ahora que la poesía y su absorción han sido destruidas por esa plaga temible que recibe el nombre tan adecuado de “corrección política”. *La tempestad* recoge en gran parte la poesía de guerra de comienzos de la década de 1940, y es una reflexión sobre la agonía de Italia durante su lenta recuperación por parte de los aliados de la tenaz resistencia alemana, en la que la violencia entre los partisanos y las fuerzas nazi-fascistas no cesa.

Me limitaré a examinar “La primavera hitleriana”, que se origina en un encuentro entre Hitler y Mussolini en Florencia en 1938. Es imposible entender el poema sin invocar a Beatriz o a Laura, que en el caso de Montale se llamaba Clizia y que ha sido identificada con la estudiosa estadounidense de Dante, Irma Brandeis. La suya fue una relación de renunciación, en el modo exaltado por Dante o por Petrarca. El nombre, Clizia, es ovidiano y se refiere a una muchacha que se enamora de Apolo y es transformada en un girasol. Montale también la llama Iris. No tiene un significado simbólico consistente en su obra, y más tarde se vuelve esencialmente angélica, visionaria, quizás asociada por el poeta a su madre y su hermana muertas. Pero en la oximorónica primavera hitleriana ella también es un oxímoron y sin duda hay un juego de palabras con su nombre, al tiempo tizón y hielo. El poema se organiza alrededor de esta imagen-estructura antitética, como lo señala Jonathan Galassi.

“La primavera hitleriana” empieza con una nube blanca de polillas enloquecidas que revolotean alrededor de los antepechos y de las luces callejeras de Florencia, que sigue a una nota de Montale sobre las mariposas blancas como nieve que bajan por el Arno. Son un emblema de lo extemporáneo, adecuado para Hitler, el mensajero del infierno, que baja por la calle que lo aclama en una ciudad en donde nadie se puede considerar todavía libre de culpas.

El poeta y su musa, Clizia, intercambian juramentos y despedidas en este contexto infernal, contra el telón de fondo de los fuegos artificiales que celebran la llegada de Hitler. Lo que sigue es poderoso y difícil:

¿Todo por nada, pues? Y las velas
romanas, en San Giovanni, que blanqueaban lentas
el horizonte, y las promesas y los largos adioses
fuertes como un bautismo en la lúgubre espera
de la horda (pero una yema rayó el aire destilando
sobre los hielos y las riberas de tus playas
los ángeles de Tobías, los siete, la siembra
del porvenir) y los heliotropos nacidos
de tus manos –todo árido y chupado
por un polen que crepita como el fuego
y tiene puntas de nevisca...
¡Oh, la ulcerada
primavera es también fiesta si congela
en muerte esta muerte!⁴⁰.

San Giovanni (San Juan) es el santo patrón de Florencia y preside una obscena parodia de sus fiestas. Vemos que lo que habíamos creído que eran polillas o mariposas blancas son alas despedazadas de ángeles, en una alusión al carruaje del alma que se desbarata en el *Fedro* de Platón. Se oponen los siete ángeles de Tobías en el Libro Apócrifo de Tobit. El poeta y Clizia hacen sus juramentos de despedida bajo la protección angelical de aquellos que la guiaran de regreso al Nuevo Mundo. La densa estrofa es brillante (y está en deuda con la segunda de las *Elegías de Duino*, de Rilke) y precede a la conclusión del poema:

¡Oh, la ulcerada
primavera es también fiesta si congela
en muerte esta muerte! Mira de nuevo
hacia lo alto, Clizia; es tu destino; tú,
que el inmutable amor mudable guardas,
hasta que el ciego sol que en ti conduces
en el Otro se ciegue y se destruya
en Él por todos. Y quizás las sirenas, los repiques
que saludan los monstruos en la noche
de su aquelarre, se confunden ya
con el sonido que desligado del cielo baja, vence;
con el aliento de un alba que mañana por todos
se asome nuevamente, blanca pero sin alas
de espanto, a los áridos arenales del sur...⁴¹.

Aquí Montale, casi apocalíptico, se revela con todo su vigor. “Los áridos arenales del sur” son una referencia a la tradición judía de Clizia y a la herencia cristiana del poeta en la antigua Israel. Clizia, especialista en Dante y autora de *The Ladder of Vision* [La escala de la visión], se asocia con la Beatriz de comienzos del *Paraíso*, donde la amada de Dante, con su visión de águila, mira directamente al sol, emblemático de Dios. Dante/Montale, que no es exactamente un águila, mira a Clizia e inicia su ascenso hacia la esperanza. Aquí y ahora, en una Florencia entregada al aquelarre de las brujas nazi-fascistas que celebran la llegada de Hitler, “el ciego sol” que lleva Clizia hace que “en el Otro se ciegue y se destruya en Él por todos”. Montale, que no era un católico creyente, adopta la gnosis de Dante y utiliza a su Beatriz como portadora involuntaria de Cristo (Irma Brandeis era judía). Invocar a Dante contra Hitler y contra el fascismo italiano es un golpe genial que Montale lleva hasta el final con una audacia basada en su propia autoridad poética, evidente en este poema magníficamente concebido.

1. *Madame Bovary*, parte III, capítulo VI, Gustave Flaubert, trad. de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 335.
2. *Madame Bovary*, "Apéndice", a Louise Colet. Croisset, 23 diciembre 1853, fragmento, Gustave Flaubert, trad. de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 442.
3. Baudelaire sobre *Madame Bovary*.
4. *Madame Bovary*, parte III, capítulo VIII, Gustave Flaubert, trad. de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 376.
5. *La reliquia*, Eça de Queiroz, trad. de Ramón del Valle-Inclán, México, Siglo XXI Editores, 1982, p. 37.
6. *La reliquia*, Eça de Queiroz, trad. de Ramón del Valle-Inclán, México, Siglo XXI Editores, 1982, p. 32.
7. *La reliquia*, Eça de Queiroz, trad. de Ramón del Valle-Inclán, México, Siglo XXI Editores, 1982, pp. 56-57.
8. *La reliquia*, Eça de Queiroz, trad. de Ramón del Valle-Inclán, México, Siglo XXI Editores, 1982, p. 66.
9. *La reliquia*, Eça de Queiroz, trad. de Ramón del Valle-Inclán, México, Siglo XXI Editores, 1982, pp. 107-08.
10. *La reliquia*, Eça de Queiroz, trad. de Ramón del Valle-Inclán, México, Siglo XXI Editores, 1982, pp. 178-79.
11. *La reliquia*, Eça de Queiroz, trad. de Ramón del Valle-Inclán, México, Siglo XXI Editores, 1982, pp. 193-94.
12. *La reliquia*, Eça de Queiroz, trad. de Ramón del Valle-Inclán, México, Siglo XXI Editores, 1982, p. 194.
13. *Memorias póstumas de Bras Cubas*, capítulo VII, "Una nota", VIII, "Que no se entiende", J. M. Machado de Assis, trad. de Elkin Obregón, Bogotá, Editorial Norma, 2002, pp. 254, 255.
14. *Memorias póstumas de Bras Cubas*, capítulo I: "Óbito del autor", J. M. Machado de Assis, trad. de Elkin Obregón, Bogotá, Editorial Norma, 2002, pp. 19-20.
15. *Memorias póstumas de Bras Cubas*, capítulo CIII, "Distracción", J. M. Machado de Assis, trad. de Elkin Obregón, Bogotá, Editorial Norma, 2002, pp. 247-48.
16. *Memorias póstumas de Bras Cubas*, capítulo CLX, "De las negociaciones", J. M. Machado de Assis, trad. de Elkin Obregón, Bogotá, Editorial Norma, 2002, p. 342.
17. *Memorias póstumas de Bras Cubas*, capítulo CXXXV, "Oblivion", J. M. Machado de Assis, trad. de Elkin Obregón, Bogotá, Editorial Norma, 2002, pp. 300-301.
18. *El Aleph*, en *Obra completa*, t. I, Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Emecé Editores, 1994, p. 627.
19. *El Hacedor*, "Everything and Nothing", en *Obra completa*, t. II, Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Emecé Editores, 1994, p. 181.
20. *El Hacedor*, "Everything and Nothing", en *Obra completa*, t. II, Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Emecé Editores, 1994, p. 182.
21. *La memoria de Shakespeare*, en *Obra completa*, t. III, Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Emecé Editores, 1994, p. 399.
22. *A buen fin no hay mal principio*, acto IV, en *Obras completas*, William Shakespeare, trad. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1951, p. 985.
23. *Las ciudades invisibles*, IX, "Las ciudades ocultas. 5", Italo Calvino, trad. de Aurora Bernárdez, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, pp. 170-71.

24. *Las ciudades invisibles*, IX, "Las ciudades ocultas. 5", Italo Calvino, trad. de Aurora Bernárdez, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, p. 171.
25. *Las ciudades invisibles*, III, "Las ciudades y los ojos. 5", Italo Calvino, trad. de Aurora Bernárdez, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, p. 67.
26. *El caballero inexistente*, Italo Calvino, trad. de Esther Benítez, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, p. 25.
27. *El caballero inexistente*, Italo Calvino, trad. de Esther Benítez, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, p. 38.
28. *El caballero inexistente*, Italo Calvino, trad. de Esther Benítez, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, p. 40.
29. *El caballero inexistente*, Italo Calvino, trad. de Esther Benítez, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, p. 44.
30. *El caballero inexistente*, Italo Calvino, trad. de Esther Benítez, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, p. 101.
31. *Poemas proféticos y prosas*, Milton, libro II, William Blake, trad. de Cristóbal Serra, Barcelona, Barral Editores, 1971, pp. 206-07.
32. *Poemas proféticos y prosas*, "Visión del juicio final", William Blake, trad. de Cristóbal Serra, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 230.
33. *Un tranvía llamado deseo*, escena 11, Tennessee Williams, trad. de Enrique Llovet, Madrid, Ediciones MK, 1988, pp. 116-17.
34. *De la segunda parte de las nuevas poesías (1907-1908)*, "Torso arcaico de Apolo", en *Obras*, Rainer Maria Rilke, trad. de José María Valverde, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1971, p. 651.
35. *Elegías de Duino*, "Novena elegía", en *Obras*, Rainer Maria Rilke, trad. de José María Valverde, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1971, p. 813.
36. *Elegías de Duino*, "Décima elegía", en *Obras*, Rainer Maria Rilke, trad. de José María Valverde, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1971, p. 823.
37. *Elegías de Duino*, "Quinta elegía", en *Obras*, Rainer Maria Rilke, trad. de José María Valverde, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1971, pp. 791-92.
38. Carta a Annette Kolb, enero 23 de 1912.
39. Discurso del Premio Nobel (1975).
40. *La tempestad y demás*, "La primavera hitleriana", en *Antología*, Eugenio Montale, trad. de Horacio Armani, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1971, p. 89.
41. *La tempestad y demás*, "La primavera hitleriana", en *Antología*, Eugenio Montale, trad. de Horacio Armani, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1971, pp. 89-90.



X

MALKHUT

Lustro diecinueve

HONORÉ DE BALZAC, LEWIS CARROLL,
HENRY JAMES, ROBERT BROWNING,
WILLIAM BUTLER YEATS

La décima y última *sefirah* es la más rica y la que tiene implicaciones más diversas. *Malkhut*, “el reino”, es la presencia de Dios en el mundo, manifiesta en la gloria radiante de *shekhinah*, el descenso de lo divino como mujer.

Balzac escribió novelas esotéricas (*Louis Lambert*, *Seraphita*) pero aparece en este primer lustro de *Malkhut* como creador de un vasto reino de este mundo en su *Comedia humana*. Los escritos visionarios de Lewis Carroll (que inadecuadamente llamamos “sinsentido”: *nonsense*) son otra versión de *Malkhut*, al igual que el extenso cosmos ficticio de Henry James, quien cantó las alabanzas de “la lección de Balzac” y creó su propia mitología en la etapa principal de su obra.

Los monólogos dramáticos de Robert Browning y la lírica dramática de William Butler Yeats (basada en el sistema esotérico de *La visión*) también encajan en este primer lustro de *Malkhut*, el más trascendental.

Frontispicio 91

Honoré de Balzac

Así, el hombre honrado es el enemigo común. Pero, ¿qué creéis que es el hombre honrado? En París, el hombre honrado es el que se calla y se niega a tomar parte. No os hablo de esos pobres ilotas que en todas partes cumplen con su cometido sin verse jamás recompensados por su trabajo y a los que yo llamo la hermandad de las chanquetas de Dios. Ciertamente que allí se encuentra la virtud en toda la flor de su estupidez, pero allí también está la miseria. Desde aquí estoy viendo la mueca de esa buena gente si Dios nos hiciese la mala pasada de ausentarse durante el juicio final. Si, pues, queréis hacer pronto fortuna, hace falta ser ya rico o parecerlo. Para enriquecerse hay que ser muy audaz. Si en el centenar de profesiones que podréis abrazar se encuentran diez hombres que triunfan rápidamente, el público les llama ladrones. Sacad vuestras conclusiones. He ahí la vida tal como es. Esto no es más hermoso que la cocina; huele igual que ella; hay que ensuciarse las manos si uno quiere cocinar; sabed solamente lavaros bien: en esto estriba toda la moral de nuestra época'.

Vautrin, el genio del crimen en *Papá Goriot*, le explica a Rastignac la moralidad parisina. Cuando pienso en Balzac pienso en Vautrin antes que en cualquiera de las demás personas que pueblan su *Comedia humana*; Vautrin es la encarnación de las energías superhumanas de Balzac y de la feroz vitalidad que anima cada una de las novelas en las que aparece el Burla-la-Muerte.

“No esconde nada. Lo dice todo”: es la maravillosa descripción que hace Proust de Balzac. Vautrin, que tiene todo que esconder, paradójicamente lo dice todo porque lo sabe todo sobre todo el mundo, como el mismo Balzac.

¿Qué se esconde tras el gesto descarado de Balzac en 1834 de presentar a su gran héroe villano como un homosexual? Vautrin representa sin duda muchos de los impulsos reprimidos de Balzac, pero no creo que este sea un punto en el cual debemos detenernos. Vautrin es el descastado clásico que vive por fuera de la ley y del contrato social; con magnífica ironía, Balzac concluye su carrera convirtiéndolo en el director de la policía parisina. ¿Podría haber alguien mejor calificado?

Henry James no soportaba las novelas de Tolstoi (monstruos abolsados y dispersos) y adoraba las de Balzac, que son más abolsadas y dispersas, porque lo seducía su increíble energía. James, como Baudelaire, se daba cuenta de que Balzac era un visionario, no un mero realista. Cuando pienso en Vautrin pienso también en el Satán de Milton y en *El matrimonio del cielo y del infierno*, de Blake.

Honoré de Balzac

1799 | 1850

DE ACUERDO CON LA FAMOSA afirmación de Baudelaire, todos los personajes de Balzac, hasta los porteros, tienen cierto genio. Un poco como Víctor Hugo, Balzac estaba poseído por un genio, por una voluntad demoníaca que lo condujo a lo largo de las noventa novelas que forman la *Comedia humana*, rival deliberado de la *Divina comedia* de Dante. La admirable biografía de Graham Robb, *Balzac: A Biography*, lo deja a uno estupefacto con la sensación de que no siempre se puede distinguir a Balzac de su demonio. Como el genio es el tema de este libro, mezclaré libremente mis observaciones sobre Balzac con los comentarios sobre su personaje de personajes, el maestro del crimen Vautrin, conocido también como Jacques Collin y como el abate Carlos Herrera. Vautrin es crucial en *Papá Goriot* (1834-35) y en *Ilusiones perdidas* (1837-43), desempeña un papel predominante en *Esplendores y miserias de las cortesanas* (1838-47) y es el héroe-villano de la obra de teatro *Vautrin* (1840), prohibida por el Ministerio del Interior después de la primera representación (sin que se hubiera perdido mayor cosa).

Lo mejor de Henry James, un crítico literario de primera cuando se sentía amenazado —como le ocurría con Hawthorne, o con Dickens, o con George Eliot—, es evidente en sus comentarios sobre Balzac, quien, según él, poseía “una especie de perfección inescrutable”. De acuerdo con James, esta era la lección fundamental que los demás novelistas debían aprender de él:

La lección de Balzac es extremadamente variada y me estaría metiendo en camisa de once varas si intentara escribir una lista de las verdades separadas que nos aporta. Así que tengo que escoger y escojo las más importantes, las tres o cuatro que más o menos incluyen las demás. Cuando se lee a Balzac, por donde uno empieza, lo primero que nos sorprende es el papel que le asigna, en cualquier descripción, a las *condiciones* de las criaturas de las cuales se ocupa. En comparación con él, otros pintores en prosa escasamente se fijan en esas condiciones. Es evidente que él consideraba que la pretensión del retrato no era nada, menos que nada, un intento vano,

a menos de que en su espíritu y en su intención estuviera involucrado el arte de la representación completa. “Completa” es una gran palabra y con frecuencia nos topamos con el hecho de que no hay arte que no sea un abyecto compromiso en muchas de sus facetas. El elemento del compromiso siempre está presente; forma parte de la esencia; vivimos con él y sirve para mantenernos humildes. La cuestión está mejor explicada en una respuesta que una vez le di a un amigo inspirado pero desanimado, un colega que en su desesperación había declarado que la novela era una forma demasiado difícil. “Sí es demasiado difícil; pero hay una manera de dominarla: simular con insistencia que no lo es”. Todos, todo el tiempo, estamos simulando que no lo es con toda la insistencia de la que somos capaces, y la gloria de Balzac consiste en que él fue el que más y mejor logró hacerlo. Y en ningún aspecto fue tan difícil su simulación como en su manejo de la evocación del medio, esa destilación del aire natural y social a la que me refería, aquellas cosas que exigen del pintor una posesión previa —y la exigen en forma tan contundente que muchos pintores, aterrados ante la demanda cuando son conscientes de ella, imploran por la cuestión total—. Y esto obliga a estas personas ingeniosas a inventar *otra* forma de hacer que sus personajes sean interesantes —otra forma diferente de la forma difícil, exigente de tantas consideraciones, de presentárnoslos—. De hecho son interesantes como sujetos del destino, figuras alrededor de las cuales se cierne una situación, y lo son en la medida en que nosotros, que compartimos su existencia, sentimos cuándo y de qué manera los alcanza el destino. No son interesantes en el vacío —y Balzac, como la naturaleza, aborrecía el vacío—. Su situación nos concierne porque les pertenece, porque es la de alguien, la de cualquiera, la de criaturas anónimas. Por ello no es superfluo que lo primero sea establecer su identidad para nosotros, y en esa medida sus aventuras tendrán alguna relación con esa identidad y por tanto un peso específico. Las aventuras puras y simples sencillamente no existen; sólo existen mis aventuras y las suyas, y las de él y las de ella, y la mayor aventura de todas es, y de veras lo creo así, ser usted o yo, él o ella. Para la imaginación de Balzac esa era una aventura inmensa —y nada le fascinaba más que mostrar cómo somos y cómo llegamos a donde estamos por ser como somos—. Lo que nos sucede no es más que otro nombre que le damos a la presión que las circunstancias ejercen sobre nosotros, de manera que la explicación de lo que nos sucede es la explicación de nuestras circunstancias.

Es una explicación exquisita de los personajes de Balzac, pero me pregunto si funciona en el caso del maestro del crimen Vautrin, áter ego de Balzac y posiblemente su demonio. Rastignac, Lucien de Rubempré, el primo Pons, el viejo Goriot, Eugénie Grandet, el barón Hulot: todos estos magníficos protagonistas están en deuda con Balzac porque él mostró cómo eran y cómo llegaron donde están. Vautrin —como el mismo Balzac— es más grande. “Balzac es al mismo tiempo la encarnación de su época y su más reveladora excepción”, escribe Graham Robb, y yo quisiera reemplazarlo con Vautrin es al mismo tiempo la encarnación de la *Comedia humana* y su más reveladora excepción. El descastado Vautrin, Satán de la vida criminal parisina, acaba como director de la *Sûreté*. Balzac, escritor mercenario de Tours, fue objeto en su funeral de un último homenaje por parte del inevitable Víctor Hugo, su único rival literario en su locura sublime y en su inevitable fecundidad. Robb nos cuenta que los amigos de Balzac lo llamaban “Vautrin”; y uno no puede menos que concluir que el genio del novelista, de no haberse agotado en su extensísima *Comedia humana*, podría haberse volcado hacia una carrera como criminal o como detective.

W.B. Yeats adoraba *Louis Lambert*, una de las incursiones de Balzac en el esoterismo, porque es una exaltación de la energía visionaria, pero toda la *Comedia humana* es así. Como su Louis Lambert, Balzac quería escribir una *Teoría de la voluntad*, de la Fuerza humana, y eso fue lo que logró en su *Comedia*, con Vautrin como su expresión estelar. En relación con la energética de Balzac, Ernst Robert Curtius hace énfasis en la obsesión del novelista con el ahorro de su vitalidad. Como Dickens, Balzac se mató trabajando (pero no hacía representaciones públicas de sus propias obras). Vivió siempre monstruosamente endeudado, así que trabajaba con locura, durmiendo a veces sólo un par de horas por noche mientras se ahogaba en café. Con Balzac, que padecía alucinaciones auditivas y visuales, revivió la antigua asociación del genio con la locura. Aunque su monomanía era del tamaño de la de Víctor Hugo y, como él, era una fuerza de la naturaleza y una energía esotérica, Balzac era un novelista de pies a cabeza y por tanto parece más sano que Víctor Hugo, que escribió novelas interminables a pesar de haber sido poeta, el poeta de su lengua —aunque nos parezca tan pasado de moda en esta época de mal gusto—.

La primera vez que nos topamos con Vautrin, en *Papá Goriot*, no nos damos cuenta de la clase de titán que es, aunque se nos advierte que

este recio cuarentón “tiene abismos aplastantes en su interior”. El linaje literario de Vautrin es más altorromántico que gótico: es un héroe-villano byrónico, pero también es un sobreviviente—nadie en Byron llega a los cuarenta, mientras que uno de los sobrenombres de Vautrin en el mundo criminal es Burla-la-Muerte—. Vautrin no busca nada y está en guerra con una sociedad que desprecia, pero la verdad es que sería un subversivo en cualquier nación, en cualquier parte, en cualquier época. En la práctica es un anarquista pero esto es pura paradoja, pues él es el responsable de la organización y el dominio imperial de todo el mundo criminal. Como es parisino y no siciliano, su orgullo satánico es individual y no familiar. Tiene tendencias homoeróticas, pero nunca queda claro si su preferencia por los discípulos jóvenes es sexual u obedece a un paternalismo disfrazado, cosa perfectamente plausible en el caso de Balzac. Él no siente celos siempre y cuando sus jóvenes se enamoren sólo de mujeres.

Saint-Beuve, el principal crítico literario de la época de Víctor Hugo y cuya opinión de la obra de Balzac era muy ambivalente, le envidiaba la reacción entusiasta que provocaba entre las mujeres. Es posible que estas percibieran un elemento femenino—que yo no percibo— en la ferocidad sexual de Balzac. En todo caso su orientación, como la de Shakespeare, es demasiado multiforme para reducirla a nuestras categorías; cuestión análoga a la de su linaje literario, que también es un misterio. Se puede decir que está vagamente emparentado con las novelas de *Waverley* de sir Walter Scott, pero no tiene deudas con la narrativa clásica francesa. El neocrítico y censor Martin Turnell ve en Balzac la influencia de Corneille, pero yo estoy de acuerdo con Graham Robb en que su verdadero precursor es Molière, que hubiese escrito su propio *Vautrin* si su público (y el rey Luis XIV) lo hubiesen tolerado.

El genio criminal de Vautrin es dramaturgico: él quiere moldear a Rastignac y al poeta Lucien, los personajes de Balzac, en algo más grandioso, y es un magnífico escenificador. En la tercera parte de *Papá Goriot*, cuando cae en una emboscada policial, logra eludir la muerte haciendo gala de un dominio extraordinario de su propia furia:

—En nombre de la ley y del rey—dijo uno de los oficiales, cuyas palabras fueron apagadas por un murmullo de asombro.

Pronto reinó el silencio en el comedor; los huéspedes se separaron para dar paso a tres de aquellos hombres, todos los cuales apoyaban la

mano en el bolsillo lateral, donde llevaban una pistola cargada. Dos gendarmes que seguían a los agentes ocuparon la puerta del salón y otros dos aparecieron en la de la escalera. Los pasos y los fusiles de varios soldados resonaron en el pavimento guijarroso que bordeaba la fachada. Desapareció cualquier esperanza de huida para Burla-la-Muerte, sobre el cual se posaron irresistiblemente todas las miradas. El jefe fue directamente hacia él; le dio en la cabeza un manotazo tan violento que le hizo saltar la peluca y dejó al descubierto la cabeza de Collin en todo su horror. Acompañadas de unos cabellos rojo ladrillo y cortos, que les daban un espantoso carácter de fuerza mezclada con astucia, aquella cabeza y aquella cara, en armonía con el busto, se vieron inteligentemente iluminados como si los fuegos del infierno los hubieran encendido. Todos comprendieron por entero a Vautrin, su pasado, su presente, su futuro, sus doctrinas implacables, la religión del placer, la majestad que le daban el cinismo de sus pensamientos, de sus actos, y la fuerza de su organismo adaptado a todo. La sangre se le subió al rostro y sus ojos brillaron como los de un gato montés. Dio un brinco con un movimiento tan enérgico, dio tales rugidos, que arrancó gritos de terror a todos los huéspedes de la pensión. Ante este gesto de león, y apoyándose en el clamor general, los agentes sacaron las pistolas. Collin comprendió el peligro que corría y dio de pronto la prueba del más alto poder humano. ¡Horrible y majestuoso espectáculo! Su fisonomía ofreció un fenómeno que no puede compararse más que con el de la caldera llena del vapor que levantaría montañas y que disuelve en un abrir y cerrar de ojos una gota de agua fría. La gota de agua que enfrió su cólera fue una reflexión rápida como el relámpago. Sonrió y miró su peluca.

—No es este uno de tus días corteses —le dijo al jefe de la policía de seguridad. Y tendió sus manos a los gendarmes, llamándoles con un gesto—. Señores gendarmes, ponedme las esposas. Tomo por testigo a las personas presentes de que no ofrezco resistencia².

“El más alto poder humano”: Balzac hace una exhibición de gran dramaturgia, digna de Shakespeare o de Molière, cuando logra representar ese cambio súbito en Vautrin —un personaje del tamaño de Yago o de Tartufo—. Pero su apoteosis llega con “La última encarnación de Vautrin”, la última parte de *Esplendores y miserias de las cortesanas*. Lucien se suicida y ya sin él, Vautrin puede empezar a transformarse del Satán del bajo mundo al Dios del establecimiento policial francés.

Balzac deslumbra al lector a lo largo de esta transformación, pero yo no acabo de entender qué sucedió con el Vautrin cuya batalla de toda una vida contra la sociedad se inspira en Rousseau. Vautrin se pasa al lado de Balzac y se convierte en un legitimista, un realista y un defensor de la conservación de la oligarquía. Es evidente que el suicidio de Lucien ha hecho mella en él, pero su conversión al orden establecido no parece una reacción a esta pérdida. Quizás la explicación yace en la dinámica balzaciana del poder. Vautrin ha envejecido, es posible que su energía diabólica esté menguando, y presumiblemente el poder de coacción exige menos esfuerzos que el poder de subversión. O quizás este acto de usurpación es el espaldarazo definitivo de Vautrin, sustituto primordial de Balzac.

Una de las grandes invenciones de Balzac es la intrincada danza de reclutamiento que bailan Granville, el digno y honorable fiscal general, y el interminablemente metamórfico Vautrin, que de alguna manera es seducido por la auténtica nobleza moral de Granville. La grandeza de Vautrin reconoce —al tiempo que es exaltada por ella— la grandeza rival de Granville. Como lector, me entristece perder a Vautrin en los entresijos estatales; es como si Satán se arrepintiera totalmente en *El paraíso perdido*, y se reincorporara a las filas angelicales. Pero Balzac conducía su genio hacia aguas mansas: sobrevivió apenas tres años a la metamorfosis de Vautrin en instrumento social de lucha contra el caos. Necesitaba que Vautrin fuese una alegoría de su propio destino póstumo: convertirse en guardián de la comedia humana que había imaginado con tanta exuberancia.

Frontispicio 92

Lewis Carroll

*Creyó hallar un Argumento
que probaba que era el Papa;
miró de nuevo, y vio que era
un Jabón de Vetas Claras.
“!Hecho tan horrible –dijo–
extingue toda esperanza!”³.*

Lewis Carroll es el maestro de la fantasía literaria, una forma del romance que sigue viva en nuestra era —el espíritu de Carroll sigue vivo, por ejemplo, en *Pequeño, grande* y en la serie de *Aegipto*, de John Crowley.

Las obras maestras de Carroll son los libros de *Alicia –El país de las maravillas* y *Al otro lado del espejo*— y *La caza del Snark*, cuyos espléndidos primeros versos dicen así:

Aquí el agua llora; aquí mi rostro
encuentra su velo, y el can
no puede lamerme: “Este es
el mejor sitio para un Snark*” eso dijo el Hombre
de la Campana, amenazando al lector con el puño
antes de mostrar la sangre: y puso en tierra
a toda su tripulación con ternura
pasándolos por encima de la ola
con el dedo perdido en sus cabellos:
“Aquí no llora el mar: este es el sitio.
Aquí no llora el mar: este es mi rostro.
Este es el sitio, este es el aroma del Snark,

* Snark: “Criatura mitológica, mitad serpiente (*snake*), mitad tiburón (*shark*)”. Así explicó este nombre Lewis Carroll en una carta dirigida a un amigo. La traducción podría también ser, entonces, Serpiburón. Algunos críticos han visto en el Snark el símbolo del destino o la fatalidad, la gloria, los negocios, etc., en “Primer espasmo, El desembarco”, en *La caza del Snark, paroxismo en ocho espasmos*, versión de Leopoldo María Panero, Colección Pluma Rota, núm. 8 (Edición Bilingüe), Madrid, Ediciones Libertarias, 1982, p. 12. N. del T.

estas palabras lo llaman, moviendo la cola frágilmente,
la cabeza bajando y subiendo los ojos para en ellos
no mirar: esta es la guarida, dos veces lo dije,
en que el Snark se desnuda, incitando a la cópula
a todos los otros Snarks: –también nosotros
gemimos por el sexo del Snark– este es el sitio húmedo
ya tres y cuatro veces lo dije, y cinco lo diré sin duda
y lo que digo cinco veces es verdad”⁴.

El Snark resulta ser un espantoso bujum, versión de Lewis Carroll de Moby Dick, y el poema termina con una nota de temor implícito que es, no obstante, despreocupadamente jubilosa. El genio de Carroll no está en el sinsentido, como el de Edward Lear, sino en mantener a raya la mortalidad, en una búsqueda que los cuentos comparten con la literatura de los sabios. Algunos fracasan en dicha búsqueda y aquellos que lo logran podrían ser personajes de mala reputación, como la Morsa y el Carpintero, que en su maravilloso poema devoran a esas pequeñas inocentes, las ostras:

“Me da vergüenza –dijo la Morsa–
jugarles tan mala pasada,
después que tan lejos las hicimos venir
y tan de prisa las hicimos trotar”.
Nada el Carpintero dijo, sino:

“Gruesa está la capa de mantequilla”.
“Lloro por ustedes –dijo la Morsa–,
las compadezco de corazón”.
Sollozos y lágrimas la sacudían,
y estas eran muy grandes;
su pañuelo, pues, del bolsillo sacó
y con él sus lágrimas enjugó.

“¡Oh, Ostras! –dijo el Carpintero–;
hermosa carrera habéis dado.
¿Trotaremos de nuevo algún día?”
Pero no le contestaron
pues se las habían comido⁵.

Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson)

1832 | 1892

EL REVERENDO CHARLES LUTWIDGE DODGSON, profesor de matemáticas en el Christ Church College de la Universidad de Oxford, es recordado básicamente por sus tres originales logros literarios: *Alicia en el país de las maravillas* (1865), *Al otro lado del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1871) y *La caza del Snark, paroxismo en ocho espasmos* (1876). La categoría de “literatura infantil” me parece completamente inútil a comienzos del tercer milenio: la mala literatura es mala también para los niños, y los libros de Harry Potter (sé que soy una minoría de uno en este asunto) son novelas de época repletas de lugares comunes y su destino final será la caneca. Cuando había literatura para niños, las obras maestras las escribió Carroll. Sus tres creaciones de genio tienen un lugar asegurado al lado de la muy variada perfección literaria del siglo XIX, en la cual podemos incluir las obras de Manzoni y Leopardi, de Eça de Queiroz y de Víctor Hugo, de Balzac y Stendhal y Flaubert, Baudelaire y Rimbaud, Ibsen y William Blake, Wordsworth y Coleridge, Shelley y Keats, Tennyson y Dickens y Robert Browning, George Eliot y Oscar Wilde, Novalis y Heine, Pushkin y Gógol, Turgenev y Dostoievski, Tolstoi y Chéjov. Esta lista no es más que un recordatorio y un contexto real, si bien sólo Blake y Coleridge, Wordsworth y Tennyson pueden ser considerados como influencias sobre Lewis Carroll. De estos, el más importante es Wordsworth y es el blanco de las más destructivas parodias de Carroll.

No hay un término preciso para denominar el género literario de Carroll, excepto quizás “romance”, pero este ha sido destruido por el uso popular moderno, que también acabó con el término “fantasía”. Sigue existiendo “parodia”, pero Carroll suele trascender el modo; sus ironías tienen resonancias shakespearianas. De hecho Carroll tiene tanta fuerza que convierte a Shakespeare y a Cervantes en sus modelos y sobrevive con astucia. Esto es cierto en lo que se refiere a sus tres grandes obras; fracasa en las dos novelas de *Silvia y Bruno*, aunque su utilización de las hadas parece haber sido el modelo de una de las grandes fantasías de nuestro tiempo, *Pequeño, grande* de John Crowley.

En los libros de *Alicia* y en el *Snark* Carroll es tan original que transmuta todas las fuentes posibles en oro de alquimista, instantáneamente reconocible como suyo. En el extravagante capítulo vi de *Alicia en el país de las maravillas*, “El cerdito y la pimienta”, Alicia entra con nosotros a una cocina ahumada en la que se respira pimienta, cosa que hace que la Duquesa estornude sin parar mientras sostiene en brazos lo que parece ser un bebé que llora a gritos y estornuda también. También está el enorme y sonriente Gato de Chester y una cocinera que revuelve la sopa en un caldero. La Cocinera le arroja sartenes y cucharas a la ruidosa Duquesa, que ordena de un rugido: “¡Que le corten la cabeza!”, mientras le canta en voz baja una canción de cuna al bebé, a quien mece con frecuencia y con violencia:

“Háblenle rudamente al nene
y péguenle cuando estornude,
pues lo hace por molestar
porque él sabe que mucho fastidia”.

CORO

(La Duquesa, la Cocinera y el Nené)
“¡Uhá! ¡Uhá! Uhá!...”

—Tómalo, mécelo ahora un poco si quieres —dijo la Duquesa a Alicia arrojándole al niño mientras hablaba—. Yo tengo que ir a arreglarme, pues esta tarde juego al croquet con la Reina.

Y salió precipitadamente. La Cocinera le tiró una sartén que por poco le da en la cabeza⁶.

El Nené resulta ser un cerdo, que Alicia deja en libertad con tranquilidad y sensatez. El país de las maravillas, como le informa el Gato de Chester a Alicia, es un lugar donde todo el mundo está loco. El crítico William Empson nos señala que Lewis Carroll parecía equiparar la madurez sexual con la muerte, una fórmula más delirante que cualquiera de las que se explicitan en los libros de *Alicia*. Como John Ruskin, Carroll sólo se sentía sexualmente atraído hacia las prepúberes, enfermedad heredada por Humbert Humbert en *Lolita*, de Nabokov. El extraordinario encanto de Alicia ciertamente tiene una cierta aura palpablemente

sexual. Estéticamente esto resulta enriquecedor, y todas las reducciones psicosexuales de los libros de Carroll son superficiales y aburridas. Los libros de *Alicia* no son manuales secretos para el acoso sexual y las madames Defarges que pueblan los comités de acoso sexual de todas y cada una de las universidades de habla inglesa jamás podrían tejer a Lewis Carroll en sus acusaciones. La Alice Liddell histórica era más la Dulcinea de Carroll que su Beatriz, aunque Morton N. Cohen, en *Lewis Carroll: A Biography* (1995), aventura la conjetura de que a los 31 Charles Dodgson le propuso matrimonio a Alice Liddell, que acababa de cumplir once, para lo cual supuestamente habló con sus padres. La verdad es que sí hubo una desavenencia entre Dodgson y los Liddell en 1864, que nunca se zanjó. Carroll envió a su ilustrador John Tenniel una fotografía de otra niña amiga, Mary Badcock, para que sirviera de modelo de *Alicia en el país de las maravillas*, y otra niña amiga, Alice Raikes, fue la musa de *Al otro lado del espejo*. Cuando se publicó *La caza del Snark*, este estaba dedicado a otra niña amiga, Gertrude Chataway. Aunque nunca se casó y lo más probable es que haya muerto sin experiencia sexual, el flexible Dodgson evidentemente tenía un nivel saludable de lo que Freud denominaría “movilidad narcisista”. A los 59 seguía carteándose sin ningún sentimiento de culpa con bellezas de once años.

Veo una cierta complejidad en la relación entre la sorprendente exuberancia de Lewis Carroll —tanto en prosa como en verso— y el tartamudeo de Charles Dodgson. Pero las conexiones fáciles entre la vida y la obra no aclaran nada, como sucede con sus amistades con jóvenes impúberes de buena familia. Resulta más interesante y revelador de la extrañeza del genio de Carroll cuestionar la forma como los libros de *Alicia* cambiaron la vida interior de Carroll, si es que la cambiaron. En cierto sentido, la Alicia de ambos libros tiene más de Carroll que de su visión de las niñas amadas, y no puedo menos que preguntarme si él se daba cuenta. Dodgson siempre fue de poco comer y quisquilloso con la comida, y una de las cosas que le fascinaba de sus amigas niñas era su voraz apetito. Su Alicia es una excéntrica deliciosa, rodeada de aristócratas y de realeza que parecen ser la venganza de Dodgson contra los esnobs Liddell, que quizás sentían que este hijo de un párroco de Yorkshire no estaba a su altura.

La mejor pista para entender el efecto de *Alicia en el país de las maravillas* en Carroll es el muy diferente *Al otro lado del espejo*, y los dos libros de *Alicia* claramente modificaron la actitud de Carroll ante la

realidad en *La caza del Snark*. En el segundo libro de *Alicia* hay una alteridad visionaria que no veo en el primero; cuando se comparan los dos libros es evidente un logro estético en el refinamiento y una pérdida estética en exuberancia. Mi momento favorito de *Alicia en el país de las maravillas* no sería posible en la secuela:

—¡Cállense! —gritó la Reina, roja de cólera.

—¡No me callaré! —respondió Alicia.

—¡Córtenle la cabeza! —rugió la Reina, pero nadie se movió.

—¿Quién les haría caso? —dijo Alicia (que ya había recuperado su tamaño) —. ¡No son más que un mazo de cartas!⁷.

Alicia logra desprenderse de la fantasmagoría y regresar a nuestra realidad normativa. Pero un movimiento tan abrupto no es posible en *A través del espejo*, en el que Alicia no es tan diferente pero Carroll sí. De cualquier manera sería difícil modificar a Alicia porque ella es el único personaje en los dos libros que carece de personalidad. Todos los habitantes del país de las maravillas son delirantemente excéntricos, cuando no están completamente locos. Un procedimiento útil para contrastar los dos libros de *Alicia* es comparar sus magníficos poemas. En *Alicia en el país de las maravillas* están las parodias del Cocodrilito, papá Guillermo, las Langostas, la Falsa Tortuga y el Conejo Blanco. Aunque estos están muy bien, los poemas de *Al otro lado del espejo* los opacan por completo: el Jabberwocky, la Morsa y el Carpintero, Humpty Dumpty y el mejor poema de Carroll a excepción de *La caza del Snark*, “La balada del Caballero Blanco”. El delicioso sadismo de “La Morsa y el Carpintero” estaría fuera de lugar en el país de las maravillas, en donde se oyen muchas amenazas pero nadie puede ser devorado o decapitado. En *La caza del Snark*, un poema cuya fuerza es comparable con la de “Bateau ivre” de Rimbaud o la *Canción del viejo marino* de Coleridge, llegamos al extremo de la visión de Carroll. Los últimos cuatro espasmos del poema-gesta empiezan con una estrofa que aparece dos veces antes, de manera que no podemos sacárnosla de la cabeza:

Lo cazaron con dedales, y con inmenso cuidado;

lo persiguieron con tenedores y esperanza;

lo torturaron con una acción de ferrocarril;

lo hechizaron con sonrisa y jabón⁸.

Uno siente que esta es la esencia del asunto, ¿pero cuál es el asunto? Podemos suponer que “lo” es el Snark, ¿pero qué es eso? El distinguido poeta y exégeta John Hollander suele responder a esa pregunta diciendo “la sexualidad femenina”, lo cual es sólo parcialmente cierto. A pesar del azaroso viaje en ferrocarril de Alicia en *A través del espejo*, uno no sabe por qué una acción de ferrocarril sería más peligrosa para una mujer que para un hombre. Yo sospecho que “lo” es la muerte, nuestra muerte, aunque para Dodgson/Carroll no hay mucha diferencia entre la muerte y la experiencia sexual madura, así que tampoco estoy en desacuerdo con Hollander. Con quien sí estoy en desacuerdo es con Morton Cohen, el biógrafo de Carroll, quien insiste en que el autor no estaba manifestando temor de la muerte o de la aniquilación porque era demasiado buen cristiano para eso. Sin embargo Cohen relaciona la aniquilación del Panadero, al final del poema, con “la santificación de la relación persona a persona, de la relación entre Charles [Dodgson] y sus amigas niñas, una santificación que no debe ser violada”. Si Dodgson hubiese abrazado a alguna de sus encantadoras princesas de once años, eso habría sido no sólo inmoral e ilegal sino aniquilante. Y ese parece haber sido el audaz crimen del Panadero, que se lanza desde lo alto de un peñasco hacia el amor-muerte:

Y abrieron los ojos al gozo: mas el Carnicero
aún dudaba y se rascaba la cabeza, y por si fuera poco
dijo: “No le hagáis caso: se burla”.

Y entonces vieron al Panadero, el sin nombre,
en lo alto de un peñasco, erecto como un ángel,
sólo un segundo ¡ay! pues cayó luego
al abismo y se hizo nada⁹.

Las palabras escogidas —en inglés: *erect*, “erecto”, *spasm*, “espasmo”, *chasm*, “abismo”, hacen innecesario cualquier comentario: por esta vez, una interpretación reduccionista no sólo es suficiente y necesaria sino que no disminuye el poema.

Frontispicio 93

Henry James

—Yo no puedo huir de la infelicidad —dijo Isabel—. Casarme con usted sería intentarlo.

—No sé si lo intentaría, pero es seguro que lo lograría: ¡eso se lo concedo con toda franqueza! —exclamó él con una risa tensa.

—¡No debo..., no puedo! —exclamó la joven.

—Escuche, aunque usted esté empeñada en ser infeliz, no veo motivos para que me haga infeliz a mí. No sé qué encantos podrá tener para usted una vida de tristezas, pero para mí no tiene ninguno.

—Yo no estoy empeñada en vivir una vida de tristezas —dijo Isabel—. Siempre he estado intensamente decidida a ser feliz, y muchas veces he creído que llegaría a serlo. Se lo he dicho a otras personas; puede usted preguntárselo. Pero de tanto en tanto pienso que yo no puedo ser feliz por ningún camino extraordinario; apartándome, distanciándome.

—¿Distanciándose de qué?

—De la vida. De las posibilidades y los riesgos corrientes, de lo que la mayoría de la gente conoce y sufre¹⁰.

Al rechazar la propuesta matrimonial de lord Warburton, Isabel Archer expresa el credo estético de James: no alejarse de la vida diaria. A primera vista, James, alto sacerdote del arte de la novela —como Flaubert y Proust—, no impresiona a la mayoría de los lectores como un apóstol de la vida diaria. James no es Tolstoi, y menos George Eliot, y sus obras maestras tardías, *Las alas de la paloma* y *La copa dorada*, no tienen la magnitud ni el universalismo de *El retrato de una dama*.

Sin embargo, hay que meterse de lleno en las ficciones de Henry James para encontrar al genio de Estados Unidos en su manifestación más imponente y característica. Isabel Archer es el retrato de la mujer americana, y su único rival es Hester Prynne, de *La letra escarlata* de Hawthorne. Y en cierta forma muy sutil Isabel es la representante del genio de James en su expresión más generosa y afirmativa. Ni siquiera William Faulkner, el más notable de los novelistas estadounidenses, llega

a ocupar un lugar tan central en la imaginación americana como el que aún ocupa Henry James. Hay tres escritores esenciales para entender la psique americana: Emerson, Walt Whitman y Henry James.

Henry James

1843 | 1916

EL ESCRITOR EN PROSA más eminente que haya producido Estados Unidos es Henry James. Son muy pocos sus iguales en la literatura nacional: Whitman y Dickinson entre los poetas y Ralph Waldo Emerson entre los profetas. Hawthorne y Faulkner son los únicos escritores de romances que se le acercan, pero su obra sutil es mucho más minuciosa y universal que la de ellos. Si sólo pudiera llevarme un autor americano a la isla desierta, tendría que llevar a Whitman porque es más rico. En su vasto templo del lenguaje Henry James alcanzó una complejidad casi dantesca, pero carece del *pathos* y de la urgencia dramática de Whitman. Además parece plantear un reto más difícil que el de Whitman pero en realidad no es así; Whitman es el escritor más difícil y más exigente.

Pero James es asaz exigente. Y dado que mi tema es el genio, dejaré a un lado al león social y buscaré la lección del artista. Las grandes novelas —*El retrato de una dama*, *Los embajadores*, *Las alas de la paloma*, *La copa dorada*— necesitarían más de una tesela de mi mosaico, así que buscaré su genio en uno de los cuentos —entre más fantasmal mejor, porque me gustan los cuentos de fantasmas y de aparecidos.

Leon Edel, biógrafo de Henry James, considera que al menos 18 de los cuentos del maestro son “sobrenaturales”. James es tan hábil que es difícil saber; algunos son romances fantasiosos y otros no pertenecen a género alguno. James escribió un poco más de cien cuentos, así que 18 es un porcentaje elevado. James no era tan receptivo a los fenómenos psíquicos como su hermano William, pero ambos eran hijos de su padre. Henry James padre creía, como William Blake, que todo cuanto fuera posible creer era una imagen de la verdad. Amaba a Emerson y se exasperaba con él, pero buscó apoyo en el loco y sublime Emanuel Swedenborg después de su famosa *vastatio*, una depresión más que clínica que lo afligió en Inglaterra en 1844. William y Henry eran bebés y no pudieron haberse dado cuenta de lo que ocurría, pero la vastación se convirtió en parte de la mitología familiar, imposible de ignorar.

Aunque la relación entre William y James desafía casi cualquier caracterización, en ciertos puntos fueron aliados, gracias a sus muy diver-

sos modos. Si ambos hubiesen sido narradores, como Thomas y Heinrich Mann, su mutuo amor habría sufrido mella. ¿Tuvieron un genio en común? Me doy cuenta de que la pregunta es peculiar; quizás sea más coherente hablar del genio común de las hermanas Brontë, aunque Emily Brontë era una visionaria única, tan individual como William Blake o D.H. Lawrence. Sabemos más o menos que queremos decir con “brontëano”, ¿pero y con “jamesiano”?

Supongo que entre los seguidores activos de Swedenborg, en Boston o en cualquier otra parte, habría uno o dos que se salvaron de la depresión gracias a sus obras sobre la Divina Providencia o sobre el amor y la sabiduría divinos. Leí mucho a Swedenborg en mi juventud, cuando estaba estudiando a Blake, y recuerdo lo deprimido que me sentía después de batallar con la niebla atronadora del místico sueco. Afortunadamente Henry James padre leyó con tiento a Swedenborg, a quien consideraba un reportero inteligente que había visitado los diversos cielos e infiernos y había regresado para contarnos que se parecían mucho a Suecia. El principio que aprendió de él —que el egoísmo individual llevaba a la *vastatio*— aparece mejor explicado en meister Eckhart: “Sólo el yo arde en los infiernos”. James padre era un seguidor de Swedenborg como fueron seguidores de Freud tantos que conocí en mi juventud: los invitaba uno al cine o a cenar y llevaban consigo uno o dos volúmenes del fundador del psicoanálisis.

El secreto de Swedenborg, de acuerdo con James padre, era que la redención se alcanzaba si uno se alejaba del yo y se acercaba a los otros. Esta no es una lectura ligeramente equivocada de Swedenborg; ni siquiera alcanza a ser una lectura. Pero eso no importa. James padre revivió, volvió a funcionar y sus ideas cambiaron, pero sólo un poco. Es irónico que tanto William como Henry hayan considerado que la visión del mundo de Emerson era demasiado benigna, mientras que su padre, ferozmente optimista, se lamentaba de la falta de optimismo social de Emerson y se quejaba del vidente irónico diciendo: “¡Ay, este hombre sin manija!”. La ambivalencia del padre hacia el inventor de la América intelectual fue heredada por los hijos. Isabel Archer, en *El retrato de una dama*, es una emersoniana quebrantada, al igual que Hester Prynne en *La letra escarlata*; por su parte, William “corrigió” a Emerson en *Pragmatismo* en unos términos tomados del frustrante amigo de su padre, en especial del gran ensayo de Emerson, “Experiencia”.

Quizás haya un elemento común en el genio de los James, pero este no provino de la prosa opaca de su padre. Además sus nociones del yo no estaban de acuerdo con el supuesto rechazo de su padre —supuesto porque nunca pudo deshacerse de su yo, ese animal ineludible—. A su muerte, William lo llamó “un profeta religioso y un genio” que rechazó con firmeza la religión organizada e histórica, y eso fue siempre para sus hijos. Henry deploraba un poco la prosa de su padre, pero por lo demás estaba de acuerdo con la apreciación de William. En realidad Henry James padre no fue un profeta ni un genio, ni Joseph Smith ni Ralph Waldo Emerson. Pero su difuso teísmo, su arraigada creencia en un mundo espiritual indudablemente influyeron en la psicología de la experiencia religiosa de William y en la sutil secularización del espíritu por parte de James en novelas como *Las alas de la paloma*. Además la preocupación paterna con lo desconocido encontró cabida en los cuentos de fantasmas de Henry James.

De los cuentos, algunos de los más famosos son “The Ghostly Rental” [Alquiler fantasmal], “Owen Wingrave”, “La vuelta de tuerca” y “The Jolly Corner” [El alegre rincón]; aquí voy a hablar de uno de mis favoritos, “The Way It Came” (1896) [Cómo pasó] originalmente titulada “The Friends of the Friends” [Los amigos de los amigos]. Es tan sutil “The Way It Came”, que se me ocurren cinco o seis explicaciones diferentes para el título revisado, y ninguna de ellas es indiscutible. Pocos cuentos desafían una interpretación definitiva de manera tan formidable. Tenemos dos narradores —el exterior, que sólo tiene un párrafo, el primero, y después una mujer sobresaliente, ya difunta, que escribe en su diario—. El narrador-marco aclara que no hay nombres, ni siquiera iniciales, en el relato de la diarista, pero esta maneja su narración con tanta habilidad que es posible que en la primera lectura uno no se dé cuenta de que nadie ha sido nombrado.

En *Jameses: A Family Narrative* [Los James: una historia de familia], R.W.B. Lewis cita a William James aseverando que “los casos de apariciones en el mismo día de la muerte de la persona son 440 veces demasiado numerosos para que el azar sirva de explicación”. El enfático pero arbitrario “440” le da cierto sabor al argumento de James y me hace pensar en la cantidad de veces que yo he contado una anécdota de esa índole sin haber sido jamás testigo de primera mano. Pero la tradición es muy antigua: en *Prometeo desencadenado* Shelley nos cuenta que

Zoroastro (Zaratustra) se encontró con su propia imagen mientras caminaba por el jardín y que murió poco después. El mismo Shelley se topó con su propia imagen en uno de sus últimos días y se desmayó cuando esta le dijo: “¿Cuánto tiempo más piensas estar satisfecho?”. Tales imágenes se aparecen a otros. Otra tradición –de la que Henry James se sirve– asegura que uno verá el fantasma de su progenitor del sexo opuesto si él o ella han muerto ese día en un lugar lejano.

“The Way It Came” es una historia de amor sobrenatural muy finamente hilada. Nuestra anónima diarista nos cuenta que ella había deseado durante mucho tiempo presentar a dos de sus amigos, una mujer y un hombre, que habían visto el fantasma de su padre y de su madre respectivamente sin saber que en ese instante y en un lugar lejano estos estaban muriendo. Esta presentación nunca sucede, aunque ambos lo desean, por una serie de infortunadas circunstancias que acaban siendo cómicas. Cuando la narradora se compromete en matrimonio con el hombre, insiste en un último intento de reunirlos. Al día siguiente de concertar la cita, su “querida amiga” le envía a la narradora una nota informándole que su marido –de quien se separó hace años– murió. La narradora reconsidera su decisión:

Cuando se fue empecé a preguntarme de qué tenía miedo, pues lo había dicho con toda seriedad. Al día siguiente por la tarde recibí unas líneas tuyas; al llegar a casa la esperaba el anuncio de la muerte de su marido. No lo había visto en siete años pero quería que yo lo supiera por este conducto y antes de que me enterara por otro lado. Sin embargo significaba tan poco en su vida, aunque fuera extraño y triste admitirlo, que llegaría a la cita a la hora acordada. Me alegré por ella –supuse que significaría al menos que ella tendría más dinero–; pero aun en medio de esta distracción, lejos de olvidar que ella había dicho que tenía miedo, me pareció vislumbrar una razón para ello. A medida que avanzaba la tarde su temor se volvió contagioso y el contagio se prendió de mi pecho en forma de pánico. No eran celos: era el temor de los celos. Me dije que era una tonta por no haberme quedado quieta hasta que nos hubiésemos convertido en marido y mujer. De alguna manera me sentiría más segura después. Era cosa de esperar otro mes –una nadería para quienes ya habían esperado tanto–. Había quedado claro que ella estaba nerviosa, y ahora que estaba libre su nerviosismo no menguaría. Así que se trataba de una premonición intensa. Hasta ese momento ella había sido víctima de la in-

interferencia, pero era muy posible que de aquí en adelante ella se convirtiera en fuente de la misma. La víctima en ese caso sería yo. ¿Qué había sido la interferencia sino el dedo de la Providencia señalando un peligro? El peligro obviamente amenazaba a la pobre de mí. Una serie de accidentes tan frecuentes que no tenían paralelo lo habían mantenido a raya; pero estaba claro que la sucesión de accidentes había llegado a su fin. Tenía la íntima convicción de que ambas partes acudirían a la cita. Su llegada, su convergencia, era una certidumbre que se asentaba en mí con fuerza creciente. Eran como el que busca en el juego de la gallina ciega y se acerca al objeto que debe encontrar; el uno y la otra estaban “calientes”. Habíamos hablado de romper el encantamiento; y efectivamente lo sería —a menos de que adquiriera otra forma y ahora agobiara sus encuentros como antes había agobiado sus escapes—. No podía quedarme quieta mientras se me ocurría esto: no me dejaba dormir —a la medianoche me invadía la inquietud—. Por último me pareció que sólo había una manera de enfrentar al fantasma. Si el reino del accidente había llegado a su fin, yo debía asumir el mando. Me senté y escribí apresuradamente una nota que lo estaría esperando a su regreso y como los sirvientes ya se habían acostado, yo misma salí a la calle vacía y fría con la cabeza descubierta y la dejé en el buzón más cercano. Le diría que yo no podía estar en la casa por la tarde como había pensado y que tendría que posponer su visita hasta la hora de la cena. Quedaba implícito que me encontraría sola.

Cito este párrafo porque es un epítome sinuoso de todo el cuento, incluyendo su frustrada profecía: “Por último me pareció que sólo había una manera de enfrentar al fantasma”. Su amiga llega, expresa su desencanto y se va, habiendo desistido. El hombre, inmensamente desencantado, también desiste de la esperanza del encuentro. Llena de remordimientos, la diarista visita a su amiga al día siguiente sólo para oír que murió la noche anterior de un ataque al corazón. Llena de tristeza (y remordimiento), la diarista visita a su prometido para darle las malas noticias, y se entera de que su amiga muerta lo había visitado la noche anterior.

Surge un desacuerdo, exquisitamente narrado: él insiste en que la mujer viva lo visitó brevemente, y ella, que él vio una aparición. Lo que sucedió entre ellos permanece ambiguo. Pero la fisura entre los dos componentes vivos del triángulo se ahonda, en una anticipación de la intrusión del recuerdo de Milly Theale en la relación entre Kate Croy y

Merton Densher al final de *Las alas de la paloma*. Pero el cuento es sobrenatural y la novela no. La diarista deshace su compromiso porque concluye correctamente que hay una relación erótica (no se ofrecen detalles) entre su prometido y la sombra que lo visita todas las noches: “Nos separamos y lo dejé en brazos de su inconcebible comunión”.

La soberbia ironía de esta oración antecede el espléndido párrafo final del cuento:

Él nunca se casó, como no lo he hecho yo. Seis años después, en soledad y silencio, me enteré de su muerte y la acogí como una contribución directa a mi teoría. Fue súbita y nunca se explicó del todo porque la rodearon circunstancias —circunstancias que, ay, desmenucé— en las que claramente interpreté una intención, la señal de su propia mano escondida. Fue el resultado de una larga necesidad, de un deseo insaciable. Para decir exactamente lo que quiero decir, fue la respuesta a un llamado irresistible.

Queda tanto sin aclarar. ¿Fue una mujer o una aparición la que abrazó a su amante la noche de su muerte? La voz, viva de celos y arrepentimiento, nos cuenta con extraordinario y convincente sosiego una historia en la que el amor es más fuerte que la muerte, y le deja al lector la decisión de cuán incrédulo debe ser.

¿Creían William o Henry James en la supervivencia del espíritu? No hay manera de responder a esta pregunta excepto en sus propios términos, y estos no son ni definitivos ni idénticos. En 1910, Henry James escribió un ensayo llamado “Is There Life after Death?” [¿Hay vida después de la muerte?] Frances Wilson comenta al respecto con perspicacia que “los niños James se convirtieron en cementerios para sus padres y para sí mismos, y el ideal familiar del desapego del yo se volvió imposible de distinguir de la idea más extraña todavía de que el yo es el puerto de otros”.

El título “Is There Life after Death?” es engañoso porque el ensayo no está dedicado a las nociones tradicionales de supervivencia o de inmortalidad. Lo que resulta un poco extraño es que la familia James —en especial William, Henry y Alice— compartía una especie de “conciencia adicional” que se refleja en los escritos de los tres. La idea de una “conciencia adicional” deja de ser interesante si no implica la supervivencia de nuestra propia conciencia en alguien más. No quiero retratar la casa James como si fuera la casa de Usher —los James eran más adeptos

a Emerson que a Poe— pero todos hemos oído hablar de hermanos, sobre todo de mellizos, que parecen comunicarse a través del tiempo y del espacio sin necesidad de hablar.

Henry James fue un gran artista de la prosa, y su dominio del oficio y su visión son comparables a los de Proust. William James fue un psicólogo y un pensador religioso de primer orden (carezco de autoridad para juzgarlo como filósofo). El genio de los James, evidente en los diarios de Alice pero difícil de encontrar en los textos deslustrados del padre, es un genio de la conciencia cuya tradición se continúa desde William hasta Gertrude Stein, pero que en la versión de Henry es inimitable. No tengo espacio para analizar *Las variedades de la experiencia religiosa*, obra que considero tan valiosa y legible como *El retrato de una dama* o *Las alas de la paloma*; pero le cedo la última palabra a William James:

La diferencia en el “hecho” natural que la mayoría de nosotros señalaríamos como la primera diferencia que debería indicar la existencia de Dios, imagino, sería la inmortalidad personal. La religión, de hecho, *significa* inmortalidad y nada más para la gran mayoría de personas. Dios es el productor de la inmortalidad, y cualquiera que dude de ella es reputado de ateo sin ninguna otra prueba. En mis conferencias no he hablado sobre la inmortalidad o sobre la creencia en ella porque me parece algo secundario: si a nuestros ideales sólo les interesa la “eternidad” no veo por qué hemos de desear transmitirlos a otras personas¹¹.

Frontispicio 94

Robert Browning

*¿Y qué había en el centro sino la torre misma?
la torre redonda agazapada, ciega como el corazón del tonto,
construida de piedra arenisca, sin contraparte
en el mundo entero. Así señala al capitán
el duende burlón de la tormenta el invisible banco de arena
que golpea, sólo cuando ya las cuadernas se descoyuntan¹².*

Robert Browning es muy difícil para muchos lectores de esta Edad de la Pantalla, pero su genio sigue siendo único y enriquecedor. Sus “monólogos dramáticos” tienen un nombre engañoso: son antífonas subjetivas, líricas, en las que muchas voces —que suelen habitar una sola persona— juegan entre sí.

En un maravilloso monólogo poético escrito por el poeta contemporáneo Richard Howe (“November, 1889” [Noviembre, 1889]) Browning aparece afirmando que “no estoy interesado en el arte sino en los obstáculos del arte”. Es un brillante resumen de la gesta de Browning, una llama dividida similar a la del *Infierno* de Dante, desde la cual habla Ulises generando en Dante un silencio absoluto en respuesta, silencio con el cual el poeta cristiano admite tácitamente su afinidad con el viajero condenado. Al oír las voces de Browning caemos también en el profundo silencio producto del reconocimiento de nuestra complicidad con este conjunto de grandes fracasos: pintores y poetas que fueron su propia perdición, paladines caídos en desgracia, amantes traicionados, fanáticos del cuasigenio, charlatanes inspirados, monomaniacos sin imaginación y talentosos estafadores capaces de engañarse sólo a sí mismos.

Las pesadillas de Browning se convierten en las nuestras: el suyo era un genio de lo grotesco, como el de Dickens o Kafka.

Robert Browning

1812 | 1889

HAY OTROS GRANDES ESCRITORES que no están de moda en esta época triste, pero de todos los poetas importantes en inglés Robert Browning me parece el más absurdamente abandonado. Su genio es tan original y su fuerza demoníaca tan sorprendente que quiero profundizar un poco en él aunque en este libro me haya empeñado en la brevedad, sobre todo porque no tengo el tiempo ni el espacio para ocuparme de todos los genios de la lengua que existen. Por razones que expliqué al comienzo he excluido a los vivos, pero en mi universo de muertos magníficos Robert Browning es tan preeminente que le daré todo el espacio que necesite para desplegar sus innegables talentos. El magnífico monólogo dramático es su semiinvento, así que aquí veremos cinco de los mejores: “My Last Duchess” [Mi última duquesa], “Fra Lippo Lippi”, “Childe Roland to the Dark Tower Came” [El paladín Roldán llegó a la torre oscura], “Andrea del Sarto” y “A Tocatta of Galuppi’s” [Una tocata de Galuppi]. El que a mí más me gusta es “El paladín Roldán” –he pasado muchas horas recitándomelo–, pero la obra maestra es “Andrea del Sarto”, así que esta será objeto de un examen más detenido.

“Mi última duquesa” es quizás el poema más conocido de Browning y ha sido ampliamente parodiado e imitado. El duque asesino –que es el monologuista– capta nuestra atención porque está al borde de la locura, de pie ante el abismo en el que el orgullo familiar y la autoestima se convierten en una manía obsesiva.

Agradecía a los hombres –¡bien! pero agradecía
de alguna manera –no sé cómo– como si tuviera el mismo rango
mi regalo de un nombre de novecientos años
que el regalo de cualquiera. ¿Quién se rebajaría a recriminarla
por semejante nadería? Aunque tuviese usted la habilidad
–de la que yo carezco– para poner en palabras su deseo
y que le quedara claro a una como ella, y pudiese decirle “Es esto
o es aquello que haces lo que me disgusta; aquí por defecto,

allá por exceso” –y si ella se dejara aleccionar así, o comparara su inteligencia a la mía, vaya, y se disculpara, –aun en ese caso habría cierta humillación; y yo prefiero jamás rebajarme. Ah, señor, sonreía, sin duda, cuando yo pasaba, ¿pero quién que pasara no recibía la misma sonrisa? Se empeoró; di órdenes; las sonrisas cesaron del todo.

En vez de explicarle a su primera mujer, de 17 años de edad, la deferencia debida a un hombre de su rango, ¡decide envenenarla! A lo largo del monólogo el duque de Ferrara le muestra su colección de arte (que incluye el retrato de “mi primera duquesa”) al emisario del padre de su siguiente duquesa, cosa que explicaría un refinamiento inmoderado o una cierta locura, o ambos. Browning tenía en este momento, 1842, 29 o 30 años; estaba en el proceso de enseñarse la forma del monólogo –en una transición que lo alejaba del lirismo de Shelley– y el melodrama amenaza a este duque tan abiertamente malvado, a pesar de lo divertido que resulta.

“Fra Lippo Lippi”, escrito once años después, es una muestra auténtica del monólogo de Browning, no un autorretrato del artista sino del arte. El personaje histórico era un magnífico pintor naturalista florentino (1406–1469) y un fraile libertino de la orden de los carmelitas. Él es quizás el más querible de todos los hablantes de Browning: no sólo tiene un vitalismo chauceriano y shakespeariano, sino que se rebela contra el arte espiritual del Giotto que le quiere imponer su prior, indicándole que pinte el alma sin preocuparse de los brazos y las piernas; este muchacho dentro del cual ruge un artista le contesta lo siguiente:

“Ah, pero esa mujercita con los pechos
no es más que mi sobrina... Herodías, diría,
¡que se puso a bailar e hizo rodar las cabezas de los hombres!
¡Quítalo todo!”. ¿Qué sentido tiene?, me pregunto.
Qué manera de pintar el alma, pintar tan mal
el cuerpo que el ojo no se detenga allí, que deba seguir
y no le vaya peor. Así, el amarillo puede reemplazar al blanco
cuando por amarillo usamos simplemente negro,
y un significado de cualquier tipo parecerá intenso

porque cualquier cosa separada de sí misma significa nada y se ve
/ nada.

¿Por qué no puede un pintor levantar un pie y después el otro,
pie derecho y pie izquierdo, dar dos pasos,
hacer que su carne se parezca a su carne y su alma más,
ambas en ese orden? Mirad por ejemplo la cara más bonita,
la sobrina de la priora... santa patrona... es tan bonita
que no se puede saber si quiere decir esperanza, temor,
tristeza o júbilo. ¿No va bien con estos la belleza?
Si yo pintara sus ojos azules y perfectos,
¿no podría tomar un soplo y tratar de añadir la chispa de la vida,
y sumar el alma, y multiplicarlos por tres?
O si existiera la belleza despojada del alma—
(jamás la he visto —supongamos no obstante—)
Si uno tuviera la belleza y nada más,
tendría casi lo mejor que Dios ha inventado:
Eso ya es algo: y encontraremos en nosotros el alma
que no habíamos encontrado, cuando le demos las gracias.

Lo que Lippi conoce mejor es “el valor y el significado de la carne”
e integra su declarado sensualismo a su arte. Sin embargo Browning nos
muestra a Lippi asediado por la ansiedad estética, provocada en parte por
la premonición de un arte por venir que él mismo no puede imaginar:

Ah, ah,
qué furia me da ver lo que harán los hombres,
cuando nosotros estemos ya en la tumba.

El verdadero Lippi fue discípulo de Masaccio, “el rústico Juan” de
este monólogo, que aquí aparece como su discípulo —y este es un error
que Browning no cometería—. Investido de su propia originalidad y de
la de Lippi, Browning infla la originalidad de su sustituto. En el fasci-
nante “Andrea del Sarto” hace lo contrario y desprecia la maravillosa
obra de este pintor intachable. Podría decirse que en esto Browning no
hace más que seguir a Vasari, quien en sus *Vidas de pintores* describe a
Andrea como el artesano perfecto que carece de riqueza y de fuerza; pero
es que Vasari fue discípulo de Andrea y siente cierta animadversión
personal contra él, que además carece del carisma de Lippo Lippi.

Browning odiaba el compromiso y a los catorce, bajo la influencia de Shelley, renunció a la fe evangélica de su madre. La crisis que esto provocó lo obligó a ceder, y nunca lo abandonó la sensación de haberse traicionado a sí mismo. No hay mucho que pueda decirse hoy en día sobre su matrimonio con Elizabeth Barret y su relación idealizada pero difícil, porque la feroz crítica femenina saca inmediata su garrote. Barret Browning escribió unos cuantos poemas legibles, pero es una poeta seriamente mala, sincera hasta la náusea. Además era una feroz admiradora del tirano Napoleón III, cosa que no hacía muy feliz a su esposo, hombre de la izquierda shelleyana. “Andrea del Sarto” es una pieza crepuscular intensa en la que “una grisura común platea todo”. El poema no es un autorretrato: la esposa de Andrea es una cazafortunas adúltera, la antítesis misma de la generosa y virtuosa Elizabeth Barrett. Pero hay implícita en el monólogo una profunda ansiedad que nada tiene que ver con la ambivalencia del pintor hacia sus restricciones autoimpuestas, tanto en la vida como en el arte. Browning no corre peligro de convertirse en Andrea, quien sin embargo lo perturba, a él y a nosotros, como elocuente ejemplo de una derrota ganada a pulso.

La actitud sutilmente perversa del pintor parodia la estética de la imperfección de Browning, así sea sólo porque Andrea le da un alto valor a su potencial como pintor, equiparable al de los más grandes: Leonardo, Rafael, Miguel Ángel. ¿Sabe que se engaña? ¿Puede creer en sus propias palabras? Su lenguaje bellamente forjado pero emocionalmente confuso es el más matizado de todos los monólogos:

¿Sonríes? Vaya, pues ahí está mi retrato,
jeseo es lo que los pintores llamamos nuestra armonía!
Una grisura común que platea todo—
todo con una luz crepuscular, a ti y a mi incluidos
—tú, en el pico del orgullo que al comienzo te produce
(y que desapareció, sabes bien), y yo, en todos los instantes:
mi juventud, mi esperanza, mi arte apaciguados
bajo el yugo de la sobria y placentera Fiesole.
Suena la campana desde el campanario,
esa pared del convento que se atraviesa
mantiene los árboles a salvo, más recogidos en su interior;
el último monje abandona el jardín; los días se acortan
y el otoño crece, el otoño en todas las cosas.

¿Ah? Hay una forma que parece contenerlo todo,
como si viera juntos mi obra y mi yo y todo lo que nací para ser y hacer,
una obra crepuscular. Estamos en las manos de Dios, amor.
Qué extraña nos parece ahora la vida que él nos hace llevar;
tan libres parecemos, ¡tan cautivos estamos!
Siento que tendió las cadenas: ¡qué permanezcan tendidas!

¿Se refiere al otoño de Dios o al de Andrea? G.K. Chesterton llega a la conclusión de que las dos grandes teorías de Browning eran la imperfección del hombre y los celos de Dios por esta imperfección, una envidia divina que fue la causa de la crucifixión. Sospecho que esta paradoja pertenece más al mundo de Chesterton que al de Browning.

Andrea no está tan escindido como aspira a estarlo, y se recrea con demasiado deleite con el autorretrato gris plateado que pinta:

Yo, que pinto desde mí mismo y para mí mismo,
sé lo que hago, y no me conmueve la culpa de los hombres
ni sus alabanzas. Alguien comenta
que la silueta de Morello está mal trazada,
su color, equivocado; ¿y qué? O bien,
correctamente trazada y bien ordenada: ¿y qué hay con eso?
Digan lo que digan, ¿qué le importa a la montaña?
¡Ah! Pero el hombre debe tratar de abarcar más de lo que puede,
¿o si no, para qué el cielo? Todo es gris plateado,
plácido y perfecto con mi arte: ¡lo peor!
Sé bien lo que quiero y lo que podría ganar,
y sin embargo qué infructuoso saber, suspirar:
“Si hubiera sido dos, otro y mismo,
¡nuestra cabeza habría dominado el mundo!”; no hay duda.

Es Andrea y no Browning quien pronuncia el notable “¡Ah! Pero el hombre debe tratar de abarcar más de lo que puede, / ¿o si no, para qué el cielo?”. ¿Por qué es este el sentimiento de la posteridad hacia Browning y no hacia su parodia? Browning toma por asalto lo sublime y por lo general logra reafirmarse allí, si bien lo convierte en lo grotesco. Andrea se ve a sí mismo como el pintor perfecto, estéticamente impecable y deliberadamente carente de inspiración. Browning, más astuto que su creación, le niega el consuelo a Andrea:

Esta noche me he tornado sereno, como la vejez.
De poco me arrepiento, menos cambiaría.
Si allí yace mi vida pasada, ¿para qué alterarla?

Estamos ante un hombre más que vacío, un hombre ante el cual ni Browning ni el lector deben tomar distancia porque se habla sólo en su nombre y sólo a sí mismo. Una de las razones por las cuales “Andrea del Sarto” parece shakespeariano es que desarrolla plenamente la psicología del cornudo que aparece en tantas obras y cuya culminación es *Cimbelino* y *El cuento de invierno*. Andrea quería —y eso fue lo que consiguió— una esposa que le pusiera los cuernos, y en gran escala. Uno puede denominar este sistema de mil maneras, pero no traición. Andrea escribe una lúgubre tragicomedia y considera que ese es el precio, como Fausto, de su arte, un arte que no está limitado por la perfección sino que es perfecto en sus limitaciones. Andrea, lejos de ser un paladín, es el exacto opuesto de Browning en su postura como artista.

Con “El paladín Roldán llegó a la torre oscura”, Browning exterioriza su genio o demonio en forma de paladín, el más desvergonzado de todos sus monologuistas —un grupo formado por monomaniacos, charlatanes, bribones, sofistas, artistas comprometidos, impostores que se engañan a sí mismos y a los demás—. El paladín arruinado y sin nombre de “El paladín Roldán llegó a la torre oscura” es el más extremo de estos personajes.

Tradicionalmente se lo llama “Roldán” (o “paladín Roldán”, aunque la palabra inglesa, *childe*, denomina a los candidatos a caballeros), pero el poema nunca lo identifica.

Las 34 estrofas de seis versos de este romance poético fueron compuestas por Browning de una sola sentada, en menos de un día. Algo largamente almacenado de pronto se precipitó hacia el exterior, como si Browning hubiese estado trabajando en él inconscientemente. El detonante fue el recuerdo de la canción de Edgardo, disfrazado de mendigo, en *El rey Lear*:

El paladín Roldán llegó a la torre oscura,
sus palabras eran siempre: Fie, foh y fum,
¡yo huelo la sangre de un bretón!¹³.

“Sus palabras” no son las proferidas por Roldán sino por el ogro que supuestamente vive en la Torre Oscura. El Roldán de Browning ya ha perdido toda esperanza:

Así, habiendo sufrido tanto en esta gesta,
oído tantas profecías de mi fracaso, habiendo sido emplazado
tantas veces como parte de “La banda” –a saber,
los caballeros que sus pasos todos dirigían a buscar
la Torre Oscura–, fracasar con ellos parecía lo mejor.
Y ahora la duda era una sola: ¿sería apto?

¿Cómo se vuelve uno apto para el fracaso? En este poema pesadilla, el fracaso significa el nihilismo total, la falta de propósitos. La ironía de lo grotesco de Browning se apropia del poema a medida que cabalgamos con Roldán a través de un paisaje en el que todo está deformado y roto, *desde el punto de vista del paladín*. No es del todo claro que el lector vería lo mismo, si realmente cabalgara a su lado:

Un riachuelo súbito se atravesó en mi senda,
tan inesperado como llega una serpiente.
No era una corriente perezosa como el abatimiento:
esta, efervescente, podría haber lavado
la brillante pezuña del demonio –que vería la ira
de su torbellino negro remolinear con escamas y espumas.

Tan insignificante y maliciosa. A su paso,
alisos como matorrales se arrodillaban sobre ella;
los sauces empapados los arrojaban de cabeza en un acceso
de angustia sorda, una multitud suicida.
El río responsable de sus males, cualesquiera
que estos fuesen, pasaba retumbando, sin detenerse un segundo.

Y mientras lo vadeaba, santos del cielo, cómo me
sobrecogía el temor de pisar la mejilla de un muerto,
a cada paso, o sentir que la lanza arrojada en busca de hondonadas
se enredaba en su cabello o en su barba.
Quizás fue una rata de agua la que atravesé con ella,
pero agh, sonó como el chillido de un bebé.

La visión de Roldán oscurece su senda y produce un paisaje aterrador; pero de pronto, Browning cambia de perspectiva:

Porque al mirar hacia arriba me di cuenta,
a pesar de lo oscuro, que en el lugar del valle
había montañas –para honrar con ese nombre
meras colinas odiosas y montículos que obstruyeron mi vista a
/ hurtadillas.
¡Cómo lograron sorprenderme así, explícamelo si puedes!
Y no se veía como darles la vuelta.

Pero me daba cuenta a medias de que había sido víctima
de un truco, de una maldad, Dios sabe cuándo–
quizás en un desastre. Así que hasta aquí
me llevaba el camino por este lado. Pero justo a punto
de desistir una vez más, se oyó un chasquido
como cuando se cierra una trampa –y uno está en el cubil.

Recordé todo de golpe, como una quemadura:
¡este era el lugar! las dos colinas de la derecha,
como dos toros en lucha con cuernos entrelazados,
y a la izquierda, una montaña escalpada y alta... Burro,
viejo tonto, cabeceando justo ahora,
¡después de una vida de preparación para esta vista!

¿Y qué había en el centro sino la torre misma?
la torre redonda agazapada, ciega como el corazón del tonto,
construida de piedra arenisca, sin contraparte
en el mundo entero. Así señala al capitán
el duende burlón de la tormenta el invisible banco de arena
que golpea, cuando ya las cuadernas se descoyuntan.

Este es un poema para recitar en voz alta, y en este punto exige una voz más fuerte, más amplia, porque el paladín comprende de pronto que se ha excedido en su preparación para el evento. Si uno se pasa una vida preparándose para un evento en particular, para un lugar en donde habrá de luchar su última batalla, es muy probable que el acontecimiento lo coja desprevenido. Browning –cuyo genio ha sido estimulado por la

exultación y el desconsuelo de su monologista— nos presenta la paradoja insoluble de la Torre Oscura, sin ventanas (“ciega como el corazón del tonto”), ordinaria (“construida de piedra arenisca”), y sin embargo absolutamente única, “sin contraparte en el mundo entero”.

Al final hay ironía pero no alegría. ¿Habita un ogro la Torre Oscura? Lo cierto es que nadie sale de la torre a confrontar a Roldán; en cambio los compañeros, todos caídos en desgracia, regresan de la muerte y rodean al paladín como un anillo de fuego. Desconfiamos, como antes, de lo que Roldán cree ver, hasta la visión final, convocada por lo que podría ser una campana tañida desde la torre:

¿No se ve? ¿Quizás a causa de la noche? —¡Pero si el día
volvió de nuevo para eso! Antes de irse,
el moribundo sol brilló a través de una hendidura:
Las colinas, como gigantes de caza, yacían,
con la barbilla en la mano, a la espera de la presa acorralada—
“¡Apuñalad a la criatura, acabadla —a por ella!”.

¿No se oye? ¡Pero si había ruido por doquier! Tañía
cada vez más fuerte, como una campana. En mis oídos, los nombres
de los aventureros perdidos, mis compañeros—
Cuan fuerte era tal, y tal, cuan audaz,
y tal, cuan afortunado, ¡y todos desde hace tiempo
perdidos! ¡Perdidos! Un doble de un momento por años de tristeza.

Allí estaban, enfilados en el flanco de los cerros, reunidos
para verme por última vez, ¡un marco vivo para un cuadro más!
En una lámina de llamas los vi y los reconocí a todos. Y sin embargo,
impávido, me llevé el cuerno de metal a los labios
y toqué: “El paladín Roldán llegó a la Torre Oscura”.

Los nombres son campanas y llamaradas al tiempo. “Los nombres de los aventureros perdidos, mis compañeros” sería una lista que Browning encabezaría orgullosamente con Shelley, cuyo “trompetazo de una profecía” sopla Roldán cuando toca, impávido, su cuerno. Quizás este paladín, que ya no está arruinado, esté a punto de morir (no lo sabemos), pero ya no carece de propósitos, y es el epítome del genio impávido de Browning.

Como epílogo de esta incitación a la lectura de Browning quisiera mirar brevemente su brillante tocata —una improvisación—, *A Tocatta of Galuppi's* [Una tocata de Galuppi]. Baldassare Galuppi (1706-1785) fue organista de San Marcos, en Venecia. En quince triadas de versos, Browning despliega su sorprendente dominio de la técnica, incluyendo la yuxtaposición de diferentes tonalidades en voces separadas. La voz primaria es la del monologuista innominado, un inglés que nunca ha salido de su país y que por tanto sólo conoce Venecia a través de Shakespeare (que tampoco salió nunca de Inglaterra) y a través de la música de Galuppi. Dos escenas en las que se interpreta y se escucha suceden simultáneamente. En una de ellas, Galuppi toca su clavicordio para los juerguistas venecianos enmascarados, cuyas voces ora reaccionan a su música, ora la ignoran. En la otra el monologuista escucha una interpretación de Galuppi en la actualidad y también oye las voces venecianas que la música evoca. En las últimas cuatro secciones del monólogo dramático, la voz del propio Galuppi se dirige al espectador moderno a través de la música, y hay una respuesta final.

Browning empieza con el monologuista, que pretende reaccionar jocosamente a la fusión que Galuppi logra del festejo de lo sensual con la premonición de la vacuidad de la muerte:

¿Existió acaso una dama así, de labios rojos y mejillas tan redondas,
sobre el cuello, la carita animada, como una campanilla en su era,
sobre la soberbia abundancia de los pechos, donde un hombre pudiera
/ reposar?

¿Pues fue muy elegante de su parte, que dejaran de hablar y se
/ empeñaran
ella, en morder el terciopelo negro de su máscara, él, en juguetear con
/ su espada
mientras tú interpretabas tus tocatas, solemnemente sentado al
/ clavicordio?

¿Qué? ¿Esas terceras disminuidas tan penosas, esas sextas disminuidas,
/ suspiro sobre suspiro,
les dijeron algo? ¿Esas pausas, esas codas —“habremos de morir?”.
Esas séptimas compasivas— “¡La vida podría alcanzarnos! ¡tenemos
/ que intentarlo!”.

—“¿Fuiste feliz?” —“Sí”. —“¿Y eres feliz aún?” —“Sí. ¿Y tú?”.

—“Pues más besos”. —“¿Acaso fui yo quien los detuvo, cuando un
/ millón me parecían pocos?”.

¡Escucha, la insistencia de la dominante hasta que resulta indispen
/ sable responderle!

De manera que la respuesta la dio la octava. ¡Y vaya si te alabaron!

“¡Bravo, Galuppi! ¡Eso sí es música! ¡Hábil en lo serio y en lo alegre!

“Siempre puedo dejar de hablar cuando toca un maestro!”.

En este punto es difícil separar la reconfortante susceptibilidad del propio Browning hacia las mujeres de la del monologuista, pero ello incrementa el deleite del lector. “La soberbia abundancia de los pechos” volverá en los versos finales, más sombríos, del poema, como se verá. Aquí “la insistencia de la dominante” nos guía hacia el temor de la disolución del monologuista, que Browning expresa en la cima de su poder:

Entonces te abandonaron para dedicarse a sus placeres; hasta que, en
/ el momento indicado,

uno por uno —las vidas de algunos no eran nada y otros aún tenían
/ cosas por hacer—

la muerte los pisó tácitamente y los llevó donde nunca podrán ver el
/ sol.

Pero cuando me siento a razonar, y pienso en hacerme fuerte, no virar,
mientras triunfo sobre una jugada secreta de la reserva incógnita de

/ la naturaleza,
entras con tu música fría y todos mis nervios se someten.

Sí, tú, como un grillo fantasmal que canta allí donde se quemó una
/ casa:

“Polvo y cenizas, muertos y olvidados, Venecia se lo ganó y Venecia se
/ lo gastó.

El alma, sin duda, es inmortal —por lo menos hasta donde podemos
/ discernir un alma”.

¿Quién o qué monologa? ¿Un científico o un filósofo de la ciencia o simplemente un conocedor de Darwin? Browning no nos lo dice y se limita a continuar con la voz sobrecogedora de Galuppi:

“La tuya, por ejemplo; sabes de física, algo de geología,
las matemáticas son tu pasatiempo; las almas se levantarán según su
/ grado;
Las mariposas quizás temen la extinción —¡tú no morirás! ¡no puede
/ ser!

”En cuanto a Venecia y a su gente, nacidos sólo para florecer y marchi-
/ tarse,
tuvieron sus frutos aquí en la tierra, recogieron su cosecha de alegría
/ e insensatez:
¿Qué queda del alma, me pregunto, cuando cesaron los besos?

”¡Polvo y cenizas!” . Eso es lo que cantas y quiero reprender al corazón.
Queridas mujeres muertas, su cabello: ¿qué habrá sido de todo el oro
que de ellas pendía y que acariciaba sus pechos? Siento frío; me he
/ vuelto viejo.

Galuppi insinúa claramente que cuando los besos cesaron ya no quedó nada del alma, y sus notas finales claman “¡Polvo y cenizas!”. El monologuista permanece y nos rompe el corazón con sus versos finales: “Queridas mujeres muertas, su cabello: ¿qué habrá sido de todo el oro / que de ellas pendía y que acariciaba sus pechos?”. Oigo ecos de Browning (y de muchos de nosotros) en esta pregunta retórica; y entonces regresa el monologuista innominado: “Siento frío; me he vuelto viejo”. El monologuista de Browning es muy diferente del público al cual Galuppi, un artista refinado, ofreció lo que le pidieron, cosa que nos obliga a preguntarnos por qué permanece a su lado. Las verdades de la tocata lo dejan devastado pero no puede alejarse de la fascinación que le produce el mundo de Galuppi. Padece de nostalgias eróticas y las analiza oyendo a Galuppi una y otra vez. El músico atiza algo enigmático en el genio de Browning gracias a la fascinación que alcanza lo erótico mediante el cruce de la sexualidad con la muerte.

Frontispicio 95

William Butler Yeats

*Surgió una joven de dolientes labios rojos
y cuando lloraba parecía tan grande como el mundo,
condenada como Ulises y las fatigadas naves,
y orgullosa como Príamo, asesinado con sus pares.*

El joven Yeats se lamenta por “The Sorrow of Love” [Las tristezas del amor] en *The Rose* [La rosa], de 1893. El Ulises de Homero dejó atrás su maldición y la llorosa Helena de Troya, de labios rojos, también una sobreviviente, como el poeta Yeats, cuyo orgullo fue superior al de Príamo.

En los días del alto modernismo, cuando yo empezaba como crítico-maestro, el dogma decía que en el Yeats tardío había genio pero que la obra temprana era esteticista, o prerrafaelista, o romántica tardía. Yeats sí se desarrolló pero nunca se alejó demasiado de sus orígenes poéticos, y ahora, en mi vejez, me produce una enorme fascinación su genio de joven escritor lírico a la manera de Blake, Shelley, William Morris y Dante Gabriel Rossetti.

Las pretensiones de Yeats están contenidas en “The Madness of King Goll” [La locura del rey Goll], en el que el legendario monarca celta huye de las labores de gobierno y de la batalla y se dedica a errar por los bosques hasta que se convierte en un juglar que canta sobre una tristeza superior al sufrimiento humano:

Me topé con un pueblito
que dormitaba bajo la luna llena,
y lo atravesé en puntas de pies
murmurando una tonada caprichosa
sobre cómo he seguido, noche y día,
una trapa de pies formidables,
y vi dónde yacía este viejo tímpano,
abandonado sobre un asiento al lado del portal,
y me lo llevé a los bosques;

y nuestras voces conjugadas cantaron salvajemente
sobre las miserias humanas.

*No guardarán silencio, las hojas que aletean
a mi alrededor, las hojas de haya, viejas.*

El genio del refrán nunca abandonó a Yeats. La suya es la poesía del refrán, de la repetición en un tono más refinado, elevado a lo sublime, a los límites del arte.

William Butler Yeats

1865 | 1939

NADIE DUDA DEL GENIO DEL POETA angloirlandés y visionario Yeats, aunque ahora suena un poco inflada la opinión, predominante en una época, del crítico R.P. Blackmur, según la cual Yeats era el poeta más importante en lengua inglesa desde el siglo XVII. Blackmur pensaba sin duda en John Donne, otro poeta de genio aunque nunca de la estatura de William Shakespeare, así como Yeats nunca tuvo la eminencia de William Blake y William Wordsworth, o de Emily Dickinson y Walt Whitman. Y sin embargo Yeats fue un poeta pionero en muchos aspectos, y el juicio de Blackmur, si bien es hiperbólico, resulta tan memorable como el aprecio de Ben Jonson por John Donne.

Con Yeats regreso a una de las más acuciantes preocupaciones de este libro: la influencia de la obra del genio sobre la vida del genio. Como Víctor Hugo, que lo precedió, y James Merrill, que vino después, Yeats fue un ocultista, en ocasiones uno de aquellos con quienes las mesas se mecen. Recuerdo una reunión en el otoño de 1954 a la que me invitaron unos ocultistas, profesores de planta de Cambridge; yo sentía y veía la mesa levitar, a pesar del esfuerzo que todos hacíamos para impedirlo. Menciono esto para dejar en claro mi escepticismo ante los fantasmas, y para admitir que este escepticismo exige una golpiza de vez en cuando. Podemos ignorar las mesas con voluntad propia, porque la charlatanería se encuentra por doquier. Pero las conversaciones con el poeta James Merrill —una persona encantadora, cortés e inteligente— fueron más inquietantes porque descubrí que él estaba abierto a las formas desconocidas del ser mientras que yo no, y que quizás había algo en su compleja naturaleza que permitía que los poetas muertos le hablaran, literalmente. Evito las sesiones espiritistas porque me perturban y prefiero que los muertos me hablen a través de las páginas impresas.

Sin embargo Yeats, con la mediación de su esposa, recibió espíritus en 450 ocasiones diferentes. De acuerdo con él, venían a traerle metáforas para su poesía. Brenda Maddox, una excelente biógrafa reciente, piensa que le ayudaban a la señora Yeats a controlar a su díscolo marido. En este caso el tiempo dedicado a ellos se justifica plenamente. Yeats era

un pragmático estético que sabía que la poesía sólo podía surgir de la poesía, y sus dos versiones de su “sistema”, contenidas en *A Vision* (1925, 1937) [Una visión], no son tanto especulaciones ocultistas como recapitulaciones de una tradición poética. Hablaremos de *Una visión*, pero quiero centrarme en una obra más bella, el exquisito ensueño mar-móreo que lo preludia, *Per Amica Silentia Lunae* (1917). Este ensueño es el libro del *daimón* de Yeats y también es, por tanto, su meditación sobre su propio genio. Aunque Yeats descende de un linaje de clérigos de la Iglesia Anglicana de Irlanda, Yeats es más bien el heredero de la tradición espiritual de su padre, el pintor John Butler Yeats, que creía en “la personalidad” más que en Dios. Yeats, como Goethe y como Shelley, definitivamente no era cristiano, ni como hombre ni como poeta. Creía en su *daimón*, en torno al cual desarrolló una profunda teoría dramática que es particularmente evidente en *Per Amica*. El *daimón* no es sólo nuestro otro yo sino un yo que se opone, y que está aliado con la amada en contra del poeta. Esta doctrina, basada en parte en la pasión obsesiva y en su mayor parte frustrada que el poeta sentía por Maud Gonne, una bella revolucionaria irlandesa, insiste en que el *daimón* le impone al poeta las tareas más difíciles, prácticamente imposibles.

Al igual que Emerson, Yeats descubrió la doctrina del *daimón* en Plutarco y en Ralph Cudworth, el neoplatónico inglés del siglo XVII. Nosotros hemos visto al *daimón* platónico en el Eros del *Banquete* y nos resulta inolvidable el Sócrates de la *Apología*, cuando menciona haber escuchado la voz de su *daimón*. Los presocráticos habían dicho que el *daimón* o destino es el *ethos*, o personalidad, una teoría deprimente porque quiere decir que todo lo que puede sucedernos ya forma parte de nuestra propia naturaleza. Si conocemos nuestro carácter conoceremos nuestro destino. En este sentido, el destino es el genio que nos guía, tal como lo propone Goethe y afín al mito de Blake de la emanación como voluntad femenina o como yo opuesto al poeta. Yeats, discípulo tanto de Blake como de Shelley, combinó la emanación de Blake con la *epipsiche* de Shelley, el alma que sale de nuestra alma. En Walter Pater, cuya demoníaca Mona Lisa ya conocimos, probablemente encontraremos el origen de la visión del *daimón* de Yeats, lo cual seguramente explica el que *Per Amica* haya sido escrito en una prosa tan pateriana.

La relación de Yeats con el *daimón* es erótica y agonal y nos recuerda la feroz y destructiva relación de Dante Gabriel Rossetti con Jane

Burden Morris, la musa considerada (sin duda injustamente) como la Reina del Infierno. Pero Yeats tiene la ventaja de que no tiene ambivalencias ante su *daimón*, porque de acuerdo con su teoría la función del *daimón* es oponerse a él en todo, acicateando así su imaginación dramática para que haga todo el esfuerzo posible. En el límite último de la tradición romántica, Yeats revivió la idea romántica del genio otorgándole dignidad trágica:

Estoy en el lugar donde está el *daimón*, pero pienso que no está conmigo hasta que empiezo a fabricar una nueva personalidad, escogiendo entre aquellas imágenes, buscando siempre satisfacer un hambre que brota del desprecio hacia la dieta diaria; y sin embargo, a medida que escribo las palabras que he escogido, estoy lleno de incertidumbre y no sé cuándo soy el dedo, cuándo el barro.

El poeta no puede saber si es la víctima del *daimón* o su cómplice; pero en cualquiera de los dos casos debe cambiar, como cambian los protagonistas shakespearianos, sobresaltados por una nueva conciencia de sí mismos. El antiyó debe reemplazar al yo si es que el arte ha de convertirse en una “virtud que se opone”, pues la poesía debe surgir “del enfrentamiento con nosotros mismos”. En las últimas oraciones de su manifiesto, Yeats alcanza una elocuencia asombrosa, tan memorable como cualquiera de sus poemas:

Sólo quien ha soportado dolores inimaginables puede crear la más grande belleza inimaginable, porque sólo después de haber visto y previsto lo que tememos seremos recompensados por el mensajero alado, luminoso e inesperado. No podríamos hallarlo si no formara parte de nuestro ser de alguna manera, pero es de nuestro ser como el agua del fuego, o el ruido del silencio. De todas las cosas que no son imposibles él es la más difícil, porque aquello que ganamos fácilmente no puede ser una parte de nuestro ser; lo que por agua viene, por agua se va, como dice el proverbio. Descubriré que la oscuridad se ha vuelto luminosa, que el vacío se ha tornado fructífero, cuando comprenda que no tengo nada, que las campanas en la torre han decidido que para el himeneo del alma habrá una campana pasajera.

En un prólogo dirigido a Iseult (oculta bajo el nombre de “Maurice”), la hija de Maud Gonne, Yeats data *Per Amica* el 11 de mayo de 1917, un mes antes de su cumpleaños 52. El 20 de octubre de ese mismo año, Yeats se casó con Bertha Georgie Hyde-Lees, quien acababa de cumplir 25 y a quien había conocido —sin mayores intimidades— en 1910 o 1911. Yeats practicaba todas las formas del ocultismo, incluida la astrología, y nunca olvidó que en el momento de su nacimiento (10:40 p.m. del 13 de junio de 1865) Acuario estaba ascendiendo y entrando a la primera casa, y que la luna había aparecido menos de una hora y media después. Estaba convencido, por tanto, de que sus personajes poéticos, vivían *per amica silentia lunae*, en el amigable silencio de la luna. Astrologicamente, su horóscopo de nacimiento era eróticamente negativo. Brenda Maddox nos cuenta que los consejeros astrológicos convencieron a Yeats de que el mejor momento para casarse era octubre de 1917, así que el poeta le propuso matrimonio por quinta vez a Maud Gonne, quien por quinta vez lo rechazó, e hizo otro tanto con su hija Iseult, y sólo entonces pidió la mano de su tercera candidata ese año, Georgie Hyde-Lees, y la obtuvo. Haciendo gala de una gran sabiduría, la nueva señora Yeats salvó el matrimonio después de la terrible primera semana gracias a un brote de escritura automática mágica, comienzo de lo que acabaría sumando más de 3.600 páginas de material ocultista.

Pero Yeats lo ignoraba todo seis meses antes, cuando escribió esta magnífica oración:

Descubriré que la oscuridad se ha vuelto luminosa, que el vacío se ha tornado fructífero, cuando comprenda que no tengo nada, que las campanas en la torre han decidido que para el himeneo del alma habrá una campana pasajera.

El alma siempre será virgen porque el *daimón* o genio se opone a ella. Las revelaciones del poeta a través de los poderes ocultos fueron el germen de *Una visión* y de la poesía que se basa parcialmente en ella; pero Yeats tuvo la suerte de casarse con una médium y no con su musa o con la hija de esta. Su genio floreció cuando comprendió que no tenía nada, que la soledad interior era la bendición poética final. Y esta es parte de la carga que hay en ese soberbio poema esotérico, “The Double Vision of Michael Robartes” [La Doble Visión de Michael Robartes], que cierra el siguiente volumen de poesía de Yeats, *Wild Swans at Coole* (1917)

[Cisnes Salvajes en Coole]. Robartes habla en nombre de Yeats, arruinado por Maud Gonne, su Helena, “que nunca le dedicó un pensamiento a la ciudad en llamas”. Pero cuando se es la víctima de tanta destrucción, también se es merecedor de la recompensa de

Lo común del pensamiento e imágenes
con el frenesí de nuestros mares occidentales
sobre los cuales proferí mi lamento,
y después besé una piedra,

Y después lo ordené en una canción...

Lustro veinte

CHARLES DICKENS, FIODOR DOSTOIEVSKI,
ISAAC BÁBEL, PAUL CELAN, RALPH ELLISON

Hay una segunda faceta de *Malkhut*, la de las muchedumbres de las ciudades en decadencia: el Londres de Dickens, el San Petersburgo de Dostoievski, la Odessa judía de Isaac Bábel. Estos tres genios de lo grotesco comparten el realismo que se convierte en fantasmagoría. Los excéntricos de Dickens, los nihilistas de Dostoievski y los gánsters de Bábel expanden las fronteras del reino de la imaginación literaria hasta alcanzar una escala shakespeariana.

Sólo un paso separa a Bábel (y al poeta Osip Mandelstam, otro gran escritor ruso-judío destruido por Stalin) de Paul Celan, cuya poesía en lengua alemana marcó la cota más alta de la literatura judía posterior al Holocausto.

El hombre del subsuelo de Dostoievski vuelve a surgir en *El hombre invisible* de Ralph Waldo Ellison, que sigue siendo la obra más importante de la literatura afroamericana. En este segundo lustro de *Malkhut* están las imágenes del descenso, a la manera de Jonás, de Dickens, Dostoievski y Ellison. Las sombrías personalidades de Bábel y de Celan dan un toque de intensidad al cierre de este mosaico sobre el genio.

Frontispicio 96

Charles Dickens

Cualquier anillo de hierro adherido a una losa es la entrada a una caverna, que sólo espera al hechicero, al fuego y a la brujería que sacudirá a la tierra. Todos los dátiles importados proceden del mismo árbol, con cuya corteza el mercader hizo saltar a golpes el ojo del hijo invisible del genio. Todas las olivas provienen del mismo surtido de aquel fruto fresco, con respecto al cual el Comando de la Fe alcanzó a oír por casualidad la conducta del niño en el fingido juicio del fraudulento mercader de olivas. Todas las manzanas son análogas a la manzana adquirida (juntamente con otras dos) al jardinero del sultán por tres cequíes, y que fueron robadas al niño por el esclavo negro. Todos los perros están relacionados con aquel que era en realidad un hombre transformado, que saltó sobre el mostrador del panadero y colocó la pata sobre el dinero falso. El arroz me recordaba al que la dama horrible, que resultó ser un vampiro, podía solamente picotear, grano a grano, en sus fiestas nocturnas, en el cementerio. Mi caballo de hamaca —lo veo allí, con las ventanas de la nariz vueltas hacia afuera, indicando su linaje— debiera haber tenido un cuerno en la nuca para poder volar juntos, como el caballo de madera lo hiciera con el príncipe de Persia, montado sobre él a la vista de todos los miembros de la corte de su padre¹⁴.

Aquí Dickens se regocija, en sus *Cuentos de Navidad*, con *Las mil y una noches*, su más fiel antecesor, además de Shakespeare. El encanto universal de *Las mil y una noches* sigue siendo la clave para entender la universalidad de Dickens, tan asombrosa que casi rivaliza con Shakespeare y con la Biblia.

Todo pasa en la obra de Dickens, en la que las coincidencias son la ley de la vida; mejor: no hay coincidencias en Dickens, así como no hay accidentes en Freud. Hablando de su *Balada del viejo marinero*, Samuel Taylor Coleridge explicó la maldición del albatros como análoga al cuento de *Las mil y una noches* en el que un mercader arroja los restos de un dátil en un pozo, del cual sale un genio que le informa al malhadado culpable que debe matarlo porque ha destruido el único ojo del hijo invisible del genio.

Kafka amaba a Dickens porque reconocía como suyo ese cosmos sobredeterminado cabalísticamente. *El castillo* parece la libertad misma en comparación con *Casa desolada*, en la que cada acontecimiento y cada relación han sido predeterminados y todos los presagios se cumplen.

John Ruskin alabó el “fuego escénico” de Dickens, y lo cierto es que el prolongado suicidio que representaron sus exhaustivas lecturas —el logro más sobresaliente del drama victoriano— le permitió a Dickens ser él mismo. El genio de Dickens era este “fuego escénico”: *Hamlet* permea todas sus novelas. Después de Shakespeare y de Chaucer, Dickens —junto con Jane Austen— es el gran poblador del mundo. Y qué bueno que tantos de sus personajes sean grotescos: habría que mirar a nuestro alrededor.

Charles Dickens

1812 | 1870

CUALQUIER MEDITACIÓN sobre el genio en relación con los novelistas que escriben en inglés tiene que empezar y terminar con Dickens. En esta Era de la Informática, Dickens, Shakespeare y Jane Austen parecen ser los únicos escritores capaces de sobrevivir al dominio del nuevo medio. Su universalidad es comparable solamente a la de Shakespeare, a quien uno se encuentra por doquier en Dickens, aunque la gente de Dickens está más cerca de los humores encarnados de Ben Jonson que de la interioridad de Shakespeare.

John Ruskin pensaba que el genio de Dickens era esencialmente dramático, y las lecturas públicas que hacía este de sus novelas fueron una de las glorias de la era victoriana. Glorias costosas, porque lo agotaron y seguramente contribuyeron a su muerte temprana. Lo que Ruskin llamó “fuego escénico” es esencial en Dickens y redime hasta sus obras más melodramáticas, como la inconclusa *El misterio de Edwin Drood*.

Uno de los críticos más útiles de Dickens, Alexander Welsh, resalta la importancia que *El rey Lear*, *Macbeth* y *Hamlet* tienen para el novelista. Yo me pregunto por qué Falstaff no significó más para Dickens, que prefirió el Shakespeare trágico al cómico, aunque a mi parecer el genio cómico es la esencia del logro shakespeariano.

Cuando era niño mi libro favorito era *Papeles póstumos del Club Pickwick* y sigue siéndolo, aunque obviamente *David Copperfield*, *Grandes esperanzas*, *Dombey e hijo*, *La pequeña Dorrit* y *Casa desolada* son los cimientos sobre los cuales creció la eminencia dickensiana. Welsh asegura que la única novela que sobrepasa en importancia a *Casa desolada* es *Don Quijote*, y así es como debe ser. Nadie espera de Dickens que tenga los alcances cosmológicos de Cervantes, Shakespeare, Dante y Chaucer. Pero está justo debajo de ellos, tan henchido de vida como ellos pero carente de su sobrenatural manejo de las perspectivas, y es su par —de todos menos de Shakespeare— en cuanto se refiere al “fuego escénico”.

He escrito sobre *Casa desolada*, *Grandes esperanzas* y *David Copperfield*, y aquí me concentraré —para no contrariar mi pasión de toda una

vida— en el genio de *Papeles póstumos del Club Pickwick*, una obra temprana, sin ignorar la profundidad y el poder que surgirían después. Es un poco como buscar el genio de Shakespeare en *Trabajos de amor perdidos* y no en *Enrique IV*, *Hamlet*, *El rey Lear*, *Macbeth*, *Noche de Epifanía*, *Antonio y Cleopatra* y *El cuento de invierno*. Y sin embargo *Pickwick* sigue siendo un libro para niños extremadamente inteligentes de todas las edades, y el fuego escénico de Dickens arde en él.

Papeles póstumos del Club Pickwick es un libro alegre hasta que el señor Pickwick es encarcelado por deudas después de negarse a pagar los costos y compensaciones que injustamente le impone la corte por haber incumplido su promesa de matrimonio hecha a la infortunada señora Bardell. Mis recuerdos más vívidos del libro, que han sobrevivido sesenta años, son del culto abogado, el señor Sergeant Buzfuz, denunciando al señor Pickwick durante el juicio, y del señor Leo Hunter recitándole al señor Pickwick dos estrofas de la “Oda a una rana agonizante” de la señora Hunter durante el desayuno público literario ofrecido por la poeta:

¿Cómo he de contemplarte, jadeante,
así sobre tu estómago tendida,
sin suspirar? Ni el alma conmovida,
¿cómo ha de poder verte agonizante,
¡oh rana de mi ensueño!,
sobre el desnudo leño?

Dicen que tienes enemigos, parcos
muchachos que con gritos aturdidos
y en un brutal estruendo de ruidos
te ahuyentan de tus goces en los charcos
con un perro ululante,
¡oh rana agonizante!¹⁵.

A su lado escucho la contramelodía de Serjeant Buzfuz:

—Y ahora, señores, sólo una palabra más. Dos cartas se han cruzado entre estas partes; cartas que se han reconocido son de puño y letra del acusado, y que tienen la elocuencia de muchos volúmenes. Estas cartas, además, revelan el carácter del hombre. No son epístolas francas, fervien-

tes y elocuentes, que sólo respiran el lenguaje del acendrado afecto. Son comunicaciones secretas, astutas, clandestinas; pero, afortunadamente, mucho más concluyentes que si estuviesen concebidas en el lenguaje más esplendente y la más poética fantasía; cartas que hay que examinar con una mirada cauta y recelosa; cartas que Pickwick pretendía evidentemente, a la sazón, hubiesen de despistar y engañar a aquellas terceras partes en cuyas manos pudieran caer. Permitidme que lea la primera: “Garraway, a las doce. Querida señora B***: Chuletas con salsa de tomate. Vuestro Pickwick”. Señores, ¿qué significa esto? ¡Vuestro Pickwick! ¡Chuletas!... ¡Válgame Dios!... ¡Con salsa de tomate! Señores, ¿puede burlarse la felicidad de una mujer sensible y confiada, con artificios tan burdos como este? La siguiente no lleva fecha ninguna, lo cual ya es sospechoso por sí solo: “Querida señora B***: No volveré a casa hasta mañana. Coche retrasado”. Y luego sigue esta notable expresión: “No os preocupéis por el calentador”. ¡El calentador! Pero, señores, ¿quién se preocupa por un calentador? ¿Cuándo se quebró ni turbó la paz de espíritu de un hombre o de una mujer por un calentador, que por sí solo no es más que un inofensivo, útil y he de añadir, señores, un cómodo artefacto del ajuar doméstico? ¿Por qué esa viva súplica a la señora Bardell para que no se inquietase por este calentador, a menos que se tratase, como sin duda se trata, de una simple tapadera de un oculto fuego; un mero sustitutivo de una palabra cariñosa o de una promesa, de acuerdo con el sistema previamente concertado de correspondencia, hábilmente amañado por Pickwick, con vistas a su premeditada deserción, y que no me encuentro en condiciones de explicar? ¿Y qué significa esta alusión al coche retrasado? A mi entender, puede ser una referencia al propio Pickwick, que, indiscutiblemente, ha sido un coche criminalmente retrasado durante todo este asunto, pero cuya velocidad se verá ahora inesperadamente acelerada, y cuyas ruedas, caballeros, como lo han de ver a su costa, pronto serán engrasadas por vosotros¹⁶.

G.K. Chesterton prefería *Papeles póstumos del Club Pickwick* a todas las demás obras de Dickens, aunque este fue apenas su segundo libro, escrito a los 24 años de edad:

Siendo niño, me figuraba yo que debía de haber algunas páginas más, que faltaban en mi ejemplar; y todavía sigo buscándolas... Si hubiese una segunda parte de Pickwick diez años después, Pickwick tendría exacta-

mente la misma edad... Porque se trata aquí, primero y principalmente, de una historia sobrenatural: Mr. Pickwick era un hada. Y un hada era Mr. Weller... Dickens ha captado, por modo a la vez extravagante y persuasivo, esta inefable inocencia del atardecer de la vida. A través del relato el redondo rostro, como de luna llena, y los redondos lentes de Samuel Pickwick pasan cual emblemas de cierta simplicidad esférica... Dickens, Dickens solo, hizo este descubrimiento. Entró en el Club Pickwick para mofarse, y se quedó rezando¹⁷.

Steven Marcus, otro entusiasta aunque en un modo crítico distinto, habló de Pickwick tres cuartos de siglo después de Chesterton, alabando el genio de Dickens en esta obra exuberante de juventud pero señalando en esta su primera novela, y la más libre, una negatividad en el núcleo dramático, una negatividad hegeliana, necesaria si se ha de representar convincentemente la libertad. Un tercer crítico, el ya fallecido Northrop Frye, describió hábilmente los elementos formulaicos en *Papeles póstumos del Club Pickwick*:

Los tipos humorísticos más usuales son evidentes en Dickens, y nos bastaría citar sólo *Casa desolada*: el avaro que hay en Smallweed; el hipócrita en Chadband; el parásito en Skimpole y en Turveydrop; el pedante en la señora Jellyby. El soldado fanfarrón no es tan frecuente: el mayor Bagstock en *Dombey e hijo* es más bien un parásito. En consonancia con las condiciones de la vida victoriana, el soldado fanfarrón es reemplazado por el comerciante o el político fanfarrón; un ejemplo de muy tradicional es Bounderby, de *Tiempos difíciles*. Otro lugar común victoriano, de la misma familia del soldado fanfarrón, es el inútil cuyas pretensiones exceden por mucho su desempeño y que en *Papeles póstumos del Club Pickwick* está representado por Winkle. Pero en *Pickwick* hay dos Winkles: el inútil, y el joven amable que logra vencer la oposición de ambas familias para conseguir a la joven amable. La dualidad refleja la forma curiosa e instructiva como nació *Papeles póstumos del Club Pickwick*. El esquema que originalmente se le propuso a Dickens fue el de la comedia de estereotipos en su versión más primitiva y superficial: una comedia de situaciones en la que diversos personajes típicos —el galán incauto (Tupman), el poeta melancólico (Snodgrass) y el pedante (Pickwick), sin olvidar a Winkle— protagonizan un lío tras otro.

¿Podemos usar las aventuras de Samuel Pickwick, con las cuales Dickens se encontró por primera vez consigo mismo, para definir la cualidad específica de su genio? Solemos pensar que Dickens es un novelista pero en realidad escribe romances, aunque después de *Papeles póstumos del Club Pickwick* “parecen” novelas. Jane Austen, George Eliot y Henry James escriben novelas; Dickens escribe un género mixto, en el que combina a sir Walter Scott con Tobias Smollet y después los hace desaparecer en la originalidad de su novedad perpetua. Hay algo de niño expósito en el genio de Dickens: la fascinación que ejerce es universal porque apela al niño abandonado que hay en todos nosotros, aunque parezca poco probable que este exista bajo nuestro disfraz cotidiano. El joven Henry James, cuyas dotes críticas eran extraordinarias, se quedó dormido un par de veces en 1865, mientras escribía las reseñas de *Drum-Taps*, de Walt Whitman, y de *Nuestro común amigo*. James cambió de parecer en lo que se refiere a Whitman, pero el resentimiento defensivo que sentía hacia Dickens no varió nunca. Y sin embargo sus observaciones resultan terriblemente útiles a la hora de definir el genio de Dickens (basta con voltear al crítico):

¡Qué mundo sería este mundo si el mundo de *Nuestro común amigo* fuera su honrado reflejo! Pero una comunidad de excéntricos es imposible. Sólo las reglas son consistentes entre sí; las excepciones son inconsistentes. La sociedad se conserva gracias al sentido natural y al sentimiento natural. No podemos pensar en una sociedad en la cual estos principios no estén representados de alguna manera. No aparecen en ninguna parte en estas páginas los depositarios de la inteligencia, sin la cual el movimiento de la vida cesaría. Nadie representa lo natural.

El club Pickwick sí es una comunidad de excéntricos: en la visión de niño abandonado de Dickens, el cosmos está poblado de excéntricos y la naturaleza misma es excéntrica, como la sociedad. Henry James no era exactamente un huérfano y su severidad refleja un punto de vista normativo que ganó en generosidad con la madurez. James quiso desesperadamente tener éxito en el teatro y nunca lo logró. A Dickens le bastaba con subirse a un escenario y leer a Dickens en voz alta y los espectadores llegaban en oleadas. Su género es el romance dramático, del cual es quizás el único practicante, y lo inventa plenamente en los *Papeles póstumos del Club Pickwick*.

Acabo de terminar la relectura de *Papeles póstumos del Club Pickwick*, llevada a cabo a lo largo de varios días jubilosos durante los cuales me he frenado deliberadamente y he hecho muchas pausas para disfrutar el libro el mayor tiempo posible. En algún punto Dostoievski admite, para nuestra sorpresa, que el príncipe Mishkin de *El idiota* es una mezcla del señor Pickwick y don Quijote. La mente de Dostoievski me resulta completamente indescifrable y es posible que a través de los ojos de Karamazov, Mishkin y don Quijote tengan afinidades; ¿pero de qué podrían hablar el príncipe y Samuel Pickwick? Veo más de Shakespeare que de Cervantes en Dickens, y el señor Pickwick y Sam Weller encajarían mejor en el *Humphry Clinker*, de Smollett, que en *Don Quijote*. Si en verdad hay una veta metafísica en esta primera narrativa a gran escala, como lo sugiere Marcus, está tan profundamente implícita que no es posible explicitarla. Don Quijote ataca la realidad; Samuel Pickwick la acepta excepto cuando está en la cárcel, donde tolera la irrealidad. El señor Pickwick es demasiado jovial para parecerse al triste caballero, y Sam Weller es demasiado despreocupado como para compararlo con el sólidamente aterrizado Sancho Panza, genio de la vida diaria.

De acuerdo con Northrop Frye, los personajes de Dickens se parecen a los de *Every Man in His Humour* [A cada uno de acuerdo con su humor], de Ben Jonson, obra que Dickens produjo y además llevó de gira: Pickwick representa la cordialidad, la generosidad y la amabilidad, mientras que Sam Weller encarna la lealtad y el ingenio. Al comienzo del libro el sublime Pickwick es un pedante amistoso que empieza a echar chispas a medida que el genio de Dickens se enciende. Es como si Pickwick no pudiese permanecer sino unos pocos capítulos en el mundo de Ben Jonson porque está ansioso por inaugurar lo que los críticos denominan “el universo de Dickens”. Después de *Papeles póstumos del Club Pickwick*, ese universo se ensombrece, pero sus parámetros siguen siendo cómicos aunque suene raro referirse a *Casa desolada* como un romance cómico.

Marcus estudió con gran detalle y habilidad el lenguaje de los miembros del Club Pickwick, así que aquí me referiré a la relación central en la obra entre el patrón y el hombre, entre el señor Pickwick y Sam Weller. El caballero y su escudero, don Quijote y Sancho, son iguales; después de las primeras páginas deja de haber entre ellos una jerarquía y se comportan como amigos, como hermanos que discuten pero se quieren. Samuel Pickwick y Sam Weller se vuelven padre e hijo, igualmente afec-

tuosos, aunque Dickens haya incluido a Sam Weller en el libro para preservar la relación formal entre el patrón y el hombre. La lealtad mutua es absoluta —no es por azar que ambos se llaman Samuel— pero, de los dos, Sam Weller es el más obstinado y el de voluntad más fuerte (aunque la de Pickwick es extremadamente vigorosa), así que es su voluntad la que prevalece. Aunque en un último acto de amor paternal Pickwick trata de liberar a Sam mediante el matrimonio, este no quiere dejar a Pickwick y no se casa hasta que su esposa pueda ocupar la posición de ama de llaves.

Es curioso, pero Pickwick, el solterón sin hijos, es el centro de una comunidad de amor que sería de un idealismo imposible por fuera de las páginas de *Papeles póstumos del Club Pickwick*. Todos en el libro alcanzan la redención excepto los abogados (sin contar al señor Perker), practicantes de la profesión del diablo según Shakespeare y Dickens. No hay una religión explícita en *Papeles póstumos del Club Pickwick*; Angus Wilson afirmó que la fe del libro es cristianismo del Nuevo Testamento —pero no explica qué quiere decir eso—. Pickwick no necesita que nadie lo redima porque es la bondad original misma, Adán a primera hora de la mañana, más allá de la tentación y sin necesidad alguna de una Eva. Está libre de deseo sexual, libertad que está sutilmente relacionada con la de las dificultades financieras.

Chesterton, miembro natural del Club Pickwick y católico romano, consideraba que “la religión popular, con su gozo perenne” era la esencia de *Papeles póstumos del Club Pickwick*. Chesterton se refería a una especie de “catolicismo folclórico” que, imaginaba, sería la norma en tiempos de Chaucer. Puede ser que Pickwick viva en un cuento de hadas, pero yo no conozco ninguna religión, ni popular ni formal, que se caracterice por su “gozo perenne” y siempre he pensado en *Papeles póstumos del Club Pickwick* como en una obra hermosamente secular. El señor Pickwick no va a la iglesia ni lee la Biblia. Es un aventurero que siempre está viajando, dedicado a guiar a sus absurdos y leales seguidores hacia placeres inocentes pero difíciles. Al final, cuando ya está demasiado viejo y débil para viajar, se sienta en casa y oye a Sam Weller, que le lee en voz alta y que no puede evitar los comentarios. La oración final de la obra, después de más de ochocientas páginas de benignas exuberancias, concluye con la esencia del problema:

En esta, como en todas las ocasiones, le acompaña invariablemente el fiel Sam, pues que entre él y su amo existe un afecto firme y recíproco que sólo la muerte habrá de extinguir¹⁸.

Frontispicio 97

Fiodor Dostoievski

—...ahora, caballeros, quisiera deciros —os agrade o no escucharlo—, quisiera deciros por qué no me he convertido en un pigmeo. Solamente declaro que muchas veces hubiera querido serlo. Mas no he merecido eso siquiera. Os juro, señores, que una conciencia demasiado lúcida es una enfermedad, una verdadera enfermedad. En todo tiempo le bastaría sobradamente a cada individuo con la simple conciencia humana, es decir, con la mitad, si no la cuarta parte, de la que suele poseer el hombre inteligente de nuestro infortunado siglo, y, sobre todo, aquel que tiene la rematada desgracia de vivir en Petersburgo, la ciudad más abstraída, más cavilosa del mundo entero. Hay ciudades meditativas y ciudades atolondradas. Bastaría, por ejemplo, poseer exactamente la suma de conciencia que tienen los hombres que se salen de lo corriente y los hombres de acción. Apuesto algo a que estáis convencidos de que todo esto lo escribo por pura fatuidad, para burlarme de los hombres de acción, y que estoy arrastrando también mi chafarote como aquel oficialete de marras. Pero ¿habría alguien, señores míos, que quisiese hacer de sus defectos un motivo de orgullo y presunción?²⁹.

El protagonista de *Memorias del subsuelo* es un narrador-mono-loguista, el hombre del subsuelo, a quien ningún lector puede querer u olvidar. El poder de este protagonista radica en el hecho de que nos contamina: habla por nosotros y a nuestro masoquismo universal, y nos preocupa que verdaderamente compartamos su desamor.

Podríamos decir que Dostoievski es el genio de la contaminación. Lo leo y me estremezco. Su oscurantismo, que él llama cristianismo ruso, incluye la adoración de la tiranía, el odio hacia Estados Unidos y todo lo democrático, y un antisemitismo profundo y malsano. Desprecia el terrorismo nihilista pero apoya el terrorismo de Estado del Imperio ruso y de su Iglesia.

Y sin embargo Dostoievski es indispensable: sus sátiras, junto con las de Jonathan Swift, denuncian nuestro egoísmo, nuestra crueldad, nuestras hipocresías y, sobre todo, la paralizante conciencia de nosotros

mismos. Al reconocer al hombre del subsuelo en nosotros mismos, habremos cambiado para siempre. El tratamiento que le da a Liza es una denuncia tan vívida del resentimiento masculino y del temor hacia las mujeres que nos devuelve a Shakespeare, en donde Otelo cede tan fácilmente ante un Yago que habla en nombre de lo que ya es Otelo.

Dostoievski, ávido aprendiz de Shakespeare, bien podría ser considerado el Shakespeare de los novelistas, en la medida en que sus grandes personajes vibran con esa energía de conciencia que reconocemos como shakespeariana. El hombre del subsuelo es su propio Yago, excepto que Yago es incapaz de sentir vergüenza. Esa última lección ni siquiera Shakespeare hubiese podido enseñársela a Dostoievski.

Fiodor Dostoievski

1821 | 1881

EN UNA AFIRMACIÓN POLÉMICA, Freud puso *Los hermanos Karamásovi* en primer lugar entre todas las novelas, adjudicándole una eminencia estética comparable a la de Shakespeare. Es excesivo, sin duda, pero *Los hermanos Karamásovi* es el libro más grande de cuantos escribiera Dostoievski y es allí donde debemos buscar su genio. Es su última obra —fue publicado un año antes de su muerte a los 59— y quiso ser una revelación. La muerte de Alíóscha, su único hijo, en 1878 a los tres años de edad, fue el prelude de *Los hermanos Karamásovi*, cuyo héroe es Alíóscha, el hermano menor. Si Dostoievski no hubiera muerto la novela tendría una segunda parte casi completamente dedicada al ya maduro Alíóscha.

La mayoría de los lectores consideran que el protagonista de la novela es Dmitrii, el poético sufriente, o Iván, el orgulloso intelectual, o ambos, pero no el realista y amoroso Alíóscha. La gloria del libro radica en la fascinación que nos producen los tres hermanos (a pesar del evidente desagrado que Dostoievski siente hacia Iván) y su temible padre, el monstruo vitalista Fiodor Pávlovich, y en la muy interesante repulsión que nos produce su hermano bastardo, el cocinero Smerdiákov. Los cinco Karamásovi son el genio de la novela. Las mujeres principales, Grúschenka y Katerina Ivánovna, se dividen entre ellas las fantasías masculinas y sus personalidades no son convincentes. Tolstoi era bueno creando mujeres; Dostoievski no, aunque estudió a Shakespeare con la esperanza de aprender el secreto.

Invocar el género de la novela no resulta de gran ayuda a la hora de leer *Los hermanos Karamásovi*. Podríamos hablar de Escrituras, pero resultaría una definición muy amplia porque Dostoievski parece combinar el Libro de Job con la Revelación de San Juan, y gran parte del resto de la Biblia está implícito. Los críticos se refieren al libro como una polifonía, siguiendo a Bajtin, pero yo no tengo claro por qué el término es más aplicable a Dostoievski que a Dickens o a Proust. Hay un narrador curioso que aparentemente representa al público en general, aunque Dostoievski a veces se entromete. Se podría decir que *Los hermanos Karamásovi* es grandiosamente inestable, y la denominación sería

perfectamente adecuada para referirse a Karamásov y a sus volátiles hijos, que comparten su naturaleza extravagante de formas diferentes pero paralelas.

Freud alabó la novela con tanto exceso porque confirmaba la teoría expuesta en *Tótem y tabú* de que el padre primigenio se apropia de todas las mujeres y es finalmente asesinado por sus hijos. Según Freud, el odio hacia el padre es la fuente de nuestra culpa inconsciente. Pero todos los hermanos Karamázovi excepto Alíoscha odian a su feroz padre y este se salva sólo porque descubrió a un reemplazo en el padre Zósima.

Esta es la novela de Mitia, pero Dostoievski le prestó su propio nombre al viejo Karamázov (quien tiene 55 años de edad) y la exuberancia sensual de este, el peor de los padres, nos obliga a notar su ausencia después de que Smerdiákov lo asesina. En sus notas, Dostoievski afirmó que “todos somos, hasta el último de los hombres, Fiodor Pávlovich” porque todos somos sensualistas y nihilistas aunque nos esforcemos por ser de otra manera. Dostoievski, que se obligó a adoptar una creencia religiosa, era todo menos místico, y fue el ancestro del vehemente lema de Kafka: “¡No más psicología!”. Entre los personajes de Dostoievski prácticamente no hay personalidades ortodoxas: son lo que su voluntad les dicta, y sus voluntades son inconstantes. Como lo es Dostoievski. Es tan injusto con Iván que nos resulta exasperante, pero él quiere ser exasperante. Sin duda se habría mostrado indiferente a las reacciones de los críticos judíos, y él mismo era un antisemita feroz, como Ezra Pound. Es importante recordar que Dostoievski era un oscurantista que apoyaba la tiranía zarista y la teocracia ortodoxa rusa. Parodiaba con vehemencia todos los gestos en favor de la occidentalización y creía firmemente que los rusos eran el pueblo escogido y que Cristo era el Cristo ruso. Los admiradores de Dostoievski deberían leer *Diario de un escritor*, un libro fascinante y detestable. Una cosa es ser vehemente y provocador y otra muy diferente predicar el odio hacia los no rusos, anticipando el fin del mundo.

El genio de Dostoievski se revela en su capacidad para dramatizar el carácter y la personalidad, y yo siento que los críticos no han ahondado lo suficiente en su relación con Shakespeare. Sus nihilistas son shakespearianos: Svidrigailov, Stavrogin, Iván Karamásov. Y hay algo de parodia falstaffiana en Fiodor Karamásov, aunque a mí me resulta desagradable. La tradición literaria occidental no era para Dostoievski

la pesadilla que fue para Tolstoi, aunque no estoy seguro de que Dostoievski percibiera las diferencias entre Shakespeare y las novelas de Víctor Hugo, cuya visión de los miserables del mundo no era tan diferente de la suya.

Su genio flaqueaba a la hora de representar la religión y esa es la falla de *Los hermanos Karamásovi*, pues el cristianismo ruso de Dostoievski no era más que una enfermedad de la inteligencia, un virus nacionalista despojado de una visión espiritual. ¿Deberíamos conmovernos ante la afirmación del padre Zósima de que quien no cree en Dios no podrá creer en el pueblo de Dios? Suena sospechosamente parecida a la convicción de los bautistas sureños de que Cristo prefiere a los republicanos. Debería ser inaceptable que un agnóstico o un ateo no puedan ser elegidos perreros en Estados Unidos, pero es algo que debemos tolerar cansinamente. El oscurantismo religioso de Dostoievski es simplemente agotador, aunque la mayoría de los críticos se niegan a admitirlo. Al final de *Los hermanos Karamásovi*, Alíoscha besa con júbilo el suelo ruso y Dostoievski se siente inmensamente conmovido con el gesto. Al final de la novela, el joven profeta predica ante un grupo de niños en memoria de uno de su grupo que ha muerto:

—Esto lo digo por el miedo de que nos volvamos malos —prosiguió Alíoscha—; pero ¿por qué hemos de volvernos malos? ¿Verdad, señores? Seremos, en primer lugar, y ante todo, buenos, y después..., no nos olvidaremos jamás unos de otros. Vuelvo a repetirlo: yo, por mi parte, os doy palabra, señores, de no olvidar a ninguno de vosotros, de recordar cada una de las caras que en este momento me miran, aunque pasen treinta años. Hace poco díjole Kolia a Kartáschov que no queríamos saber “que existe en el mundo”. Pero ¿acaso puedo yo olvidar que Kartáschov existe en el mundo, y ya no se ruboriza como cuando descubrió a Troya, y me está mirando con sus alegres y dulces ojillos? Señores, queridos señores míos, seamos todos generosos y atrevidos como Ilíuschechka; inteligentes, atrevidos y generosos como Kolia (que será mucho más inteligente según vaya siendo mayor), y seamos tan *vergonzosicos*, pero inteligentes y buenos, como Kartáschov. Pero ¿por qué me refiero a ellos dos solos? Todos vosotros, señores, me seréis caros desde ahora; a todos los acogeré en mi corazón, y a todos os ruego que me llevéis en el vuestro también. Pero ¿quién nos une en este buen sentimiento, que de ahora en adelante hemos de recordar siempre toda nuestra vida, y hacemos intención de re-

cordar, quién sino Ilíuschechka, ese buen chico, ese chico simpático, que ya por siempre nos será querido? No lo olvidaremos nunca; eterno y buen recuerdo guardarán de él nuestros corazones de ahora para siempre.

—¡Así, así, eterno! —exclamaron todos los chicos con sus agudas vocecitas y las caras enternecidas.

—Recordaremos su cara, y su traje, y sus pobres botitas, y su féretro, y a su desventurado y pecador padre, y lo atrevidamente que salió en su defensa contra toda la clase.

—¡Nos acordaremos, nos acordaremos! —volvieron a exclamar los chicos—. Era valiente, era bueno.

—¡Ay, cuánto lo quería yo! —exclamó, Kolia.

—¡Ay, hijitos; ay, queridos amigos, no le temáis a la vida! ¡Qué buena es la vida cuando haces algo bueno justo!

—Sí, sí —repitieron con entusiasmo los chicos.

—¡Karamásov, nosotros lo queremos! —exclamó, sin poder contenerse, una voz, al parecer la de Kartáschov.

—Lo queremos, lo queremos —asintieron todos. Muchos tenían los ojos arrasados en lágrimas.

—¡Hurra por Karamásov!... —gritó, fervoroso, Kolia.

—¡Y eterna memoria para el muertecito! —añadió Alíoscha con pesar.

—Karamásov... —gritó Kolia—, ¿es verdad que la religión dice que hemos de resucitar todos entre los muertos, y viviremos de nuevo y volveremos a vernos unos a otros, y a todos, y a Ilíuscheka también?

—Cierto que resucitaremos; sin duda que nos veremos de nuevo, y con alegría nos contaremos todo lo que haya pasado —respondió Alíoscha, medio en broma, medio en serio.

—¡Ay, qué gusto ha de dar eso!... —se le escapó a Kolia.

—Bueno; pero ahora demos por terminados los discursos y vayamos al convite fúnebre. No os preocupéis porque hayamos de comer pasteles. Es una antigua, sempiterna costumbre, y tampoco está mal —rió Alíoscha—. Pero vamos allá. ¡Mirad: vamos ahora cogidos de las manos!

—Y eternamente así, toda la vida cogidos de las manos. ¡Hurra por Karamásov! —volvió a gritar Kolia con entusiasmo, y una vez más todos los chicos volvieron a corear su exclamación²⁰.

Alguien que no siente particular afecto por este fragmento sugirió que tenía todo el aire de una reunión de escultismo, tema sobre el que lo ignoro todo. El caso es que se trata de un fragmento ante el cual los

lectores no se ponen de acuerdo. A mí me parece de lo peor, y me recuerda que Tolstoi aprobó a Dostoievski muy a regañadientes y sólo en la medida en que consideraba que este profeta rival podía ser considerado el Harriet Beecher Stowe ruso.

Yo sólo quiero señalar que Dostoievski no era un genio religioso ni un genio de la religión. En asuntos espirituales no era más que un fanático ignorante cuyo genuino antisemitismo es la única razón por la cual fue elegido como un profeta ruso. *Los hermanos Karamásovi* no es el *Diario de un escritor* y el genio de Dostoievski se expresa con más fuerza durante el enfrentamiento entre el viejo Karamásov y Mitia:

—¡Dmitrii Fiodórovich!... —clamó Fiodor Pávlovich de pronto con voz que no parecía la suya—. Si no fuera usted mi hijo, en este mismo instante lo desafiaba... a pistola, a tres pasos... con los ojos vendados, con los ojos vendados —terminó, pateando el suelo.

Tienen los viejos trapaceros, que se pasan toda la vida fingiendo, momentos en que a tal extremo se poseen del papel, que hasta realmente tiemblan y lloran de emoción, a pesar de que incluso en aquel mismo instante (o un segundo después) ya pueden decirse a sí mismos: “Mientes, desvergonzado viejo, que aun ahora eres un cómico, no obstante toda tu santa ira y tu santo minuto de cólera”.

Dmitrii Fiodórovich puso una cara tremendamente hosca y miró a su padre con inexpresable desprecio.

—Yo pensaba... yo pensaba —dijo suavemente y como reprimiéndose— que venía al terruño con el ángel de mi alma, con mi novia, para endulzar su vejez, y me encuentro con un lujurioso corrompido y el más vil de los histriones.

—¡Te desafío! —gritó otra vez el vejete, respirando afanoso y salpicando saliva—. Y usted, Piotr Aleksándrovich Miúsov, sepa usted, caballero, que es posible que en toda su casa no haya habido ni haya mujer más elevada y decente... óigalo usted: decente... que esa que usted llama engendro, según ha tenido el atrevimiento de denominarla. Y usted, Dmitrii Fiodórovich, cuando por ese engendro ha dejado a su novia, será que usted mismo ha reconocido que su novia no vale ni la suela de su zapato, para que se vea el engendro.

—¡Qué vergüenza! —dejó escapar el padre Iosif de pronto.

—¡Vergüenza y oprobio! —gritó de pronto Kalgánov con su voz aguda, trémula de emoción, y todo colorado, que todo el tiempo había permanecido silencioso.

—¡Para qué vivirá un hombre así! —profirió Dmitrii Fiodórovich sordamente, casi enajenado ya de ira, empujando mucho los hombros, hasta parecer corcovado—. No; díganme ustedes: ¿se le puede permitir todavía que deshonre con su presencia la Tierra? —dijo, y mirólos a todos, señalando al viejo con la mano. Hablaba lenta y mesuradamente.

—¿Han oído ustedes, han oído ustedes, frailes, al parricida?... —gritó Fiodor Pávlovich, encarándose con el padre Iosif— Esa es la contestación a su “¡Qué vergüenza!”. ¿Vergüenza de qué? Ese engendro, esa mujer de mala vida, puede que sea más santa que ustedes, señores frailes, que buscáis la salvación del alma. Es posible que cayera en su juventud, víctima del medio; pero *ha amado mucho*, y a la que amó mucho, el propio Cristo la perdonó...

—Cristo no perdonó un amor así —dejó escapar el manso padre Iosif, impaciente.

—¡Sí, eso mismo, frailes, eso mismo! Ustedes se refugian aquí a comer coles y se creen justos. Gobios comen, un gobio diario, y piensan con gobios comprar a Dios.

—¡Imposible, imposible! —sonó en todos lados de la celda.

Pero toda aquella escena, rayana en lo monstruoso, terminó de un modo inopinado. De pronto levantóse de su silla el *stárets*. Como trastornado enteramente de miedo por él y por todos, Alíoscha tuvo tiempo, no obstante, de sostenerlo por el brazo. El *stárets* adelantóse hacia Dmitrii Fiodórovich, y llegado que hubo a él, postróse a sus plantas de hinojos. Alíoscha pensó que se había desplomado exánime; pero no había sido así. Incorporándose, genuflexo, el *stárets* hízole a Dmitrii Fiodórovich una reverencia hasta el suelo, una cumplida, consciente, deliberada reverencia, y hasta dio con la frente en la tierra. Alíoscha quedóse tan atónito, que ni siquiera acertó a sostenerlo cuando se levantó. Débil sonrisa brillaba en sus labios.

—¡Perdonad! ¡Perdonad todos!... —dijo, haciendo sendas reverencias a sus huéspedes.

Dmitrii Fiodórovich permaneció unos momentos como desconcertado; hacerle a él aquella reverencia hasta el suelo... ¿A qué venía eso? Por último, de pronto, exclamó:

—¡Oh, Dios! —y cubriéndose la cara con las manos, lanzóse fuera del aposento.

Detrás de él saliéronse también, en tropel, todos los presentes, olvidándose, de puro aturridos, de despedirse y saludar a su dueño. Los dos religiosos fueron los únicos que se llegaron a él para que los bendijese.

—¿Por qué le haría aquella reverencia hasta el suelo, qué emblema sería ese? —intentó reanudar de nuevo la conversación, ya serenado, Fiodor Pávlovich, aunque sin osar dirigirse a nadie en particular. Todos salían ya en aquel momento del cercado del cenobio²¹.

Este espléndido fragmento es el epítome de *Los hermanos Karamásovi* y lo redime con creces de los excesos de la espiritualidad espuria de Dostoievski. Podemos interpretar de muchas maneras la terrible deferencia del mayor hacia Mitia, pero se trata, sobre todo, de la profecía dramática del martirio al que este deberá someterse cuando es injustamente culpado del asesinato de su padre. Todos los elementos del fragmento son maravillosamente apropiados desde el punto de vista estético, empezando por el momento en el que el viejo Karamásov denuncia a los monjes por su dieta de coles y gobios —pescaditos insípidos que sólo sirven de carnada—, que él considera señal de su hipocresía. El viejo Karamásov, tan exigente con la comida, está dispuesto a devorar a cualquier mujer: “¡No hay mujeres feas!”. La intensidad característica de las bufonadas del padre y el inaudito reto a duelo provoca inevitablemente a Mitia a proferir la pecaminosa amenaza de parricidio. Padre e hijo, monstruo fascinante y poeta conmovedor, comparten su naturaleza de villano y héroe. He aquí el genio de Dostoievski en todo su esplendor, casi shakespeariano.

Frontispicio 98

Isaac Bábel

En la cena de boda se sirvieron pavos, gallinas asadas, patos, pescado relleno y sopa marinera en la que los lagos de limón tenían reflejos perlíferos. Sobre las muertas cabecitas de los gansos se mecían unas flores cual suntuoso plumaje. Pero ¿acaso las gallinas asadas son traídas a la orilla por la espumosa resaca de los mares de Odessa?

Aquella noche estrellada, aquella noche azul, lo más noble de nuestro contrabando, todo aquello que da fama a la Tierra de extremo a extremo, realizó allí su obra demoledora y cautivante. El vino extranjero calentó los estómagos, entumeció dulcemente las piernas, drogó los cerebros, provocó eructos tan sonoros como la llamada de un clarín de guerra. A espaldas de la aduana, el cocinero negro del Plutarco, llegado dos días antes de Port Said, trajo panzudas botellas de ron jamaicano, aceitoso Madera, cigarros de las plantaciones de Pierpont Morgan y naranjas de la comarca de Jerusalén. Eso fue lo que trajo a la orilla la espumosa resaca de los mares de Odessa, eso es lo que consiguen a veces los mendigos de Odessa en las bodas judías²².

Así describe Bábel las bodas de Benia Krik en “El rey”, uno de los *Cuentos de Odessa*. James Falen hace énfasis en el exotismo del pasaje y en la mezcla de alusiones, que van desde la tradición hebrea hasta el gangsterismo moderno. Basta con que nos demos una vuelta cualquier sábado por la noche por la pequeña Odessa, en Brighton Beach, Nueva York, para constatar que el mundo de Benia Krik está vivo y coleando, con una exuberancia tan efervescente que podría pensarse que los pandilleros de la pequeña Odessa han leído a Bábel en el original ruso. En ninguna otra parte –demás de los cuentos de Bábel– he visto hombres con vestidos anaranjados y chalecos color frambuesa y mujeres con vestidos de gala escarlata y botas de hombre. La farsa épica o el travestismo heroico de Bábel obedece el mandato de Oscar Wilde de que la vida debe imitar el arte. Los bribones de Bábel prosperan en Tel Aviv y en Brighton Beach, aunque ya no en Odessa.

A pesar de su estilización excesiva, Bábel es un cuentista con una fuerza primordial, y es tan directo y tan naturalmente intenso que es

casi tolstoiano. Bábel sigue siendo la fuente magnífica y turbulenta de todos los escritores judíos de origen ruso. Gógol y Maupassant fueron sus precursores formales pero yo siempre pienso en Sholom Aleichim cuando leo a Bábel. Sholom Aleichim es burlón allí donde Bábel es delirantemente amargo, pero la actitud irónica está muy emparentada: a veces es posible detectar ecos del ingenio yiddish en Bábel, que es, con Kafka y Freud, uno de los escritores judíos seminales del siglo xx.

Isaac Bábel

1894 | 1940

CUANDO PIENSO en el genio en la narrativa judía moderna siempre pienso en Kafka y después en Bábel, asesinado por la policía secreta estalinista. Uno puede empezar a leerlo en cualquier página y revolotear alrededor de cualquier oración, sentir su reverberación, y seguir adelante:

 Mi abuelo había sido en otro tiempo rabino en Bélaia Tsérkov, pero le expulsaron por sacrílego; ruidosa y pobremente, vivió aún cuarenta años, aprendió idiomas extranjeros y empezó a perder la razón a los ochenta años²³.

Como muchas de las oraciones de Bábel, esta es una historia en sí misma, y una que nos remite a su audaz economía estilística. McDuff, traductor de Bábel al inglés, se refiere al contraste entre la vida oscura de Bábel y la personalidad del escritor, llena de humor, inteligencia y profundidad lírica. En la Rusia de la guerra civil, primero, y del estalinismo, después, un escritor judío tan soberbiamente vital, cómico y sabio, debía volverse casi intangible. Bábel intentó salvarse por último escondiéndose en el silencio, pero ni siquiera eso funcionó. Pero este silencio y la eliminación estalinista cuando apenas tenía 45 truncaron sus posibilidades y la pérdida estética fue incalculable.

Hasta ahora no contamos más que con dos fuentes para oír con nitidez la voz de Bábel: el *Diario de 1920*, sobre la guerra polaco-soviética de 1919-1920, y *At His Side* [A su lado], las memorias de su segunda esposa, A.N. Pirozhkova. Ella nos cuenta el arresto de Bábel por parte de la policía secreta el 15 de mayo de 1939; su encarcelamiento, su confesión (de la que después se retractó), producto de la tortura, y su ejecución, el 27 de enero de 1940:

 Cuando acabaron de requisar la habitación de Bábel, guardaron todos sus manuscritos en carpetas y nos ordenaron que nos pusiéramos los

abrigos y nos dirigiéramos al auto. “No me dejaron terminar”, me dijo Babel.

Como cuentista, Babel rivaliza con Turgenev, Chéjov, Maupassant, Gógol, Joyce, Hemingway, Lawrence y Borges: como ellos, es un genio de la forma. Pero está emparentado con Kafka en la dicotomía peculiar de su genio. Kafka escribe en un alemán purificado que es prácticamente idiosincrásico y Babel es un maestro de la literatura rusa, pero ambos, misteriosamente, son escritores judíos: son ambiguos ante la tradición y ajenos a ella, pero se han convertido en la tradición literaria judía y eso es lo único que nos permite nombrarlos a los dos en la misma oración, porque no tienen rasgos en común como escritores; ni siquiera como escritores judíos: en Kafka había rastros de una especie de odio por sí mismo por su condición de judío que él logró trascender; Babel, por el contrario, siempre fue consciente de lo que le era propio, a pesar de sus ironías y de su percepción de las dificultades de ser un escritor ruso-judío (y de la imposibilidad de ser un escritor judío soviético).

Las obras más famosas de Babel (que no son las mejores, a mi juicio) son las historias cosacas de *Caballería Roja*, publicado por primera vez en forma de libro en 1926 pero ampliamente conocido tres años antes. El eminente crítico Lionel Trilling interpretó *Caballería Roja* como el intento de Babel de comprender el *ethos* cosaco, en lo cual parece haberse dejado engañar por la ironía de Babel, tan grande en ocasiones que no es fácil verla (como dijo Chesterton de la de Chaucer):

Y entonces pateé a mi señor amo Nikitinski. Estuve pateándolo una hora o quizá más todavía, y durante este tiempo conocí por completo lo que es la vida. Con un tiro —lo declaro— sólo conseguimos librarnos de una persona: un tiro es una gracia para él y una asquerosa facilidad para nosotros. Con un tiro no se llega al alma, ni al lugar que esta ocupa ni a la forma de manifestarse. Pero a mí, a veces, no me duelen prendas; yo, si llega el caso, estaré pisoteando una hora o quizá más, porque deseo conocer la vida tal como es aquí en nuestro país...²⁴.

Quien nos habla es el cosaco Matuey Pavlickenko, general rojo y antiguo porquerizo al servicio del terrateniente Nikitinski, a quien el obcecado Pavlickenko llega a conocer bastante bien. Los ejemplos cáusticos del *ethos* cosaco abundan en *Caballería Roja*:

Tocóme el alojamiento en casa de una viuda pelirroja impregnada toda con el dolor de su viudez. Me lavé la suciedad del camino y me eché a la calle. De los postes colgaban avisos anunciando que por la tarde el comisario militar de la división, Vinográdov, leería un informe sobre el segundo Congreso del Komintern. Ante mi ventana, algunos cosacos iban a fusilar por espía a un viejo hebreo de barba plateada. El anciano chillaba y hacía esfuerzos por libertarse. Entonces, Kudriá, del destacamento de ametralladoras, le cogió la cabeza y se la metió bajo el sobaco. El hebreo quedó inmóvil y abrió las piernas. Con la mano derecha, Kudriá sacó el puñal y degolló con sumo cuidado al anciano, sin mancharse con las salpicaduras. Luego llamó a una ventana cerrada.

—Por si le interesa a alguien —dijo—, sepan que pueden recogerlo. No está prohibido²⁵.

El mariscal Semyon Bodyonny, al mando de la Caballería Roja contra los polacos, denunció a Bábel por difamar a sus valientes cosacos, o sea que él sí entendió sus ironías. Para Bábel, el cosaco no es exactamente un “buen salvaje” y en su momento este genio de la ironía la pagó con su vida. En su *Diario de 1920*, Bábel dice que acompañar a los cosacos es como asistir a un “funeral interminable”. Si hemos de asistir a un funeral —Bábel y nosotros— que sea en el exuberante modo judío de su magnífico cuento “Cómo se hacía en Odessa”, la joya de la corona de los *Cuentos de Odessa*, tan superiores (estos y el *Diario de 1920*) a *Caballería Roja*.

El entierro tuvo lugar a la mañana siguiente. Puede preguntar por aquel entierro a los mendigos del cementerio. Pregunte también a los criados de la sinagoga, a los vendedores de aves o a las ancianas del segundo asilo. Entierro como aquél no lo había visto aún Odessa ni lo verá el resto del mundo. Los guardias municipales lucieron aquel día guantes de hilo. En las sinagogas, cubiertas de verdor y abiertas de par en par, ardía la electricidad. Sobre los caballos blancos que tiraban de la carroza se balanceaba un negro plumaje. Sesenta cantores abrían el cortejo. Los cantores eran niños, pero cantaban con voces femeninas. Los jefes de la sinagoga de los vendedores de aves conducían del brazo a la tía Pesia. Tras los jefes iban los miembros de la sociedad hebrea de dependientes de comercio, y a continuación, los abogados, los doctores en medicina y las enfermeras-comadronas. A un lado de tía Pesia se encontraban las gallineras del Mer-

cado Viejo; al otro lado, las respetables lecheras de Bugaievki envueltas en anaranjados chales. Esas mujeres pisaban con la firmeza de los gendarmes en la revista de un día de fiesta nacional. Sus anchos muslos exhalaban aromas de mar y de leche. Detrás de todos, seguían desmadejadamente el cortejo los empleados de Rubim Tartakovski. Eran cien personas, o doscientas, o dos mil. Llevaban levita negra con solapas de seda, y botas nuevas que gruñían como lechones en un saco²⁶.

El encargado de organizar tan fastuoso evento es Benia Krik, rey de los gánsters de la Odessa judía, y el homenajeado es Iosif Muginshteyn, infortunadamente abaleado por uno de los pistoleros de Benia (que estaba borracho) durante un ataque a las oficinas de Tartakovski motivado por su negativa a pagar por protección. Obligado a ponerle la cara a la histérica tía Pesia, la desolada madre de Muginshteyn, Benia, ataviado con una chaqueta chocolate, pantalones crema y botas con cordones frambuesa, pronuncia una soberbia apología:

—Tía Pesia—dijo entonces Benia a la desgreñada anciana que yacía por el suelo—, si necesita usted mi vida, puede cobrársela, pero tenga en cuenta que todos nos equivocamos, incluso Dios. Ha sido un tremendo error, tía Pesia. Pero ¿acaso por parte de Dios no fue un error aposentar a los judíos en Rusia, donde sufren como en el infierno? ¿Qué mal había en que los judíos vivieran en Suiza, donde estarían rodeados de lagos de primera clase, de aire de montaña y de franceses de pies a cabeza? Todos nos equivocamos, incluso Dios. Escúcheme con oído atento, tía Pesia. Tendrá usted cinco mil rublos en mano y cincuenta al mes hasta que muera. Viva usted 120 años. El entierro de Iosif será de primera clase: seis caballos como seis leones, dos carrozas con coronas, el coro de la sinagoga de Brodi... El propio Minkovski vendrá a cantar la misa de cuerpo presente...²⁷.

Cuántas veces me he topado con la elocuencia de Benia al leer sobre los judíos en Rusia. Dios, que hubiera podido poner a los judíos en Suiza, los puso en Rusia, donde han padecido tormentos infernales, como los que padeció Babel a manos de la policía secreta antes de ser fusilado. En un homenaje al dominio del color y de la línea por parte de Babel, Victor Erlich se pregunta qué otro escritor logró fusionar a Gógol y a Maupassant. En otro gran cuento, “Guy de Maupassant”, Babel se refiere a su experiencia a los veinte años en San Petersburgo,

donde tuvo que ayudar a la generosamente dotada madame Raisa Bendersky en su traducción de Maupassant. Impresionada por la habilidad de la que había hecho gala durante la revisión de su traducción, ella le pregunta cómo lo hizo:

Entonces le hablé del estilo, del ejército de las palabras, del ejército en que se manejan toda clase de armas. No hay hierro que pueda penetrar de forma tan fulminante en el corazón humano como un punto colocado a tiempo. Ella me escuchaba con la cabeza inclinada, entreabriendo sus pintados labios. Un negro rayo centelleaba en sus lustrosos cabellos, planamente alisados y separados por una raya. Moldeadas por las medias, sus piernas de fuertes y tiernas pantorrillas descansaban, separadas, sobre la alfombra²⁸.

Este es el credo de Bábel: “No hay hierro que pueda penetrar de forma tan fulminante en el corazón humano como un punto colocado a tiempo”. Después de un apasionado encuentro con su anfitriona y una botella de Muscadet 1883, Bábel se dirige a tropezones a su casa y se sienta a leer una biografía crítica de Maupassant, muerto en un manicomio a los 42:

Leí el libro hasta el final y me levanté de la cama. La niebla se había aproximado a la ventana y tapaba el firmamento. Mi corazón se encogió. El presagio de la verdad me había rozado²⁹.

Así termina “Guy de Maupassant”, con cuatro puntos colocados a tiempo. Quizás Bábel presiente misteriosamente su propio fin a los 45. El mortal antisemitismo estalinista acabó de tajo con una carrera literaria cuyo legado no alcanza a los sesenta cuentos, los cuales, no obstante, irradian un talento extraordinario y su genio para expresar la dicotomía que le impuso la historia, la geografía y la eminencia de su propia imaginación. No debemos pensar en él como en una víctima porque sus mejores cuentos trascienden la victimización y no hacen concesión alguna a los antisemitas. No lo recordaremos como ironista sino como el celebrante cómico de la personalidad de Benia Krik, “el rey”, y de los judíos de Odessa, los judíos joviales e intrépidos del sur, efervescentes como vino barato.

Frontispicio 99

Paul Celan

Accesible, próxima y no perdida permaneció, en medio de todas las pérdidas, sólo una cosa: la lengua.

Sí, la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces a través de la propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a través de las mil tinieblas del discurso mortífero. Pasó a través y no tuvo palabras para lo que sucedió; pero pasó a través de lo sucedido. Pasó a través y pudo volver a la luz del día, “enriquecida” por todo ello³⁰.

Felstiner, el principal crítico y biógrafo de Celan, señala las intrincadas ironías de la alusión en este texto: “las mil tinieblas” aluden al “Reich de mil años” de Hitler y “la palabra *angereichert* (enriquecida) contiene el Reich de Hitler”. La prosa de Celan es tan sutil como su poesía, analogía adicional entre el poeta judío cuya lengua materna (en la provincia de Bukovina, en Rumania) era el alemán y Emily Dickinson, cuya poesía tradujo soberbiamente. Ambos son maestros del abismo y recurren a una inteligencia más allá de la inteligencia para expresar lo que no se puede decir sino apenas insinuar.

La poesía de Celan, tan difícil como la de Dickinson, es casi tan gratificante (después de todo, la comparación con Dickinson puede ser tan peligrosa como el contraste con Shakespeare). Hölderlin, el gran romántico alemán, proclamó que lo que perdura es lo que fundan los poetas, y Celan perdura. Su exquisita y peculiar intensidad lo convierten en un poeta universal, pero además su dilema como *el* poeta postholocausto en alemán es particularmente relevante en esta Era del Terror, que parece que va para largo. La poesía de Celan —una vez más: al igual que la de Dickinson— es una expresión poderosa de lo que Freud llama “el duelo”. Celan se suicidó a los 49, solo y temeroso de volver a enloquecer. ¿Cómo no desear la que hubiera sido su poesía de los últimos años?

Paul Celan (Paul Antschel)

1920 | 1970

AL IGUAL QUE FRANZ KAFKA en Praga, Paul Antschel (apellido que primero transformó en Ancel y después en el anagrama poético Celan) creció en una comunidad de judíos germanoparlantes, en Chernowitz, Bukovina, una provincia rumana. En 1942, los nazis asesinaron en un campo a la madre de Celan, cuyo padre había muerto en ese mismo campo a causa del tifo. Celan mismo sobrevivió a un campo de trabajos forzados rumano –los rumanos también eran nazis y asesinos antisemitas– y acabó estableciéndose en París, donde enseñó literatura alemana hasta 1949, año en el que se ahogó. Este poeta lacónico y difícil –pero también extraordinariamente poderoso y original– resiste la comparación estética con Kafka, una yuxtaposición que destruiría a la mayoría de los escritores.

Como Kafka, Celan subvierte cualquier intento de separar su genio poético innato de una alteridad demoníaca, en parte debido a que Celan vuelve una y otra vez a la alteridad como componente central de su obra. En “El meridiano” un famoso discurso pronunciado en Darmstadt en 1960, Celan dijo que

El poema quiere ir hacia algo Otro, necesita ese Otro, necesita un interlocutor. Se lo busca, se lo asigna.

Cada cosa, cada hombre es para el poema que mantiene el rumbo hacia ese Otro una forma de ese Otro³¹.

Tras la urgencia de esta afirmación podemos oír el horror de la muerte de sus padres y de la destrucción de gran parte de los judíos europeos a manos de los alemanes y de sus ayudantes dispuestos. El poema recrea la alteridad, y sin embargo el Otro no existe, como tampoco existe Dios o el lector redentor. Como el Otro no existe, el poema no es más que una breve ficción de duración, una metáfora en la que el tiempo reemplaza la alteridad:

Sólo en el espacio de este diálogo se constituye lo interpelado, se concentra alrededor del yo que interpela y denomina. A esa presencia, lo interpelado, que gracias a la denominación ha devenido en Tú, trae su alteridad. Aún en el aquí y ahora del poema —el poema mismo siempre tiene sólo ese presente único, singular, puntual—, aun en esa inmediatez y cercanía lo interpretado deja expresarse también lo que a él, al Otro, le es más propio: su tiempo³².

Celan repitió insistentemente que su poesía no era hermética pero sí lo era, como lo es la poesía de Walt Whitman, de Emily Dickinson y de Hart Crane. Hay verdaderas afinidades entre Emily Dickinson y Paul Celan, como lo demuestran las excepcionales traducciones de ella que él hizo. En su propia lengua (y qué curioso resulta llamar así al alemán), sus precursores son Hölderlin y Rilke, que también son herméticos. Pero la dificultad de Celan es muy propia, muy judía. Sobrevivió a la era nazi casi un cuarto de siglo pero el Holocausto nunca abandonó su conciencia e inevitablemente hubo depresiones, paranoia, crisis y por último el suicidio. Cuando Celan se identifica (momentáneamente) con la locura del rey Lear se está aferrando a la peculiar autoridad de su propio genio, lo cual me obliga a volver sobre la dificultad de distinguir, en este extraordinario poeta, entre la fuerza procreada y nutricia asesinada y la apertura hacia una alteridad que a duras penas es un postulado.

Si pudiésemos imaginar a un Kafka sobreviviente del Holocausto nos acercaríamos más a Celan, cuya poesía —como la prosa de Kafka— purifica el alemán despojándolo de muchos elementos incómodos para los judíos. La opción de Celan no era el Estado de Israel, que lo conmovió profundamente, sino vivir hasta el final el destino del espíritu judío en Europa. El alemán de su poesía, tan personal como el lenguaje de Kafka, era, no obstante, alemán, y Celan, que conocía bien el hebreo, no estaba dispuesto a convertirse en un poeta hebreo.

No sé qué destino tenga el espíritu judío en Estados Unidos. El mejor poeta judeo-americano sigue siendo Moshe Leib Halpern, que escribió en yiddish; el inglés americano está pendiente de producir a un Kafka o a un Celan. Pero Kafka es tan eminente como Proust o Joyce, y Celan comparte la grandeza de Valéry y de Mandelstam, a quienes tradujo magníficamente. Aunque es difícil para el lector común, es un poeta esencial —y no sólo para judíos—. Su austero formalismo nos enseña qué es la poesía: un rechazo de la barbarie y una afirmación del poder de la

mente sobre todos los universos de la muerte, nazi o natural. Los poemas de Celan nos recuerdan con urgencia —con algo parecido a la temible interioridad de *El rey Lear*— que debemos recurrir sólo a nuestras más elevadas capacidades para recordar lo que jamás debe ser olvidado.

Como Kafka, Celan se acercó a una cábala negativa o gnóstica, más personal que tradicional, una nueva cábala que habla de la alienación de Dios o de su exilio. La historia del gnosticismo judío, de acuerdo con Gershom Scholem y Moshe Idel, es un laberinto más que borgiano, y a Celan, como a Kafka, se le ha asignado, sugerente y discutiblemente, un lugar en esta vasta tradición. Si la cábala es una elaborada fantasmagoría de los nombres de Dios, ¿cómo puede haber cábala sin Dios? Ian Fairley —quien recientemente tradujo a Celan al inglés— aduce (y no es el único) que Celan es ajeno a la cábala, pero yo considero que difícilmente habrá otro poeta más afín a la cábala gnóstica (en contraposición con la cábala de tendencias neoplatónicas). En *Language Mysticism* (1995) [*Mística de la lengua*], Shira Wolosky pone en evidencia la relación de Celan con la cábala de Isaac Luria y su catastrófica visión de la Destrucción de los receptáculos. La protesta o la discusión contra un Dios cuyo nombre más alto es *Ayin*, o nada, no es un argumento en contra de Dios sino un componente profundo de la más negativa de las teologías.

Hasta ahora no he citado ni un solo poema de Celan, pero es que no es fácil abrirse camino en su obra. Hay un magnífico estudio crítico-biográfico de John Felstiner (1995) que es un milagro de comprensión y de amor y lo que sigue le debe mucho a él y a Wolosky. Como siempre, me preocupa sólo la cuestión del genio, evidente en el control de Celan sobre la lengua, tan asombroso que habría que ser sordo o un ideólogo para no reconocerlo.

Paul Celan es un poeta difícil, pero también lo son Wallace Stevens y Hart Crane, o Friederich Hölderlin y George Trakl; y Dante, o Shakespeare en su punto más alto. El genio es la única justificación de tan extraordinaria dificultad, porque sólo el genio puede recompensar las enormes exigencias sobre el lector. Aunque nos cueste trabajo admitirlo, Emily Dickinson es más difícil que Celan —más difícil que cualquiera, en realidad— porque su originalidad cognitiva es equivalente a la de Dante, o a la de Shakespeare, o a la de William Blake. Celan rompe la superficie de sus poemas, cosa que no hace Dickinson, pero ella es la más elíptica de los dos.

Si quienes hablan nuestra lengua materna asesinan a la madre de uno, entonces es necesario escribir como si no hubiera público. Creo que Celan reconocía en Dickinson la libertad del peso del público y por eso se sentía tan atraído hacia ella. Pero Shakespeare, el maestro a la hora de recompensar al público (a pesar de su creciente ambigüedad al respecto), lo fascinaba aun más. Celan, prácticamente intraducible, se convirtió en el gran traductor de poesía al alemán.

Habría que recurrir a innumerables paradojas para definir y caracterizar el genio de Celan, cosa que me lleva de regreso a la cábala, la ciencia de la paradoja divina, cuya obsesión con la cuestión del mal la aleja —pero no más que un paso— del judaísmo talmúdico y del neoplatonismo. La obra central de la cábala, el *Zohar*, le asignó diez *sefirot* o emanaciones *al otro lado*, a los mundos que Dios había creado y después destruyó. No estamos aún en el terreno de la cábala gnóstica de Luria y de Moisés Cordovero, pero la “nada” que es Dios va camino de volverse equívoca. Esta es parte de la carga de “Salmo”, uno de los poemas más conocidos de Celan:

Nadie nos plasma de nuevo de tierra y arcilla,
nadie encanta nuestro polvo.
Nadie.

Alabado seas tú, Nadie.
Por amor a ti queremos
floreced.
Hacia
ti.

Una nada
fuimos, somos, seremos
siempre, floreciendo:
rosa de nada,
de Nadie rosa.

Claro de alma el estilo,
yermo tal cielo el estambre,
roja la corola

por la púrpura palabra que cantamos
sobre, oh sobre
la espina³³.

Me parece que estamos ante el único candidato legítimo del siglo xx a la inclusión en el Libro de los Salmos, aunque es poco probable que alguien lo ponga allí. Como himno del Holocausto resulta inigualable. Se puede parafrasear este salmo pero no sin disminuirlo o distorsionarlo: “Nosotros”, el pueblo judío, protestamos contra Nadie, alabamos a Nadie, que es *Ayin* y el Yavé que moldeó a Adán a partir de *adamah*, la arcilla húmeda y roja, pero que guarda silencio ante el asesinato de su pueblo, “rosa de nada”, “Nadie rosa”. Cantar sobre oh sobre / la espina significa preferir el Testamento original al tardío, aunque todavía no se pueda dar crédito a la alianza con Nadie.

“Salmo” es la simplicidad misma en comparación con otros poemas más encumbrados de Celan, los setenta u ochenta poemas que forman su lírica más elíptica. Pero, repito, no me interesa convertirme en mediador de los poemas de Celan sino definir de la mejor manera posible un genio que sobrepasa todos los límites de la angustia. El poeta yiddish H. Leivick profetizó el genio de Celan al tratar de explicar su arte y el de sus coetáneos, Moshe Leib Halpern, Mani Leib y Glatstein:

Una canción implica llenar una jarra y aun más romper una jarra. Destrozarla. En la lengua de la cábala podríamos decirlo así: los Receptáculos destruidos.

Frontispicio 100

Ralph Ellison

Entretanto, gozo de la vida, merced a la amabilidad de la Monopolated Light and Power. Como sea que nadie puede verme, ni siquiera teniéndome a corta distancia, y como sea que difícilmente habrá alguien que crea en mi existencia, carece de importancia que todos sepáis que hice un empalme en una línea de conducción eléctrica del edificio, y lo llevé hasta mi hoyo en el sótano. Antes, vivía en aquella oscuridad en la que tuve que buscar refugio, pero ahora tengo luz y veo. He iluminado las tinieblas de mi invisibilidad, y la invisibilidad de mis tinieblas. Y de este modo interpreto la invisible melodía de mi aislamiento. Esta última afirmación no parece muy ajustada, ¿verdad? Sin embargo lo es; uno oye esta música debido, sencillamente, a que la música se oye, y no se ve, salvo en el caso de los músicos. Pero, ¿cacaso esta necesidad de traducir la invisibilidad en letras negras sobre papel blanco no representa un ansia de componer una música de la invisibilidad? Soy un charlatán, un lioso. ¿De veras, creen que lo soy? Lo era, y quizá vuelva a serlo, no es posible predecirlo. No toda enfermedad significa la muerte, ni tampoco toda invisibilidad³⁴.

El Hombre invisible insinúa al final del prólogo que quizás vuelva a surgir después de haber contado la historia de su vida. De acuerdo con Kierkegaard, la desesperanza era la enfermedad que significaba la muerte, de manera que hay que diferenciar la invisibilidad —en la que se encontraban los afroamericanos hace medio siglo— de la desesperación.

Esta magnífica primera novela de Ellison (a duras penas acabada) debe su fama a su profunda visión de la conciencia afroamericana. Las cosas han cambiado tanto en los últimos cincuenta años que la novela acabaría siendo una obra de época si se hubiese limitado a los dilemas afroamericanos; pero la de Ellison es una obra universal: es una de las más eminentes visiones estadounidenses de lo que Emerson y Whitman consideraron como la infinidad de posibilidades de vida en Estados Unidos. Y si me sobresalto un poco al releer —un mes después del 11 de septiembre de 2001— es porque Ellison pronuncia sin quererlo una profecía sobre qué podría destruir las posibilidades para todos:

Mi mundo se ha convertido en un mundo de infinitas posibilidades. ¡Vaya frase! Sin embargo, es una buena frase que entraña una excelente visión de la vida, y creo que todos debiéramos comportarnos de acuerdo con ella. Al menos, a esta conclusión he llegado desde el subsuelo. Hasta que un equipo de individuos no logre poner corsé a nuestro mundo, la mejor manera de definirlo será esta: mundo de posibilidades³⁵.

Ralph Waldo Ellison

1914 | 1994

AUNQUE VIVIÓ HASTA los ochenta, Ellison nunca alcanzó de nuevo el esplendor estético de *El hombre invisible* (1952). *Juneteenth*, la cuasinovela póstumamente publicada, no es representativa de su genio y no ha debido dejar de ser un manuscrito (tal como él lo había decidido). Más que su incapacidad para terminar una segunda novela a la altura de sus estándares, los últimos 25 años de su vida (y baso esta apreciación en una serie de conversaciones con él) se vieron opacados por presiones sociales cuyo alivio sólo hubiera sido posible si él hubiera abandonado su muy individual postura. Ellison era un artista literario afroamericano, coetáneo de los grandes maestros del jazz. Louis Armstrong y Charlie Parker. El heredero legítimo de Melville y Dostoievski, de T.S. Eliot y Hemingway, de Faulkner y Malraux, nunca se sintió tentado a envilecer su arte poniéndolo al servicio de los movimientos negros nacionalistas o separatistas.

Kenneth Burke me aseguró alguna vez que *El hombre invisible* era tan compleja como *Los hermanos Karamásovi* o *La montaña mágica* y quizás en algunos aspectos lo sea más, pues tiene, según su autor, “forma de jazz”, o sea que es agonista, que participa de una contienda creativa como la de John Coltrane y Parker, o la de Charles Mingus y toda la tradición jazzística. *El hombre invisible* es una novela experimental que no se desgasta en su enfrentamiento a la larga tradición novelística del autorretrato del artista adolescente, que Ellison no nombra.

En los cincuenta años que han transcurrido desde su publicación he releído *El hombre invisible* prácticamente cada dos años, pero su complejidad dificulta tenerla presente. Tiene 550 páginas y un prólogo, 25 capítulos y un epílogo y es tan organizada como el *Ulises* de Joyce y, como ella, fusiona el simbolismo y el naturalismo. El joven narrador afroamericano sin nombre mantiene la distancia irónica a lo largo de toda la novela. En el prólogo lo encontramos viviendo en un sótano en las afueras de Harlem, en una gran habitación iluminada por 1369 bombillos. Le roba la energía a una compañía que no puede localizarlo, y escucha “What Did I Do to Be So Black and Blue” [Qué hice para ser tan ne-

gro y estar tan triste], de Louis Armstrong. Cuando desciende, “como el Dante”, hacia las profundidades de la canción, logra escuchar la antifonía de un predicador negro y su congregación, en la cual el predicador exclama: “Y te pondrá, ¡gloria, gloria, señor!, en el vientre de la ballena”. La lectura del Libro de Jonás en la sinagoga el Día de la Expiación (como Ellison lo sabía bien) le da a *El hombre invisible* un paradigma estructural fundamental. Jonás, profeta a regañadientes, siempre está huyendo hasta que es enviado al vientre de la ballena.

La autobiografía del nuevo Jonás arranca durante la celebración “horrorosamente racista” que sigue a la graduación de un grupo de bachilleres y lo lleva, a través de una serie de percances, hasta una universidad negra, Harlem y, por último, la Hermandad, que es el Partido Comunista. Se hace amigo de Tod Clifton, un organizador negro de la Hermandad, y se enfrenta al maravilloso Ras, el Extorsionista, líder nacionalista negro. Cuando Clifton es asesinado por la policía, el Hombre invisible es expulsado por el poder blanco de la Hermandad. Se disfraza con anteojos de sol y un sombrero de ala ancha y es confundido con Rinehart, reverendo y candidato: predicador, alcahuete y mafioso. Ras, que ahora es el Destructor y no el Extorsionista, lidera un motín racial en Harlem y el narrador escapa al santuario subterráneo donde lo conocimos por vez primera.

Con esto no intento resumir la trama (labor imposible en el caso de *El hombre invisible* sino trazar el recorrido de Jonás hacia el vientre de la ballena, iluminado por 1.369 bombillos. El Jonás bíblico se sorprende cuando su profecía es atendida y Nínive se arrepiente. El nuevo Jonás negro concluye preparándose para ascender:

Al ocultarme bajo el suelo, me despojé de cuanto tenía salvo la mente, la *mente*. Y la mente que ha concebido un plan de vida jamás debe olvidar la existencia del caos sobre el que ha trazado el plan. Esto se aplica tanto a las sociedades como a los individuos. Así, después de haber intentado dar forma al caos que vive bajo el esquema de vuestras certidumbres, debo salir de mi escondrijo, debo ascender a la superficie. Con todo, las dudas todavía me torturan. Una parte de mí mismo dice, con las palabras de Louis Armstrong: “Abrid la ventana para que salga el aire viciado”. Y otra parte dice: “Dejad que las cosas sean tal como eran antes; qué hermoso era el trigo verde, antes del tiempo de la cosecha”. Naturalmente, Louis bromeaba. *Él* era incapaz de permitir que el Aire Viciado saliera de

la estancia, porque con ello la música y el baile hubieran cesado, por cuanto el Aire Viciado que salía de su trompeta era la razón principal de que su música fuese buena. El Aire Viciado está todavía en su música y sus danzas y en su peculiar personalidad. Y el Aire Viciado seguirá estando conmigo. Pero, como dije, he tomado una decisión: me despojaré de la vieja piel muerta y saldré del hoyo. Saldré a la superficie sin dejar de ser invisible. Me parece que hace ya mucho tiempo que ha llegado el momento de salir. Creo que incluso los letargos pueden prolongarse demasiado. Quizá mi más grave delito social sea haber prolongado excesivamente mi período de letargo, ya que hasta un hombre invisible tiene la obligación de desempeñar un papel en la sociedad.

Me parece oírlos: “¿De modo que todo fue una excusa para aburrirnos con tus extravagancias? En el fondo, tan sólo querías que te prestáramos atención mientras rabiabas”. En parte, y sólo en parte, estáis en lo cierto. ¿Qué otra cosa podía hacer teniendo en cuenta que soy un ser invisible, sin sustancia, que soy tan sólo una voz? ¿Podía hacer algo más que contaros lo que verdaderamente ocurría cuando vuestros ojos me miraban sin verme? Ahora, la interrogante que más me preocupa es:

¿Ha sido mi voz eco, aunque débil, de la vuestra?³⁶

La conclusión, irónica aunque con un cierto toque de esperanza, no ha sido bien recibida por ciertos críticos afroamericanos, aunque es notablemente equilibrada en su realismo. La *mente*, la fuerza más terrible del mundo, obligará al Hombre invisible a salir a la superficie. Y la mente debería obligar al lector a convertirse en ese “ustedes” a quienes y en nombre de quienes habla el narrador. La más memorable de las muchas figuras simbólicas en este fábulas es Rinehart, más que Ras o Tod—a menos que prefiramos al Hombre invisible, un sobreviviente a la manera de Odiseo—. De acuerdo con Ellison, el reverendo Rinehart es el caos, si bien su segundo nombre es Proteo, el Hombre confianza, que también es Estados Unidos, perpetuamente cambiante. Él es el otro hombre invisible de la novela y está en todas partes y en ninguna. ¿Acaso no es Rinehart el genio de Ralph Ellison, su *daimón*?

El narrador escoge a Louis Armstrong como su precursor porque en 1920 Armstrong, gracias a su extraordinaria originalidad, había convertido el jazz en una forma de arte individualista. Pero Ellison sabía que nuestros precursores nos escogen, y es así como el Hombre invisible es descubierto por Rinehart el Candidato. Los orígenes del jazz se

encuentran en el cosmos de Rinehart, que se adueña de la novela de Ellison a partir del capítulo XXIII. He aquí el persuasivo volante que Rinehart reparte:

¡La visión de Tu Ser Invisible
será realidad, oh, Señor!
Todo lo veo, todo lo sé, todo lo digo, todo lo curo.
Y veréis maravillas nunca vistas.
Rev. B. P. RINEHART
Tecnólogo Espiritual

Lo antiguo es siempre nuevo.
Hay Estaciones en Nueva Orleans, sede del misterio,
Birmingham, Nueva York, Chicago, Detroit y Los Ángeles.

Para Dios todos los problemas tienen solución.
Venid a la Estación del Camino.

¡CONTEMPLAD AL INVISIBLE!

Concurrid a las reuniones piadosas que celebramos tres veces por semana.

Uníos a nosotros en la NUEVA REVELACIÓN de la RELIGIÓN DE LA ANTIGÜEDAD.

CONTEMPLAD AL INVISIBLE VISIBLE
CONTEMPLAD AL QUE LOS OJOS NO VEN
¡HOMBRE DESENGAÑADO, REGRESA AL HOGAR!
¡HAGO LO QUE DESEAS QUE HAGAN! ¡NO ESPERES MAS!³⁷.

La verdad es siempre mentira y Reinhart es la verdad en la medida en que es la clave de la invisibilidad y de la libertad del caos. El narrador de Ellison asegura que la imaginación es una libertad alternativa y la permanencia de la novela es prueba de esa difícil libertad. El arte de *El hombre invisible* es un placer difícil y nos convence de que debemos abandonar otros placeres más fáciles. El genio de Ellison no lo abandonó después de la publicación de *El hombre invisible*, pero sí se perdió en la ironía del comentario y su orgullo legítimo no le permitió publicar una

segunda novela menos lograda. Aunque hubiese logrado terminar *Juneteenth*, esta no habría sido más que una repetición irónica de *El hombre invisible* y la habría erosionado. Quizás Ellison hubiese debido seguir a su *daimón* y escribir una novela diferente, una titulada *Rinehart: reverendo y candidato*. Pero el genio se atiene a sus propias leyes y mi sugerencia es pura nostalgia y pretende ser un homenaje a un gran individualista, tan confiado en sí mismo como el sabio de Concord de quien tomó su nombre.

1. *Papá Goriot*, Honoré de Balzac, trad. de Augusto Escarpizo, Barcelona, Círculo de Lectores, 1976, pp. 105-06.
2. *Papá Goriot*, Honoré de Balzac, trad. de Augusto Escarpizo, Barcelona, Círculo de Lectores, 1976, pp. 192-93.
3. *Silvia y Bruno, Conclusión*, "Canción del Jardinero", capítulo XX, "Menudencias y espinacas", Lewis Carroll, trad. de Santiago R. Santerbás, Madrid, Grupo Anaya, 1989, p. 442.
4. *La caza del Snark, paroxismo en ocho espasmos*, espasmo I, "El desembarco", trad. de Leopoldo María Panero, Madrid, Ediciones Libertarias, 1982, p. 12.
5. *Al otro lado del espejo y lo que Alicia encontró allí*, Lewis Carroll, trad. de Adolfo de Alba, México, Editorial Porrúa, 1996, pp. 111-12.
6. *Alicia en el país de las maravillas*, Lewis Carroll, trad. de Adolfo de Alba, México, Editorial Porrúa, 1996, p. 31.
7. *Alicia en el país de las maravillas*, Lewis Carroll, trad. de Adolfo de Alba, México, Editorial Porrúa, 1996, p. 68.
8. *La caza del Snark, paroxismo en ocho espasmos*, espasmo V, "La lección del Castor", trad. de Leopoldo María Panero, Madrid, Ediciones Libertarias, 1982, p. 32.
9. *La caza del Snark, paroxismo en ocho espasmos*, espasmo VIII, "La desaparición", trad. de Leopoldo María Panero, Madrid, Ediciones Libertarias, 1982, pp. 46-47.
10. *El retrato de una dama*, XIV, Henry James, trad. de María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 139.
11. *Las variedades de la experiencia religiosa, Postscriptum*, volumen II, William James, trad. de J. F. Yvars, Barcelona, Ediciones Orbis, 1988, p. 573.
12. *Childe Roland to the Dark Tower Came* [El paladín Roldán llegó a la Torre Oscura]
13. *El rey Lear*, acto III, escena 4, en *Obras completas*, William Shakespeare, trad. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1951, p. 1665.
14. *Cuentos de Navidad*, "Un árbol de Navidad", Charles Dickens, trad. de C. Axenfeld, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 18.
15. *Papeles póstumos del Club Pickwick*, capítulo XV, "Oda a una rana agonizante", en *Obras completas*, t. I, Charles Dickens, trad. de José Méndez Herrera, Madrid, M. Aguilar Editor, 1948, pp. 146-47.
16. *Papeles póstumos del Club Pickwick*, capítulo XXXIV, en *Obras completas*, t. I, Charles Dickens, trad. de José Méndez Herrera, Madrid, M. Aguilar Editor, 1948, p. 346.
17. *Charles Dickens*, "Los papeles de Pickwick", G. K. Chesterton, trad. de Emilio Gómez Orbaneja, Valencia, Pre-Textos, 1995, pp. 60-70.
18. *Papeles póstumos del Club Pickwick*, capítulo LVII, *Obras completas*, t. I, Charles Dickens, trad. de José Méndez Herrera, Madrid, M. Aguilar Editor, 1948, p. 577.
19. *Memorias del subsuelo*, capítulo II, en *Obras completas*, t. I, Fiodor M. Dostoievski, trad. de Rafael Cansinos-Assens, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1970, p. 1457.
20. *Los hermanos Karamázovi*, "Epílogo" capítulo III, en *Obras completas*, t. III, Fiodor M. Dostoievski, trad. de Rafael Cansinos-Assens, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1970, pp. 595-596.
21. *Los hermanos Karamázovi*, parte I, capítulo IV, en *Obras completas*, t. III, Fiodor M. Dostoievski, trad.

- de Rafael Cansinos-Assens, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1970, pp. 74-76.
22. *Cuentos de Odessa*, "El rey", en *Obras*, Isaac E. Bábel, sin créditos al traductor, Barcelona, Editorial Planeta, 1972, pp. 190-91.
 23. *Relatos*, "Historia de mi palomar", en *Obras*, Isaac E. Bábel, sin créditos al traductor, Barcelona, Editorial Planeta, 1972, p. 253.
 24. *Caballería Roja*, "Biografía de Matvéi Rodiónich Pavlichenko", en *Obras*, Isaac E. Bábel, sin créditos al traductor, Barcelona, Editorial Planeta, 1972, p. 112.
 25. *Caballería Roja*, "Berestechko", en *Obras*, Isaac E. Bábel, sin créditos al traductor, Barcelona, Editorial Planeta, 1972, pp. 122-23.
 26. *Cuentos de Odessa*, "Cómo se hacía en Odessa", en *Obras*, Isaac E. Bábel, sin créditos al traductor, Barcelona, Editorial Planeta, 1972, pp. 199-200.
 27. *Cuentos de Odessa*, "Cómo se hacía en Odessa", en *Obras*, Isaac E. Bábel, sin créditos al traductor, Barcelona, Editorial Planeta, 1972, p. 199.
 28. *Relatos*, "Guy de Maupassant", en *Obras*, Isaac E. Bábel, sin créditos al traductor, Barcelona, Editorial Planeta, 1972, p. 322.
 29. *Relatos*, "Guy de Maupassant", en *Obras*, Isaac E. Bábel, sin créditos al traductor, Barcelona, Editorial Planeta, 1972, p. 327.
 30. "Discurso con motivo de la concesión del premio de literatura de la ciudad libre hanseática de Bremen", en *Obras completas*, Paul Celan, trad. de José Luis Reina Palazón, Madrid, Editorial Trotta 1999, pp. 497-498.
 31. "El meridiano" (Discurso con motivo de la concesión del Premio Georg Büchner, Darmstadt, 22 de octubre de 1960), en *Obras completas*, Paul Celan, trad. de José Luis Reina Palazón, Madrid, Editorial Trotta, 1999, p. 506.
 32. "El meridiano" (Discurso con motivo de la concesión del Premio Georg Büchner, Darmstadt, 22 de octubre de 1960), en *Obras completas*, Paul Celan, trad. de José Luis Reina Palazón, Madrid, Editorial Trotta, 1999, p. 507.
 33. *La rosa de nadie*, "Salmo", en *Obras completas*, Paul Celan, trad. de José Luis Reina Palazón, Madrid, Editorial Trotta, 1999, pp. 161-62.
 34. *El hombre invisible*, "Prólogo", Ralph Ellison, sin créditos al traductor, Barcelona, Editorial Lumen, 1984, pp. 20-21.
 35. *El hombre invisible*, "Epílogo", Ralph Ellison, sin créditos al traductor, Barcelona, Editorial Lumen, 1984, p. 587.
 36. *El hombre invisible*, "Epílogo", Ralph Ellison, sin créditos al traductor, Barcelona, Editorial Lumen, 1984, pp. 591-92.
 37. *El hombre invisible*, capítulo XXIII, Ralph Ellison, sin créditos al traductor, Barcelona, Editorial Lumen, 1984, p. 505.

Coda:

El futuro del genio

Este libro no incluye a ningún genio vivo y casi a ninguno que haya muerto recientemente, de manera que su predicción del futuro del genio es necesariamente tentativa. Es posible que la tecnología de la información transforme las relaciones entre el escritor y el lector, pero la cuestión del genio permanecerá intocada. Cuando se le echa una mirada a ese amplio rango que va de Homero a Beckett lo primero que nos sorprende es cuán mínimos han sido los cambios en las cualidades que fundamentan la identidad del genio.

Enseñar literatura durante medio siglo es una labor que me ha educado y que no ha menguado mi pasión por la grandeza, por eso que Longino, el antiguo crítico helenista, llamó lo sublime. De todos los escritores que he leído, Shakespeare sigue ocupando un espacio propio y es único en su capacidad de crear la ilusión de que es diferente de los demás no sólo en la forma sino en el grado. La maldición de la crítica shakespeariana del siglo xx fue discutirlo sólo en lo relativo a los atributos que compartió con sus contemporáneos. Propongo con urgencia el antídoto de la bardolatría feroz y afirmo que casi todos los cien personajes que aparecen en este libro comparten hasta cierto punto la intemporalidad shakespeariana.

En todas las épocas se han exaltado obras que en unas cuantas generaciones acaban siendo piezas de época. Una definición práctica del genio de la lengua es que no produjo piezas de época. Con muy pocas excepciones, todo lo que ahora aclamamos es una antigüedad en potencia, y las antigüedades hechas de palabras acaban en la papelera y no en las casas de subasta ni en los museos.

Sin el genio, el lenguaje literario se vuelve viejo a gran velocidad y se resiste a la resurrección, incluso la basada en los sagrados argumentos del género, la etnia, el color de la piel, la orientación sexual o cualquier otro de los criterios que dominan los medios y sus sucursales, las universidades. Ni siquiera la parodia puede prevalecer en los malos tiem-

pos en los que se menosprecia el genio. Hace unos años, en respuesta a los fanáticos que insisten en que Shakespeare fue escrito por el conde de Oxford, propuse con ironía que la Dama oscura de los Sonetos y la autora de las mejores obras de Shakespeare había sido Lucy Negro, la más famosa trabajadora sexual del Londres isabelino. Me cayó una epidemia de cartas escandalizadas o encantadas con el descubrimiento. Deseé intensamente poder convocar el espíritu de Anthony Burgess para que me diera apoyo moral: “¡Ella al menos se acostó con Shakespeare!”.

El tiempo, que nos destruye, vuelve basura todo lo que no es genial. Acabé de escribir este libro unos días después de mi cumpleaños 71, y entristecido por la cantidad de amigos que habían muerto o que estaban muriendo. Si existe la inmortalidad secular, esta le pertenece al genio. Hubo algunos –Goethe, Tolstoi, Ibsen– que jugaron con la fantasía de que la naturaleza haría una excepción con aquellos dotados con una creatividad sobrenatural. Hay un *pathos* heroico en este juego, pero el futuro del genio siempre es metafórico.

¿Qué es el genio?: ésta es la pregunta que estructura este monumental trabajo del gran crítico literario Harold Bloom.

Genios es un estudio de cien mentes creativas de la historia de la literatura emprendido por el crítico literario norteamericano más importante del momento. Desde la Biblia hasta Sócrates, pasando por los trascendentales logros de Shakespeare y Dante, y llegando a Hemingway, Faulkner y Ralph Ellison, el autor señala las numerosas influencias de los escritores escogidos y su relevancia durante los siglos. Además, Bloom ofrece reveladores pasajes que continúan sorprendiendo y encantando al lector. El perspicaz análisis de la poesía de Milton, Shelley y Whitman, el teatro de Ibsen y Tennessee Williams y los relatos de Melville y Tolstoi, entre muchos otros, permitirán al lector ampliar e iluminar el conocimiento y la apreciación de estas grandes obras de arte. Y no podían faltar autores tan imprescindibles en lengua española como Cervantes, García Lorca, Cernuda, Borges, Carpentier y Octavio Paz.

«*Genios* es, sin lugar a dudas, la obra de un genio» (*Daily Yomiuri*, Japón).

«En una época que exalta la uniformidad y la mediocridad y en la que cualquiera puede llegar a ser escritor, resulta provocador y políticamente incorrecto revivir la discusión acerca del genio» (Fernando Afanador, *Semana*).

«El efecto que causa este nuevo modo de comparación es diferente y sorprendentemente iluminador... Un libro éste de una airada magnificencia» (*Times Literary Supplement*).

«Sólo un maestro como Harold Bloom podía acometer esta tarea. De manera que debemos leer este libro con el talante correspondiente de alumnos aquiescentes o renuentes, perezosos o ávidos, pero siempre fascinados por la amplitud y la profundidad de las lecturas del catedrático y por la pasión que las acompaña» (Margarita Valencia, *Cambio*).

«La genialidad de Bloom consiste en devolvernos la conciencia del misterio de la literatura» (*New York Times*).

Harold Bloom (Nueva York, 1930) es profesor de humanidades en la Universidad de Yale y de inglés en la Universidad de Nueva York. Ganador del McArthur Prize Fellow, entre otros galardones, y miembro de la American Academy, es autor de una veintena de libros —entre ellos, publicados en Anagrama, *El canon occidental*, *Presagios del milenio*, *Cómo leer y por qué*, *Shakespeare (La invención de lo humano)*, *El futuro de la imaginación*, *Relatos y poemas para niños extremadamente inteligentes de todas las edades* y *Genios (Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares)*— y una de las personalidades más influyentes dentro del mundo de los estudios literarios.

