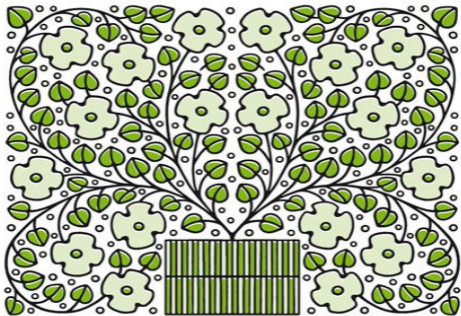


A decorative border surrounds the text, featuring a repeating pattern of green leaves and white flowers with green centers. The border is composed of a central vine with leaves and a secondary row of flowers above and below it.

DÍAS DE  
LECTURA  
MARCEL  
PROVST



En estos inspiradores ensayos sobre por qué leemos, Proust explora todos los placeres y padecimientos que ofrecen los libros, y explica además la belleza de Ruskin y su obra y el goce que supone perderse como niños en la literatura.



Marcel Proust

# Días de lectura

ePub r1.0

Trips 09.06.14

Título original: *Días de Lectura*  
(Extractos de *Contre Sainte-Beuve*,  
*Pastiches et mélanges* y *Essais et articles*  
Marcel Proust, 2013

Traducción: Alicia Martorell & Núria  
Petit Fontserè

Editor digital: Trips

Corrección de erratas: Trips

ePub base r1.1



# John Ruskin

Como las «Musas abandonando a su padre Apolo para ir a iluminar el mundo»<sup>[1]</sup>, una a una las ideas de Ruskin habían ido abandonando la cabeza divina que les había dado cobijo y, encarnadas en libros vivos, habían marchado a enseñar a los pueblos. Ruskin se había retirado a la soledad en la que suelen acabar las existencias proféticas, hasta que Dios se digna llamar a su vera al cenobita o al asceta cuya tarea sobrehumana ha concluido. Y sólo pudimos adivinar, a través del velo

tendido por piadosas manos, el misterio que estaba teniendo lugar, la lenta destrucción de un cerebro perecedero que había albergado una posteridad inmortal.

Hoy la muerte ha hecho entrar a la humanidad en posesión de la herencia inmensa que Ruskin le había legado. Porque el hombre de genio sólo puede engendrar obras que no morirán si las crea, no a la imagen del ser mortal que es, sino del ejemplar de humanidad que lleva en su seno. Sus pensamientos son en cierta forma un préstamo que recibe durante su vida, a la que van escoltando. Tras su muerte, retornan a la humanidad

y la muestran, como aquella morada augusta y familiar de la calle de La Rochefoucauld que se llamó casa de Gustave Moreau mientras él vivió y que, tras su muerte, se llama museo Gustave Moreau.

Hace tiempo que existe un museo John Ruskin<sup>[2]</sup>. Su catálogo parece un compendio de todas las artes y todas las ciencias. Fotografías de obras maestras de la pintura conviven con colecciones de minerales, como en la casa de Goethe. Como el museo Ruskin, la obra de Ruskin es universal. Buscó la verdad, encontró la belleza hasta en las tablas cronológicas y las leyes sociales, pero

como los maestros de la lógica han dado a las «Bellas Artes» una definición que excluye tanto la mineralogía como la economía política, sólo hablaré aquí de la parte de la obra de Ruskin que toca a las «Bellas Artes», en el sentido que se les suele dar: del Ruskin esteta y crítico de arte.

Primero se dijo que era realista. Efectivamente, repitió a menudo que el artista debía consagrarse a la pura imitación de la naturaleza, «sin rechazar nada, sin menospreciar nada, sin elegir nada».

También se dijo que era intelectualista porque escribió que el



mejor cuadro era el que incluía los pensamientos más elevados. Hablando del grupo de niños que, en el primer plano de la *Construcción de Cartago*, de Turner, se entretienen haciendo navegar unos barquitos, concluyó: «La exquisita elección de este episodio como medio para indicar el genio marítimo del que saldría la grandeza futura de la nueva ciudad es un pensamiento que no hubiera perdido nada por escrito, que no tiene nada que ver con los tecnicismos del arte. Unas palabras lo hubieran podido transmitir de forma tan completa como la representación más elaborada del

pincel. Un pensamiento como éste es algo muy superior a cualquier arte: es poesía del orden más elevado». «De la misma forma —añade Milsand<sup>[3]</sup> cuando cita este pasaje—, en su análisis de una *Sagrada familia* de Tintoretto, el rasgo en el que Ruskin reconoce al gran maestro es un muro en ruinas y un esbozo de construcción, que el artista utiliza para dar a entender simbólicamente que la natividad de Cristo era el final de la economía judía y el advenimiento de la nueva alianza. En una composición del mismo artista veneciano, una *Crucifixión*, Ruskin ve una obra maestra de la pintura porque el

autor supo afirmar, mediante un incidente aparentemente anodino, la presencia de un asno comiendo palmeras en segundo plano detrás del Calvario, la idea profunda de que el materialismo judío, con su espera de un Mesías temporal y con la pérdida de sus esperanzas en el momento de la entrada en Jerusalén, había sido la causa del odio desatado contra el Salvador y, por lo tanto, de su muerte».

Se dijo también que suprimía lo que tiene de imaginación el arte, dejando un espacio demasiado grande a la ciencia. Decía: «Cada clase de rocas, cada variedad de suelo, cada tipo de nube

debe ser estudiada y reproducida con exactitud geológica y meteorológica... Toda formación geológica tiene sus rasgos esenciales exclusivos, unas líneas determinadas de fractura que producen formas constantes en las tierras y las rocas, sus vegetales específicos, entre los que apuntan diferencias más concretas debidas a la elevación y la temperatura. El pintor observa en la planta todos sus caracteres de forma y color [...], capta las líneas de la rigidez o el reposo [...], observa sus hábitos locales, su inclinación o su repugnancia hacia una exposición determinada, las condiciones que le

permiten vivir o la hacen perecer. La asocia [...] a todos los rasgos de los lugares que habita [...]. Debe trazar la fina fisura y la curva descendente y la sombra ondulada del suelo que se desintegra y hacerlo con una mano tan ligera como las pinceladas de la lluvia. Un cuadro es admirable en función del número y de la importancia de los datos que nos ofrece sobre las realidades»<sup>[4]</sup>.

Sin embargo, también se dijo que socavaba las ciencias al dejar demasiado espacio para la imaginación. De hecho, no podemos dejar de pensar en el ingenuo finalismo de Bernardin de Saint-Pierre, cuando decía que Dios

dividió los melones en rajas para que el hombre los pudiera comer más fácilmente, al leer páginas como ésta: «Dios empleó el color en su creación como un acompañamiento de todo lo que es puro y precioso, mientras que reservó a las cosas de utilidad meramente material o a las cosas perjudiciales los tonos anodinos. Contemplemos el buche de una paloma, comparado con el dorso gris de una víbora. El cocodrilo es gris, mientras que el lagarto inocente luce un verde espléndido».

Si bien se dijo que reducía el arte a una condición subordinada a la ciencia y que llevó la teoría de la obra de arte

considerada como información sobre la naturaleza de las cosas hasta el punto de declarar que «un Turner nos descubre más cosas sobre la naturaleza de las rocas de las que sabrá nunca descubrir una academia» y que «un Tintoretto sólo tiene que dejarse llevar por su mano para revelar en el trabajo de los músculos más verdades de las que podrían descubrir todos los anatomistas de la tierra», también se dijo que humillaba a la ciencia ante el arte.

Finalmente, se dijo que era un esteticista puro y que su única religión era la de la Belleza, porque efectivamente la amó durante toda su

vida.

En cambio, se dijo que ni siquiera era un artista, porque en su valoración de la belleza intervenían consideraciones quizá superiores, pero totalmente ajenas a la estética. El primer capítulo de *The Seven Lamps of Architecture* preconiza al arquitecto el uso de los materiales más preciosos y más duraderos y hace depender este deber de sacrificio de Jesús y de las condiciones permanentes del sacrificio agradable a los ojos de Dios, condiciones en las que no cabe modificación, ya que Dios no nos ha indicado expresamente que hayan



existido. Y en *Modern Painters*, para dirimir el conflicto entre los partidarios del color y los adeptos del claroscuro, aquí tenemos uno de sus argumentos: «Mirad el conjunto de la naturaleza y comparad asimismo los arcoíris, los amaneceres, el rocío, las violetas, las mariposas, las aves, los peces rojos, los rubíes, los ópalos, los corales, con los cocodrilos, los hipopótamos, los tiburones, las babosas, las osamentas, el moho, la niebla y la masa de cosas que corrompen, pican, destruyen, para ver cómo se plantea el conflicto entre los coloristas y los claroscuristas, los que tienen la naturaleza y la vida de su lado,

los que tienen el pecado y la muerte».

Y como se han dicho de Ruskin tantas cosas contrarias, se ha llegado a la conclusión de que era contradictorio.

De tantos aspectos de la fisionomía de Ruskin, el que nos resulta más familiar, porque es del que poseemos, si puede decirse así, el retrato más estudiado y más adecuado, el más impactante y más extendido<sup>[5]</sup>, es el Ruskin que no conoció en toda su vida más que una religión: la de la Belleza.

Que la adoración de la Belleza haya sido, efectivamente, una constante en la vida de Ruskin puede ser literalmente cierto, pero considero que el objetivo de

esta vida, su intención profunda, secreta y constante era otra, y si lo digo no es para llevar la contraria a De La Sizeranne, sino para impedir que se le rebaje en la mente de los lectores por una interpretación falsa, aunque tan natural como inevitable.

No sólo la religión principal de Ruskin fue la religión sin más (y volveré sobre este punto más adelante, pues es fundamental y característico de su estética), sino que, limitándonos en este momento a la «Religión de la Belleza», habría que advertir a nuestros contemporáneos que sólo podemos pronunciar estas palabras, si queremos

ser justos aludiendo a Ruskin, rectificando el sentido que su diletantismo estético es demasiado proclive a darles. Para una época de diletantes y estetas, un adorador de la Belleza es un hombre que no practica más culto que éste y no reconoce otro dios, que se pasaría la vida inmerso en el placer que le procura la contemplación voluptuosa de obras de arte.

Ahora bien, por razones cuya búsqueda es de un orden puramente metafísico, que iría más allá del mero estudio de arte, la Belleza no puede ser amada de modo fecundo si la amamos

sólo por los placeres que nos procura. Y de la misma forma que la búsqueda de la felicidad por ella misma sólo puede llevarnos al hastío, y que, para encontrarla, hay que buscar más allá, el placer estético nos viene dado por añadidura si amamos la Belleza por ella misma, como algo real existente al margen de nosotros e infinitamente más importante que la alegría que nos da. Muy lejos de haber sido un diletante o un esteta, Ruskin fue precisamente lo contrario, uno de esos hombres semejantes a Carlyle, consciente gracias a su genialidad de la vanidad de los placeres y, al mismo tiempo, de la

presencia junto a ellos de una realidad eterna, intuitivamente percibida por la inspiración. Para estos hombres, el talento consiste en la capacidad de hacer fraguar esta realidad, a cuyo poder y eternidad consagran, con entusiasmo y como obedeciendo a un mandamiento de la conciencia, como para darles algún valor, sus vidas efímeras. Estos hombres, atentos y ansiosos ante el universo que espera ser descifrado, son conscientes de las fracciones de la realidad sobre las cuales sus dones especiales les permiten gozar de una luz particular, a través de algún demonio que los guía, de voces que escuchan: la

inspiración eterna de los seres geniales. Para Ruskin, ese don especial era el sentimiento de la Belleza, en la naturaleza como en el arte. Su temperamento le condujo a buscar la realidad en la Belleza, y su vida plenamente religiosa recibió de ella una orientación plenamente estética. Sin embargo, esta Belleza a la que consagró su vida no fue concebida por él como un objeto de placer y encantamiento, sino como una realidad infinitamente más importante que la vida, por la que hubiera dado la suya propia. De ahí derivará la estética de Ruskin. En primer lugar, es comprensible que los

años en los que entra en contacto con una nueva escuela de arquitectura y pintura hayan podido ser las fechas clave de su vida moral. Podrá hablar de los años en los que el gótico se le apareció con la misma gravedad, la misma reminiscencia conmovida, la misma serenidad con la que un cristiano habla del día en que la verdad le fue revelada. Los hechos de su vida son intelectuales y las fechas importantes son aquellas en las que se imbuye de una nueva forma de arte, el año en que comprende Abbeville, el año en que comprende Rouen, el año en que la pintura de Tiziano y las sombras en la



pintura de Tiziano se le aparecen como más nobles que la pintura de Rubens, que las sombras en la pintura de Rubens.

También es comprensible que, siendo el poeta para Ruskin, como para Carlyle, un escriba que transcribe al dictado de la naturaleza una parte más o menos importante de su secreto, el primer deber del artista sea no añadir nada de su cosecha a este mensaje divino. Desde esta altura veréis desvanecerse, como la bruma que se arrastra a ras de tierra, los reproches de realismo y de intelectualismo dirigidos a Ruskin. Si estas objeciones no tienen sentido es porque no apuntan lo bastante

alto. En estas críticas hay un error de altitud. La realidad que el artista debe registrar es a un tiempo material e intelectual. La materia es real porque es una expresión del espíritu. En cuanto a la simple apariencia, nadie se ha burlado tanto como Ruskin de los que ven en su imitación el objetivo del arte. «No importa que el artista —dice— haya pintado al héroe o a su caballo; nuestro placer, en la medida en que está causado por la perfección de las apariencias, es exactamente el mismo. Sólo lo sentimos cuando olvidamos al héroe y a su montura para considerar exclusivamente la habilidad del artista.

Podemos ver en las lágrimas el efecto de un artificio o de un dolor, cualquiera de los dos, a nuestro albedrío, pero nunca ambos al mismo tiempo; si nos dejan maravillados como una obra maestra de la réplica, no pueden afectarnos como un signo de sufrimiento». Si considera tan importante el aspecto de las cosas es porque es lo único que revela su naturaleza profunda. De La Sizeranne ha traducido de forma admirable una página en la que Ruskin muestra que las líneas maestras de un árbol nos hacen ver qué árboles nefastos lo han arrinconado, qué vientos lo han

atormentado, etc. La configuración de una cosa no es sólo la imagen de su naturaleza, es la clave de su destino y el trazado de su historia.

Otra consecuencia de esta concepción del arte es la siguiente: si la realidad es una y si el hombre de genio es el que la ve, ¿qué importa la materia en la que la representa, ya sean cuadros, estatuas, sinfonías, leyes, documentos? En sus *Héroes*, Carlyle no distingue entre Shakespeare y Cromwell, entre Mahoma y Burns. Emerson cuenta entre sus *Hombres representativos de la humanidad* tanto a Swedenborg como a Montaigne. El exceso del sistema está, a

causa de la unidad de la realidad traducida, en que no diferencia con suficiente profundidad las diferentes modalidades de traducción. Carlyle dice que era inevitable que Boccaccio y Petrarca fueran buenos diplomáticos, porque eran buenos poetas. Ruskin comete el mismo error cuando dice que «una pintura es bella en la medida en que las ideas que traduce en imágenes son independientes del idioma de las imágenes». Me parece que, si el sistema de Ruskin cojea por algún sitio, es por éste. Porque la pintura sólo puede alcanzar la realidad única de las cosas, y rivalizar así con la literatura, con la

condición de no ser literaria.

Si Ruskin ha promulgado el deber para el artista de obedecer escrupulosamente a estas «voces» del genio que le dicen lo que es real y lo que debe ser transcrito, es porque él mismo ha sentido lo que hay de verdadero en la inspiración, lo que hay de infalible en el entusiasmo, lo que hay de fecundo en el respeto. Sin embargo, aunque lo que enciende el entusiasmo, lo que gobierna el respeto, lo que provoca la inspiración sea diferente para cada uno de nosotros, todos acabamos atribuyéndole un carácter más particularmente sagrado. Se puede decir

que para Ruskin esta revelación, esta guía, fue la Biblia.

Vamos a detenernos aquí como en un punto fijo, en el centro de gravedad de la estética ruskiniana. Así es como su sentimiento religioso gobernó su sentimiento estético. En primer lugar, a los que podrían creer que le alteró, que combinó con la apreciación artística de los monumentos, de las estatuas, de los cuadros, consideraciones religiosas que no tienen nada que hacer aquí, respondamos que fue todo lo contrario. El toque de divinidad que Ruskin veía en el fondo del sentimiento que le inspiraban las obras de arte era

precisamente lo que este sentimiento tenía de profundo, de original, que se imponía a sus predilecciones sin ser susceptible de ser modificado. El respeto religioso que ponía en la expresión de este sentimiento, su miedo a infligirle, al traducirlo, la más mínima deformación, le impidió, al contrario de lo que se suele pensar, mezclar sus impresiones ante las obras de arte con ningún artificio de razonamiento que les fuera ajeno. De modo que, los que ven en él a un moralista y a un apóstol que prefiere en el arte lo que no es el arte, se equivocan, al igual que los que, olvidando la esencia profunda de su



sentimiento estético, lo confunden con un diletantismo voluptuoso. De modo, finalmente, que su fervor religioso, que había sido signo de su sinceridad estética, le siguió fortaleciendo y le protegió de todo ataque exterior. Que alguna de estas concepciones de su estrato sobrenatural estético sea falsa es algo que en nuestra opinión no tiene ninguna importancia. Todos los que tienen alguna noción de las leyes de desarrollo del genio saben que su fuerza se mide más por la fuerza de sus creencias que por lo que el objeto de dichas creencias puede tener de satisfactorio para el sentido común. Sin

embargo, ya que el cristianismo de Ruskin se basaba en la esencia misma de su naturaleza intelectual, sus preferencias artísticas, igualmente profundas, debían tener con él algún parentesco. De la misma forma que el amor por los paisajes de Turner se correspondía en Ruskin con este amor a la naturaleza que le procuró sus mayores alegrías, a la naturaleza fundamentalmente cristiana de su pensamiento correspondió una predilección constante, que domina toda su vida, toda su obra, por lo que podemos llamar el arte cristiano: la arquitectura y la escultura de la Edad

Media francesa, la arquitectura, la escultura y la pintura de la Edad Media italiana. Con qué pasión desinteresada amó estas obras: no necesitamos buscar las huellas en su vida, encontraremos la prueba en sus libros. Su experiencia era tan amplia que con frecuencia los conocimientos más profundos que demuestra en una obra no son utilizados ni mencionados, ni siquiera en una simple alusión, en otros libros en los que serían procedentes. Es tan rico que no nos presta sus palabras; nos las da para siempre. Saben, por ejemplo, que escribió un libro sobre la catedral de Amiens. Podríamos concluir que es la

catedral que más amaba o que conocía mejor. Sin embargo, en *Seven Lamps of Architecture*, donde cita la catedral de Rouen cuarenta veces como ejemplo y nueve veces la de Bayeux, Amiens sólo se cita una vez. En *Val d'Arno* nos confiesa que la iglesia que le provocó la embriaguez más profunda del gótico es Saint-Urbain de Troyes. Ahora bien, ni en *Seven Lamps*, ni en *The Bible of Amiens* se habla ni una sola vez de Saint-Urbain<sup>[6]</sup>. En cuanto a la ausencia de referencias a Amiens en *Seven Lamps*, quizá piensen ustedes que no conoció Amiens hasta el final de su vida. No es así. En 1859, en una

conferencia que tuvo lugar en Kensington, compara detalladamente la *Virgen dorada* de Amiens con las estatuas de un arte menos hábil, pero de un sentimiento más profundo, que parecen sostener el porche occidental de Chartres. Ahora bien, en *The Bible of Amiens*, donde podríamos creer que reunió todo lo que había pensado sobre Amiens, ni una sola vez, en las páginas en las que habla de la *Virgen dorada*, alude a las estatuas de Chartres. Tal es la riqueza infinita de su amor, de su sabiduría. Habitualmente, un escritor vuelve una y otra vez a ciertos ejemplos preferidos, o incluso repite ciertos

argumentos, para recordarnos que nos enfrentamos con un hombre que tuvo una vida determinada, unos conocimientos determinados que ocupan el lugar de otros diferentes, una experiencia limitada de la que saca todo el provecho que puede. Sólo consultando los índices de las diferentes obras de Ruskin, la novedad perpetua de las obras citadas, más todavía, el desdén por un conocimiento que ya ha utilizado una vez y, en muchos casos, su abandono para siempre, nos hacen pensar en algo mucho más que humano, o más bien nos dan la impresión de que cada libro es de un hombre nuevo, que tiene unos

conocimientos diferentes, no tiene la misma experiencia, tiene una vida diferente.

Ejercitando de forma deslumbrante su riqueza inagotable, extraía de los estuches maravillosos de su memoria tesoros siempre nuevos: un día, el rocío precioso de Amiens; un día, el encaje dorado del porche de Abbeville, para combinarlos con las joyas fascinantes de Italia.

Efectivamente, podía pasar de un país a otro, pues la misma alma que había adorado en las piedras de Pisa era la que había dado a las piedras de Chartres su forma inmortal. La unidad

del arte cristiano en la Edad Media, de las orillas del Somme a las del Arno, nadie la sintió como él: hizo realidad en nuestros corazones el gran sueño de los papas de la Edad Media: la «Europa cristiana». Si, como se ha dicho, su nombre debe quedar unido al prerrafaelismo, no debería ser el posterior a Turner, sino el anterior a Rafael. Podemos olvidar los servicios que prestó a Hunt, a Rossetti, a Millais, pero lo que hizo por Giotto, por Carpaccio, por Bellini no lo podemos olvidar. Su obra divina no fue la de engendrar vivos, sino la de resucitar muertos.



Esta unidad del arte cristiano de la Edad Media aparece quizá en todo momento desde la perspectiva de estas páginas en las que su imaginación ilumina aquí y allá las piedras de Francia con los reflejos mágicos de Italia. Podemos ver en *Pleasures of England* cómo compara la *Caridad* de Amiens con la de Giotto. Podemos ver en *Nature of Gothic* cómo compara la forma en que se tratan las llamas en el gótico italiano y en el gótico francés, tomando como ejemplo el pórtico de Saint-Maclou de Rouen. Y en *Seven Lamps of Architecture*, a propósito de este mismo pórtico, vemos cómo

tornasola sus piedras grises con un poco de los colores de Italia.

Los bajorrelieves del tímpano del pórtico de Saint-Maclou, en Rouen, representan el Juicio Final, y la parte del Infierno se trata con una fuerza a un tiempo terrible y grotesca, que tendría que definir como una mezcla de los espíritus de Orcagna y de Hogarth. Los demonios quizá sean más terroríficos que los de Orcagna; en algunas expresiones de la humanidad degradada, en su suprema desesperación, se

equipara casi con el pintor inglés. No menos osada es la imaginación que expresa el furor y el temor, incluso en la forma de colocar las figuras. Un ángel caído, balanceándose sobre su ala, conduce las tropas de condenados fuera de la sede del Juicio Final. Los empuja tan furiosamente que llegan, no sólo al extremo límite de esta escena que el escultor encerró en el interior del tímpano, sino fuera del tímpano y *en los nichos* de la bóveda; mientras que las llamas que los persiguen, activadas al

parecer por el movimiento de las alas de los ángeles, irrumpen también en los nichos y saltan a través de sus redes, hasta tal punto que los tres nichos inferiores se representan en llamas, mientras que, en lugar del doselete nervado habitual hay un demonio coronando cada uno de ellos, con las alas plegadas, haciendo muecas fuera de la sombra negra.

Este paralelismo entre los diferentes tipos de artes y los diferentes países no era el más profundo de los que tuvo que

tratar. En los símbolos paganos y en los símbolos cristianos, la identidad de algunas ideas religiosas debía de llamarle la atención<sup>[7]</sup>. Ary Renan observó con perspicacia lo que hay de Cristo en el *Prometeo* de Gustave Moreau. Ruskin, a quien su devoción al arte cristiano nunca permitió contemporizar con el paganismo, comparó, en un sentimiento estético y religioso, el león de San Jerónimo con el león de Nemea, Virgilio con Dante, Sansón con Hércules, Teseo con el Príncipe Negro, las predicciones de Isaías con las de la Sibila de Cumas. Desde luego, no cabe comparar a Ruskin

con Gustave Moreau, pero podemos decir que una tendencia natural, desarrollada por la frecuentación de los primitivos, había llevado a ambos a proscribir en el arte la expresión de los sentimientos violentos y, en la medida en que se había aplicado al estudio de los símbolos, a un cierto fetichismo en la adoración de los propios símbolos, fetichismo poco peligroso, por otra parte, para espíritus tan aferrados en el fondo al sentimiento simbolizado que podían pasar de un símbolo a otro sin detenerse en discrepancias meramente superficiales. En lo que se refiere a la prohibición sistemática de la expresión

de las emociones violentas en arte, el principio que Ary Renan llamó principio de la Bella Inercia, ¿dónde podríamos encontrarlo mejor definido que en las páginas de las *Relaciones entre Miguel Ángel y Tintoretto?*<sup>[8]</sup>. En cuanto a la adoración un tanto exclusiva de los símbolos, el estudio del arte de la Edad Media italiana y francesa también debía conducirle fatalmente a ello. Y como, bajo la obra de arte, lo que buscaba era el alma de una época, el parecido entre estos símbolos del pórtico de Chartres y los frescos de Pisa debía afectarle necesariamente como prueba de la originalidad típica del alma que

animaba a los artistas, de la misma forma que sus diferencias se le manifestarían como un testimonio de su variedad. En cualquier otro, las sensaciones estéticas hubieran podido enfriarse a través del razonamiento, pero para él todo era amor y la iconografía, tal y como la entendía, podría haberse llamado iconolatría. En este punto, la crítica de arte deja paso a algo quizá más grande, utiliza casi los procedimientos de la ciencia, contribuye a la historia. La aparición de un nuevo atributo en los pórticos de las catedrales nos advierte de cambios al menos tan profundos en la historia, no sólo del



arte, sino de la civilización, como los que anuncian a los geólogos la aparición de una nueva especie sobre la Tierra. La piedra esculpida por la naturaleza no es más instructiva que la piedra esculpida por el artista y no obtendremos un beneficio más grande de la que nos conserva un antiguo monstruo que de la que nos muestra un nuevo dios.

Los dibujos que acompañan a los escritos de Ruskin son muy significativos desde este punto de vista. En una misma plancha podremos ver un mismo motivo arquitectónico tratado en Lisieux, Bayeux, Verona y Padua como si se tratara de variedades de una misma

especie de mariposa bajo diferentes cielos. Sin embargo, estas piedras que tanto amó nunca son para él ejemplos abstractos. Bajo cada piedra, vemos el matiz de la hora unida al color de los siglos. «Correr a Saint-Wulfran de Abbeville —nos dice—, *antes de que el sol haya abandonado las torres*, fue siempre para mí una de esas alegrías por las que hay que amar el pasado hasta el final». Llegó incluso más lejos; no separó las catedrales de este fondo de ríos y valles en el que aparecen ante el viajero que se acerca a ellas, como en los cuadros de los primitivos. Uno de los dibujos más instructivos a este

respecto es el que reproduce el segundo grabado de *Our Fathers Have Told Us*, que se titula *Amiens, le jour des Trépassés*. En estas ciudades de Amiens, Abbeville, Beauvais, Rouen, consagradas por el tiempo que Ruskin pasó en ellas, pasaba los días dibujando, tanto en las iglesias («sin ser molestado por sacristán») como al aire libre. Qué encantadora colonia pasajera debieron ser para estas ciudades la bandada de dibujantes, grabadores, que llevaba con él, como Platón nos muestra a los sofistas, siguiendo a Protágoras de ciudad en ciudad, semejantes a las golondrinas, deteniéndose como ellas

preferiblemente en los tejados viejos, en las torres antiguas de las catedrales. Quizá podríamos ver todavía a algunos de estos discípulos de Ruskin que le acompañaban a orillas de este río Somme evangelizado de nuevo, como si hubieran vuelto los tiempos de San Fermín y de San Salvio, que mientras hablaba el nuevo apóstol, mientras explicaba Amiens como una Biblia, tomaban, en lugar de notas, bosquejos, anotaciones ágiles que se encuentran sin duda en la sala de un museo inglés y en las que, me imagino, la realidad debe estar ligeramente modificada, siguiendo el estilo de Viollet-le-Duc. El grabado

*Amiens, le jour des Trépassés* parece mentir un poco por su belleza. ¿Es sólo la perspectiva lo que nos acerca, desde las orillas ensanchadas del río Somme, la catedral y la iglesia de Saint-Leu? Es verdad que Ruskin podría responder asumiendo las palabras de Turner que citó en *Eagle's Nest*, que tradujo De La Sizeranne: «Turner, en el primer periodo de su vida, estaba a veces de buen humor y mostraba a la gente lo que hacía. Un día estaba dibujando el puerto de Plymouth y algunos barcos, a una milla o dos de distancia, vistos a contraluz. Tras mostrar el dibujo a un oficial de marina, este observó

sorprendido y objetó, con indignación comprensible, que los navíos de línea no tenían cañoneras. “No —dijo Turner—, ciertamente, no. Si sube al monte Edgecumbe y contempla los barcos a contraluz, con el sol poniente, no puede ver las cañoneras”. “Bien —dijo el oficial, indignado—, pero ¿sabe que las cañoneras están ahí?”. “Sí —dijo Turner—, claro que lo sé, pero yo tengo que dibujar lo que veo, no lo que sé”».

Si, en Amiens, caminamos hacia el matadero, la vista que aparece no es diferente de la del grabado. Veremos cómo la distancia dispone, con el arte mentiroso y feliz de un artista, los

monumentos, que recuperan al acercarse su posición primitiva, muy diferente. Por ejemplo, veremos cómo se recorta contra la fachada de la catedral la imagen de una de las máquinas de agua de la ciudad y cómo la geometría del espacio se convierte en geometría plana. Si encontramos este paisaje, compuesto con gusto por la perspectiva, un tanto diferente del que relata el dibujo de Ruskin, podremos achacarlo a los cambios que los casi veinte años transcurridos desde la estancia de Ruskin han provocado en el aspecto de la ciudad y, como dijo para otro lugar que amaba, a «todos los

*embellecimientos* sobrevenidos desde que estuve componiendo y meditando allí»<sup>[9]</sup>.

Sin embargo, al menos este grabado de *The Bible of Amiens* habrá asociado en nuestro recuerdo las orillas del río Somme y la catedral, más de lo que nuestra visión hubiera podido hacerlo desde cualquier otro punto de la ciudad. Nos demostrará, mejor que cuanto pueda yo decir, que Ruskin no dissociaba la belleza de las catedrales del encanto de las regiones en las que nacieron y que cada uno de los que las visitan sigue disfrutando de la poesía especial de la región y del recuerdo neblinoso o



dorado de la tarde que allí pasaron. No sólo el primer capítulo de *The Bible of Amiens* se llama «A orillas de las corrientes de agua viva», sino que el libro que Ruskin proyectaba escribir sobre la catedral de Chartres debía titularse *Las fuentes del Eure*. Por lo tanto, no sólo en sus dibujos colocaba las iglesias a la orilla de los ríos y asociaba la grandeza de las catedrales góticas a la gracia de los paisajes franceses<sup>[10]</sup>. Y el encanto individual, que es el encanto de una región, lo sentiríamos más profundamente si no tuviéramos a nuestra disposición estas botas de siete leguas que son los grandes

expresos y si, como antiguamente, para llegar a un rincón de la tierra tuviéramos que atravesar paisajes cada vez más similares a aquel hacia el que nos dirigimos, como zonas de armonía graduada que, al hacerlos menos porosos a lo que es diferente de ellos, al protegerlos dulcemente y con misterio de las semejanzas fraternas, no sólo los arropan en la naturaleza, sino que los van preparando en nuestro espíritu.

Estos estudios de Ruskin sobre el arte cristiano fueron para él como la verificación y la contraprueba de sus ideas sobre el cristianismo y de otras ideas que hemos podido indicar aquí.

De hecho, ahora dejaremos que el propio Ruskin defina la más célebre de ellas: su aborrecimiento del maquinismo y del arte industrial. «Todas las cosas bellas se hicieron cuando los hombres de la Edad Media *creían* en la pura, jubilosa y bella lección del cristianismo». Y a continuación veía cómo el arte declinaba junto con la fe, cómo la destreza ocupaba el lugar del sentimiento. Al ver el poder de hacer realidad la belleza, que fue el privilegio de las eras marcadas por la fe, su creencia en la bondad de la fe debía sentirse fortalecida. Cada volumen de su última obra, *Our Fathers Have Told Us*

(sólo llegó a escribir el primero) debía incluir cuatro capítulos, el último de los cuales estaría consagrado a la obra maestra en la que se plasmaba la fe, objeto de los tres primeros capítulos. Por ejemplo, el cristianismo, que había acunado los sentimientos estéticos de Ruskin, obtenía una consagración suprema. Y tras haberse burlado, en el momento de llevarla ante la estatua de *La Madonna*, de su lectora protestante «que debía entender que el culto a una Dama no podía ser en modo alguno pernicioso para la humanidad» o, ante la estatua de *San Honorato*, tras haber deplorado que se hablara tan poco de

este santo «en el barrio de París que lleva su nombre» (Saint-Honoré), hubiera podido decir, como al final de *Val d'Arno*:

Si queremos tener claro lo que exige de la vida humana el que la dio —«te ha mostrado, hombre, lo que está bien y ¿qué te pide el Señor, si no es actuar con justicia, amar la piedad, caminar humildemente junto con tu Dios?»— encontraremos que esta obediencia siempre viene recompensada con una bendición. Si llevamos nuestro

pensamiento a la situación de las muchedumbres olvidadas que trabajaron en silencio y adoraron humildemente, como las nieves de la cristiandad traían el recuerdo del nacimiento de Cristo, o como el sol de la primavera nos recordaba su resurrección, sabremos que la promesa de los ángeles de Belén se ha hecho literalmente realidad y oraremos para que la campaña inglesa, felizmente, como las orillas del Arno, pueda dedicar sus lirios puros a Santa María de las Flores.

Finalmente, los estudios medievales de Ruskin confirmaron, junto con su creencia en la bondad de la fe, su creencia en la necesidad del trabajo libre, jubiloso y personal, sin intervención del maquinismo. Para comprobarlo, lo mejor es transcribir aquí una página muy característica de Ruskin. Habla de una pequeña imagen de pocos centímetros, perdida en medio de centenares de figuras minúsculas, en el pórtico de los Libreros de la catedral de Rouen.

El artesano malicioso está molesto y preocupado y su mano

se apoya con fuerza en el hueso de su pómulo y la carne de las mejillas se arruga debajo del ojo por la presión. Todo puede parecer tremendamente rudimentario si lo comparamos con delicados grabados, pero considerándolo como algo que debe rellenar simplemente un intersticio del exterior de una puerta de catedral y como una cualquiera de las trescientas o más imágenes similares, es testimonio de la más noble vitalidad en el arte de la época.

Hay un trabajo que debemos



hacer para ganarnos el pan y debemos hacerlo con ardor; en cambio, otro trabajo nos espera para nuestro júbilo y éste debe hacerse con el corazón. Ni uno ni otro deben hacerse a medias o tergiversando, sino con voluntad y lo que no es digno de este esfuerzo no debe ser hecho en modo alguno. Quizá todo lo que tenemos que hacer aquí abajo no tiene más objeto que ejercitar el corazón y la voluntad, y es en sí mismo inútil, pero en cualquier caso, por poco que sea, podemos desdeñarlo si no es digno de que

le consagremos nuestras manos y nuestro corazón. No es apropiado para nuestra inmortalidad recurrir a expedientes que se contrapongan a su autoridad, ni sufrir que un instrumento que no necesita se interponga entre ella y las cosas que gobierna. Ya hay suficientes estafadores, suficiente tosquedad y sensualidad en la existencia humana sin que sea necesario transformar en mecanismo sus momentos más brillantes. Y ya que nuestra vida —en el mejor de los casos— no debe ser sino

un vapor que aparece durante un tiempo y luego se desvanece, dejemos que al menos aparezca como una nube en las alturas del cielo, y no como la densa oscuridad que se amontona alrededor del aliento del horno y las revoluciones de la rueda.

Confieso que releiendo esta página en el momento de la muerte de Ruskin me ganó el deseo de ver al hombrecillo del que habla. Y viajé a Rouen como obedeciendo a una imposición testamentaria, como si Ruskin al morir hubiera confiado a sus lectores la pobre

criatura a la que había devuelto la vida hablando de ella y que acababa de perder para siempre, sin saberlo, a aquel que había hecho por ella tanto como su primer escultor. Cuando llegué cerca de la inmensa catedral y ante la puerta en la que los santos se calentaban al sol, más arriba, desde las galerías en las que resplandecían los reyes hasta las supremas alturas del edificio que creía inhabitadas y en las que un eremita de piedra vivía aislado, dejando que los pájaros se posaran en su frente, mientras que, un poco más allá, un cenáculo de apóstoles escuchaba el mensaje de un ángel que se había posado cerca de

ellos, replegando sus alas bajo un vuelo de palomas que abrían las suyas, no muy lejos de una persona que, con un niño encaramado a su espalda, volvía la cabeza con un gesto brusco y secular; cuando vi, ordenados delante de sus pórticos y asomados a los balcones de sus torres, todos los huéspedes de piedra de la ciudad mística respirar el sol o la sombra matinal, comprendí que sería imposible encontrar entre aquel pueblo sobrehumano una figura de sólo unos centímetros. Sin embargo, me dirigí al pórtico de los Libreros. ¿Cómo reconocer a la pequeña figura entre tantos centenares? De repente, una joven

escultora de talento y llena de futuro, madame Yeatman, me dijo: «Aquí hay una que se le parece». Miramos un poco más abajo... y allí estaba. No mide ni diez centímetros. Está corroída y sin embargo, su mirada es la misma, la piedra conserva el hueco que destaca la pupila y le da esta expresión, que me permitió reconocerla. El artista muerto desde hace siglos dejó allí, entre otros miles de figuras, a este personaje que muere un poco cada día y que había muerto hacía muchísimo tiempo, perdido en medio de la multitud de figuras, para siempre. Pero lo había dejado allí. Un día, un hombre para quien no había

muerte, para quien no había infinitud material, ni olvido, un hombre que, arrojando lejos de sí esta nada que nos oprime para dirigirse a los objetivos que dominan su vida, tan numerosos que no podrá alcanzarlos todos, mientras que es como si a nosotros nos faltasen, este hombre llegó y, en estas olas de piedra en las que cada encaje de espuma se parece a todos los demás, viendo aquí todas las leyes de la vida, todos los pensamientos del alma, nombrándolos con su nombre, dijo: «Mirad, esto es, aquí está». Como en el día del Juicio Final, que se representa no muy lejos, hace que resuene en sus palabras la

trompeta del arcángel y dice: «Los que han vivido, vivirán, la materia no es nada». Y efectivamente, como los muertos que están representados no muy lejos en el tímpano, que ha despertado y puesto en pie la trompeta del arcángel, tras recuperar su forma, reconocibles, vivos, la pequeña figura también revive y recupera su mirada y el Juez dice: «Has vivido, vivirás». No es un juez inmortal, su cuerpo morirá, pero ¡qué importa! Como si no debiera morir, lleva a cabo su tarea inmortal, sin ocuparse de la grandeza de aquello que llena su tiempo y, con sólo una vida humana por vivir, pasa varios días



delante de una de las diez mil imágenes de una iglesia. La dibujó. Correspondía para él a esas ideas que se agitaban en su cerebro, sin preocuparse de la vejez próxima. La dibujó, habló de ella. Y la pequeña figura inofensiva y monstruosa habrá resucitado, contra toda esperanza, de esa muerte que parece más total que las demás, que es la desaparición en el seno de la infinitud y la nivelación de las semejanzas, de la que el genio también nos ha extraído a nosotros. Al encontrarla allí no podemos por menos que conmovernos. Parece que vive y contempla, o bien que ha sido atrapada por la muerte en su mirada misma, como

los pompeyanos cuyo gesto permanece inconcluso. Y lo que capta aquí la inmovilidad de la piedra es un pensamiento del escultor. Me he sentido conmovido al verla; nada muere de lo que ha vivido, ni el pensamiento del escultor, ni el pensamiento de Ruskin.

Al verla aquí, necesaria para Ruskin que, entre los escasos grabados que ilustran su libro<sup>[11]</sup> le ha consagrado uno porque para él era la parte actual y duradera de su pensamiento, agradable para nosotros porque su pensamiento nos resulta necesario, es la guía del nuestro, que se la encuentra en su camino, nos sentíamos en un estado de

ánimo próximo al de los artistas que esculpieron los tímpanos del Juicio Final y que pensaban que el individuo, lo que tiene de más particular una persona o una intención, no muere, permanece en la memoria de Dios y será resucitado. ¿Quién tiene razón, el sepulturero o Hamlet, cuando uno ve un cráneo donde el otro recuerda una fantasía? La ciencia puede decir: el sepulturero, pero no cuenta con Shakespeare, que hará durar el recuerdo de esta fantasía más allá de lo que dure el polvo del cráneo. Ante la llamada del ángel, resulta que cada muerto está ahí, en su lugar, aunque hace tiempo que lo

creíamos convertido en polvo. Ante la llamada de Ruskin, la más ínfima figura, que enmarca un minúsculo cuadrifolio, resucita en su forma primera, mirándonos con la misma mirada que parece contenerse en un sólo milímetro de piedra. Sin duda, pobre monstruito, yo no hubiera sido lo bastante fuerte para encontrarte, entre los miles de millones de piedras de las ciudades, para resaltar tu figura, para recuperar tu personalidad, para llamarte, para hacer que revivas. Y no es porque el infinito, el número, la nada que nos oprimen sean muy fuertes, sino porque mi pensamiento no lo es. Efectivamente, no había en ti

nada realmente bello. Tu pobre imagen, que nunca me hubiera llamado la atención, no tiene una expresión demasiado interesante, aunque tenga, evidentemente, como cualquier persona, una expresión que ninguna otra tuvo jamás. Sin embargo, ya que has vivido lo bastante como para seguir mirando con esa misma mirada oblicua, como para que Ruskin te descubriese y, después de que hubo clamado tu nombre, para que te haya podido reconocer el lector, ¿vives ahora lo bastante, eres suficientemente amado? No podemos dejar de pensar en ti enternecidos, aunque no parezcas bueno, porque eres

una criatura viva, porque, durante largos siglos, has muerto sin esperanza de resurrección, porque has resucitado. Y quizá uno de estos días alguien más irá a buscarte en tu pórtico, mirando con ternura tu maliciosa imagen oblicua resucitada, porque lo que ha salido de un pensamiento sólo puede aferrarse a otro pensamiento por el que a su vez el nuestro se habrá sentido fascinado. Haces bien en permanecer ahí, invisible, desintegrándote. No podías esperar nada de la materia, para la que no eras nada, pero los pequeños no tienen nada que temer, ni los muertos tampoco. Porque a veces el Espíritu visita la tierra, a su

paso se alzan los muertos y las pequeñas imágenes olvidadas tropiezan de nuevo con la mirada y miran fijamente a los vivos que, por ellas, abandonan a los vivos que no viven y van a buscar la vida únicamente allá donde les indicó el Espíritu, en unas piedras que ya son polvo, pero que siguen siendo pensamiento.

El que envolvió las viejas catedrales con más amor y alegría de los que dispensa el sol cuando añade una sonrisa fugitiva a su belleza secular no puede haberse equivocado si le escuchamos con atención. El mundo de los espíritus es como el universo físico:

la altura de un chorro de agua no puede superar la altura del lugar del que las aguas proceden. Las grandes bellezas literarias corresponden a algo y quizá en el arte el criterio de la verdad sea el entusiasmo. Suponiendo que Ruskin se haya equivocado alguna vez, como crítico, en la exacta apreciación del valor de una obra, la belleza de su juicio erróneo es con frecuencia más interesante que la de la obra juzgada y corresponde a una cosa que, por ser ajena a la obra, no es menos preciosa. Quizá Ruskin se equivoque cuando dice que *Le Beau Dieu* de Amiens «superaba en ternura escultórica todo lo alcanzado



hasta ese momento, aunque toda representación de Cristo deba frustrar la esperanza que las almas amantes han puesto en él», y sea Huysmans quien tiene razón cuando llama a este mismo Dios de Amiens un «bellaco de figura ovina»; no es lo que creemos, pero tampoco importa mucho saberlo. Que *Le Beau Dieu* de Amiens sea o no lo que ha creído Ruskin carece de importancia para nosotros. Como ha dicho Buffon que «todas las bellezas intelectuales que se encuentran en un estilo bello, todas las relaciones de las que se compone son verdades tan útiles, y quizá tan preciosas para el espíritu público, como

las que pueden constituir el fondo de la cuestión», las verdades de las que se compone la belleza de las páginas de *La Biblia* sobre *Le Beau Dieu* de Amiens tienen un valor independiente de la belleza de esta estatua y Ruskin no las habría encontrado si hubiera hablado de ella desdeñosamente, pues sólo el entusiasmo podía darle la fuerza para descubrirlas.

Hasta dónde esta alma maravillosa ha reflejado fielmente el universo, bajo qué formas conmovedoras y tentadoras ha podido deslizarse la mentira a pesar de todo en el seno de su sinceridad intelectual es algo que quizá no nos sea

dado saber, y en cualquier caso es algo que no podemos buscar aquí. No importa, habrá sido uno de estos «genios» que incluso aquellos de nosotros que recibimos en nuestro nacimiento los dones de las hadas necesitamos para ser iniciados en el conocimiento y el amor de una nueva parte de la Belleza. Muchas de las palabras que utilizan nuestros contemporáneos para intercambiar pensamientos llevan su cuño, de la misma forma que vemos en las monedas la efigie del soberano del momento. Nos sigue iluminando después de muerto, como esas estrellas apagadas cuya luz

nos llega todavía y podemos de él lo que él decía en el momento de la muerte de Turner: «A través de sus ojos, cerrados para siempre en el fondo de la tumba, generaciones que no han nacido todavía verán la naturaleza».

«Bajo qué formas magníficas y tentadoras ha podido deslizarse la mentira en el seno de su sinceridad intelectual...». Es lo que quería decir: hay una especie de idolatría que nadie ha definido mejor que Ruskin en una página de *Lectures on Art*: «Sin duda, no sin mezcla de bien, pues los mayores males traen algunos bienes en su reflujo, el papel realmente nefasto del arte ha

sido ayudar a lo que, en los paganos como en los cristianos —ya sea en el espejismo de las palabras, de los colores o de la belleza de las formas— debe llamarse, en el sentido profundo de la palabra, idolatría, es decir, el hecho de servir con lo mejor de nuestro corazón y nuestro espíritu a una querida o triste imagen que nos hemos creado, desobedeciendo al llamamiento del Maestro que no ha muerto, que no desfallece en ese momento en la cruz, sino que nos ordena que llevemos la nuestra»<sup>[12]</sup>.

Y pareciera que en la base de la obra de Ruskin, en la raíz de su talento,

se encuentra precisamente esta idolatría. Sin duda nunca dejó que cubriera completamente —ni siquiera para embellecerla—, que inmovilizara, paralizara y finalmente matase su sinceridad intelectual y moral. En cada línea de sus obras, como en todos los momentos de su vida, sentimos la necesidad de sinceridad que lucha contra la idolatría, que proclama su vanidad, que humilla la belleza ante el deber, así sea inestético. No voy a buscar ejemplos en su vida (que no es, como la vida de Racine, Tolstoi, Maeterlinck, estética primero y moral después, sino abierta a que la moral

haga valer sus derechos desde un principio en el seno mismo de la estética, quizá sin librarse de ella de forma tan completa como en la vida de los Maestros que acabo de citar). Es bastante conocida, no necesito recordar sus etapas, desde los primeros escrúpulos que siente al tomar té mientras contempla un Tiziano, hasta el momento en que, tras consumir en obras filantrópicas y sociales los cinco millones que le legó su padre, se decide a vender sus Turner. Hay un diletantismo más interior que el diletantismo de la acción (sobre el que se había impuesto) y el auténtico duelo entre su idolatría y

su sinceridad no tenía lugar a unas horas determinadas de su vida, en unas páginas determinadas de su obra, sino en todo momento, en esas regiones profundas, secretas, casi desconocidas para nosotros mismos, en las que nuestra personalidad recibe de la imaginación las imágenes; de la inteligencia, las ideas; de la memoria, las palabras; se afirma como tal en sus decisiones constantes y pone constantemente en juego nuestra vida espiritual y moral. Tengo la impresión de que en estas regiones Ruskin nunca ha dejado de cometer el pecado de idolatría. Y en el momento mismo en que predicaba la



sinceridad, carecía de ella, no en lo que decía, sino en la forma en que lo decía. Las doctrinas que profesaba eran doctrinas morales, y no doctrinas estéticas, y sin embargo las elegía por su belleza. Y como no las quería presentar como bellas, sino como auténticas, estaba obligado a mentirse a sí mismo sobre la naturaleza de las razones que le llevaban a adoptarlas. De ahí el peligro incesante para la conciencia, tal que las doctrinas inmorales sinceramente profesadas hubieran podido ser menos peligrosas para la integridad del espíritu que estas doctrinas morales en las que la afirmación no es absolutamente sincera,

pues viene dictada por una preferencia estética inconfesa. Y el pecado se comete de forma constante, en la elección misma de cada explicación dada de un hecho, de cada valoración de una obra, en la elección misma de las palabras, para acabar dando al espíritu que se entrega a él una actitud tenazmente mendaz. Para que el lector pueda juzgar mejor el trampantojo que supone para todos una página de Ruskin, y evidentemente también para el propio autor, voy a citar una de las que me parecen más bellas, en las que este defecto es sin embargo más flagrante. Veremos que si bien la belleza está

subordinada *en teoría* (es decir, en apariencia, pues el fondo de las ideas está siempre para un escritor en la apariencia y la forma, en la realidad) al sentimiento moral y a la verdad, en realidad la verdad y el sentimiento moral están subordinados al sentimiento estético y a un sentimiento estético un tanto falseado por estas contemporizaciones constantes. Se trata de las «Causas de la decadencia de Venecia»<sup>[13]</sup>.

Estos mármoles no han sido tallados en su fuerza transparente y estos arcos no han sido

adornados con los colores del iris por un capricho de riqueza, por el placer de la vista, por el orgullo de la vida. En sus colores hay un mensaje, que un día se escribió con sangre; en sus bóvedas hay un sonido que un día llenará la bóveda de los cielos: «Volverá para juzgar e impartir justicia». La fuerza de Venecia le fue dada hasta donde pueda remontarse su memoria; el día de su destrucción llegó cuando lo olvidó; llegó de forma irrevocable porque no tenía ninguna excusa para olvidarlo.

Ninguna ciudad tuvo una Biblia más gloriosa. Para las naciones del Norte, una escultura rústica y sombría llenaba sus templos de imágenes confusas y apenas legibles; para ella, el arte y los tesoros de Oriente habían dorado cada letra, iluminado cada página, hasta que el Templo-Libro brilló a lo lejos como la estrella de los Magos. En otras ciudades, las asambleas del pueblo se celebraban en lugares alejados de toda asociación religiosa, teatro de la violencia y las algaradas; sobre la hierba de

las peligrosas murallas, sobre el polvo de la calle alterada, se llevaron a cabo acciones, se impartieron consejos a los que no podemos encontrar justificación, pero que en algunas ocasiones podemos perdonar. Sin embargo, los pecados de Venecia, cometidos en su palacio o su *piazza*, tuvieron lugar en presencia de la Biblia que estaba a su derecha. Los muros sobre los que estaba escrito el libro de la ley sólo estaban separados por unas pulgadas de mármol de los que

protegían los secretos de sus concilios y mantenían presas a las víctimas de su gobierno. Y cuando, en sus últimas horas, rechazó la vergüenza y las consignas, y cuando la plaza mayor de la ciudad se llenó con la locura de toda la tierra, no olvidemos que su pecado fue más grande porque se cometía delante de la casa de Dios en la que brillaban las letras de su ley.

Los saltimbanquis y los enmascarados se rieron y continuaron su camino; los siguió un silencio que no había dejado

de ser anticipado, pues en el centro de todos ellos, a través de los siglos y los siglos en los que se habían amontonado las vanidades y fechorías, la cúpula blanca de San Marcos había pronunciado estas palabras al oído muerto de Venecia; «Que sepas que por todo ello Dios te pedirá cuentas»<sup>[14]</sup>.

Si Ruskin hubiera sido plenamente sincero consigo mismo, no habría pensado que los crímenes de los venecianos eran más inexcusables y debían ser más severamente castigados



que los de otros hombres porque contaban con una iglesia de mármol de todos los colores en lugar de una catedral de piedra caliza, porque el palacio de los Dogos estaba junto a San Marcos, en lugar de estar en el otro extremo de la ciudad, porque en las iglesias bizantinas el texto bíblico, en lugar de estar simplemente representado como en la escultura de las iglesias del Norte está acompañado en los mosaicos por letras que forman una cita del Evangelio o de los profetas. No es menos cierto que este pasaje de *Stones of Venice* es muy bello, aunque sea bastante difícil remontarse hasta las

causas de esta belleza. Es como si descansara sobre algo falso y un cierto escrúpulo nos impide dejarnos llevar por él.

Y sin embargo, alguna verdad habrá en él. No se trata de belleza mentirosa propiamente dicha, pues el placer estético es precisamente el que acompaña el descubrimiento de una verdad. Es bastante difícil determinar a qué orden de verdad puede corresponder el placer estético tan vívido que experimentamos al leer esta página. Es misteriosa en sí, llena de imágenes de belleza y de religión, como esta misma iglesia de San Marcos en la

que todas las imágenes del Antiguo y del Nuevo Testamento aparecen sobre el fondo de una especie de oscuridad espléndida y de brillo tornasolado. Recuerdo haberla leído por primera vez en San Marcos, precisamente, durante una hora de tormenta y oscuridad en la que los mosaicos brillaban solamente con su propia luz material y con un dorado interno, terrestre y antiguo al que el sol veneciano, que inflama hasta los ángeles de los *campaniles* no aportaba nada; la emoción que sentía al leer esta página entre tantos ángeles que se iluminaban con las tinieblas circundantes era muy grande y sin

embargo quizá no era muy pura. De la misma forma en que la alegría de ver las bellas figuras misteriosas se acrecentaba, también se transformaba de placer en una cierta erudición que sentía al comprender los textos en letras bizantinas junto a las frentes aureoladas, la belleza de las imágenes de Ruskin se reavivaba y corrompía con el orgullo de remitirse al texto sagrado. Es inevitable abstraerse egoístamente en estas alegrías mezcladas con erudición y arte en las que el placer estético puede ser más agudo, pero no permanecer igual de puro. Y quizá esta página en *Stones of Venice* tiene precisamente la belleza de

procurarme estas alegrías híbridas que sentía en San Marcos que, como la iglesia bizantina, también tenía inscrita en el mosaico de su estilo deslumbrante en la oscuridad, junto a las imágenes, la cita bíblica. ¿Acaso no era esta página como los mosaicos de San Marcos que se proponían enseñar y no daban importancia a su belleza artística? Actualmente sólo nos dan placer. Y el placer que el didactismo procura al erudito es egoísta y el más desinteresado es el que procura al artista esta belleza menospreciada o ignorada incluso por los que sólo se proponían instruir al pueblo y les dieron la belleza por

añadidura.

En la última página de *The Bible of Amiens*, el «si queréis recordar la promesa que se os hizo» es un ejemplo del mismo tipo. Cuando, también en *The Bible of Amiens*, Ruskin termina el fragmento sobre Egipto<sup>[15]</sup> diciendo: «Fue educador de Moisés y huésped de Cristo», podemos aceptar educador de Moisés: para educar hacen falta unas determinadas virtudes. Sin embargo, el hecho de haber sido *huésped* de Cristo, aunque añade belleza a la frase, quizá no pueda tenerse en cuenta para una valoración motivada de las cualidades del genio egipcio.

He querido luchar aquí contra mis más queridas impresiones estéticas, tratando de empujar hasta sus límites definitivos y más crueles la sinceridad intelectual. No necesito añadir que, si en cierta forma manifiesto una reserva general *en términos absolutos*, no tanto sobre las obras de Ruskin como sobre la esencia de su inspiración y la calidad de su belleza, no es menos para mí uno de los escritores más grandes de todos los tiempos y de todos los países. He intentado captar en él, como en un «sujeto» especialmente favorable a esta observación, una debilidad esencial del espíritu humano, en lugar de denunciar

un defecto personal propio de Ruskin. Una vez que el lector haya entendido en qué consiste esta «idolatría», se explicará la importancia excesiva que Ruskin concede en sus estudios sobre arte a la literalidad de las obras (importancia para la que señalo, aunque someramente, otra causa en el prefacio) y también este abuso de las palabras «irreverente», «insolente» y «dificultades que sería una insolencia resolver, un misterio que no se nos ha pedido elucidar» (*The Bible of Amiens*, p. 239), «el artista desconfía del espíritu de elección, es un espíritu insolente» (*Modern Painters*), «el ábside casi



podría parecer demasiado grande a un espectador irreverente» (*The Bible of Amiens*), etc., así como el estado de ánimo que manifiestan. Pensaba en esta idolatría (pensaba también en el placer que experimenta Ruskin cuando consigue otorgar a sus frases un equilibrio que parece imponer al pensamiento un orden simétrico en lugar de recibirlo de él)<sup>[16]</sup> cuando decía: «Bajo qué formas conmovedoras y tentadoras ha podido deslizarse la mentira a pesar de todo en el seno de su sinceridad intelectual, es algo que no tengo necesidad de buscar». Sin embargo, por el contrario, hubiera debido buscarlo y cometería pecado de

idolatría, precisamente, si me siguiera escudando detrás de esta fórmula esencialmente ruskiniana<sup>[17]</sup> de respeto. No es que ignore las virtudes del respeto: es la condición misma del amor, pero no debe, allá donde el amor deja de estar presente, sustituirlo para que podamos creer sin examen y admirar confiados. Ruskin hubiera sido el primero en aprobar que no concedamos a sus escritos una autoridad infalible, ya que se la negaba incluso a las Sagradas Escrituras. «No hay forma de lenguaje humano en la que no se pueda deslizar el error» (*The Bible of Amiens*, III, p. 49), pero la actitud de «reverencia» que

considera «insolente aclarar un misterio» le gustaba. Para terminar con la idolatría y tener la seguridad de que no queda en este punto entre el lector y yo ningún malentendido, quisiera hacer comparecer aquí a uno de nuestros contemporáneos más justamente célebres (¡y que no puede ser más distinto de Ruskin!) que en su conversación, que no en sus libros, deja asomar este defecto, llevado a tales excesos que es más fácil reconocerlo y mostrarlo en él, sin necesidad de aplicarse tanto en agrandarlos. Cuando habla, está —deliciosamente— aquejado de idolatría. Los que le hayan

escuchado alguna vez, encontrarán muy burda una «imitación» en la que no queda nada de su delicia, pero sabrán sin embargo de quién quiero hablar, a quién tomo aquí como ejemplo, cuando les diga que reconoce con admiración en los drapeados en los que se envuelve una artista trágica el mismo tejido que vemos en la muerte en *El joven y la muerte* de Gustave Moreau y en el vestido de una de sus amigas: «El vestido y el tocado mismos que llevaba la princesa de Cadignan el día en que vio a D'Arthez por primera vez». Y contemplando el drapeado de la actriz trágica o el vestido de la mujer

mundana, impresionado por la nobleza de su recuerdo, exclama: «¡Es muy hermoso!» no porque el tejido sea hermoso, sino porque es el tejido pintado por Moreau o descrito por Balzac y que así queda consagrado para siempre... a ojos de los idólatras. En su habitación verán, vivos en un jarrón o pintados al fresco en los muros por sus amigos artistas, dicentras, porque es la misma flor que vemos representada en la Magdalena de Vézelay. Cualquier objeto que haya pertenecido a Baudelaire, Michelet, Hugo, queda rodeado de respeto religioso. Disfruto demasiado, hasta la embriaguez, con las

improvisaciones espirituales en las que el placer de un tipo particular que encuentra en esta veneración conduce e inspira a nuestro idólatra, como para querer discutir en absoluto sobre este punto.

Sin embargo, en el punto álgido de mi placer me pregunto si el conversador incomparable —y el oyente que se deja llevar— no pecan también de insinceridad; si porque una flor (la pasionaria) lleva en su seno los instrumentos de la Pasión, será sacrílego ofrecérsela a una persona de otra religión y si el hecho de que en una casa haya vivido Balzac (a pesar de que no

quede en ella nada que nos pueda informar sobre él) hace que sea más hermosa. ¿Debemos realmente —salvo para hacerle un cumplido estético— preferir a una persona porque se llama Bathilde, como la protagonista de *Lucien Leuwen*?

La forma en que se arregla madame de Cadignan es un invento encantador de Balzac, porque da una idea del arte de madame de Cadignan y nos da a conocer la impresión que ésta quiere producir sobre D'Arthez y algunos de sus «secretos». Sin embargo, una vez despojada de su espíritu se convierte en un mero signo despojado de significado,

es decir, nada, y seguir adorándola, hasta extasiándose de haberla reconocido en un cuerpo de mujer no es sino idolatría. Es el pecado intelectual favorito de los artistas, del que pocos se han librado. *¡Felix culpa!*, cabría decir al ver lo fecundas que han sido estas encantadoras imaginaciones, pero al menos no debemos sucumbir sin haber luchado. En la naturaleza no hay ninguna forma particular, por muy bella que sea, que tenga más valor que el que le confiere la parte de belleza infinita que ha podido encamarse en ella: ni siquiera la flor del manzano, ni siquiera la flor del espino rosa. Mi amor por ellas es



infinito y los sufrimientos (*fiebre del heno*) que me causa su cercanía me permiten darles cada primavera pruebas de amor que no están al alcance de todos. Sin embargo, incluso hacia ellas, hacia ellas que son tan poco literarias, tan poco vinculadas a una tradición estética, que no son «la flor misma que está en el cuadro de Tintoretto», diría Ruskin, o en un dibujo de Leonardo, diría nuestro contemporáneo (que nos ha revelado entre otras cosas, de las que todo el mundo habla ahora y que nadie había contemplado antes de él, los dibujos de la Academia de Bellas Artes de Venecia), me cuidaré siempre de un

culto exclusivo que se vincule en ellas a algo más que la alegría que nos dan, un culto en cuyo nombre, por una introspección egoísta, las convertiríamos en «nuestras» flores, ocupándonos de honrarlas y adornando nuestros aposentos con obras de arte en las que estuvieran representadas. No, no encontraré un cuadro más bello porque el artista haya pintado en primer plano un espino blanco, aunque no conozca nada más bello que el espino blanco, pues quiero ser sincero y sé que la belleza de un cuadro no depende de las cosas que están representadas en él. No coleccionaré las imágenes del espino

blanco. No venero el espino blanco, lo contemplo y aspiro su aroma. Me he permitido esta corta incursión —que no tiene nada de ofensivo— sobre el terreno de la literatura contemporánea porque me parecía que los rasgos de idolatría cuya semilla está en Ruskin se le aparecerían claramente al lector al verlos aumentados, sobre todo porque también están aislados. Rogaría en todo caso a nuestro contemporáneo, si es que se ha reconocido en este torpe retrato, que piense que no hay malicia en ello y que he tenido, como he dicho, que llegar a los límites extremos de la sinceridad conmigo mismo para ofender así a

Ruskin y para encontrar en mi admiración absoluta por él esta parte más frágil. No sólo «compartir algo con Ruskin no tiene nada de deshonroso», sino que no podría encontrar elogio más grande para este contemporáneo que haberle reprochado lo mismo que a Ruskin. Y si he tenido la discreción de no nombrarlo, casi me arrepiento de ello, pues cuando somos admitidos en la compañía de Ruskin, aunque sea en el papel de donante, para apoyar su libro y ayudar a leerlo con más detalle, ello no supone una ofensa, sino un honor.

Volvamos a Ruskin. Tengo que descender a lo más profundo de mí

mismo para encontrar las huellas de esta idolatría, y de lo que añade de un tanto ficticio a los placeres literarios más vivos que nos procura, para estudiar su carácter, pues ahora mismo ya estoy «habitado» a Ruskin, pero tuvo que chocarme con frecuencia cuando empecé a amar sus libros, antes de cerrar poco a poco los ojos ante sus defectos, como ocurre con todos los tipos de amor. Los amores hacia las criaturas vivas tienen a veces un origen vil que se depura más adelante. Un hombre conoce a una mujer porque puede ayudarle a alcanzar un objetivo ajeno a ella misma. Luego, cuando la conoce, la ama por sí misma y

sacrifica en su nombre sin dudarlo aquel objetivo que supuestamente debía ayudarlo a alcanzar. A mi amor por los libros de Ruskin se mezclaba así en un principio algo de interesado, la alegría del beneficio intelectual que iban a suponer para mí. Está claro que, tras leer las primeras páginas, al sentir su fuerza y su encanto, me esforcé por no resistirme a ellas, por no debatir conmigo mismo, porque sentía que si un día me parecía que el encanto del pensamiento de Ruskin se extendía sobre todo lo que había tocado, es decir, si me enamoraba completamente de su pensamiento, el universo se enriquecería

con todo lo que ignoraba hasta ese momento, con catedrales góticas y multitud de cuadros de Inglaterra y de Italia que todavía no habían despertado en mí ese deseo sin el cual nunca hay un verdadero conocimiento. Porque el pensamiento de Ruskin no es como el pensamiento de un Emerson, por ejemplo, que está contenido en su totalidad en un libro, es decir, algo abstracto, un puro signo de sí mismo. El objeto al que se aplica un pensamiento como el de Ruskin, y del que es inseparable, no es inmaterial, está extendido aquí y allá por la superficie de la tierra. Debemos ir a donde se

encuentra, a Pisa, a Florencia, a Venecia, a la National Gallery, a Rouen, a Amiens, a las montañas de Suiza. Un pensamiento tal, que tiene un objeto diferente de sí mismo, que se ha hecho realidad en el espacio, que ya no es el pensamiento infinito y libre, sino que está limitado y sometido, que se ha encarnado en cuerpos de mármol esculpido, montañas nevadas, rostros pintados, quizá sea menos divino que un pensamiento puro, pero nos embellece más el universo, o al menos algunas partes individuales, algunas partes determinadas del universo, porque lo ha rozado, nos ha iniciado a él



obligándonos, si queremos comprenderlas, a amarlas.

Y así fue, efectivamente, el universo adquirió de repente para mí un precio infinito. Y mi admiración por Ruskin daba tanta importancia a las cosas que me había hecho amar que me parecían cargadas de un valor más grande incluso que el de la vida. Fue literalmente así y en unas circunstancias en las que creía mis días contados, así que me marché a Venecia con el fin de poder, antes de morir, acercarme, tocar, ver encarnadas, en los palacios tambaleantes, pero todavía en pie y rosados, las ideas de Ruskin sobre la arquitectura civil en la

Edad Media. ¿Qué importancia, qué realidad puede tener a los ojos de alguien que pronto abandonará esta tierra, una ciudad tan especial, tan localizada en el tiempo, tan particularizada en el espacio como Venecia? ¿Cómo las teorías de arquitectura civil que podía estudiar y verificar en ejemplos vivientes podían ser algunas de esas «verdades que dominan la muerte, impiden que la temamos y casi nos hacen amarla»?<sup>[18]</sup>

Es potestad del genio hacernos amar una belleza que sentimos como más real que nosotros, en esas cosas que a los ojos de los demás son tan particulares y tan

perecederas como nosotros mismos.

El «diré que son bellos cuando tus ojos lo hayan dicho» del poeta no es muy cierto, si se trata de los ojos de una mujer amada. En cierto sentido, e independientemente de cuáles sean, incluso en este terreno de la poesía, las revanchas magníficas que nos prepare, el amor despoetiza la naturaleza. Para el enamorado, la tierra no es sino «la alfombra que hollan los bellos pies de niño» de su amada, la naturaleza no es más que «su templo». El amor que nos hace descubrir tantas verdades psicológicas profundas nos cierra en cambio el camino del sentimiento

poético de la naturaleza<sup>[19]</sup> porque nos coloca en una disposición egoísta (el amor está en el grado más elevado de la escala de los egoísmos, pero es más egoísta todavía) en la que el sentimiento poético no aparece fácilmente. La admiración por un pensamiento, por el contrario, hace surgir a cada paso la belleza porque en cada momento despierta su deseo. Las personas mediocres suelen creer que dejarse guiar así por los libros que admiramos le retira a nuestra facultad de juzgar una parte de su independencia. «Qué puede importar lo que siente Ruskin: siéntelo tú mismo». Este tipo de opiniones

descansan en un error psicológico al que harán justicia todos aquellos que, al aceptar una disciplina espiritual, sienten que su capacidad de comprender y de sentir crece infinitamente y su sentido crítico nunca queda paralizado. Simplemente estamos en un estado de gracia en el que todas nuestras facultades, incluyendo nuestro sentido crítico, se acrecientan. Esta servidumbre voluntaria se convierte así en el comienzo de la libertad. No hay mejor forma de llegar a tomar conciencia de lo que sentimos que tratar de recrear en nuestro interior lo que ha sentido un maestro. En este esfuerzo profundo

estamos actualizando nuestro pensamiento, al tiempo que el suyo. Somos libres en la vida, pero tenemos unos objetivos: hace tiempo que se ha desvelado el sofisma de la libertad de indiferencia. Los escritores que crean el vacío en su mente, creyendo desembarazarse así de las influencias exteriores para mantener un tono personal, obedecen a un sofisma igualmente ingenuo. En realidad, los únicos casos en los que disponemos realmente de toda la fuerza de nuestro espíritu son aquellos en los que no creemos manifestar nuestra independencia, en los que no elegimos

arbitrariamente los objetivos de nuestro esfuerzo. El tema del novelista, la visión del poeta, la verdad del filósofo se les imponen de forma casi necesaria, ajena a su pensamiento, por así decirlo. Al someter su espíritu a la manifestación de esta visión, de esta verdad, el artista llega realmente a ser él mismo.

Al hablar de esta pasión, un tanto ficticia en un principio y tan profunda más adelante, que sentí por el pensamiento de Ruskin, hablo ayudándome de la memoria, y de una memoria que recuerda los hechos, «pero que del pasado profundo nada puede captar». Sólo cuando algunos periodos

de nuestra vida están cerrados para siempre, cuando incluso en las horas en las que la fuerza y la libertad nos parecen evidentes, nos está prohibido abrir furtivamente sus puertas, cuando somos incapaces de recuperar incluso por un instante el estado en el que estuvimos tanto tiempo, sólo entonces nos negamos a que estas cosas queden completamente abolidas. Ya no las podemos cantar, por haber ignorado la sabia advertencia de Goethe de que sólo hay poesía en las cosas que todavía sentimos. Al no poder reavivar la brasa del pasado, al menos queremos recoger sus cenizas. A falta de una resurrección



que ya no está a nuestro alcance, con la memoria congelada que hemos conservado de estas cosas —la memoria de los hechos que nos dice «eras así» sin permitirnos volver a serlo, que nos afirma la realidad de un paraíso perdido en lugar de devolvérselo en el recuerdo—, queremos al menos describirlo y consagrarnos a su ciencia. Cuando Ruskin está muy lejos de nosotros traducimos sus libros y tratamos de fijar en una imagen que se le parezca los rasgos de su pensamiento. Así pues, no conoceremos los acentos de nuestra fe o de nuestro amor, sólo veremos nuestra piedad, aquí y allá, fría,

furtiva, ocupada como la Virgen tebana,  
en restaurar una tumba.

# Días de lectura<sup>[20]</sup> (I)

Tal vez no haya días más plenamente vividos en nuestra infancia que aquellos que creímos dejar pasar sin vivirlos, aquellos que pasamos con uno de nuestros libros preferidos. Todo lo que al parecer los llenaba para los demás y que nosotros apartábamos como un obstáculo vulgar ante un placer divino: el juego para el cual venía a buscarnos un amigo en medio del pasaje más interesante, la abeja o el rayo de sol molestos que nos hacían levantar los ojos de la página o cambiar de sitio, la

merienda que nos habían obligado a llevarnos y que dejábamos en el banco a nuestro lado, sin tocarla, mientras encima de nuestra cabeza el sol iba perdiendo fuerza en el cielo azul, la cena para la cual teníamos que regresar y durante la cual sólo pensábamos en subir enseguida para terminar el capítulo interrumpido; todo eso, de lo cual la lectura habría debido impedirnos ver todo lo que no fuese la inoportunidad, la lectura al contrario lo grababa en nosotros como un recuerdo tan dulce (mucho más precioso para nosotros ahora que lo que entonces leíamos con amor) que, si alguna vez hoy volvemos a

hojear esos libros de antaño, ya sólo lo hacemos como si fuesen los únicos almanaques que hemos conservado del pasado y con la esperanza de ver reflejados en sus páginas estanques y caserones que han dejado de existir.

Quién no recuerda como yo esas lecturas realizadas durante las vacaciones, que ocultábamos sucesivamente en todas las horas del día lo bastante apacibles e inviolables como para poder acogerlas. Por la mañana, al volver del parque, cuando todo el mundo había salido a dar un paseo, yo me colaba en el comedor, donde hasta la hora lejana del almuerzo no entraría

nadie más que la vieja Félicie relativamente silenciosa, y donde no tendría como compañeros, muy respetuosos de la lectura, más que a los platos pintados colgados en la pared, el almanaque cuya hoja de la víspera acababa de ser arrancada, el reloj de pared y el fuego, que hablan sin pedir que les contesten y cuyas dulces palabras vacías de sentido no vienen, como las palabras de los hombres, a sustituir por otro diferente el sentido de las palabras que estamos leyendo. Me sentaba en una silla, cerca del pequeño fuego de leña del cual, durante el almuerzo, mi tío madrugador y jardinero

diría: «¡No viene mal! Se soporta muy bien un poco de fuego; os aseguro que a las seis hacía un frío que pelaba en el huerto. ¡Y pensar que dentro de ocho días será Pascua!»). Antes del almuerzo que, por desgracia, pondría fin a la lectura, todavía teníamos dos horas bien buenas. De vez en cuando, se oía el ruido de la bomba que soltaba el agua y te hacía levantar la vista hacia ella y mirarla a través de la ventana cerrada, allí, muy cerca, en el único camino del jardincito que bordeaba con ladrillos y cerámicas en forma de media luna sus arriates de pensamientos: unos pensamientos cogidos, al parecer, en

esos cielos demasiado hermosos, esos cielos multicolores y como reflejados a través de los vitrales de la iglesia que se veían a veces entre los tejados del pueblo, unos cielos tristes que aparecían antes de las tormentas, o después, demasiado tarde, cuando se acababa el día. Desgraciadamente la cocinera venía mucho antes a poner la mesa; ¡si al menos la hubiese puesto sin hablar! Pero creía tener que decir: «Así no está usted cómodo; ¿quiere que le acerque una mesa?». Y sólo para responder: «No, gracias», había que parar en seco y traer de lejos la propia voz que, por dentro de los labios, repetía sin ruido, corriendo,



todas las palabras que los ojos habían leído; había que detenerla, hacerla salir y, para decir correctamente: «No, gracias», darle una apariencia de vida corriente y una entonación de respuesta, que había perdido. Pasaba la hora; a menudo, mucho antes del almuerzo, empezaban a llegar al comedor los que, cansados, habían abreviado el paseo, habían «cortado por Méréglise», o los que no habían salido aquel día porque «tenían que escribir». Es cierto que decían: «No quiero molestarte», pero enseguida empezaban a acercarse al fuego, a mirar la hora y a declarar que el almuerzo no vendría mal. Rodeaban con

una deferencia especial a aquel o aquella que se había «quedado a escribir» y le decían: «Ha despachado usted su pequeña correspondencia» con una sonrisa en la que había respeto, misterio, picardía y miramientos, como si esa «pequeña correspondencia» fuese a la vez un secreto de Estado, una prerrogativa, una conquista y una indisposición. Algunos, sin esperar más, se sentaban ya a la mesa, en su sitio. Eso era la desolación, pues sería un mal ejemplo para los que iban llegando, les haría creer que ya eran las doce y pronunciar demasiado pronto a mis padres la frase fatal: «Venga, cierra el

libro, que vamos a comer». Todo estaba a punto, la mesa puesta, y sobre el mantel sólo faltaba lo que no traían hasta el final del almuerzo, el aparato de cristal en que el tío horticultor y cocinero hacía él mismo el café en la mesa, tubular y complicado como un instrumento de física que oliese bien, y en el que era tan agradable ver subir dentro de una campana de cristal la ebullición repentina que dejaba luego en las paredes empañadas una ceniza aromática de color terroso; y también la nata y las fresas que el mismo tío mezclaba en unas proporciones siempre idénticas, deteniéndose exactamente en

el rosa deseado, con la experiencia de un colorista y la clarividencia de un goloso. ¡Qué larga me parecía la comida! Mi abuela no hacía más que probar los platos para dar su opinión con una calma que soportaba, pero no admitía la contradicción. Tratándose de una novela o unos versos, cosas de las que entendía mucho, siempre se remitía, con una humildad muy femenina, al criterio de personas más competentes. Creía que aquél era el dominio flotante del capricho donde el gusto de uno solo no puede establecer la verdad. Pero en las cosas cuyas reglas y principios le había enseñado su madre, en la manera

de preparar ciertos platos, de tocar las sonatas de Beethoven y de recibir con amabilidad, estaba segura de tener una idea justa de la perfección y de discernir si los otros se acercaban más o menos a ella. Para las tres cosas, por otra parte, la perfección era casi la misma: una especie de simplicidad en los medios, de sobriedad y de encanto. Rechazaba con horror que se pusiera especias en los platos que no las exigen absolutamente, que se tocara con afectación y abuso de los pedales, que al «recibir» se prescindiese de la más perfecta naturalidad y se hablase de uno mismo con exageración. El primer

bocado, las primeras notas, un simple billete bastaban para que pretendiese saber si se trataba de una buena cocinera, de un verdadero músico o de una mujer bien educada. «Puede tener muchos más dedos que yo, pero no demuestra buen gusto tocando con tanto énfasis este andante tan sencillito». «Puede que sea una mujer muy brillante y llena de cualidades, pero es una falta de tacto hablar de sí misma en esta circunstancia». «Puede ser una cocinera muy sabia, pero no sabe hacer un bistec con patatas». ¡El bistec con patatas!, pieza de concurso ideal, difícil por su misma simplicidad, especie de *Sonata*

*patética* de la cocina, equivalente gastronómico de lo que en la vida social es la visita de la dama que viene a pedir informes de un criado y que, en un acto tan sencillo, puede demostrar perfectamente que tiene o que carece de tacto y de educación. Mi abuelo tenía tanto amor propio, que hubiese querido que todos los platos salieran bien, y era demasiado experto en cocina para no darse cuenta cuando salían mal. Estaba dispuesto a admitir que a veces ocurría, muy raras veces por cierto, pero sólo por efecto del azar. Las críticas siempre motivadas de mi abuela, que implicaban por el contrario que la cocinera no había

sabido preparar un plato determinado, no podían dejar de parecerle particularmente intolerables a mi abuelo. Con frecuencia, para evitar discusiones con él, mi abuela, después de probar la comida con la punta de los labios, no daba su opinión, lo cual, por otra parte, nos daba a entender enseguida que era desfavorable. No decía nada, pero leíamos en sus dulces ojos una desaprobación inquebrantable y reflexiva que tenía la virtud de enfurecer a mi abuelo. Éste le rogaba irónicamente que diera su opinión, se impacientaba por su silencio, la acribillaba a preguntas, se enfadaba, pero sentíamos



que ella habría preferido el martirio antes que confesar la creencia de mi abuelo: que el postre no estaba suficientemente dulce.

Después de comer, reanudaba enseguida la lectura; sobre todo si hacía calor, cada uno subía a su habitación, lo cual me permitía, por la pequeña escalera de peldaños muy juntos, retirarme inmediatamente a la mía, en el único piso tan bajo que habría bastado un pequeño salto desde la ventana para salir a la calle. Yo me dirigía a cerrar la mía sin haber podido esquivar el saludo del armero de enfrente, que con el pretexto de bajar los toldos venía todos

los días después de comer a fumarse la pipa delante de su puerta y a saludar a los transeúntes, que a veces se paraban a charlar. Las teorías de William Morris, que han sido constantemente aplicadas por Maple y los decoradores ingleses, decretan que para que una habitación sea hermosa sólo puede contener cosas que nos sean útiles, y que todo lo útil, aunque sea un simple clavo, no debe estar disimulado, sino bien a la vista. Encima de la cama con armazón de cobre y enteramente descubierta, en las paredes desnudas de esos dormitorios higiénicos, algunas reproducciones de obras maestras. A juzgar por los

principios de esa estética, mi habitación no era nada hermosa, pues estaba llena de cosas que no servían para nada y que disimulaban púdicamente, hasta hacer que su uso fuera difícilísimo, aquellas que sí servían para algo. Pero justamente de esos objetos que no estaban allí para mi comodidad, sino que parecían haber llegado por su capricho, sacaba mi habitación para mí su belleza. Aquellas altas cortinas blancas que hurtaban a las miradas la cama colocada como al fondo de un santuario; el revoltijo formado por los cubrepiés de muselina, los edredones floreados, los cubrecamas bordados, las

fundas de almohadas de batista, bajo el cual desaparecía la cama durante el día, como un altar en el mes de María bajo los festones y las flores, y que, al atardecer, para poder acostarme, depositaba con cuidado en un sillón donde consentían en pasar la noche; junto a la cama, la trinidad formada por el vaso de dibujos azules, el azucarero a juego y la jarra (siempre vacía desde el día siguiente de mi llegada por orden de mi tía, que temía que la «derramase»), una especie de instrumentos de culto — casi tan sagrados como el precioso licor de flor de azahar colocado a su lado en un frasco de cristal— que yo jamás

habría creído que me estuviese más permitido profanar ni que me fuese siquiera más posible utilizar para mi uso personal que si hubiesen sido ciborios consagrados, pero que contemplaba largo rato antes de desnudarme, temeroso de tirarlos haciendo algún gesto desmañado; aquellas pequeñas estolas caladas de ganchillo que esparcían sobre el respaldo de los sillones un manto de rosas blancas no carentes seguramente de espinas ya que, cada vez que había terminado de leer y quería levantarme, me daba cuenta de que me había quedado enganchado; aquella campana de cristal bajo la cual,

aislado de los contactos vulgares, el reloj charlaba en la intimidad con unas caracolas llegadas de lejos y con una vieja flor sentimental, pero que cuando la levantabas pesaba tanto que, al pararse el reloj, nadie, excepto el relojero, habría sido lo bastante imprudente como para atreverse a darle cuerda; aquel mantel blanco de guipur que, echado como un revestimiento de altar sobre la cómoda adornada con dos jarrones, una imagen del Salvador y un boj bendito, la hacía parecerse a la Santa Mesa (cuya idea contribuía a evocar un reclinatorio, que ponían allí todos los días cuando habían terminado

de «hacer el cuarto»), pero cuyas deshiladuras enredadas siempre en la ranura de los cajones los atascaban de tal forma que nunca podía sacar un pañuelo sin hacer caer a la vez la imagen del Salvador, los vasos sagrados, el boj bendito, y sin tropezar yo mismo agarrándome al reclinatorio; aquella triple superposición por último de pequeñas cortinas de etamina, de grandes cortinas de muselina y de cortinas aún mayores de bombasí, siempre sonrientes en su blancura de majuelo expuesto al sol, pero en el fondo irritantes en su torpeza y su empeño en enrollarse a las barras de

madera paralelas y en quedar atrapadas unas en otras y todas en la ventana en cuanto yo quería abrirla o cerrarla, estando siempre una segunda dispuesta, si conseguía desprender la primera, a ocupar inmediatamente su lugar en las juntas tan perfectamente tapadas por ellas como lo habrían estado por un arbusto de espino blanco de verdad o por nidos de golondrinas que hubiesen tenido el capricho de instalarse allí, de tal manera que la operación, en apariencia tan sencilla, de abrir o cerrar la ventana, nunca lograba llevarla a cabo sin la ayuda de alguien de la casa; todas aquellas cosas que no sólo no



podían responder a ninguna de mis necesidades, sino que incluso entorpecían, ligeramente a decir verdad, su satisfacción, que evidentemente no habían sido puestas allí para serle útiles a nadie, poblaban mi habitación de pensamientos en cierto modo personales, con ese aire de predilección por haber escogido vivir allí y encontrarse a gusto que a menudo tienen en un claro del bosque los árboles y al borde de los caminos o en los viejos muros las flores. La llenaban de una vida silenciosa y diversa, de un misterio dentro del cual mi persona se hallaba a la vez perdida y fascinada; hacían de

aquella habitación una especie de capilla donde el sol —cuando atravesaba los pequeños cristales rojos que mi tío había intercalado en lo alto de las ventanas— daba en las paredes, después de haber teñido de rosa el espino albar de las cortinas, unos resplandores tan extraños como si la pequeña capilla hubiese estado encerrada en una nave más grande con vitrales; y donde el ruido de las campanas llegaba con tanto estrépito a causa de la proximidad entre nuestra casa y la iglesia, con la cual además en las grandes fiestas las estaciones sacramentales nos unían con un camino

de flores, que podía imaginarme que sonaban en nuestro tejado, justo encima de la ventana desde donde yo muchas veces saludaba al cura con su breviario, a mi tía que volvía de vísperas o al monaguillo que nos traía el pan bendito. En cuanto a la fotografía por Brown de la *Primavera* de Botticelli o al vaciado de la *Mujer desconocida* del museo de Lille, que en las paredes y sobre la chimenea de las habitaciones de Maple son la parte concedida por William Morris a la belleza inútil, debo confesar que en mi cuarto estaban sustituidas por una especie de grabado que representaba al príncipe Eugenio,

terrible y guapo con su dolmán, y que una noche me sorprendió mucho verlo, en medio de un gran estruendo de locomotoras y granizo, tan terrible y guapo como siempre, en la puerta de una cantina de estación anunciando una especialidad de galletas. Hoy sospecho que mi abuelo lo recibió como obsequio de la munificencia de algún fabricante antes de instalarlo para siempre en mi habitación. Pero entonces no me planteaba su origen, que me parecía histórico y misterioso, y no me imaginaba que pudiera haber varios ejemplares de lo que yo consideraba como una persona, como un habitante

permanente del dormitorio que compartía con él y en el cual volvía a encontrarlo cada año, siempre idéntico a sí mismo. Ahora hace mucho que no lo he visto, y supongo que no lo volveré a ver más. Pero si me cupiera esa suerte, creo que tendría muchas más cosas que decirme que la *Primavera* de Botticelli. Dejo a las personas de buen gusto adornar su casa con la reproducción de obras maestras que admiran y descargar su memoria del cuidado de conservar de ellas una imagen preciosa confiándola a un marco de madera tallada. Dejo que las personas de buen gusto hagan de su habitación la imagen misma de su buen

gusto llenándola únicamente de cosas que éste pueda aprobar. En cuanto a mí, sólo siento que estoy vivo y que pienso en una habitación donde todo es producto de la creación y el lenguaje de unas vidas profundamente distintas de la mía, de un gusto opuesto al mío, donde no me reencuentro con nada que tenga que ver con mi pensamiento consciente, donde mi imaginación se exalta sintiéndose inmersa dentro del no-yo; sólo me siento feliz poniendo el pie — en la avenida de la Estación, en el puerto o en la plaza de la Iglesia— en uno de esos hoteles de provincia de largos pasillos fríos donde el viento de

fuera lucha con éxito contra los esfuerzos del calorífero, donde el mapa detallado del distrito todavía es el único ornamento de las paredes, donde cada ruido sólo sirve para destacar el silencio desplazándolo, donde las habitaciones conservan un perfume a cerrado que el aire lava, pero no borra, y que la nariz aspira cien veces para llevarlo a la imaginación, que se siente fascinada y lo hace posar como un modelo para intentar recrearlo en ella con todo lo que contiene de pensamientos y recuerdos; donde por la noche, cuando uno abre la puerta de la habitación, tiene la sensación de violar

toda la vida que allí ha quedado esparcida, de tomarla intrépidamente de la mano cuando, una vez cerrada la puerta, uno avanza hasta la mesa o hasta la ventana; de sentarse en una especie de libre promiscuidad con ella en el sofá realizado por el tapicero de la capital provincial imitando lo que él creía que era la moda de París; de tocar por doquier la desnudez de esa vida con el propósito de turbarse uno mismo con su propia familiaridad, dejando aquí y allá sus cosas, fingiendo ser el amo en esa habitación llena hasta los topes del alma de los demás y que conserva hasta en la forma de los morillos y el dibujo de las



cortinas la impronta de sus sueños, caminando descalzo por su alfombra desconocida; entonces, esa vida secreta, uno tiene la sensación de encerrarla consigo cuando, tembloroso, va a echar el cerrojo; de empujarla hasta la cama y acostarse por fin con ella entre las grandes sábanas blancas que le cubren a uno la cara, mientras, muy cerca, la iglesia va dando para toda la ciudad las horas de insomnio de los moribundos y los enamorados.

No llevaba mucho tiempo leyendo en mi habitación cuando había que ir al parque, a un kilómetro del pueblo. Pero después del juego obligado, yo

abreviaba el final de la merienda traída en cestas y distribuida a los niños a orillas del río, sobre la hierba donde el libro había sido depositado con la prohibición de cogerlo todavía. Un poco más lejos, en ciertos parajes bastante agrestes y bastante misteriosos del parque, el río dejaba de ser un agua rectilínea y artificial, cubierta de cisnes y bordeada de alamedas donde sonreían estatuas y donde, por momentos, brincaban las carpas; se precipitaba, cruzaba velocísimo las lindes del parque, se convertía en un río en el sentido geográfico del término —un río que debía tener un nombre— y no

tardaba en desparramarse (¿el mismo realmente que entre las estatuas y bajo los cisnes?) entre prados donde dormían bueyes y donde anegaba los botones de oro, especies de praderas que él convertía en pantanosas y que, unidas por un lado al pueblo por unas torres informes, restos decían de la Edad Media, se juntaban por el otro, a través de caminos empinados llenos de escaramujos y espinos blancos, con la «naturaleza», que se extendía hasta el infinito, y con pueblos que tenían otros nombres, lo desconocido. Yo dejaba que los demás terminasen de merendar en la parte baja del parque, junto a los cisnes,

y subía corriendo por el laberinto hasta una enramada donde me sentaba, inaccesible, apoyada la espalda en los avellanos podados, viendo el plantío de espárragos, los fresales, la alberca de la que, algunos días, los caballos hacían subir el agua dando vueltas, la puerta blanca que era el «final del parque» por la parte de arriba, y más allá, los campos de acianos y amapolas. En aquella enramada, el silencio era profundo, el riesgo de ser descubierto casi nulo, la seguridad más dulce a causa de los gritos lejanos que, desde abajo, me llamaban en vano, y a veces incluso se acercaban, subían los

primeros ribazos, buscando por todas partes, y luego se iban, sin haberme encontrado; entonces cesaban los ruidos; sólo de vez en cuando el sonido áureo de las campanas que a lo lejos, más allá de la llanura, parecían repicar detrás del cielo azul habría podido avisarme del tiempo que iba pasando; pero, sorprendido por su dulzura y turbado por el silencio más profundo que sucedía a las últimas campanadas, no estaba nunca seguro del número de toques. No eran las campanas atronadoras que oíamos al volver al pueblo —cuando nos acercábamos a la iglesia que, de cerca, volvía a recobrar

su tamaño destacado y solemne, irguiendo sobre el azul de la tarde su capucha de pizarra donde se posaban los cuervos—, rompiendo el sonido en mil pedazos en la plaza «por los bienes de la tierra». A las lindes del parque sólo llegaban débiles y suaves, y no dirigiéndose a mí, sino a toda la campiña, a todos los pueblos, a los campesinos aislados en su campo, no me obligaban a levantar la cabeza, pasaban cerca de mí, llevando la hora a los países lejanos, sin verme, sin conocerme y sin molestarme.

Y a veces en casa, en la cama, mucho después de cenar, las últimas

horas de la tarde también albergaban mi lectura, pero eso sólo los días en que había llegado a los últimos capítulos de un libro, donde ya no quedaba mucho que leer para llegar al final. Entonces, arriesgándome a ser castigado si me descubrían y al insomnio que, una vez terminado el libro, se prolongaría tal vez durante toda la noche, en cuanto mis padres se habían acostado volvía a encender la vela; mientras allí mismo en la calle, entre la casa del armero y correos, bañadas por el silencio, había muchas estrellas en el cielo oscuro y sin embargo azul, y a la izquierda, en el callejón elevado donde empezaba, al

girar, el ascenso más empinado, se sentía velar, monstruoso y negro, el ábside de la iglesia cuyas esculturas no dormían por la noche, la iglesia pueblerina y sin embargo histórica, estancia mágica de Dios Nuestro Señor, del pan bendito, de los santos multicolores y de las damas de los castillos de los alrededores que, los días de fiesta, cuando cruzaban el mercado haciendo piar a las gallinas y mirar a las comadres, venían a misa «en sus carruajes», no sin comprar de regreso, en la pastelería de la plaza, justo después de abandonar la sombra del porche donde los fieles, tras empujar



la puerta giratoria, dejaban atrás los rubís errantes de la nave, algunos de esos pasteles en forma de torres, protegidos del sol por una cortinilla, —*manqués, saint-honorés y génoises*—, cuyo olor simplón y azucarado ha quedado mezclado para mí con las campanas de la misa mayor y la alegría de los domingos.

Luego la última página estaba leída, el libro se había acabado. Había que detener la carrera desesperada de los ojos y de la voz, que seguía sin ruido, parándose solamente para tomar aliento, con un suspiro profundo. Entonces, para conseguir con otros movimientos calmar

los tumultos desencadenados en mí desde hacía demasiado tiempo, me levantaba y me ponía a andar a lo largo de la cama, con los ojos todavía fijos en algún punto que en vano hubiéramos buscado dentro de la habitación o fuera de ella pues estaba situado a una distancia anímica, una de esas distancias que no se miden por metros o por leguas, como las demás, y que por otra parte es imposible confundir con ellas cuando se mira a los ojos «perdidos» de los que están pensando «en otra cosa». ¿Y entonces? ¿El libro no era más que eso? Aquellos seres a los que habíamos prestado más atención y ternura que a

las personas de carne y hueso, no atreviéndonos nunca a confesar hasta qué punto los amábamos, e incluso cuando nuestros padres nos encontraban leyendo y parecían sonreír ante nuestra emoción, cerrando el libro, con una indiferencia afectada o un aburrimiento fingido; aquellas personas por las que habíamos temblado de emoción y sollozado, no las veríamos nunca más, no sabríamos nada más de ellas. Desde hacía algunas páginas, ya el autor, en el cruel «Epílogo», había tenido buen cuidado de «distanciarlas» con una indiferencia increíble en quien sabía del interés con el cual el lector las había

seguido hasta entonces paso a paso. El empleo de cada hora de su vida nos había sido narrado. Luego de pronto: «Veinte años después de estos acontecimientos aún podía uno encontrarse en las calles de Fougères<sup>[21]</sup> con un anciano todavía erguido, etc.». Y la boda para entrever la posibilidad deliciosa de la cual se habían empleado dos tomos, asustándonos y luego alegrándonos a cada nuevo obstáculo levantado y después allanado, era una frase incidental de un personaje secundario la que nos informaba de que se había celebrado, no sabíamos exactamente cuándo, en ese asombroso

epílogo escrito, al parecer, desde lo alto del cielo, por una persona indiferente a nuestras pasiones de un día que había suplantado al autor. Hubiésemos deseado tanto que el libro continuara y, de ser eso imposible, tener otras noticias de todos aquellos personajes, enterarnos de algo de su vida, emplear la nuestra en cosas que no fueran totalmente ajenas al amor que nos habían inspirado<sup>[22]</sup> y cuyo objeto de pronto echábamos en falta, no haber amado en vano, durante una hora, a unos seres que mañana no serían más que un nombre en una página olvidada, en un libro sin relación con la vida y acerca de cuyo

valor nos habíamos engañado, ya que su destino en este mundo, ahora lo comprendíamos y nuestros padres nos lo enseñaban si acaso con una frase desdeñosa, no era en absoluto, como nosotros habíamos creído, contener el universo y el destino, sino ocupar un lugar muy estrecho en la biblioteca del notario, entre los fastos sin prestigio del *Journal des Modes Illustré* y *La Géographie d'Eure-et-Loir*.

[...] Antes de intentar mostrar en el umbral de los «Tesoros de los reyes» por qué en mi opinión la Lectura no debe desempeñar en la vida el papel

preponderante que Ruskin le asigna en este opúsculo, debería dejar al margen las encantadoras lecturas de la infancia cuyo recuerdo debe ser para cada uno de nosotros una bendición. Sin duda he demostrado hasta la saciedad con la extensión y el carácter de cuanto precede lo que al principio dije de ellas: que lo que dejan sobre todo en nosotros es la imagen de los lugares y los días en que las realizamos. Yo no escapé a su sortilegio: al querer hablar de ellas, he hablado de algo totalmente distinto de los libros, porque no es de ellos de lo que las lecturas me han hablado. Pero quizá los recuerdos que

uno tras otro me han restituido hayan despertado a su vez otros en el lector y lo hayan llevado poco a poco, demorándose por esos caminos floridos y apartados, a recrear en su mente el acto psicológico original llamado *Lectura*, con la suficiente fuerza como para poder seguir ahora en cierto modo dentro de él mismo las reflexiones que aún me quedan por presentar.

Sabido es que los «Tesoros de los reyes» es una conferencia sobre la lectura que Ruskin pronunció en el ayuntamiento de Rusholme, cerca de Manchester, el 6 de diciembre de 1864, para contribuir a la creación de una



biblioteca en el instituto de Rusholme. El 14 de diciembre pronunció otra, «Jardines de las reinas», sobre el papel de la mujer, para ayudar a fundar unas escuelas en Ancoats. «Durante todo aquel año de 1864 —dice monsieur Collingwood en su admirable obra *Life and Work of Ruskin*— se quedó *at home*, y sólo salía para hacer frecuentes visitas a Carlyle. Y cuando en diciembre impartió en Manchester las clases que, bajo el nombre de *Sésamo y lirios*, se convirtieron en su obra más popular<sup>[23]</sup>, se hace patente su mejor estado de salud física e intelectual en los colores más brillantes de su pensamiento. Podemos

reconocer el eco de sus conversaciones con Carlyle en el ideal heroico, aristocrático y estoico que propone y en la insistencia con la cual vuelve una y otra vez sobre el valor de los libros y las bibliotecas públicas, siendo Carlyle el fundador de la London Library...».

Nosotros, que sólo pretendemos refutarla en sí misma, sin ocupamos de sus orígenes históricos, podemos resumir con bastante exactitud la tesis de Ruskin con estas palabras de Descartes: «La lectura de todos los buenos libros es como una conversación con las personas más discretas de los pasados siglos que fueron sus autores». Ruskin

quizá no conoció este pensamiento por lo demás un poco descarnado del filósofo francés, pero es el que en realidad hallamos en toda su conferencia, aunque envuelto en un dorado apolíneo en el que se difuminan las brumas inglesas, igual que aquel cuya gloria ilumina los paisajes de su pintor favorito. «Suponiendo —dice— que tengamos tanto la voluntad como la inteligencia de escoger bien a nuestros amigos, cuán pocos de nosotros pueden hacerlo, qué limitada es la esfera de nuestras opciones. No podemos conocer a quien desearíamos [...]. Podemos con suerte entrever a un gran poeta y oír el

sonido de su voz, o hacer una pregunta a un hombre de ciencia, que nos responderá amablemente. Podemos usurpar diez minutos de conversación en el gabinete de un ministro, tener una vez en la vida el privilegio de detener la mirada de una reina. Y sin embargo esas casualidades fugaces las codiciamos, empleamos nuestros años, nuestras pasiones y nuestras facultades en perseguir algo menos que eso, y mientras tanto hay una sociedad que está continuamente abierta para nosotros, unas gentes que nos hablarían tanto rato como quisiéramos, sin importarles nuestro rango. Y esta sociedad, como es

tan numerosa y tan amable, y como podemos tenerla esperando todo un día —los reyes y los hombres de Estado esperan pacientemente no para conceder una audiencia, sino para obtenerla— jamás vamos a buscarla en esas antesalas amuebladas con sencillez que son los estantes de nuestras bibliotecas, jamás escuchamos una palabra de lo que tendrían que decirnos»<sup>[24]</sup>. «Me diréis tal vez —añade Ruskin— que si os gusta más hablar con vivos es porque les veis la cara», etc., y refutando esta primera objeción, y luego una segunda, demuestra que la lectura es exactamente una conversación con hombres mucho

más sabios y más interesantes que los que podemos tener ocasión de conocer a nuestro alrededor. He intentado mostrar en las notas con las que acompaño este volumen que la lectura no se puede asimilar de esta forma a una conversación, aunque sea con el más sabio de los hombres; que la diferencia esencial entre un libro y un amigo no es su grado de sabiduría, sino la forma como uno se comunica con ellos, pues la lectura, al contrario que la conversación, consiste para cada uno de nosotros en recibir la comunicación de otro pensamiento, pero sin dejar de estar solo, es decir, gozando siempre de la

capacidad intelectual que tenemos en la soledad y que la conversación disipa inmediatamente, pudiendo siempre estar inspirados, sin abandonar ni un momento el trabajo fecundo de la mente sobre sí misma. De haber sacado Ruskin las consecuencias de otras verdades que enuncia unas páginas más adelante, probablemente habría llegado a una conclusión análoga a la mía. Pero evidentemente no ha tratado de ir al corazón mismo de la idea de *lectura*. Tan sólo ha querido, para enseñarnos el precio de la lectura, contarnos una especie de hermoso mito platónico, con esa simplicidad de los griegos que nos

han mostrado casi todas las ideas verdaderas y han dejado a los escrúpulos modernos la tarea de profundizar en ellas. Pero aunque creo que la lectura, en su esencia original, en ese milagro fecundo de una comunicación dentro de la soledad, es algo más, algo distinto de lo que dice Ruskin, no creo sin embargo que haya que reconocerle en nuestra vida espiritual el papel preponderante que él parece asignarle.

Los límites de su papel derivan de la naturaleza de sus virtudes. Y estas virtudes, una vez más recurriré a las lecturas de la infancia para preguntarles



en qué consisten. Aquel libro, que hace un momento me habéis visto leer junto al fuego en el comedor, en mi habitación, acurrucado en un sillón con un macasar de ganchillo para apoyar la cabeza, y durante las luminosas horas de la tarde bajo los avellanos y los espinos blancos del parque, donde todos los hálitos de los campos infinitos venían de tan lejos a jugar silenciosamente a mi lado, ofreciendo sin decir palabra a mi nariz distraída el olor de los tréboles y los pipirigallos sobre los cuales mis ojos fatigados a veces se posaban; aquel libro, como vuestros ojos al inclinaros sobre él no podrían descifrar su título a

veinte años de distancia, mi memoria, cuya visión es más apropiada para este tipo de percepciones, os dirá cuál era: *El capitán Fracasse* de Théophile Gautier. Me gustaban sobre todo dos o tres frases que me parecían las más originales y las más hermosas de toda la obra. No podía imaginar que ningún otro autor hubiera escrito jamás otras comparables. Pero tenía la sensación de que su belleza correspondía a una realidad de la cual Théophile Gautier sólo nos dejaba atisbar, una o dos veces en cada volumen, un rinconcito. Y como pensaba que él sin duda la conocía entera, hubiera querido leer otros libros

suyos donde todas las frases fueran tan hermosas como aquéllas y tuviesen por objeto las cosas sobre las cuales me habría gustado conocer su opinión. «La risa no es cruel por naturaleza; distingue al hombre de la bestia, y es, como aparece en la *Odisea* de Homero, poeta greciano, lo propio de los dioses inmortales y bienaventurados, que ríen olímpicamente a sus anchas durante los ocios de la eternidad»<sup>[25]</sup>. Esta frase me producía una auténtica embriaguez. Creía atisbar una antigüedad maravillosa a través de la Edad Media que sólo Gautier podía revelarme. Pero me habría gustado que, en vez de decir

aquello furtivamente, después de la aburrida descripción de un castillo cuyo número excesivo de términos que yo desconocía me impedía imaginarme lo más mínimo, escribiera a lo largo de toda la obra frases de este tipo y me hablase de cosas que una vez terminado el libro pudiese continuar conociendo y amando. Habría querido que me dijese, él, el único sabio poseedor de la verdad, lo que debía pensar exactamente de Shakespeare, de Saintine, de Sófocles, de Eurípides, de Silvio Pellico, que había leído durante un mes de marzo muy frío, pateando al caminar, corriendo por los caminos, cada vez que

acababa de cerrar el libro, con la exaltación de la lectura recién terminada, de las fuerzas acumuladas en la inmovilidad y del viento salubre que soplaba en las calles del pueblo. Habría querido sobre todo que me dijese si tenía más oportunidad de llegar a la verdad repitiendo o no el primer curso y haciéndome más tarde diplomático o abogado del Tribunal de Casación. Pero en cuanto había terminado la hermosa frase se ponía a describir una mesa cubierta «de tal capa de polvo que un dedo habría podido escribir encima», algo demasiado insignificante a mis ojos como para poder siquiera retener mi

atención; y tan sólo me quedaba preguntarme qué otros libros había escrito Gautier que satisficieran mejor mi aspiración y me hicieran conocer por fin todo su pensamiento.

Y ésta es, en efecto, una de las grandes y maravillosas características de los libros bellos (y que nos hará comprender el papel a la vez esencial y limitado que la lectura puede tener en nuestra vida espiritual), que para el autor podrían llamarse «Conclusiones» y para el lector «Incitaciones». Nos damos perfecta cuenta de que nuestra sabiduría empieza donde la del autor termina, y querríamos que nos diera

respuestas, cuando lo único que puede hacer es darnos deseos. Y esos deseos sólo puede despertarlos en nosotros haciéndonos contemplar la belleza suprema que el supremo esfuerzo de su arte le ha permitido alcanzar. Pero a causa de una ley singular y por otra parte providencial de la óptica de las mentes (una ley que tal vez signifique que no podemos recibir la verdad de nadie, y que debemos crearla nosotros mismos), lo que es el término de su sabiduría se nos aparece sólo como el comienzo de la nuestra, de manera que en el momento en que nos han dicho todo lo que podían decirnos es cuando hacen

nacer en nosotros la sensación de que aún no nos han dicho nada. Por lo demás, si les hacemos preguntas que no pueden responder, también les pedimos respuestas que no nos aclararían nada. Porque es un efecto del amor que los poetas despiertan en nosotros el hacernos conceder una importancia literal a cosas que para ellos sólo son significativas de emociones personales. En cada cuadro que nos muestran, parecen darnos tan sólo una visión fugaz de un paraje maravilloso, diferente del resto del mundo, y en el corazón del cual desearíamos que nos hiciesen penetrar. «Conducidnos —quisiéramos poder



decirles a monsieur Maeterlinck o a madame de Noailles— “al jardín de Zélande donde crecen las flores que ya no están de moda”, por el camino perfumado “de trébol y artemisa” y a todos los lugares de la tierra de los que no nos habéis hablado en vuestros libros, pero que consideráis tan bellos como éstos». Quisiéramos ir a ver ese campo que Millet (porque los pintores nos instruyen igual que los poetas) nos muestra en su *Primavera*, quisiéramos que monsieur Claude Monet nos llevara a Giverny, a orillas del Sena, a ese recodo del río que nos permite distinguir apenas a través de la niebla matinal.

Pero en realidad son simples casualidades de amistad o de parentesco las que, proporcionándoles la ocasión de pasear o residir cerca de ellos, han hecho que madame de Noailles, Maeterlinck, Millet y Claude Monet escogieran para pintarlos ese camino, ese jardín, ese campo, ese recodo del río, y no otros. Lo que nos los hace ver como distintos y más hermosos que el resto del mundo es que llevan como un reflejo intangible la impresión que han producido en el genio, y que veríamos vagar igual de singular y despótica sobre la superficie indiferente y sumisa de todos los paisajes que hubiesen

pintado. Esta apariencia con la cual nos seducen y nos decepcionan, y más allá de la cual quisiéramos ir, es la esencia misma de ese algo en cierto modo sin cuerpo —ese espejismo fijado en una tela— que es una visión. Y esta niebla que nuestros ojos ávidos quisieran traspasar es el no va más del arte del pintor. El supremo esfuerzo del escritor, como del artista, sólo alcanza a levantar parcialmente para nosotros el velo de fealdad e insignificancia que nos deja sin curiosidad ante el universo. Entonces, él nos dice: «Mira, mira...

*Parfumés de trèfle et*

*d'armoise,  
serrant leurs vifs ruisseaux  
étroits,  
les pays de l'Aisne et de  
l'Oise.*

[Perfumados de trébol y  
artemisa,  
abrazando sus riachuelos de  
aguas vivas,  
los parajes del Aisne y del  
Oise],

»Mira la casa de Zélande, rosa y  
brillante como una caracola. ¡Mira!  
¡Aprende a ver!». Y en ese momento

desaparece. Éste es el precio de la lectura y ésta es también su insuficiencia. Convertirla en una disciplina es dar un papel demasiado grande a lo que no es más que una incitación. La lectura está en el umbral de la vida espiritual; puede introducirnos en ella, pero no la constituye.

Pero hay ciertos casos, ciertos casos patológicos por así decir, de depresión espiritual, en los que la lectura puede ser una especie de disciplina curativa y encargarse, mediante incitaciones repetidas, de reintroducir perpetuamente una mente perezosa en la vida del

espíritu. Los libros desempeñan entonces para esa mente un papel análogo al de los psicoterapeutas con ciertos neurasténicos.

Es sabido que, en determinadas afecciones del sistema nervioso, el enfermo, sin que ninguno de sus órganos esté propiamente alterado, se ve embarrancado en una especie falta de voluntad, como en un atolladero del que no puede salir solo y donde acabará pereciendo si alguien no le tiende una mano poderosa y caritativa. Su cerebro, sus piernas, sus pulmones, su estómago, están intactos. No tiene ninguna incapacidad real para trabajar, caminar,

exponerse al frío, comer. Pero esas distintas acciones, que sería muy capaz de realizar, es incapaz de desearlas. Y un decaimiento orgánico que terminaría siendo el equivalente de las enfermedades que no padece sería la consecuencia irremediable de la inercia de su voluntad, si el estímulo que no puede hallar en sí mismo no le viniera de fuera, de un médico que decida en su lugar hasta el día en que se hayan rehabilitado poco a poco sus facultades orgánicas. Ahora bien, existen ciertas mentes que podríamos comparar con esos enfermos y a las que una especie de pereza<sup>[26]</sup> o frivolidad impide bajar

espontáneamente a las regiones profundas de uno mismo, donde empieza la verdadera vida del espíritu. No es que una vez que las han conducido hasta ellas no sean capaces de descubrir y explotar verdaderas riquezas, pero, sin esa intervención ajena, viven en la superficie perpetuamente olvidadas de sí mismas, en una especie de pasividad que las convierte en juguete de todos los placeres, las reduce a la estatura de quienes las rodean y las agitan, e, igual que aquel gentilhombre que, habiendo compartido desde la infancia la vida de los salteadores de caminos, ya no recordaba su nombre de tanto tiempo



como llevaba sin usarlo, acabarían aboliendo en ellas todo sentimiento y todo recuerdo de su nobleza espiritual, si un impulso externo no las reintrodujera en cierto modo por la fuerza en la vida del espíritu, donde recuperan súbitamente la capacidad de pensar por sí mismas y de crear. Pero ese estímulo que la mente perezosa no puede hallar en sí misma y que debe venirle de fuera, está claro que debe recibirlo en el seno de la soledad, fuera de la cual, como hemos visto, no puede producirse esa actividad creadora que se trata justamente de resucitar. De la pura soledad la mente perezosa no

podría sacar nada, puesto que es incapaz de poner ella misma en marcha su actividad creativa. Pero la conversación más elevada y los consejos más apremiantes tampoco le servirían de nada, puesto que esa actividad original no pueden producirla ellos directamente. Lo que hace falta, pues, es una intervención que, aun viniendo de otro, se produzca en el fondo de nosotros mismos, un estímulo de otra mente, sí, pero recibido en la soledad. Y ya hemos visto que ésa era precisamente la definición de la lectura, y que sólo a la lectura le correspondía. La única disciplina que puede ejercer una

influencia favorable sobre esas mentes es por lo tanto la lectura: como queríamos demostrar, que dirían los matemáticos. Pero, también aquí, la lectura sólo actúa como una incitación y no puede en modo alguno sustituir nuestra actividad personal; se conforma con devolvernos el uso de ella, igual que en las afecciones nerviosas a las que aludíamos hace un momento el psicoterapeuta no hace sino restituir al enfermo la voluntad de usar su estómago, sus piernas o su cerebro, que están intactos. Ya sea porque todas las mentes participan más o menos de esa pereza, de ese estancamiento en los

niveles bajos; ya sea porque, aun sin necesitarla, la exaltación originada por ciertas lecturas tiene una influencia propicia sobre el trabajo personal, lo cierto es que sabemos de más de un escritor que tenga por costumbre leer una hermosa página antes de ponerse a trabajar. Emerson raras veces se ponía a escribir sin releer unas páginas de Platón. Y Dante no es el único poeta al que Virgilio ha conducido hasta el umbral del paraíso.

Mientras la lectura sea para nosotros la incitadora cuyas llaves mágicas nos abren en el fondo de nosotros mismos la puerta de las estancias en las que no

hubiéramos sabido penetrar, su papel en nuestra vida es salutífero. Se vuelve peligroso al contrario cuando, en vez de despertarnos a la vida personal del espíritu, la lectura tiende a sustituirla, cuando la verdad ya no se nos aparece como un ideal que solamente podemos realizar a través del progreso íntimo de nuestro pensamiento y el esfuerzo de nuestro corazón, sino como algo material, depositado entre las páginas de los libros como una miel elaborada por los otros y que no tenemos más que molestarnos en alcanzar en los estantes de las bibliotecas y degustar luego pasivamente en un reposo perfecto del

cuerpo y de la mente. A veces incluso, en ciertos casos un poco excepcionales, y por otra parte, como veremos, menos peligrosos, la verdad, concebida aún como algo exterior, es lejana, está oculta en un lugar de difícil acceso. Es entonces cuando algún documento secreto, alguna correspondencia inédita o unas memorias pueden arrojar sobre ciertos caracteres una luz inesperada y de la que es difícil tener noticia. Qué felicidad, qué descanso para una mente fatigada de buscar la verdad en su interior descubrir que se encuentra fuera de ella, en las páginas de un infolio celosamente conservado en un convento

en Holanda, y que si, para llegar hasta ella, hay que hacer un esfuerzo, ese esfuerzo será totalmente material y no será para el pensamiento más que una distracción encantadora. Sin duda habrá que hacer un largo viaje, atravesar en barcaza las llanuras azotadas por el viento, mientras en la orilla los cañaverales se inclinan y se levantan alternativamente en una ondulación sin fin; habrá que detenerse en Dordrecht, que refleja su iglesia cubierta de hiedra en la ajaraca de los canales dormidos y en el Mosa tembloroso y dorado, donde los barcos al deslizarse por la noche desordenan los reflejos simétricos de

los tejados rojos y del cielo azul; y por último, al llegar al final del viaje, aún no estaremos seguros de poder acceder a la verdad. Para ello habrá que valerse de poderosas influencias, entablar amistad con el venerable arzobispo de Utrecht, de hermoso rostro cuadrado de viejo jansenista, y con el piadoso guardián de los archivos de Amersfoort. La conquista de la verdad es concebida en estos casos como el éxito de una especie de misión diplomática en la que no han faltado ni las dificultades del viaje, ni los azares de la negociación. Pero ¿qué importa? Todos los miembros de la pequeña iglesia vieja de Utrecht,



de cuya buena voluntad depende que entremos en posesión de la verdad, son personas encantadoras cuyos rostros del siglo XVII representan un cambio respecto a las caras a las que estamos acostumbrados y será agradable conservar la relación con ellos, al menos por correspondencia. La estima de la cual seguirán dándonos muestras de vez en cuando nos elevará ante nuestros propios ojos y conservaremos sus cartas como un certificado y una curiosidad. Y algún día les dedicaremos uno de nuestros libros, que es lo menos que uno puede hacer para alguien que le ha regalado... la verdad. Y en cuanto a

las investigaciones y a los breves trabajos que tendremos que realizar en la biblioteca del convento y que serán los preliminares indispensables al acto de entrar en posesión de la verdad —de la verdad que, para ser prudentes y para no correr el riesgo de que se nos escape, anotaremos— no estaría bien quejarnos del esfuerzo que podrían exigirnos: son tan exquisitos la calma y el frescor del viejo convento, donde las monjas todavía llevan la toca puntiaguda de alas blancas que tienen en el Roger Van der Weyden del locutorio; y, mientras trabajamos, los carillones del siglo XVII adormecen tiernamente el agua

candorosa del canal, que queda deslumbrada por cualquier tenue rayo de sol entre la doble fila de árboles desnudos desde el final del verano, que rozan los espejos colgados en las casas de aguilonas de ambas orillas<sup>[27]</sup>.

Este concepto de una verdad sorda a las llamadas de la reflexión y dócil al juego de las influencias, de una verdad que se obtiene mediante cartas de recomendación, que pone en nuestras manos aquel que la detentaba materialmente sin quizá conocerla siquiera, de una verdad que se puede copiar en un cuaderno, este concepto de la verdad está lejos sin embargo de ser

el más peligroso de todos. Pues muy a menudo para el historiador, incluso para el erudito, esa verdad que van a buscar lejos en un libro no es tanto, propiamente hablando, la verdad en sí misma como su indicio o su prueba, pudiendo ser por consiguiente sustituida por otra verdad que la primera anuncia o ratifica y que es al menos, ella sí, una creación individual de su mente. No le ocurre lo mismo al hombre instruido. Él lee por leer, para recordar lo que ha leído. Para él, el libro no es el ángel que levanta el vuelo en cuanto ha abierto las puertas del jardín celestial, sino un ídolo inmóvil al que adora por sí

mismo, y que, en vez de recibir una dignidad verdadera de los pensamientos que despierta, comunica una dignidad ficticia a cuanto le rodea. El hombre instruido menciona sonriendo tal o cual nombre que se encuentra en Villehardouin o en Boccaccio<sup>[28]</sup>, o tal otro citado por Virgilio. Su espíritu sin actividad original no sabe aislar en los libros la sustancia que podría hacerle más fuerte; carga con su forma intacta, que, en lugar de ser para él un elemento asimilable y un principio de vida, no es sino un cuerpo extraño y un principio de muerte. Huelga decir que si califico de malsanos ese gusto y esa especie de

respeto fetichista por los libros es en relación a lo que serían las costumbres ideales de una mente perfecta que no existe, como hacen los fisiólogos que describen un funcionamiento normal de los órganos que es imposible encontrar en ningún organismo vivo. En la realidad, por el contrario, donde no hay ni mentes perfectas ni cuerpos enteramente sanos, aquellas mentes que llamamos privilegiadas padecen como las demás de esa «enfermedad literaria». Más que las otras, seguramente. Parece que la afición a los libros crece con la inteligencia, un poco por debajo de ella, pero en el mismo

tallo; como toda pasión va acompañada de una predilección por lo que rodea a su objeto, tiene relación con él o en su ausencia se lo recuerda. De ahí que los grandes escritores, cuando no están en comunicación directa con el pensamiento, disfruten con la compañía de los libros. ¿Acaso no han sido escritos pensando sobre todo en ellos, acaso no les descubren mil bellezas que al vulgo permanecen ocultas? A decir verdad, el hecho de que haya espíritus superiores que puedan calificarse de librescos no prueba en absoluto que serlo no sea un defecto. Del hecho de que muchos hombres mediocres sean

trabajadores y que muchos inteligentes sean perezosos no podemos deducir que el trabajo no sea para el espíritu una disciplina mejor que la pereza. A pesar de ello, descubrir en un gran hombre uno de nuestros defectos nos inclina siempre a preguntarnos si en el fondo no será una cualidad desconocida, y nos da gusto enterarnos de que Hugo se sabía de memoria a Quinto Curcio, a Tácito y a Justino, y que, si discutían delante de él la legitimidad de un término<sup>[29]</sup>, era capaz de establecer su filiación, remontándose a su origen, mediante citas que revelaban una auténtica erudición. (He demostrado en otro lugar que en él



esa erudición había alimentado al genio en vez de sofocarlo, igual que un haz de leña apaga un fuego pequeño y aviva uno grande). Maeterlinck, que para nosotros es lo contrario del hombre instruido y cuya mente está siempre abierta a las mil emociones anónimas que pueden comunicarle la colmena, el macizo de flores o el pastizal, nos tranquiliza mucho acerca de los peligros de la erudición, y casi de la bibliofilia, cuando nos describe como un buen aficionado los grabados que adornan una vieja edición de Jacob Cats o del abate Sanderus. Estos peligros, por otra parte, cuando existen, amenazan mucho menos

la inteligencia que la sensibilidad; la capacidad de lectura provechosa, por decirlo así, es mucho mayor entre los pensadores que entre los escritores de imaginación. Schopenhauer, por ejemplo, nos ofrece la imagen de una mente cuya vitalidad lleva sin esfuerzo el peso de una cantidad de lectura enorme, reduciendo inmediatamente cada conocimiento nuevo a la parte de realidad, a la porción viva que contiene.

Schopenhauer nunca formula una opinión sin apoyarla enseguida en varias citas, pero se nota que los textos citados no son para él más que ejemplos, alusiones inconscientes y anticipadas en

las que le gusta encontrar algunos rasgos de su propio pensamiento, pero que no son los que lo han inspirado. Recuerdo una página de *El mundo como representación y como voluntad* en la que hay algo así como veinte citas seguidas. Se trata del pesimismo (naturalmente abrevio las citas): «Voltaire, en *Cándido*, libra la guerra al optimismo de una forma divertida. Byron la libró, a su manera trágica, en *Cain*. Heródoto cuenta que los tracios saludaban al recién nacido con llantos y se alegraban de las muertes. Es lo que expresan los hermosos versos que nos refiere Plutarco: *Lugere genitum, tanta*

*qui intravit mala*, etc. A ello hay que atribuir la costumbre de los mexicanos de desear, etc., y Swift obedecía al mismo sentimiento cuando desde joven tenía la costumbre (según su biografía por Walter Scott) de celebrar el día de su nacimiento como un día de luto. Todo el mundo conoce este pasaje de *La apología de Sócrates* donde Platón dice que la muerte es un bien inestimable. Una máxima de Heráclito era del mismo tenor: *Vitae nomen quidem est vita, opus autem mors*. También son célebres los bellos versos de Teognis: *Optima sors homini natum non esse*, etc. Sófocles, en *Edipo en Colona* (1221),

los abrevia así: *Natum non esse sortes vincit alias omnes*, etc. Eurípides dice: *Omnis hominum vita est plena dolore* (Hipólito, 189), y Homero ya había dicho: *Non enim quiequam alicubi est calamitosius homine omnium, quotquot super terram spirant*, etc. Por otra parte, también lo dijo Plinio: *Nullum melius esse tempestiva morte*. Shakespeare pone en boca del viejo rey Enrique IV estas palabras: *O, if this were seen —The happiest Routh—, Would shut the book and sit him down and die*. Finalmente Byron: *This something better not to be*. Baltasar Gracián nos describe la existencia con

los colores más negros en el *Criticón*, etc.»<sup>[30]</sup>. Si no me hubiese dejado llevar tan lejos por Schopenhauer, me habría gustado completar esta pequeña demostración con los *Aforismos sobre la sabiduría en la vida*, que tal vez sea de todas las obras que conozco la que supone en un autor a la vez el mayor número de lecturas y la mayor originalidad, de manera que encabezando el libro, donde en cada página hay varias citas, Schopenhauer pudo escribir con toda la seriedad del mundo: «Compilar no es lo mío».

Sin duda, la amistad, la amistad referida a los individuos, es algo

frívolo, y la lectura es una amistad. Pero por lo menos es una amistad sincera, y el hecho de que vaya dirigida a un muerto, a un ausente, le confiere algo desinteresado, casi conmovedor. Es además una amistad desprovista de todo lo que constituye la fealdad de las otras. Como nosotros todos, los vivos, no somos más que muertos que aún no han entrado en funciones, todas esas cortesías, todas esas reverencias en el vestíbulo que llamamos deferencia, gratitud, abnegación, y en las que mezclamos tantas mentiras, son estériles y fastidiosas. Además —desde las primeras relaciones de simpatía, de

admiración y de gratitud—, las primeras palabras que pronunciamos, las primeras cartas que escribimos, tejen a nuestro alrededor los primeros entramados de unos hábitos y de una forma de ser de la cual no podremos desembarazarnos en las amistades ulteriores; sin contar que durante ese tiempo las palabras excesivas que hayamos pronunciado permanecen como letras de cambio que debemos pagar, o que pagaremos más caras aún durante toda la vida con el remordimiento de haberlas dejado protestar. En la lectura, la amistad a veces recupera su pureza original. Con los libros, no hay



amabilidad. Estos amigos, si pasamos la velada con ellos, es porque realmente nos apetece. De ellos al menos nos separamos a menudo a nuestro pesar. Y cuando los hemos dejado, no hay ni sombra de esos pensamientos que suelen empañar la amistad: «¿Qué habrán pensado de nosotros? ¿Habremos sido poco delicados? ¿Les habremos gustado?»; ni miedo de que nos olviden y prefieran a otros. Todas esas agitaciones de la amistad se desvanecen en el umbral de esta amistad más pura y tranquila que es la lectura. Tampoco hay que mostrar deferencia; reímos de lo que dice Molière en la medida exacta en que

nos parece gracioso; cuando nos aburre no tememos mostrar nuestro aburrimiento, y cuando nos cansamos de estar en su compañía lo devolvemos a su sitio sin miramientos, sin importarnos su genio ni su celebridad. La atmósfera de esta amistad pura es el silencio, más puro que la palabra. Porque hablamos para los demás, pero nos callamos cuando estamos solos. Por eso el silencio no lleva, como la palabra, la impronta de nuestros defectos, de nuestras muecas. Es puro, es realmente una atmósfera. Entre el pensamiento del autor y el nuestro no interpone esos elementos irreductibles, refractarios al

pensamiento, de nuestros diferentes egoísmos. El lenguaje mismo del libro es puro (si el libro merece este nombre), el pensamiento del autor lo ha hecho transparente retirando todo lo que no era él mismo hasta convertirlo en su imagen fiel; cada frase, en el fondo, se parece a las demás, pues todas están dichas con la inflexión única de una personalidad; de ahí esa especie de continuidad, que las relaciones de la vida y aquellos elementos extraños que se mezclan con el pensamiento excluyen, permitiendo enseguida seguir la línea misma del pensamiento del autor, los rasgos de su fisonomía que se reflejan en ese espejo

tranquilo. A veces nos encontramos a gusto en su compañía sin necesidad de que sean admirables, pues supone un gran placer para el espíritu contemplar esas pinturas profundas y profesarles una amistad sin egoísmos, sin frases hechas, desinteresada. Un Gautier, que no es más que un buen chico con un gusto exquisito (nos divierte pensar que hayamos podido considerarle como el representante de la perfección en el arte), nos gusta así. No nos exageramos su fuerza espiritual, y en su *Viaje a España*, donde cada frase, sin que él lo sospeche, acentúa y prolonga el rasgo gracioso y alegre de su personalidad

(pues las palabras se ordenan ellas mismas para dibujarla, porque es ella la que las ha escogido y dispuesto en ese orden), no podemos dejar de considerar ajena al arte verdadero esa obligación que impone de no dejar pasar ni una sola forma sin describirla exhaustivamente y acompañarla de una comparación que, al no haber nacido de ninguna impresión agradable y fuerte, no nos seduce en absoluto. No podemos por menos que acusar la lamentable esterilidad de su imaginación cuando compara el campo y sus cultivos variados «con esos patrones de los sastres donde se pegan las muestras de pantalones y chalecos» y

cuando dice que de París a Angulema no hay nada que admirar. Y sonreímos con condescendencia al pensar que ese gótico ferviente ni siquiera se ha tomado la molestia en Chartres de visitar la catedral<sup>[31]</sup>.

¡Pero qué buen humor, qué buen gusto! ¡De qué buena gana acompañamos en sus aventuras a este compañero tan lleno de entusiasmo! Es tan simpático que hace simpático todo lo que le rodea. Y tras los pocos días que pasa con el comandante Lebarbier de Tinan, retenido por la tempestad a bordo de su hermoso bajel «resplandeciente como el oro», nos entristece que no nos diga ni

una palabra más de ese simpático marino y nos lo haga abandonar para siempre sin saber qué ha sido de él<sup>[32]</sup>. Ya nos damos cuenta de que su jocosa verborrea y sus melancolías forman parte de sus hábitos un poco desaliñados de periodista. Pero le perdonamos todo eso, hacemos lo que él quiere, nos divertimos cuando vuelve calado hasta los huesos, muerto de hambre y de sueño, y nos entristecemos cuando recapitula con una tristeza de folletinista los nombres de sus compañeros de generación muertos prematuramente. Decíamos acerca de él que sus frases dibujaban su fisonomía, pero sin que él

se diera cuenta; pues si las palabras son escogidas, no ya por nuestro pensamiento según las afinidades de su esencia, sino por nuestro deseo de retratarnos, él representa este deseo y no nos representa a nosotros. Fromentin y Musset, pese a sus grandes dotes, como han querido dejar su retrato a la posteridad, lo han pintado muy mediocre; pero nos interesan infinitamente por eso mismo, pues su fracaso es instructivo. De manera que cuando un libro no es el espejo de una individualidad poderosa, por lo menos es el espejo de unos defectos curiosos de la mente. Al leer un libro de



Fromentin o un libro de Musset, vemos en el fondo del primero lo que tiene de corta y necia una determinada «distinción», y en el fondo del segundo, lo que tiene de vacía la elocuencia.

Si la afición por los libros crece con la inteligencia, sus peligros, como hemos visto, disminuyen con ella. Una mente original sabe subordinar la lectura a su actividad personal. Para ella la lectura ya sólo es la más noble de las distracciones, y sobre todo la más ennoblecedora, pues únicamente con la lectura y el saber adquiere «buenos modales» la inteligencia. La fuerza de nuestra sensibilidad y nuestra

inteligencia sólo la podemos desarrollar dentro de nosotros mismos, en las profundidades de nuestra vida espiritual. Pero en el contacto con la mente de otros que es la lectura es donde se educan los «modales» de la inteligencia. Los hombres instruidos siguen siendo, a pesar de todo, la aristocracia de la inteligencia, e ignorar un determinado libro, una determinada particularidad de la ciencia literaria, será siempre, incluso en un hombre con mucho talento, un signo de plebeyez intelectual. La distinción y la nobleza también consisten en el orden del pensamiento, en una especie de masonería de costumbres y

en una herencia de tradiciones<sup>[33]</sup>.

Muy pronto, en esta afición y esta diversión que es la lectura, la preferencia de los grandes escritores se decanta por las obras de los autores antiguos. Aquellos que a sus contemporáneos les parecieron los más «románticos» no leían sino a los clásicos. En la conversación de Victor Hugo, cuando habla de sus lecturas, los nombres que más se repiten son los de Molière, Horacio, Ovidio y Regnard. Alphonse Daudet, el menos libresco de los escritores, cuya obra totalmente moderna y llena de vida parece haber rechazado cualquier herencia clásica,

leía, citaba y comentaba constantemente a Pascal, Montaigne, Diderot y Tácito<sup>[34]</sup>. Casi se podría decir, resucitando quizá con esta interpretación totalmente parcial por otra parte, la vieja distinción entre clásicos y románticos, que son los públicos (los públicos inteligentes, claro está) los que son románticos, mientras que los maestros (incluso los llamados románticos, los maestros preferidos de los públicos románticos) son clásicos. (Una observación que se podría extender a todas las artes. El público va a oír la música de monsieur Vincent d'Indy, y monsieur Vincent d'Indy

estudia la de Monsigny<sup>[35]</sup>. El público va a las exposiciones de monsieur Vuillard y de monsieur Maurice Denis mientras éstos van al Louvre). Y ello es debido sin duda a que los escritores y los artistas originales, que son los que hacen accesible y deseable para el público el pensamiento contemporáneo, lo tienen en cierto modo tan incorporado que un pensamiento diferente los divierte más. Les exige más esfuerzo, y también les da más placer; cuando uno lee, siempre le gusta salir un poco de sí mismo, viajar.

Pero hay otra causa a la cual prefiero atribuir esta predilección que

sienten las mentes más ilustres por las obras antiguas<sup>[36]</sup>. Y es que para nosotros no sólo tienen, como las obras contemporáneas, la belleza que suponen en ellas la mente que las creó. Reciben otra más emocionante aún, y es que su materia misma, quiero decir la lengua en la que fueron escritas, es como un espejo de la vida. Un poco de la felicidad que sentimos al pasear por una ciudad como Beaune, que conserva intacto su hospital del siglo XV, con su pozo, su lavadero, su bóveda artesonada y pintada, su tejado de aguilones horadados por ojos de buey y rematados por estilizadas espigas de plomo

repujado (todas esas cosas que una época al desaparecer ha dejado allí como olvidadas, todas esas cosas que eran propias suyas, puesto que ninguna de las épocas posteriores las ha visto nacer iguales), todavía sentimos algo de esa felicidad al pasear por una tragedia de Racine o un tomo de Saint-Simon. Porque contienen todas las bellas formas de lenguaje abolidas que guardan el recuerdo de usos o de maneras de sentir que ya no existen, huellas persistentes del pasado a las que nada del presente se parece y cuyo color sólo el tiempo, al pasar por ellas, ha podido embellecer.

Una tragedia de Racine o un

volumen de las *Memorias* de Saint-Simon son como objetos hermosos que ya no se fabrican. El lenguaje en el cual han sido esculpidos por grandes artistas con una libertad que hace brillar su delicadeza y resalta su fuerza innata nos emociona como la visión de ciertos mármoles, hoy inusitados, que empleaban los obreros de antaño. Sin duda en uno de esos edificios viejos la piedra ha guardado fielmente el pensamiento del escultor, pero también, gracias al escultor, la piedra, de una especie hoy desconocida, se nos ha conservado, revestida de todos los colores que el escultor supo sacar de



ella, descubrir y armonizar. Es justamente la sintaxis viva en Francia en el siglo XVII —y en ella unas costumbres y una forma de pensar desaparecidas— lo que nos gusta encontrar en los versos de Racine. Son las formas mismas de esa sintaxis, desveladas, respetadas y embellecidas por su cincel tan franco y delicado, las que nos emocionan en esos giros de lenguaje coloquiales hasta la singularidad y la audacia<sup>[37]</sup> y de ellas vemos, en los fragmentos más dulces y más tiernos, pasar como un trazo rápido o volver atrás en bellas líneas quebradas, el brusco perfil. Son esas formas obsoletas tomadas de la vida

misma del pasado las que contemplamos en la obra de Racine como en una ciudad antigua que ha permanecido intacta. Sentimos ante ellas la misma emoción que ante esas formas también abolidas de la arquitectura, que ya sólo podemos admirar en los escasos y magníficos ejemplares que nos ha legado el pasado que los fabricó: como las viejas murallas de las ciudades, los torreones y las almenas, los baptisterios de las iglesias; como cerca del claustro, o bajo el osario del Atrio, el pequeño cementerio que olvida al sol, bajo sus mariposas y sus flores, la Fuente funeraria y el Farol de los muertos.

Es más, no son sólo las frases las que dibujan a nuestros ojos las formas del alma antigua. Entre las frases —y pienso en libros muy antiguos que originariamente se recitaban—, en el intervalo que las separa se conserva todavía hoy, como en un hipogeo inviolado, llenando los intersticios, un silencio varias veces secular. A menudo en el Evangelio de San Lucas, al toparme con los *dos puntos* que lo interrumpen antes de cada uno de los fragmentos casi en forma de cánticos de los que está sembrado<sup>[38]</sup>, he oído el silencio del creyente que acababa de detener su lectura en voz alta para

entonar los versículos siguientes como un salmo<sup>[39]</sup> que le recordara los salmos más antiguos de la Biblia. Este silencio llenaba todavía la pausa de la frase que, habiéndose escindido para incluirla, había conservado su forma; y más de una vez, mientras leía, me aportó el perfume de una rosa que la brisa entrando por la ventana abierta había esparcido por la sala capitular donde se celebraba asamblea y que no se había evaporado desde hacía casi dos mil años. *La divina comedia* y los dramas de Shakespeare también dan la impresión de contemplar, insertos en la actualidad, algo del pasado; esa impresión tan exaltante que

hace que ciertas «Jornadas de lectura» se asemejen a jornadas de paseos por Venecia, por la Piazzeta, por ejemplo, cuando uno tiene delante, con su color medio irreal de objetos situados a cuatro pasos y a muchos siglos de distancia, las dos columnas de granito gris y rosa que llevan en sus capiteles, una el león de San Marcos y la otra a San Teodoro pisoteando al cocodrilo; esas dos bellas y esbeltas extranjeras llegaron antaño de Oriente por el mar que rompe a sus pies; sin comprender las frases intercambiadas a su alrededor, ellas siguen perpetuando sus días del siglo XII en medio de la muchedumbre de hoy, en

esa plaza pública donde brilla todavía  
distráídamente, muy cerca, su sonrisa  
lejana.

## Días de lectura (II)

Sin duda han leído las *Memorias* de la condesa de Boigne. Hay «tantos enfermos» en este momento que los libros encuentran lectores, e incluso lectoras. Sin duda, cuando no podemos salir a hacer visitas, nos gustaría más recibirlas que leer, pero «en estos tiempos de epidemias», incluso las visitas que recibimos no dejan de tener peligro. La señora que, desde la puerta en la que se detiene un instante —sólo un instante— para que sirva de marco a la amenaza, y grita: «¿No le darán miedo

las paperas y la escarlatina? Le aviso que mi hija y mis nietos las tienen. ¿Puedo entrar?». Y entra sin esperar respuesta. O la menos franca que saca el reloj: «Me tengo que marchar corriendo: tengo a tres hijas con la rubéola; voy de una a otra; mi inglesa está en la cama desde ayer con mucha fiebre y me parece que me va a tocar a mí, porque esta mañana no me encontraba bien al levantarme. Precisamente he hecho un gran esfuerzo para visitarle...».

Así que es mejor no recibir a nadie, y como no podemos pasar el día al teléfono, leemos. Sólo leemos como último recurso. Primero llamamos



mucho por teléfono. Y como somos niños que juegan con las fuerzas sagradas sin estremecernos ante su misterio, sólo vemos del teléfono que «es cómodo», o más bien, como somos niños mimados, que «no es muy cómodo», mandamos queja tras queja a *Le Figaro*, pues no nos parece lo bastante rápida en sus cambios la magia admirable que necesita unos minutos antes de hacer aparecer junto a nosotros, invisible pero presente, a la amiga con la que queríamos hablar y que, aunque sigue sentada a la mesa en la ciudad lejana en la que reside, bajo cielos diferentes de los nuestros, con un clima

que no es el que nos rodea, entre circunstancias y preocupaciones que ignoramos y que ahora nos va a relatar, de repente se ve transportada a cien leguas (ella y todo el entorno en el que está inmersa) contra nuestro oído, a donde la ha convocado nuestro capricho. Y somos como el personaje de cuento de hadas ante el que un mago, obedeciendo a sus deseos, hace aparecer bajo una luz mágica a su amada hojeando un libro, llorando o recogiendo flores, muy cerca de él y sin embargo muy lejos, en el lugar en el que se encuentre.

Y para que el milagro se reproduzca sólo tenemos que acercar los labios al

artefacto mágico y llamar —durante mucho tiempo a veces, hay que reconocerlo— a las Vírgenes Prudentes cuya voz escuchamos cada día sin llegar a conocer su rostro y que son nuestros ángeles guardianes en estas tinieblas vertiginosas cuyas puertas vigilan celosamente, las Omnipotentes que hacen surgir los rostros ausentes cerca de nosotros, sin que los podamos ver; sólo tenemos que llamar a estas Danaides de lo Invisible que, sin cesar, vacían, llenan, trasladan las urnas oscuras de los sonidos, las Furias celosas que, mientras murmuramos una confidencia a una amiga, gritan irónicas

«¡estoy escuchando!» en el momento en el que esperábamos no ser oídos de nadie, esas servidoras irritadas del Misterio, Divinidades implacables, ¡las Damas del Teléfono! Y en cuanto su llamada resuena en la noche colmada de apariciones y ante la que se abren nuestros oídos, un ruido ligero, un ruido abstracto —el de la supresión de la distancia— y la voz de nuestra amiga se dirige a nosotros.

Si en ese momento entra por la ventana y la importuna mientras habla con nosotros la canción de un viandante, el timbre de un ciclista o la fanfarria lejana de un regimiento en marcha, todo

ello resuena claramente en nuestros oídos (como para mostrarnos que es ella la que está junto a nosotros, con todo lo que la rodea en ese momento, lo que alcanza a su oído y distrae su atención) —detalles de verdad, ajenos al tema, inútiles en sí mismos, pero tanto más necesarios para revelarnos toda la evidencia del milagro— rasgos sobrios y encantadores de color local, descriptivos de la calle y el camino provinciano a los que da su casa; semejantes a los que elegiría un poeta cuando desea, al hacer vivir a un personaje, evocar un ambiente a su alrededor.

Su voz nos habla, está ahí, pero ¡qué lejos! Cuántas veces la habré escuchado con angustia, como si ante esta imposibilidad de ver, sin pasar por largas horas de viaje, a aquella cuya voz estaba tan cerca de mi oído, sintiera mejor la decepción que alberga la apariencia de la cercanía más dulce y a qué distancia podemos estar de las cosas amadas en el momento en que nos parece que sólo tendríamos que extender la mano para retenerlas. Presencia real —esta voz tan cercana— en la separación efectiva. Pero también anticipación de una separación eterna. Muchas veces, al escucharla así sin

verla, a aquella que me hablaba desde tan lejos, me pareció que esta voz clamaba desde las profundidades de las que no se vuelve y conocí la ansiedad que me invadiría un día, cuando una voz vuelva así, sola, sin estar atada a un cuerpo que no volveré a ver, murmurando a mi oído palabras que hubiera querido besar al pasar por unos labios que ya son polvo para siempre.

Decía que antes de decidirnos a leer, tratamos de seguir hablando, de llamar por teléfono, pedimos un número tras otro. Pero a veces las Hijas de la Noche, las Mensajeras de la Palabra, las Diosas sin rostro, las Guardianas

caprichosas, no quieren o no pueden abrimos las puertas de lo Invisible, el Misterio que reclamamos permanece sordo, el venerable inventor de la imprenta y el joven príncipe amante de pintura impresionista y chófer — ¡Gutenberg y Wagram!— que invocan incansables dejan nuestras súplicas sin respuesta. Entonces, como no podemos ir de visita, como tampoco podemos recibir, como las Damas del Teléfono no nos pueden comunicar, nos resignamos a callar: leemos.

En sólo unas semanas, podremos leer el nuevo volumen de versos de madame de Noailles, *Les*



*Éblouissements* (no sé si se mantendrá este título), superior a estos libros llenos de genialidad: *Le Coeur innombrable* y *L'Ombre des jours*, equiparable, me parece, a *Feuilles d'automne* o a *Les Fleurs du mal*. Mientras tanto, podríamos leer la exquisita y pura *Margaret Ogilvy de Barrie*, maravillosamente traducida por R. d'Humières, que no es sino la vida de una campesina relatada por un poeta, su hijo. Pero no, desde el momento en que nos hemos resignado a leer, elegimos mejor libros como las *Mémoires* de madame de Boigne, libros que nos den la ilusión de que seguimos saliendo,

visitando a las personas que no habíamos podido conocer porque no habíamos nacido en tiempos de Luis XVI y, por lo demás, no son muy diferentes de las que conocemos, porque llevan casi todas los mismos nombres que ellos, sus descendientes y amigos nuestros que, por una cortesía conmovedora con nuestra memoria claudicante, han conservado los mismos nombres de pila y se siguen llamando Odón, Ghislain, Nivelon, Victurnien, Josselin, Léonor, Artus, Tucdual, Adhéaume o Raynulphe. Hermosos nombres de pila que no deberían provocar la sonrisa, pues vienen de un

pasado tan remoto que, en su insólito esplendor, parecen centellear misteriosamente, como los nombres de profetas y santos que se inscriben abreviados en los vitrales de las catedrales. Jehan, por ejemplo, que, aunque se parece más a los nombres actuales, aparece inevitablemente como trazado en caracteres góticos en un libro de horas por un pincel mojado en purpurina, azul real o azul ultramar. Ante estos nombres, el populacho podría repetir la canción de Montmartre:

Bragance, ya conocemos a  
este pajarraco.

Muy orgulloso tiene que ser para cargar con un nombre así.

¿Es que no se puede llamar como todo el mundo?

Pero el poeta, si es sincero, no comparte este jolgorio y, con los ojos puestos en el pasado que le descubren estos nombres, responderá con Verlaine:

Veo y oigo muchas cosas  
en su nombre carolingio.

Un pasado muy amplio, quizá. Me gustaría pensar que estos nombres que

sólo han llegado hasta nosotros en ejemplares escasos, gracias al amor por las tradiciones de algunas familias, fueron en otros tiempos nombres extendidos —tanto entre los villanos como entre los nobles— y que así, a través de las escenas ingenuamente coloreadas de linterna mágica que nos presentan estos nombres, no sólo vemos al poderoso señor de la barba azul o a su hermana Ana en la torre, sino al campesino encorvado sobre la hierba que verdea y los soldados cabalgando por las carreteras llenas de polvo del siglo XIII.

Sin duda muchas veces esta

impresión medieval que nos dan sus nombres no resiste a la frecuentación de aquellos que los llevan y que no mantienen ni comprenden su poesía, pero ¿acaso es razonable pedir a los hombres que sean dignos de sus nombres, cuando no hay ni un país, ni una ciudad, ni un río cuya vista pueda calmar la sed de ensueño que su nombre ha hecho nacer en nosotros? Lo más sensato sería sustituir todas las relaciones sociales y muchos viajes por la lectura del *Almanaque* del Gotha y la *Guía de ferrocarriles*.

Las *Memorias* de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, como las de

la condesa de Boigne, son conmovedoras porque dan a la época contemporánea, a nuestros días que vivimos sin belleza, una perspectiva bastante noble y bastante melancólica, colocándolos en el primer plano de la historia. Nos permiten pasar fácilmente de las personas que hemos conocido en la vida —o que han conocido nuestros padres— a los padres de esas personas que, siendo autores o personajes de estas *Memorias*, han podido asistir a la Revolución y ver pasar a María Antonieta. De modo que las personas que hemos podido ver o conocer —las que hemos visto con los ojos de la carne

— son como los personajes de cera de tamaño natural que, en primer plano de los cuadros vivientes, pisando hierba de verdad y enarbolando un bastón comprado en una tienda, parecen pertenecer a la muchedumbre que los contempla y nos conducen poco a poco hasta el telón pintado del fondo al que dan, gracias a hábiles transiciones, la apariencia del relieve de la realidad y de la vida. Así es como a partir de esta madame de Boigne, nacida D'Osmond, criada, nos dice, sobre las rodillas de Luis XVI y María Antonieta, he visto con frecuencia en el baile, cuando era adolescente, a su sobrina, la anciana



duquesa de Maillé, nacida D'Osmond, más que octogenaria, pero todavía soberbia, con su cabello gris que, al dejar su peinado la frente despejada, hacía pensar en la historiada peluca de tres rulos de un magistrado. Y recuerdo que mis padres cenaban con frecuencia con el sobrino de madame de Boigne, monsieur D'Osmond, para quien ella escribió sus memorias y cuya fotografía encontré entre sus documentos, junto con muchas cartas que les envió. De modo que mis primeros recuerdos de baile unidos a los relatos, un poco más imprecisos para mí, pero muy reales para mis padres, se unen por un vínculo

ya casi inmaterial a los recuerdos que madame de Boigne había conservado y nos relata de las primeras fiestas a las que asistió: todo ello entreteje una trama de frivolidades, aunque poética, porque acaba con la consistencia de un sueño, puente ligero que va del presente a un pasado ya lejano y que une, para hacer más viva la historia y casi histórica la vida, la vida con la historia.

Desgraciadamente ya he llegado a la tercera columna de este diario y ni siquiera he comenzado mi artículo. Debía llamarse «El esnobismo y la posteridad», pero no podré mantener este título pues he llenado todo el

espacio que me correspondía sin decir ni una palabra del Esnobismo o de la Posteridad, dos personajes que nunca pensaron en ver juntos, para mayor felicidad de la segunda, y sobre los que quería someterles algunas reflexiones inspiradas por la lectura de las *Mémoires* de madame de Boigne. Será para otra ocasión. Y si alguno de los fantasmas que se interponen constantemente entre mi pensamiento y su objeto, como ocurre en los sueños, viene de nuevo a llamar mi atención y a apartarla de lo que tengo que decirles, la haré a un lado como Ulises apartaba con la espada a las sombras que se

arremolinaban a su alrededor implorando una forma o una sepultura.

Hoy no he podido resistir al llamamiento de estas visiones que veía flotar entre dos aguas, en la transparencia de mi pensamiento. Y he intentado sin éxito lo que el maestro cristalero logra a menudo cuando transporta y fija sus sueños, a la distancia misma en que se le habían aparecido, entre dos aguas enturbiadas por reflejos oscuros y rosados, en un material translúcido en el que a veces un rayo tornasolado, llegado del corazón, podía hacerles creer que seguían evolucionando en el seno de un

pensamiento vivo. Como las Nereidas que el escultor antiguo arrebató al mar, pero que se creían todavía sumergidas en él cuando nadaban entre las olas de mármol del bajorrelieve que las representaba. Me equivoqué. No lo volveré a hacer. La próxima vez les hablaré del esnobismo y de la posteridad, sin dar más vueltas. Y si alguna idea se me cruza, si una indiscreta fantasía, queriendo meterse donde no la llaman, amenaza de nuevo con interrumpirnos, suplicaré que nos deje tranquilos: «¡Señorita, estamos hablando, no corte la comunicación!».

# *De El método de Sainte-Beuve* **(extractos)**

[...]

Me parece que así tendría cosas que decir sobre Sainte-Beuve, y mucho más respecto a él que sobre él mismo, cosas que podrían tener su importancia, que al mostrar de qué pie cojea, en mi opinión, como escritor y como crítico, quizá llegaría a decir, sobre lo que debe ser la crítica y sobre lo que es el arte, algunas

cosas que me rondan la cabeza. Y de paso, y a propósito de él, como suele hacer él mismo con frecuencia, lo tomaría como motivo para hablar de determinadas formas de vida...

[...]

Esta definición y este elogio del método de Sainte-Beuve los tomé de un artículo de Paul Bourget, porque la definición era corta y el elogio estaba permitido, pero hubiera podido citar a otros veinte críticos. Su historia natural de los espíritus, su forma de buscar en la biografía del hombre, en la historia de su familia, en todas sus particularidades,

la comprensión de sus obras y la naturaleza de su genio es algo que todo el mundo reconoce como original en él, es lo que él mismo reconocía, y tenía razón, por otra parte. El propio Taine, que soñaba con una historia natural de los espíritus más sistemática y mejor codificada, con quien Sainte-Beuve no estaba de acuerdo por cuestiones relativas a la raza, no dice nada diferente en su elogio de éste: «El método de Sainte-Beuve no es menos precioso que su obra. En eso ha sido un inventor: ha trasladado a la historia moral los procedimientos de la historia natural».



[...]

Ahora bien, en el arte no hay (al menos en el sentido científico) un iniciador, un precursor. Todo está en el individuo, cada individuo vuelve a empezar la tentativa artística o literaria. Y las obras de sus predecesores no constituyen, como en la ciencia, una verdad establecida que sirve de provecho al que venga después. Un escritor genial en nuestros días tiene todo por hacer: no está más adelantado que Homero.

Los filósofos que no han sabido encontrar lo que tiene de real e independiente toda ciencia en el arte han

tenido que imaginar el arte, la crítica, etc., como ciencias en las que el predecesor está forzosamente menos avanzado que el que sigue.

Por otra parte, no hace falta enumerar a todos los que reconocen la originalidad, la excelencia, en el método de Sainte-Beuve. Sólo tenemos que dejarle a él la palabra:

La literatura —decía Sainte-Beuve— no se diferencia o se separa del resto del hombre y de la organización [...]. No hay que dar muchas vueltas para conocer a un hombre, es decir, algo

diferente de un espíritu puro. Mientras no nos hemos planteado sobre un autor determinadas preguntas y no les hemos dado una respuesta, aunque sea para nosotros mismos y en voz muy baja, no estemos seguros de conocerlo completamente, aunque esas preguntas parezcan bien ajenas a la naturaleza de sus escritos: ¿cuáles eran sus opiniones religiosas? ¿Cómo le impresionaba el espectáculo de la naturaleza? ¿Cómo se comportaba respecto a las mujeres, el dinero? ¿Era rico,

pobre, cuál era su régimen, su forma cotidiana de vivir? ¿Cuál era su vicio o su punto débil? Ninguna de las respuestas a estas preguntas es indiferente para juzgar al autor de un libro, o el libro mismo, si dicho libro no es un tratado de geometría pura, sobre todo si es una obra literaria, es decir, en la que entra de todo, etc.

Este método que aplicó instintivamente toda su vida y en el que, hacia el final, veía asomar los prolegómenos de una botánica literaria...

La obra de Sainte-Beuve no es una obra profunda. El famoso método que le convierte, según Taine, según Paul Bourget y tantos más, en el maestro inigualable de la crítica en el siglo XIX, este método que consiste en no separar al hombre de su obra, en considerar que no es indiferente para juzgar al autor de un libro, si dicho libro no es «un tratado de geometría pura», en empezar respondiendo a las preguntas que parecen más ajenas a su obra (¿cómo se comportaba...?), en rodearse de toda la información posible sobre un escritor,

en compulsar su correspondencia, en preguntar a los hombres que le conocieron, hablando con ellos si siguen con vida, leyendo todo lo que hayan podido escribir sobre él si están muertos, este método ignora lo que un trato asiduo con nosotros mismos nos enseña: que un libro es el producto de un yo diferente del que manifestamos en nuestros hábitos, en la sociedad, en nuestros vicios. Sólo podremos acceder a este yo, si queremos comprenderlo, en el fondo de nosotros mismos, intentando recrearlo en nuestro interior. Nada nos puede dispensar de este esfuerzo de nuestro corazón. Debemos construir

completamente esta verdad y... Es demasiado fácil creer que nos llegará una mañana con la correspondencia, en forma de carta inédita que un bibliotecario amigo nuestro nos hará llegar, o que la aprenderemos de la boca de alguien que haya conocido bien al autor. Hablando de la gran admiración que inspira a muchos escritores de la nueva generación la obra de Stendhal, Sainte-Beuve dice: «Que me permitan decirles, para valorar nítidamente este espíritu bastante complicado, y sin exagerar nada en ningún sentido, que preferiblemente me basaré en mis propias impresiones y recuerdos, en lo

que me dirán los que le conocieron en sus mejores años y en sus orígenes, en lo que dirán Mérimée y Ampère, en lo que me diría Jacquemont si viviera, en pocas palabras, aquellos que le vieron y disfrutaron de él en su forma primitiva».

¿Y por qué? ¿En qué medida el hecho de haber sido amigo de Stendhal permite juzgarle mejor? Es probable, por el contrario, que lo dificulte mucho. El yo que produce las obras está enturbiado para sus amigos por el otro, que puede ser muy inferior al yo exterior de muchas personas. Por otra parte, la mejor prueba es que Sainte-Beuve, que conoció a Stendhal, que recogió sobre él



de «monsieur Mérimée» y de «monsieur Ampère» toda la información posible, provisto, en pocas palabras, de todo lo que piensa él que permite al crítico valorar con más exactitud un libro, dio de Stendhal la opinión siguiente: «Acabo de releer, o de intentar hacerlo, las novelas de Stendhal. Son francamente detestables».

[...]

Y acaba con estas dos perlas: «Al criticar así, con cierta franqueza, las novelas de Beyle, estoy lejos de condenarle por haberlas escrito [...]. Sus novelas son lo que pueden, pero no

son vulgares. Son como su crítica, sobre todo para uso de los que la hacen». Y estas palabras, con las que termina el estudio: «Beyle tenía en el fondo una rectitud y una seguridad en las relaciones íntimas que nunca hay que olvidar reconocer, cuando por otra parte le decimos todas las verdades». Vamos, que monsieur Beyle era un buen hombre. Quizá no merecía la pena coincidir con tanta frecuencia en cada una de las cenas de la Academia y demás con monsieur Mérimée, ni «tirar de la lengua a monsieur Ampère» para llegar a este resultado y, tras leer estas frases, nos sentimos menos preocupados que

Sainte-Beuve al pensar que llegarán nuevas generaciones.

[...]

En ningún momento parece haber entendido Sainte-Beuve lo que hay de especial en la inspiración y en el trabajo literario y lo que le diferencia plenamente de las ocupaciones de otros hombres y de las otras ocupaciones del escritor. No marcaba ninguna frontera entre la ocupación literaria, en la que, en soledad, relegando al silencio las palabras que pertenecen tanto a los demás como a nosotros mismos, con las que, incluso cuando estamos solos,

juzgamos las cosas sin ser nosotros mismos, nos volvemos a mirar a la cara en soledad, tratamos de entender, y de reproducir, el sonido auténtico de nuestro corazón... ¡Y la conversación!

Sólo la apariencia engañosa de la imagen nos presenta algo más exterior y más vago [cuando estamos trabajando], algo más profundo y recogido en la intimidad. En realidad, lo que damos al público es lo que hemos escrito solos, para nosotros mismos, es realmente la obra personal... Lo que damos en la intimidad, a la conversación (por muy refinada que sea, y la más refinada es la peor de todas, pues falsea la vida

espiritual al asociarse a ella: las conversaciones de Flaubert con su sobrina y con el relojero no representan ningún peligro) y a las producciones destinadas a la intimidad, es decir, menguadas para coincidir con la opinión de algunas personas, que no son más que conversación escrita, son la obra de un yo mucho más exterior, no el yo profundo que sólo encontramos cuando nos abstraemos de los otros y del yo que conoce a los otros, el yo que ha esperado mientras estábamos con los otros, que sentimos como lo único real, y para el que los artistas acaban viviendo exclusivamente, como un dios

del que se alejan cada vez menos y a quien han sacrificado una vida que sólo sirve para honrarlo.

[...]

Y por no haber visto el abismo que separa al escritor del hombre de mundo, por no haber comprendido que el yo del escritor sólo se muestra en sus libros y que sólo muestra a los hombres de mundo (o incluso a los hombres de mundo que son en sociedad los otros escritores y que sólo son escritores cuando están solos) un hombre de mundo como ellos, inaugurará este famoso método que, según Taine, Bourget y

tantos más, constituye su gloria, que consiste en interrogar ávidamente, para entender a un poeta, a un escritor, a los que lo han conocido, han tenido trato con él, que podrán decirnos cómo se comportaba en asuntos de mujeres, es decir, precisamente en todos los puntos en los que no está en juego el yo auténtico del poeta.

[...]

De la misma forma vemos a Sainte-Beuve creer que la vida de salón que le gustaba era indispensable para la literatura, y proyectarla a través de los siglos: aquí la corte de Luis XIV, allá el

círculo de elegidos del Directorio... En realidad, este creador infatigable, que a menudo ni siquiera descansó el domingo y recibe su salario de gloria el lunes por el placer que causa a los buenos jueces y los golpes que inflige a los malvados, concibe la literatura como esos artículos de los lunes, que quizá podremos releer, pero que deben escribirse en su momento, preocupándose por la opinión de los buenos jueces para gustar, y sin contar demasiado con la posteridad. Contempla la literatura tras el filtro del tiempo. [...] La literatura le parece algo de época que vale lo que valía el personaje. En suma, más vale



desempeñar un papel político importante y no escribir que ser un político descontento y escribir un libro de moral... No es como Emerson, que decía que debíamos enganchar el carro a una estrella. Él trata de engancharlo a lo que le parece más contingente: la política.

[...]

De vez en cuando me pregunto si lo mejor que tiene la obra de Sainte-Beuve no son sus versos. Ahí se acaban los juegos intelectuales. Ya no se acerca a las cosas lateralmente, con mil trucos y malabarismos. El círculo infernal y

mágico está roto. Como si la mentira constante del pensamiento dependiera en él de la habilidad falsa de la expresión, como si al dejar de hablar en prosa dejara de mentir. Como un estudiante obligado a traducir su pensamiento al latín se ve obligado a ponerlo al desnudo, Sainte-Beuve se encuentra por primera vez en presencia de la realidad y recibe de ella un sentimiento directo. [...] De él, de su yo inconsciente, profundo, personal, sólo queda la torpeza. A menudo vuelve, como la naturalidad, pero este detalle tan poca cosa, tan encantador y sincero por otra parte, que es su poesía, este esfuerzo

hábil y a veces afortunado para expresar la pureza del amor, la tristeza del atardecer en la gran ciudad, la magia del recuerdo, la emoción de las lecturas, la melancolía de la vejez incrédula, muestra —porque sentimos que es lo único real en él— la ausencia de significado de toda una obra crítica maravillosa, inmensa, burbujeante, ya que todas estas maravillas nos llevan a este punto. Apariencia: sus artículos de los lunes. Realidad: estos pocos versos. Los versos de un crítico son el contrapeso de la eternidad de toda su obra.

# *Swann* explicado por Proust

«Sólo publico un volumen, *Por el camino de Swann*, de una novela que tendrá como título general *En busca del tiempo perdido*. Hubiera querido publicarlo todo junto, pero ya no se editan obras en varios volúmenes. Soy como alguien que tiene una alfombra demasiado grande para las viviendas actuales y no tiene más remedio que cortarla.

»Jóvenes escritores por los que siento simpatía preconizan por el

contrario una acción breve con pocos personajes. No es la forma en que yo entiendo la novela. ¿Cómo explicarlo? Sabe que hay una geometría plana y una geometría en el espacio. Para mí, la novela no es únicamente psicología plana, sino psicología en el tiempo. He tratado de aislar esta sustancia invisible del tiempo, pero para hacerlo necesitaba una experiencia que pudiera durar. Espero que al final de mi libro un hecho social sin importancia, un matrimonio entre dos personas que en el primer volumen pertenecían a dos mundos muy diferentes, indicará que ha pasado el tiempo y adquirirá la belleza de algunos

plomos patinados de Versalles, que el tiempo ha cubierto con una capa de esmeralda.

»Luego, como una ciudad que, mientras el tren sigue su camino zigzagueante, nos aparece a veces a la derecha y a veces a la izquierda, los distintos aspectos que un mismo personaje toma a los ojos de otro, hasta el punto de que parecen personajes sucesivos y diferentes, darán — únicamente por esta razón— la sensación del tiempo transcurrido. Estos personajes resultarán ser más tarde distintos de lo que son en el volumen actual, diferentes de lo que creemos que

son, como ocurre a menudo en la vida, por otra parte.

»No sólo reaparecerán los mismos personajes a lo largo de esta obra con diferentes aspectos, como en algunos ciclos de Balzac, sino en un mismo personaje —nos dice monsieur Proust— algunas impresiones profundas, casi inconscientes.

»Desde este punto de vista —prosigue monsieur Proust— mi libro sería quizá como un ensayo de una serie de “novelas del inconsciente”: no me avergonzaría llamarlas “novelas bergsonianas” si creyera que lo son, pues en todas las épocas la literatura ha

tratado de vincularse —a posteriori, naturalmente— a la filosofía imperante. Pero no sería exacto, pues mi obra está dominada por la distinción entre memoria involuntaria y memoria voluntaria, distinción que no sólo no aparece en la filosofía de Bergson, sino que además es contradictoria con ella.

»—¿Cómo establece esta distinción?

»—Para mí, la memoria voluntaria, que es sobre todo una memoria de la inteligencia y de los ojos, sólo nos da del pasado aspectos sin veracidad, pero si un olor, un sabor recuperados en circunstancias muy diferentes, despiertan en nosotros a nuestro pesar el



pasado, nos damos cuenta de hasta qué punto este pasado era diferente de lo que creíamos recordar, lo que dibujaba nuestra memoria voluntaria, como los malos pintores, con colores sin veracidad. En este primer volumen, el narrador, que habla en primera persona (y que no soy yo) recupera de repente años, jardines, seres olvidados en el sabor de un sorbo de té en el que ha mojado un trozo de magdalena; sin duda lo recordaba todo, pero sin color, sin encanto. He podido hacerle decir que, como en el juego japonés en el que sumergimos tenues bolas de papel que, una vez dentro de la taza, se estiran, se

retuercen se convierten en flores y personajes, todas las flores de su jardín y los nenúfares del Vivonne, y la buena gente del pueblo, y las casitas, la iglesia y todo Combray y sus alrededores, todo ello toma forma, se vuelve sólido y brota, con la ciudad y los jardines, de la taza de té.

»Yo creo que el artista sólo debería pedir a los recuerdos involuntarios la materia prima de su obra. En primer lugar, precisamente porque son involuntarios, se forman solos, atraídos por una semejanza de un instante, tienen un cuño de autenticidad. Además, nos devuelven las cosas en una dosificación

exacta de la memoria y del olvido. Finalmente, como nos hacen saborear la misma sensación en circunstancias muy diferentes, la liberan de toda contingencia, nos devuelven su esencia extratemporal, que es precisamente el contenido de la belleza del estilo, esta verdad universal y necesaria que sólo traduce precisamente la belleza del estilo.

»Si me permito razonar así sobre mi libro —prosigue monsieur Proust— es porque no es en modo alguno una obra de razonamiento, porque sus menores elementos proceden de mi sensibilidad, porque los he percibido ante todo en el

fondo de mí mismo, sin comprenderlos, porque me ha costado tanto esfuerzo convertirlos en algo inteligible como si hubieran sido tan ajenos al mundo de la inteligencia como... ¿cómo expresarlo? un motivo musical. Me parece que piensan que se trata de sutilezas. ¡Oh, no! ¡Todo lo contrario! Les aseguro que se trata de realidades. Lo que no hemos tenido que aclarar personalmente, porque estaba claro ya (por ejemplo, ideas lógicas) no es realmente nuestro, ni siquiera sabemos si es real. Son sólo “potencialidades” que elegimos arbitrariamente. Además, sabe usted, es algo que se ve inmediatamente en el

estilo.

»El estilo no es un embellecimiento en modo alguno, como creen algunas personas, ni siquiera es un problema de técnica, es —como el color en los pintores— una cualidad de la visión, una revelación del universo particular que ve cada uno de nosotros y que no ven los demás. El placer que nos procura un artista es el de darnos a conocer un universo más».



MARCEL PROUST (1871-1922). Nació el 10 de julio de 1871 en Auteuil, París (Francia), en el seno de una familia acomodada. Su padre era el médico Adrien Proust y su madre, Jeanne Weil, era una mujer culta descendiente de una adinerada familia de origen judío. Proust era un niño enfermizo, pues desde

temprana edad padeció asma. Se instruyó en el Liceo Condorcet. Sus padres querían que estudiase Derecho, cosa que hizo en la Sorbona y en la Escuela de Ciencias Políticas, aunque finalmente dedicó casi todo su tiempo en exclusiva a la escritura.

Desde 1905, año de la muerte de su querida madre, se recluyó en su hogar y volcó todo su tiempo en la escritura de su obra más importante, «En busca del tiempo perdido» (1913-1927), caracterizada en su narrativa por su ahondamiento en la introspección personal y en el retrato psicológico de sus caracteres. Esta obra, dividida en

varios volúmenes con tintes autobiográficos, le proporcionó el Premio Goncourt en 1919. Póstumamente apareció la novela «Jean Santeuil» (1956), un libro que había comenzado a escribir en 1895.

Respecto a su vida sentimental, Proust era homosexual a pesar de que estuvo enamorado en su infancia de Marie de Benardaky. Su relación amorosa más importante la mantuvo con su secretario Alfred Agostinelli, fallecido en un accidente de aviación cuando pilotaba una avioneta que el propio Proust le había regalado.



El escritor francés murió de neumonía el 18 de noviembre de 1922, acompañado de su criada Celeste Albaret. Tenía 51 años.

# Notas

[1] Título de un cuadro de Gustave Moreau que se encuentra en el museo Moreau. <<

[2] En Sheffield. <<

[3] Entre los escritores que hablaron de Ruskin, Milsand fue uno de los primeros: desde el punto de vista cronológico y por la fuerza de su pensamiento. Fue como un precursor, un profeta inspirado e incompleto y no vivió lo suficiente como para ver desarrollarse la obra que en suma había anunciado. <<

[4] En *The Stones of Venice*, y también más adelante en *Val d'Arno*, en *The Bible of Amiens*... Ruskin considera que las piedras brutas son una obra de arte en sí que el arquitecto no debe mutilar: «En ellas está escrita una historia y en sus venas y sus zonas, en sus líneas quebradas, sus colores escriben las leyendas diversas siempre exactas de los antiguos regímenes políticos del reino de las montañas al que pertenecieron estos mármoles, de sus flaquezas y sus energías, de sus convulsiones y sus consolidaciones

desde el principio de los tiempos. <<

[5] El Ruskin de De La Sizeranne. Ruskin se consideró hasta ese momento, y con razón, como un coto privado de De La Sizeranne; si a veces intento aventurarme en sus tierras, no será para ignorar o para usurpar su derecho, que no sólo es el del primer ocupante. En el momento de entrar en este tema, completamente dominado por el monumento magnífico que elevó a Ruskin, tengo que rendirle homenaje y pagar mi tributo. <<



[6] Para ser más exactos, se cita una vez Saint-Urbain en *Seven Lamps* y Amiens una vez también (aunque sólo en el prefacio de la segunda edición), aunque se habla de Abbeville, Avranches, Bayeux, Beauvais, Caen, Caudebec, Chartres, Coutances, Falaise, Lisieux, París, Reims, Rouen, Saint-Lô, si nos limitamos a Francia. <<

[7] En *Saint Mark's Rest* llega a decir que sólo hay un arte griego, desde la batalla de Maratón al dogo Selvo (véanse las páginas de *The Bible of Amiens* en las que los hace descender de Dédalo, «el primer escultor que dio una representación patética de la vida humana», a los arquitectos que excavaron el antiguo laberinto de Amiens). Y en los mosaicos del baptisterio de San Marcos reconoce en un serafín una arpía, sobre Herodías, una canéfora, en una cúpula de oro, un vaso griego... <<

[8] Asimismo, en *Val d'Arno*, el león de San Marcos descende en línea recta del león de Nemea, las plumas que le coronan son las que se ven sobre la cabeza del Hércules de Camarina (*Val d'Arno*, I, § 16, p. 13) con la diferencia, indicada en la misma obra (*ibídem*, VIII, § 203, p. 169) de que «Hércules derriba al animal y se hace una túnica y un gorro con su piel, mientras que el griego San Marcos convirtió al animal e hizo de él un evangelista».

Si citamos este pasaje no es para encontrar descendencia sagrada al león

de Nemea, sino para insistir en todo el pensamiento del final de este capítulo de *The Bible of Amiens* de que «existe un arte sacro clásico». Ruskin no quería contraponer lo griego a lo cristiano, sino a lo gótico (*Val d'Arno*, p. 161), «pues San Marcos es griego como Heracles». Llegamos aquí a una de las ideas más importantes de Ruskin, o más exactamente, a uno de los sentimientos más originales que ha aportado a la contemplación y al estudio de las obras de arte griegas y cristianas. Y es necesario, para que se entienda bien, citar un pasaje de *Saint Mark's Rest* que, en nuestra opinión, entre todas las

obras de Ruskin, es una de las que muestra más claramente, de las que resalta mejor esta disposición anímica particular que le llevaba a no tener en cuenta el advenimiento del cristianismo, a reconocer ya en las obras paganas una belleza cristiana, a identificar la persistencia de un ideal helénico en las obras de la Edad Media. Está claro que esta disposición anímica, en nuestra opinión totalmente estética, al menos lógicamente en su esencia, por no decir cronológicamente en su origen, se sistematizó en el espíritu de Ruskin, que la extendió a la crítica histórica y religiosa, pero incluso cuando Ruskin

compara la realeza griega y la realeza franca (*Val d'Arno*, cap. «Franqueza»), cuando declara en *The Bible of Amiens* que «el cristianismo no aportó grandes cambios al ideal de la virtud y la felicidad humana», cuando habla, como hemos visto en la página anterior, de la religión de Horacio, se limita a extraer conclusiones teóricas del placer estético que había sentido al ver en Herodías una canéfora, en un serafín una arpía, en una cúpula bizantina un vaso griego. He aquí el pasaje de *Saint Mark's Rest*: «Y esto es cierto, no sólo para el arte bizantino, sino para todo el arte griego. Dejemos de lado la palabra bizantino. Sólo hay un

arte griego, de la época de Homero a la del dogo Selvo» (podríamos decir de Teognis a la condesa de Noailles), «y estos mosaicos de San Marcos fueron ejecutados en la fuerza misma de Dédalo con el instinto de construcción griego, con la misma certeza que hubo un cofre de Cípselo o una flecha de Erectea».

Luego Ruskin entra en el baptisterio de San Marcos y dice: «Por encima de la puerta está el festín de Herodes. La hija de Herodías baila con la cabeza de San Juan Bautista en un cesto sobre la cabeza. Se trata simplemente de una joven griega cualquiera, de las que vemos en un vaso griego, con un ánfora

sobre la cabeza, trasladada hasta aquí [...]. Pasemos ahora a la capilla bajo la oscura cúpula. Muy oscura para mis ojos ancianos, apenas descifrable para los vuestros, si son jóvenes y brillantes, debe de ser bien hermoso, pues está en el origen de todos los fondos de cúpulas de oro de Bellini, de Cima, de Carpaccio; es de nuevo un vaso griego, pero con nuevos dioses. El Querubín de diez alas que está al fondo detrás del altar lleva escrito en el pecho: “Plenitud de la Sabiduría”. Simboliza el espíritu amplio, pero sólo es una arpía griega y en sus miembros las escasas carnes apenas ocultan las garras de ave que



fueron. Por encima se alza Cristo arrastrado por un torbellino de ángeles y, al igual que las cúpulas de Bellini y Carpaccio sólo son la amplificación de la cúpula en la que vemos esta arpía, al igual *El paraíso* de Tintoretto es sólo la culminación del pensamiento contenido en esta estrecha cúpula.

»Estos mosaicos no son anteriores al siglo XIII, y sin embargo son absolutamente griegos en todas las modalidades del pensamiento y en todas las formas de la tradición. Las fuentes de fuego y agua son puramente la forma de la Quimera y la Sirena, y la joven bailando, aunque princesa del siglo XIII

con mangas de armiño, no deja de ser el fantasma de una dulce jovencita que lleva el agua de una fuente de Arcadia». Véase cuando Ruskin dice: «Creo que soy el único que sigue pensando con Herodoto». Cualquiera que tenga el espíritu lo bastante aguzado como para que le llamen la atención los rasgos característicos de la fisonomía de un escritor, sin limitarse respecto a Ruskin a lo que se haya podido decir: que era un profeta, un vidente, un protestante y tantas cosas más que no tienen demasiado sentido, sentirá que estos rasgos, aunque ciertamente secundarios, son no obstante muy «ruskinianos».

Ruskin vive en una especie de sociedad fraterna con todos los grandes espíritus de todos los tiempos y, como sólo se interesa por ellos en la medida en que pueden responder a preguntas eternas, no existen para él antiguos y modernos y puede hablar de Herodoto como si fuera un contemporáneo. Como los antiguos no tienen precio para él, salvo en la medida en que son «actuales», pueden servir de ilustración para nuestras meditaciones cotidianas, no los considera en absoluto antiguos. Pero como además todas sus palabras no sufren la distancia, pues no se consideran relativas a una época, tienen mayor importancia para él,

conservan en cierta forma el valor científico que pudieron tener, pero que el tiempo les había hecho perder. De la forma en que Horacio habla a la fuente de Bandusia, Ruskin deduce que era piadoso «a la manera de Milton». Y ya a los once años, al aprender por placer las odas de Anacreonte, aprendió «con seguridad, lo que me resultó muy útil en mis estudios posteriores sobre el arte griego, que los griegos amaban a las palomas, las golondrinas y las rosas tan tiernamente como yo» (*Praeterita*, § 81). Evidentemente para un Emerson la «cultura» tiene el mismo valor, pero sin detenemos en las diferencias, que son

profundas, observemos en primer lugar, insistiendo en los rasgos particulares de la fisionomía de Ruskin, que la ciencia y el arte no eran cosas diferentes a sus ojos (véase la «Introducción», p. 51-57), por lo que habla de los antiguos como sabios con la misma reverencia que de los antiguos como artistas. Invoca el salmo número 104 cuando se trata de descubrimientos de historia natural, se suma a la opinión de Herodoto (y la contrapondría sin problemas con la opinión de un sabio contemporáneo) en una cuestión de historia religiosa, admira una pintura de Carpaccio como una contribución

importante a la historia descriptiva de los papagayos (*Saint Mark's Rest*, «The Shrine of the Slaves»). Evidentemente, por aquí llegamos también a la idea del arte sagrado clásico «sólo hay un arte griego, etc., San Jerónimo y Hércules», etc., y cada una de estas ideas nos llevan a las demás, pero en este momento sólo tenemos un Ruskin que ama tiernamente su biblioteca, que no establece diferencias entre la ciencia y el arte, que piensa, por consiguiente, que una teoría científica puede seguir siendo verídica como una obra de arte puede ser hermosa (esta idea nunca está explícitamente expresada en sus textos,

pero los gobierna secretamente y es la única que ha hecho posibles todas las demás) y que pide a una oda antigua o a un bajorrelieve medieval información sobre historia natural o sobre filosofía crítica, convencido de que es más útil consultar a todos los hombres sabios de todos los tiempos y de todos los países que a los locos, aunque sean actuales. Naturalmente, esta inclinación se ve reprimida por un sentido crítico tan acertado que podemos fiarnos de él ciegamente y Ruskin lo exagera únicamente por el placer de gastar pequeñas bromas sobre «la entomología del siglo XIII», etc. <<

[9] *Praeterita*, I, cap. II. <<



[10] ¡Qué interesante colección haríamos con los paisajes de Francia vistos por ojos ingleses: las costas de Francia de Turner, Versalles de Bonnington, Auxerre o Valenciennes, Vézelay o Amiens, de Walter Pater, Fontainebleau de Stevenson y tantos más! <<

[11] *The Seven Lamps of Architecture.*

<<

[12] Esta frase de Ruskin se aplica, por otra parte, mejor a la idolatría tal y como la entiendo, si la tomamos aisladamente, que tal y como se inserta en *Lectures on Art*. Por otra parte, en una nota presento más adelante el comienzo de este razonamiento. <<

[13] ¿Cómo Barrès, al elegir en un capítulo admirable de su último libro, un Senado ideal para Venecia pudo omitir a Ruskin? ¿No era más digno de pertenecer a él que Léopold Robert o Théophile Gautier y no habría estado en el lugar que le corresponde, entre Byron y Barrès, entre Goethe y Chateaubriand?

<<

[<sup>14</sup>] *Stones of Venice*, I, IV, § 71. Este versículo está tomado del Eclesiastés, XII, 9 [*N. de la T.*: en realidad corresponde a Eclesiastés, XI, 9]. <<

[15] Cap. III, § 27. <<

[16] No he tenido tiempo de explayarme sobre este defecto, pero me parece que a través de mi traducción, por muy opaca que sea, el lector podrá percibir, como a través del burdo cristal bruscamente iluminado de un acuario, la forma rápida pero visible en que la frase secuestra el pensamiento y la merma inmediata que supone para éste. <<

[17] En *The Bible of Amiens* el lector encontrará a menudo fórmulas similares.

<<



[18] Renan. <<

[19] Me quedaba alguna duda sobre el carácter plenamente acertado de esta idea, pero la deseché rápidamente por la única forma de verificación que existe para nuestras ideas, es decir, la confrontación fortuita con un gran espíritu. Casi en el momento en que acababa de escribir estas líneas, se publicaban en *La Revue des Deux Mondes* los versos de la condesa de Noailles que presento más abajo. Se verá que, sin saberlo, para hablar como monsieur Barrès en Comburg, «estaba siguiendo con mis pasos los pasos del

genio»:

Hijos, contemplad bien todas las  
llanuras onduladas,

la capuchina rodeada de abejas,

contemplad bien el estanque, los  
campos, antes del amor,

pues después nunca se ve nada del  
mundo.

Después sólo vemos nuestro corazón por  
delante,

sólo vemos única la llama encendida en  
la carretera

no oímos nada, no sabemos nada,

escuchamos

los pasos del triste amor que corre o que  
se sienta. <<

[20] El lector encontrará aquí la mayor parte de las páginas escritas para una traducción de *Sésame et les Lys* y reimpresas gracias a la generosa autorización de Alfred Vallette. Estaban dedicadas a la princesa Alexandre de Caraman-Chimay como testimonio de una admiración y un afecto que se mantuvieron inalterados durante veinte años. <<

[21] Confieso que determinado empleo del imperfecto de indicativo —ese tiempo cruel que nos presenta la vida como algo efímero y a la vez pasivo, que en el momento mismo de describir nuestras acciones las impregna de ilusión, las aniquila en el pasado sin dejarnos como el perfecto el consuelo de la actividad— siempre ha sido para mí una fuente inagotable de misteriosas tristezas. Todavía hoy puedo haber pensado durante horas en la muerte con tranquilidad; basta que abra un volumen de los *Lundis* de Sainte-Beuve y me

tope por ejemplo con esta frase de Lamartine (se trata de madame Albany): «Nada en ella *recordaba* aquella época... *Era* una mujercita cuya cintura un poco desdibujada por el peso había perdido, etc.», para que me sienta invadido por una profunda melancolía. En las novelas, la intención de provocar lástima es tan visible en el autor que uno se defiende un poco más. <<

[22] Se puede intentar, dando una especie de rodeo, para los libros que no son de imaginación pura y que tienen un sustrato histórico. Balzac, por ejemplo, cuya obra en cierto modo impura es una mezcla de imaginación y de realidad muy poco transformada, se presta a veces singularmente bien a este tipo de lectura. O al menos ha encontrado al más admirable de esos «lectores históricos» en Albert Sorel, que ha escrito sobre *Un asunto tenebroso* y sobre *El reverso de la historia contemporánea* incomparables ensayos.



Por lo demás, a monsieur Sorel, que tiene una mente inquisitiva y un cuerpo tranquilo y poderoso, la lectura, que es un placer a la vez ardiente y reflexivo, parece venirle muy bien; durante la lectura, las mil sensaciones de poesía y confuso bienestar que propicia alegremente la buena salud crean alrededor de la ensoñación del lector un placer dulce y dorado como la miel. Por otra parte, este arte de encerrar tantos pensamientos originales y poderosos en una lectura, monsieur Sorel no sólo lo ha llevado a este grado de perfección a propósito de obras semihistóricas. Siempre recordaré —y con qué

agradecimiento— que mi estudio sobre *La Biblia de Amiens* le inspiró las páginas tal vez más profundas que jamás haya escrito. <<

[23] Esta obra se amplió posteriormente añadiendo a las dos primeras conferencias una tercera: «El misterio de la vida y sus artes». Las ediciones populares siguieron conteniendo sólo «Tesoros de los reyes» y «Jardines de las reinas». En el presente volumen, hemos traducido únicamente estas dos conferencias, sin ninguno de los prefacios que Ruskin escribió para *Sésamo y lirios*. Las dimensiones de este volumen y la extensión de nuestro propio comentario no nos han permitido hacer más. Salvo cuatro (Smith, Elder &

Cie), las numerosas ediciones de *Sésamo y lirios* han sido todas publicadas por Georges Allen, el ilustre editor de toda la obra de Ruskin y director de Ruskin House. <<

[24] *Sésamo y lirios*, «Tesoros de los reyes», p. 6. <<

[25] En realidad, esta frase no se encuentra, al menos bajo esta forma, en *El capitán Fracasse*. En vez de «como aparece en la *Odisea* de Homero, poeta greciano», dice simplemente «según Homero». Pero como las expresiones «aparece en Homero», «aparece en la *Odisea*», que se hallan por otra parte en la misma obra, me proporcionaban un placer del mismo tipo, me he permitido, para que el ejemplo fuera más llamativo para el lector, fundir todas esas bellezas en una, hoy que ya no siento por ellas, a decir verdad, aquel respeto religioso.

En otro lugar de *El capitán Fracasse* Homero es calificado de poeta greciano, y seguro que también eso me encantaba. No obstante, ya no soy capaz de recuperar con la suficiente exactitud aquellas alegrías olvidadas y no estoy seguro de no haber forzado la nota y rebasado la medida al acumular en una sola frase tantas maravillas. Pero no lo creo. Y pienso con nostalgia que la exaltación con la cual repetía la frase de *El capitán Fracasse* a los lirios y a las vincapervincas inclinados al borde del río, mientras daba patadas a los guijarros de la alameda, habría sido más deliciosa aún si hubiese podido

encontrar en una sola frase de Gautier  
tantos encantos como mi propio artificio  
reúne hoy, sin conseguir, ¡ay!,  
proporcionarme placer alguno. <<



[26] Noto su germen en Fontanes, de quien Sainte-Beuve ha dicho: «Este aspecto epicúreo era muy fuerte en él [...], sin esas costumbres un poco materiales, Fontanes con su talento habría producido mucho más [...] y obras más duraderas». Obsérvese que el impotente siempre pretende no serlo. Fontanes dice:

Según dicen pierdo el tiempo,  
ellos solos honran al siglo

... y asegura que trabaja mucho.

El caso de Coleridge ya es más patológico. «Ningún hombre de su época, y quizá de ninguna época —dice Carpenter (citado por Ribot en su hermoso libro sobre las Enfermedades de la Voluntad)— ha reunido como Coleridge la potencia de razonamiento del filósofo, la imaginación del poeta, etc. Y sin embargo, no hay nadie que, dotado de tan notables talentos, haya sacado tan poco provecho de ellos: el gran defecto de su carácter era la falta de voluntad para aprovechar sus dotes naturales, de manera que teniendo siempre en la mente proyectos gigantescos, jamás intentó seriamente

llevar a cabo ninguno. Desde el principio de su carrera, encontró a un librero generoso que le prometió treinta guineas por unos poemas que le había oído recitar, etc. Prefirió acudir todas las semanas a mendigar sin entregar una sola línea de aquel poema que le hubiera bastado escribir para liberarse». <<

[27] Huelga decir que sería inútil buscar este convento cerca de Utrecht y que todo este fragmento es de pura imaginación. Me lo han sugerido, sin embargo, las líneas siguientes que escribe monsieur Léon Séché en su obra sobre Sainte-Beuve: «A él (a Sainte-Beuve) se le ocurrió un día, mientras estaba en Lieja, tomar contacto con la pequeña iglesia de Utrecht. Era un poco tarde, pero Utrecht estaba muy lejos de París y no sé si *Volupté* habría bastado para abrirle de par en par los archivos de Amersfoort. Lo dudo un poco, pues

incluso después de los dos primeros volúmenes de su *Port-Royal*, el sabio piadoso que a la sazón guardaba aquellos archivos, etc., Sainte-Beuve obtuvo con dificultad del buen monsieur Karsten el permiso de hojear apenas algunos legajos [...]. Abrid la segunda edición de *Port-Royal* y veréis el testimonio de reconocimiento de Sainte-Beuve a monsieur Karsten» (Léon Séché, *Sainte-Beuve*, t. I, p. 229 y ss). En cuanto a los detalles del viaje, se basan todos en impresiones reales. No sé si se pasa por Dordrecht para ir a Utrecht, pero he descrito Dordrecht tal como la vi. No fue yendo a Utrecht sino

a Vollendam cuando viajé en barcaza por entre las cañas. El canal que he colocado en Utrecht está en Delft. He visto en el hospital de Beaune un Van der Weyden, y unas monjas de una orden procedente, creo, de Flandes, que todavía llevan la misma toca, no que en Roger Van der Weyden, sino que en otros cuadros que he visto en Holanda.

<<

[28] El esnobismo puro es más inocente. Complacerse en el trato con alguien porque un antepasado suyo fue a las Cruzadas es vanidad, la inteligencia no tiene nada que ver en esto. Pero complacerse en el trato de alguien porque el nombre de su abuelo se halla en Alfred de Vigny o en Chateaubriand, o (seducción realmente irresistible para mí, lo confieso) tener el blasón de su familia (se trata de una mujer muy digna de ser admirada sin eso) en el gran rosetón de Notre Dame de Amiens, aquí ya empieza el pecado intelectual. Todo

eso lo he analizado extensamente en otro lugar, aunque todavía me quede mucho por decir, y no hace falta insistir más aquí. <<



[29] Paul Stapfer, «Souvenirs sur Victor Hugo», publicados en la *Revue de Paris*. <<

[30] Schopenhauer, *El mundo como representación y como voluntad* (capítulo de la Vanidad y los sufrimientos de la vida). <<

[31] «Lamento haber pasado por Chartres sin haber podido ver la catedral» (*Viaje a España*, p. 2). <<

[32] Me dicen que se convirtió en el célebre almirante de Tinan, padre de madame Pochet de Tinan, cuyo nombre fue tan querido por los artistas, y abuelo del brillante oficial de caballería. Fue él también, me parece, quien en el sitio de Gaëte garantizó durante un tiempo el avituallamiento y las comunicaciones de Francisco II y de la reina de Nápoles (ver Pierre de la Gorce, *Histoire du second Empire*). <<

[33] La verdadera distinción, por lo demás, siempre finge dirigirse sólo a personas distinguidas que tienen las mismas costumbres y no necesita «explicaciones». Un libro de Anatole France sobreentiende multitud de conocimientos eruditos, contiene constantes alusiones que el vulgo no percibe y que, aparte de sus otras cualidades, constituyen su incomparable nobleza. <<

[34] Ésta es sin duda la razón de que muchas veces, cuando un gran escritor se dedica a la crítica, habla mucho de las ediciones de obras antiguas y muy poco de los libros contemporáneos. Ejemplo, los *Lundis* de Sainte-Beuve y la *Vie littéraire* de Anatole France. Pero mientras monsieur Anatole France juzga maravillosamente bien a sus contemporáneos, podemos decir que Sainte-Beuve ignoró a todos los grandes escritores de su tiempo. Y no vale objetar que estaba cegado por odios personales. Después de rebajar

increíblemente al novelista en Stendhal, celebra, a modo de compensación, la modestia, los modos delicados del hombre, ¡como si no hubiera otra cosa favorable que decir de él! Esta ceguera de Sainte-Beuve en lo que a su época se refiere contrasta singularmente con sus pretensiones de clarividencia y adivinación. «Todo el mundo se cree capaz —dice en *Chateaubriand et son groupe littéraire*— de pronunciarse sobre Racine y Bossuet... Pero la sagacidad del juez, la perspicacia del crítico, se demuestra sobre todo en los escritos nuevos, que el público aún no conoce. Juzgar a primera vista, adivinar,

adelantarse, he aquí el don crítico. ¡Qué pocos lo poseen!». <<



[35] Y, recíprocamente, los clásicos no tienen mejores comentaristas que los «románticos». Sólo los románticos, en efecto, saben leer las obras clásicas, porque las leen como han sido escritas, románticamente, porque para leer bien a un poeta o a un prosista tiene uno mismo que ser, no un erudito, sino un poeta o un prosista. Eso es cierto para las obras menos «románticas». Los hermosos versos de Boileau no nos los han señalado los profesores de retórica, sino Victor Hugo:

*Et dans quatre mouchoirs de sa  
beauté salis*

*envoie au blanchisseur ses  
roses et ses lys.*

[Y en cuatro pañuelos de su  
belleza impuros

envía al lavandero sus rosas y  
sus lirios].

O monsieur Anatole France:

*L'ignorance et l'erreur à ses  
naissantes pièces*

*en habits de marquis, en robes de comtesses.*

[La ignorancia y error de sus nacientes piezas

con trajes de marqués, con galas de condesa].

El último número de *La Renaissance latine* (15 de mayo de 1905) me permite, en el momento en que corrijo estas pruebas, extender, con un nuevo ejemplo, esta observación a las Bellas Artes. Nos muestra, en efecto, en monsieur Rodin (artículo de monsieur

Mauclair) al verdadero comentarista de la escultura griega. <<

[36] Predilección que ellos mismos creen en general fortuita: suponen que los libros más bellos han sido escritos casualmente por los autores antiguos; y sin duda puede ser cierto, ya que los libros antiguos que leemos son los que han sobrevivido de todo el pasado, que es vastísimo comparado con la época contemporánea. Pero una razón en cierto modo accidental no puede bastar para explicar una actitud mental tan general.

<<

[37] Creo, por ejemplo, que el encanto que normalmente la gente encuentra en estos versos de *Andrómaca*:

*Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? À quel titre?*

*Qui te l'a dit?*

[¿Por qué asesinarle? ¿Qué ha hecho? ¿En nombre de qué?

¿Quién te lo ha dicho?]

... viene precisamente de que el vínculo

sintáctico habitual se ha roto voluntariamente. «¿En nombre de qué?» no se refiere a «¿qué ha hecho?», que va inmediatamente delante, sino a «¿por qué asesinarle?». Y «¿quién te lo ha dicho?» también se refiere a «asesinar». (Recordando otro verso de *Andrómaca*: «¿Quién os ha dicho, Señor, que me desprecia?», se puede suponer que: «¿Quién te lo ha dicho?» está por «¿quién te ha dicho que le asesines?»).

Zigzagues de la expresión (la línea recurrente y quebrada de la que hablo más arriba) que no dejan de oscurecer un poco el sentido, hasta el punto de que una vez oí a una gran actriz, más

preocupada por la claridad del discurso que por la exactitud de la prosodia, decir resueltamente: «¿Por qué asesinarle? ¿En nombre de qué? ¿Qué ha hecho?». Los más célebres versos de Racine lo son en realidad porque tienen ese encanto de una audacia coloquial de lenguaje lanzada como un puente atrevido entre dos orillas tranquilas. *Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle* («Inconstante, te amaba, ¿qué habría hecho fiel?»). Y qué placer encontrarse con estas expresiones cuya simplicidad casi común confiere al sentido, como algunas caras de Mantegna, una plenitud tan dulce y un



colorido tan bello:

*Et dans un fol amour ma  
jeunesse embarquée...*

*Réunissons trois coeurs qui  
n'ont pu s'accorder.*

[Y en un loco amor mi juventud  
*embarcada...*

Unamos tres corazones que no se  
han puesto *de acuerdo*],

Y por eso hay que leer a los escritores clásicos en el original y no contentarse con antologías. Las páginas famosas de

los escritores son a menudo aquellas en las que la contextura íntima de su lenguaje está disimulada por la belleza, de un carácter casi universal, del fragmento. No creo que la esencia particular de la música de Gluck se trasluzca tanto en un aria sublime como en cierta cadencia de sus recitativos, donde la armonía es como el sonido mismo de la voz de su genio, cuando recae sobre una entonación involuntaria en la que se nota toda su gravedad genuina y su distinción, cada vez que como quien dice se le oye tomar aliento. Quien haya visto fotografías de San Marcos de Venecia puede creer (y hablo

sólo del exterior del monumento) que tiene una idea de esa iglesia con sus cúpulas, cuando únicamente aproximándose, hasta poder tocarlas con la mano, a las estrías esmaltadas de aquellas columnas risueñas, cuando únicamente viendo la fuerza extraña y grave que enrosca unas hojas o pone unos pájaros en aquellos capiteles que sólo se pueden distinguir de cerca, cuando únicamente dejándose impresionar allí mismo por aquel monumento achaparrado, con sus masteleros floridos y su decorado de fiesta, su aspecto de «palacio de exposiciones», se siente resplandecer en

aquellos rasgos significativos pero accesorios y que ninguna fotografía es capaz de captar su verdadera y compleja individualidad. <<

[38] «Y María dice: “Mi alma alaba al Señor y toda su dicha está en Dios, mi Salvador”, etc. Zacarías, su padre, estaba habitado por el Espíritu Santo y profetizó con estas palabras: “Bendito sea el Señor, Dios de Israel, por habernos redimido”», etc. «La recibió en sus brazos, bendijo a Dios y dijo: “Ahora, Señor, permite que tu servidor se vaya en paz...”». <<

[39] A decir verdad, ningún testimonio positivo me permite afirmar que en esas lecturas el recitador cantase el tipo de salmos que San Lucas ha introducido en su Evangelio. Pero me parece que eso es lo que se deduce comparando diferentes pasajes de Renan y especialmente de San Pablo, p. 257 y ss., los Apóstoles, pp. 99 y 100, Marco Aurelio, pp. 502-503, etc. <<