

José Balza

**OBSERVACIONES Y AFORISMOS**

## El pensamiento y la distancia

Toni Montesinos

José Balza, desnudo entre aves y con el rumor del río, en el salvaje Orinoco de sus ocho años, «sudoroso, estigmatizado por la luna en la ventana». José Balza, despidiéndose de la adolescencia, «pecho fuerte y manos siempre cálidas». José Balza en los años setenta en un bar de Nueva York, «un hombre elástico, elegante y sencillo», descubriendo con asombro citas entre (gente joven y vieja) jóvenes y viejos en busca de un amor sin edades – materia narrativa de primera—. José Balza ya maduro, hipnotizando con su voz penetrantemente suave a la audiencia de un programa de radio, de televisión. José Balza ante un volcán asiático en un viaje espectral, frente a unas ruinas griegas, contaminado de México. José Balza y una mesa y un whisky hace unos meses en las calles galdosianas de Madrid. José Balza en su casa con los invitados de Nochevieja, cuando la flor de medianoche se abre y cierra por una sola vez al año. José Balza psicólogo en la universidad, José Balza profesor en California, José Balza conferenciante en Salamanca, José Balza leyendo poesía y filosofía, escribiendo narrativa y ensayos. José Balza en la alta estantería de una biblioteca, entre Isaac Bábel y Balzac. José Balza regalando unos labios de alambre (del escultor venezolano Hernán Rodríguez) de un escultor venezolano a un admirador goloso por las bocas femeninas del Caribe. José Balza viviendo en la ciudad natal de algunos de sus álter egos: «quizá la más fresca en el centro del continente», José Balza escuchando a Bach, y un bolero, y una nueva voz de mujer. José Balza y su totalidad, su ambigüedad, su multiplicidad. Quién es José Balza. No lo sé.

Apenas intuyo –la Obra habla– que José Balza forzaría una improvisada despedida antes que sufrir un adiós doloroso, prorrumpiría en «el doble arte de morir». Tal vez el amor en él tiene tal dosis de presencia que se vuelve testigo de sí mismo, que ama imponiendo milímetros de separación, y en vez de lo tangible, todo adquiere la máscara de lo platónico. Percibo que José Balza vive enamorado de todo lo bello y que nunca podrá ser un ser, estar en un estar triste, y que practica la telepatía con sus ojos. ¿El protagonista innominado de la novela *Percusión* es él mismo o, mejor-peor dicho, podría serlo en su vida nómada, de palabra e imaginación sensuales, de metafísico encuentro con la naturaleza? ¿Es José Balza un activo proust, un onetti fuera de la cama, un joyce ordenado, un kafka sano? No tengo ni la más remota idea de qué sentido tiene que exista el individuo José Balza, por qué no se ahogó cuando tuvo que haberlo engullido el Orinoco de niño. Pero aquella supervivencia suya es mi vivencia hoy; el agua agónica que tragó al zafarse de la corriente, el líquido que ahora bebo y sacia mi curiosidad por el hombre y por lo que éste es capaz de crear con el lenguaje.

Me parece que sus lentes desmesurados son la advertencia de que todo lo ve, de que los otros han de estar vigilantes, pues su cristal es una cámara que registra las pequeñas pasiones que anidan en los personajes que luego nacen de su vientre virgen de maldad. Cuidado arriba. Creo que aún sobrevuela el pájaro que una vez despertó su sueño infantil, «aquel talismán sonoro, recóndito» que veía en la copa de un árbol en el Delta pleno de misterios. El libro, la radio, el disco son objetos que llegan a lomos de amables serpientes hasta la selva, un tesoro de la civilización que el mowgli y robinsón y thoreau y quiroga José Balza acaricia porque sabe que jamás lo traicionarán: el idioma adviene y él lo va a hacer sonar. El bosque es una orquesta, una erección para los sentidos, y el Director yace oculto señalando el destino del intérprete elegido: le apunta con su

miembro máspreciado para decirle que suyo es el sinfónico acorde de las plantas y animales, y el eco del futuro es presente para siempre: ve a mirar el inútil mundo pero siempre regresa, tu ítica guardará tu sueño hasta la vuelta.

Allá donde está José Balza hay una enredadera que se extiende como en una orgía de movimientos lujuriosos e intenciones (-no siempre-) castas. Allá donde mira José Balza existe un cuento atrapado que reclama liberarse de su silencio. Allá donde camina José Balza se extiende su sendero de soledad. Su alma de alicia atravesando la cascada afronta una cueva sensitiva de placeres refinados: cada frase es una penetración. Se hizo cronista de los diferentes tiempos cuando asistió al encuentro de la mano cervantina con la tinta que apuntó *en un lugar de La Mancha...*, cuando miró con tierna comprensión al insomne Ramos Sucre disponer su concentrado suicidio: los relatos que glosan estos dos instantes – «Historia de alguien», «La máscara feliz» – suponen que José Balza estuvo (se imaginó) allí. Allá, en la sintonía de dos relojes y arenas que convergen en un cruce de genialidad creativa. Más acá, en el lado de quien echa su vasija de tierra al mar de la tradición.

Hasta los dieciséis años, él abraza en cada árbol un posible libro, y el bosque amazónico constituye su fértil biblioteca. Cada hoja es un verso, una historia, un ejercicio de posibilidades al fin: espacio para la lluvia, el viento, la ley de la gravedad. Aún José Balza llama de este modo humilde sus escrituras, meros «ejercicios narrativos». Cada texto es una raíz que tendrá que crecer en la mirada del lector, que detecta la distancia entre lo observado y las palabras que verbalizan la observación: «La literatura de Balza está imantada por la lejanía, por la búsqueda de lo otro, la franja rota y convulsa a voluntad, como en el verso de Vallejo: “jamás tan cerca arremetió lo lejos”»: palabras de Juan Villoro. ¿Y no es el género del

aforismo, el que nos convoca aquí, el que mejor se ajusta a la mansedumbre de una distancia entre el creador y su pensamiento? El amante que ha dado su semilla se separa del cuerpo acabado de poseer; se aleja tras regalar el torbellino de su último movimiento. Así el escritor de aforismos exprime una idea y su mancha se tiende en forma de breve sintaxis.

\*

Un día de 1974, Julio Cortázar visita Venezuela y, a la vuelta en su casa de París, coge un papel y escribe: «Querida Myriam». Es el 15 de noviembre. Myriam Berrizbeitia es una estudiante de la Universidad Católica Andrés Bello que está realizando una tesis sobre *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*; ha ido a hablar de ello con el cronopio, que ya ha publicado todas sus obras importantes y le quedan diez años de vida, no demasiada literatura y mucho compromiso social. Pero Cortázar no sabía entonces quién era el joven José Balza. «Lo de querida no es mera retórica epistolar —continúa escribiendo en su piso del número 9 de la Rue de l'Eperon—. Creo que nunca le agradeceré bastante que me haya dado los libros de José Balza, puesto que él había preferido no hacerlo por el momento y yo me hubiera marchado de Caracas sin saber nada de un escritor que me parece digno de ser conocido». A José Balza le queda un mes para cumplir sólo treinta y cinco años, pero el argentino, leyendo esa novela, lo ve «en el umbral de una madurez ya presente o previsible en cada pasaje; le tengo fe a Balza, creo que su obra futura será para él y para nosotros una gran experiencia».

El tiempo ha pasado y el pronóstico se ha cumplido. A la selva de pasiones artísticas de José Balza le han llovido los premios y los

homenajes, los lectores eruditos y los apasionados de su prosa. La planta literaria creció, ramificándose en páginas sobre los asuntos más diversos. He ahí un particular *árbol de la vida*, bajo cuya sombra de títulos el sol caraqueño no alcanza la vista del escritor, que en este exacto instante mira de frente el monte Ávila con la memoria. Ha desaparecido el reloj de su muñeca, y el pasaporte arde en el crematorio del olvido. Ni el propio José Balza sabe quién es, por qué el Orinoco le avisó de aquella manera, cuándo el río de la existencia le volverá a ahogar o a salvar. Una hiedra pecaminosa le rodea el cuerpo y le ata al árbol, inmoviliza su pensar, lo deja en la incertidumbre de eludir su próximo paso: si atender al llamado de un cuento que concibió anoche o solamente respirar, solamente dejarse desvanecer. Su maquinaria narrativa está reposando un segundo, y todo pero nada importa. Sólo el amor por las cosas y seres importa. Tal vez, sólo la soledad guarda relevancia. Y su música.

El solitario Cortázar subrayó «interminablemente», como apuntó en la carta, la página 50 de *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* en la cual se hablaba de amor. Yo subrayé «Ambos saben que existen para amarse», en la página 23 de *Después Caracas*, en el segundo párrafo del breve, precioso capítulo 2, que empieza: «La manera más sencilla de decirlo sería: en ella se concentran los sabores: el gusto del aire, el aroma del mundo, lo táctil del pensamiento». Mi lápiz ha marcado esa frase y muchas más a lo largo de esa novela; mi ejemplar de *Percusión* está plagado de rayas horizontales, de asteriscos, de signos exclamativos. Todas esas marcas en tantas de sus obras conforman mi personal selección de observaciones y aforismos; una manera poética, precisa de hablar de lo que a veces tiene pocas posibilidades de ser expresado. Pero José Balza encuentra el camino para conseguirlo. Como halló la forma de salir a flote en el Delta, el hecho de que la selva se prolongue en su psique —expresión suya hallada en una entrevista—, de basar parte

de su literatura en un planteamiento geográfico: «Lo que más me ha apasionado es tocar el espacio, que el lector sienta el espacio».

Un aforismo también es un lugar donde estar, una geografía indeleble. Uno lee una pequeña meditación, y la cabeza se yergue a pensar en lo leído. En el horizonte, reside el tiempo –el espacio– en que ese vino de palabras permanece en el paladar del intelecto. Y vuelta a empezar, a echar otro trago. La consigna está clara: jamás entrar en el laberinto de mentirse a uno mismo; los otros detectarán el engaño de las ideas sin salida, por lo que el aforista no puede jugar a ese pasatiempo sino orientar su ejército de ideas en campo abierto: es un honesto profesional. Quizá por ese motivo José Balza apunta en la nota previa a este libro algo sobre decir la verdad, lo que equivale a la paz de la conciencia y, sobre todo, de los recuerdos. Y pocos rostros, voces, almas tan proclives a transmitir paz como los diferentes rostros, voces y almas del múltiple y único José Balza. Decirse la verdad en todo momento para que la reciba el lector, y la transforme en *su* verdad. Y así como Romain Rolland dijo de Tolstói: «Una cosa lo salvó siempre: su absoluta sinceridad», yo digo lo propio de *mi* José Balza, del que nada sé pero todo intuyo.

Diciembre 2010

La isla, más de seiscientos kilómetros emergiendo de las aguas, me ha retenido siempre. Es una parte del Delta del Orinoco, pero está conmigo cuando permanezco en las ciudades que amo: Moscú, Salamanca, Viena, Nueva York; ciudades con ríos.

Allá, a orillas del Orinoco, leí a los diez años una frase que no olvidé: «Si dices la verdad no necesitas tener memoria». ¿Quién la escribió? No lo sé, estaba en una de esas raras revistas que llegaban a la selva. Esas sintéticas palabras, que tanto decían, me condujeron a leer sesgadamente, buscando aquellos disparos fascinantes, en los que un texto parece condensarse.

Cuando a los diecinueve años redacté la primera narración que decidiría conservar —*Marzo anterior*— establecí la oposición de un personaje consigo mismo —niño y adulto a la vez— mediante lo que llamé entonces una tónica conceptual: percepciones, proposiciones, conceptos que podían contradecirse, casi simultáneamente. Estos iban sembrados dentro de las imágenes y acciones como un secreto.

Desde entonces no he dejado de admirar el pensamiento enérgico, conciso, que puede alterar o confirmar lo cotidiano en pocas palabras. Leo con fruición a cualquier genio —Platón, Shakespeare, Gracián, Proust, Wittgenstein— hasta encontrar en ellos las respuestas que la vida, tan cambiante, necesita para su tránsito.

Placer complementario me producen los autores de sentencias que los reflejan y nos iluminan. Chamfort, De la Rochefoucauld, Emerson, Kafka, Ramos Sucre, Camus, Edmond Jabés, (Rafael Cadenas), etc.

Tal vez por mucho de todo eso, redacté durante décadas algunas apreciaciones sobre aspectos de mi interés. Un desorden emotivo o pensado. Encuentro mis cuadernos de notas llenos de ellas. Pero me atrevo sólo a reunir aquí algunas de esas



observaciones, que en ocasiones y lugares diversos, fueron imantadas hacia centros comunes. Surgieron en Jerusalem, en Cali, en Berlín, en Caracas y también en la inmensa isla del Delta, donde persiste mi corazón. ¿No es también la geografía fragmentaria de un Delta cierta forma de pensamiento aforístico?

J. B.

## EL ARTE DE OBSERVAR

### 1

La observación es previa al acto de observar. Constituye una brújula inconsciente que dirige nuestra atención: su impulso puede surgir en cada persona antes del nacimiento. De modo que, siempre, al dirigir un marcado interés hacia algo estamos ejercitando toda una desconocida historia personal.

### 2

El clima, el paisaje donde nacemos, el vínculo físico y anímico con nuestros padres y amigos va creando esa oscura linterna que orienta las acciones.

Percibir, atender, actuar: formas encadenadas que revelan lo más hondo de nuestra conducta. Es decir: el gusto, el deseo, los afectos, el erotismo. No hay una mirada o un comentario que no escondan el túnel de nuestra personalidad.

### 3

Observar es un gesto involuntario e imperceptible, también el resultado de una estricta vigilancia. En el primer caso, procedemos instintivamente: la acción de observar nos convierte en gato, en lince, en águila, en viento.

En el segundo, observar es una decisión, que puede estar impulsada por la pasión (los celos) o por un estricto control intelectual (un experimento científico).

4

La vida se nos va en observar: de todo cuanto soñamos realizar (a diario) sólo tiene cabida en la realidad un porcentaje mínimo. Aun el más exitoso negociante queda en deuda con sus aspiraciones.

5

Para poder atravesar lo cotidiano observamos de manera involuntaria. Mil factores nos llaman en cada instante. De manera milagrosa los vislumbramos a todos, como nebulosas, pero vivimos al detenernos en uno, al detectar o utilizar alguno de esos elementos.

6

Nada hay más rico que un minuto. Nunca podríamos abarcarlo por completo. Y sin embargo la existencia se prolonga por años. Tomamos de la realidad y del contacto con ella sólo fragmentos ínfimos. Esos destellos constituyen el destino.

7

Quizá gozamos o soportamos la vida por el extraño juego entre lo que realmente percibimos, tomamos e interpretamos, y el vasto universo que escapa, que es de otro.

8

De allí que observar sea el soporte para nuestra vida diaria. Es el hilo que conduce conductas y finalidades. Todo consiste en seleccionar el mundo, esa parte del mundo que nos corresponde o que somos nosotros.

9

Dentro de lo instantáneo, observar constituye la eternidad. Porque al cumplirse, resume nuestro presente.

10

Las cosas, los objetos, desafían al observador: son superiores en su neutralidad. En cambio, otro observador nos resta, quita algo de lo que creemos ser para transformarnos en parte de sus imágenes.

11

Hay estados superiores de observación: cuando hemos olvidado.

12

Por muy fiel que sea la observación de uno mismo, casi siempre nos engañamos. Pero el rayo observante que ha realizado esa acción no se engaña: nuestra verdad profunda se afirma a medida que nos elude.

13

La presencia del otro, de los otros, pone en relación una de esas interpretaciones erróneas con las otras, ajenas. De este malentendido brotan la fama, el chisme, la hipocresía.

14

En la comunicación rara del rayo observante de cada ser con el del otro, parpadea nítida nuestra verdad profunda.

15

Observar es también el camino más breve hacia la felicidad. Sobre todo cuando se cumple ante el cuerpo amado, el paisaje buscado, la tarea ideal, la obra de arte.

16

El otro grado de placer depende de nuestra capacidad para lanzarnos hacia el pensamiento y sus resonancias. Es la observación

activa y desmesurada ante una teoría, un verso, una fórmula matemática.

17

Toda observación es inocente: no sabe a dónde va ni lo que busca. La inocencia nos mueve dentro del mundo, hasta que sabemos lo que deseamos.

18

El verdadero sosiego únicamente arriba después de que haya igualdad entre nuestra observación y lo observado. Resultado difícil.

19

La curiosidad: un grado imprescindible en la conducta del observador.

20

También el vicio es la apoteosis de la observación.

21

Otra vía para la observación: aquella que realizamos sobre nosotros mismos. Esto puede convertirse en la complacencia de la estupidez, en el conformismo, la autocrítica, la rebeldía, la soberbia, el ascetismo.

Es — asimismo — una vía hacia lo infinito.

22

La observación interior ejercita extraordinarios procesos de conocimiento, de comparación, de soledad. Puede conducir al absurdo, al misticismo, a la locura, al arte. Es la flecha secreta que porta todo creador.

23



No se vislumbra lo sublime sin que se fusionen en nosotros todos los modos de la observación.

## LA NOVELA COMO EL MUNDO

### EL TODO

#### I

El novelista es uno de esos extraños seres cuyo único lugar es cada lugar del mundo, pero que quiere ser siempre parte de otro.

#### II

La extensión de la realidad no clama por todos sus hijos; a la mayoría le permite ignorarla. Pero se ensaña con el narrador: para que su completa existencia pueda ser, precisamente, completada.

#### III

El escritor absorbe y deposita cada bocado de lo real en los desconocidos almacenes del sí mismo; su voracidad es únicamente comparable al impulso de las cosas y los hechos por ser y cambiar.

#### IV

Deseo supremo de un novelista: que nada de cuanto ocurre le sea ajeno. Pero que tan pronto como lo aspire, pueda escapar de ello.

#### V

Desde 1605 el mundo cifra su consistencia en la extensión del espejo novelesco.

#### VI

El mundo únicamente puede ser vivido como lugar. De allí la intensidad con que recibimos su presencia: un sitio nuevo nos estrena, un lugar conocido nos convierte en coherencia y comparación. No resultaría equivocado asumir que el secreto de nuestra alma es guardado por lo exterior. Pensar en los sitios amados u odiados: reconocerse.

## VII

El novelista sólo quiere habitar, retener y mostrar la extensión del mundo. Lo hace, primero, con su propia vida: y resulta inútil, porque ha traicionado la esencia de los lugares: no recuerda todo el espacio.

Mientras comienza a escribir no rescata ni un centímetro del sitio real. Busca entonces una forma de reducir aquella extensión a la amplia página del libro, a las mil páginas del libro: pero todo esto es insignificante. Se topa con problemas de una blanca orografía que lo apartan del soporte inicial.

Insiste, sin embargo, y escribe su novela. Concluye arribando a lo más opuesto a su intención: no está reviviendo el mundo, sino apenas un detalle (un destello). Tampoco acaba de expandir un ámbito: todo se le ha convertido en un eco del tiempo.

## VIII

Mientras crea, el novelista se contradice: su más íntimo y vasto deseo es reflejar la extensión del mundo, sin embargo nada de su trabajo sustituye al espacio exterior, nada lo enlaza con la totalidad. Deberá conformarse con una migaja.

## IX

Ser es una manera de cambiar (de transcurrir); y cambiar la única de permanecer (de espaciarse). Ambas ocurren desde y hacia un *sin sentido*, aunque tengan causas y consecuencias evidentes. Durante su existencia, el novelista podría (de hecho ocurre) alterar o dirigir algunas cosas y algunos actos: quizá aquellos que están al alcance de su mano. Aunque paradójicamente lo que más le importa es el resto: copiar la multiplicación de la realidad.

Para hurgar y modificar lo existente tendría que filtrarse en ese fluido del *sin sentido*.

En tal territorio irreal se moverá para siempre cuando escriba. Ahora puede reflejar y alterar, ahora es oblicuo y sorprendente. Una novela es el resultado de la pasión por el *sin sentido*.

## X

Cada novela es un espacio que atrapó las leyes del azar.

## XI

En ella el espacio no es tal cosa sino una acumulación de palabras que buscan espacio. Leerla es devolver un lugar.

## XII

Si un novelista hallare cosas no imaginables por él dentro de su texto, la vida (o la extensión del mundo) le habrá tendido la mano.

## UNIDAD / METAMORFOSIS

## XIII

Derrotada por lo concreto, la novela se apodera de sus dos secretos: el transcurrir y la espacialidad. Con ellos como escudo, levanta su cuerpo: un mundo de palabras que se encoge o se expande, que permanece o concluye, que altera ámbitos con una coma. Simulacro: forma de la venganza que reta y sustituye la fuerza de lo real.

## XIV

Aunque, como espíritu, se haya materializado con *Don Quijote*, la novela permeó las más antiguas narraciones olmecas, hebreas, hindúes, fenicias, babilónicas. Convirtió los hechos en historia y la Historia en mito. Osó asomarse en los *Upanishads* y en los poemas homéricos. Había emergido como una marca de la transformación.

## XV

Hasta Cervantes, la novela ocultaba su totalidad. Era también irreconocible para sí misma.

## XVI

Su absoluta cualidad de extensión convoca el universo hacia ella: sucesos y lugares, alma e intestinos, poemas y refranes. Cuanta maravilla o desecho pueda contener el lenguaje. En *Don Quijote* alcanza su igualdad con la vida. Es más: tal vez logra que la vida comience a ser como ella.

## XVII

En el momento cumbre de su total aparición nace también su condena: la errancia, lo fragmentario. Tal vez la disolución.

## XVIII

Novela: síntesis para definir aquella síntesis que no se puede definir. Su identidad es lo irreconocible.

## ROTACIÓN

## XIX

Cierto hombre –que recogía en sí mismo una tradición invisible– formula la primera novela. (También pudieron hacerlo Heliodoro y Madame Shikibu). Desde entonces esa esfera irreal nos divide, alternadamente, en lectores y autores.

## XX

La esfera imaginaria suele convertirse en autorretrato: de su autor, de los otros, de su época. Pero también está frecuentemente



incompleta. Quiere abarcar la totalidad de una imagen y ese logro pertenece sólo a un futuro. Y así sucesivamente.

## XXI

La novela persiste sola. Carece de ataduras con el pasado novelizado. Nada dice a las obras próximas. Y sin embargo son la misma.

## XXII

La libertad de su forma es contenida por un absoluto: los contornos narrantes. Cierta e irreconocible.

## EMISIONES

## XXIII

Cada narrador habita dos lugares: el de su vida y el de su ficción. Después de ser absorbido por la obra, el primero no existe o necesita ser reinventado.

XXIV

Por eso es fácil al leer novelas, saber dónde nos encontramos.

XXV

La intención del escritor sería que el lugar donde ocurre su ficción sea el mismo vivido por él para convertirlo en ficción. No siempre acierta.

LUGARES

XXVI

América es un viejo espacio de lo novelesco. América es también un nuevo espacio de la novela.

## XXVII

José Joaquín Fernández de Lizardi se irritaba porque alguien confundiera su prosa con «el estilo de la canalla». Su *Periquillo* (1816), sin embargo, es una dosis de ello. ¿Quién desplazó el espacio pensado por él? ¿Quién originó esa disidencia?

## XXVIII

«La forma narrativa viene sólo en la segunda edad» (Bartolomé Mitre en 1848).

## XXIX

«Es pues el fruto de una ilusión renunciada» (Vicente Fidel López, 1854, Argentina).

## XXX

Sarmiento necesitaba una novela: «un libro que sea cuento que interese, fantasía que exalte el espíritu, enigma que aguce la inteligencia, poesía que remonte la imaginación, verdad que domine y confunda la razón del lector» (1856).

## XXXI

Acepta José Martí en 1885: «El género no le place, sin embargo, porque hay mucho que fingir en él y los goces de la creación artística no compensan el dolor de moverse en una ficción prolongada».

## INTERVALOS: UN TODO

## XXXII

En lo más secreto de sí mismo, el novelista quisiera impregnar cada detalle de su prosa con una poción mágica. Que cada detalle sea necesario, único, profundo, definitivo, total en la frase. Sin

embargo, reconoce que esto sólo puede ocurrir en los momentos o escenas claves. De ser diferente, precisamente no habría matices para lo que se desea enfatizar. Los pasajes esenciales deben ser diferentes (al menos en el ánimo del escritor). Por eso, las cumbres narrativas de un texto son acompañadas por verdaderos fosos. No puede ser pero debe ser.

Mientras atraviesa esos segmentos, el hacedor sufre por haber accedido a ellos y hasta por tener que redactarlos. De nada sirven y sin embargo, su ausencia derrumbaría la novela.

En su escritura, entonces, un autor lúcido sólo se reconoce dentro de las partes amadas. Lo otro pertenece a aquella parte deleznable de sí mismo.

Sin embargo, esos intervalos son las voces de los ausentes: en ellos madura la otra obra que alguien escribe gloriosamente. Aquello que debilita a un escritor, alimenta a otro. Sólo así la novela puede persistir en su vocación de totalidad.

## EL CUENTO: LINCE Y TOPO

1

El cuento –como una relación sexual– es algo que quiere extenderse pero que debe concluir pronto.

2

Debe concluir para poder prolongarse.

3

Un libro de relatos: encendidas ventanas (o estrellas) en la noche.

4

Lectura para gente que duerme bien.

5

Escritura que puede hablarse (o ser narrada).

6

El cuento puede ser un animal: la serpiente (siempre que ésta sea como un relámpago).

7

Leer un cuento: colaboración de cuatro personas por lo menos: la del autor y la del texto; la del otro y la de esa parte suya que lee.

8

Voz de la distancia a/cercándose.

9

El poder (o paradoja) de un relato: su brevedad.

10

El estilo y la distribución de un cuento constituyen su absoluto.

11

Ningún relato puede ser repetido y sin embargo nada nuevo hay en cada cuento.

12

Punto de síntesis para lo que conocemos como novela, teatro, ópera, cine, TV.



13

Lo lejano tiene que ser próximo; lo próximo lejano. Y ambos inalcanzables dentro de ti.

14

Lo inalcanzable: esa potencia de un presente que, al invadirnos, excluye totalmente cualquier otra presencia.

15

Un mapa visible que recubre territorios invisibles.

16

Es un detalle que devora minucias, matices, datos mínimos hasta dejar de ser detalle.

17

Hay relatos que explican y otros que exigen una explicación.

18

Una combinación delicada de lo estático y el movimiento: qué peligroso es administrarla.

19

El cuento —de acuerdo con su desarrollo— será la exacerbación de un personaje, de un ámbito o un hecho. Pero no de todos ellos a la vez.

20

Aunque todo en él conduce al final, su sección intermedia guarda la vitalidad de lo narrado.

21

El cuento no vive de su final sino de la parte intermedia.

22

Por su comienzo o su final ningún cuento posee intermedio.

23

La acción puede ocupar sólo unas palabras, pero éstas son esenciales para las escenas de la trama.

24

El cuentista verdadero sólo ansía (y teme) el arribo al final del texto.

25

La sorpresa última puede ser lo dicho al comienzo o una salida inesperada. También una ausencia de sorpresa.

26

El principio, que es la parte de mayor inseguridad para el autor, debe proporcionar absoluta seguridad al lector.

27

Si un principio puede ser cambiado —después de haber sido escrito definitivamente el texto— el relato se anula. O es otro.

28

Cuento: no canta.

29

La acción narrada es una aguja que cose imágenes.

30

Las imágenes del relato no pueden ser independientes de la acción, pero sí autónomas en su esfericidad.

31

Comparada con el cuento la crónica es amorfa.

32

De la crónica persisten en el cuento ciertos destellos de la cotidianidad y alguna conexión con un hecho real.

33

Lo periodístico se opone al cuento.

34

Una noticia puede ser un cuento, pero nunca éste ser sólo noticia.

35

Las noticias —o hechos o anécdotas— se transfiguran en motivos de un cuento; y el motivo alimenta otra almendra: el tema.

36

El lugar, ¿qué es el lugar para un cuento?

37

En un cuento se despliega la imagen de un sitio. Un sitio da cuerpo al ámbito narrado. Pero el cuentista —al escribir— ocupa un lugar que no existe o que está en todas partes.

38

Mejor mientras menos muestra al autor; mejor mientras más permite reconocer a su autor.

39

No puedo ver un sitio nuevo sin presentir —y en verdad, escribir imaginariamente— lo que allí pudo o pudiera ocurrir.

40

No hay un rincón del cuento que no haya sido recorrido — antes de la escritura — por el pensamiento.

41

Los cuentos de un autor representan las constantes de su pensamiento; pero cada texto guarda tales matices que siempre debe parecer escrito por un hombre distinto.

42

Aunque su tema sea único el cuentista nunca será el mismo.

43

El cuento no admite vacilación en ninguna de sus palabras. Cada una deja de existir por sí misma para conducir a la próxima. Y la última es, proporcionalmente, la primera.



44

No importa que su palpitante final te haga creer que ya lo has consumido: volverás a leerlo para retomar su estilo o una frase o una situación. O algo más.

45

Lo más hondo del texto es aquello que el autor olvidó decir y que sin embargo está dicho.

46

Guarda tras de sí todos los mitos. Pero hay algo que nos impide reconocerlos: constituyen parte de la *forma*.

47

Cuando se elige deliberadamente un mito para ilustrar o sostener cierta trama, aquél se convierte entonces en *tema*.

48

Pueden ser tocados los símbolos. Pero esto ocurre también con cualquier otro cuerpo de la escritura: el poema, el drama, la novela.

49

*Computare*: cifra de lo contado.

50

Cree en un maestro –Quiroga, Borges, Meneses, Cortázar, Rulfo– como a veces en ti mismo.

51

*En un cuento cabe encerrar el todo de una personalidad o de una nación* (R. Castagnino).

52

*Y no siendo Historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca Historia, tiene por objeto el verisímil, que todo lo abraza (Pinciano, en palabras de Alfonso Reyes).*

53

*En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de hombres más sabios, se llamaban a las novelas cuentos (Lope de Vega).*

54

*El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado el tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario (Cortázar).*

55

*Lo que más me gusta de la mano es el puño (Güiraldes).*

56

Pensar sobre el cuento: pensar una larva imposible.

57

*El topo y el lince eran los ministros de mi sabiduría secreta (Ramos Sucre).*

## 24 NOTAS SOBRE CRÍTICA

1

No todo lector es crítico, porque para serlo necesita saberse como tal. El lector natural incorpora las escenas de una novela, las imágenes de un poema o ciertas ideas de un ensayo a su vida, como el pan o el café de todos los días. Ese alimento puede resultar a veces saludable o perturbador: pero el lector lo considera parte de su filosofía.

2

El crítico comienza por ser un lector natural (es más: necesita serlo durante un largo período o intermitentemente a través de su vida). De esa forma la escritura de los otros se vuelve parte de su metabolismo. No hay crítico sin un vasto pasado literario.

3

Pero cuando ese hombre comienza a saber que lee (que compara, penetra, elige) y, sobre todo, cuando requiere de apoyos

intelectuales para explicar ese saber, le ha nacido otra alma: una que se desprende de los alimentos literarios para convertirlos en tentaciones de análisis. En este instante su pasado físico disminuye (al contrario de lo que ocurre en el lector natural) y toda su historia personal se convierte en la historia de lo leído (o comparado, penetrado, elegido).

## 4

El crítico lee un texto como si ésa fuese su última acción en el mundo. Se borra el antes y el después. Lo invade el absoluto. En cierto modo es un lector natural superior.

## 5

Pero en seguida, su vida (biológica, social, literaria) reduce aquella inmensidad encontrada en el texto a un pequeño punto de la escala privada. Encuentra que la anécdota refleja otra ya conocida, que las imágenes suscitan asociaciones antes anotadas, que los temas..., etc.

## 6

La obra, de espíritu irreductible, habita ahora en sí misma y en la experiencia del crítico.

7

La crítica se materializa en dos impulsos: en las anotaciones súbitas, absorbentes de las primeras lecturas (pensamientos que casi siempre obedecen a la presencia del lector natural); y en las consideraciones posteriores: reflexivas, conducidas por la voluntad. Todas son útiles, todas desechables. Pero de ambos impulsos nace una sensación de totalidad.

8

La crítica es una coincidencia entre ambos modos de leer: pasión y cautela. En uno se arriesga la vida, en otro la cultura.

9

La obra, siempre única, conduce ahora el mundo del crítico. Lo obliga a frotar con ella sus conocimientos de la historia literaria, a desechar o aprovechar todo sustrato existencial; a adivinar su

condición única en el mundo, su originalidad: le propone crear una totalidad intermedia.

10

Ningún hombre que lea crítica es lector natural: ya sabe.

11

El crítico ansía escribir para los lectores naturales: de allí su peligrosa búsqueda personal por ser, también, distinto en sus proposiciones. Pero nunca tendrá aquel tipo de lectores.

12

Quien lea textos críticos es un lector completo.

13



La crítica sólo completará su condición con tres participantes: la obra, el analista y los lectores ya afinados. Una totalidad intermedia circula entre ellos: la fuerza de la obra, los vínculos establecidos por el analista entre ésta, su autor y el paisaje literario y, finalmente, la absorción del lector.

14

La totalidad intermedia (puntos de vista, procesos de análisis, recreación del cuerpo textual) puede cambiar para siempre el destino del crítico, puede alterar por épocas la visión de la obra. Y convive con el lector completo que la haya compartido.

15

Cada crítico puede aplicar a la obra estudiada una visión teórica distinta (la interpretación cristiana, marxista, etc.). En este caso se es crítico a medias. Para que la totalidad intermedia madure, el analista –después de sus primeras lecturas de un texto– debe ir encegueciendo gradualmente ante su cultura y sus referencias teóricas; debe ir permitiendo que el lector natural superior tome los hilos del pensamiento: así, su interpretación personal privará en el resultado de su escritura. La crítica es el ser paralelo del lector: una organización perceptiva, sensible, cifrada que revela la personalidad del leyente. La coherencia de esta alma otra se eleva desde lo sensorial a lo abstracto y termina por constituir una novedosa incorporación de la obra a la realidad dentro de la cual se la lee; es

decir: constituye la magnífica revelación de cierto lector, que traslada el texto a su cotidianidad vital y de esta manera añade a ella lo que sus contemporáneos han pensado –o intuyen– en ella, a través de él, a través de su análisis.

16

En el ejercicio crítico, lo pensado está pensando antes. (No escrito.)

17

En lo «intermedio» no hay partes: la obra se erige completa; y el crítico es absoluto ante ella. También los lectores –de la obra y su crítica– son envueltos por aquellos en un rapto de unidad mental. Pero cuanto parece separación entre estos oleajes es su materia común.

18

Lo «intermedio», después de un proceso reflexivo, es siempre instantáneo.

19

Las obras viven para el lector natural. La crítica para el lector completo.

20

Sólo por comodidad, diremos que el ser del autor resulta un punto de partida. (No olvidemos que aun el creador aparentemente más espontáneo —¿Rimbaud?— ya guarda un metabolismo literario. No se es escritor sin antes haber sido lector). Cuanto transmita el autor de su ser, será recibido o interpretado por el crítico. Cuanto diga éste sobre las obras quedará finalmente viviente en el lector. Hay un mundo concéntrico en la totalidad intermedia.

21

Para poder analizar, el crítico tiene que despojarse de todos sus conocimientos; o convertirlos en rayos de su lucidez. Así obtendrá una especie de desnudez cognoscitiva que lo introducirá en la obra estudiada. Lo imprescindible es el contacto del ser profundo del crítico con el ser del texto. Cuando este proceso se

realice de forma pura únicamente resultará un vasto silencio o un discurso sobre la obra.

22

La totalidad intermedia es el ser desnudo del crítico interpretándose al interpretar la obra.

23

La totalidad intermedia es la obra revelando la verdad del crítico.

24

Que un niño imagine dentro de sí al hombre o al anciano futuros; que un hombre adulto sea adolescente o viejo; que un hombre mayor permanezca en la pubertad y en la plenitud. Que un individuo pertenezca a un tiempo preciso —el suyo— y a todos los tiempos; que en él no haya límites para el sexo; que su memoria sea íntima y colectiva: todo ello puede mostrar una presencia de la multiplicidad psíquica.

Sólo a fuerza de ser lo otro se puede ser único.

El ser del crítico es único por su multiplicidad, por su ausencia, por su desnudez: en todo él hay cabida para la libertad de la obra. La obra se transfigura al ser recibida por este sistema de comunicaciones puras. Adivinar en el mundo (y en la literatura, que es la forma permanente del mundo) las metamorfosis de la multiplicidad es un ejercicio de la crítica.

## LAS AMISTADES LITERARIAS

1

Cada individuo nace con innumerables espacios o potencialidades internas que sólo el desarrollo de su vida puede o no revelar.

2

Allí se esconderán aptitudes para ser hombre sensible al pasado, a los idiomas, al color y la forma, a las comidas o al ritmo, al deporte.

3

En un mismo ser vive un negro, un místico o un sádico, etc. La transparencia de ese ser constituye su opacidad.

4

El ámbito y los hechos pueden desarrollar en el individuo sólo una de sus potencialidades, pero quedará expuesto a ser múltiple o, por lo menos, dual.

5

La amistad es una de las formas en que las personalidades se completan, se complementan o eligen áreas suyas con lucidez, aunque antes le fuesen desconocidas.

6

La amistad puede crecer con casi absoluta duración y hondura, lo cual no impide que, de repente, asome un incidente inesperado y el afecto se destruya.

7

En toda amistad un lenguaje (o código) compartido es esencial. Pero entre escritores el afecto podría surgir casi exclusivamente desde los misterios del idioma, hasta transformarse en hechos.

8

*Tener amigos. Es el segundo ser (Gracián).*

9

Las amistades literarias demuestran el infinito tejido del mundo (o del lenguaje), ya que para ser escritor una de las primeras condiciones es poseer un secreto tono personal al usar el idioma.

10

*Un idioma es el universo traducido a ese idioma (Ramos Sucre).*

11



Idioma y universo acercan —a través del afecto o la admiración— a escritores diferentes.

12

El lenguaje, a la vez que es nuestra expresión primordial, también resulta ser una red crítica que envuelve al escritor y a su realidad.

13

Amar la escritura de otro autor es una manera de la crítica (especialmente hacia nosotros mismos).

14

Escribir sobre otro es desencadenar aquella zona nuestra que no habíamos logrado descubrir.

15

Una amistad literaria expande la obra del otro y duplica –o multiplica– nuestro ser.

16

En la actualidad, cuando los sistemas políticos dan la espalda al escritor; cuando las editoriales en su búsqueda de best-sellers desconocen la creación original, hay –quizás siempre la hubo– otra manera de difundir a los autores importantes.

17

La amistad –que atraviesa el tiempo y los países– relaciona desde su poder (admirativo: crítico) unas obras con otras.

18

Si en la amistad común se atiende al cariño y a la satisfacción del otro, entre escritores a eso se suma un factor imprescindible: las correspondencias imaginarias.

19

El mensajero más firme hoy entre las obras y los autores de nuestros países es sin duda la amistad –con su suspicacia, su emoción, sus humores, su ironía y, también, con sus momentáneas infidelidades y perversiones.

## MILENIOS

## PRIMERO

1

Tal vez hubo milenios en que el presente no terminaba. ¿Sabía alguien que *ese* era su presente?

2

Desde el minuto en que alguien pensó que pensaba, emergió el sentimiento de la fugacidad.

3

El arte y la literatura –o sus formas primarias: el mito y las religiones– se convirtieron en expresiones de salvación contra lo transitorio.

4

Si bien cada artista es transitorio, su creación —que también puede serlo— sólo perdura o revive cuando alguien encuentra en ella su reflejo.

5

Durante milenios, el arte y la literatura —cualesquiera que hubiesen sido sus formas, sus estilos, sus temas— constituyeron el refugio contra el paso del tiempo.

6

Ya el siglo XX vio levantarse un instrumento nunca antes conocido: la vertiginosa inmediatez de la información. Lo que parecía un recurso lateral para iluminar la existencia, terminó por convertirse en el sentido de la existencia.

7

La actualidad pasó a ser el objetivo de la existencia. Estar informado dio lugar a ser información. La diferencia entre lo transitorio y el deseo de lo duradero fue condenada.

8

Hoy se rinde culto al presente. Pero es un presente sin ayer ni mañana; sólo se sostiene en su insípida novedad. Reina lo inmediato que, sin conexiones, es lo superficial o el acumulamiento momentáneo (inútil) de datos.

9

Con un presente informativo como el nuestro, no puede haber pensamiento. Nos inunda lo banal, la ignorancia, la belleza irreconocible. Mientras menos sepamos sobre lo que se informa, la sensación de presente es mayor.

10

El siglo XXI ya posee sus poderosos y transitorios payasos líderes. Estos transmiten sin reflexionar. Y la masa los sigue por prensa o TV. Ni unos ni otros tienen tiempo para pensar.

11

Vislumbrar y sentir la intensidad del presente ha sido el milagro de la plenitud (emotiva, intelectual). El deseo mismo de la plenitud se opone a lo fugaz.

12

Hoy, la plenitud no debe ser individual. La masa —o su símbolo, una pantalla de TV— impone qué debemos desear o qué debe satisfacernos. Somos plenos colectivamente. Pero cada día esa plenitud colectiva dura menos: es cambiada por otra novedad.

13

Cambian las maneras del arte y la literatura. También algo de su sentido. Pero el deseo del arte se sostiene en un individuo, en su existencia; por mucho que sea obligado a replegarse, ese deseo pervive.

14

El arte perdura porque dentro de la colectividad existen ciertos seres a quienes une la contradicción.

15

En su intensa capacidad de metamorfosis, el arte absorbe cualquier nueva posibilidad de expresión. Sólo necesita su evolución desde lo informe hasta constituir la madurez de una contradicción.

16

La transformación del arte y la literatura, como ya ocurrió varias veces en anteriores milenios, declara la presencia de nuevas realidades y el prodigio de otros medios expresivos. Cuanto más revolucionarios sean éstos, más cercanos están del origen. Hay un punto de contacto que estabiliza ese vínculo secreto: los seres.



17

El significado y la forma del arte se hacen nuevos, irreconocibles, contradictorios. Sólo de tal manera persiste el infinito lugar común que les da sentido.

18

El sentido del arte consiste en reflejar un área de la realidad que desaparece o se expande, que se descubre o se revela. O en ser absolutamente mental. En ese bascular ilimitado está la constante.

19

Todo lo que prensa y TV han trivializado es lo que, sorpresivamente, nos aguarda como elevado contenido.

20

Dentro de la proliferante avalancha de lo fugaz, casi nadie puede definir o expresar su talento.

21

El creador atraviesa la sociedad. Participa de ella o se aísla. Los sucesos lo envuelven, pero su historia es magnética, individual. Su historia –que es lo más importante– puede coincidir o no con los sucesos. Inexorablemente los trasciende.

22

Sabiéndolo o no, el verdadero creador se afianza en los elementos de su época, los subyuga y los ennoblece. Los contamina con la fuerza (o la debilidad) de su presencia. Los hace explicables a partir de él.

23

El talento es una soledad infinita.

## SEGUNDO

1

La familia es la enemiga mortal. A menos que esté integrada por dos personas y un televisor (o una pantalla electrónica).

2

En este tercer milenio —ya se nota— será el triunfo de los hijos. Concluye el estorbo de los padres.

3

Freud, por lo tanto, habrá pasado a ser un escritor de ciencia-ficción.

4

La cacofonía universal de hoy —la televisión— llevó los momentos sublimes (un sacrificio, una guerra, la pasión) hacia la insignificancia.

5

¿Quién puede discernir entre lo importante y lo banal? ¿Entre el éxtasis y la tontería? Durante 24 horas al día vemos infinitamente la degradación de los hechos: perdieron su sentido (y nosotros con ellos).

6

La muerte, la violencia, la nobleza, la generosidad se ejercen sin razón que las justifique. Entonces ya no equivalen a su significado original. Hemos mutado emocionalmente.

7

*También* Borges se engañaba: no es tan reducido el prontuario de las anécdotas ni todos los hombres son el mismo hombre.

8

Lo que emerge con este nuevo milenio es un conjunto diferente de sentimientos, de relaciones. Habrá masas suficientes para el reparto de esa nueva emotividad.

9

Un doble código: el de los hechos y el de su expresión (oral, escrita, estética). El vínculo entre ambos se ha alterado. Como si el sonido de la palabra hubiera huido de su significado.

10

Dicho de otro modo: ¿volverán a coincidir la *inventio* y la *elocutio*?

11

El hecho secreto y único consiste en la presencia de un nuevo sentimiento. Una estructura, una complejidad emotivas sin precedentes.

12

Distribuidos en la masa, esos nuevos sentimientos sólo podrían ser convertidos en elementos de conciencia por seres singulares.

13

Tal vez arte y literatura (o sus similares) guardarán una red estable (la expresión en su infinita variedad) que debe ser obsesivamente tónica. Dentro de ella estarán las novedades emocionales, como nuevas fronteras.

14

¿Debemos confiar en una posible *gestalt*, en la permanencia de lo tónico? ¿Podrá aquel antiguo arte llamado retórica ajustar ambos polos de la experiencia — hechos y lenguaje — otra vez?

15

¿Persistirán los once argumentos de Cicerón y los quince de Quintiliano? «Nombre, naturaleza, crianza, fortuna, hábito, afecciones, estudios, consejos, hechos, cosas, oraciones», etc. ¿O el peligro, lo posible, ya no permitirá la certeza del tiempo y del lugar?

16

Soy optimista: sin familia, sin espacio, sin sentido, el individuo —el artista— sabrá hallar otra vez algo más poderoso: el mundo de las formas. El caos de nuevo procederá a ajustarse, aunque ningún hombre de hoy pueda reconocerse en aquello.

## NOTAS EN CALI

1

Aun quien no cante canta: lo hace en silencio. O con sonidos irreconocibles.

2

La música, aunque nacida del hombre, sólo se expresa a sí misma.

3

El canto de los pájaros: su parte humana.

4



Quizá hacia 1554 un adolescente conoce en el Cuzco este suceso: como suele suceder allí, en la noche ya tardía suena una flauta. Todos saben que se trata de un enamorado llamando a su chica, porque la tonada posee el carácter apropiado. «Se puede decir que hablaba por la flauta». En ese momento, cierto español trasnochado se encuentra con una india joven y conocida por él. Trata de llevarla consigo, pero ella le responde:

—Señor, déjeme ir donde voy; sábete que aquella flauta que oyes en aquel otero me llama con mucha pasión y ternura, de manera que me fuerza a ir allá. Déjame, por tu vida, que no puedo dejar de ir allá, que el amor me lleva arrastrando para que yo sea su mujer y él mi marido.

Estoy recorriendo el Libro Segundo de la más portentosa autobiografía escrita en América Latina. Un texto de prosa límpida, incontenible, cálida, aguda y deslumbrante, la prosa de los «Comentarios reales» del Inca Garcilaso de la Vega.

Autobiografía lateral, porque encontramos en ella la historia toda de un imperio, de un pueblo, recuperada, sentida por el autor, pero éste escapa de sus confesiones, apareciendo sólo para fundirse con la colectividad. Una autobiografía sin narcisismo.

El Inca escribe en 1602 y su capítulo acerca de la música y el *haráuec* (poeta) ilumina desde adentro la importancia del verso y de la música en aquella sociedad. Describe con firmeza: «De Música alcanzaron algunas consecuencias, las cuales tenían los indios Collas, o de su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par; cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos. Estos cañutos eran cuatro, diferentes unos de otros. Uno de ellos andaba en puntos bajos y otro en más altos y otro en más y más, como las cuatro voces naturales: tiple, tenor, contralto y contrabajo. Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia y el otro en otra,

unas veces subiendo a los puntos altos y otras bajando a los bajos siempre en compás».

Según él, la música estaba relacionada fundamentalmente con el canto amoroso, erótico, y por ello los versos eran breves, de tal modo que el acompañamiento con la flauta resultase fácil. El Inca mismo rescata y traduce desde su memoria una de esas canciones:

### **Al cántico**

*Dormirás*

*Media noche*

### **Yo vendré**

En cambio, «las canciones que componían de sus guerras y hazañas no las tañían, porque no se habían de cantar a las damas ni dar cuenta de ellas por sus flautas. Cantábanlas en sus fiestas principales y en sus victorias y triunfos».

Ligado a la música y la poesía estaba el teatro. La tragedia se ocupaba de asuntos militares, grandezas de los reyes y héroes pasados. La comedia tocaba escenas caseras, familiares, cosas de las haciendas y la agricultura.

En ambas, los actores tenían que ser gente noble. Con frecuencia pasaban, al terminar su papel, a sentarse en su lugar privilegiado, junto a los gobernantes.

Estas líneas, esta evocación, no pretenden más que llevar hacia algunas interrogantes simples: debido a su indudable conocimiento sobre música y a la vivacidad con que rescata el autor aquellas escenas de su infancia y su juventud, ¿no era el Inca

Gracioso un músico también? ¿No fue uno de esos nobles que actuaban en las celebraciones imperiales?

Su autobiografía no lo dice, creo. Pero ¿no podemos concebirlo así?

5

Desde las notas más vulgares hasta una melodía compleja y sublime pueden estremecernos. La música despierta fronteras de nuestro ser que desconocemos o que tal vez no aceptamos.

6

En la Historia, tras cada obra de arte se esconde una voraz estructura económica. ¿Caldo de cultivo o condena?

Probablemente con la radio y luego con la TV se desata una situación no por exaltante menos cruel: la economía envolviendo a las artes como protector y enemigo.

Si en todas las áreas esto es un hecho, en la música resulta casi un absoluto.

7

El 26 de octubre de 1785 un hombre de 35 años anota en su Diario que ha entrado al palacio de los Esterhazy. Es fuerte, alto, elegante y, por lo menos desde su adolescencia, se ha sentido atraído por la flauta, tanto que llegará a estudiarla con verdadera pasión.

Aunque su viaje tiene intereses políticos y militares, lleva cartas para un hombre casi veinte años mayor que él: «el famoso Haydn», cuya música probablemente había escuchado durante su juventud en Caracas.

Aquel hombre es Francisco de Miranda. Fascinado por la música, tiene la recompensa – en ese largo viaje que no tardará en proseguir – de ser acompañado por el compositor, quien le hace ver el palacio: la biblioteca, la galería de arte, el teatro.

Allí asiste a la ópera por la noche. Una orquesta de 24 músicos y Haydn tocando el clave. «Al día siguiente temprano vino Haydn y fuimos en coche que me envió el príncipe, a ver el jardín, que es espacioso y muy bueno. (...) Hablé mucho de música con Haydn y convino conmigo en el mérito que tiene Boccherini.»

Miranda, que a todo atiende (hasta a la amante del príncipe, «mujer vulgar») enfatiza en su Diario el encuentro con el músico. Lo que él no sabe es que a través de ese encuentro personal se está materializando un vínculo espiritual entre la sonoridad de dos mundos: «la visita de Miranda fue tan singular que se convirtió en el primer contacto de Haydn con el mundo latinoamericano».

(Robert Stevenson: *Revista Musical Chilena*, 1982)

8

No necesitamos hablar de la conexión entre el gusto popular y la producción dirigida. Hay un círculo de esclavitud entre el transitorio artista y las masas que lo consumen; entre el producto y el dinero que lo hace posible. Lo menos malo que se puede pensar sobre esto sería que constituye un beneficio o goce —¿perverso?— para todos.

9

Quizá sólo la firmeza de una personalidad, de un creador súper consciente alcance a sojuzgar y a equilibrar el vínculo entre los grandes medios de comunicación y un arte personal, original. ¿Desde cuándo es posible vencer en esta paradoja?

10

*Al niño divino que llora en Belén,  
déjenle,  
pues llorando mi mal, consigo mi bien!  
Déjenle,  
que a lo criollito yo le cantaré!*

....

*A la letra **antigua** dejadla  
Que la escriban los Profetas,  
Que vos podéis en un credo  
Escribir letra **moderna**.*

....

*Escribid de liberal,  
Soltad al pulso la rienda,  
Pues el cielo da por libre  
Lo que vuestra mano suelta.*

Estos villancicos, escritos entre 1676 y 1691, resultan notablemente audaces por diversas razones. En primer lugar, por su actitud intelectual: se nos habla en ellos de problemas estéticos (la tradición y lo nuevo, la espontaneidad); luego, por su decidida apertura social: lo «criollito» que allí se exalta recoge ecos de sonidos negroides, que también pudieran ser palabras indígenas. Y por último, están escritos por una mujer.

Sor Juana Inés de la Cruz —de ella se trata, obviamente— compuso doce secuencias completas de villancicos, a las cuales se añade otra posible colección de diez. La versatilidad creadora de la

monja parece no tener límites, así como tampoco su segura actitud ante el dinero. Si muchas de sus complejas obras le reportaron gloria y fama, estos villancicos traían a su convento dinero. Eran piezas solicitadas por las más importantes catedrales del virreinato.

Hay quien duda de si Sor Juana, además de letras brillantes e inesperadas, compuso música para sus textos. ¿Por qué dudarlo? El fascinante romance dedicado a la Condesa de Paredes, en el que la autora niega sus conocimientos sobre música, establece paradójicamente toda una concepción musical, a la cual quería ella misma llamar «Tratado Caracol» («que es una espiral, / no un círculo, la armonía; y por razón de su forma / revuelta sobre sí misma, / lo intitulé *Caracol*, / porque esa revuelta hacía»).

Los villancicos de Sor Juana guardan relación directa con su pensamiento complejo; pero no temen atender a la expresión popular, exaltar la jácara (lenguaje de los jaques, de los valentones y pícaros) como parte natural de su obra.

## 11

La alta tecnología y la búsqueda de fidelidad al sonido real quizá han comenzado ya a ser una falacia. Tal vez estemos escuchando variaciones de lo real. No sólo a través de sofisticadas grabaciones sino también con los artificios de las salas de conciertos —para no mencionar las inmensas concentraciones al aire libre.

En síntesis: ya no escuchamos las creaciones musicales sino sus sustitutos.

12

Si el negocio musical avanza como va, por lo menos el 50% de la humanidad será participante de ese arte. Un arte sin creadores y sin oyentes.

13

A los 27 años Andrés Bello dedica un soneto a Juana Facompré, figura principal de la compañía de ópera, primera que llega a Caracas, en 1808:

*¿Quién no escucha la célica armonía...?*

Desde su infancia él había estado rodeado de música. Aunque un prolongado interludio parece alejarlo de tal fascinación: las décadas de trabajo político, de escritura poética y de análisis, las obsesiones gramaticales, las leyes, la Universidad, Londres y Chile.

Cuando nace, Andrés Bello respira en un hogar cargado de música. Su padre estaba «bien instruido así en el canto como en los instrumentos» (Ambrosio Carreño, 1774). Era licenciado en leyes y trabajaba como músico en la tribuna de la Catedral. Dentro de sus composiciones hay una misa, que se ejecutó con frecuencia en Cumaná.

Pero si su padre ama la música, el joven Andrés Bello estuvo rodeado por una elite superior de músicos.

Y sin embargo, otro sonido lo invadirá en Londres entre los 29 y los 49 años: nuevos idiomas, traducciones, el periodismo y su



propia poesía. No poseía recursos económicos para asistir a conciertos y óperas.

Una sintaxis universal lo atrapa: del griego y del latín pasa al inglés y al español. Matices sonoros y lingüísticos llevan su inteligencia y su sensibilidad a orígenes inesperados. Sólo la lógica verbal conduce sus días; cada noche un infierno filológico emerge de sus sueños. No serán distintos los próximos treinta años en Chile.

Pero ya anciano, según Miguel Luis Amunátegui, Andrés Bello vuelve al seno de la música. Sus propias hijas, pianistas excelentes, lo cubren con transcripciones de Bellini y de Donizzetti. La «célica armonía» de su juventud ha vuelto para sustituir al pensamiento y desdoblar la serenidad.

14

La voz: un sonido milenario que se transforma en música y que regresa al sonido primitivo con la emoción. Entre ambos extremos, el rugido, el canto, el silencio.

15

La voz: centro original de la música, punto futuro de llegada.

América: un continente que ya ha creado su música propia.

Desde un punto de vista esencialmente emotivo, cualquiera de nosotros posee ya su antología de autores y de piezas selectas en la música latinoamericana. Antología que obedece al placer de escuchar, a las resonancias inconscientes que despierta, a la inteligente estructuración de las obras.

No nos engañemos: tras los giros indigenistas, folklóricos o europeizantes de sus estilos, prevalece lo menos visible: el riesgo, la inclinación obsesiva hacia una sonoridad, la búsqueda y el hallazgo de una constelación singular: aquella que surge de la personalidad del artista.

Lo que escuchamos en nuestros creadores —y que sería local y universal a estas alturas— es el toque de una sensibilidad individual, el enriquecimiento que la imaginación otorga a los materiales sonoros de la época.

Proclamaba el compositor mexicano Julián Carrillo (1875-1965) en 1943 que había descubierto el «sonido 13», y que su revolución era tan contundente que ese sonido «era suficiente para dar a México renombre universal». Con eso se refería a «microdivisiones interválicas menores que el semitono del sistema temperado».

Curiosamente proclamaba su hallazgo mientras Torres García, en el sur, parecía obedecerle pictóricamente.

Tenía sus razones el compositor Carrillo y el factor técnico siempre será de importancia. Pero quizá a partir de la segunda mitad del siglo XX, invenciones técnicas, lenguajes y contenidos psíquicos marcharán natural y paralelamente en la música de América Latina. Tal como lo habían hecho desde décadas antes algunos autores.

Dicho esto, expongo ahora mi antología. Cito cuatro nombres de maestros con honda irradiación. El breve, enérgico creador de mosaicos súbitos, ardientes, tanto en obras de cámara como en los metales de su trabajo sinfónico: Silvestre Revueltas (1899-1940).

El inmenso Heitor Villalobos, que recoge las frondas y las ciudades de Brasil, que lleva su sonoridad apastelada a audacias imprevistas. Y en quien asoma lo que debe ser el alma del continente.

Antonio Estévez, en cuya sabiduría coral y orquestal reverberan las llanuras americanas.

Astor Piazzolla, por su fusión tan espontánea entre procedimientos académicos y populares.

Añado algunos nombres cuyo arte está en pleno desarrollo, mientras explora los matices de esa misteriosa actualidad que somos nosotros mismos: Mario Lavista, Marcela Rodríguez, Ana Lara (México), Leo Brouwer, Orlando Jacinto García (Cuba), Federico Ruiz, Juan Francisco Sans (Venezuela), Germán Cáceres, Manuel Carcach (El Salvador), Alejandro Cardona (Costa Rica), Igor de Gandaria (Guatemala), Alejandro José Moya, Ana Silfa (República Dominicana), Alba Potes (Colombia), Calos Vázquez (Puerto Rico).

17

Los instrumentos: prolongación del oído y la mano. Objetos externos que acuden hacia la interioridad de alguien. Fronteras donde la naturaleza (maderas, intestinos de animales, metales, semillas, barro, cuero, conchas marinas, colas de caballos, taparas, aire) escribe los sonidos del hombre.

18

¿Ocurre el encuentro entre un músico y su instrumento antes o durante ese encuentro?

19

Cuando alguien toca recrea el drama insoluble entre la personalidad extraordinariamente definida y lo ambiguo, lo ubicuo, lo infinito.

20

Todo músico es un traductor incesante: vive interpretando un mensaje ajeno, vive haciéndolo suyo. Y si el intérprete es también compositor, traduce algo suyo que no conoce por completo.

21

El verdadero intérprete tendría que ser una ausencia, un vacío: la nada por donde fluye la música.

Paradoja permanente: sólo él puede transmitirla, *materializarla* de manera única.

## 22

Alejo Carpentier consideraba el «raro hecho de que la novela sea uno de los pocos medios de expresión artística que suelen prescindir de toda disciplina formal». Es una frase extraña, contradictoria en quien ya para 1953 (fecha del artículo citado) se había asomado a los misterios exigentes de la composición novelesca, como no cesará de hacerlo después.

La frase de Carpentier alude a la nobleza canónica de la música, de la forma sonata o la forma sinfónica, con sus movimientos establecidos. A su aparente fijeza. Extraña frase en quien, con seguridad, había leído a Proust y a Thomas Mann, esos grandes exploradores de la forma novelesca y de su correspondencia con las formas musicales.

Al contrario, podemos pensar nosotros, si acaso existe una expresión artística de ambiciosa disciplina formal (ensamblajes espaciales y temporales) es la novela, la gran novela.

Otra extrañeza, en el caso de Carpentier: en sus artículos de prensa, en sus narraciones, la mención a músicos antiguos y contemporáneos es incesante. El autor parece moverse a gusto ante las obras de remotos compositores y ante las audacias del siglo XX.

Pero, que yo recuerde, Carpentier no alude a las fuentes de donde vienen esos nombres de antiguos músicos y de sus obras: a

los estudiosos que rescataron y anotaron aquellas extraviadas partituras. A Pierre Aubry (1874-1910), a Johann Beck (1881-1943), a André Mocquereau (1849-1930), a André Pirro (1869-1943), a Francois Auguste Gevaert (1828-1908), a Charles Edmond Coussemaker, a Henry Ecorcheville (1872-1915), entre otros.

## 23

Erik Satie deseaba una música «para amoblar la casa». Algo que nos rodeara incesantemente y que pasara desapercibido.

El inocente deseo de Satie tardó pocas décadas en convertirse en una amenaza o en un castigo universal.

## 24

Leo siempre con buen humor la idea de Jonathan Swift para burlarse de las óperas de Händel, tan rígidas y ceremoniosas según aquél. Pidió el escritor a su amigo el compositor John Gay que escribiera una sátira musical, «The beggar's opera», la ópera del mendigo. Una ópera que no valiese ni cuatro peniques, que no valiera nada.

Lo que no pudo imaginar Swift es que en esa línea satírico-musical, los siglos traerían la obra de Bertold Brecht y Kurt Weil, de Gershwin, la zarzuela, la comedia musical contemporánea.

Desde este momento, a distancia de siglos, puedo elegir pequeñas obras maestras de la música de América compuestas entre 1600 y 1700, puedo acariciarlas y convertirlas arbitrariamente, con la imaginación, en el capricho de un oyente.

Revela el Inca Gracilaso que su gente dividía el universo en tres mundos: y llamaban al cielo *Hanan Pacha* («que quiere decir mundo alto, donde decían que iban los buenos a ser premiados de sus virtudes»). Precisamente en el Perú del siglo XVII, Juan Pérez de Bocanegra compone un himno («Hanacpachap») en quechua que hoy podemos escuchar en la recopilación de Robert Stevenson. No sé si allí está el cielo supremo, pero rítmicamente podemos respirarlo.

En 1702 muere en Bogotá José Cascante, cuyo villancico a dúo («Villancico al nacimiento») no sólo deslumbra por su alegría, por su movida yailable secuencia, sino también por el descaro de quien canta al niño diciéndose, a la vez, sacristán y gorrón, diciéndose gran poeta, mancebito y mancebón, soñándose duque, marqués, bien nacido y, sobre todo, proclamando que él y el Niño y todos tienen razón, pues son «hombre y dios amante, cordero y león».

Gaspar Fernández, venido de Portugal y muerto en Puebla, entrega su alma a la percusión. Tambores y voces guardan el más intenso humor de nuestros negros. Su inventiva rítmica parece no tener límites.

Arbitrariamente, les decía, puedo sentir que el villancico «Ausente del alma» de Rafael Antonio Castellanos salta quizá desde la Guatemala de 1600, para convertirse en el primer bolero de

América. Si la melodía nos lleva a esas cadencias, la letra (aunque de origen místico) parece hablar a una amante:

*Los ojos que os ven partir,*

*Fuentes perennes serán,*

*Porque no sabe sentir*

*Quien no ha sabido llorar.*

***Ay! Ay! Ay!***

26

Habanera, tango, ranchera, vallenato, rumba, mambo, cha-cha-chá, merengue, bolero, samba, jazz, guaracha, calipso, joropo, cueca, reagge, cumbia, carnavalito, bossa nova, pasillo: variaciones rítmicas, hallazgos melódicos, lamentos y celebraciones: perfil cambiante de un continente.

27

Entre nosotros, toda persona que habla de amor a su amor lo hace con letra de bolero.



28

Nuestro descubrimiento del amor o su desaparición siempre se convierte en frases o exclamaciones. Nada hay más original en un individuo que la manera como expresa su pasión o su odio. Y al hacerlo, sin embargo, está repitiendo la letra de algún bolero.

29

Hubo una época en la que no existía el bolero, y creo que entonces la gente estaba incompleta.

30

¿Puede ser alterado el orden de las notas musicales? Si esto ocurre ¿qué cambiaría en nuestra vida cotidiana, en el pasado, en los nuevos tiempos?

## ETCÉTERA

1

El pensamiento puede escapar de todo: menos del aforismo.

2

No hay vida que no sea la Historia.

3

No hay historia personal que no sea una novela.

4

¿Excluir la conciencia o llevarla a nuevas posibilidades? ¿Se trata de lo mismo?

5

Cada novela es una explicación.

6

La verdad es fugaz, sobre todo para la sensibilidad.

7

Una rara voluptuosidad: ser consciente de lo que he sido.

8

Ninguna persona despreciada por uno merece ser aludida. No se le puede conceder ni un milímetro de eternidad.

9

Pequeñas horas.

10

Alguien genial acepta, necesita y tolera ser percibido como algo común. Es parte de su condición excepcional.

11

Hoy es un día al revés.

12

No hay ni un periodo de la infancia ajeno a la plenitud sexual.

13

(¿Habrá algún imbécil que posea una biblioteca sólo de best-sellers?)

14

¿Qué me ocurre con las novelas que leo? Pasadas las cincuenta páginas salta el aburrimiento: la maravilla prometida se disuelve: sólo surgen confesiones personales del autor.

15

El aforismo no es una imagen, tampoco un consejo, aunque alguna vez haya sido uno de ellos o ambos a la vez.

16

Si lo piensa un joven es una adivinanza (sobre todo para sí mismo).

17

A mitad de la vida todo es aforístico.

18

Los aforismos crean la verdadera historia de los pueblos sin historia.

19

Sólo sueño antes de despertar.

20

La vejez es tan corta.

21

Ser famoso significa que los demás se sientan con el derecho de saber todo –equivocadamente– sobre ti y que sin embargo ignoren tu obra.

22

¡Cómo te reconozco impulso absoluto! Impulso de escribir.

23

Vuelvo a soñar con los *black and white Iris* de Geogia O'Keefer.

24

La bicicleta es un trazo de la gracia.

25

Tengo las vidas de los otros que mi propia vida suscita y celebra.

26

En medio del sereno resplandor. La felicidad me baña con su agua invisible.

27

El mejor viraje de la sensibilidad: hacia lo nimio y lo insensato.

28

El limbo anterior a los largos viajes hacia otro país.

29



Aquí el vínculo verdadero es el licor.

30

La rápida vida: ¿cuándo voy a aprender a detenerme?

31

No regresar nunca más, a ninguna parte.

32

Un libro virtual que acumula las lecturas de quienes lo abren.

33

Los límites se entrecruzan: proceder en la vida como cuando se escribe.

34

Asumir por comodidad la incertidumbre.

35

Mis mejores lectores: tanto aquellos que nunca han abierto un libro mío como quienes los releen.

36

Una medida perfecta de la estupidez sería no saber exactamente con quién nos gusta bailar.

## EPÍLOGO: AFORISMOS Y CENTELLAS

## I

Tras la exuberancia geográfica y verbal de América se esconde una fibra concisa que la recorre: el pensamiento aforístico de sus intelectuales. Como la mejor forma de detenerme en él es viviéndolo, traigo aquí algunos de sus nombres y de sus sentencias.

Comienzo con frases del irascible y kafkiano sacerdote venezolano Juan Antonio Navarrete (1749-1814), quien escribía desde su convento en Caracas a fines del siglo XVIII:

*Nombres: El de Dios, ¿qué sea? La mutación de algunos de la escritura.*

*El verde es más agradable y apacible.*

*Las edades del hombre son tantas, cuantas se ven plumas en los escritores.*

*El año 1743 el lascivo jesuita Bancy, suscitó en Italia la Secta de los Manoseadores impuros mamilares.*

*La medicina es tan falible y engañosa que lo que a unos aprovecha, a otros daña, o cuando menos no aprovecha.*

*Peo o pedo: Dios de los Vientos del Vientre.*

Prosigo con estas apreciaciones iluminadas de Ralph Waldo Emerson (1803-1882):

*Hay un hado o leyes del mundo.*

*El libro de la naturaleza es el libro del hado.*

*La circunstancia es la naturaleza. La naturaleza es lo que podéis hacer.*

*Sólo podemos obedecer nuestra propia polaridad.*

*El enigma de la época tiene para cada uno una solución particular.*

*El espíritu edifica su casa, pero luego la casa confina al espíritu.*

*(The conduct of life, 1860)*

Y me asomo, para seguir saltando brevemente por el siglo XIX, a estas secciones de lo que su autor, Simón Rodríguez (1769-1854), llamó «discurso aforístico»:

*Para quien entiende la materia, el discurso debe ser aforístico: con los sabios debe hablarse por sentencias, porque, para ellos, las sentencias son palabras.*

*Cuando una Verdad llega a obtener el asentimiento de los Sabios, es SENTENCIA, porque sólo ellos sienten bien su importancia. Si comprende otras Verdades, se llama sentencia máxima, o MÁXIMA solamente, por abreviar. Si se cita o adelanta, en apoyo de una doctrina, es PROVERBIO. Si es muy conocida es ADAGIO –y cuando se hace vulgar es REFRÁN.*

*Sólo para los hombres sensatos es recomendable la claridad: los que aparentan saberlo todo, envuelven en oscuridades lo que saben.*

*No olviden los Republicanos que las Revoluciones son efectos de circunstancias, no de proyectos.*

*¿Cuándo harán las Naciones una sociedad de familias?!... ¿Cuándo se gobernarán las familias por las leyes de la razón, y no por las del fanatismo?!*

*Jura su Constitución y la maldice en seguida.*

*La ignorancia es la causa de todos los males que el hombre se hace, y hace a otros.*

*¿Qué saben y qué tienen los jóvenes Americanos?  
Sabrán muchas cosas, pero no vivir en República.*

*No hay peor cosa que la historia*

*En manos de gente limitada*

*Sólo pido, a mis contemporáneos,*

*una declaración, que me recomiende a la posteridad,*

*como al primero que propuso en su tiempo,*

*medios seguros de reformar las costumbres*

*para evitar revoluciones.*

*Si la obra interesa, la lectura no puede ser seguida: por eso se dividen los escritos en Párrafos, Artículos y Capítulos, que son reposos de la atención. PENSAMOS COMO COMEMOS – tomando tiempo para digerir. No es posible estar, todo un día, leyendo sin cesar; ni, por espacio de una hora, pensando sin distraerse: los ojos se cansan de descifrar, y la mente de comprender.*

*No hay ciencia que tenga más aspirantes que la Política.*

*La Edad es emblema de la Experiencia: y no hay otro modo de pintar ésta, y la vida UN CURSO DE ESTUDIOS para prender a vivir.*

*Las sociedades tienden a un modo de existir, muy diferente del que han tenido, y del que se pretende que tengan.*

*¿Cuál es la causa de estar las Naciones...CULTAS! en guerra, sino la Ignorancia del arte de vivir?*

*¿Cuál es la causa de las revoluciones, sino la Ignorancia?*

(Sociedades americanas, 1824-1842)

En México, primeras décadas del siglo XX, nos dice Julio Torri (1889-1970):

*No pierdas de vista tus ideas fijas. Mantente alerta porque son la puerta que da a la locura. (Meditaciones críticas)*

*Los sueños nos crean un pasado.*

*El gozo irresistible de perderse, de no ser conocido, de huir. (Lucubraciones de medianoche)*

Y Franz Tamayo (1879-1956, Bolivia) en sus *Proverbios* de 1905:

*A veces no se necesita menos valor para escuchar la verdad que para decirla.*

*La conciencia no basta para vivir, y a veces sobra.*

*La sabiduría es la economía del alma.*

*Ciertas erudiciones son como una prostitución del espíritu.*

Por su parte, el venezolano políglota y lúcido José Antonio Ramos Sucre (1890-1930):

*La mujer es la madre de la nación.*



*La libertad no es sino el cumplimiento de la ley dictada en interés general.*

*La democracia es la aristocracia de la capacidad.*

*Los modales sirven para disimular la mala educación. La urbanidad consiste en el buen humor.*

*La aristocracia de nacimiento es una autosugestión. Por eso, nadie cree en el linaje del otro.*

*El derecho y el arte son una enmienda del hombre a la realidad.*

*Los intrigantes acostumbran una laboriosidad ostentosa.*

(Granizada, 1929)

Ahora cito a Rafael Cadenas (1930):

*Si la educación está en baja; si la corrupción se instala en el Estado y la sociedad sin que estos reaccionen vigorosamente; si dirigentes del país, se dedican a robarlo; si la justicia es burlada con facilidad por los poderosos; si nuestras pocas tradiciones desaparecen arrasadas por un desarrollo unidimensional, el único que conocemos; si en el ambiente*

*físico campea la fealdad, el descuido, la dejadez, el abandono, la polución; si la tecnología impone su dominio acosando o desplazando la formación humanística; si los medios de comunicación están más al servicio de intereses parciales que de la comunidad, y en general la atmósfera del país es de descomposición, ¿va el lenguaje a permanecer indemne?*

\*

*Tampoco es mi intención inquirir sobre los factores que pueden haber ocasionado este deterioro, o adentrarme en ellos. Soy poco dado a este tipo de indagaciones. Me interesa el hecho actual. Por lo demás, casi todos están a la vista: la ruptura violenta con España, que alejó a Venezuela de su matriz lingüística, lo cual, idiomáticamente, no podía ser enriquecedor para ninguna de las partes; las guerras y dictaduras del siglo XIX y comienzos del XX, que impidieron un desarrollo normal de la educación y la cultura, pero no el de un primitivismo que todavía nos afecta: los caudillos locales han sido reemplazados por esos «patriotas» que «se meten» a la política con el fin de conseguir un cargo público, no para servir – esta idea corresponde a una constitución humana y social que ellos no tienen – sino para enriquecerse, lo que ha hecho de nuestra democracia un régimen insolvente, encubridor y hueco; las deficiencias de la enseñanza de nuestro idioma por las escuelas y los liceos; el espíritu de masa que mira con desconfianza toda expresión que se separe del patrón general; hasta el machismo, para el cual hablar bien resulta sospechoso – de ahí que fomente el cultivo del mal lenguaje –, pero, sobre todo, la absoluta indiferencia por parte del Estado y de la sociedad: el asunto no figura en el catálogo de las prioridades; ni siquiera es visto como problema; les debe de parecer*

*insignificante al lado de los «verdaderos problemas», sin pensar en que tal vez estos dependan, en cierto modo, de aquél.*

\*

*Hay otro aspecto que no debe formar parte de los que omito forzosamente en razón de lo extenso del tema: un descenso del lenguaje debilita y hasta puede cortar nuestros vínculos con el pasado, quitarnos el suelo histórico al que pertenecemos, pues hablar una lengua es una filiación a un territorio cultural específico.*

\*

*Para mí al menos, es evidente que alguien consciente de lo que son las palabras estará en mejores condiciones para resistir todas las formas de manipulación que atentan contra su individualidad.*

\*

*Es el ayer vivo de la lengua lo que no debe perderse. Cuando una comunidad conoce bien su lengua y está en condiciones de apreciarla y quererla, puede recibir sin riesgo todos los aportes. De otro modo, es posible no que esta cambie, sino que se la cambien, sin que se dé cuenta, fuerzas muy ciegas.*

(De: *En torno al lenguaje*, 1984)

\*

*Un pueblo sin conciencia de la lengua termina repitiendo los slogans de los embaucadores; de decir, muere como pueblo.*

\*

*Los poetas no convencen. Tampoco vencen. Su papel es otro, ajeno al poder: ser contraste.*

\*

*La poesía está en el extremo opuesto de los sistemas. Ellos son hoy fantasmas de la historia que deambulan buscando seres sin cautela. No sé quien pueda tener tan poco seso como para encasquetarse un sistema. Hay que huir de toda persona que promete salvación. El misionerismo no podría contar sus víctimas.*

\*

*El mundo está en un borde. Se necesitan palabras que golpeen, no necesariamente con estridencia. Pueden ser calladas; dejan una herida más profunda.*

\*

*No hago diferencia entre vida, realidad, misterio, religión, ser, alma, poesía. Son palabras para designar lo indesigable. Lo poético es la vivencia de todo eso, el sentir lo que esas palabras tratan de decir.*

\*

*No he hecho sino asumir los «defectos», reconocer que forman parte de mí, verlos como rasgos, sencillamente.*

*Todo ello ha coincidido con otro hecho. Me he dado cuenta de que el aforismo, el apunte, el fragmento, se avienen más que otras formas con mi modo de ser.*

\*

*Soy poco dado a criticar personas, mucho menos a un escritor. La indigencia del mundo es tal que a cualquiera que ame las letras hay que darle la mano. Es un militante del partido más necesario que existe.*

\*

*¿Qué se espera de la poesía sino que haga más vivo el vivir?*

\*

*Los días del humanismo están contados. Todavía le queda el amparo de la universidades – no de todas – donde debe justificarse, demostrar que es necesario, rendir tributo a la sociedad utilitaria.*

(De: *Anotaciones*, 1983)

Y al más joven entre estos hacedores de la fibra aforística, el mexicano Adolfo Castañón (1952), quien anota en su libro del 2003 *La belleza es lo esencial*:

*«Torear» las pasiones, las emociones: todo parecería indicar que lo que se entiende por sabiduría o sentido común no es otra cosa que un *laissez faire* animado por la astucia.*

*Un común denominador de la humanidad de nuestro tiempo: de la apología de la tortura como razón de Estado, de la defensa contra el terrorismo a la clonación de seres humanos, al desempleo, la prostitución infantil, la avidez drogadicta, el escapismo electrónico y las diversas formas de autodestrucción*

*de la especie: asoma el terror ante lo propiamente humano, la necesidad de declinar la responsabilidad de la propia plenitud. La especie humana se ha visto a los ojos ante el espejo pero prefiere mirarse el sexo, los dientes, todo menos esos ojos – los tuyos – que sólo aparecen en la «claridad desierta» de la lectura o la contemplación.*

*Cualquiera que haya entrado a un museo de arte antiguo más o menos libre, más o menos desprevenido sabe que eso – la vida, la conciencia de la especie – está ahí, sigue y seguirá ahí.*

*Basta hacer un gesto por tercera vez para inscribirlo en las páginas de la eternidad.*

*¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? Son preguntas distintas sólo en apariencia. ¿Dónde estamos? ¿Qué está en nosotros? Otras hojas del mismo árbol, otras olas del mismo mar.*

## II

Probablemente el refrán sea tan antiguo como el ser humano. En América, la remota paremia indígena debe haber contaminado al

refranero que traían los españoles o los británicos y viceversa. Lustros después, al sumarse la verbalidad africana, tendríamos el cauce común donde cristalizará nuestro humor, nuestra ironía.

Asimismo, no es imposible pensar que, simultáneamente, los mitos indígenas, elaborados en cantos, narraciones e imágenes para la transmisión oral, se opusieron a las sentencias y parábolas bíblicas o las absorbieron. Un sustrato cotidiano y otro sagrado corren bajo las expresiones reiterativas que súbitamente reaparecen en nuestro ánimo.

En todo caso, un lenguaje casi gestual, económicamente breve, ha buscado entre nosotros una sintética manera de acentuar la celebración, la burla, el consejo, el consuelo, el desprecio, la irrisión, la sexualidad, el temor, el heroísmo. De lo gestual al pensamiento, una espiral expresiva nos contiene.

Bastaría asomarnos al inmenso e intenso repertorio refranístico del americano, para encontrar allí resumidas – como en una historia general – muestras valiosas de nuestras actitudes y prejuicios. Y si tal acervo pervive en la tradición hablada, mucho de su contrapartida espiritual yace en las fórmulas que la iglesia difundió para conmemorar o marcar las diversas ceremonias y conductas a cumplir durante el año. En un grado intermedio podrían estar los ejercicios intelectuales que imponía la educación. Por ejemplo, los incluidos en *Axiomata* (utilizados probablemente entre 1758 y 1764) de la Universidad de Caracas cabrían en este renglón.

A las puertas de la guerra contra España y de la redefinición de Venezuela, una consigna francesa socaba y casi derrumba, con su ígnea brevedad, todo un mundo: «Libertad, Igualdad, Fraternidad».

A fines del siglo XVIII, como acabamos de ver, las anotaciones del fraile Juan Antonio Navarrete en Caracas, que pretenden ser la huella de un pensamiento erudito a la vez que educar a un público indiferente, adquieren rango metafórico de gran vitalidad. En el mismo momento las tertulias de las familias ilustradas debieron



hacer circular los apotegmas griegos y latinos, así como las incandescencias intelectuales de los ilustrados.

Para soporte de la guerra misma, Simón Bolívar y otros militares impondrían con sus arengas frases que, con violenta popularidad, sintetizarán graves momentos, como aquella de «Guerra a muerte». Todavía en plena contienda, Simón Rodríguez acuña *una caligrafía* impactante para enfatizar útiles y asombrosos conceptos.

Pasada la contienda y, aunque el espíritu de zancadillas, traiciones e imposición personal nunca cesó, junto a la política insana y a veces desde ella, no sólo el humor y el refranero encontrarán carne fresca para zaherir, sino que, desde los cargos públicos o desde la prensa, el intelectual desarrollará, durante todo el siglo XIX en América latina, una mordaz capacidad para sintetizar problemas, para criticar, ofrecer soluciones o simplemente para desahogarse. Y los venezolanos Fermín Toro, Juan Vicente González, Luis López Méndez, Pío Gil, entre otros firmarían esas sentencias.

Pero hagamos un breve recorrido por otros tiempos en los que también la vitalidad y el ingenio cristalizan sus fuegos dentro de concisas expresiones. Entonces surgirían los nombres de Juan de Espinosa Medrano, *El Lunarejo*, Sor Juana Inés de la Cruz, Nicolás de Herrera y Ascanio, Hernández Camargo en los 1600; Eugenio de Santa Cruz y Espejo hacia los 1700 y ya en este siglo: Philip Frenan, Manuel José de Lavander (¿), Juan J. Eguiara y Eguren, J. M. Beristain y Sousa, Jonathan Edwards, José Gumilla, José Celestino Mutis, José Agustín Caballero, Antonio Pereira de Sousa Caldas, Thomas Hutchinson (¡), Benjamín Franklin, Dámaso Antonio Larrañaga, José Valladares, Thomas Jefferson, Francisco de Melo Franco, Alonso Carrijo de la Vandra, J. Joaquín Fernández de Lizardi.

Y a partir de 1800: Esteban Echeverría, Fray Servando Teresa de Mier, Manuel Payno, Sarmiento, Mariano Melgar, Cirilo Villaverde, Corolian Ardouin, Gertrudis Gómez de Avellenda, Juan Germán Roscio, José Victorino Lastarria, José Martí, Clorinda Matto de Turner, Silvio Romero, Rubén Darío, los hermanos Henríquez Ureña, Alone, etc., etc.

### III

No queremos decir aquí que todos aquellos personajes nuestros fueron aforísticos, pero sí que, con frecuencia, su pensamiento se condensa en la frase iluminadora, contundente, concisa, dentro de un discurso más amplio. Y muchas de esas sentencias, desprendidas del contexto, han perdurado por décadas o siglos. Tampoco que el aforismo sea un refrán, aunque muchos de ellos así lo parezcan, dentro de la metamorfosis a la que los somete el uso popular.

La palabra griega *aphorismós* aparece designando una obra de Critias y otra, de fórmulas médicas, de Hipócrates («La vida es breve, el arte largo; la ocasión fugaz; la experiencia insegura, el juicio difícil»). También en el tratado de música *Harmonica* de Aristóxeno. Y en las *Categorías* de Aristóteles se le da el significado de «definición, reducción a términos significativos», como también hace el discípulo de aquél, Teofrasto.

El término pasa al latín (*aphorismus*) y ya en San Isidoro aparece como «sentencia que contiene mucha sustancia en pocas

palabras». En el siglo II después de Cristo, el retórico Hermógenes en *Sobre las formas de estilo* no sólo ofrece ciertas características del término, en relación con el pensamiento literario, sino que cita algunos ejemplos.

El aforismo atraviesa el pensamiento de Heráclito, Epicuro, Séneca y Marco Aurelio, entre otros, en la antigüedad. Es recogido por los traductores del árabe de la Escuela de Toledo a partir del siglo XIII. Bajo la forma de sentencias, consejos y fórmulas espirituales recorre la Edad Media y esplende popularmente en el renacimiento. Erasmo publica y comenta la importancia de sus sentencias en sus *Adagia* de 1551; Luis Vives, amigo de Erasmo, edita la *Introducción a la sabiduría* (1572) y Conrado Lycosthene los *Apotegmas* en 1591. Notable como colección es el *Tácito español ilustrado con aforismos* de Baltasar Álamos de Barrientos. No en vano, con admiración e ironía, en el *Persiles* de Cervantes aparece alguien que porta los papeles para formar un posible libro (*Flor de aforismos peregrinos*). Casi entonces, Joaquín Setantí publica su colección, poco original, pero maravillosamente titulada, *Centellas de varios conceptos* (1614).

Y Baltasar Gracián, fingiéndose Lorenzo Gracián, hace conocer sus aforismos con el título de *Oráculo manual* en 1647.

La palabra aforismo no sólo cambia de significado con los siglos, sino que en ellos aparece y desaparece. Indica Emilio Blanco en su prólogo a las *Centellas* de Setantí, cómo la concepción de Francis Bacon será decisiva para el destino del vocablo en el siglo XVII y, posiblemente, hasta hoy. Dice Blanco: «Francis Bacon es uno de los primeros, si no el primero, en plantearse ese avance del conocimiento, y otorga un papel primordial a la reflexión abierta y libre que supone el aforismo frente al carácter estático y estéril del método, del sistema cerrado. Así lo expone en el primer libro de *El avance del saber* de 1605». Bacon considera que «el conocimiento, mientras está en aforismos y observaciones, está en tiempo de crecimiento» y que «la escritura en aforismos tiene muchas virtudes

excelentes, a las cuales no alcanza la escritura sistemática». Para él, los aforismos ponen «a prueba al escritor, revelando si es superficial o profundo», y además «al presentar un conocimiento incompleto, invitan a seguir investigando».

Emilio Blanco, aunque se refiere al mundo barroco, encuentra que el género es «para tiempos de crisis»: rasgo que quizá también sostenga la alternada popularidad o escasez del mismo o su cambiante presencia ante los innumerables tópicos que acoge. Y creo asimismo que son siempre válidas las características comentadas por Blanco acerca del aforismo: su carácter independiente y acabado, su capacidad de guardar «una idea que funciona como conclusión a la que se llega sin aducir pruebas». También reconoce que casi no hay aforismo sin autor conocido (tal vez por la «especial conciencia lingüística del escritor») y que la originalidad de su formulación adquiere con frecuencia tintes de agudeza. Que siempre permite nuevas interpretaciones y que «se instala en un terreno a caballo entre lo literario y lo filosófico». Finalmente, Blanco aduce inquietantemente, que las «máximas y sentencias se adaptan mejor a los siglos que confían», «mientras el aforismo, por su naturaleza proteica y la posibilidad de admitir distintas interpretaciones, encaja mejor y se cultiva más en tiempos de crisis, como el Barroco, el Romanticismo o el ya extinto siglo XX».

Como decíamos, esta forma expresiva tiene ascensos y caídas; adquiere tonos psicológicos de la más diversa raigambre. Lo prueban siglos, que nos traerían a Chamfort, De la Rochefoucauld, Emerson, Nietzsche, Valéry, Kafka, Gómez de la Serna, Wittgenstein, Bergamín, Camus, Cioran, etc.

Del abismo filosófico («Difícil es luchar contra el deseo, porque lo que quiere lo compra al precio del alma», Heráclito) a los apoyos técnicos en la medicina griega; de la alerta moral a la salvación espiritual; de la burla política a la enseñanza del gobernante; de la conformidad a la rebelión; de la pedagogía a la infinitud; de los modelos históricos a la búsqueda de su superación; del amor y la

amistad; de la muerte y los misterios; de la nada: el espectro temático del aforismo ha cambiado y cambiará con el tiempo y las sociedades. Y sin embargo, su manera *centelleante* de sugerir los límites humanos o de borrarlos, de buscar olvidarlos o preverlos, sostiene su rara vitalidad. Es suficiente hallar su síntesis fulminante para introducirnos en la creencia o en la duda. Y hasta al rechazarlo nos obliga a pensar.

Aquello que Hermógenes designaba como los miembros «más cortos» de la expresión van a ser concebidos como *aforismos*. Así, el fragmento heraclitano y las sentencias religiosas, las colecciones sapiensales de preceptos, los «bocados de oro», los proverbios, las «flores de filosofía», los dichos, las sumas, los exempla y similitudines, los *factorum et dictorum*, los adagios, apotegmas, las facecias, los digestos y, casi entre nosotros a partir del romanticismo, los textos fragmentarios, constituyen vestiduras cambiantes y circundantes para el universo del aforismo, cuya vitalidad parece haber aumentado en el siglo XX. De manera extraña, aunque pueblos, gobiernos y sociedades cambien a través de siglos y milenios, el aforismo o la expresión fragmentaria parecen no envejecer. Si algo hay cerrado en sí mismo como textualidad, es ese estilo verbal; pero así también se expande con celeridad vertiginosa en su momento o en el tiempo. ¿Es el hombre inconcluso siempre quien debe acudir a esas frases? ¿O son ellas, en su milagrosa economía, las que ofrecen un espejo, un consuelo ante lo transitivo?

Tremenda paradoja: una forma verbal que se mantiene por milenios, pero cuya flexibilidad se adapta a todos los momentos; y dentro de ella, fulgurantes concepciones que arrojan un detalle, un cosmos. Oración que casi posee raíces físicas, porque no puede surgir si no de un impulso psíquico muy bien localizado: en el suelo intelectual de su autor, dentro de una experiencia absolutamente personal, como explosión de lo que un ambiente determinado impone. El aforista es un ser geográfico, aunque ese territorio no exista más que en su alma. Directa o indirectamente, el aforismo

concentra la vida de su autor en pocas palabras. Y a su país en ellas. Porque si lo escribe un joven, bien puede ser una interrogante (sobre todo para sí mismo); si se hace en la vejez, una explicación –que desconsuela, que corrobora, que niega, que celebra. Por lo que no sería descabellado pensar que los aforistas van creando la historia secreta de los sus pueblos, ya que en los momentos cruciales, para la colectividad y el individuo, todo es aforístico.

#### IV

Para sorpresa del curioso, Venezuela ha sido un país de frecuente escritura aforística. Los autores, anónimos o identificables, desconocedores o ajenos en principio al canon y a las variantes del género desde la cultura antigua o a su aparición bajo la terminología griega y latina, saltan, como dijimos al comienzo desde el refranero popular, desde coplas, modismos, tradiciones, etc. Y en todo eso, un cambiante perfil de lo que debía ser el hombre y la mujer, asoma con im/prudencia. No es este lugar para traerlas aquí, pero en la memoria común podemos hallar esas frases prospectivas y definitivas. Prejuicios, complejos, caracteres, prohibiciones y permisividad nos cercan a través de ellos, nos dibujan o mutilan.

Narradores, poetas y ensayistas guardan dentro de sus obras un tesoro de pensamientos cuya concisión, si pudiéramos subrayarlos, nos darían asimismo notables observaciones acerca de nuestro ser y nuestra conducta. Cartas personales y diarios no serían fuente menor para dar ese mismo relieve. Y las cacofonías de radio,

prensa y televisión quizá también revelen estratos sorprendentes, al respecto.

La selección aquí presentada, por lo tanto, no es sino una pequeña muestra del pensamiento venezolano que atiende a lo inmediato, a lo deseable en la colectividad; a lo íntimo, a lo inexplicable, en el individuo; a la eruptiva formulación verbal de esos sentires; a su no siempre evidente conexión, precisamente con aquella inmediatez.

En el caso de fray Juan Antonio Navarrete, la obsesión pedagógica de mejorar a sus conciudadanos va paralela con su insaciable deseo de saber. Estudia, piensa para sí mismo y quiere difundir; de allí el tono a veces enfático, otras irónico y aun de candorosa admiración con que anota o revisa lo anotado. Durante décadas va hurgando la vida de Caracas (gobierno, prejuicios raciales), aceptando imposiciones religiosas inquebrantables para él, pero también impregnándose de novedades intelectuales y políticas que permiten a su mente lanzarse hacia expresiones espontáneas, hacia percepciones frescas, que matiza con cuidadoso raciocinio. Todo lo que piensa se apoya en un objeto inmediato (hechos, libros), cuya variedad cubre cuanto sea posible explicar o analizar.

Para Navarrete la fisiología se revela desde su propio cuerpo; desnuda funciones, enfermedades y sugiere medicamentos; el misterio divino, inaccesible, acude a sus palabras y el fraile se atreve a enunciarlo como parte de una escritura (¿o de una superstición?).

Consciente de que escribe (tal vez de que para eso vive, en cierto modo) pulsa la extensión de su materia y, con audacia, acepta que ella puede abrazar todo, hasta los arcanos. Y sin embargo, con asombrosa y contradictoria voluntad llega a querer borrarse como autor.

Claro que Simón Rodríguez comprendió a Bolívar y admiró su esfuerzo libertador. Fuera de Venezuela desde muy joven, conoció en carne viva y a través de sus leyes y teóricos un mundo que debía

ser justo. Uno de sus amigos, fray Fernando de Mier, hizo el retrato minucioso de aquellas injusticias.

Su pasión central, la educación en Venezuela y América, tuvo en la gesta de independencia la esperanza magnífica de la transformación de un continente. Su obra está dedicada a diagnosticar nuestras fallas de entonces, a la definición de cómo superar el hambre, las necesidades, la pobreza, paralelamente con la formación para oficios, profesiones; para el logro del bienestar individual y colectivo.

Pero sus obras y su práctica personal afrontaron otra realidad. Aunque América —y Venezuela, por lo tanto— es original hasta en su pobreza, el caos político —poder, dinero, ignorancia, egoísmo— no responde a la motivación axial por el cual fue desatado. La educación y la mejoría humana son rápidamente descartadas.

No deja de ser estremecedor encontrar en cada aforismo (o *sentencia máxima*, como hubiera gustado decir al propio Rodríguez) el incesante optimismo del educador, que detecta problemas y propone soluciones directas, y un evidente desconsuelo ante el fracaso de los gobernantes, de los gobernados y de la revolución misma.

Pero si Navarrete se inclina indirectamente hacia las conexiones de cuerpo y alma, es decir, hacia el eco recíproco que se establece entre el grupo social y la religión; y si Rodríguez, tratando de educar en una forma práctica, utiliza el lenguaje para estimular la superación y para evidenciar el fracaso social de la independencia, Jesús Semprum, en las primeras décadas del siglo XX, observa al país desde una óptica intelectual que recorre, sin piedad, la presencia y el carácter de lo humorístico y de la ironía entre nosotros, también la abundancia del lugar común (no sólo verbal), la desconfianza hacia los niveles dominantes y rígidos del poder intelectual, que dirige la cultura y la dinámica general de la creación poética o crítica. Como un trazo de la *Gioconda* o de Reverón, que en



principio no parece decirnos mucho acerca de la realidad, la escritura de Semprum recorre con ternura o desolación un registro sorprendente de nuestro ser espiritual.

Creo que el punto elegido por Semprum para razonar aforísticamente va a ser continuado hasta hoy. Por el lugar del escritor, desde la infinita y móvil máquina de su trabajo, el país continuará circulando hacia lo pensable. Así lo hace José Antonio Ramos Sucre con su estilo fulgurante, sarcástico, omnicomprendivo. La lascivia, como hubiera dicho Lev Tolstói; la urbanidad, los apellidos, la democracia, la intriga, la familia, el matrimonio, la amistad, la lectura, son convertidos por el poeta, con frases de poquísimas palabras, en un ambiguo estallido. Aparte de aquellas sentencias que aprehenden la debilidad de la belleza y de los sentimientos solitarios, casi todas las demás giran en un jugo acerbo, mortificante. ¿Proyección del espíritu de Ramos Sucre, consecuencia del sistema político en el que vivió o rasgos que ofrecen continuidad, desde mucho antes, entre nosotros? (¿Acaso todo esto y su eco han desaparecido?)

Apenas salía de la adolescencia Andrés Marino Palacio cuando con toque genial escribió sus cuentos y novelas (que bien hubieran podido ser redactados con la aprobación de Raymond Radiguet, 1903-1923) y sus breves ensayos y reflexiones. Con él estamos de nuevo en la mesa del escritor, cuyo centro de curiosidad principal es, naturalmente y sobre todo a su edad, la escritura misma. Sólo que una intensa precocidad mental, su contacto con un medio culto y con figuras notables de la sociedad caraqueña, estimularon su percepción crítica acerca de todo esto y del entorno de la ciudad.

La línea conceptual que despliega Mariño Palacio posee, además, otro raro valor: es el testimonio, casi inexistente entre nosotros, de un niño-hombre. Claro que sus convicciones están matizadas por los autores a quienes admira. Pero no parece equivocarse en el trazo rápido con que caracteriza cuanto lo rodea. Así intuye a esa patria que maltrata a la inteligencia, donde la gente

«tiene conciencia de fuegos artificiales» y siente que la risa es «uno de nuestros más agradables defectos y una de nuestras más peligrosas virtudes». El egoísmo y la pobreza espiritual de «nuestras celebridades» tampoco escapan a su ojo.

Rafael Cadenas ha realizado una investigación espiritual de gran originalidad y hondura, que asedia simultáneamente al individuo, partiendo tal vez de su propia personalidad, y al medio humano en el que se ha desenvuelto. Esa investigación que puede haber nacido de su temprana búsqueda en la expresión poética, de sus lecturas filosóficas, orientadas hacia la comprensión del ser en su elemental desnudez, encontró también, durante la juventud del poeta, un molde preciso para sostener la reflexión: la frase ceñida, despojada de adornos, urticante para el autor mismo y para el otro. Más tarde se referirá a ese estilo de esta manera: «Me he dado cuenta de que el aforismo, el apunte, el fragmento, se avienen más que otras formas a mi modo de ser».

En la tradición de Simón Rodríguez y de Semprum, Cadenas halla en el uso del lenguaje el refugio de la sensibilidad y la salud social, peligrosamente lacerado por el poder de los «políticos», los comerciantes, los medios. Advierte cómo la ruptura violenta con la matriz lingüística española en el siglo XIX, las guerras y dictaduras subsiguientes y prolongadas, el primitivismo político, la degradación de la educación, el machismo, son factores que impiden el uso correcto del idioma y determinan, por lo tanto, la limitación cerebral, sensible e intelectual para el desarrollo personal y social.

Un pueblo inconsciente de su lenguaje termina por convertirse en marioneta, fácil presa de sistemas y banderas, por muy erróneos que sean. Al artista, al poeta, por lo tanto, le corresponde mantenerse «ajeno al poder, ser contraste». Y esto conduce a que contribuya a hacer «más vivo el vivir».

Indisolublemente ligados en la concepción de Cadenas, el aspecto de la vida colectiva y la intimidad más profunda de cada

ser, sólo pueden realizarse en la desnudez plena de la existencia, la cual es el misterio máximo, porque ella como todo lo que nos rodea, es naturaleza. Aunque haya podido ser vista como una búsqueda de retiro y ecuanimidad, la filosofía de Cadenas jamás se aleja de la dinámica inmediata, de la excitante vinculación entre arte, lenguaje y realidad: «Solo en un sitio puede ser derrotada una sociedad: en el pecho de cada hombre».

## V

Para concluir, traigo de nuevo a los autores con quienes comencé este paréntesis aforístico. Anotaba Juan Antonio Navarrete:

*Mística: Angustias. Melancolías. Vía iluminativa. Vía Unitiva. Meditación. Especulativa. Contemplación. Ascensiones del corazón. Irradiaciones. Oscura. Ígnea. Toques sustanciales. Pérdida del alma. Vuelos del espíritu. Éxtasis. Raptos. Suspensiones. Deliquios. Visiones intelectuales. Visiones imaginarias. Hablas interiores. Inspiraciones. Lumen difuso. Vida mixta. Contactos. Noche oscura. Fruitiva. Sentidos interiores. Noticias difusas. Lujuria espiritual. Ceguera. Negación. Languor.*

*La materia de la poesía es todo asunto que se le presente, sin excepción de cosa, ni facultad, ni ciencia alguna. Todo lo abraza.*

*La poesía es en su materia una facultad trascendental, que todo lo trasciende y abraza, hasta los Arcanos más altos, secretos, profundos y sobrenaturales del mismo Dios.*

Y Emerson:

*En algunos hombres, la digestión y el sexo absorben la fuerza vital, y cuanto más fuertes son, más débil es el individuo.*

*Una imagen de la vida que no admita los hechos odiosos carece de veracidad.*

*La inteligencia anula el hado. Un hombre es libre en la medida en que piensa.*

*El secreto del mundo es el vínculo entre la persona y el acontecimiento.*

*El placer de la vida depende del hombre que la viva y no del trabajo o el lugar. La vida es un éxtasis.*

*La historia es la acción y reacción de la naturaleza y el pensamiento.*

*Las mujeres, las más susceptibles, son las que mejor indican la próxima hora.*

En tanto que Simón Rodríguez insiste así:

*Goce continuo acaba en indiferencia.*

*La desesperación es un extremo, no un medio.*

*La América es original hasta en su pobreza.*

*No hay cosa más patriota que un tonto.*

*¿Qué leerá el que no tiene ideas?*

*Nada se concibe sin comparar. La SENSIBILIDAD MENTAL se prueba por la facilidad de comparar.*

Y Julio Torri:

*La melancolía es el color complementario de la ironía.*

*El solitario se alimenta de sí mismo, a sí mismo destruye.*

*– ¿Por qué no fuma usted?*

*– Porque estoy, entre las virtudes y los vicios, en equilibrio perfecto; y un pequeño vicio más me inclinaría decididamente hacia los vicios.*

*No hay que envanecerse nunca de una incomprensión.*

*(Almanaque de las horas)*

Mientras piensa Franz Tamayo:

*¡Extraña fatalidad! Hay espíritus cuyo precipicio es la dicha.*

*Una de las manifestaciones de la serenidad es la alegría.*

*El ensueño completa al hombre y la muerte lo perfecciona.*

*Existe una crítica que es también una creación.*

*Los límites de la crítica son todavía desconocidos.*

*Abuso de ingenio acaba por ser flaqueza.*

*La originalidad no consiste en decir o hacer cosa no vista o inaudita, sino en decirla o hacerla según la verdad y la manera de uno mismo.*

Volviendo a Ramos Sucre:

*La historia no sirve sino para aumentar el odio entre los hombres.*

*Hay que desechar la historia, usar con ella el gesto de la criada que, al amanecer de cualquier día, despide con la escoba el cadáver de un murciélago, sabandija negra, sucia y mal agorera.*

*Es posible calificar los pueblos conforme las interjecciones de que se valen.*

*La familia es una escuela de egoísmo antropófago.*

*El matrimonio es un estado zoológico.*

*Enamorarse es una falta de amor propio.*

*La amistad es una capitulación de la dignidad.*

*La fortaleza es la desesperación aceptada.*

*Es superfluo hablar mal de la gente.*

*El orgulloso se compara con el ideal de la perfección y el vanidoso se compara con los demás hombres.*

*Leer es un acto de servilismo.*

*La gramática sirve para justificar las sinrazones del lenguaje.*

*Un idioma es el universo traducido a ese idioma.*

*Es buen escritor el que usa expresiones insustituibles.*

*El lenguaje no consiente sinónimos, porque es individuante como el arte.*



*El hombre ha inventado el símbolo porque no puede asir directamente la realidad.*

*La incertidumbre es la ley del universo.*

O a Rafael Cadenas:

*El espíritu es cosa desarmada.*

\*

*Cualquier hombre es una agresividad en busca de una bandera.*

\*

*No hay guerra santa.*

\*

*Quien en realidad vive no espera.*

\*

*La alegría que viene del hecho de seres más profunda que la tristeza, pero ésta tiene prestigio de profundidad.*

\*

*Todo hombre es antiquísimo, pero no lo quiere saber.*

\*

*Que los seres humanos se vean a sí mismos como son, sin juzgarse, constituye hoy tal vez la subversión más válida.*

\*

*Estar sin ídolos, con la vida, siendo.*

\*

*Lo esencial no es de ninguna época.*

\*

*Seguir viviendo es ya una respuesta a cualquier interrogar filosófico sobre el sentido de la vida.*

\*

*No se puede escribir cosa valedera sin haber estado en el infierno.*

\*

*Regresar a la naturaleza tiene para mí un solo sentido: vivenciarnos como naturaleza.*

\*

*Aceptar la idea de nación es aceptar la idea de guerra.*

\*

*Todo es impensable.*

\*

*En todas partes se oye la misma queja: el hombre no mira por la naturaleza, se da a destruirla. Ignora que él no está separado de la naturaleza aunque la devaste. En otras palabras, no sabe que se agrade a sí mismo en su cara aparentemente externa.*

\*

*Nada natural es malo. Hay que vocear esta frase. Ponerla como grito en el cielo.*

\*

*Instaurar un dios para negar la obra que se atribuye me parece una crueldad con él y con ella.*

\*

*Sostenerse es un milagro, y más aún la serenidad, pero alegrarse rebasa toda medida.*

\*

*La vida es la protagonista.*

\*

*Sólo en un sitio puede ser derrotada una sociedad: en el pecho de cada hombre.*

(De: *Dichos*, 1970-1992)

Para dejar ahora con ustedes la sintética, en verdad, abrasadora, voz de Adolfo Castañón:

*De la misma manera que al que se alcoholiza no le basta lavarse los dientes para no tener aliento alcohólico, no bastan las lecturas para disipar el olor inconfundible que produce la falta de silencio.*

*No sabemos cuántos actos de nuestra vida, cuántas palabras dichas o calladas dependen de nuestros sueños.*

*Es muy difícil detenerse y, una vez en suspenso, es igualmente difícil ponerse en movimiento al compás del mundo.*

*Algunos hombres tienen un **sí** pequeño y enclenque pero nos sorprenden con el volumen de su **no** que los mantiene sentados o arrimados a la orilla del camino en espera de que un*

*sí* ajeno que los arrastre; a veces esperan años hasta que aparece por fin y entonces se dejan enganchar por ese *sí* poderoso y magnético que los atrae como un imán. Algunas veces llegan a descubrir que el *sí* que los arrastró era en realidad el *no* disfrazado de alguien cuyo *sí* era mucho menor que el de ellos mismos.

*El poeta: sólo quería darle respiración de boca a boca al náufrago que llevaba dentro de sí mismo.*

## BIBLIOGRAFÍA

Abbagnano, Nicola: *Diccionario de Filosofía*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Blanco, Emilio: *Introducción a Centellas de Varios Conceptos* de Joaquín Setantí. Barcelona: Ediciones UIB, 2006.

Barthes, Roland: *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1967.

Cadenas, Rafael: *Obra entera (Poesía y prosa, 1958-1885)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Camus, Albert: *Carnets 1, 2*. Buenos Aires-Madrid: Editorial Losada, Alianza Editorial, 1985.

Castañón, Adolfo: *La belleza es lo esencial*. México: Ediciones Sin Nombre, 2003.

Curtius, Ernst Robert: *Literatura europea y Edad Media Latina*. México-Madrid-Buenos Aires: 1984.

Chamfort: *Máximas, pensamientos, caracteres y anécdotas*. Barcelona: Ediciones Península, 1999.

*Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Angelo Marchese y Joaquín Forradillas (eds.). Barcelona: Ariel, 1986.

Don Juan Manuel: *El conde Lucanor*. José Manuel Blecua (ed.). Madrid: Editorial Castalia, 1984.

Emerson, Waldo Ralph: *La conducta de la vida*. Valencia: Pretextos, 2004.

Gracián, Baltasar: *Oráculo manual, Agudeza y Arte de ingenio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.

Hermógenes: *Sobre las formas de estilo*. Madrid: Gredos, 1993.

Lichtenberg, Georg Christoph: *Aforismos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

López Grigera, Luisa: *La retórica en la España del siglo de oro*. Salamanca: Ediciones Universidad, 1995.

Navarrete, Juan Antonio: *Arca de Letras y Teatro Universal*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1993.

Nietzsche, Friedrich: *La Gaya Ciencia*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.

Mariño Palacio, Andrés: *Ensayos*. Caracas: Instituto de Cultura y Bellas Artes, 1967.

Ramos Sucre, José Antonio: *Obra poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Rodríguez, Simón: *Sociedades americanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.

Tamayo, Franz: *Obra escogida*. Biblioteca Ayacucho: Caracas, 1979.

Torri, Julio: *Tres libros*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.



## ÍNDICE

El pensamiento y la distancia, por Toni Montesinos

El arte de observar

La novela como el mundo

El cuento: lince y topo

24 Notas sobre crítica

Las amistades literarias

Milenios

Notas en Cali

Etcétera

Epílogo: Aforismos y centellas

Bibliografía