

DE LIBROS Y LECTURAS

Alberto Manguel

"...por mi parte, no distingo entre mi vida y mis letras."
Alfonso Reyes, *Constancia poética*

Para Jillian Tomm y Ramón De Elia, en recuerdo de una cierta
biblioteca, allá lejos y hace tiempo.

LECTURAS GUERRERAS

Hace ya varios años, mi suegro, que había sido soldado en el ejército inglés en el Japón, me regaló una pequeña antología de bolsillo que, bajo el título *The Knapsack* (“La mochila”) había editado Herbert Read, distinguido escritor hoy desgraciadamente olvidado. El libro (que ya no poseo) había sido impreso por cuenta del Ministerio de Guerra británico para ser leído por los soldados: su intención anunciada era “celebrar el genio de Marte”. Y sin embargo, sorprendentemente, el tono de la antología era, por sobre todo, elegíaco y anti-belicoso. Creo recordar, entre los muchos textos, la descripción que hace Herodoto de la batalla de Salamina, el elogio de T.E. Lawrence de las huestes del desierto, la arenga de Enrique V en el sitio de Harfleur, aquellos versos de la *Iliada* que narran el dolor de Aquiles ante el cuerpo de Patroclo, unos párrafos de Joinville contando la terrible cruzada de Egipto. Los méritos del coraje, la muerte honrosa, la obligación de luchar por la patria y otros lugares comunes campeaban en aquellas páginas, pero también los horrores de las masacres, las agonías de lo perdido, la arrogancia y codicia de ciertos jefes. Una página de Montaigne, “Del castigo impuesto por defender un fuerte sin buen motivo”, declaraba lo siguiente: “Hay quienes tienen una opinión tan alta de sí mismos y de sus propios recursos que piensan que es absurdo que quienquiera les oponga resistencia.” Montaigne tenía en mente no sólo a los tiranos de su época.

La dificultad en proponer una antología de textos literarios que convenga a un ministerio de guerra es que dichos textos parecen querer escaparse al simple propósito de alentar a los soldados. Lemas publicitarios, afiches gubernamentales, discursos políticos pueden, sin remilgos, ensalzar la lucha armada; la literatura, en cambio, parece ser más reticente. Cuando en el *Ajax* de Sófocles la guerrera diosa Atena quiere alegrar a su protegido Ulises con la noticia de que su enemigo, Ajax, yace víctima de todo tipo de infortunios, Ulises responde: “El desgraciado es sin duda mi enemigo, y sin embargo no puedo sino compadecerlo al verlo así agobiado por la desventura. Y pienso más en mi propia suerte que en la suya, pues veo que somos, todos nosotros que vivimos sobre esta tierra, nada más que fantasmas o sombras pasajeras.” Ulises no niega la batalla, no niega la enemistad que lo lleva a la lucha, pero tampoco se regocija ante la desgracia del otro. Ser más compasivo que los dioses es una prerrogativa (no siempre reconocida) del ser humano.

Raymond Queneau observó que toda novela es o la *Odisea* o la *Iliada* porque toda vida es un viaje y toda vida es una batalla. Tal vez por eso, su narración, aún en las convenciones del género épico, nunca es del todo celebratoria. De la Troya cantada por Homero recordamos la victoria de los griegos pero también el terrible dolor de Hécuba y de Príamo; de las campañas de Napoleón en la prosa de Chateaubriand, los refinamientos del estilo Imperio pero también la muerte de su primo Armand “como un insecto aplastado por la mano imperial sobre la corona”; de las infinitas novelas acerca de la Segunda Guerra Mundial, la derrota de Hitler y Mussolini pero también el largo horror de las trincheras y prisiones. A la muerte gloriosa proclamada por los himnos revolucionarios, André Malraux responde con la voz de un soldado agonizante en *La Voie Royale*: “No existe... la muerte... Sólo existo yo.. ¡yo...que me estoy muriendo!”

Cuando en la segunda parte del *Quijote* el duque le dice a Sancho que, como gobernador de Barataria, deberá vestirse “parte de letrado y parte de capitán, porque en la ínsula que os doy tanto son menester las armas como las letras, y las letras como las armas,” está refutando no sólo la clásica dicotomía, sino definiendo también las dos obligatorias vocaciones de todo gobernante, si por una entendemos acción y por la otra reflexión. Nuestros actos requieren la justificación de nuestras letras y nuestra literatura la crónica de nuestros empeños. Actuar entonces (en la paz como en la guerra) es una extensión de nuestras lecturas, cuyas páginas contienen la posibilidad de una experiencia ya vivida por otros y puesta en palabras para poder guiarnos; al mismo tiempo, leer es reconocer en una combinación mágica de letras intuiciones del incierto futuro y lecciones del inmutable pasado. Esencialmente no cambiamos: somos los mismos monos erectos que hace unos pocos millones de años descubrimos en una piedra o un trozo de madera instrumentos de batalla, mientras que asentábamos en la pared de la caverna bucólicas imágenes cotidianas y las pacíficas palmas de nuestras manos. Somos como el joven Alejandro quien, por un lado, soñaba con sangrientas batallas para conquistar al mundo y, por otro, llevaba siempre consigo los libros de Homero que hablan del sufrimiento engendrado por la guerra y de la nostalgia de Ítaca. Como los griegos, nos dejamos gobernar por ancianos enfermos y codiciosos para quienes la muerte es siempre algo sin importancia porque ajeno, y en libro tras libro tratamos de dar forma a la convicción profunda de que no debiera ser así. Todos nuestros actos (aún los amorosos) son violentos y todas nuestras artes (aún las que describen esos actos) contradicen esa violencia. Nuestras bibliotecas existen en la tensión entre esos dos estados.

En estos días difíciles (como todos), nuestros libros quizás sirvan para recordarnos que las divisiones políticas entre buenos y malos, justos e injustos, cristianos y paganos, es menos clara que los discursos políticos declaran. La realidad de la literatura (que en última instancia encierra el poco conocimiento que nos es permitido) es íntimamente ambigua, existe siempre entre tonos y colores diversos, es fragmentaria, es cambiante, nunca se inclina absolutamente por nadie, por más heroico que parezca. En nuestra intuición literaria del mundo adivinamos (con Milton y con el autor del poema de Job) que ni siquiera Dios es intachable; mucho menos nuestros queridos Parcifal, Sinbad, Cordelia, Cándido, Bartleby, Gregor Samsa, Ana Karenina, Alonso Quijano.

Pero esa misma ambigüedad esencial de la literatura no es arbitraria ni indecisa. Dice un cierto lector de Cide Hamete a propósito de su libro: “Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las táticas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta.” En épocas de crisis, para su intentado lector, casi cualquier libro puede ser todas estas cosas.

BESTIARIO

A lo largo de nuestra arrogante historia humana, cambiamos muchas veces nuestra actitud hacia el mundo animal. Fuimos (somos) paternalistas, amedrentados, condescendientes, amorosos, insolentes, maléficos, protectores. En nuestro rol de cazadores, entrenadores, veterinarios, carniceros, ecologistas, y a pesar de los argumentos de Darwin, siempre nos hemos sentidos ajenos (es decir, superiores) a las otras criaturas de esta tierra.

Según las jatakas budistas, todo lo que vive puede clasificarse según el número de pies -- dos, cuatro, ninguno o muchos-- y dicen que el Buddha fue encarnado en cada una de estas cuatro especies, ya que todo ser viviente es sólo otra gota en el Gran Océano. Los primeros padres de la Iglesia descreyeron de tal unidad del universo y propusieron en cambio una distinción tajante entre hombres y animales, separando a los seres con alma (los humanos) de aquellos que no la tenían (el resto de las criaturas). Fue San Francisco quien, en el siglo trece, nos acercó al reino animal, "llamando a toda criatura," nos dice su biógrafo, San Buenaventura, "por pequeña que fuese, *hermano* o *hermana*, porque las sabía nacidas de la misma fuente que él". Según San Francisco, los animales son distintos de nosotros, no porque son inferiores sino porque se negaron, con la simplicidad de pobres bestias, a seguir el ejemplo de nuestros padres pecadores, Adán y Eva. En el Jardín del Edén, Adán conversaba con los animales; después de la caída, el idioma de los ñandúes, los ocelotes y los carpinchos se nos hizo incomprendible.

Dicen que el Rey Salomón, gracias a un anillo mágico, podía entender el canto de los pájaros. Nosotros (*pace* Diane Fossey y sus gorilas) ni siquiera podemos entender a nuestro propio perro, y el mundo animal es, para el sentido humano, un torbellino de sonidos, de movimientos, de presencias misteriosas.

Pero no nos contentamos con la mera pregunta. En nuestra ansiedad por interpretar el universo que nos rodea, cada criatura (como cada gesto, cada objeto, cada cambio de estación) adquiere un significado literario. Contagiamos al mundo de literatura: antes de ser el destino del Capitán Ahab (y de algún modo, el de todos sus lectores), la ballena fue la falsa isla de San Brendan y de Sinbad el marino, símbolo de nuestra incierta existencia, y antes aún fue el monstruo Behemoth, "cabeza de los caminos de Dios" al entender de Job, símbolo del mundo incomprendible. El destino, nuestra vida, el universo: son muchas cosas

para cargar de significado a una sola criatura, aunque ésta sea del tamaño de una ballena. Sin embargo, insistimos.

Una fauna simbólica acompaña nuestra historia. Algunos son imprescindibles, eternos: dragones, unicornios, salamandras, centauros e hipogrifos habitan el mundo desde siempre y en todas partes. Tal ubicuidad les quita eficacia. Un dragón o un unicornio divierte al ser contado, pero de una manera general, no como individuo sino como especie. Dicen que cuando Liszt, de niño, vio una salamandra entre las brazas del hogar, su padre le dio una feroz cachetada "para que nunca te olvides de haberla visto". No necesita tal aliciente la gran ballena blanca de Melville, única en su vasto océano, quizás porque en sí misma no tiene nada de fantástica. Para que sepamos que su mole no es una alucinación o una metáfora, Melville rodea a su ballena de otras, menos terribles, que surcan las aguas nebulosas; de cacerías en alta mar y sermones en tierra firme; de informaciones antropológicas, zoológicas, climatológicas, navales, psicológicas, históricas; de sal y de sangre. Moby Dick aterriza en su enorme realidad, más allá de todo valor simbólico.

Las criaturas imaginarias más eficaces de la literatura comparten esa sólida calidad no de verosimilitud sino de verdad. Sabemos que son la invención de un poeta, pero eso no basta para que nos parezcan inventadas. El empalagoso Platero y el escueto Rocinante, las repetidas golondrinas de Bécquer y el bogador cisne de Darío, la intrépida Anaconda de Quiroga y los lúgubres cóndores de Andrade, el overo rosao del *Fausto* criollo y la fugaz fiera que ataca a los Infantes de Carrión (en la literatura de lengua española); el cuervo de Poe y la golondrina de Keats, la pulga que mordió a Donne y a su amada y la araña en cuya trama Whitman vio la trama del mundo, el gato del Dr. No y el sabueso de los Baskerville, el loro que dio Flaubert a la vieja en *Un coeur simple* y el cuzco que dio Dickens a Sikes en *Oliver Twist*, el axolotl que admiró Cortázar en el Jardín de Plantes de París y el tigre que admiró Borges en el Jardín Zoológico de Buenos Aires, el perro que esperó hasta la muerte el retorno de Ulises y el gallo que cantó tres veces mientras Pedro recorría las calles de Jerusalén (en otras literaturas) son símbolos, sí, pero son sobre todo presencias reales.

No podemos prescindir del símbolo, pero los animales imaginarios que pueblan nuestras literaturas no son nunca meros emblemas mudos. Como sus compañeros de pelo y hueso, nos hablan en un idioma que nunca supimos o que hemos olvidado. No los entendemos, a pesar de nuestra metafísica, pero ellos persisten. Atentos y memorables, rebuznan, relinchan, pían, silban, graznan, maúllan y ladran (o cantan, como las

ballenas), poblando con sus voces tal vez sabias nuestro solitario mundo cotidiano.

LECTURAS LILLIPUTENSES

Dos características esenciales definen al libro de bolsillo: su dócil tamaño y su voluntad nómada. Es por eso que el santo patrón de los libros de bolsillo es (o debería ser) un tal Lemuel Gulliver, viajero infatigable y minucioso cronista del minúsculo reino de Lilliput. Discreto, móvil, manuable, modesto, el libro de bolsillo es, de toda la biblioteca, el que más se pliega a la voluntad del lector. Porque es portátil, no exige que se lo lea en un lugar determinado, como los elefantinos volúmenes de una enciclopedia; porque es barato, no provoca en el lector que quiere garabatear en sus márgenes el sentimiento de *lèse majesté* que causan sus más aristocráticos hermanos de tapa dura; porque es pequeño, no desdeña el bolso ni, obviamente, el bolsillo, y se deja llevar a la cama como el más dócil de los enamorados.

A pesar de su modestia, su nacimiento es prestigioso. Siglos después de que la tableta de arcilla cediese paso al rollo, los primeros cristianos, temiendo ser vistos con un texto sagrado prohibido, plegaron el papiro o pergamino de manera a que pudiese ser ocultado bajo la ropa. Así fueron creados los primeros libros de bolsillo, para proteger, dicen ciertos historiadores, la palabra del nuevo dios. Otros prefieren pensar que fue Julio César quien enviaba plegadas en forma de librito sus cartas personales, inventando así los primeros *tascabili*. Sea como fuera, el libro de bolsillo precede al libro de tamaño mayor como una suerte de modelo visionario, anticipando las guías de teléfono y los antifonarios. Más tarde, cuando el codex reemplazó definitivamente al rollo, el prestigio del texto requirió tamaños cada vez más inmensos y, como *de minimus non curat lex*, las leyes y decretos oficiales de la Edad Media desdeñaron el aspecto práctico del libro de bolsillo y exigieron formatos descomunales e incómodos. Las otras artes siguieron el ejemplo de las legales y el libro de bolsillo fue relegado al servilismo de algunos breviaros y libros de horas.

Fue al poco tiempo de la invención de la imprenta, que en Venecia el genial editor Aldo Manucio tuvo la idea de redimir el prestigio perdido del libro de bolsillo creando una colección de clásicos exquisitamente elaborados. Su intención fue la de poner en manos de todo lector, por más humilde que fuera, las obras maestras griegas y latinas. En parte tuvo éxito: en el *Catálogo de precios de las prostitutas de Venecia* del año 1535, aparece una tal Lucrezia Squarcia entre cuyas virtudes se alaba la de haber leído a Petrarca, Virgilio y "a veces hasta a Homero" en las ediciones Aldinas de bolsillo. Sin embargo, los libros de Manucio resultaron tan bellos que los aristócratas acabaron comprándolos para

adornar sus bibliotecas, sin leerlos; por eso que hoy pueden hallarse numerosos ejemplares immaculados que no fueron nunca abiertos por sus supuestos lectores.

La popularidad de los libros de bolsillo baja y sube periódicamente y no siempre es bien acogida. Cuando en 1935 el editor Allen Lane lanzó los primeros Penguin Books, George Orwell (a quien sería difícil tachar de elitista) dijo que si bien, como lector, aplaudía el proyecto, como escritor le resultaba odioso "porque esta oleada de reimpressiones baratas acabará con la biblioteca de préstamo (madre adoptiva del novelista) y frenará la producción de obras nuevas." Orwell se equivocó. El libro de bolsillo no acabó con la biblioteca de préstamo (el culpable de su lenta agonía es, ya se sabe, la industria electrónica) y, lejos de frenar la producción de obras nuevas, permitió que éstas se publicaran de manera más económica, sin pasar obligatoriamente por la aristocracia de la tapa dura. Hoy los libros de bolsillo reinan supremos, tanto entre sus congéneres de librería como entre las morcillas y pantuflas del supermercado, ofreciendo al lector que busca un discreto compañero de ruta todo tipo de aventuras, desde los periplos más ingenuos hasta los clásicos viajes del perspicaz Lemuel Gulliver. En estos días en los que resulta tan fácil olvidar los lazos que nos une a los demás seres humanos, y que las constantes mentiras del dogma y del prejuicio nos separan implacablemente los unos de los otros, inventando soledades, conviene recordar la frase que el lúcido John Adams dirigió en 1781 a su hijo: "Nunca estarás solo si llevas a un poeta en el bolsillo".

ELOGIO DEL IDIOMA ESPAÑOL

En el principio, cuenta la leyenda, la humanidad entera hablaba el mismo idioma, hasta que Dios impuso a los ambiciosos constructores de la Torre de Babel el curioso castigo del multilingüismo. Esta perversa noción (que las lenguas del mundo fueron creadas para no entendernos) justifica a los ojos de algunos patriotas la expansión de un solo idioma: primero el latín, luego el árabe, ahora el inglés, y (creen algunos) muy pronto el español. Quienes creen que la lengua de Julio Iglesias será el nuevo idioma universal, presentan como prueba irrefutable el apogeo de la comunidad mejicana en California y de la comunidad cubana en Florida, pero no sé si puede llamarse un triunfo lingüístico el hecho de que los anglófonos de Estados Unidos hayan aprendido a decir "mi casa es su casa" y que los empleados del aeropuerto de Miami se dirijan a uno en un español de rumba. Tampoco sé si la universalidad de un idioma representa una ventaja. El inglés, la lingua franca de la tecnología electrónica, se ha empobrecido dramáticamente en estas últimas décadas por tener que servir de manual de instrucción al mundo entero. Sin duda, las sutilezas de un idioma son un estorbo cuando la comunicación se reduce a la mera transmisión de ciertos datos técnicos.

Pienso en cambio que el verdadero poder de un idioma (como también su verdadera universalidad) se halla en su literatura, en aquello que un idioma produce a partir de sus más íntimas ambigüedades e intuiciones. Quienes confunden la invasión del inglés publicitario y tecnológico con una lengua cosmopolita, olvidan que un idioma no es sólo un código que permite o pretende permitir la comunicación de ciertas ideas. Un idioma es la fuente de esas ideas: las genera, las determina y les da forma, de manera que nosotros mismos somos, en algún sentido, el idioma que hablamos y escribimos. Si Cervantes hubiera escrito en inglés, nunca hubiera comenzado su Quijote con "en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme" ya que esa deliberada reticencia, al menos gramaticalmente, es imposible en inglés. No se puede decir "*in a certain place of la Mancha whose name I don't want to remember*" sin parecer sordo. Esto se debe a lo que yo llamaría la personalidad o el alma de un idioma. El inglés, consolidado durante la Reforma, tiende a lo parco, a lo discreto, al sobrentendido y tiene horror a la adjetivación voluptuosa que castiga con el apodo de "prosa púrpura". El español, en cambio, cuyo apogeo ocurre durante la Contra-Reforma, es generosamente descuidado: la justeza de una palabra le interesa menos que su música, y parece temer las pausas largas y los párrafos cortos. El inglés quiere ser exacto; el español confía en un azar que permitirá al

lector, en medio de una bulliciosa fiesta de sonidos, descubrir o intuir un significado.

Por eso la traducción parece una tarea imposible y por eso cuando es lograda puede renovar el idioma al cual se vierte. El triunfo del español ocurrió cuando lectores ingleses, franceses, alemanes descubrieron el *Quijote* y aprendieron que un personaje puede ser más que la novela que lo contiene; cuando se internaron en los laberintos de Borges y reconocieron que la metafísica era digna de la ficción moderna; cuando se perdieron en *Cien años de soledad* y vieron que el realismo podía ser también fantástico. No creo que escuchar a un presidente norteamericano balbucear cuatro palabras de español pueda satisfacernos profundamente. En cambio, oír en Dostoievski y Graham Greene ecos de Cervantes, en Salman Rushdie y Murakami las fabulaciones de García Márquez, en Foucault y en Calvino las pausadas reflexiones de Borges, producen (al menos en este lector) una cierta vanidosa alegría.

LOS DICTADOS DEL OCASO

Nos cuesta despedirnos. Hay en cada despedida la secreta sospecha de que ésta será la última, y cuando la última llega, tratamos de seguir despidiéndonos para permanecer en el umbral el mayor tiempo posible. No nos resignamos a ausencias definitivas. No queremos creer en el poder absoluto de la muerte. Solo la incredulidad nos consuela.

Séneca, quien habiendo leído a los estoicos griegos, dio pero no siguió sus propios excelentes consejos, anota que la muerte no debe espantarnos: «No es que tengamos poco tiempo», le escribe con lenguaje de banquero al administrador de granos Paulino, «sino que lo malgastamos. La vida es lo bastante larga y nuestra porción lo bastante generosa aún para nuestros más ambiciosos proyectos, si la invertimos con cuidado.» Tales conceptos, por supuesto, no eran nuevos en el primer siglo de nuestra era. Desde tiempos antiguos, los romanos concibieron un más allá condicionado por nuestro comportamiento en vida. Virgilio (*Eneida*, VI) fue quizás el primer autor romano en otorgar a ese lugar una geografía precisa, con sus puertas de entrada, su antesala, su sitio de castigo y sus Campos Elíseos, el todo habitado por los muertos que siguen hablando y existiendo.

A la muerte le gusta que hablen de ella. Es por eso quizás que ha permitido que hayamos podido reunir hasta el día de hoy en el *Corpus Inscriptionum Latinarum* más de 4.000 epitafios latinos. Cicerón, en sus *Tusculanas*, opina que «en la muerte seguimos sintiendo, y que cuando los humanos dejan esta vida, no son destruidos al punto de morir del todo», esperanzada idea que un epigrama del *Corpus* resume bellamente: «Soy ceniza, la ceniza es tierra, la tierra es una diosa, por lo tanto no estoy muerto.» Dogmas religiosos, legislaciones cívicas, éticas y estéticas, altas y bajas filosofías, la mística —todo depende de este límpido silogismo.

Si los muertos «no son destruidos al punto de morir del todo», entonces conviene mantener con ellos una cierta relación, un cierto diálogo, hablar con ellos y hacerlos hablar. Las primeras tumbas del paisaje romano fueron etruscas, preciosamente decoradas con escenas de fiestas funerarias y retratos de difuntos. Los romanos siguieron la costumbre fúnebre de la civilización desaparecida, y a sus propias tumbas añadieron palabras que al principio sólo anunciaban el nombre del difunto, lo elogiaban con sobriedad y le deseaban poca penuria — «¡Que la tierra te sea leve!»—, o le hacían decir cortésmente «¡Saludos, paseante!», a los paseantes. Si bien la brevedad continuó a ser propia de

los epitafios, con el tiempo estos se hicieron más individuales, más poéticos, pretendiendo continuar una conversación con el familiar o amigo ausente, o estableciendo un vínculo de mortalidad entre los muertos y los que están aún vivos. Sin embargo, traducidos a palabras, los sentimientos más sinceros y los dolores más profundos se vuelven artificiales. El epitafio se convirtió en un género literario, hermano menor de la elegía, y casi todos los grandes poetas latinos compusieron alguno. Su conjunto es una suerte de una antología de fantasmas. Adultos y niños, amigos y amantes, guerreros y políticos, filósofos y artistas, nos hablan desde la tumba, formando un coro de breves y conmovedoras voces. Quizás porque sabemos que son palabras definitivas, las oímos de manera diferente, como si leyésemos sólo la conclusión de una novela o las últimas páginas de una biografía. Es posible que no necesitemos más para recobrar una presencia que creíamos perdida y para concederle una modesta inmortalidad.

En las primeras páginas de *El jardín de los Finzi-Contini* de Giorgio Bassani, un grupo de personas visita un cementerio etrusco al norte de Roma. Una niña pregunta su padre por qué las tumbas antiguas nos entristecen más que las tumbas recientes. «Eso es fácil de entender», responde el padre. «Los que han muerto hace poco tiempo están más cerca de nosotros, y justamente por eso los amamos más. Mientras que, verás, los etruscos, hace tanto que han muerto que es como si no hubieran vivido nunca, como si hubiesen estado muertos desde *siempre*.»

Quizás es esa eternidad la que nos conmueve en estas palabras de ultratumba.

ARTE DE REGALAR

En el año 1830, Helen Gladstone, hermana del célebre estadista inglés cuyo profundo puritanismo lo incitó a la flagelación penitente y a la insólita costumbre de pagar a prostitutas para que durante la hora de su servicio le escuchasen predicar la Santa Palabra, se enamoró por primera vez. Sus padres y su estricto hermano no vieron con buenos ojos el cortejo y obligaron a Helen a romper con su pretendiente. Desesperada y furiosa, Helen se entregó al opio, y a aquello que años después Marx llamaría "el opio de los pueblos". Adicta al láudano y convertida a la Iglesia de Roma, Helen se alojó en un hotelucho de Baden-Baden. Su hermano, sintiéndose obligado a rescatarla de ambas perdiciones, fue a verla cargado con regalos: bellos volúmenes ilustrando la vida de los mártires protestantes en Japón. El regalo no le cayó bien a Helen. En lugar de leerlos para su provecho, usó los edificantes libros como papel higiénico en el retrete, donde su hermano los encontró, rotos y desencajados, "con señas que dejaban poca duda acerca del infame uso al que ella había puesto sus regalos."

Es difícil ser hábil en el arte de regalar. Requiere conocimientos de tipología (¿cómo es la persona que recibirá el obsequio?), de sociología (¿qué significado tiene el obsequio en su cultura?), de ética y moral (¿hasta qué punto compromete a uno hacia el otro?), de clarividencia (¿cómo reaccionará el agasajado?).

Cuenta Gibbon, en el capítulo LXV de su *Decadencia y caída*, que cuando Ibrahim, príncipe de Shirvan, se presentó derrotado ante el Gran Tamerlán, alguien observó que (según la costumbre tártara) había entre las ofrendas nueve rollos de seda, nueve costosísimas joyas, nueve espléndidos corceles pero sólo ocho esclavos. "El noveno soy yo", dijo Ibrahim," y su lisonja mereció la sonrisa del Tamerlán. Ibrahim seguramente conocía la vanidad del Gran Tamerlán. De igual manera (pero con un dejo de ironía) procedió H. L. Mencken al regalarle a Gore Vidal su flamante *Minority Report*, sin poner una dedicatoria en la portada. Vidal abrió el paquete y fue de inmediato al índice en busca de su propio nombre. Allí, entre "Victor, M. V." y "Viereck, George", leyó "Vidal, Gore" y en puño y letra del autor: *Sabía que mirarías aquí primero: cordiales saludos, Henry.*

Ciertos regalos sugieren connotaciones ignoradas por quien lo ofrece. Es sabido que un japonés se ofenderá si le regalan algo con el número 6, ya que en Japón el 6 simboliza la muerte, mientras que un chino apreciará un regalo doble, ya que el signo 2 en chino quiere decir

"felicidad". "Sé lo que te he dado; no sé lo que has recibido," escribió Antonio Porchia.

Regalar no es tan sólo un gesto generoso: crea una implícita deuda de la parte de aquel que lo recibe. Cuando durante la verbena a la bella de La Paloma su enamorado le ofrece un mantón de la China, ella decide aceptarlo pero, aclara, sin condiciones ("Venga el regalo, si no es en broma" etc.) ya que la astuta joven sabe muy bien que todo regalo implica retribución. Cuenta E. M. Forster que un hombre naufraga cerca de una pequeña aldea de la costa griega y es rescatado por unos pobres escadores. El hombre es rico, los pescadores le han "regalado" la vida. ¿Cómo retribuir tal "regalo"? ¿Cuánto vale su vida? El hombre pasa el resto de sus días en la pequeña aldea, indeciso, incapaz de poner precio a su vida, sin retribuir el don que le han hecho, y despreciado por todos.

Finalmente, un regalo puede transformarse en mágico por voluntad de quien lo ofrece. Cuenta la viuda de Osip Mandelstam que cuando ella y su marido vivían en el miserable destierro interno que Stalin les impuso, vino a visitarlos un amigo, el actor y ensayista Vladimir Yakhontov. Mandelstam, a quien le habían confiscado su biblioteca, le confesó a su amigo que lo que extrañaba más eran sus libros de poesía. Yakhontov dijo que le regalaría uno. Tomó los permisos de residencia (válidos por tres meses) que Stalin les había concedido a los Mandelstam, y leyó con ritmo entrecortado y tono lúgubre, como si estuviera recitando una elegía: "Emitido a condición de... Emitido... Emitido con autoridad... Permiso de residencia... Permiso de residencia... Permiso de residencia..."

Un concierto de vanidades (la del obsequiador y la del obsequiado), una simbología común, la seguridad de que el regalo no trae consigo ocultas intenciones, la posibilidad de un milagro secreto que ocurre de pronto entre quien lo regala y quien lo recibe: todo esta apabulladora hueste de significados acompaña implacablemente al simple hecho de entregar un paquetito. Yo, que casi siempre regalo libros, me digo (pero sin grandes esperanzas) que a lo mejor mi regalo será una pequeña epifanía, como a veces me ha sucedido a mí con libros que me han regalado. Pienso en aquellos que marcan para mí momentos esenciales: mi primer *Alicia en el País de las Maravillas* (regalado por una amiga de mis padres que ya no recuerdo), *La isla del Doctor Moreau* de Wells (mi mejor amigo en el colegio primario), los *Cuentos góticos* de Isak Dinesen (Edgardo Cozarinsky, diciéndome que así entraba yo en su círculo de lectores electos), *Stalky & Co.* de Kipling (Borges, al irme de Buenos Aires en 1968), la primera edición del *Journal du voleur* de Genet (mi editor francés, Hubert Nyssen), un pequeño Tristram Shandy en

dos volúmenes (mi hijo, para mis cuarenta años), un viejo romancero (Ana Becció para mis cincuenta). Misteriosamente, para mí un libro regalado trae consigo otro lector en la sombra: la voz, los gestos, el tono, la mirada de aquel que me lo regaló.

SHAKESPEARE Y CERVANTES

Nuestra aptitud para ver constelaciones de estrellas distantes entre sí y por lo general muertas, se vuelca en otras áreas de nuestra vida sensible. Agrupamos en una misma cartografía imaginaria hitos geográficos disímiles, hechos históricos aislados, personas cuyo sólo punto común es un idioma o un cumpleaños compartido. Creamos así circunstancias cuya explicación puede ser encontrada solamente en la astrología o la quiromancia, y a partir de estos embrujos intentamos responder a viejas preguntas metafísicas sobre el azar y la fortuna. El hecho de que las fechas de William Shakespeare y Miguel de Cervantes casi coincidan hacen que no sólo asociemos a estos dos personajes singulares en obligatorias celebraciones oficiales, si no que busquemos en estos seres tan diferentes una identidad compartida.

Desde un punto de vista histórico, sus realidades fueron notoriamente distintas. La Inglaterra de Shakespeare transitó entre la autoridad de Isabel y la de Jaime, la primera de ambiciones imperiales y la segunda de preocupaciones por sobre todo internas, calidades reflejadas en obras como *Hamlet* y *Julio César* por una parte, y en *Macbeth* y *El rey Lear* por otra. El teatro era un arte menoscabado en Inglaterra: cuando Shakespeare murió, después de haber escrito algunas de las obras que ahora universalmente consideramos imprescindibles para nuestra imaginación, no hubo ceremonias oficiales en Stratford-upon-Avon, ninguno de sus contemporáneos europeos escribió su elegía en su honor, y nadie en Inglaterra propuso que fuese sepultado en la Abadía Westminster donde yacían los escritores célebres como Spencer y Chaucer. Shakespeare era (según cuenta su casi contemporáneo John Aubrey) hijo de un carnicero y de adolescente le gustaba recitar poemas ante los azorados matarifes. Fue actor, empresario teatral, recaudador de impuestos (como Cervantes) y no sabemos con certeza si alguna vez viajó al extranjero. La primera traducción de una de sus obras apareció en Alemania en 1762, casi siglo y medio después de su muerte.

Cervantes vivió en una España que extendía su autoridad en la parte del Nuevo Mundo que le había sido otorgado por el Tratado de Tordesillas, con la cruz y la espada, degollando un "infinito número de ánimas," dice el padre Las Casas, para "henchirse de riquezas en muy breves días y subir a estados muy altos y sin proporción de sus personas" con "la insaciable codicia y ambición que han tenido, que ha sido mayor que en el mundo ser pudo." Por medio de sucesivas expulsiones de judíos y árabes, y luego de conversos, España había querido inventarse una identidad cristiana pura, negando la realidad de sus raíces entrelazadas.

En tales circunstancias, el *Quijote* resulta un acto subversivo, con la entrega de la autoría de lo que será la obra cumbre de la literatura española a un moro, Cide Hamete, y con el testimonio de morisco Ricote denunciando la infamia de las medidas de expulsión. Miguel de Cervantes (nos dice él mismo) "fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo. Perdió en la batalla de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa." Tuvo comisiones en Andalucía, fue recaudador de impuestos (como Shakespeare), padeció cárcel en Sevilla, fue miembro de la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento y más tarde novicio de la Orden Tercera. Su *Quijote* lo hizo tan famoso que cuando escribió la Segunda Parte pudo hacer decir al bachiller Carrasco, y sin exageración, "que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de tal historia; si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aún hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mi se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga."

La lengua de Shakespeare había llegado a su punto más alto. Confluencia de lenguas germánicas y latinas, el riquísimo vocabulario del inglés del siglo dieciséis permitió a Shakespeare una extensión sonora y una profundidad epistemológica asombrosas. Instrumento de la Reforma, la lengua inglesa fue sometida a un escrutinio severo por los censores. En 1667, en la *Historia de la Royal Society of London*, el obispo Sprat advirtió de los seductores peligros que ofrecían los extravagantes laberintos del barroco y recomendó volver a la primitiva pureza y brevedad del lenguaje, "cuando los hombres comunicaban un cierto número de cosas en un número igual de palabras." A pesar de los magníficos ejemplos de barroco inglés --Sir Thomas Browne, Robert Burton, el mismo Shakespeare, por supuesto-- la iglesia anglicana prescribía exactitud y concisión que permitiría a los elegidos el entendimiento de la Verdad Revelada, tal como lo había hecho el equipo de traductores de la Biblia por orden del rey Jaime. Shakespeare, sin embargo, logró ser milagrosamente barroco y exacto, expansivo y escrupuloso al mismo tiempo. La acumulación de metáforas, la profusión de adjetivos, los cambios de vocabulario y de tono profundizan y no diluyen el sentido de sus versos. El quizás demasiado famoso monólogo de Hamlet sería imposible en español puesto que éste exige elegir entre ser y estar. En seis monosílabos ingleses el Príncipe de Dinamarca define la preocupación esencial de todo ser humano consciente; Calderón, en cambio, requiere treinta versos españoles para decir la misma cosa.

El español de Cervantes es despreocupado, generoso, derrochón. Le importa más lo que cuenta que cómo lo cuenta, y menos cómo lo cuenta que el puro placer de hilvanar palabras. Frase tras frase, párrafo

tras párrafo, es en fluir de las palabras que recorreremos los caminos de su España polvorienta y difícil, y seguimos las violentas aventuras del héroe justiciero, y reconocemos a los personajes vivos de Don Quijote y Sancho. Las inspiradas y sentidas declaraciones del primero y las vulgares y no menos sentidas palabras del segundo cobran vigor dramático en el torrente verbal que las arrastra. De manera esencial, la máquina literaria entera del *Quijote* es más verosímil, más comprensible, más vigorosa que cualquiera de sus partes. Las citas cervantinas extraídas de su contexto parecen casi banales; la obra completa es quizás la mejor novela jamás escrita, y la más original.

Si queremos dejarnos llevar por nuestro impulso asociativo, podemos considerar a estos dos escritores como opuestos o complementarios. Podemos verlos a la luz (o a la sombra) de la Reforma uno, de la Contra-Reforma el otro. Podemos verlos el uno como maestro de un género popular de poco prestigio y el otro como maestro de un género popular prestigioso. Podemos verlos como iguales, artistas ambos tratando de emplear los medios a su disposición para crear obras iluminadas y geniales, sin saber que eran iluminadas y geniales. Shakespeare nunca reunió los textos de sus obras teatrales (la tarea estuvo a cargo de su amigo Ben Jonson) y Cervantes estuvo convencido de que su fama dependería de su *Viaje al Parnaso* y del *Persiles y Segismunda*.

¿Se conocieron, estos dos monstruos? Podemos sospechar que Shakespeare tuvo noticias del *Quijote* y que lo leyó o leyó al menos el episodio de Cardenio que luego convirtió en una pieza hoy perdida: Roger Chartier ha investigado detalladamente esta tentadora hipótesis. Probablemente no, pero si lo hicieron, es posible que ni Cervantes ni Shakespeare reconociese en el otro a una estrella de importancia universal, o que simplemente no admitiese otra cuerpo celeste de igual intensidad y tamaño en su órbita. Cuando Joyce y Proust se encontraron, intercambiaron tres o cuatro banalidades, Joyce quejándose de sus dolores de cabeza y Proust de sus dolores de estómago. Quizás con Shakespeare y Cervantes hubiese ocurrido algo similar.

POR QUE LEER A LOS CLASICOS

Quizás sea la adolescencia la mejor edad para conocer a los clásicos. Recuerdo la sorpresa con la que, a los catorce o quince años, descubrí, en la ecléctica biblioteca de mi padre, los humorísticos diálogos de Platón, las intrépidas historias de Herodoto, los encendidos poemas de Catulo, los apacibles ensayos de Séneca. Sin nadie que me obligase a estudiarlos y sin nadie que me advirtiese que éstas eran clásicos, hojeaba en Buenos Aires los pequeños tomos de la colección Austral, preguntándome, como Sócrates, cómo puede uno distinguir entre el sueño y la vigilia, asombrándome, como Herodoto, de que los esitas guerreaban sobre un mar de hielo, turbándome, como Catulo, ante la belleza de Lesbia y Juvencio, y deseando, como Séneca, un retirado jardín para sentarme y leer en paz.

Con la edad, buena parte de los textos esenciales se vuelven, en la memoria, casi lugares comunes, tal vez porque nuestra experiencia hace que ya no nos parezcan tan sorprendentes e iluminadores como aquella primera vez. A medida que pasa el tiempo, las reflexiones de los antiguos sabios se hacen nuestras, y las repetimos no ya como destellantes revelaciones, sino como una trillada confirmación de verdades, ay, demasiado evidentes: la vida es breve, la felicidad pasajera, la carne triste, los sueños de juventud frustrados, la miseria del mundo constante. La vejez nos convierte a todos en pequeños filósofos de una apabulladora banalidad.

A veces, nos tientan hacia un clásico quienes lo rechazan, como cuando Sarkozy preguntó para qué sirve leer *La Princesse de Clèves* y disparó las ventas de la Condesa de Lafayette en Francia. A veces, un absurdo melodrama popular menciona una obra maestra, y hace que la obra se integre a las listas de bestsellers, como sucedió, gracias a Dan Brown, con la *Comedia* en España.

Pero, aparte de estos casos fortuitos ¿por qué leer a los clásicos? ¿Por qué leer a Séneca, por ejemplo?

Para consolarnos, entre otras cosas, con lo que los alemanes llaman *Schadenfreude*, esa suerte de oscura alegría al descubrir tampoco los otros, nuestros antepasados, fueron felices, y que en las remotas épocas de cultura clásica la vida no era ni más fácil ni más justa. Comparados a los lunáticos césares, nuestros gobernantes actuales parecen seres casi racionales; al lado de los sangrientos espectáculos que el pueblo exigía, los más violentos juegos video resultan de una cándida

inocencia; frente a las enormes injusticias de la sociedad romana, los caprichos de nuestras dictaduras parecen casi democráticas. Resulta milagroso que bajo tales circunstancias pudo crearse esa exquisita literatura latina que dio origen a tantas de nuestras culturas.

Para instruirnos con anécdotas que aconsejan, *exemplum docet*, cómo vivir mejor. Cuenta Séneca en *Sobre la tranquilidad del alma* que Cano, condenado a morir, dijo a su consejero que se había propuesto “observar, en este instante fugacísimo, si el alma percibe si se va” y le prometió que, si averiguaba algo, visitaría uno tras otro a sus amigos y les revelaría cuál es la condición de los espíritus en el más allá. Calígula, uno de los césares más dementes y sanguinarios, fue asesinado en enero del año 41 d.C., “disgustadísimo,” escribe Séneca, “si es que en los infiernos subsiste algún sentimiento, al ver que le sobrevivía el pueblo romano.” Catón (Séneca explica a propósito de la ira) recibió un día un puñetazo en la cara; cuando sus amigos se sorprendieron de que no se irritara ni se ofendiera, Catón les respondió: “No recuerdo que me hayan pegado,” respuesta aún más sutil que la que propondría un contemporáneo de Séneca en un monte de Galilea.

Para continuar un linaje de distinguidos lectores. Séneca fue leído y aprobado por los primeros cristianos; en la alta Edad Media, Dante lo albergó en el Noble Castillo junto a Homero, llamándolo “Séneca moral.” San Agustín, más sutilmente, distingue entre el escritor y el hombre. Comentando las calidades morales de la franqueza y el coraje, Agustín señala que Séneca las poseía, “aunque no plenamente. Es decir, eran tuyas en sus escritos, pero no las demostró en su propia vida.” En su vida, Séneca fue casi lo contrario de un estoico. Se dedicó a los negocios y a la usura, y en poco tiempo acumuló una vasta fortuna que le permitió acceder a puestos en el gobierno. Bajo diversos césares (Tiberio, Calígula, Claudio, Nerón) fue cuestor, cónsul y consejero imperial. Después de que Nerón asesinara a su madre, Séneca redactó la exculpación del emperador ante el senado romano. Su conducta servil no le sirvió de nada. Basándose en pruebas inventadas, fue acusado de conspirar contra el emperador, y Nerón le ordenó que se suicidara. Según testigos como Tácito (por lo general nada generoso en sus juicios,) en el momento de su muerte, el filósofo-hacendado demostró la digna actitud estoica que sus libros recomendaban. “¿Dónde están esos preceptos filosóficos, dónde la lógica que habéis estudiado durante tanto tiempo para este instante?” preguntó a los amigos que lo rodeaban llorando. “¿Acaso la crueldad de Nerón ha sido un secreto? Después de asesinar a su madre y a su hermano ¿no es natural que añada la muerte de su guardián y tutor?” Con estas palabras, Séneca se abrió dignamente las venas en el año 65 d. C. Esa fue tal vez su última lección.

EL CUENTO

No sabemos en qué momento el cuentista supo que lo que contaba era un género literario. Lo cierto es que en alguna tarde de nuestra historia el cuento se diferenció del poema, de la novela y del ensayo, y emergió como un género literario distinto para que los profesores universitarios tuvieran algo de qué ocuparse.

Sin embargo, más allá de tales divisiones burocráticas, hay una cierta verdad en la noción de géneros literarios. El lector, todo lector, intuye que el cuento no es novela, y que una diferencia que puede medirse (pero no definirse) por el número de páginas y por una singularidad de propósito, distingue uno del otro. Borges alguna vez dijo que escribía cuentos porque escribir una novela le parecía una exageración. Detrás de la broma, se oculta una certeza literaria: la novela expande la narración, el cuento la concentra. Los mini-relatos de Augusto Monterroso no pueden ser leídos como mini-novelas; el equivalente de esa parodia es, para la novela, la casi interminable *Comedia humana* de Balzac.

El cuento retiene en su nombre castellano sus orígenes sin duda orales, calidad que preservan aún hoy los narradores populares de las plazas de mercado en Marruecos, Brasil, Gabón. La escritura, que todo lo formaliza (quizás porque nace como un instrumento de contabilidad, para sumar o restar cabezas de ganado) empieza desde temprano a dar al cuento artificios estilísticos y estrategias narrativas que se hacen muy pronto convencionales. Definiéndose como fábula, parábola, anécdota, chiste, moraleja, relato erótico, histórico, psicológico, filosófico, o de terror, el cuento adquiere, según su categoría, rasgos particulares que, ni bien reconocidos, los escritores se empeñan en cambiar. Así las historias de fantasmas ("viejas como el miedo" decía Adolfo Bioy Casares) al principio, en Mesopotamia y Egipto por ejemplo, debieron su eficacia a la mera aparición de un muerto; luego, al muerto transformado en otras cosas: en un esqueleto en Roma, en una sombra en la Italia de Boccaccio, en un zorro en China y Japón; finalmente, con los grandes autores del siglo diecinueve, el fantasma se reduce a una ausencia, a algo invisible y al mismo tiempo horriblemente real. Cambios similares pueden rastrearse en las otras categorías del cuento, donde en cada generación son propuestas nuevas maneras de contar a las cuales, invariablemente, el lector rápidamente se acostumbra. Ya en el siglo dieciocho, los lectores de cuentos eran tan diestros en el arte de seguir las maniobras del autor, que Diderot se vio obligado a destruir estas expectativas con un cuento que (imitando al futuro Magritte) intituló "Esto no es un cuento."

El cuento es quizás el más conservador de todos los géneros. A lo largo de los siglos, cambia de estilo y de tono, exalta o rechaza el impacto del final o del comienzo, troca la posición del narrador y del lector, pregona una voluntad fantástica o documentaria, pero no altera, en términos generales, su identidad de texto concentrado. Si bien pueden encontrarse ejemplos de cuentos que escapan al modelo tradicional (pienso en "El joven intrépido en trapecio volante" de William Saroyan, "En el bosque" de Akutagawa, "Pierre Menard, autor del *Quijote*" de Borges, "Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo" de García Márquez) la mayor parte de los cuentos siguen el consejo del Rey en *Alicia en el País de las Maravillas*, "Comienza en el comienzo y sigue hasta llegar al final; allí te paras." Casi no existen cuentos de estructura tan libre como el *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne, *Si una noche de invierno un viajero...* de Calvino, o *Memorias póstumas de Bras Cubas* de Machado de Assis. Y autores como James Joyce y Julio Cortázar, que tan brutalmente transformaron la novela, escribieron cuentos exquisitamente clásicos cuya originalidad se halla en la voz y la temática, no en la forma del cuento.

Por absurdas razones comerciales, los editores han decretado que los cuentos no se venden. No se venden, nos dicen con una mano sobre su corazoncito, Poe, Kipling, Chejov, Katherine Mansfield, Maupassant, Ernest Hemingway, Dino Buzzati, Juan Rulfo, Silvina Ocampo, Isak Dinesen, Alice Munro. Sin embargo, impávidos ante estos Jeremías, más que nunca los escritores siguen escribiendo cuentos y los lectores siguen leyéndolos. Tal vez porque, en su clásica y modesta precisión, el cuento nos permite concebir la insoportable complejidad del mundo como una íntima y breve epifanía.

En este mundo mercantil que es el nuestro juzgamos las cosas por su tamaño: una torre de cien pisos nos parece más importante que una pequeña casa colonial, una publicidad mural más valiosa que una miniatura persa, una novela de mil páginas más admirable que un cuento de diez. Cuando le ofrecieron a William James, el psicólogo hermano del novelista, una estatuilla del filósofo Locke, James exclamó: "Cualquiera puede tener una estatua; pero una estatuilla -- he ahí la inmortalidad."