

VIII PREMIO
INTERNACIONAL DE ENSAYO
PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

ENSAYOS PARA INTERRUMPIR

Comité editorial

Gonzalo Celorio
Concepción Company Company
Adolfo Castañón
Felipe Garrido
Fernando Serrano Migallón
Alejandro Higashi
Aurelio González Pérez

Agustín Herrera
Secretario

ENSAYOS PARA INTERRUMPIR

José Balza

**VIII PREMIO
INTERNACIONAL DE ENSAYO
PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA**

ACADEMIA
MEXICANA
DE LA
LENGUA



Balza, José

Ensayos para interrumpir / José Balza. — 1ª ed. — México : Academia Mexicana de la Lengua, 2023.

378 pág. ; 21 cm (Premio Internacional de Ensayo Pedro Henríquez Ureña)

ISBN: 978-607-99417-5-8

1. Ensayos venezolanos – Siglo XXI. I. t. II. Ser.

DEWEY V864 BAL.e.

THEMA DNL – ENSAYOS LITERARIOS

La edición de esta obra se hizo posible con el apoyo de



EDUCACIÓN

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

1ª edición, 2023

© 2023 José Balza

D. R. © 2023 Academia Mexicana de la Lengua, A. C.
Donceles 66, Centro Histórico, Alcaldía Cuauhtémoc,
C. P. 06010, Ciudad de México

Conmutador: (+ 52 55) 5208 2526

C. e.: academia@academia.org.mx

editor@academia.org.mx

Sitio electrónico: academia.org.mx

ISBN: 978-607-99417-5-8

Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

CRÍTICA Y LITERATURA

NOVELAS O MARAVILLAS (*María de Zayas y Sotomayor, Yolanda Oreamuno*)

En estos días de famosas malas escritoras, celebradas por editores y periodistas analfabetos como si fueran detergentes, realmente consuela encontrar a dos mujeres que son novelistas maravillosas.

Reconocida por su belleza, Yolanda Oreamuno nació en San José de Costa Rica en 1919 y muere en México en 1956. Debo al renovador de la cultura costarricense, Alvaro Mata Guille, el descubrimiento de la novela de Oreamuno *La ruta de su evasión*, probablemente escrita hacia 1947. Ya había ganado un concurso importante con otra novela en 1940, *Por tierra firme*, que nunca quiso editar. Publicó relatos en el “Repertorio americano”, vivió en Chile, Guatemala y México. Sin duda una gran lectora, Oreamuno supo también vislumbrar y penetrar con desnudez los estratos psíquicos de su país, prácticamente concentrados en la capital, ciudad de tres millones de habitantes en su ficción.

Costa Rica sigue siendo un modelo civil para América Latina. Y Yolanda Oreamuno la retrata con su colorida vibración, su calma, sus silencios y sus energías visibles o subterráneas. Bien puede la novela que comentamos ser una señal definitoria de aquella realidad, tanto en su ensimismada intensidad como en lo que tiene de alma latinoamericana.

Trazo seguro, anécdotas a la vez concisas y sugerentes, descripción objetiva, voces sueltas de la conciencia y el recuerdo (“el pasado gelatinoso”), todo está firmemente estructurado con un

estilo neutro, casi hecho de “palabras horizontales”. De este modo tanto las escenas eróticas (un chico que se masturba, una sesión apasionada, la atracción nunca dicha) como el ascenso dramático se despliegan sin aspavientos líricos ni intimistas. La autora conduce sus almas con un frío vértigo.

Una familia, citadina y con vestigios rurales, es polarizada por la agonía de la madre y la dureza del padre, dominante y variable. Tres hermanos, diferentes. Aurora, una chica impulsiva enamorada inútilmente de uno de ellos, en la ruta de su evasión. Elena, aguda, superior, tras de quien subyace un sesgo a lo Huxley. Teresa, la madre moribunda, que rememora su ingenua fascinación por otro hombre, Esteban. En verdad Oreamuno dispone con certero y eficaz diseño tanto de los personajes masculinos como de las mujeres. Parece confirmar lo dicho por María de Zayas y Sotomayor: “Las almas ni son hombres ni mujeres”.

Muy en el tono de Teresa de la Parra, cuando lo trágico es inminente, aparece bruscamente, llena de curiosidad y deseo de chisme, una vecina, la señora González, quien se apodera del velorio para observar todo. La risa y el dolor se confunden en las escenas finales.

Oreamuno desmenuza problemas filosóficos como si pintara una acuarela, tal como iba a hacerlo Elena Garro. Por ejemplo, al hablar de los minutos, del tiempo. La novela está llena de frases memorables, de las cuales destaco dos: “Gabriel es más hombre cuando mira pensando”, “No lo olvides nunca: casi todo lo que es verdad, es silencioso”.

Trescientos años, como un leve velo, separan a María de Zayas y Sotomayor de Yolanda Oreamuno. Había nacido en Madrid en 1590. Lectora obsesiva, fue poeta, celebrada por Lope de Vega, amiga íntima de la dramaturga sevillana Ana Caro Mallén de Soto y “bastante hombruna” según un poeta catalán, rival suyo.

Los *novelleri* italianos habían tenido, con su género literario, gran éxito, pero Cervantes lleva a la cumbre el concepto y la popularidad de la “novela”, esa invención suya para todos los

tiempos. María de Zayas se harta de la abundancia de estas publicaciones, la sola palabra “novela” la eriza y para escribir las suyas cambia el término por “maravillas”. (No olvidemos que el Consejo de Castilla suspendió por 10 años, en 1625, la edición de comedias y novelas.)

Así publica sus novelas “ejemplares y amorosas” en 1637 (Cátedra, Madrid, 2000). Aquí estamos frente a un estilo complejo, versátil, rico y ornamentado. Una sabia mezcla de tópicos y originalidades, lo justo para encarnar a personajes cortesanos, principescos, adinerados y bellos.

Todo ocurre en un sarao de Navidad, durante el cual se reúnen varios jóvenes a tocar guitarra y arpa, a recitar, a contar historias. Entre ellos hay tensiones de amores y celos. La fiesta ocupa cinco noches y durante ellas son narradas 10 novelas breves. El tema principal es, desde luego, el amor con sus variantes.

La Zayas parece conocer todo sobre hombres y mujeres, especialmente en cuanto a misterios sexuales. No en vano sus obras fueron mutiladas y censuradas a través de los siglos. Dice Juan Goytisolo: “Las heroínas zayescas no se contentan con ser objeto del placer del hombre; es decir, no son sólo deseadas sino que desean, y, si son objeto erótico del varón, éste puede ser igualmente objeto erótico suyo”.

Pero no es únicamente esto: aventuras, viajes, conventos y palacios, guerras, duelos, cantos y comidas, intrigas, travestismo, conventos, la picaresca y la avaricia, las apariciones de un demonio generoso y gente bárbara o fina constituyen un fascinante desfile lleno de vitalidad. Una mujer adivina al hombre a quien llegará a amar a través de un sueño, también así se le adelanta su muerte; un hombre es tan avaro que casi se abstiene de cagar; otro prueba la fidelidad de las mujeres astutas y de las que son cultas o bobas y en todos los casos sale perdiendo. El catálogo emotivo es interminable.

Cada historia está rodeada de una composición y de un clima propios. Y en el fondo subyace la idea de que si un país desprecia a sus mujeres tiene que decaer.

JOSÉ ESTEBAN: EL DICCIONARIO INCESANTE

Qué es el recuerdo sino el idioma de los sentimientos, un diccionario de caras y días y perfumes que vuelven como los verbos y los adjetivos en el discurso, adelantándose solapados a la cosa en sí, al presente puro, entristeciéndonos o aleccionándonos vicariamente hasta que el propio ser se vuelve vicario...

J. C., *Rayuela* (cap. 21)

1

Conocí a José Esteban, como tenía que ser, en el café Gijón, gracias a la tonante invitación de J. J. Armas Marcelo y al entusiasmo de Juan Carlos Chirinos. Se iniciaba el otoño de 2012. El ambiente y el grupo hacían más notable su discreción.

Vuelvo a encontrarlo, asombrosamente con aquellos mismos amigos, en un hotel de la isla de Margarita, Venezuela, este año. Hemos venido a la Feria del Libro, por invitación de la Universidad de Margarita y por la cordialidad de Antonio López Ortega.

Para mi buena suerte, el autor trae un ejemplar de su *Diccionario de la bohemia* (Renacimiento, Sevilla, 2017). Lo escucho durante sus intervenciones públicas, naturales, aunque cada frase parece esconder significaciones históricas y literarias de gran hondura. Durante uno de los desayunos (el mar, la luciente bahía deslumbrando) menciona a José Bergamín y Esteban sonríe, fuera del tiempo. Me dice que mucho lo conoció y que ha sido su editor. Le respondo con una frase de aquél, que no logro

precisar y que me sirvió de guía para estudiar a Sergio Pitlor hace varias décadas. Debo haber comentado también cómo guardo en la memoria destellos de *La corteza de la letra*, que leí a los 20, en la edición de Losada. Y que perdí hasta que una maga de la *web*, Sandra Patricia Rey, me la envió desde Buenos Aires y, casi puedo jurarlo, es ¡el mismo tomo que estuvo en mis manos!

2

En reciente nota para *El Nacional* de Caracas, Juan Carlos Chirinos, experto en definir vidas fascinantes, expresa: “Pepe”—como lo llaman sus amigos— es poeta, novelista, ensayista, paremiólogo, lexicógrafo, crítico, columnista, fundador de editoriales y galerías, apadrinador de ideas, comunista de verdad, azañista melancólico, ateneísta escorado y bohemio; siempre dice de sí mismo, con tranquila eutrapelia, que es un “vago muy trabajador”. Y también confiesa Chirinos: “¿por dónde empezar la bibliografía de un autor de más de 80 obras?”. Yo me quedo con lo más cercano quizá para él: su ya canónica novela *El himno de Riego*, un canto a la libertad pura, obra preferida de Adolfo Suárez; y con estos versos hermosos, que vienen de lejos, de la infancia:

Coleccionista como soy de ríos, / amo al Henares y lo recuerdo
 / junto al Sena, en París. / Y al lado del Moscova, y en la orilla / del
 Hudson, lo recuerdo y añoro. / Todos ellos son verdaderos ríos,
 enormes, caudalosos, / implacables en su marcha hacia el mar. /
 Sólo tú, humilde Henares, vas a morir / en el Jarama, que luego vierte
 al Tajo / tus aguas al océano. / Sin embargo algo tienes / y cantado fuiste
 por Cervantes / que como yo nació en tu orilla / y te distinguió para siem-
 pre / entre todos sus ríos y vio muchos.

Y concluye Chirinos (cuyo texto es valiosísimo, como estamos viendo), al hablar del “polimata”: “Pepe nos confía un agudo hallazgo que acaba de hacer en la Biblioteca Nacional, una

analogía que revela numerosas coincidencias”—porque la literatura es un continuo encuentro—; y cuando le pregunto si se ha topado con este descubrimiento por casualidad, me saca de inmediato de mi error y sentencia, castellano, lleno de humor y razón: “Cuando lees, no hay casualidades”. No; no las hay. Porque la lectura es el arte de juntar los caminos por senderos por donde nadie más ha sabido buscar. Y con la escritura, esos caminos se pavimentan de ese tiempo que llamamos obra. La obra vasta de un autor generoso y, ahora, a sus 80 años, llena de lecciones de vida y curiosidad (11 de marzo, 2018).

La *web* exhibe su bibliografía y destaca que posee una biblioteca con más de 40 000 volúmenes.

3

Su *Diccionario de la bohemia: de Bécquer a Max Estrella (1854-1920)* nos permite recorrer más de 150 autores (vidas reales, seudónimos, algunos seres ficticios), presentados con vigor e interpretados, junto a decenas de otros, que los acompañaron, adversaron o figuraron como fondo o detonante de sus acciones.

Creo que no existe otro diccionario como éste, porque realmente no sólo es un serio registro, sino que se extiende hacia fronteras imprevisibles. Según indica el título y comprobamos al hojearlo, su *centro* natural es tal condición. Así nos engaña de entrada, porque pronto dicho centro es inestable: claro que vigila vidas y obras literarias, pero también expone objetos (capas, espejos, pipas, trajes) y lugares (calles, cafés, barrios, cementerios, buhardillas, hospitales, dormitorios, ciudades), vocablos sustanciosos (abulia, aguardiente, ajenjo, alcohol, anarquismo, fracaso, bohemia), autorretratos, una sociología de Madrid (tuberculosis, sablear, feminismo, golfemia, hampones y hetairas, manicomio, media tostada), tópicos de teoría literaria, desconciertos políticos, presencia de otras artes (pintura, dibujo, música) y hasta el método operacional de su autor.

Para aludir a éste, de abstracta prosapia, bien vale indicar que aquí está tramado con pura existencia; y procede así: un escritor —José Esteban— ya infectado por la pasión hacia los bohemios, publica en 1998, con Anthony Zahareas, un estudio acerca de ellos. ¿Cuánto tiempo llevaba rondando en su cabeza ese interés?

Quizá entonces descubrió que tal inclinación estaba muy cerca de la de aquellos que, como testigos o fabuladores, ya habían atendido con sus textos a la lejana bohemia de España. En su *Diccionario* actual, José Esteban retrata y valora, hemos dicho, a numerosos artistas de entonces. Pero sus intervenciones personales son parcas y hondas, porque prefiere apoyarse en la visión directa de quienes participaban de los momentos. Así, como en un diálogo platónico, Esteban trae a la letra de su diccionario un determinado autor, lo encuadra, lo sitúa y nos deja escuchando las frases —cómplices, conmovedoras, terribles o compasivas— de quienes escribieron sobre él. Un método socrático, más puro, imposible.

Tal vez ahora podamos explicarnos la expansión de las fronteras: el diccionario de José Esteban es también su autobiografía infinita. Y debemos ser cautos: ¿cuánto de este hombre vivió en aquellos otros, cuánto de ellos se esconde hoy, descaradamente ante nosotros, en la presencia gentil y contenida de Esteban, para sustituir su sindéresis con picardías, ensueños, males posibles, momentos fáusticos, trampas, talentos diversos, metamorfosis, atisbos geniales? ¿No será este *Diccionario* un exorcismo? ¿Puede leerlo alguien hoy únicamente como un diccionario o ceder ante el empuje del chiste, del dolor, de lo inenarrable?

Si he acudido a Cortázar para acompañar mi lectura, es porque puedo compararlo fácilmente con *Rayuela*. Abrirlo donde gustes, saltar hacia lo i/lógico; consolarte porque quizá no estás recorriendo un estudio tradicional, una investigación previsible y aburrida, sino dejándote arrastrar por una novela sin principio ni final, *toujours recommence*: he allí parte de su peligro o su hechizo.

Cuánto me gustaría conocer los matices emocionales que despierta en sus lectores el libro. Esteban ha desplegado ternura

(o compasión o admiración o un implacable espionaje) hacia estos bohemios. La amplia selección es testimonio de su humanismo; verlos actuar allí puede causar risa, furia o angustia. Y ella pudiera hacernos creer que Esteban procede guiado por instinto solidario o por deber académico. Ambos rasgos son posibles; pero también este libro es un duro proceso de crítica. Comprende y celebra, sí; valora las producciones propias de tantos artistas y poetas, sí. Sin embargo, no olvida uno de los efectos que suscitarían después.

Las inquietudes de la vocación literaria, sus congojas espirituales e incluso sus amarguras, han sido expuestas en muchas novelas modernas. Pero estas obras no tienen la aspiración manifiesta y sistemática de incluirse en la literatura bohemia; carecen de su matiz expreso y son más bien cuadros circunstanciales de la eterna vida difícil de los escritores.

O precisa, implacable, con palabras que sirven a este caso y a muchos otros: “En fin, es, creemos, Barrantes, mediocre poeta, y hoy no pasa de ser una curiosidad interesante dentro del cuadro de la poesía bohemia de principios del siglo xx”.

Crítica que exalta, como veremos enseguida, o perfila severamente, según acabamos de mostrar. Y entre ambas tonalidades, asciende el esplendor de la belleza y la solidaridad, el fuego de la creación, los altos abismos del triunfo, duradero o momentáneo y su correspondencia con la salud, el dinero, el lujo, el amor, el derroche, la insensatez, la miseria, los males, el olvido, el fin.

Efecto del método socrático que somete al lector y le impone la perplejidad, lo depresivo, el dolor. En síntesis, lo que el Horacio de *Rayuela* intuye sobre la Maga: “Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y del alma que le abre de par en par las verdaderas puertas” (cap. 21).

Desde luego, el centro conceptual de la obra reside en la concepción del término *bohemia*. Y allí tendremos (24 entradas en la letra B) el punto más fuerte de la investigación realizada por Esteban. Artículos, novelas, conversaciones, insultos y elogios,

orígenes y desarrollo, vínculos con Francia, propagación en las ciudades de España, asomos teóricos, políticos y filosóficos: por todos ellos recorre el autor su resonancia. En cuanto a su presencia temporal, como fenómeno psicológico y estético, es sugerente la proposición de Cansinos Assens, para quien posee existencia de siglos, mientras José Esteban tiende a circunscribir la autenticidad e intensidad de su duración, en España, entre 1854 y 1920: de Bécquer a Max Estrella. También nos permite este advertir muchas convergencias significativas, al tocar escalas de valoraciones y diferencias sobre el tema. Un aspecto no menos atractivo que los otros.

He aludido a la ausencia de límites en estas páginas; también al tono de exorcismo y al impulso vicario que dominó a su autor para quedarse (¿o entregarse?) en ellas. Casi estoy seguro de que una parte de Esteban sigue transitando por aquellos cafés del siglo XIX, con o sin melena; y que otra, mientras lo vemos en la isla de Margarita o en Madrid, hoy, pertenece a una de sus creaturas.

Porque entre los más de 150 escritores aquí mencionados, si bien hay olvidados y desconocidos hasta en su tiempo, surge un elenco de, por lo menos, 20 figuras reconocidas y rutilantes. Pensemos en Azorín, Ernesto Bark, Pío Baroja, Bécquer, Blanco Fombona, Armando Buscarini, Cansinos Assens, Emilio Carrere, Enrique Cornuty, Rubén Darío, Benedicto Dicenta, Pedro Luis de Gálvez, Borges, Gómez Carrillo, Gómez de la Serna, Antonio y Manuel Machado, Ramiro Maeztu, los tres hermanos Sawa, Valle-Inclán, Zamacois, Zorrilla. Uno que otro disidente y crítico de la bohemia; casi todos viciosos, geniales, alucinados, *bohémios*. (En los márgenes de las páginas otro de ellos completa al texto y al lector; surge apenas en un apunte directo, en una bibliografía, pero podemos reconocerlo: es José Esteban.)

Porque tampoco se puede leer este severo diccionario sin recordar su condición de novela fluyente. Escapados de Balzac o previstos por él, sus protagonistas gesticulan ante nosotros por las noches. O, sin importar que el tiempo (el río, quiero decir) sea breve o caudaloso, también muchos de ellos van con

la prosa de Thomas Wolfe, ya que Esteban sabe que el tiempo puede ser

Sólo tú, *humilde Henares...*,
 algo tienes
 y cantado fuiste por Cervantes
 que como yo nació en tu orilla
 y te distinguió para siempre
 entre todos sus ríos y vio muchos.

En esta vasta novela, me pudiera quedar con las “luces” supremas de Cansinos Assens, de Valle-Inclán o Darío, pero mi ignorancia y el asombro obligan a detenerlo todo y, con la guía de José Esteban, dedicarme a vivir lo que nunca presentí: el destino feral, brillante de sombras, sublime y roto de uno de los Sawa: Alejandro (1862-1909), con quien —¡paradoja mayor!— Bark quiso fundar una “casa de la bohemia” para poner orden a la tribu, publicar sus obras, defender a las mujeres; a quien Darío presenta así: “recién llegado a París conocí a Sawa. Ya él tenía a todo París metido en su cerebro y en la sangre”. Es el mismo Alejandro Sawa que escribirá. “Yo soy otro; quiero decir, alguien que no soy yo mismo”. Y que, después de sus largos años en Madrid, desde la gloria hasta la miseria, aparece así en este diccionario:

Comienza a quedarse ciego, pero clarividente; es un mendicante, pero altivo; mísero, pero señorial, que impresiona y escalofría a la grey literaria madrileña. Le acompaña su perro, como en su juventud, y un hombre que actúa como su lazarillo, nada menos que Valle-Inclán. El esperpento comienza a perfilarse. El autor ofrece su brazo al personaje, copia sus frases, estudia sus reacciones. Para Valle-Inclán, Sawa es ya Max Estrella.

José Esteban lo denomina
 “Escritor y príncipe de los bohemios españoles”.

Isla de Margarita-Delta del Orinoco, marzo de 2018

ARTE Y MÚSICA

EL BOLERO: CANTO DE CUNA Y CAMA

I

Toda persona que hable de amor a su amor lo hace con letra de bolero. Hay palabras precisas para decirnos a nosotros mismos que el encuentro con determinado ser está indicando una diferencia; también para reconocer que esa cosa distinta se transforma en pasión: y que triunfamos o somos desdeñados. Finalmente, contamos con esas extrañas palabras que marcan el (lento, progresivo, desgarrado) final del hechizo.

Dicho de otro modo: nuestro descubrimiento del amor o su desaparición siempre se convierte en frases o exclamaciones. Nada hay más original en cada individuo que la manera como expresa su pasión o su odio. Y al hacerlo, sin embargo, está repitiendo la letra de algún bolero. No tenemos que ser conscientes del hecho; quienes han sido deliberados o conscientes en este código del enamoramiento y sus matices son los compositores del Caribe, sus letras roban la originalidad de nuestros sentimientos, para devolverla bajo la forma de un secreto musical colectivo.

La profundidad extrema del amor acude al silencio o al lenguaje de los hechos; pero cuando necesita ser expresado oralmente, sus sintagmas o monosílabos adquieren la exacta extensión de una frase, que bien puede caber en la versificación de un bolero.

Hubo una época en la que no existía el bolero, y creo que entonces la gente estaba incompleta. El amor carecía de un mensajero público, popular, a través del cual mostrarse. Otros eran los medios cotidianos para la expresión: la mirada, los gestos, una flor, un objeto, el dinero, las leyes, la tragedia o la comedia. Depende del tiempo en que veamos a las parejas atraerse. Y hasta hubo época en que no existió lo que hoy llamamos amor: pero no es ese nuestro tema de hoy.

El amor en las tierras del mar Caribe y, por extensión, en casi toda la América Latina habla en bolero. Puede haber canciones inolvidables por su melodía o por sus frases. En el bolero ambas cosas están fusionadas tan profundamente, que ningún oyente verdadero podría separar una de otra. Ritmo, melodía, sentido: claves del asunto. Claves que también proceden de las palabras y la manera como se dicen las cosas del amor entre nosotros. No son versos las letras del bolero, aunque muchos bellos versos se cuelan allí: los autores no han buscado la creación metafórica sino la intensidad expresa, comunicante. Por eso, el bolero está cerca del sentido inmediato, es decir, del habla o del susurro. Sin embargo, en su totalidad, el mensaje está versificado. A veces por obra de la rima y del ritmo; a veces porque sus temas (su único tema, para ser exactos) se desarrollan como en un poema.

II

Esta misma particularidad oral del bolero es lo que define el destino de sus intérpretes. No todo el mundo puede cantar boleros. Antes de entrar en ese aspecto, concluyamos con los párrafos anteriores: el bolero perdura —a pesar de su metamorfosis— como emblema del amor en América Latina, precisamente por su carácter oral: cada pieza conversa, confiesa o maldice: expone una situación pasional, tal como ésta se presenta en la realidad. Y si así ocurrió a comienzos del siglo xx, nada indica que deje de ocurrir en forma similar. Las raíces del bolero van al fondo inconsciente de la ternura y de la

pasión. Allá están las fuentes sentimentales que nutren su presente y su futuro.

El bolero canta porque habla; en ese doble borde reside el secreto de su duración, de su aceptación.

Dicho esto, podemos continuar con la actualización o transitoriedad de sus intérpretes.

Cada cierto tiempo (sobre todo en la última década) las fábricas de discos ponen a una nueva figura de la canción o a algún cantante ya famoso en otras áreas a grabar boleros. El éxito es inmediato y hasta puede vender millones de grabaciones. Tal será el caso de Luis Miguel. Pero tanto él como los otros con quienes se experimentó, son temas transitorios. Su popularidad como boleristas no perdura. El bolero los bendice, los besa, se transfiere, se difunde, actualizándose, y los abandona. No han nacido como boleristas, en sus voces y en sus arreglos pervive un sospechoso afán de balada y de moda, no poseen el misterio erótico imprescindible.

Hablaré ahora de dos cantares actuales para matizar lo que quiero decir, Gloria Estefan representa un fenómeno único: el traslado político (y en cierto modo natural, por los límites marinos) del bolero a terrenos norteamericanos. Hablo de terrenos, ya que ni la geografía ni el alma de Miami pertenecen a la cultura de las Antillas. El antiguo refugio para los gringos (en su mayoría viejos) que huían del invierno, convirtió su célula latina de los años cuarenta y cincuenta en un complejo organismo social compuesto casi completamente por cubanos. Si el bolero (y la rumba y el mambo) era bailado allí en casinos y *boites*, por gringos de madera, tiesos y secos, la emigración cubana fue inyectando calor, vivacidad, sabor y hasta melancolía al baile y a los oyentes. Gloria Estefan es un refrescante producto de esa novedad social. En su contra tiene el hecho de resultar un producto sostenido por fabricantes de música y espectáculo. Pero no hay duda de que su voz (limitada, dúctil, susurrante) se alinea en una larga tradición: la de Eva Garza y Virginia López. Esto la convierte en una modalidad necesaria y espléndida; el bolero refinado, casi espontáneo, pero firmemente arraigado en

los cánones del género. También a su favor cuenta una instrumentación límpida, el adecuado uso de recursos electrónicos y los discretos textos de sus éxitos.

La otra bolerista de este fin de siglo es, absolutamente, una *bête noire* como intérprete. Es sobria (casi inmóvil) durante sus espectáculos; intuyo asimismo que su vida privada es elemental y media. Pero tras esta impresión que me produce, se revela, pleno, hiriente, poderoso, original el genio del bolero. Hablo desde luego, de Paquita la del Barrio. Y sin exagerar, a la vez que considero que ella resume todo un siglo de boleros, que en sí misma representa una edad de oro para éste, puedo decir que tal vez Paquita la del Barrio sea la última gran sacerdotisa actual del bolero. El secreto reside en su voz: no importan su vida en general ni su repertorio ni otro accesorio. Paquita la del Barrio es sólo voz, y esa voz es la del deseo en su magnífica precisión, en su inevitable ambigüedad; es la voz de la sexualidad y del placer, del engaño y la pérfida, del odio, del desprecio, de la exacerbada sensibilidad del amante (con o sin amada). Más tarde volveré sobre Paquita. Pero quiero dejar flotando una frase inquietante del novelista y pensador francés Pascal Quignard, cuya obra *Todas las mañanas del mundo* fue llevada al cine con delicado éxito mundial. Esa frase dice: “Un hombre sólo es un hombre en el momento de la erección”.

III

¿Qué edad podemos dar al bolero? Como para tantos fenómenos de la cultura popular, no hay una fecha de nacimiento exacta. Pero por oposición, la natural presencia del danzón y, un poco después, de la rumba, nos permiten reconocer la necesidad de contraste entre músicos y expresiones amorosas en público. Si una pieza como *Adiós Mariquita linda*, compuesta por un autor de Michoacán en 1925, se impone en México y traspasa las fronteras de Norteamérica, es porque en esa década los ritmos procedentes de la canción han ido alterando sus compases y ya el bolero es generalmente aceptado.

En todo caso, habría bastado una fácil alteración rítmica en la famosa canción *La golondrina*, posiblemente compuesta hacia 1870; o en la no menos famosa *La paloma* de 1866, para que desde entonces el bolero hubiese hecho acto de presencia. No hay duda, en cambio, de que la inauguración de la radiodifusora XEW, la Voz de América, en México iba a marcar el establecimiento, la popularidad, la difusión del bolero y sus intérpretes en todo el Caribe. Había nacido el inexorable paralelismo entre el bolero y la radio, que aún hoy continúa.

Decir radio es decir cantantes, músicos y, desde luego, compositores. Ya en la estación XEW está un joven y oscuro compositor elevando la gloria de su talento, que llegará hasta nosotros: Agustín Lara. Y entre los intérpretes, el primer círculo de los clásicos: Alfonso Ortiz Tirado, Juan Arvizu, Néstor Chayres. Pero ¿de dónde viene esa eclosión rítmica y emotiva, el bolero? En su libro *La música afrocubana* el estudioso Fernando Ortiz, considera: “En la música de Cuba han podido confluír cuatro corrientes étnicas, y que *grosso modo* pueden denominarse *india, europea, africana* y *asiática*, o también *bermeja, blanca, negra* y *amarilla*”. A pesar de esto Ortiz niega enfáticamente la influencia del indígena americano en nuestra música.

Por su parte, Alejo Carpentier, en *La música de Cuba*, contrapone el baile aristocrático del *minué* en La Habana a la aparición marginal de la *contradanza*.

El hecho es de capital importancia para la historia de la música cubana, ya que la contradanza francesa fue adoptada con sorprendente rapidez, permaneciendo en la isla, y transformándose en una *contradanza cubana*, cultivada por todos los compositores criollos del siglo XIX, que pasó a ser, incluso, el primer género de la música de la isla capaz de soportar triunfalmente la prueba de la exportación. Sus derivaciones originaron toda una familia de tipos aún vigentes. De la contradanza en 6 por 8 —considerablemente cubanizada— nacieron los géneros que hoy se llaman la clave, la criolla y la guajira. De la contradanza de 2 por 4 nacieron la danza, la habanera y el danzón, con sus consecuentes más o menos híbridos.

Híbrido o no, también de allí deriva rítmicamente el bolero, que habría de adquirir relevancia sobre todos aquellos otros tipos musicales. Para cerrar estas líneas, veamos esos orígenes del bolero según el especialista Néstor Leal: “Nacido gracias a un progresivo cruce de influencias —en el que participaron de un modo u otro, a lo largo de las primeras décadas de siglo, la llamada habanera, la romanza operática, la canción vals, el son, la clave, el danzón, el *fox-trot* y aun el *blues*—, la trayectoria del bolero la inauguran por una parte, autores vinculados por formación y aprendizaje a la opereta y la zarzuela —como Roig, Granet y Lecuona—, o al teatro de variedades y la radio —como Cárdenas, Grever, Hernández, Lara y Esparza Oteo— durante una época —la de los años treinta... Añade Leal— que entre los primeros intérpretes de ese lapso se cuentan, sobre todo en México, tenores y barítonos ligeros como algunos de los ya nombrados, y José Mojica, Tito Guízar, Juan Pulido, Pedro Vargas. Además las *metzzosopranos* y contraltos Esther Borjas, Margarita Cueto, Rita Montaner.

Presencia francesa y española (¿puede haber bolero sin guitarra y sin requinto?); presencia africana en todo el Caribe: la riqueza percutida de nuestra música no oculta su lenguaje de tambores. ¿Y lo indígena? Tal vez sea arriesgado decirlo, pero creo que el aporte indígena al bolero —aporte importantísimo— no consiste en elementos instrumentales o técnicos: tal rasgo consistiría en una *expresión de carácter*. Tapado por la confluencia de culturas, hay un sentido del erotismo, mejor dicho, de la expresión erótica antillana, que ha permanecido oculto durante siglos: el *langor*, la sensualidad mórbida, la contenida pasión que se agita como lenta serpiente hasta explotar en el frenesí corporal. Ritmo, música y letra del bolero unen a todos sus componentes internacionales en un riguroso determinismo: la cadencia sinuosa, insegura, sobresaltada; ardiente y tierna, pero también trágica del alma indígena. Desde Cuba prolifera el bolero como expresión estética; México —país de inmensa población indígena— lo acuna y lo devuelve a las masas. Todo el Caribe lo ha celebrado durante estos 100 años como su canto de cuna, de cama.

IV

Motivo, fetiche y sentido del bolero es la pareja. Pero si dentro de letra y música este centro todo lo vitaliza, no menos paralelo es el proceso del bolero en la realidad.

Fueron mujeres las que popularizaron hace 100 años piezas como *La golondrina* y *La paloma*. Si hubo que esperar bastante para que las novelistas, las pintoras y las ensayistas adquiriesen un sólido rango intelectual en América Latina, el bolero permitió muy tempranamente en nuestro siglo xx que las compositoras maduran con esplendor.

Cierto que cerca de ellas están las voces de las poetas: Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y aquella alondra del Kitsch: Berta Singerman. Y que los éxitos musicales comienzan a tener firmas masculinas: Agustín Lara, Guty Cárdenas. Pero por primera vez en el continente las mujeres van a expresarse con intensidad absoluta: el bolero les permite la confesión, el erotismo, la nobleza y también el mal gusto. Consuelo Velázquez y María Grever son emblemáticas. También Ernestina Lecuona, Isolina Carrillo, Marta Valdés, Emma Valdemar, María Luisa Escobar, Myrta Silva, entre otras.

Desde la realidad hacia esa ficción personalizada que es el bolero, las mujeres dilucidan cosas de su condición y su destino, como apenas comenzaban a hacerlo las heroínas de Teresa de la Parra y, más tarde, de María Luisa Bombal. El bolero constituye nuestra primera literatura femenina de envergadura; literatura que se convierte en el aroma de la música, y que de algún modo está respondiendo a la percepción de los compositores masculinos. Son éstos demasiados y demasiado famosos para nombrarlos aquí. Voy entonces a hablar más sintéticamente de algunos intérpretes del bolero, hombres y mujeres.

V

No es justo hablar de dos grandes figuras mexicanas como cantantes, porque no lo han sido. Pero sus obras poseen tal grado

de pasión o de sinceridad que hasta en ellos sus mismas defectuosas (y pobres) voces han terminado por hacérsenos familiares.

Son, en los extremos del bolero mexicano, Agustín Lara y Armando Manzanero. En ellos escuchamos sus composiciones, no sus voces. ¿Podría alguien cantar las sexuales piezas de Lara, sin ese ronco susurro, sin ese piano? El misterio del creador ha traspasado las fronteras de la estética sonora. Algo similar ocurre con Manzanero, aunque, para decir la verdad, en menor escala. Tal vez porque Agustín Lara representa el abismo del *pathos*, mientras Manzanero expone la voz de lo cotidiano, aun en la pasión. Aquél es sombra, droga y terciopelo; éste apartamento moderno, auto, calle.

En principio el bolero estuvo muy cerca de la romanza (zarzuela, opereta). El doctor Alfonso Ortiz Tirado y el barítono colombiano Carlos Ramírez guardan esa huella. Se canta al amor, es cierto, pero también la voz debe ser expuesta como un instrumento extraordinario. En esta línea seguirán las voces de Néstor Chayres, de Jorge Negrete, de Arvizu, de Víctor Hugo Ayala, hasta la perfección de Alfredo Sadel.

No olvidemos que a partir de 1940 cada país latinoamericano va a tener por lo menos una gran ciudad. La polaridad establecida por México, Buenos Aires, Santiago y La Habana se riega hacia grandes centros urbanos en los que la radio, las grabaciones de discos, la prensa y luego la televisión, forjan nuevas jerarquías para la popularidad. El cantante está más próximo a las masas. Aumenta el número de intérpretes y, por qué no decirlo, se banaliza un tanto el misterio de la canción. Las nuevas voces responden a estas características. Ramón Armengod, Bobby Capó y Pedro Infante están muy cercanos; también Antonio Machín, Daniel Santos, Panchito Risset.

LOS PANCHOS

Los Panchos son como el Ave Fénix: han renacido mil veces. Estamos a casi 50 años de su aparición y todavía se les escucha, se buscan sus grabaciones. Quizá no exista pareja alguna en

América Latina (y en muchas otras partes de la Tierra) que no haya amado con las voces de Los Panchos al fondo.

Estoy hablando del trío integrado por Gil, Navarro y Avilés; ya que en estas décadas numerosos cantares y guitarristas también han formado, transitoriamente, parte del trío. Pensemos, por ejemplo, en esa especie de contratenor que fue Johnny Albino.

Los Panchos son una de las glorias del bolero; melosas, brillantes introducciones a sus piezas. Un ritmo levemente acelerado y el excelente acoplamiento de tres voces que parecen la misma marcando sus diferencias. Todas estas características, aunadas a un repertorio de gran originalidad melódica y a la popularidad que presta el cine, llevaron sus canciones a todos los rincones. ¿Quién puede olvidar *Un siglo de ausencia*, *Flor de azalea*, *Mi último fracaso*?

Esto no significa que Los Panchos hayan sido el mejor o el único trío; pero sí aquel que se arraigó profundamente en el gusto latinoamericano.

BOLA DE NIEVE

Mientras en México se establecen las composiciones de Agustín Lara, entre 1930 y 1940, en Cuba un joven profesor de matemáticas va cambiando ese destino diurno por el piano, en la orquesta de Ernesto Lecuona. También dirigirá esta orquesta. Pero lo más importante de su juventud es la composición de algunas piezas (rumbas, boleros), que hoy escuchamos con admiración.

Aunque podemos discernir el tejido de Debussy bajo sus manos, Ignacio Villa o Bola de Nieve lo que desea es la noche, el cabaret y cantar. Su voz ronca, apta para transmitir inusitados sentimientos (desde la ternura hasta la risa), triunfa en Nueva York, París, Madrid, México, Buenos Aires. Su voz de “persona” como él mismo dijera, termina convirtiéndose en clave fascinante del bolero.

Mucha música de Eliseo Grenet ha interpretado Bola de Nieve (*Espábilate*, *Belén*); pero del último resulta memorable *Tres motivos*

de son, con letra de Nicolás Guillén. Sin embargo, en el bolero Bola de Nieve compone, canta o mejor dicho construye un monumento de la sensibilidad, de la intensidad secreta. Son varias sus obras maestras: *Si me pudieras querer*, *Tú me has de querer*, *No siento*.

Pasión y vacilación, certeza y duda, esos límites dorados que definen al deseo constituyen el cerco mágico de Bola de Nieve. En ese cerco hemos quedado para siempre.

ALFREDO SADEL

Sadel se eleva desde Caracas hacia La Habana, Bogotá, México y Nueva York en la década de los 1950. Su juventud, su gallarda presencia y, desde luego, un timbre prodigioso, lo convierten en figura solar del bolero. De familia humilde (como casi todos los boleristas), pero con prolongados estudios musicales, salta de la radio al disco *long playing*, lo cual le permite mostrar de una vez su alta gama interpretativa.

Casi no hubo canción y género que Sadel no interpretara (o que grabara, y quizá esto no le fue favorable). Voz poderosa y a la vez íntima, dicción impecable, matices inusitados; pero sobre todo una riqueza armónica singular, protegen a su voz por sobre todas las modas. Como sus admirados Néstor Chayres y Carlos Ramírez, también él se vio tentado por la ópera. No en vano recibió elogios de Ernst Karajan; también de Benny Moré.

En otra ocasión he anotado que aun los más aplaudidos intérpretes de la música tropical (Arvizu, Ortiz Tirado) apoyan su historia musical en la aptitud para transmitir, para la elaboración sentimental del sonido, pero también en el artificio. Un prodigio como Benny Moré depende casi exclusivamente de su naturalidad. Sadel encarna una divergencia, sus condiciones vocales le permiten asumir una actitud intelectual ante su arte: es un bolerista que canta con la inteligencia.

Quiero completar este brevísimo (y muy personal) panorama del bolero, hablando sobre tres figuras femeninas.

ELVIRA RÍOS

Es la voz más profunda del bolero; no sólo por la humedad de contralto que contiene su voz (muchas otras grandes boleristas poseen este registro: es más, el bolero nació para estas voces), sino porque Elvira Ríos canta desde los más recónditos nudos de la pasión y la soledad. En ella las sílabas se separan unas de otras; las palabras contienen un túnel cuyo significado es deseo y angustia, pero también cálculo, fría metamorfosis del desengaño.

Triunfa desde los años treinta y su presencia es de algún modo la historia del bolero. Pasa a Hollywood, donde nada altera su estilo hierático y sugerente. Tal vez sea, en la canción, el equivalente, para Andrea Palma, la fatal “mujer del puerto”.

Misteriosa, total, la voz de Elvira Ríos no sólo consagró piezas como *Janitzio* de Agustín Lara sino también *Ausencia*, *Amor de mis amores* y *Noche de ronda* del mismo compositor. Néstor Leal en su libro sobre el bolero nos dice: “Elvira Ríos quiso que el bolero ascendiera a categoría de monólogo, al nivel, digamos, del arte dramático”.

TOÑA LA NEGRA

Carmen Peregrino, la “sensación jarocho” confirma una vez más la fuerza avasalladora (y no por eso menos secreta) de lo mexicano en la cronología del bolero. El cine no fue significativo para su carrera, porque su voz lo dice todo. De nuevo estamos en presencia de una voz grave, insinuante; de poderosas inflexiones eróticas. Quizá Toña la Negra sea, ya que hemos hablado de paralelismos, la contrafigura de Benny Moré. En ambos la cadencia, la sugerencia expresiva arden y fascinan.

Prácticamente recorrió con sus grabaciones todo el continente y sus innumerables éxitos no logran borrar dos boleros (escritos por hombres) que polarizan el sentido de sus interpretaciones: *Cenizas*, convincente y amargo; y *De mujer a mujer*, verdadero grito de Walkiria en el trópico. Con esta cantante, el

género se mantiene como un reino donde prevalece ese extraño fenómeno que es la personalidad vocal.

PAQUITA LA DEL BARRIO

No conocemos su verdadero nombre; tal vez no lo necesite.

Y si aquí hemos indicado algunas afinidades entre voces, ahora nos permitimos sugerir que este milagro sonoro se hace posible porque la actitud interpretativa y sobre todo las letras de su repertorio, parecen provenir de figuras desafiantes en la canción mexicana como Lucha Reyes y Chabela Vargas. Desde un punto de vista estrictamente tímbrico, Paquita quizá esté en la línea de Amparo Montes, Lupe Serrano y de Olga Guillot.

Sin ninguna duda, Paquita es la más extraordinaria cantante de bolero en este fin de siglo ¿Creo haberla entrevistado hace 20 años, anónima y menos rubia, en uno de esos bares de México, su ciudad, por los lados de la Alameda? Hace cinco años volví a encontrarla, en su propio local, y acompañada por un versátil conjunto (guitarras, bajo, acordeón, saxo). México y España se le han rendido: esa mujer de potente figura no deja de ser comedia en escena, aunque incluye una exhortación hablada en medio de sus canciones: “¿Me estás oyendo, inútil?”.

El éxito, el magnetismo de una estrella como Paquita la del Barrio oculta varias causas. Aparte de su resistencia física (buena garganta, pulmones como bombas de aire), de su timbre turbador, debemos reconocer que ella es un fenómeno construido por sus oyentes: no por campañas de prensa, por fabricantes de discos o insoportables programas de televisión. Sus millones de escuchas la han elegido por voluntad propia, por esas hondas afinidades musicales, no por imposición comercial. No es cantante de un solo éxito; a pesar de la popularidad de sus grabaciones, que ya son muchas, bien puede afirmarse que Paquita es una figura ajena a los medios. Esto explica el porqué de su ascenso y cómo será escuchada (igual que otros grandes bole-ristas) durante mucho tiempo. Manuel Vázquez Montalbán en su *Cancionero general* de 1972, ya hablaba de la cosificación de

las canciones. Podemos añadir que actualmente música e intérpretes populares han sido convertidos en objetos, se venden como novedades durante años tras años y después... un sustituto y el silencio eterno.

La otra causa pudiera residir, como es lógico, en su repertorio. Ciertamente ella interpreta algunos boleros de autores conocidos (*Aunque tengas razón* de Consuelo Velázquez, *Desperdicio* de Felipe Valdez Leal, *Perdámonos* de Mario de Jesús, entre otros) pero un olfato indescriptible la ha llevado a que los compositores pertenezcan a décadas anteriores y que sus piezas hayan sido ignoradas; no importa que hoy algunos músicos compongan para ella. Paquita tiene el mágico instinto de hallar un hilo coherente en esas obras: el desenfado, el desparpajo, la ironía, la esclavitud de la mujer ante el hombre o la sumisión de éste. El amor como extremo sublime de la existencia; la pasión convertida en porquería, junto a sus protagonistas. Nadie escapa a la voz implacable de Paquita. Si Toña la Negra se atrevía a amenazar *de mujer a mujer*, Paquita sabe manipular y confesar que *tres veces te engañé: la primera por coraje, la segunda por capricho, la tercera por placer*. El nuevo, viejo bolero en la voz nocturna de Paquita demuestra que en el sentimiento más puro puede sonreír un puñal.

VI

Cierro mis palabras de esta noche, volviendo a la frase que el ensayista francés Paul Quignard escribió en su reciente libro *Le sexe et l'effroi*. Concluye él que un hombre sólo es un hombre en el momento de la erección.

Podemos disfrazar la pasión bajo cualquier eufemismo: ternura, amistad, locura, amor; en el fondo sabemos que la obsesión por otra persona tiene un nombre simple: deseo. Se desea aquello que necesitamos poseer, sabiendo que en la verdadera posesión no hay sujeto ni objeto. Es un momento del absoluto en que ambas partes se funden. El falo, entonces, puente de la posesión no pertenece durante la cópula ni al hombre ni a la mujer:

es de ambos. Sin embargo, para realizar ese instante perfecto, el hombre tiene como misión estar erecto. En su sexualidad es suyo el mundo y la amada: y a ellos se entrega, erecto. En su ofrenda culmina la existencia. Este punto culminante de la pasión ha sido, tácita o explícitamente, el centro (el corazón) del bolero.

Se escribe, se canta, se baila un bolero como prólogo o epílogo al momento de la fusión amorosa. Está la cara del amor que responde al placer, a la plenitud.

Pero Quignard añade enseguida cómo el *taedium vitae* (o descenso vital) viene después del orgasmo. Según él este rasgo de nuestra civilización es herencia de la Roma imperial. Lo importante es que, al encogerse el falo, también se recoge simbólicamente el universo. El vacío de la pasión halla aquí su correspondencia; puede durar toda una vida, si acaso hubo ruptura sentimental.

Entre ambos extremos —la erección, la flacidez— el bolero registra un territorio sin frontera.

Texto de la conferencia realizada durante las “Conferrumbas”, Caracas, 1995, publicado en *La Jornada*, México, 1995. También en *Número 12*, Bogotá, 1996; en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, 1996; en *Imagen*, Caracas, 1996; y en *Ensayo y sonido*, Ediciones El Estilete, Caracas, 2015.

POST SCRIPTUM

Durante una conversación con Juan Francisco Sans, sostenida a finales de julio de 2013, escuché sus palabras sobre el bolero, que me atrevo a resumir así:

Las formas musicales (*suite*, sonata) guardan gran relación con la movilidad del cuerpo humano. Pero con el romanticismo, en el siglo XVIII, la música pasa a ser autónoma. En Inglaterra aparece la *country dance*, que España bautizará como contradanza. En ésta la última figura se populariza, quizá porque las parejas pueden to-

marse por el talle: el vals. En Austria había surgido el *lender*, género dancístico coreográfico, que lo antecede.

A partir de 1840 junto a la contradanza y el vals, a los bailes se les darán nombres regionales: polka (origen checo), polonesa, etcétera.

En América Latina la danza va a tener ritmo de tango y, como apunta Borges en *Evaristo Carriego*, carácter de bajos fondos. Factores como el tránsito entre América y España originan el nombre de “habanera” (España, Habana, Veracruz y viceversa) para la danza, que no tardará en ser designada como danzón. Entre 1890 y el siglo xx la danza comienza a ser cantada, a “tener letra”. En el fondo, el bolero es una derivación del tango, una canción que se baila y se canta.

Febrero, 2014

UNA CESTA: IMAGEN PARA VENEZUELA

Si observamos a Venezuela como a un objeto imaginario podremos vislumbrar en él la ágil forma de una cesta: elaborada ésta con fibras, palmas, raíces finas y poderosas, es capaz de sostener pesadas cargas de peces, no menos fuertes frutos de cortezas duras o suaves, animales y niños. Puede, asimismo, guardar y proteger sustancias por largo tiempo, así como contener materias oleaginosas, piedras de diversos calibres, arcilla; pero deja escapar la sutileza del agua, de la arena delgada y la atraviesa el aire incesante. En su resistencia y su maleabilidad se mueven los múltiples polos de su estructura.

Este concepto imaginario equivale también a una metáfora humana, psíquica. Tan fuerte y tan moldeable. Su versatilidad corresponde a la numerosa integración sanguínea que le dio origen (antes y después de Colón; con las variantes contemporáneas); al cruce de lenguas antiguas y contemporáneas que subyacen en nuestro español; al sincretismo de mitos y religiones; a la adaptación de tecnologías físicas y virtuales; a su inserción en un universo de tradiciones y colores locales, permeados por los vectores más áridos del mundo globalizado.

Y al girar en nuestra imaginación, tal cesta produce impresiones asimétricas, porque sus lados pueden o aparecer terminados o haciéndose, rehaciéndose. Ya hemos aludido a las profundas interrupciones causadas por los procesos de conquista e independencia. A pesar de los cuales, sin embargo, el inestable

ACERCA DEL ENSAYO

AFORISMO Y ENSAYO: VÍNCULOS INVISIBLES

El aforismo y el ensayo son elaboraciones verbales autónomas, diferentes y excluyentes. Sin embargo, creo que por lo menos tres raíces o soportes visibles los hacen unirse, y una variada gama de recursos expresivos circula en sus cuerpos de manera natural.

Entre esas raíces estaría la milenaria antigüedad de ambos, que con frecuencia pasa desapercibida; la utilización de procedimientos o figuras retóricas y, por último, sus constantes psicológicas más notables: la ironía y la persuasión.

Vamos a hacer un recorrido por ellas, a la vez que por ciertos recursos expresivos (y también digestivos) —de hoy, de ayer— que les son habituales. Todo esto para observar cómo hay algo en la vitalidad del ensayo, evidente o desapercibido, que estalla en nuestro ánimo y lo afecta con hondura. Ese nudo, ese núcleo o esa puerta bien puede ser una encarnación del aforismo.

1

Se detenía Heinrich Lausberg en sus *Fundamentos de una ciencia de la literatura* para diferenciar entre lo creado por la naturaleza (un árbol, por ejemplo) y el plan de un ser humano, que exige experiencia, es decir *imitatio*. De ello puede partir el *ars*, con su sistema de reglas, sus exigencias lógicas y de perfeccionamiento, la posibilidad de ser enseñado a otros y sus licencias. Tal activi-

dad sería la “preparación del camino” entre el artista y la obra: *artifex-ars-opus*.

Todo lo cual implicaría, según Lausberg, como consecuencia, la contemplación artística, la *inspectio* o *aestimatio*. Ya verdadero asiento de una actitud analítica, crítica si se quiere: porque permite notar el vínculo entre la condición de lo creado, su relatividad ante la realidad, y el sujeto ejecutante. Dicho de otro modo: un deseo de comprender lo creado (la representación de lo evidente y lo secreto en la naturaleza y en los misterios de la vida).

En todas esas nociones que se pierden en los milenios podemos ya encontrar un rasgo del carácter que persistirá en el aforismo y reaparecerá en el ensayo, aunque, desde luego, Lausberg nunca haya establecido esta asociación.

La palabra griega *aphorismós* (derivada de *aphorízo*: “yo separo, defino”) 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 igualmente hace el discípulo de aquél, Teofrasto.

También se ha considerado que *aphorismós* indica “lo que se aparta para una ofrenda” u “oblación” (Umberto Eco en su texto *Wilde. Paradoja y aforismo*). Y quizá corresponda al “habla en sueños” de Heráclito, para acentuar su inspiración divina o su oscuridad permitida, contra la *perspicuitas* y las reglas que Lausberg indica como exigencias del arte. Lo que no deja de aludir a que el aforismo sea una *licencia*.

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 d. C., 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 reco-

gido por los traductores del árabe en 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). El Corominas indica que la palabra ingresa al español en 1590. Conrado Lycosthene publica los *Apotegmas* en 1591. Notable como colección es el *Tácito español ilustrado con aforismos* (1614) de Baltasar Álamos de Barrientos, quien exclamará ufanamente: “Soy el primero”, al escribirlos en lengua castellana.

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, quizá, 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 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, entre otros.

Entre mis aforistas predilectos de los tiempos recientes nunca dejo de citar a Franz Tamayo, Julio Torri, José Antonio Ramos Sucre, Rafael Cadenas, Adolfo Castañón.

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; del 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 va a ser concebido como *aforismos*. Así, el fragmento heraclitano y las sentencias religiosas, las colecciones sapienciales 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 los siglos xx y xxi. De manera extraña, aunque pueblos, gobiernos y sociedades cambien a través de siglos y milenios, el aforismo o la expresión fragmentaria parece 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 sino de un impulso psíquico muy bien localizado: en el suelo intelectual de su autor, dentro de una experiencia 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.

A pesar de esas iluminaciones o centellas, hay dos acordes en el aforismo que no debemos obviar. El primero tiene que ver con su condición de “hablar en sueños” o de cierta *anfibiología* o *anfibia*, como dirían los clásicos, que persiste aún después de que hayamos podido comprenderlo. Un suspenso acerca de su significado exacto; una intromisión en zonas de nuestra personalidad, que se resiste a ser aclarada o que nunca podremos aclarar y que, veladamente, tal vez explique por qué ciertas frases aforísticas perduran en los siglos o parecen decir algo muy singular a cada época.

El segundo acorde puede parecer más *material*, como quería Eduardo Milán, ya que se concreta en las palabras que lo integran, y sin embargo no es menos elusivo. Me refiero a la estructura verbal con que frecuentemente aparece: el entimema. Y de esto me ocuparé dentro de unos párrafos.

2

Lo que más me inquieta no es tanto esa versatilidad social, histórica del aforismo sino su permanente efecto de asombrar, revelar, perturbar. De allí que intente ahora echar un breve vistazo a la interioridad de tan atractivo cuerpo verbal. A riesgo de parecer audaz, he llegado a considerar que las rigurosas y estudiadas clasificaciones de los antiguos rétores debieron permitirles intuir que la severidad con que procedían para ordenar y definir las *figuras de dición* no podía ser aplicada de igual manera a las *figuras de pensamiento*. En principio, porque algunas de ellas pertenecen a ambos campos y en segundo lugar porque las de pensamiento pueden desbordar sus límites hacia otras, también “de pensamiento”, o recibir rasgos que definen a otras, en esa misma función.

Puedo, así, proponer que el entimema sea uno de los cuerpos predilectos por el aforismo para manifestarse. Nadie mejor

que Aristóteles para advertir que el juego perfecto, matemático del silogismo debía tener una vía de escape; y al buscarla —o hallarla en la tradición griega— comprendió que el entimema es un silogismo cuyas premisas son verosímiles, pero no necesariamente verdaderas. Y, además, al poder existir sin una de sus premisas, no sólo llegaba más directamente al oyente sino que se convertía en la síntesis de un silogismo.

Obviamente esto ocurre porque, al faltarle una de sus partes significantes, el entimema, creado por el pensamiento individual hunde o posee sus tentáculos en la memoria o el inconsciente colectivos. Cuenta, como el aforismo, con la *prolusión*, una posible fase pretextual implícita no sólo en el expositor sino también en sus oyentes.

Si esto conforma la *capa expresiva* del aforismo, una figura, de “expresión” para Pierre Fontanier, responde, paradójicamente por el sentido del mismo: se trata de la *ironía*, clave cuya incisiva que, para nosotros revela la fusión entre posibilidades de dicción y de contenidos. En su *Manual de retórica* la profesora Bice Mortara Garavelli dedica algunos párrafos a este tropo y vale la pena recorrerlos.

Así, se refiere a cómo desde la Antigüedad se concibe la ironía en tanto *antífrasis* o inversión semántica, diciendo lo contrario de lo que se cree y es, con fines de burla o escarnio. La autora alude a la percepción de Freud de que la ironía esquivada la expresión directa y posee parentesco con lo cómico. Tras ella circulan el sarcasmo, la parodia, la deformación del objeto aludido; y en el fondo bien puede ser tratada por la *dietrología*, que busca lo especulativo, las intenciones ocultas en la frase o el discurso (o en la defensa de un caso o en la acusación).

Como antífrasis (más directa y explícita), la ironía, al invertir el significado puede recurrir a la polisemia y hasta ha sido empleada como expresión *apotropaica*, mágica.

En esta sucinta visión de la movilidad interna que guarda el aforismo, creemos detectar otras figuras clásicas —de significado— como la *litotes* (es una *perífrasis*: negación de lo contrario: “no pocas veces” por “muchas veces; “no me va mal”; Curtius:

“no pocos” por “muchos”), el *eufemismo*, la *antonomasia* (código cultural de una época), el énfasis, el *zeugma* (un *gapping*: desfase semántico en un paralelismo sintáctico: “Pedro vino con María, Paolo con Gigliola, Alberto con la cara larga”), la *elipsis* (sobreentendido, omisión de algo), el *quiasmo* (antítesis de disposición especular: una X: “el que tiene pan no tiene dientes y el que tiene dientes no tiene pan”; “su vida es muerte de inmortales y de inmortales vidas es su muerte”; “si está caliente enfríalo y caliéntalo si está frío”).

Más que un diseño estructural del aforismo, estas palabras han querido invitar a asomarse al complejo mundo de las figuras de dicción y de expresión clásicas, para hallar en ellas algunos de esos sorprendentes mecanismos, secretos, que nos aturden o fascinan al conocer ciertos aforismos.

3

INTERLUDIO: TRANSICIÓN HACIA EL ENSAYO

Este fragmento podría causar alguna alarma a los ensayistas o al cultivador del aforismo. Pero, después de expuesto, quizá permita comprender mejor la designación del presente trabajo: *Vínculos invisibles* entre ambas formas expresivas.

Como veremos dentro de unos momentos, creo que el ensayo tiene un origen muy antiguo. Aunque, como dice Harold Bloom, es sólo a partir de 1580, cuando Michel Eyquem de Montaigne, a los 47 años, inicia la publicación de los suyos, y aquél pasará a ser “ensayo personal” o a contener “la sombra del autor mezclándose con el tema” según Adolfo Bioy Casares, como se mantiene hasta hoy.

Nuestro interludio comienza, primero, por destacar que en la obra de Montaigne podemos encontrar textos muy breves como su nota a los “Veintinueve sonetos de Étienne de la Boétie”, constituido por un corto párrafo, “De la ociosidad”, también muy corto, y “De los pulgares”, que parece convertirse, todo él, en una *sinécdoque* (el dedo por el cuerpo humano) o una

metáfora: el dedo-sociedad. Textos de mediana extensión como “Del afecto de los padres a los hijos” y francamente largos, como ocurre con el excepcional “De la experiencia”.

Dicho de otro modo: tanto en la Antigüedad como después de Montaigne, el formato que puede asumir un ensayo es tan diverso, que bien pudo integrar remotos tratados, antologías o conjuntos, repertorios, lugares comunes, doxografías, etcétera.

El propio Montaigne parece reconocer esa tentación incontenible del ensayo hacia su diversidad corporal, cuando ha anotado: “... yo, que sólo sé y veo aquello de que el uso me informa, presento las mías sin regla y a tientas y, como aquí, ofrezco mis sentencias en cláusulas sueltas, como cosa que no cabe decir a la vez y en bloque” (“De la experiencia”). Por lo que la síntesis o la elaboración prolongada pueden confluír libremente en la preferencia de cada autor, según sus deseos. Y este rasgo temperamental subyacente a la prosa es un fuerte escalón para comprender su extensión.

En segundo lugar hacemos referencia a esos frecuentes instantes en que Montaigne habla de “las ideas” que va exponiendo en sus párrafos. Ya que, nos dice, “la palabra se dirige en su mitad al que habla y en su mitad al que escucha”.

No soy capaz de entrar en una correcta definición o clasificación de lo que significa idea. Es un tópico altamente filosófico. Así que me acojo a un flexible sentido común: la idea puede ser una abstracción pura que resume o contrasta con la realidad o parte de ella; también el resumen obsesivo de una posición personal. Pero sin duda guarda un compromiso filosófico, estético, científico, ético de quien la concibe, con el mundo. De allí un carácter que tiende a ser decisivo. Y decir esto es suficiente para saber que una idea puede dirigir la creación de un ensayo, pero no convivir de manera total con un aforismo. Aunque nuestra Real Academia indique que el aforismo es una “sentencia doctrinal”.

Ha sido frecuente la defensa del ensayo como cuerpo literario libre, ajeno a las tesis, los mandatos, etc., pero bien vale la pena destacar que esto tal vez no sea exactamente así. Un ensayo

no es, efectivamente, la prueba lógica o rigurosa sobre un tema, pero sí se convierte en la actitud de su autor, en la expectación con que atiende el momento, la realidad o el mundo. De tal manera que no es inocente, toma partido, sugiere o propone o, por lo menos, acata uno o muchos puntos de vista. El ensayo persuade, aunque no convenza a la fuerza. Es una implacable corriente de pensamiento que parece ajena a postulados y preceptos. Y en esta aparente flexibilidad hacia las ideas que contiene está su más hondo vínculo con el aforismo.

Porque, y es éste el tercer punto de nuestro interludio, el aforismo es, sin duda, la clave de un ensayo. Proceso que se puede describir de tres maneras: cuando es invisible, cuando está presente o cuando es modulado.

Precisamente “De los pulgares” pudiera ser un ejemplo del primer caso. En ese breve texto predomina la imagen (un dedo, el individuo, la sociedad y sus tradiciones); ningún pensamiento sintetiza la orientación que pudiera tener ese recuento, pero ¿no hay tras él cierto énfasis en el diverso significado de un mismo acto como producto de la costumbre o de la educación?

Para el segundo caso podemos abrir otro ensayo de Montaigne al azar. Elijamos “De la inconstancia de nuestras acciones”, en que la frase (whitmaniana por otra parte) “En mí se hallan, por turno, todas las contradicciones” se erige como centro del texto, tanto que el autor hará girar hacia ella el hecho de ser o sentirse (Montaigne) vergonzoso, insolente, casto, lujurioso, charlatán, veraz, etc. Para aceptar finalmente que “estamos hechos a retazos”.

“Medio vil y endeble es la experiencia, pero la verdad es tan grande que bien merece que no se desdeñe recurso alguno que a ella nos conduzca”, afirma con una duda el ensayista en “De la experiencia”. Esa frase aforística subyace y surge, en diversas variaciones y con registros casi opuestos, casi exageradamente en el largo ensayo. El autor modula su centro de percepción para lograr acordes o matices de singular riqueza sobre el tema.

Como cuarto y último aspecto podríamos comentar que el ensayo es, casi siempre, una amplificación del aforismo. No por ser invisible, sino porque se diluye a tal grado que, quizá, en esto haya residido la concepción de que el ensayo no debe ser prueba de algo, que debe carecer de énfasis general o que en ello consiste su carácter libre, de vagabundeo, intuición o ensañación.

4

Ya desde el siglo v a. C. se recurría a los discursos del pitagorismo tratando de seducir a quienes los escuchaban mediante antítesis y oposiciones. Esos discursos que abarcan temas diversos y que apuntaban a distintas direcciones enseñarán, como seguramente querría Solón, a quienes debían defenderse de algo. Y en la actividad de los *logógrafos* o redactores bien podría estar el germen de lo que, con los siglos, se llamará ensayo.

A esa función de la escritura añadamos la practicada por los *diaskevastas*, tan admirados por Alfonso Reyes (*La crítica en la edad ateniense*), que recopilarán cantos, versos anónimos, homéricos, intervenciones políticas, etcétera.

Para el siglo iv, si observamos las obras de Platón, Isócrates, Demóstenes, ya hay un uso predominante de la prosa, que se continúa en el *Peri Hýpsous* (siglo i a.C.) y, desde luego, en Séneca (siglo i d. C.). En el segmento 9,2 de aquel texto incompleto, se nos dice sobre lo sublime: "... eco de un alma grande. Está allí donde un pensamiento desnudo carece de voz". Y sobre él ha señalado Harold Bloom: "Al ser tocada por lo sublime, el alma se eleva... como si ella misma hubiese creado esta cosa que ha oído".

Un pensamiento desnudo que busca expresión; texto que toca al alma con tal naturalidad que ella parece haberlo creado: ¿no son estos procedimientos y efectos del ensayo según lo apreciamos hoy?

Por su parte ya la retórica había pautado el cuerpo del discurso (*inventio, dispositio, elocutio, pronuntiatio*). Ha llegado el

momento de que la *Rhetorica ad Herennium* de Cornificio incorpore la memoria, con lo cual los mecanismos futuros del ensayo —que utiliza uno, dos de ellos o todos— también impongan su poder.

Gorgias de Lentini, alumno de Empédocles, llega desde Sicilia a Atenas en el 427 a. C. En él retórica y poética (*Encomio de Elena*) parecen fundirse. Y con él se identifican formalmente las figuras y otros recursos de la prosa poética. (¿No intuimos allí los resortes de Montaigne?). Esa es la atmósfera en la que Tácito, al tratar sobre Gorgias considera que verso o prosa son *logos*. Y Cicerón (*De oratore*) y Quintiliano (*Institutio oratoria*) resumirán y matizarán el mundo de la retórica como métodos de pensamiento y de pedagogía. Aquél, apoyándose en Aristóteles, toca la importancia de lo cómico dentro del discurso, relámpago que no pocas veces ilumina la prosa de Montaigne.

Hacia el siglo XIII la retórica cristaliza en diversas artes: *ars poetriae* (versificación), *ars dictaminis* (epistolografía) y *ars predicandi* (predicaciones). Y el *ars grammatica* (*prima arte*, dice Dante en su *Paradiso*) fundamenta todo lo anterior, porque no sólo le compete la *enarratio poetarum* sino el análisis de las obras (o, visto por nosotros: la crítica).

En el siglo XVI se descubre y se traduce la *Poética* de Aristóteles, respetada como canon de leyes y de formas escriturales hasta hoy.

Comparte Álvaro Muñoz Robledano la asección de que uno de los antecedentes para el tono de Montaigne está en las *Confesiones* de san Agustín, así como en Séneca, Marco Aurelio y en las *Epístolas* de Horacio.

Lo que ocurre en 1580 cuando aparece la primera edición de los *Essais* de Michel Eyquem, hijo del señor de Montaigne, y en 1597 cuando se publican los *Essays* de Francis Bacon, tendrá continuidad en Daniel Defoe, Giovanni Battista Vico, Thomas Abbt, Friedrich von Getz, Gaspar Melchor de Jovellanos, Rousseau, Chateaubriand, Diderot, Voltaire, etc., hasta nuestros días. Si el aforismo parece ocultarse por largos periodos, el ensayo mantiene una continuidad ascendente durante los últimos siglos.

No creo que los ensayistas de hoy y de los últimos siglos hayan estado conscientes de su deuda con los mecanismos y las clasificaciones de la antigua retórica y de los vínculos entre ésta y las sugerencias de las poéticas surgidas desde antes y después. Tampoco ha sido necesario que así fuese. Sin duda Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, Horacio, Séneca, san Agustín lo advirtieron; y muchos renacentistas, así como autores de los siglos XVIII y XIX. Desde el siglo XX hasta hoy, lingüistas, filósofos, psicólogos, teóricos del arte y la literatura así como críticos parecen más atentos a ello.

Pero nadie les exigiría que calcularan, al escribir sus trabajos ensayísticos, que reconocieran estar utilizando la “metaforología” citada por Gérard Genette; el uso de sinécdoques, metáforas, metonimias; el instrumental de la dietrología, la clasificación de los casos (torpe: dudoso), *parádoxo* (maravilloso), *dysparakólútheton* (oscuro), ni las exigencias de la *perspicua* (claridad), *parékbasis* (digresión), la mimesis o la diégesis, de la anámnesis, el clímax, el anticlímax, la elipse, etc. Y, sin embargo, todos estos recursos retóricos fluyen, con mayor o menor naturalidad, en cualquier exposición ensayística.

Y muchas de estas figuras sostienen y hacen fulgurar al aforismo.

De allí que hayamos considerado que entre ambo cuerpos verbales —aforismo y ensayo— las comunicaciones sean mayores de lo que se puede notar normalmente. Y que, sin duda, la ironía, el humor (las pasiones todas) conducen sosegada o ardientemente los fuegos del ensayo. Y que éste, aunque no sea posible notarlo, se nutre con frecuencia del modelo aforístico contenido en el entimema. Palabra horrible de contenido maravilloso.

No en vano el Quijote sale hacia su vida infinita por la “puerta falsa de un corral” (I, II). El entimema (o la forma predilecta del aforismo) es la puerta falsa del ensayo por donde las “probabilidades” de mostrar, descubrir o tapar una experiencia van paralelas a los “signos” de ella o de otra. No hago más que glosar a Aristóteles, para quien la retórica no pertenece a ningún género y sus vectores bien pueden surgir nacidos de

una costumbre humana. Aunque las pruebas demostrativas de tales conductas o experiencias, si bien son comunes, también pueden surgir de “otras artes y facultades, algunas ya existentes y otras no descubiertas todavía”.

El aforismo convierte los lugares comunes en el lenguaje y en el comportamiento humanos en sustancia estallante, reveladora, asombrosa. No sólo la justicia, la política, las cuestiones morales, lo bello y lo vergonzoso son asediados por él. Las pasiones todas hierven tras su economía, y el presente (lo social o geográfico, que decíamos) salta siempre a su primer plano. El entimema (nuestra ignorancia o nuestra complicidad) da cuerpo al aforismo y éste, como indicáramos, se desliza hacia el ensayo para convertirse en su puerta falsa.

No está equivocada la profesora Christy Wampole al mencionar “las propiedades terapéuticas” del ensayo. Más frecuentemente de lo que imaginamos, éste alivia o sana alguna ansiedad ante temas como “las clases sociales, la raza, el género, la orientación sexual, la afiliación política” de nuestra dinámica social, aparte de las expectativas originadas por la ciencia y la tecnología referentes a cuerpos humanos y animales, a los viajes extraterrestres, etcétera.

Ante la popularidad actual del ensayo en los Estados Unidos —y el fenómeno parece universal si tomamos en cuenta las redes informáticas— Walpole acude a *El hombre sin atributos* de Musil para aplicar su expresión *essayismus* a la tendencia nuestra de tantear, explorar lo vital de manera contingente, que convierte la existencia en una especie de incesante tentativa, de un *ensaye*, como ajusta Josu Landa.

Más allá de Cervantes, Shakespeare o Freud, el ensayo continúa ocultando o revelando posibilidades humanas que, en ocasiones, ni el mismo ensayista conoce. Porque dentro de su estructura verbal hay un núcleo, una puerta siempre abierta y recóndita que pudiera ser llamada aforismo o entimema.

Esa “puerta falsa” dentro de un ensayo está constituida por un aforismo —secreta o evidentemente, dijimos—. Y casi con inusitada frecuencia o necesidad, el aforismo adquiere condición

de entimema para *ser*. Porque en éstos bulle la fermentación de la psiquis o lo que enuncia la frase ya citada de Montaigne: “la palabra se dirige en su mitad al que habla y en su mitad al que escucha”, como un borde de abismos.

Y en ello, al completarlo con nuestra vida, quizá resida el factor más perturbador, estremecedor que nos toca cuando leemos un ensayo, un aforismo. O un aforismo dentro de un ensayo.

*Conferencia leída en la Capilla Alfonsina,
Ciudad de México, 28 de abril de 2015*

REFERENCIAS

- Aristóteles, *Retórica*, traducción de Quintín Racionero, Gredos, Madrid, 1990.
- Bioy Casares, Adolfo, *Ensayistas ingleses*, estudio preliminar, Océano, Barcelona, s/f.
- Bloom, Harold, *Genios*, Norma, Bogotá, 2005.
- Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- Landa, Josu, *Ensayes*, Ediciones Eternos Malabres / Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2013.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Gredos, Madrid, 1980.
- Hermógenes, *Sobre las formas del estilo*, traducción de Consuelo Ruiz Montero, Gredos, Madrid, 1993.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica*, Cátedra, Madrid, 1991.
- Muñoz Robledano, Álvaro, “Introducción”, en M. de Montaigne, *Ensayos completos*, Cátedra, España, 2006.
- Perelman, Chaim, *Tratado de la argumentación*, Gredos, Madrid, 1989.
- Reyes, Alfonso, “La crítica en la edad ateniense”, en *Obras completas*, vol. XIII, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- Setantí, Joaquín, *Centellas de varios conceptos*, edición y estudio de Emilio Blanco, Edicions UIB, Barcelona, 2006.
- Wampole, Christy, “La ensayificación de todo”, traducción de Patricia Torres, en *El Malpensante*, núm. 148, diciembre de 2013.

ÍNDICE

CRÍTICA Y LITERATURA

Arte y crítica a través de Cervantes	9
Este mar narrativo (<i>Fragmentos</i>)	23
Una imagen: fray Juan Antonio Navarrete (<i>Fragmentos</i>)	35
Bioy Casares y Cortázar desde Caracas (<i>Profecías políticas</i>)	67
Novelas o maravillas (<i>María de Zayas y Sotomayor, Yolanda Oreamuno</i>) . .	83
José Esteban: el diccionario incesante	87
Sergio Pitol. Las nupcias del humor y el horror	95
Elena Garro	111
Kasuya Sakai en Venezuela	115
Encuentros con René Molina	123
Carmen Ruiz Barrionuevo y América	133
Alternancias con Juan Malpartida	143

Adolfo Castañón: prólogo a <i>Venezuela entre vista</i>	159
Líneas dispersas con Juan Carlos Chirinos.	167
Santos López: retazos	179
Renaud: prólogo a <i>Flores de saúco</i>	191
Poetas desde la isla: Elsa López y Ricardo Hernández Bravo	195
Josu Landa (<i>Tres fragmentos</i>)	215
Óscar Marcano	233
Alba Rosa Hernández Bossio en su literatura	251
Carlos Sandoval, narrador	267
¿Nadie? <i>Polifemo</i> de Erik Del Bufalo.	273
Venezuela 2019.	279

ARTE Y MÚSICA

Aglays Oliveros	291
Otero: la dimensión del vuelo	297
El bolero: canto de cuna y cama	309
Gerardo Gerulewicz	325
Mercedes Pardo: cuatro variaciones	351
Una cesta: imagen para Venezuela	357

ACERCA DEL ENSAYO

Aforismo y ensayo: vínculos invisibles	361
--	-----

**VIII PREMIO
INTERNACIONAL DE ENSAYO
PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA**

JURADO

Gonzalo Celorio
Felipe Garrido
Rodrigo Martínez Baracs
Liliana Weinberg
Angelina Muñiz-Huberman

Ensayos para interrumpir, de José Balza, se terminó de imprimir en enero de 2023 en los talleres de Offset Rebosán, S. A. de C. V., Av. Acueducto #115, Col. Huipulco, 14370, Ciudad de México. La composición tipográfica se realizó en tipos Bembo MT Pro de 9:10, 9:11, 10:13, 11:13 puntos y Grotta Sans de 9:12, 12:14 y 13:14 puntos, estuvo a cargo de Aristalia, S. A. de C. V. El tiraje consta de 300 ejemplares sobre papel Kromos ahuesado de 90 g y cartulina SBS de 12 puntos en portada.

Cuidado de la edición: Rebecca Ocaranza
Coordinación editorial: Agustín Herrera Reyes