

Señoras, señores:

El panteísta irlandés Escoto Erígena dijo que la Sagrada Escritura encierra un número infinito de sentidos y la comparó con el plumaje tornasolado del pavo real. Siglos después un cabalista español dijo que Dios hizo la Escritura para cada uno de los hombres de Israel y por consiguiente hay tantas Biblias como lectores de la Biblia. Lo cual puede admitirse si pensamos que es autor de la Biblia y del destino de cada uno de sus lectores. Cabe pensar que estas dos sentencias, la del plumaje tornasolado del pavo real de Escoto Erígena, y la de tantas escrituras como lectores del cabalista español, son dos pruebas, de la imaginación celta la primera y de la imaginación oriental la segunda. Pero me atrevo a decir que son exactas, no sólo en lo referente a la escritura sino en lo referente a cualquier libro digno de ser releído.

Emerson dijo que una biblioteca es un gabinete mágico en el que hay muchos espíritus hechizados. Despiertan cuando los llamamos; mientras no abrimos un libro, este libro, literalmente, geométricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas. Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético. Y aun para el mismo lector el mismo libro cambia, cabe agregar, ya que cambiamos, ya que somos (para volver a mi cita predilecta) el río de Heráclito, quien dijo que el hombre de ayer no es el hombre de hoy y el de hoy no será el de mañana. Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito.

Esto puede llevarnos a la doctrina de Croce, que no sé si es la

---

Tomado de BORGES, Jorge Luis. Siete noches. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

más profunda pero sí la menos perjudicial: la idea de que la literatura es expresión. Lo que nos lleva a la otra doctrina de Croce, que suele olvidarse: si la literatura es expresión, la literatura está hecha de palabras y el lenguaje es también un fenómeno estético. Esto es algo que nos cuesta admitir: el concepto de que el lenguaje es un hecho estético. Casi nadie profesa la doctrina de Croce y todos la aplican continuamente.

Decimos que el español es un idioma sonoro, que el inglés es un idioma de sonidos variados, que el latín tiene una dignidad singular a la que aspiran todos los idiomas que vinieron después: aplicamos a los idiomas categorías estéticas. Erróneamente, se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad. La verdad es que el lenguaje es otra cosa.

Pensemos en una cosa amarilla, resplandeciente, cambiante; esa cosa es a veces en el cielo, circular; otras veces tiene la forma de un arco, otras veces crece y decrece. Alguien —pero no sabremos nunca el nombre de ese alguien—, nuestro antepasado, nuestro común antepasado, le dio a esa cosa el nombre de *luna*, distinto en distintos idiomas y diversamente feliz. Yo diría que la voz griega *selene* es demasiado compleja para la luna, que la voz inglesa *moon* tiene algo pausado, algo que obliga a la voz a la lentitud que conviene a la luna, que se parece a la luna, porque es casi circular, casi empieza con la misma letra con que termina. En cuanto a la palabra *luna*, esa hermosa palabra que hemos heredado del latín, esa hermosa palabra que es común al italiano, consta de dos sílabas, de dos piezas, lo cual, acaso, es demasiado. Tenemos *lua*, en portugués, que parece menos feliz; y *lune*, en francés, que tiene algo de misterioso.

Ya que estamos hablando en castellano, elijamos la palabra *luna*. Pensemos que alguien, alguna vez, inventó la palabra *luna*. Sin duda, la primera invención sería muy distinta. ¿Por qué no detenernos en el primer hombre que dijo la palabra *luna* con ese sonido o con otro?

Hay una metáfora que he tenido ocasión de citar más de una vez (perdónenme la monotonía, pero mi memoria es una vieja memoria de setenta y tantos años), aquella metáfora persa que dice que la luna es el espejo del tiempo. En la sentencia “espejo del tiempo” está la fragilidad de la luna y la eternidad también. Está esa contradicción de la luna, tan casi traslúcida, tan casi nada, pero cuya medida es la eternidad.

En alemán la voz *luna* es masculina. Así Nietzsche pudo decir que la luna es un monje que mira envidiosamente a la tierra, o un

gato, *Kater*, que pisa tapices de estrellas. También los géneros gramaticales influyen en la poesía. Decir luna o decir “espejo del tiempo” son dos hechos estéticos, salvo que la segunda es una obra de segundo grado, porque “espejo del tiempo” está hecha de dos unidades y “luna” nos da quizá aún más eficazmente la palabra, el concepto de luna. Cada palabra es una obra poética.

Se supone que la prosa está más cerca de la realidad que la poesía. Entiendo que es un error. Hay un concepto que se atribuye al cuentista Horacio Quiroga, en el que dice que si un viento frío sopla del lado del río, hay que escribir simplemente: *un viento frío sopla del lado del río*. Quiroga, si es que dijo esto, parece haber olvidado que esa construcción es algo tan lejano de la realidad como el viento frío que sopla del lado del río. ¿Qué percepción tenemos? Sentimos el aire que se mueve, lo llamamos viento; sentimos que ese viento viene de cierto rumbo, del lado del río. Y con todo esto formamos algo tan complejo como un poema de Góngora o como una sentencia de Joyce. Volvamos a la frase “El viento que sopla del lado del río”. Creamos un sujeto: *viento*; un verbo: que *sopla*; en una circunstancia real: *del lado del río*. Todo esto está lejos de la realidad; la realidad es algo más simple. Esa frase aparentemente prosaica, deliberadamente prosaica y común elegida por Quiroga es una frase complicada, es una estructura.

Tomemos el famoso verso de Carducci “El silencio verde de los campos”. Podemos pensar que se trata de un error, que Carducci ha cambiado el sitio del epíteto; debió haber escrito “El silencio de los verdes campos”. Astuta o retóricamente lo mudó y habló del verde silencio de los campos. Vayamos a la percepción de la realidad. ¿Qué es nuestra percepción? Sentimos varias cosas a un tiempo. (La palabra *cosa* es demasiado sustantiva, quizá). Sentimos el campo, la vasta presencia del campo, sentimos el verdor y el silencio. Ya el hecho de que haya una palabra para *silencio* es una creación estética. Porque silencio se aplicó a personas, una persona está silenciosa o una campiña está silenciosa. Aplicar “silencio” a la circunstancia de que no haya ruido en el campo, ya es una operación estética, que sin duda fue audaz en su tiempo. Cuando Carducci dice “El silencio verde de los campos” está diciendo algo que está tan cerca y tan lejos de la realidad inmediata como si dijera “El silencio de los verdes campos”.

Tenemos otro ejemplo famoso de hipálage, aquel insuperado verso de Virgilio “*Iban oscuri sola sub nocte per umbra*, iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra”. Dejemos el *per umbra* que redondea el verso y tomemos “Iban oscuros (Éneas y la sibila) bajo

la solitaria noche" ("solitaria" tiene más fuerza en latín porque viene antes de *sub*). Podríamos pensar que se ha cambiado el lugar de las palabras, porque lo natural hubiera sido decir "Iban solitarios bajo la oscura noche". Sin embargo, tratemos de recrear esa imagen, pensemos en Eneas y en la sibila y veremos que está tan cerca de nuestra imagen decir "Iban oscuros bajo la solitaria noche" como decir "Iban solitarios bajo la oscura noche".

El lenguaje es una creación estética. Creo que no hay ninguna duda de ello, y una prueba es que cuando estudiamos un idioma, cuando estamos obligados a ver las palabras de cerca, las sentimos hermosas o no. Al estudiar un idioma, uno ve las palabras con lupa, piensa esta palabra es fea, ésta es linda, ésta es pesada. Ello no ocurre con la lengua materna, donde las palabras no nos parecen aisladas del discurso.

La poesía, dice Croce, es expresión si un verso es expresión, si cada una de las partes de que el verso está hecho, cada una de las palabras, es expresiva en sí misma. Ustedes dirán que es algo muy trillado, algo que todos saben. Pero no sé si lo sabemos; creo que lo sentimos por sabido porque es cierto. El hecho es que la poesía no son los libros en la biblioteca, no son los libros del gabinete mágico de Emerson.

La poesía es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro. Hay otra experiencia estética que es el momento, muy extraño también, en el cual el poeta concibe la obra, en el cual va descubriendo o inventando la obra. Según se sabe, en latín las palabras "inventar" y "descubrir" son sinónimas. Todo esto está de acuerdo con la doctrina platónica, cuando dice que inventar, que descubrir, es recordar. Francis Bacon agrega que si aprender es recordar, ignorar es saber olvidar; ya todo está, sólo nos falta verlo.

Cuando yo escribo algo, tengo la sensación de que ese algo pre-existe. Parto de un concepto general; sé más o menos el principio y el fin, y luego voy descubriendo las partes intermedias; pero no tengo la sensación de inventarlas, no tengo la sensación de que dependan de mi arbitrio; las cosas son así. Son así, pero están escondidas y mi deber de poeta es encontrarlas.

Bradley dijo que uno de los efectos de la poesía debe ser darnos la impresión, no de descubrir algo nuevo, sino de recordar algo olvidado. Cuando leemos un buen poema pensamos que también nosotros hubiéramos podido escribirlo; que ese poema preexistía en nosotros. Esto nos lleva a la definición platónica de la poesía: *esa cosa liviana, alada y sagrada*. Como definición es falible, ya que esa cosa liviana,

alada y sagrada podría ser la música (salvo que la poesía es una forma de música). Platón ha hecho algo muy superior al definir la poesía: nos da un ejemplo de poesía. Podemos llegar al concepto de que la poesía es la experiencia estética: algo así como una revolución en la enseñanza de la poesía.

He sido profesor de literatura inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y he tratado de prescindir en lo posible de la historia de la literatura. Cuando mis estudiantes me pedían bibliografía yo les decía: "no importa la bibliografía; al fin de todo. Shakespeare no supo nada de bibliografía shakesperiana". Johnson no pudo prever los libros que se escribirían sobre él. "¿Por qué no estudian directamente los textos? Si estos textos les agradan, bien; y si no les agradan, déjenlos, ya que la idea de la lectura obligatoria es una idea absurda: tanto valdría hablar de felicidad obligatoria. Creo que la poesía es algo que se siente, y si ustedes no sienten la poesía, si no tienen sentimiento de belleza, si un relato no los lleva al deseo de saber qué ocurrió después, el autor no ha escrito para ustedes. Déjelo de lado, que la literatura es bastante rica para ofrecerles algún autor digno de su atención, o indigno hoy de su atención y que leerán mañana".

Así he enseñado, ateniéndome al hecho estético, que no requiere ser definido. El hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua, sentimos la poesía como sentimos la cercanía de una mujer, o como sentimos una montaña o una bahía. Si la sentimos inmediatamente, ¿a qué diluirla en otras palabras, que sin duda serán más débiles que nuestros sentimientos?

Hay personas que sienten escasamente la poesía; generalmente se dedican a enseñarla. Yo creo sentir la poesía y creo no haberla enseñado; no he enseñado el amor de tal texto, del tal otro: he enseñado a mis estudiantes a que quieran la literatura, a que vean en la literatura una forma de felicidad. Soy casi incapaz de pensamiento abstracto, ustedes habrán notado que estoy continuamente apoyándome en citas y recuerdos. Mejor que hablar abstractamente de poesía, que es una forma del tedio o de la haraganería, podríamos tomar dos textos en castellano y examinarlos.

Elijo dos textos muy conocidos porque ya he dicho que mi memoria es falible y prefiero un texto que ya está, que ya preexiste en la memoria de ustedes. Vamos a considerar aquel famoso soneto de Quevedo, escrito a la memoria de don Pedro Téllez Girón, duque de Osuna. Lo repetiré lentamente y luego volveremos a él, verso por verso.

Faltar pudo su patria al grande Osuna,  
pero no a su defensa sus hazañas;  
diéronle muerte y cárcel las Españas,  
de quien él hizo esclava la Fortuna.

Lloraron sus invidias una a una  
con las propias naciones las extrañas;  
su tumba son de Flandres las campañas,  
y su epitafio la sangrienta Luna.

En sus exequias encendió al Vesubio  
Parténope y Trinacria al Mongibelo;  
el llanto militar creció en diluvio.

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;  
la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio  
murmuran con dolor su desconsuelo.

Lo primero que observo es que se trata de un alegato jurídico. El poeta quiere defender la memoria del Duque de Osuna, que según él dice en otro poema "murió en prisión y muerto estuvo preso".

El poeta dice que España debe grandes servicios militares al Duque y que le ha pagado con la cárcel. Estas razones carecen de todo valor, ya que no hay razón alguna para que un héroe no sea culpable o para que un héroe no sea castigado. Sin embargo,

Faltar pudo su patria al grande Osuna,  
pero no a su defensa sus hazañas;  
diéronle muerte y cárcel las Españas,  
de quien él hizo esclava la Fortuna.

Es un momento demagógico. Conste que no estoy hablando a favor ni en contra del soneto, estoy tratando de analizarlo.

Lloraron sus invidias una a una  
con las propias naciones las extrañas.

Estos dos versos no tienen mayor resonancia poética; fueron puestos por la necesidad de elaborar un soneto: están, además, las necesidades de la rima. Quevedo seguía la difícil forma del soneto italiano que exige cuatro rimas.

Shakespeare siguió la más fácil del soneto isabelino, que exige dos. Agregá Quevedo:

su tumba son de Flandres las campañas,  
y su epitafio la sangrienta Luna.

Aquí está lo esencial. Estos versos deben su riqueza a su ambigüedad. Recuerdo muchas discusiones sobre la interpretación de estos versos. ¿Qué significa "su tumba son de Flandres las campañas"? Podemos pensar en los campos de Flandres, en las campañas militares que libró el Duque "y su epitafio la sangrienta luna" es uno de los versos más memorables de la lengua española. ¿Qué significa? Pensamos en la luna sangrienta que figura en el Apocalipsis, pensamos en la luna debidamente roja sobre el campo de batalla. Pero hay otro soneto de Quevedo, dedicado también al Duque de Osuna, en el cual dice: "A las lunas de tracia con sangriento / eclipse ya rubrica tu jornada". Quevedo habrá pensado, en principio, el pabellón otomano; la sangrienta luna habrá sido la medialuna roja. Creo que todos estaremos de acuerdo en no descartar ninguno de los sentidos; no vamos a decir que Quevedo se refirió a las jornadas militares, a la foja de servicios del Duque o a la campaña de Flandres, o a la luna sangrienta sobre el campo de batalla, o a la bandera turca. Quevedo no dejó de percibir los diversos sentidos. Los versos son felices porque son ambiguos.

Luego:

En sus exequias encendió al Vesubio  
Parténope y Trinacria al Mongibelo.

O sea que al Vesubio lo encendió Nápoles y Sicilia al Etna. Qué raro que haya puesto estos nombres antiguos que parecen alejar todo de los nombres tan ilustres de entonces. Y

el llanto militar creció en diluvio.

Aquí tenemos otra prueba de que una cosa es la poesía y otra el sentir racional; la imagen de los soldados que lloran hasta producir un diluvio es notoriamente absurda. No lo es el verso, que tiene sus leyes. El "llanto militar", sobre todo *militar*, es sorprendente. *Militar* es un adjetivo asombroso aplicado al llanto.

Luego:

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo.

Tampoco, lógicamente, podemos justificarlo; no tiene sentido alguno pensar que Marte alojó al Duque de Osuna junto a César. La frase existe por virtud del hipérbaton. Es la piedra de toque de la poesía: el verso existe más allá del sentido.

la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio  
murmuran con dolor su desconsuelo.

Yo diría que estos versos que me han impresionado durante años son, sin embargo, esencialmente falsos. Quevedo se dejó arrastrar por la idea de un héroe llorando por la geografía de sus campañas y por ríos ilustres. Sentimos que sigue falsa; hubiera sido más verdadero decir la verdad, decir lo que dijo Wordsworth, por ejemplo, al cabo de aquel soneto en que ataca a Douglas por haber hecho talar una selva. Y dice, sí, que fue terrible lo que hizo Douglas con la selva, que había derribado una noble horda, "una fraternidad de árboles venerables", pero sin embargo, agrega, nosotros nos dolemos de males que a la naturaleza misma no le importan, ya que el río Tweed y las verdes praderas y las colinas y las montañas continúan. Sintió que podía lograrse mejor efecto con la verdad. Diciendo la verdad, nos duele que hayan talado esos hermosos árboles, pero a la naturaleza nada le importa. La naturaleza sabe (si es que existe un ente que se llame naturaleza) que puede renovarlos y el río sigue corriendo.

Es verdad que para Quevedo se trataba de las divinidades de los ríos. Quizá hubiera sido más poética la idea de que a los ríos de las guerras del Duque no les importara la muerte del de Osuna. Pero Quevedo quería hacer una elegía, un poema sobre la muerte de un hombre. ¿Qué es la muerte de un hombre? Con él muere una cara que no se repetirá, según observó Plinio. Cada hombre tiene su cara única y con él mueren miles de circunstancias, miles de recuerdos. Recuerdos de infancia y rasgos humanos, demasiado humanos. Quevedo no parece sentir nada de esto. Había muerto en la cárcel su amigo, el Duque de Osuna, y Quevedo escribe este soneto con frialdad; sentimos su esencial indiferencia. Lo escribe como un alegato contra el Estado que condenó a prisión al Duque. Parecería que no lo quiere a Osuna; en todo caso, no hace que lo queramos nosotros. Sin embargo, es uno de los grandes sonetos de nuestra lengua.

Pasemos a otro, de Enrique Banchs. Sería absurdo decir que Banchs es mejor poeta que Quevedo. Además, ¿Qué significan esas comparaciones?

Consideremos este soneto de Banchs y en qué reside su agrado:

Hospitalario y fiel en su reflejo  
donde a ser apariencia se acostumbra  
el material vivir, está el espejo  
como un claro de luna en la penumbra.

Pompa le da en las noches la flotante  
claridad de la lámpara, y tristeza  
la rosa que en el vaso agonizante  
también en él inclina la cabeza.



Si hace doble al dolor, también repite  
las cosas que me son jardín del alma.  
Y acaso espera que algún día habite  
en la ilusión de su azulada calma  
el Huésped que le deje reflejadas  
frentes juntas y manos enlazadas.

Este soneto es muy curioso, porque el espejo no es el protagonista: hay un protagonista secreto que nos es revelado al fin. Ante todo tenemos el tema, tan poético: el espejo que duplica la apariencia de las cosas:

donde a ser apariencia se acostumbra  
el material vivir...

Podemos recordar a Plotino. Quisieron hacerle un retrato y se negó: "Yo mismo soy una sombra, una sombra del arquetipo que está en el cielo. A qué hacer una sombra de esa sombra". Qué es el arte, pensaba Plotino, sino una apariencia de segundo grado. Si el hombre es deleznable, cómo puede ser adorable una imagen del hombre. Eso lo sintió Banchs; sintió la fantasmidad del espejo.

Realmente es terrible que haya espejos: siempre he sentido el terror de los espejos. Creo que Poe lo sintió también. Hay un trabajo suyo, uno de los menos conocidos, sobre el decorado de las habitaciones. Una de las condiciones que pone es que los espejos estén situados de modo que una persona sentada no se refleje. Esto nos informa de su temor de verse en el espejo. Lo vemos en su cuento *William Wilson* sobre el doble y en el cuento de *Arthur Gordon Pym*. Hay una tribu antártica, un hombre de esa tribu que ve por primera vez un espejo y cae horrorizado.

Nos hemos acostumbrado a los espejos, pero hay algo de temible en esa duplicación visual de la realidad. Volvamos al soneto de Banchs. "Hospitalario" ya le da un rasgo humano que es un lugar común. Sin embargo, nunca hemos pensado que los espejos son hospitalarios. Los espejos están recibiendo todo en silencio, con amable resignación:

Hospitalario y fiel en su reflejo  
donde a ser apariencia se acostumbra  
el material vivir, está el espejo  
como un claro de luna en la penumbra.

Vemos el espejo, también luminoso, y además lo compara con algo intangible como la luna. Sigue sintiendo lo mágico y lo extraño del espejo: "como un claro de luna en la penumbra".

Luego:

Pompa le da en las noches la flotante  
claridad de la lámpara...

La "flotante claridad" quiere que las cosas no sean definidas; todo tiene que ser impreciso como el espejo, el espejo de la penumbra. Tiene que ocurrir en la tarde o en la noche. Y así:

...la flotante  
claridad de la lámpara, y tristeza  
la rosa que en el vaso agonizante  
también en él inclina la cabeza.

Para que todo no sea vago, tenemos ahora una rosa, una precisa rosa.

Si hace doble al dolor, también repite  
las cosas que me son jardín del alma  
y acaso espera que algún día habite  
en la ilusión de su azulada calma,  
el Huésped que le deje reflejadas  
frentes juntas y manos enlazadas...

Aquí llegamos al tema del soneto, que no es el espejo sino el amor, el pudoroso amor. El espejo no espera ver reflejadas frentes juntas y manos enlazadas, es el poeta quien espera verlas. Pero una suerte de pudor lo lleva a decir todo eso de manera indirecta y esto está admirablemente preparado, ya que desde el principio tenemos "hospitalario y fiel", ya desde el principio el espejo no es el espejo de cristal o de metal. El espejo es un ser humano, es hospitalario y fiel y luego nos acostumbra a que veamos el mundo apariencial, un mundo apariencial que al final se identifica con el poeta. El poeta es el que quiere ver al huésped, el amor.

Hay una diferencia esencial con el soneto de Quevedo, y es que sentimos de inmediato la vívida presencia de la poesía en aquellos dos versos

su tumba son de Flandres las campañas  
y su epitafio la sangrienta Luna.

He hablado de los idiomas y de lo injusto que es comparar un idioma con otro; creo que hay un argumento que es suficiente y es que si pensamos en un verso, una estrofa española por ejemplo, si pensamos

quién hubiera tal ventura  
sobre las aguas del mar  
como hubo el conde Arnaldos  
la mañana de San Juan,

No importa que esa ventura fuera un barco, no importa el conde Arnaldos, sentimos que esos versos sólo pudieron haberse dicho en español. El sonido del francés no me agrada, creo que le falta la sonoridad de otros idiomas latinos, pero ¿cómo podría pensar mal de un idioma que ha permitido versos admirables como el de Hugo,

L'hydre-Universe tordant son corps écaillé d'astres,

cómo censurar a un idioma sin el cual serían imposibles esos versos?

En cuanto al inglés, creo que tiene el defecto de haber perdido las vocales abiertas del inglés antiguo. Sin embargo, ello posibilitó a Shakespeare versos como

And shake the yoke of inauspicious stars  
From this worldweary flesh,

que malamente se traduce por "Y sacudir de nuestra carne harta del mundo el yugo de las infaustas estrellas". En español no es nada; es todo, en inglés. Si tuviera que elegir un idioma (pero no hay ninguna razón para que no elija a todos), para mí ese idioma sería el alemán, que tiene la posibilidad de formar palabras compuestas (como el inglés y aún más) y que tiene vocales abiertas y una música tan admirable. En cuanto al italiano, basta la *Comedia*.

Nada tiene de extraño tanta belleza desparramada por diversos idiomas. Mi maestro, el gran poeta judeo-español Rafael Cansinos-Assens, legó una plegaria al Señor en la que dice "Oh, Señor, que no haya tanta belleza"; y Browning: "Cuando nos sentimos más seguros ocurre algo, una puesta de sol, el final de un coro de Eurípides, y otra vez estamos perdidos".

La belleza está acechándonos. Si tuviéramos sensibilidad, la sentiríamos así en la poesía de todos los idiomas.

Yo debí estudiar más las literaturas orientales; sólo me asomé a ellas a través de traducciones. Pero he sentido el golpe, el impacto de la belleza. Por ejemplo, esa línea del persa Jafez: "Vuelo, mi polvo será lo que soy". Está en ella toda la doctrina de la trasmigración: "Mi polvo será lo que soy", renaceré otra vez, otra vez, en otro siglo, seré Jafez, el poeta. Todo esto dado en unas pocas palabras que he leído en inglés, pero no pueden ser muy distintas del persa.

*Mi polvo será lo que soy es demasiado sencillo para haber sido cambiado.*

Creo que es un error estudiar la literatura históricamente, aunque quizá para nosotros, sin excluirme, no pueda ser de otro modo. Hay un libro de un hombre que para mí fue un excelente poeta y un mal crítico, Marcelino Menéndez y Pelayo, que se titula *Las cien mejores poesías castellanas*. Encontramos ahí: "Ande yo caliente y ríase la gente". Si esa es una de las mejores poesías castellanas, nos preguntamos cómo serán las no mejores. Pero en el mismo libro encontramos los versos de Quevedo que he citado y la "Epístola" del anónimo sevillano y tantas otras poesías admirables. Desgraciadamente no hay ninguna de Menéndez y Pelayo, que se excluyó de su antología.

La belleza está en todas partes, quizá en cada momento de nuestra vida. Mi amigo Roy Bartholomew, que vivió algunos años en Persia y tradujo directamente del farsi a Omar Jaiam, me dijo lo que yo ya sospechaba: que en el Oriente, en general, no se estudian históricamente la literatura ni la filosofía. De ahí el asombro de Deussen y Max Muller, que no pudieron fijar la cronología de los autores. Se estudia la historia de la filosofía como diciendo Aristóteles discute con Bergson, Platón con Hume, todo simultáneamente.

Concluiré citando tres plegarias de marineros fenicios. Cuando la nave estaba a punto de hundirse —estamos en el primer siglo de nuestra era—, rezaban alguna de esas tres. Dice una de ellas:

Madre de Cartago, devuelvo el remo,

Madre de Cartago es la ciudad de Tiro, de donde procedía Dido. Y luego, "Devuelvo el remo". Hay aquí algo extraordinario: el fenicio que sólo concibe la vida como remero. Ha cumplido su vida y devuelve el remo para que otros sigan remando.

Otra de las plegarias, más patéticas aún:

Duermo, luego vuelvo a remar.

El hombre no concibe otro destino; y asoma la idea del tiempo cíclico.

Por último, ésta que es harto conmovedora y que es distinta de las otras porque no implica la aceptación del destino; es el hecho desesperado de un hombre que va a morir, que va ser juzgado por terribles divinidades y dice:

Dioses, no me juzguéis como un dios  
sino como un hombre  
a quien ha destrozado el mar.

En estas tres plegarias sentimos inmediatamente, o yo siento inmediatamente, la presencia de la poesía. En ellas está el hecho estético, no en bibliotecas ni en bibliografías ni en estudios sobre familias de manuscritos ni en volúmenes cerrados.

He leído esas tres plegarias de marineros fenicios en el cuento de Kipling "The manner of men", un cuento sobre San Pablo. ¿Son auténticas, como malamente se diría, o las escribió Kipling, el gran poeta? Después de formularme la pregunta sentí vergüenza, porque ¿qué importancia puede tener elegir? Veamos las dos posibilidades, los dos cuernos del dilema.

En el primer caso, se trata de plegarias de marineros fenicios, gente de mar, que sólo concebían la vida en el mar. Del fenicio, digamos, pasaron al griego; del griego al latín, del latín al inglés. Kipling las reescribió.

En el segundo, un gran poeta, Rudyard Kipling, se imagina a los marineros fenicios; de algún modo, está cerca de ellos; de algún modo, *es* ellos. Concibe la vida como la vida del mar y lleva puesta en su boca esas plegarias. Todo ocurrió en el pasado: los anónimos marineros fenicios han muerto, Kipling ha muerto. ¿Qué importa cuál de esos fantasmas escribió o pensó los versos?

Una curiosa metáfora de un poeta hindú, que no sé si puedo apreciar del todo, dice: "El Himalaya, esas altas montañas del Himalaya (cuyas cumbres son, según Kipling, las rodillas de otras montañas), el Himalaya es la risa de Shiva". Las altas montañas son la risa de un dios, de un dios terrible. La metáfora es, en todo caso, asombrosa.

Tengo para mí que la belleza es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo. No es el resultado de un juicio, no llegamos a ella por medio de reglas; sentimos la belleza o no la sentimos.

Voy a concluir con un alto verso del poeta que en el siglo diecisiete tomó el nombre extrañamente poético, real, de Angelus Silesius. Viene a ser el resumen de todo cuanto he dicho esta noche, salvo que yo lo he dicho por medio de razonamientos o de simulados razonamientos: lo diré primero en español y después en alemán, para que lo oigan ustedes:

La rosa sin por qué florece porque florece.

Die Rose ist ohne warum; sie blühet weil sie blühet.