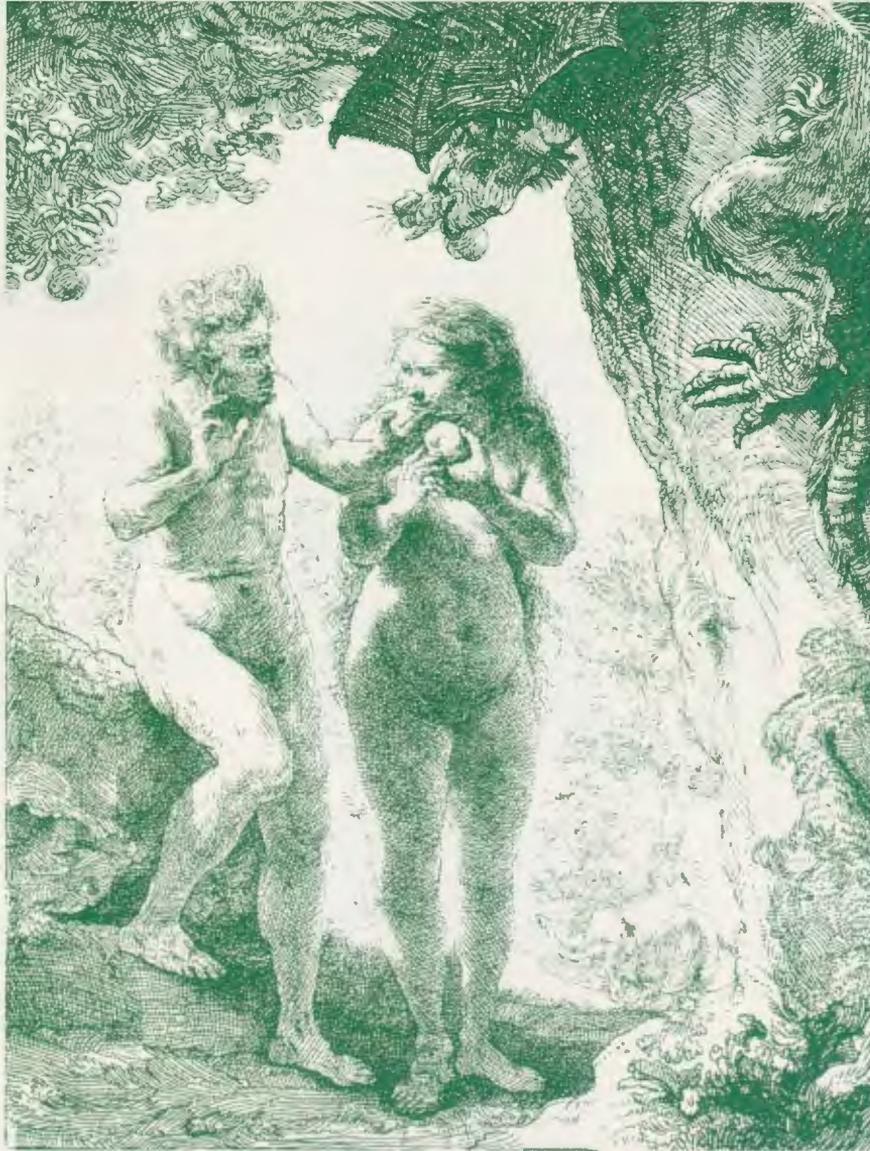


# Boletín **123** Editorial

SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 2006



## ¿Qué queda del Paraíso?

Jean Delumeau

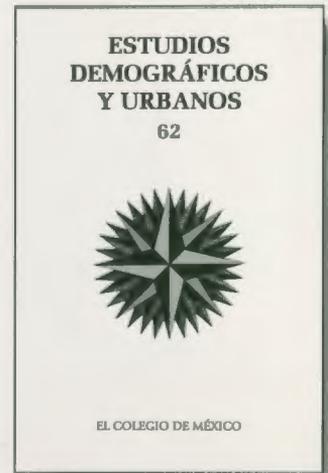
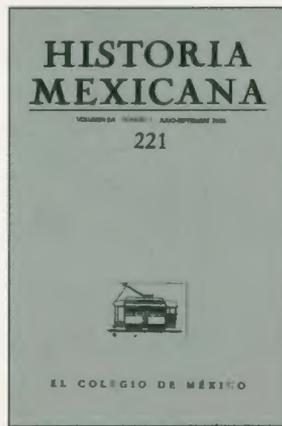
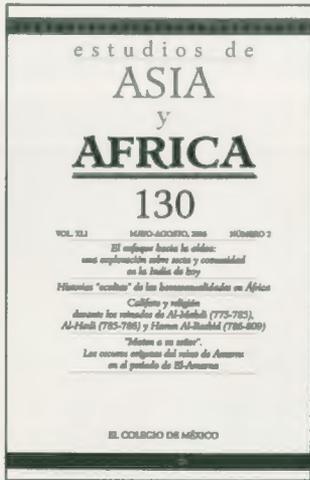
Jorge Luis Borges en la revista  
estridentista *Irradiador* (1923)

Rose Corral

Tomás El claro

José Luis Pardo

# PUBLICACIONES PERIÓDICICAS



El Colegio de México, A. C.,  
Dirección de Publicaciones,  
Camino al Ajusco 20,  
Pedregal de Santa Teresa,  
10740 México, D. F.

Para mayores informes:  
Tel. 5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295,  
Fax: 5449 3083 o Correo electrónico:  
publi@colmex.mx



# ÍNDICE

Jorge Luis Borges  
en la revista estridentista *Irradiador* 1923  
■ Rose Corral ■ 3

Tomás El claro  
■ José Luis Pardo ■ 7

¿Qué queda del Paraíso?  
■ Jean Delumeau ■ 13

China  
■ Romer Cornejo ■ 23

Tolstoi en sus cartas  
■ Francisco Segovia ■ 27



EL COLEGIO DE MÉXICO, A. C., Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D. F., teléfono 5449 3000, ext. 3077, fax 5645 0464

Presidente JAVIER GARCÍADIEGO DANTAN ■ Secretario general MANUEL ORDORICA ■ Coordinador general académico JEAN-FRANÇOIS PRUD'HOMME ■ Secretario académico ALBERTO PALMA ■ Secretario administrativo ÁLVARO BAILLET ■ Director de publicaciones FRANCISCO GÓMEZ RUIZ ■ Coordinador de producción JOSÉ MARÍA ESPINASA ■ Coordinadora de promoción y ventas MARÍA CRUZ MORA ARJONA

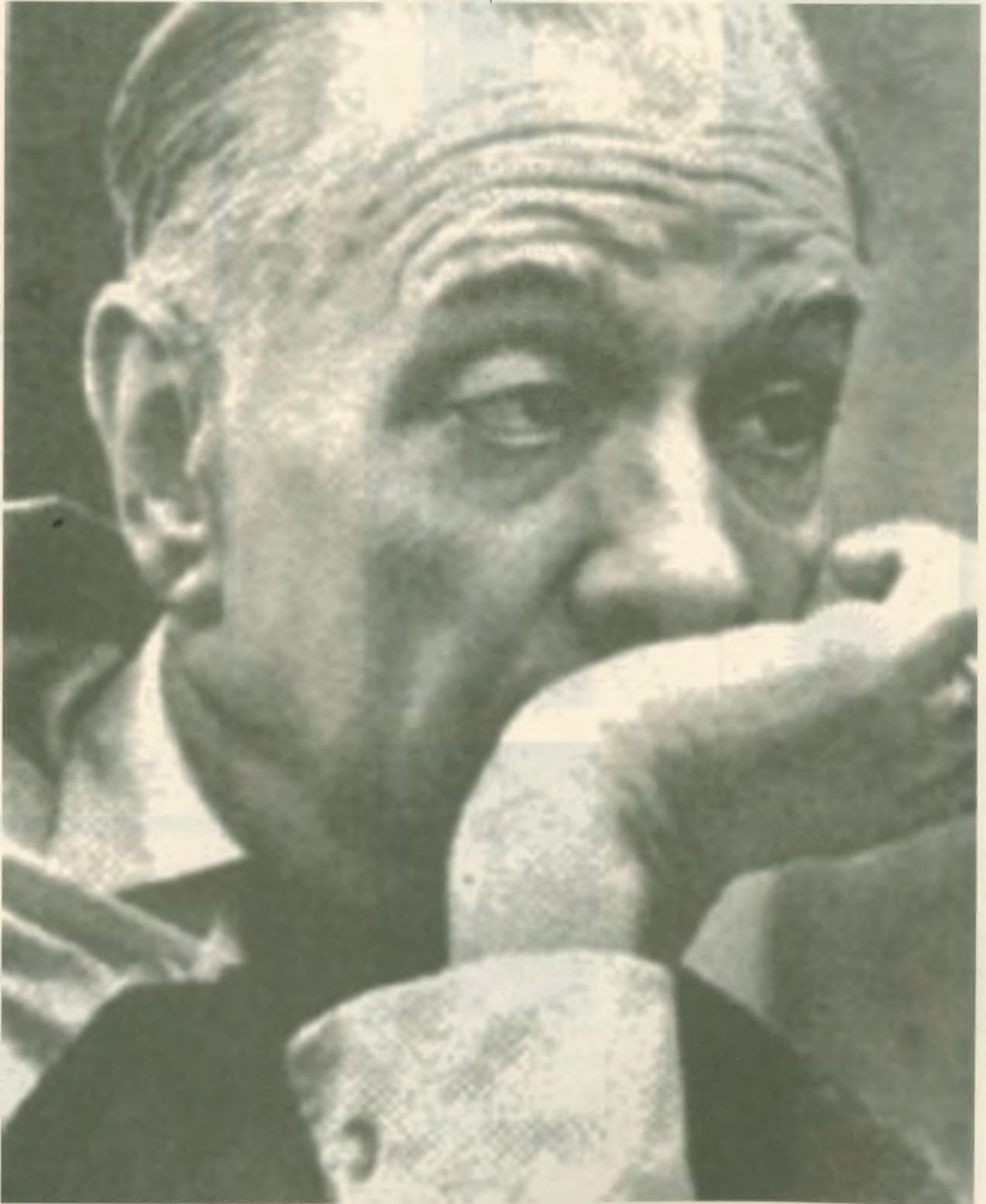
BOLETÍN EDITORIAL, NÚM. 123, SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 2006

Diseño, Diagramación y formación, EZEQUIEL DE LA ROSA MOSCO ■ Corrección, GRACIA FRANCÉS SÁNCHEZ ■

Impresión Reproducciones y Materiales, S. A. de C. V.

ISSN 0186-3924

Certificados de licitud, núm. 11152 y de contenido, núm. 7781, expedidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas el 15 de mayo de 2000; núm. de reserva 04-1999-112513491900-102.



# Jorge Luis Borges en la revista estridentista *Irradiador* (1923)<sup>1</sup>

La revista estridentista *Irradiador*, publicada en 1923 por Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas, tuvo sólo tres números, una revista imposible de localizar según cuenta Luis Mario Schneider en su estudio sobre este movimiento de vanguardia titulado *El estridentismo o una literatura de la estrategia*: “Todos mis esfuerzos por encontrar la revista *Irradiador* fueron estériles. Al parecer salieron tres números, posiblemente durante los meses de septiembre, octubre y noviembre [de 1923]. El correspondiente a octubre, número dos, se cita en el *Manifiesto* núm. 3 de Zacatecas en 1925”<sup>2</sup>

Por lo tanto, no es extraño que se desconociera la presencia de Jorge Luis Borges en las páginas de la revista, sin lugar a duda la primera publicación en México del escritor argentino en México.<sup>3</sup> Carla Zurián, en un estudio reciente sobre Fermín Revueltas,<sup>4</sup> da a conocer los dos primeros números de *Irradiador* y Evodio Escalante, autor de *Elevación y caída del estridentismo* (2002), ha recuperado los tres números y está preparando la edición facsimilar de la revista que incluirá, asimismo, un cuarto número que quedó, al parecer, inédito.<sup>5</sup>



Como es ya bien sabido, Maples Arce y Borges estuvieron en contacto a principios de la década de los años veinte del siglo pasado, aunque resulta difícil precisar cómo inició el intercambio epistolar entre ambos. Maples Arce cuenta en su autobiografía, *Mi vida por el mundo*, que el primer encuentro con Borges se dio mucho más tarde, en Buenos Aires. La “Proclama” que a su regreso a Argentina publicó Borges —con Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza y Guillermo Juan— en el primer número de la revista mural *Prisma* (diciembre de 1921) coincide con la publicación en México del “comprimido estridentista de Manuel Maples Arce”, *Actual* núm. 1. Es posible que los poemas ultraístas y los textos programáticos del movimiento que publicó Borges en revistas españolas

<sup>1</sup> Este texto es el anticipo de un artículo más extenso que será publicado próximamente en la revista *Hispanamérica* (Gaithersburg, MD).

<sup>2</sup> Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Conaculta, México, 1997, p. 80 [1a. ed., 1970].

<sup>3</sup> Varios años después, en 1931, cuando Borges cuenta ya con tres libros de poemas (*Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*), la revista *Contemporáneos* (núms. 40-41, sept.-oct. 1931, pp. 139-141) publicará el poema “La Recoleta”, de “Muertes de Buenos Aires”, incluido en *Cuaderno San Martín*. El libro se publicó en 1929 en la colección de los *Cuadernos del Plata* que dirigía Alfonso Reyes en Buenos Aires.

<sup>4</sup> Carla Zurián y Fermín Revueltas, *Constructor de espacios*, Editorial RM / INBA, México, 2002. Tomamos de este libro las fotos de la portada de *Irradiador* núm. 1 y del poema “Ciudad”, de Borges, publicado en el mismo número.

<sup>5</sup> Agradezco a Evodio Escalante la información proporcionada sobre el número tres de *Irradiador* y varios diálogos electrónicos en torno de este hallazgo.

(*Ultra, Tableros, Cosmópolis, Baleares*), desde principios de 1920, hayan circulado y tenido cierta repercusión entre los jóvenes vanguardistas del continente. Sólo así se explica que en *Actual* núm. 1 Borges sea uno de los primeros nombres que menciona el fundador del estridentismo en su ecléctico directorio internacional de vanguardia.

La voluntad de comunicarse con Europa y sobre todo con otras áreas del continente americano caracteriza este primer momento de las vanguardias latinoamericanas. En algunos casos, los viajes ayudaron a establecer los contactos. Pensamos en el periplo americano (Chile, Perú, México y Cuba) que emprendió en 1924 el poeta argentino Oliverio Girondo, con el propósito de estrechar los lazos entre los distintos grupos de vanguardia y fomentar el intercambio de libros y revistas. El ansia por salir del aislamiento es palpable en las páginas de varias revistas de vanguardia. En el caso de *Irradiador* el subtítulo es muy claro y apunta en esta dirección: *Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética publicado bajo la dirección de Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas*. Borges, en la revista *Proa* (1922-1923), publicó a autores argentinos con españoles, chilenos, mexicanos y un francés, Émile Malespine, un médico políglota, que acaba de iniciar la publicación de una revista de vanguardia titulada *Manomètre* en una ciudad de provincia (Lyon), una revista en la que aparecerán textos tanto de Borges como de Maples Arce.<sup>6</sup> Además de la reseña sobre el primer libro de Maples Arce, *Andamios interiores*, publicada por Borges en el núm. 2 de *Proa*, se dio también a conocer, en agosto de 1922 en el primer número de la revista el poema "A veces, con la tarde" del mismo libro, prácticamente en el mismo momento en que salía el libro en México.

Jorge Luis Borges publicó el poema "Ciudad" en septiembre de 1923 en el primer número de *Irradiador*, un poema incluido en la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*. "Ciudad" aparece junto a dos poemas de otro ultraísta, el español Humberto Rivas, y después de una sección dedicada a "Los poetas de México". Aunque el poema de Borges se publicó muy poco tiempo después de que el volumen apa-

<sup>6</sup> Émile Malespine publicó también en *Irradiador*, en el número tres, de noviembre de 1923, el ensayo "La audición colorida y las sinestesias en los ciegos". La revista mexicana anuncia *Manomètre* como una "Revue Polyglotte-Supranational", y éste era, en efecto, uno de los subtítulos de la revista de Malespine: "*Manomètre* enregistre des idées/indique la pression sur tous les méridiens/est polyglotte et supranational". Malespine comenta libros mezclando distintas lenguas y escribe textos del mismo modo. Borges publicará en *Proa* (núm. 2), el poema "Clises", de Malespine, un poema escrito en varias lenguas. El breve texto de presentación (debido seguramente a Borges) agrega que se trata de una "travesura lírica compuesta en jergonza internacional" y escrita por un autor al que califica como de "audaz barajador de idiomas".



reciera en Argentina (a mediados de julio de 1923), el texto fue probablemente enviado por Borges con anterioridad, para la revista que el mexicano se proponía fundar.

La versión de *Irradiador* parece ser una versión anterior al poema publicado en *Fervor de Buenos Aires*. Al interés intrínseco que tiene esta desconocida colaboración de Borges en México, hay que agregar que se trata de una versión que presenta muchas variantes respecto a la versión finalmente publicada en el primer poemario de Borges. A continuación reproducimos el poema "Ciudad", tal como puede leerse en *Irradiador*:

Charras algarabías  
 Entran a saco en la quietud del alma  
 Colores impetuosos y marciales  
 Escalan las atónitas ventanas  
 De las plazas hendidas  
 Rebosan ampliamente las distancias  
 El ocaso arrasado  
 Que se acurruca tras los arrabales  
 Ya es escarnio de sombras desatadas

Yo atravieso las calles aturdidas  
 Por la insolencia de las luces falsas  
 Es tu recuerdo como una brasa encendida  
 Que nunca suelto  
 Aunque me quema las manos.



Como lo demostró hace ya casi 20 años el investigador italiano Tommaso Scarano en un estudio pionero sobre la primera poesía de Borges,<sup>7</sup> es notorio el incesante trabajo de reescritura del autor argentino. La última versión de *Fervor de Buenos Aires* poco tiene que ver con la que publicó el joven escritor en 1923 en una muy pequeña edición de autor.

Borges vuelve a publicar el poema "Ciudad" en 1927 (con una variante mínima respecto a *Fervor de Buenos Aires*), en la antología de Pedro Juan Vignale y César Tiempo, *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*.<sup>8</sup> Posteriormente, en 1943, el poema "Ciudad" fue expurgado en la segunda edición del libro publicada por Losada (*Poemas (1922-1943)*). A pesar de que el poema desaparezca muy pronto de *Fervor de Buenos Aires*, debe destacarse que el autor decidió exhumarlo al final de su vida, con otros poemas eliminados de *Fervor* —y asimismo un libro de juventud que nunca publicó en vida (*Salmos rojos*)—, al autorizar su inclusión en la *Bibliothèque de La Pléiade*, en la sección "Ébauche de

*Ferveur de Buenos Aires et poèmes non repris dans l' édition définitive*".<sup>9</sup>

Este poema, cercano a la poética ultraísta, es un canto a la ciudad, no exento de tensiones ante una modernidad ruidosa y perturbadora que Borges rechaza ya en su primer libro. El arrabal, que evoca la serenidad, la "quietud del alma", se contrapone a las "charras algarabías", a los "colores impetuosos y marciales" del centro, a la "insolencia de las luces falsas". Es en este escenario que emerge, como una herida, el recuerdo amoroso. Hay en el texto publicado por *Irradiador* algo del dinamismo perceptible en otros poemas anteriores de Borges como en "Norte" o "Tranvías", poemas que no retomará en *Fervor de Buenos Aires*.<sup>10</sup>

Aunque en estos casos la cautela es de rigor, en nuestra opinión, el poema "Ciudad" publicado en *Irradiador* es probable que la *primera versión* del poema que posteriormente Borges reescribe para *Fervor*, como procuramos mostrarlo en el texto completo de nuestro artículo al analizar las variantes entre ambas versiones. ☞

<sup>9</sup> Interesante es esta edición ya que se trata de las elecciones últimas de Borges. Jean-Pierre Bernès, el editor, se reúne con el escritor porteño en Ginebra en los primeros meses de 1986 y juntos planean la edición de sus obras completas en dos tomos en *La Pléiade*. (*Oeuvres complètes*, t. 1 y t. 2, Gallimard, París, 1993 y 1999). Importa decir que entre los varios poemas suprimidos en las sucesivas reediciones de *Fervor de Buenos Aires*, Borges no acepta volver a publicar en *La Pléiade* "Alquimia", "Inscripción sepulcral" [para el coronel Francisco Borges], "Forjadura", "El sur" y "Vanilocuencia".

<sup>10</sup> *Textos recuperados*, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 92.

<sup>7</sup> *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Giardini Editore, Pisa, 1987.

<sup>8</sup> Minerva, Buenos Aires, 1927. Scarano anota en su estudio la variante. Se trata de un cambio de sujeto de la oración en el último verso de "Ciudad": "aunque me quema las manos" es sustituido en la versión publicada en la antología por "aunque me queme las manos". *Ibid.*, p. 100.



## Tomás El claro\*

En sus reflexiones preparatorias sobre el concepto de *signo*, escribía Saussure que esta noción, como las de “personaje de leyenda” o “letra del alfabeto”, sólo se podía catalogar en el apartado de “entidades inexistentes”. Con esto quería, naturalmente, señalar que tanto los objetos de la lengua como los de la literatura tienen un modo peculiar de existencia que no se confunde con el de las cosas “materiales” o los hechos históricos ni con el de los “estados psíquicos” o formaciones psicológicas. Si la expresión “entidades inexistentes” tiene alguna pertinencia es precisamente porque sugiere que, para el hablante común, su forma de ser pasa inadvertida por completo. Para las operaciones prácticas e intelectuales ordinarias, basta con imaginar una “transición fácil” desde los estados de cosas materiales hasta la mente o viceversa, sin que la realidad del lenguaje se presente a nuestros ojos de una manera particular. Lo contrario sucede, en cambio, de manera coyuntural, cada vez que tenemos dificultad para comprender lo que vemos o para ver lo que creíamos haber comprendido. Y ocurre, en cambio, de modo *estructural*, al menos en dos actividades precisas que son la poesía y la traducción. Por cierto que también sucede en la lingüística, pero ésta ya no es una actividad de mero “uso” de la lengua, sino de reflexión sobre ella, mientras que la poesía y la traducción son aún un caso, aunque extremo, de uso de la lengua.

Traducir, se diría, es algo que se hace necesario debido a la diversidad de las lenguas. Pero esto, expresado así, es demasiado ambiguo. No es que “primero” estemos conscientes de la diversidad de las lenguas y “después” nos pongamos (algunos) a traducir. La actividad de traducción está, al menos in nuce, inscrita en la simple conciencia de la diversidad de las lenguas, en la primera experiencia de

la vida de otras lenguas distintas de la nuestra. Y sólo en esa experiencia puede el hablante enterarse de la naturaleza de esas extrañas “entidades” de las que hablaba Saussure. Sólo ante el espesor o la densidad de una lengua que no entendemos, pero de cuyo carácter formal de lengua no dudamos ni un momento, aunque se nos escapen todos sus contenidos, comenzamos a sospechar ese mismo espesor en nuestra propia lengua. Son, paradójicamente, las otras lenguas las que nos hacen conscientes de que nosotros también tenemos una, que es algo más que el simple instrumento al servicio de nuestras intenciones mentales o que el mero reflejo del mundo que nos rodea. Desde ese mismo momento, surge la cuestión de lo que Tomás Segovia llama en estas páginas la “mismidad” (entre comillas), es decir, la cuestión de la posibilidad de decir “lo mismo” en diferentes lenguas. Pero a partir de ese primer hallazgo, la perplejidad no hace más que aumentar, pues a la idea misma de “correspondencia” de significados entre lenguas se antepone la dificultad de que, en cada una de las lenguas (y ésta es otra de las cosas que la necesidad de traducir nos hace notar), cada término no tiene un significado único, ni siquiera a menudo uno prevalente o privilegiado. Suponemos que aquello que los chomskianos llaman “la intuición del oyente-hablante” permite a cada cual “detectar” el significado correcto o adecuado en cada momento, elegirlo de entre todos los posibles, sin vacilar. Pero esa intuición es precisamente la que falta, salvo en casos de bilingüismo perfecto, que son rarísimos a quien se propone traducir. Y precisamente por eso, ya desde antiguo, la actividad de los traductores ha luchado por convertir en algo semejante a una “técnica” ese arte de elegir el significado adecuado que para quien habla su lengua materna es “inmediato”. Los traductores llaman a menudo “reducción de la ambigüedad” a esta técnica que consiste en determinar, según el contexto, el significado que ha de seleccionar-

\* Prólogo al libro, *Miradas al lenguaje* de Tomás Segovia de próxima aparición en El Colegio de México.



se de entre toda la galaxia de potencialidades semánticas que encierra cada una de las palabras de un texto.

Estas decisiones son auténticas incisiones que cortan el discurso por un determinado lugar y en un determinado sentido, abriendo trayectorias interpretativas difícilmente reversibles, que encaminan al lector en una dirección y le inducen a abandonar todas las demás vías posibles. Sólo quien ha aceptado alguna vez esta responsabilidad conoce la angustia del traductor, que se encuentra solo en esa tierra de nadie que es la frontera imposible entre dos lenguas, demasiado lejos de la suya como para poder recurrir a su habitual depósito de criterios involuntariamente aprendidos, pero no tan inmerso en la ajena como para emprender uno de esos caminos —y desechar los restantes— sin el temor de estar internándose en una “senda perdida” o de dejarse guiar por un “falso amigo” que, en lugar de sacarle del laberinto, le llevará ante la feroz presencia del Minotauro, que en este caso no es el sinsentido, sino ese “otro sentido” errado que le hará acreedor del título de traidor, tan generosamente dispensado por la crítica, especialmente cuando ésta se erige en guardiana de una presunta ortodoxia literal que mantiene la fidelidad a un texto que, también para el traductor, debe ser sagrado. “Reducir la ambigüedad según el contexto” no es, por supuesto, una fórmula que se pueda aplicar mecánicamente. Oswald Ducrot lo ejemplificaba de la siguiente manera: si me encuentro en una ciudad cuyas costumbres comerciales desconozco y veo en una tienda colgado el letrero “Abierto los martes”, puedo recurrir al contexto (esas costumbres comerciales que desconozco) para aclarar si tal cosa significa “abierto ‘sólo’ los martes” o “abierto ‘incluso’ los martes”; pero si tomamos esta frase del que fue presidente de Estados Unidos de América, Lindón B. Johnson, a propósito de la guerra

de Vietnam: «No seré el primer presidente que pierde una guerra», ¿qué hemos de hacer para aclarar si se trata de que otros presidentes ya la han perdido o de que, por el contrario, ninguno lo ha hecho? El “contexto”, en este caso, es la historia militar de Estados Unidos, pero no se trata de un contexto exento al que se pueda recurrir sin más, pues esa misma historia se puede relatar —y se ha relatado— definiendo alternativamente los dos contextos que servirían de base a esas dos interpretaciones mencionadas como posibles. De modo que el contexto nunca es una exterioridad pura y fija, lingüísticamente incontaminada, a la que se pueda recurrir con total seguridad, sino a menudo también una entidad convertida en lenguaje y definida como discurso cuyo sentido, a la vez, hay que interpretar.

Con todo, esta técnica de reducción de la ambigüedad obedece a un principio hermenéutico a la vez más antiguo y más general, ese mismo que ha sido enunciado por H. G. Gadamer como “principio de presuposición de la perfección”, y que viene a decir que quien lee un texto tiene siempre que presuponer, para poder comprenderlo rectamente, que su sentido está perfectamente expresado en sus palabras. Como quien lee tiene, en efecto, la voluntad de comprender antes de tener la comprensión propiamente dicha, no le queda más remedio que adelantarle al texto un sentido inteligible para él antes de descubrir cuál sea el significado que late en la intención del texto. Supongamos que yo estoy traduciendo del griego antiguo un texto de Aristóteles, y que en el curso de esa actividad tomo la decisión de verter *lógos* por “enunciado asertórico”. Podré mantener esa decisión si la sustitución sistemática del uno por el otro permite al texto conservar un sentido perfecto; pero si me encuentro con una ocurrencia del griego *lógos* que no puedo traducir por “enunciado asertó-



rico” sin violentar u oscurecer el sentido del escrito de Aristóteles, estoy obligado a suponer que no es Aristóteles quien se equivoca, es decir, ¿que en su texto *lógos* sigue teniendo un significado perfecto y coherente a lo largo de todo el argumento? por lo tanto, tengo que buscar otra opción que sea coherente con todas mis anteriores traducciones de *lógos* por “enunciado asertórico” y también con esta nueva aparición del término que ha ocasionado la dificultad. Y esta nueva decisión, si tengo la fortuna de poder tomar una que resuelva el problema, tendrá que ser puesta nuevamente en cuestión cada vez que aparezca una nueva dificultad de comprensión. Cae por su propio peso que es prácticamente imposible que, como traductor, encuentre un “equivalente perfecto” que me saque de todos los atolladeros, y que por eso mi traducción no podrá ser nunca perfecta (y tendré que poblarla con incómodas “notas del traductor” al pie de las páginas o al final de los capítulos); es posible que el texto de Aristóteles tampoco lo sea ¿que su coherencia a lo largo de todas las páginas sea más un ideal que una realización?, pero tanto él como yo hemos de mantenernos en el horizonte de esa búsqueda de coherencia para hacer a los lectores el texto lo más legible que podamos.

Esta observación no significa que la traducción deba perseguir la coherencia a cualquier precio; sólo tiene la ventaja de darnos a entender que la “traducción” no es únicamente un arte o una técnica especializada, sino que se inserta en el más amplio ámbito de las “artes de la interpretación” o de la comprensión, y que lo que a menudo ocultan los supuestos “defectos de traducción” son dificultades de compren-

sión que rebasan la cuestión del dominio más o menos acreditado de una lengua. Siguiendo con el mismo ejemplo, si el texto de Aristóteles que estoy intentando traducir es la “Poética”, es posible que como lector contemporáneo, no me llame la atención el hecho de que su autor introduzca en ese tratado una reflexión sobre la distinción entre “poesía” e “historia”. No llamará mi atención porque es probable que haya leído (directa o indirectamente) a Michel Foucault o a Paul Ricoeur, pongamos por caso. Ahora bien, como Aristóteles nunca leyó a Ricoeur ni a Foucault, también es posible que esa “comprensión” mía tan evidente me oculte por completo, no solamente las razones que Aristóteles tiene para tematizar esa distinción, sino incluso el significado que en su escrito (y en todos los de sus contemporáneos griegos) tienen los vocablos “poesía” e “historia”. Seguramente, no me cabe ninguna otra opción que no sea emprender mi traducción a partir de esa comprensión mía inmediata y aporoblemática, pero si en el curso del trabajo no modifico ese prejuicio, también es casi seguro que no habré conseguido traducir el texto de Aristóteles, sino más bien incrementar el debate acerca del tema “ficción e historiografía” tal y como se plantea en nuestros días, y ello por razones que sólo indirectamente tienen que ver con mi conocimiento del griego antiguo. Si, por el contrario, tengo la fortuna de toparme con dificultades que ¿por mor del mentado principio de anticipación de la perfección?, me impongan rigurosamente la evidencia de que Aristóteles está llamando “poesía” a lo que muchos de nosotros llamaríamos hoy simplemente “narrativa”, y que no entiende por



“historia” lo mismo que Hegel, sino más bien las controversias políticas y militares que rodean las relaciones de los “griegos” con otras naciones o pueblos de su entorno, entonces quizá tenga oportunidad de comprender que la urgencia que Aristóteles siente de presentar esa distinción aparentemente tan extemporánea puede estar relacionada con su rechazo de la costumbre de que los “poetas” justifiquen narrativamente las hazañas bélicas de los pueblos presentándolas como si estuvieran regidas por una necesidad divina y fatal. Reducir la ambigüedad es, por tanto, algo muy difícil, como lo es siempre que se usan las palabras al acertar con ellas.

Pero decíamos anteriormente que la poesía, precisamente, es otro caso extremo de uso de la lengua en el cual se pone de manifiesto estructuralmente esa densidad suya, la de su forma, que puede pasar inadvertida a un hablante que no se encuentre con estas dificultades. Sin embargo, planteado el asunto en estos términos, el camino del poeta parece cabalmente contrario al del traductor. Se diría, por ejemplo, que allí donde el traductor busca “reducir la ambigüedad”, el poeta busca restituirla, es decir, devolver a las palabras ese espesor como de seres vivos ¿aunque sean “fantasmas” o “entidades inexistentes”?, en los cuales el uso aún no ha decidido la interpretación en un sentido u otro y, precisamente por eso, les permite conservar una carga de sentido implícito irreductible que constituye justamente su realidad lingüística o poética. Esto no obstante, sobre el lector de poesía pesa ¿e incluso puede que lo haga de forma

más grave que sobre cualquier otro lector?, ese imperativo de “presuponer la perfección” de lo escrito para poder comprenderlo, aunque parecería que aquí es preciso reconstruir la ambigüedad en lugar de aniquilarla precisamente para respetar la “perfección” del poema. Como dice Tomás Segovia, puede que la existencia o inexistencia de un poema no modifique el mundo en lo más mínimo; pero una vez que el poema existe, ya no puede ser modificado ni en una coma, porque aspira a ser la forma rigurosamente perfecta de decir aquello que quiere decir. En esto se adivina ya, no solamente la vecindad, sino también el peligroso parecido que existe entre la actividad de traducir y la poesía, que obviamente se extrema y alcanza su expresión más aguda cuando de lo que se trata justamente es de traducir poesía. El traductor tiene que buscar la manera de decir “lo mismo” (entre comillas) que el poeta autor del texto, pero esto tiene que hacerlo no solamente “antes de” (y por tanto “sin que”) se pueda establecer de antemano cuál es el significado del texto (pues éste sólo lo adquirirá en el curso de la interpretación), sino en este caso también contando con la suprema dificultad de que el texto “original” es precisamente de esa clase que pretende escapar como de un clavo ardiendo de ese significado preciso y determinado con el cual habitualmente “resolvemos” las dudas de interpretación. Lo que sucede, por tanto, es que la actividad de traducir poesía se asemeja intensamente a la de escribirla, y ésta a su vez a una suerte de “traducción originaria” en la cual se precisa aplicar las artes de la interpretación a algo

que no ha adquirido aún la forma de un texto, pero que la reclama.

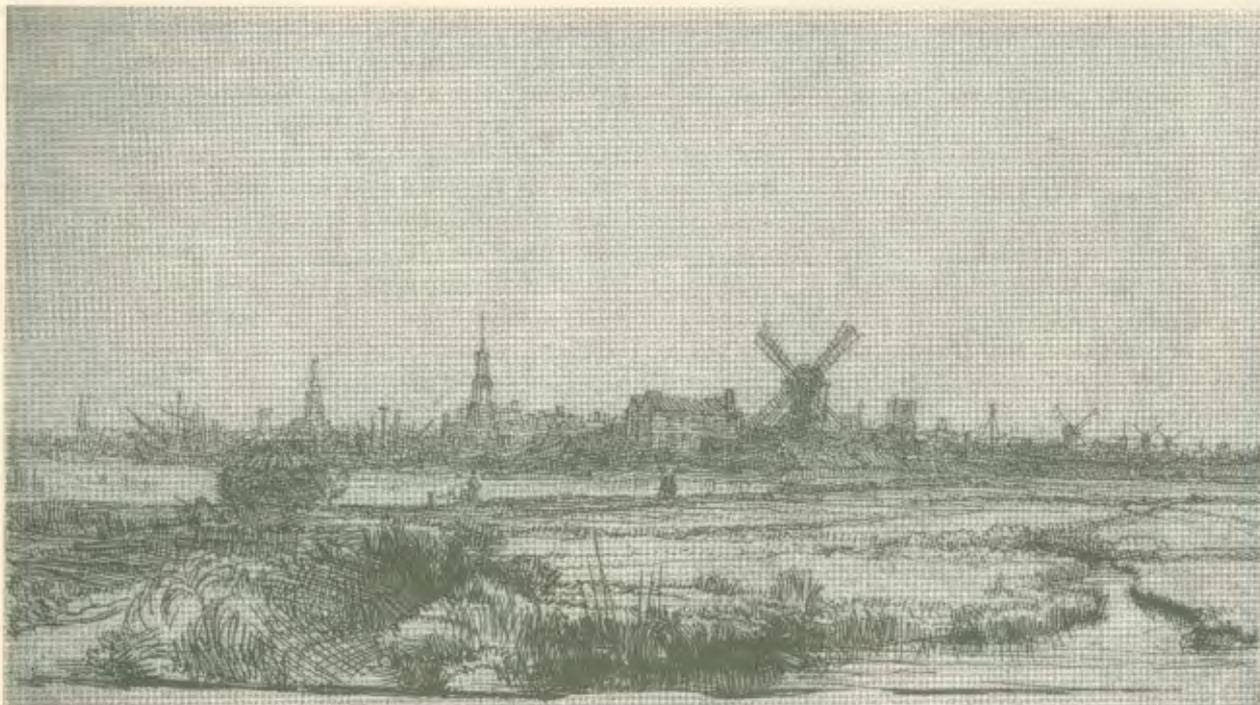
Es, como dice Tomás Segovia, un tópico de nuestra época subrayar la "imposibilidad" de traducir poesía. Y, aunque todos comprendemos en qué sentido este tópico encierra una verdad (la enorme dificultad que supone este tipo de traducción), también ¿justamente en la medida en que peralta la "imposibilidad"?, contiene, como todos los tópicos, una exageración. La observación de Saussure con la que comenzamos estas líneas ha sido utilizada a menudo en nuestro tiempo como premisa para concluir que las lenguas son "interpretaciones del mundo" inconmensurables (pues inconmensurables son sus sistemas fonológicos o sus estructuras sintácticas), conclusión que, como es lógico, no tiene como único corolario ¿ni siquiera como el más importante de ellos?, la "imposibilidad" de la traducción de poesía o de la traducción en general. Esta "imposibilidad" aparece cuando lo único que consideramos en una lengua es precisamente esa armadura formal del significante descubierta gloriosamente por Saussure y que constituye, efectivamente, lo intraducible (pues no se traducen significantes, sino significados). Y forma parte de esta consideración el prejuicio ¿notablemente extendido en nuestro tiempo, incluso hasta alcanzar el grado de superstición?, de que, por ejemplo, ni siquiera en el ámbito de una "misma"

lengua ("mismidad" que también hay que poner entre comillas), pueden existir sinónimos "perfectos" (superstición que se ve a cada paso desmentida, como recuerda Segovia, por el "en otras palabras" o "dicho de otra manera", y aún más por la práctica efectiva de la sinonimia no marcada, sin la cual no sería posible transmitir significado alguno). La fragilidad o la "vulnerabilidad" de la traducción no prueba su imposibilidad, sino que es precisamente su condición de posibilidad (pues el sentido es de suyo frágil y vulnerable, como nos muestra a las mil maravillas la poesía), es decir, lo que exhibe esa característica de la lengua (de toda lengua) de no ser nunca del todo idéntica ni del todo diferente a sí ¿en la acepción lógico-formal de estos términos?, sino sólo "la misma" o "la otra", pero entre comillas, o sea, fluctuante o elásticamente.

Si la traducción y la poesía no son imposibles ¿a pesar de ser dificilísimas?, eso no se debe a ninguna estructura formal más o menos abierta o cerrada, sino ante todo a que en ambas se manifiesta de una manera extremadamente poderosa (a veces tan poderosa que sólo lo hace justamente a través de su enorme dificultad) eso que Tomás Segovia llama "algo por decir":

[...] esos rasgos concretos que constituyen toda la peculiaridad del texto, toda su realidad, a su vez no serían rasgos de





nada si no se nos presentaran como la manifestación de un algo por decir, que en el plano de los hechos no puede ser sino producto y consecuencia de esos rasgos, posterior a ello o cuando mucho contemporáneo suyo, pero que en el plano de la significación aparece como su antecedente y propiamente su fundamento [...] El traductor vive, incluso si sus convicciones teóricas le son contrarias, ese regreso a lo anterior del texto, a lo que de veras podemos llamar el sentido, y que no es nada hasta que su enunciación misma lo hace aparecer como la llamada de lo que pedía ser enunciado, y que no consiste en el enunciado mismo, sino que sigue siendo esa llamada puesto que puede tener otras respuestas, otros enunciados.

Pero ese regreso a un lugar en donde en realidad no se ha estado nunca antes, y que por lo tanto, más que un regreso es un ingreso en el sentido; eso que sólo el texto puede hacer aparecer “después”, cuando ya se ha enunciado, pero precisamente como aquello que ya estaba allí “antes” (o sea, un caso manifiesto de lo que yo llamaría “anterioridad posterior”), eso es precisamente el núcleo de la experiencia poética del lenguaje como experiencia de ese “antes” que sólo puede aparecer “después”: el nexos temporal, insiste Tomás Segovia, es decisivo en la significación; y no solamente porque todo enunciado es un movimiento que lleva un tiempo, sino porque en esa misma “entidad inexistente” del signo, que definimos como “una cosa por la otra”, el “por” tiene también un sentido temporal. Al mismo tiempo que convierte al poema en una “versión” del sentido, esa experiencia lo hace de tal manera que, a diferencia de otros modos de enunciación, no subraya su carácter de “respuesta”, sino que señala privilegiadamente hacia ese lugar “ante-

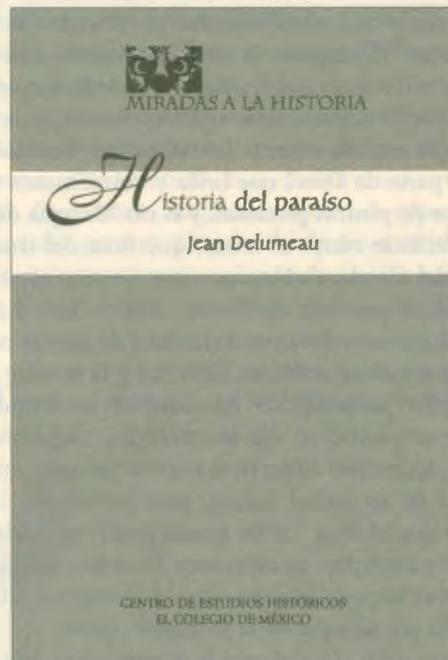
riormente posterior” en donde se halla la “pregunta”, de tal manera que el poema no tiene sólo la función de “responder” a una llamada, sino también ¿y acaso sobre todo?, la de hacer que pueda escucharse precisamente como llamada. Éste es el motivo profundo de que la traducción de poesía no pueda darse por satisfecha con ese gesto imprescindible que tiende a “resolver la ambigüedad” según el contexto, sino que tiene que añadirle (aunque a veces se lo añada mediante una sustracción) aquella “restitución de la ambigüedad” que nos anticipa tanto la perfección como la imperfección, indicando un “lugar” de indecisión en el cual el contexto mismo aún no está constituido: es la indecisión o la vacilación cuyo temblor comparten el traductor y el poeta (y, por así decirlo, lo conservan vivo para que pueda ser sentido por todo hablante).

El “saber” acerca de esta condición del sentido no sólo es el motivo de que la traducción de poesía requiera siempre la obra de un poeta (y de que involucre siempre un factor de traducción), sino de que las reflexiones que sobre la lengua ¿incluidas sus “entidades inexistentes” más egregias?, vierte un poeta que además traduce, como hace Tomás Segovia en las brillantes páginas que siguen a estas líneas, puedan iluminar a quienes leen y escriben con una luz distinta, más cálida y a la vez más desnuda, que la que habitualmente proviene de las reflexiones de los lingüistas, de los críticos o de los filósofos del lenguaje. La claridad no solamente es uno de los caracteres mayores de su poesía y de su obra de traductor, sino también de su prosa y de su labor como ensayista. ☞

## ¿Qué queda del Paraíso?

Al ocuparme del paraíso cristiano, me encontré con un prejuicio. Generalmente se asegura que la literatura e iconografía cristianas lograron evocar mejor el infierno que el paraíso: lo pintoresco y excitante del lado de las descripciones infernales, la cursilería, monotonía y aburrimiento del lado del imaginario celeste. Es cierto que los predicadores han evitado las descripciones demasiado concretas —demasiado humanas— del paraíso, mientras que han descrito profusamente todos los suplicios infligidos a los condenados. Del mismo modo, la iconografía del Juicio final ha captado la atención más por sus escenas diabólicas que por las apacibles procesiones de los elegidos y su recepción por los ángeles. Sin embargo, el *Paraíso* de Dante revela en su registro hallazgos tan sorprendentes como las ocurrencias ciertamente atrevidas que provocaron el éxito del *Infierno* y el *Purgatorio*. Para medir la riqueza de las evocaciones paradisiacas —textos e imágenes— que durante mucho tiempo acompañaron la historia cristiana, es importante tomar en cuenta una documentación amplia. Esta elección metodológica me llevó a la revisión de un prejuicio histórico injusto, pero comúnmente aceptado.

Por lo tanto, el historiador debe reunir un gran corpus de himnos litúrgicos, visiones narrativas y textos místicos referentes al paraíso. También debe agrupar bajo la misma mirada diferentes temas que, de una manera u otra, se refieren al paraíso: la Jerusalén celeste, el jardín eterno, la corte celestial y los ángeles músicos, la asunción de María —es decir, su transporte al cielo, un tema predilecto del arte barroco— y la entrada de los santos en la gloria eterna. A esto se agrega la concepción de las iglesias mismas como imágenes del paraíso, reflejada en su arquitectura, vitrales y decoración deslumbrantes en los siglos XVII y XVIII. Por lo tanto, la reunión de los temas paradisiacos, aun dentro del cristianismo, se volvió una empresa de gran amplitud.



¿Cuáles fueron los textos fundadores del paraíso cristiano? Primero, la evocación del jardín del Edén en el *Génesis*, el primer libro de la Biblia. Ahí se dice que “hizo Jehová Dios nacer de la tierra todo árbol delicioso a la vista y bueno para comer”; salía del Edén un río para regar el huerto y de allí se repartía en cuatro brazos. Tomó Jehová Dios al hombre y lo puso en el huerto del Edén, para que lo labrara y lo cuidara”.<sup>1</sup> La palabra “paraíso” proviene del

<sup>1</sup> *Génesis*, 2: 8-15, traducción de Reina y Valera, México, Sociedades Bíblicas Unidas, 1995.

antiguo persa, donde significa “jardín” y nos llega a través del griego. Por lo menos hasta el siglo VI, la palabra “paraíso” sólo se refirió al jardín del Edén, pero pasó a designar cada vez más un lugar de felicidad eterna. Al ascender de la tierra al cielo, llevó hacia allá todas sus bellezas hortenses. Sin embargo, la eternidad se imaginaba en un huerto mucho antes de llamarla “paraíso”.

El *Apocalipsis*, atribuido a san Juan y redactado alrededor de 90 d. C., con sus avalanchas de imágenes rebuscadas, constituyó otra reserva de temas paradisiacos. Ahí descubrimos sucesivamente los siete candelabros de oro y, en medio de ellos, “uno semejante al Hijo del hombre [que] tenía el pecho ceñido con un cinto de oro. Su cabeza y sus cabellos eran blancos como blanca lana”. Después se habla de “uno” sentado en un trono en medio de un arco iris y rodeado por “veinticuatro ancianos vestidos de ropas blancas” y cuatro “seres vivientes”, cada uno con un arpa y una copa de oro llena de incienso, se mencionan el “mar de vidrio semejante al cristal” delante del trono, los “millones de millones” de ángeles, la multitud vestida con ropas blancas y con palmas en las manos, el Cordero de pie sobre el monte de Sión mientras se oye un “cántico nuevo”, luego la “gran ciudad, la santa Jerusalén, que descendía del cielo de parte de Dios”, que brilla y cuyos muros tienen cimientos de piedras preciosas, y el río “de agua de vida, resplandeciente como el cristal, que fluía del trono de Dios y del Cordero”. Nuevamente el trono de Dios y del Cordero, que esta vez estará en la ciudad, donde la noche ya no extenderá sus tinieblas y de donde estarán ausentes el sufrimiento, las lágrimas y la muerte.<sup>2</sup>

El adjetivo “apocalíptico” ha adquirido un sentido trágico por su asociación con las múltiples catástrofes que según el *Apocalipsis* asolarán al mundo pecador antes del descenso de la ciudad celeste, pero olvidamos muy a menudo que el libro “de las revelaciones” es fundamentalmente un mensaje de esperanza. Profetiza que después de las victorias provisionales del mal, el bien y la felicidad florecerán por siempre en la Jerusalén celeste.

Un tercer texto esencial para la comprensión del paraíso cristiano es la *Jerarquía celeste*, obra mencionada por primera vez en Constantinopla en 532. En esta época se le atribuyó a Dionisio el Areopagita, un personaje convertido por san Pablo en Atenas y que luego se habría vuelto el primer obispo de esta ciudad. En realidad, el seudo Dionisio parece haber sido un sirio que escribió a finales del siglo V o principios del VI, probablemente un neoplatónico convertido al cristianismo.

Al sistematizar la organización global del paraíso, el seudo Dionisio dividió la corte celeste en nueve coros vinculados



entre sí como los eslabones de una cadena y distribuidos en tres jerarquías superpuestas, de modo que el primer coro quedaba en el entorno de Dios y el noveno en el ámbito de los hombres. “La pureza, iluminación y perfección” emanados de Dios se comunicaban desde el orden superior hasta el último de los órdenes inferiores, y de ahí a los hombres. En la cima de los cielos estaban los serafines, mientras que los ángeles estaban en contacto con los hombres. El seudo Dionisio se volvió rápidamente una autoridad incuestionable cuya importancia histórica se ha comparado con la de san Agustín y santo Tomás de Aquino. Su jerarquía angelical fue aceptada tanto por los autores de las grandes sumas teológicas medievales como por Francisco Suárez, apodado en el siglo XVI el “Tomás de Aquino de los jesuitas”.

Según la cosmografía aceptada hasta Galileo, Dios y la Jerusalén celeste estaban ubicados en un “lugar” situado en las alturas de los cielos. De acuerdo con esta cosmografía heredada de Aristóteles y del matemático griego Ptolomeo —que vivió en Alejandría durante el segundo siglo de nuestra era—, la tierra, esférica e inmóvil, estaba ubicada en el centro del universo. A su alrededor giraban sin parar esferas cristalinas encerradas unas en otras, que en su movimiento arrastraban a los planetas y a las estrellas. De adentro hacia afuera, las esferas de la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno giraban alrededor de la Tierra más rápido en la medida en que estaban alejados de ella. Por encima de las

<sup>2</sup> *Apocalipsis*, 1: 13-14, 4:2-6, 5:8-11, 6: 9, 14:1-3, 21:9-21, 22:1-5, traducción de Reina y Valera, México, Sociedades Bíblicas Unidas, 1995.

siete esferas de los planetas se encontraba la esfera de las "estrellas fijas", que giraba cada 24 horas y que, a diferencia de los planetas, no parecía moverse.

Al sistema de Ptolomeo, la Antigüedad tardía y la Edad Media agregaron otras dos esferas: la del "primer móvil" y la del cielo "empíreo". Se consideraba que la esfera del "primer móvil", llamada también "cielo cristalino", rodeaba y ponía en movimiento las ocho esferas inferiores. La rotación de cada una de ellas, facilitada por el impulso de los ángeles, provocaba la rotación de la siguiente hacia el interior. En cuanto al cielo empíreo, que proviene de una palabra griega poco utilizada en la Antigüedad que significa fuego y luz, fue alguna vez considerado por la mitología como la morada de los dioses y en la cosmografía cristiana medieval se convirtió en la morada inmóvil de Dios, los ángeles y los santos. El cielo empíreo remataba y envolvía a todas las demás esferas.

De manera deslumbrante, Dante construyó su *Paraíso* combinando la jerarquía angelical del seudo Dionisio con la cosmografía cristianizada de Ptolomeo. Una ocurrencia genial del poeta consistió en asociar una ascensión gradual de esfera en esfera, es decir, de cielo en cielo, con un plano horizontal que representaba la totalidad del universo. Dante y sus guías —Beatriz y luego san Bernardo— ascienden desde la tierra hasta el empíreo, de modo que pasan las esferas sucesivas —planetas, estrellas fijas y el "primer móvil". Cada esfera es el dominio de una categoría de espíritus celestes: los ángeles están asociados con la Luna y los

serafines con el "primer móvil". Del mismo modo, los santos son asignados a esferas de dignidad creciente en función de sus méritos. Al igual que el seudo Dionisio, Dante también quiso decir que no todos los elegidos y espíritus celestes tienen la misma capacidad de beatitud. Sin embargo, todos tienden a Dios y gozan del privilegio de la ubicuidad. Así, están a la vez en las distintas esferas y en el empíreo, que no sólo es una esfera que corona a todas las demás, sino también, en el plano horizontal, una rosa mística semejante a un anfiteatro que rodea a Dios. Los ángeles y los santos son los pétalos de esta rosa.

La cosmografía de Ptolomeo, en su forma cristianizada, se mantuvo durante mucho tiempo. Aquí hay una versión a colores de 1276, que ilustra un libro compuesto un siglo antes, el *De Philosophia mundi* de Guillaume de Chartres. Se observan las nueve esferas que rodean la tierra, coronadas por el empíreo, donde aparecen Dios, María y los ángeles. Mucho más tarde, en 1568, un cartógrafo portugués, Bartolomeu Velho, elaboró para el rey de Francia Carlos IX una interesante "Forma de los cuerpos celestes". Los contornos de África, Asia y América están dibujados con bastante precisión. El autor estaba al corriente de los viajes de descubrimiento, pero más allá de la tierra nos encontramos con el sistema de Ptolomeo completado por los especialistas cristianos del paraíso. El cielo del "primer móvil" está circunscrito por el empíreo, "morada de Dios y de los santos", que los ángeles envuelven con sus alas.





Inserto aquí un paréntesis divertido. En el sistema de Ptolomeo, el “primer móvil” impulsa el movimiento del cielo de las estrellas fijas y a partir de ahí, las otras esferas se comunican el movimiento de rotación. Sin embargo, se pensaba también que los ángeles aseguraban la continuidad del movimiento al actuar sobre las esferas. Como prueba, esta ilustración de un “Tratado de Dios y de la creación” incluido en el *Bréviaire d’amour* escrito por un franciscano de Béziers en el siglo XIV. El autor representó a los ángeles generando el movimiento de las esferas mediante manivelas.

El cristianismo ubicó durante mucho tiempo la Jerusalén celeste en el empíreo concebido como un “lugar”. A lo largo de los siglos y en la estela dejada por el *Apocalipsis*, los textos y las imágenes se regodearon en la evocación de esta ciudad de felicidad eterna. Por ejemplo, el benedictino Jean de Fécamp proclamó en el siglo XI:

Santa Sión, Jerusalén, madre mía, dichosa eres, infinitamente dichosa y dichosa por siempre. *Qué bella y graciosa eres, qué gloriosa y dichosa. Eres toda hermosa. En ti no hay mancha.* Ciudad elegida de Dios, construida por la mano del Creador eterno, ¿quién puede calcular tu precio, quién puede describir la belleza de los ornamentos de tu construcción admirable? En ti se han engastado todas las piedras preciosas talladas, pulidas y cuidadosamente ajustadas, pero ni pensar que se escuche ahí el ruido del martillo. Tus muros están formados por una variedad múltiple de joyas refulgentes. Tus puertas están engastadas de perlas finas. Tus plazas son del oro más puro. Tus numerosas viviendas descansan

sobre zafiros y están cubiertas de tejas de oro: nada impuro hay en ti, en ti no puede vivir nadie que se entregue a los vicios, pues en ti no hay ni malos ni maldad.

Para ejemplificar en el tiempo y el espacio el tema de la Jerusalén celeste, veamos primero la reproducción de los mosaicos de la iglesia romana de Santa Pudenciana. Son de finales del siglo IV o principios del V. Jesús aparece aquí como Cristo Rey sobre un trono al estilo de la iconografía imperial de la época. Los apóstoles forman un círculo a su alrededor. Dos figuras femeninas coronan a Pedro y Pablo. La escena está encerrada en un pórtico curvo atrás del cual se ven los edificios de una ciudad con una rotonda, una construcción octagonal y edificaciones cuadradas o rectangulares. ¿Serán evocaciones idealizadas de los edificios religiosos de la Jerusalén de la época? Las construcciones son de mármol con techos dorados. Detrás del Redentor y sobre una colina se yergue una gran cruz adornada con piedras preciosas.

Casi de la misma época que la iglesia de Santa Pudenciana, la basílica romana de Santa María la Mayor también contiene una representación de la ciudad celeste inspirada en el *Apocalipsis*. Sobre el arco triunfal que forma la entrada al ábside se lee *HIERUSALEM*. Altas murallas y torres de oro y piedras preciosas rodean los edificios, apretados unos contra otros. En la puerta, preparándose para entrar, seis corderos representan a los apóstoles.

A partir de entonces, la ciudad celeste tuvo en occidente una hermosa carrera iconográfica. La vemos, por ejemplo,

en el *Evangelario* de Saint-Médard-de-Soissons, ilustrador renano anterior a 827 (París, Biblioteca Nacional de Francia). Se trata de la adoración del cordero divino por los 24 ancianos. La colgadura roja levantada permite ver un gran fragmento del paisaje urbano.

La serie más grande de tapices de la Edad Media está dedicada al *Apocalipsis*. Fue encargada en 1373 y se encuentra en Angers. La ciudad celeste aparece representada muchas veces, en particular en este cuadro de fondo azul, sobre el que la Jerusalén eterna aparece como una ciudad del siglo XIV, con puerta, fortificaciones e iglesias. Desde lo alto del cielo, Dios se la señala a san Juan.

En la obra atribuida a san Juan, la Jerusalén celeste se describe como un cuadrado. Es lo que vemos en el más antiguo *Apocalipsis* flamenco a color, realizado hacia 1400 y conservado en la Biblioteca Nacional de Francia. El cuadrilátero tiene una torrecilla en cada esquina y doce puertas. Delante de cada una hay un ángel de pie mirando hacia adentro, donde está el Cordero junto a la oriflama de la cruz. En la parte superior, sobre un cielo azul estrellado, el Señor bendice con una mano y sostiene un globo con la otra. Abajo, tres reyes y un emperador, vestidos según la moda de la época, sostienen un cáliz, copones y un relicario.

Así como los mosaicistas de Santa Pudenciana se inspiraron en los monumentos imperiales de su época para representar la ciudad eterna, los artistas del siglo XV trasladaron a la Jerusalén paradisiaca la arquitectura del gótico flamígero. El último de los catorce grabados en madera que hizo Durero para ilustrar su *Apocalipsis* (1498) —la obra que lo volvió famoso de golpe— muestra a Satanás derrotado, un monstruo espantoso que se hunde en un pozo estrecho mientras un ángel señala a san Juan la ciudad de la felicidad eterna. Si no es una reproducción exacta de Nuremberg, la ciudad de Durero, esta ciudad santa por lo menos es alemana de la época, con sus puertas, torres fortificadas, campanarios afilados y un suburbio unido a la aglomeración principal mediante una muralla con torrecillas. Así, para los distintos artistas que han ilustrado el *Apocalipsis*, lo más natural ha sido imaginar la ciudad celeste utilizando o reacomodando los elementos que encontraban en las ciudades de sus épocas respectivas.

El otro gran tema paradisiaco fue el jardín de las delicias transportado al más allá. Veamos el siguiente extracto del más antiguo texto cristiano en el que la morada final de los elegidos se representa como un jardín eterno. Es de mediados del siglo III y se atribuye a un clérigo de la orden de san Cipriano. El “lugar de Cristo, lugar de gracia” se describe como “una tierra frondosa cuyos verdes campos se cubren de plantas alimenticias y conservan intactas las flores perfumadas”. Ahí los árboles se elevan hacia el cielo y producen una sombra densa como una prenda de vestir. Ni el frío ni el invierno ni el calor sofocante del verano perjudican la vegetación. Más tarde, el

poeta de origen hispano Prudencio (+ 415), al describir la entrada del alma beata a la felicidad paradisiaca, la vio “tendida sobre un lecho de púrpura, aspirando los aromas eternos, sobre su cama de rosas, bebiendo el rocío de ambrosía”.

Una de las praderas paradisiacas más célebres en el arte cristiano es la de la iglesia de San Apolinar in Classe de Ravena (siglo VI). En lo más alto del ábside hay una cruz inmensa decorada con piedras preciosas que destaca sobre un cielo estrellado, imagen de la transfiguración de Cristo entre Moisés y Elías. Abajo aparece el primer obispo de Ravena orando entre los elegidos, representados como corderos que pastan en una pradera verde salpicada de árboles, flores y pájaros. Es la campiña de la felicidad eterna.

Este mosaico se parece al gran retablo de *El cordero místico* realizado en Gante por Jan y Hubert Van Eyck hacia 1432 —una de las cúspides del arte cristiano. En la parte superior, el Señor, representado como sumo sacerdote, ofrece la bendición rodeado por María, Juan Bautista (de verde), ángeles cantantes y músicos y Adán y Eva. Abajo se realiza una liturgia celeste en medio de un jardín para-



disiaco, detrás del cual se ven construcciones urbanas que representan la Jerusalén celeste. De los bosquillos salen cortejos de elegidos que se acercan para rodear al Cordero y la fuente de vida, ubicados más abajo y rodeados de ángeles. Los árboles —palmeras, cipreses, pinos, naranjos, etc.— pertenecen a especies de follaje perenne, porque se trata de un jardín eterno. Los botánicos han identificado alrededor de cincuenta plantas, representadas minuciosamente. Aquí, por ejemplo, aparecen azucenas, lirios y peonías.

Por las mismas fechas, fra Angélico pintó un *Juicio final* en el que se ve a los ángeles recibir a los elegidos en un campo florido, donde los abrazan con ternura. Después de esto, los ángeles y santos bailan bajo los árboles tomados de la mano. Un bosquillo separa esta escena encantadora del grupo que se encuentra un poco más arriba, prudentemente inmóvil alrededor del Señor, en espera del Juicio final.

En los siglos xv y xvi, el jardín paradisiaco también sirvió de marco para las representaciones de María con el niño sobre las rodillas, como en esta obra de Memling, conservada en el Louvre. Las flores detrás de María, el paisaje armonioso, las jóvenes santas que rodean a la Virgen y los ángeles músicos en el cielo producen una atmósfera de felicidad bucólica eterna. El culto mariano contribuyó mucho al enriquecimiento de la iconografía paradisiaca. Una muestra es el cuadro *Virgen de la verja de rosas* o *Virgen de los rosales* de Stephan Lochner (+ 1451), conservado en el Museo Walraf-Richartz de Colonia. Rodeados de ángeles y

de flores y bendecidos por Dios, María coronada y su hijo son transportados, al menos por un instante, a un jardín celestial. Es significativa la presencia de los pequeños ángeles músicos a su alrededor. Son muestras de cómo a partir de mediados del siglo xiv la música invadió la iconografía paradisiaca. Esta nueva presencia debe relacionarse con el auge de la música en la civilización occidental durante el mismo periodo. Un ejemplo claro es una obra flamenca anónima de finales del siglo xv conservada en el Museo de Bilbao. Alrededor de María y el niño hay ángeles azul pastel que surgen de una bruma violeta tocando el arpa, la vihuela, el salterio, el laúd, el órgano, etc. En un formato más grande, los ángeles músicos de Melozzo da Forli (+ 1494), que están ahora en el Vaticano, son también muestras de la estrecha imbricación de la música y los temas paradisiacos en esta época.

Sin embargo, la reserva de imágenes paradisiacas, que era particularmente rica y colorida a principios del siglo xvi, sufrió durante el periodo siguiente una disminución perceptible. La Jerusalén celeste perdió sus techos de oro y murallas de piedras preciosas. Los ángeles músicos se volvieron más escasos y se desvanecieron los campos floridos y los árboles de Ravena y del políptico de Gante. La vestimenta suntuosa de los habitantes de la corte celestial dieron lugar a drapeados flotantes. Se había producido un desgaste de estas imágenes tan repetidas. Además, después del Concilio de Trento, la Iglesia católica comenzó





a desconfiar de las representaciones demasiado precisas, es decir, demasiado terrenales, del paraíso, que el protestantismo, por su parte, rechazaba por completo.

Sin embargo, una vez establecido esto, hay que subrayar también la renovación espectacular que aportaron el Renacimiento y el arte barroco a la representación del cielo cristiano. La Edad Media no había levantado cúpulas, mientras que el Renacimiento y el Barroco las multiplicaron a partir de la que construyó Brunelleschi entre 1420 y 1436 para la catedral de Florencia, que alcanzó 114 m, y la de San Pedro, terminada en 1593 y rematada a 143 m. Por su forma, las cúpulas y las bóvedas de medio punto pretendieron ser, y así fueron tomadas, evocaciones del cielo paradisiaco. La cúpula de la catedral de Florencia fue todavía un diseño gótico por sus nervaduras, pero la de la Consolación de Todi (principios del siglo XVI) es típica de la arquitectura “musical” tan apreciada en el Renacimiento. Las formas esféricas y las ideas preconcebidas de pureza y sobriedad marcaron aquí la voluntad de plasmar en la piedra el orden del mundo y de convertir la iglesia en reflejo de la armonía divina.

En la época barroca, las cúpulas se multiplicaron y se volvieron cada vez más complejas, en parte para impresionar, pero sobre todo para dirigir la mirada de los fieles hacia la gloria de Dios y del futuro celestial. La iglesia de *La Salute* en Venecia, construida después de la peste de 1630 —de ahí su nombre, pues *salute* significa “salud”—, exhibió de manera teatral dos cúpulas desiguales. La de Saint-Yves-



de-la-Sapienza, construida a mediados del siglo XVII por Borromini, quien asoció formas cóncavas y convexas y presentó hacia el exterior un domo aplanado rematado con un linternón en espiral, constituyó uno de los monumentos más atractivos de la Roma barroca. Las estrellas que descienden del cielo en el interior de la cúpula, tratada como una rosa invertida, probablemente representan el descenso del Espíritu Santo el día de Pentecostés, mientras que el linternón sería una torre de armonía en oposición a la de Babel. En el paraíso desaparecerá la confusión de las lenguas. Aún más sorprendente es la cúpula de la capilla del Santo Sudario construida por Guarini a partir de 1667 en un extremo de la catedral de Turín. Aquí la osadía consiste en el apilamiento de hexágonos decrecientes dispuestos en tresbolillo que se eleva hacia la base circular de la linterna. La intención de esta geometría deslumbrante era dirigir las miradas hacia el misterio de la Trinidad.

Si los paraísos del barroco fueron profundamente diferentes de sus predecesores, fue sin duda porque se desplegaron sobre superficies curvas —bóvedas y cúpulas—, pero también porque estas superficies se cubrieron con los movimientos vertiginosos de los ángeles y santos. Antes de esto habían estado ya sea inmóviles o atrapados en desplazamientos de escasa amplitud. Este resultado fue posible por el dominio creciente de la perspectiva, sobre la que habían trabajado desde el siglo XV los flamencos e italianos. Luego, el traslado de un espacio de tres dimensiones a una superficie curva estimuló cada vez más el virtuosismo de

los artistas, que jugaron hábilmente con la perspectiva "central" o "caballera", con los "puntos de fuga" y los "puntos de distancia". Se volvieron posibles efectos ópticos asombrosos y escorzos que dejaban sin aliento. El arte barroco provocó el primer triunfo de lo virtual, que hizo su entrada definitiva en los santuarios con la asociación entre las figuras pintadas y los estucos, entre el espacio ilusionista de la pintura y el espacio real de la arquitectura. Mediante el juego de la ilusión óptica, los cuadros estallaron, se rompió la inercia de las líneas y el universo celeste irrumpió en la iglesia.

A partir de entonces, el arte no se dedicó tanto a exaltar la corte celestial reunida en toda su plenitud, sino el momento fulgurante de la ascensión de Jesús, María, los ángeles y los santos hacia la cima de los cielos. Algunos temas cercanos se sumaron a los precedentes, en particular los "triumfos" de la Eucaristía, de la Iglesia, de la Cruz y de los atletas de Dios. Todos estos temas justificaban la representación de movimientos giratorios y ascendentes cada vez más asombrosos, que los fieles miraban estupefactos desde la tierra.

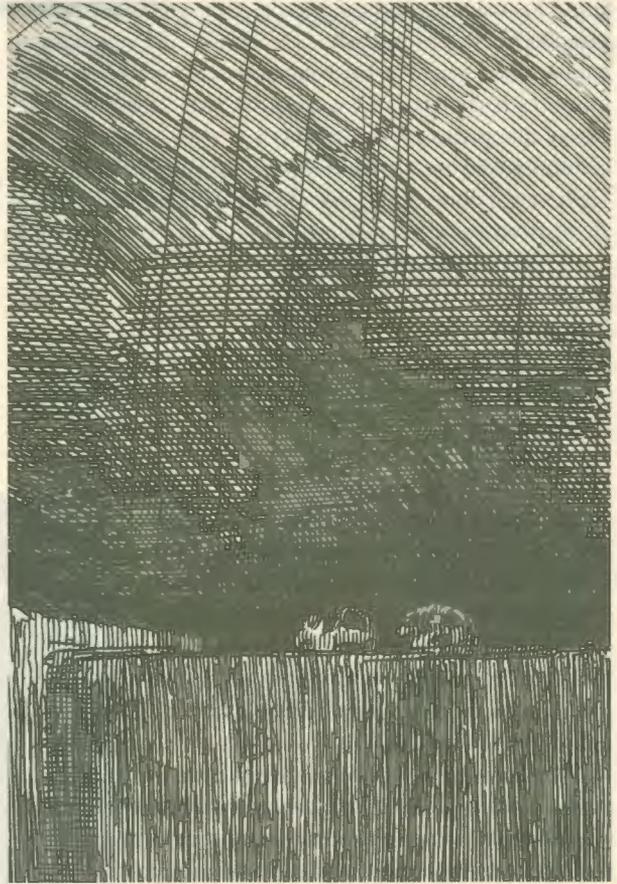
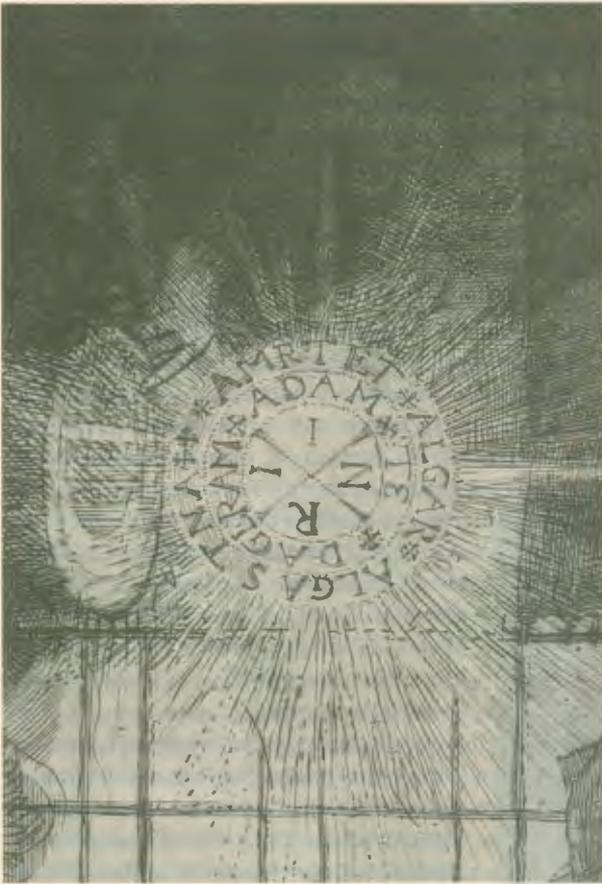
En el ámbito religioso, el arte barroco nació en la catedral de Parma en 1535, diez años antes de la reunión del Concilio de Trento, con la *Asunción* que pintó el Correggio sobre la cúpula. Desde abajo, el observador queda demasiado subyugado para detenerse en los detalles. ¿Se percata

de que los ángeles tocan címbalos y panderos? ¿Logra detenerse en el rostro extasiado de María? Seguramente no. Lo que lo sorprende es el torbellino de ángeles, la espiral vertiginosa que aspira a María y a la milicia celestial hacia el hueco luminoso que hace retroceder los círculos de gruesas nubes grises de la atmósfera terrestre...

Veamos ahora los frescos complejísimos, aunque pertenecientes a la misma estética, pintados dos siglos después por Johan Jacob Zeiller sobre la bóveda de la iglesia benedictina de Ottobeuren en Baviera. El tema del Pentecostés permite abrir el cielo ante los ojos subyugados de los fieles. Los ángeles giran alrededor del círculo luminoso donde vuela la paloma del Espíritu Santo. Sus rayos descienden sobre María y los apóstoles, reunidos en una construcción cuya arquitectura grandiosa estalla en lo alto para abrirse hacia el paraíso, que miran desde abajo todos los pueblos de la tierra.

La asunción de María fue el tema predilecto del arte barroco para las bóvedas, cúpulas y retablos. Se trata de un tema paradisiaco: los ángeles transportan a María al cielo. Ya era el tema del fresco de il Correggio en la cúpula de la catedral de Parma. No terminaríamos de mencionar todas las asunciones de los siglos XVI-XVIII. Nos servirá de ejemplo simbólico la que pintó entre 1717 y 1723 Quirin Asam sobre estuco parcialmente dorado para el altar mayor de la iglesia abacial de Rohr en Baviera. Aquí son inseparables la





arquitectura y la escultura aérea. En la parte de abajo, los apóstoles están agitados alrededor de la tumba, que encontraron vacía. Uno sostiene una rosa que sacó de la tumba. Otro sostiene un cirio. María, liberada de la gravedad, es elevada hacia el cielo por dos ángeles. El viento, que sopla en diagonal, agita colgaduras y vestidos. En la parte de arriba, rodeada por nubes, rayos luminosos y angelotes, la Trinidad se apresta a recibir a quien ha de ser la reina de los cielos.

El último aspecto del arte barroco que quiero mencionar aquí es la iglesia concebida como lugar paradisiaco, en oposición total a la grisalla cotidiana, de modo que ahí se acumulan los colores, los adornos y los metales preciosos. Al entrar, ricos y pobres por igual dejan la tierra para pasar a un espacio deslumbrante, un país de ensueño. Tres ejemplos, entre los cientos que existen, ejemplificarán este deseo de generar una sensación de extrañamiento. Primero, la iglesia de peregrinación de Wies, en Baviera, que data de mediados del siglo XVIII y seduce por sus líneas curvas, la abundancia de su decorado y la asociación afortunada entre los estucos, algunos dorados y otros blanco porcelana, que se despliegan sobre un cielo azul. Segundo, la abadía benedictina de Melk, reconstruida entre 1702-1750,

que se inclina sobre el Danubio a 80 km de Viena, admirablemente integrada al paisaje. Quiero insistir sobre todo en el color dorado del exterior e interior. Por último, el interior del convento de San Benito en Río de Janeiro (finales del siglo XVIII), que busca provocar el mismo extrañamiento: todo el santuario está recubierto de madera dorada. Una pirámide de siete gradas sostiene a la virgen con el niño, flanqueados por san Benito y su hermana Escolástica. A lo largo de los siglos, la estética barroca se sumó a una constante del arte cristiano, que desde la época de los mosaicos bizantinos hizo del dorado el color del paraíso.

Por bellas que hayan sido, las representaciones paradisiacas propuestas por el arte cristiano se opacaron y desgastaron a partir de finales del siglo XVIII. Ya habían sido cuestionadas por el protestantismo, que desconfiaba de las imágenes y aconsejaba la sobriedad en las descripciones del más allá. Lutero declaró que "así como los niños en el vientre de su madre saben poco acerca de su nacimiento, nosotros sabemos poco acerca de la vida eterna". Muchos otros factores se sumaron a la preferencia protestante por la sobriedad y provocaron, a partir del siglo XVI, el repliegue progresivo de la iconografía paradisiaca. El Renacimiento puso de moda la mitología antigua, cuyo cielo pagano

tomó los colores y disposición del cielo cristiano, que por este hecho quedó turbado. El ascenso del absolutismo monárquico exaltó a los soberanos con imágenes hasta entonces reservadas a Dios. Por otro lado, la atención creciente que prestaron los artistas a la vida cotidiana y a la naturaleza dio lugar, sobre todo en la pintura holandesa del siglo XVII, a obras en las que el cielo de la meteorología, el de los trabajos y los días, ocupó un lugar antes ocupado por el cielo de la corte celestial.

Sobre todo, la “nueva astronomía” derivada de los trabajos de Copérnico, Kepler, Galileo y Newton destruyó en 150 años la cosmografía aristotélica cristianizada y aniquiló la sacralización del cielo, hasta entonces unánimemente aceptada. La tierra dejó de ser el centro del mundo. Las esferas cristalinas se desvanecieron. El cielo pasó a ser, si no infinito, por lo menos indefinido. Ya no había arriba y abajo en el universo. Se colapsó la oposición clásica entre la parte sublunar del mundo, lugar de cambios y corrupción, y el dominio de las estrellas, lugar de pureza cristalina. Hubo que renunciar al empleo como lugar de Dios, de los ángeles y los santos. El paraíso ya no tenía lugar. Ya no era un lugar. Se trató de un sismo cultural y hay que identificarlo como tal para entender, sin justificarla, la oposición que encontró Galileo.

De ahí la pregunta: ¿qué queda del paraíso? No obstante, una mirada al conjunto de la historia cristiana revela que durante mucho tiempo convivieron sin problemas dos discursos sobre el paraíso. Se presentaban imágenes magníficas de la Jerusalén celeste y del jardín eterno y al mismo tiempo se afirmaba que el paraíso era imposible de representar. Jesús nunca lo describió y san Pablo, en su primera epístola a los Corintios, declaró que la sabiduría divina nos ha revelado “cosas que el ojo no vio ni oído oyó ni han subido al corazón del hombre, son las que Dios ha preparado para los que lo aman”.<sup>3</sup> Esta frase, repetida en todas las épocas de la historia cristiana, si bien un poco separada de su contexto, fue entendida siempre como una invitación a no tratar de desentrañar los secretos del paraíso con nuestros medios humanos. El *Catecismo* del Concilio de Trento enseña: “Hoy en día es imposible que entendamos la grandeza de estos bienes [los del paraíso]; no pueden manifestarse a nuestra mente. Para probarlos, hace falta que entremos en la gloria del Señor. Entonces nos inundarán y envolverán por todas partes y nuestros deseos serán satisfechos”. Por su parte, el *Catecismo* de Juan Pablo II declara: “La expresión ‘que estás en los cielos’ no se refiere a un lugar, sino a una manera de ser”.

<sup>3</sup> 1 Corintios, 2: 9, traducción de Reina y Valera, México, Sociedades Bíblicas Unidas, 1995.

El cristianismo tuvo que ir renunciando a una iconografía paradisiaca que siempre había sido hermosa, pero que se había vuelto cada vez menos creíble. En sentido inverso, la modernidad puso en primer plano dos exigencias menos evidentes en otra época que ahora y vinculadas con nuestro deseo actual de paraíso. En la historia del paraíso cristiano, lo que durante mucho tiempo fue una inversión en lo descriptivo se ha transformado desde hace dos siglos en una inversión en lo afectivo.

Me explico: teniendo en cuenta las guerras de la historia y la desaparición de los lazos de sociabilidad que formaban la estructura de las sociedades tradicionales, aspiramos, más allá de las soledades y fracturas del presente, a una situación que sería la inversa de la que creyó observar Jean-Paul Sartre cuando escribió “el infierno son los otros”. Según el cristianismo de ahora y siempre, el paraíso serían los otros en la luz y proximidad de Dios y en un amor recíproco que habría borrado todas las incomprendiones y hostilidades de aquí abajo. Pasaría de la utopía a la realidad la exigencia evangélica de amar a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a uno mismo.

Por otro lado, y sobre todo desde finales del siglo XVIII, se ha afirmado el deseo de reencontrar en el más allá sobre todo a aquellos que quisimos particularmente y que consideramos que velan por nosotros. Sin embargo, se trata de un tema antiguo en el discurso cristiano sobre el paraíso, pero que no había cobrado nunca la importancia que le damos ahora. No aparece, por ejemplo, en la obra de santo Tomás de Aquino ni en la de Bossuet. Sin embargo, san Cipriano escribió que en el más allá “nos esperan en gran número aquellos a quienes quisimos. Nos espera una multitud de padres, hermanos e hijos. ¡Qué alegría para ellos y para nosotros poder verlos y abrazarlos!” San Bernardo, dirigiéndose a su hermano muerto, le dijo: “Al revestirte de Dios, no te has despojado de tu consideración hacia nosotros... Como la caridad no muere jamás, tú nunca me olvidarás”. Un día, santa Teresa de Ávila fue “transportada en alma al cielo”, donde “las primeras personas que vi fueron mi padre y mi madre”.

Si se aleja de la tentación de lo maravilloso, el creyente actual debe aceptar la insuficiencia e incluso el vacío de las representaciones referentes al más allá. Es una pérdida grave, pero se compensa con la esperanza de la realización de las “beatitudes” en el mundo por venir. Según el cristianismo, la cara oculta del mundo es aquella en la que la profecía de Jesús se hará realidad: los que sufren serán consolados, los que tienen hambre y sed de justicia serán resarcidos, los misericordiosos obtendrán misericordia. El paraíso cristiano ha sido, es y será la actualización de estos sueños dorados sin los cuales la vida en la tierra sería muchas veces un infierno. ☩

# China\*

El cumplimiento de 40 años de docencia e investigación sobre China en El Colegio de México en 2004 y del mismo número de años de publicación continua de la revista *Estudios de Asia y África*, antes *Estudios Orientales*, en el 2005, es una ocasión propicia para la selección y publicación de algunos artículos sobre ese país aparecidos en la mencionada revista. Una enorme variedad de temas sobre China ha sido objeto de análisis en CEAA, algunos escritos por profesores de otras instituciones nacionales y extranjeras, otros por profesores que han sido invitados temporalmente por la institución y la mayoría de ellos por académicos adscritos de manera regular al Centro de Estudios de Asia y África. Por lo tanto, en ellos se expresa no sólo la línea editorial de la revista sino también, en forma muy acentuada, los diversos proyectos de investigación sobre China que a lo largo del tiempo han desarrollado los profesores en el Centro de Estudios de Asia y África. La dimensión limitada de la presente compilación hizo particularmente difícil la selección entre un universo de cerca de 150 artículos, que ya habían pasado el criterio de calidad para su publicación en la revista. Así, además de la obvia calidad académica de los artículos, tratamos de seleccionar aquellos que, en conjunto, pudieran ofrecer a un público amplio un acercamiento a los temas más relevantes de la historia y la cultura chinas, de sus relaciones con el exterior y de sus procesos históricos modernos y contemporáneos.

Esta publicación ocurre en el momento en que ya es insoslayable un conocimiento mayor sobre la realidad de China en América Latina, no solamente por su tamaño y porque se ha convertido en un actor fundamental de los



procesos económicos y geopolíticos contemporáneos, sino porque históricamente la civilización china produjo respuestas propias en todos los ámbitos del quehacer y del pensamiento humano desde perspectivas filosóficas, políticas, económicas, religiosas y estéticas originales.

No existe una periodización satisfactoria mediante la cual se pueda visualizar de forma simple y coherente la historia de lo que hoy es China, tomando en consideración todos los territorios que por diversos medios reclamaba bajo su dominio la última dinastía. Diversas estructuras políticas e instituciones se fueron conformando a lo largo de la historia en una relación dinámica que partió de una organización palaciega, pasó por un sistema de reinos aristocráticos hasta el desarrollo de las instituciones monárquicas, bajo las cuales se dieron importantes tensiones entre las fuerzas militares, la burocracia estatal, las grandes familias terratenientes y diversos levantamientos campesinos, y que a su vez tuvieron que relacionarse con pueblos no chinos de la periferia y aún de más allá. Asimismo, es necesario considerar la creciente complejidad de los procesos de producción, de las formas de propiedad y de los desarrollos culturales, así como los adelantos tecnológicos y las transformaciones económicas, todo lo cual adquirió particular dinamismo con el contacto con otros pueblos y en la medida en que se incorporaron los territorios del sur, propicios para el cultivo en cosechas múltiples del arroz en tierras húmedas. Es por eso que resulta difícil para una presentación somera, que enmarque esta selección, apartarse de la tradicional cronología de la sucesión dinástica, aunque ella sólo refiere el cambio de casa gobernante y no exprese la complejidad de los procesos políticos, económicos y culturales, ni se base en las grandes transformaciones o hitos en esos ámbitos. También hay que aclarar que

\*Perspectivas sobre su cultura e historia



se han llamado los Dieciséis Estados de los Cinco Bárbaros en el norte y las Seis Dinastías del sur.

La reunificación del imperio partió de uno de los estados del norte, Zhou del Norte, y fue llevada a cabo por un aristócrata chino, Yang Jian, quien fundó la dinastía Sui en 581. Durante esta corta dinastía se retomaron muchos de los principios de gobierno de la dinastía Han y el Estado se organizó en diversos departamentos con funciones especializadas. Se hicieron varias expediciones por el mar del sur de China, y fue precisamente el desgaste material por los intentos de someter al reino asentado en Corea, unido al descontento popular por la construcción constante de obras, lo que condujo a la debilidad de la casa gobernante y en consecuencia a una rebelión encabezada por el general Li Yuan quien fundó en 618 la dinastía Tang, que se extendió hasta 907. Durante esta dinastía, el gobierno imperial consolidó el sistema de exámenes para ingresar a la burocracia y las academias de formación de funcionarios letrados. El Estado se expandió en Asia central, lo que ocasionó un intenso contacto con otras culturas, llegaron a China el zoroastrismo, el maniqueísmo, el cristianismo nestoriano, el judaísmo y el islam. Asimismo, se consolidó la influencia de la cultura china en Corea, Japón y Vietnam. Éste fue el momento del mayor auge del budismo en China y el arte y la literatura tuvieron un gran desarrollo, en ella observamos la transición de los *zhiguai*, cuentos cortos cuyo origen se remonta a Zhou, a los *chuanqi*, el cuento de maravillas

de la dinastía Tang. Disputas por el poder político, el fortalecimiento de poderes locales y la incapacidad del gobierno para mantener un equilibrio en la recolección de impuestos debilitaron a la dinastía paulatinamente hasta que el general Zhu Wen tomó el poder del trono y estableció la dinastía Liang posterior en 907 y China volvió a un periodo de desunión de poco más de 50 años.

En 960, el general Zhao Kuangyin estableció la dinastía Song e inició la reunificación del imperio. Esta dinastía ha sido subdividida en Song del Norte (960-1127), con capital en Kaifeng, y Song del Sur (1127-1179) con capital en Hangzhou. Durante esta dinastía, se produjeron enormes cambios en lo económico, en el sistema político, en las corrientes de pensamiento y en el arte, lo que obviamente fue acompañado de grandes transformaciones sociales, muchos de esos desarrollos pueden vincularse con la incorporación más activa de los territorios del sur. Encontramos en esta dinastía un interesante desarrollo de la propiedad privada, de la economía mercantil y de los instrumentos financieros; el Estado tendió a la desmilitarización, con lo que la burocracia letrada cobró un rango social muy importante; ambos cambios colaboraron para una transformación social con una nueva pujante clase mercantil urbana, así como la consolidación del estrato de funcionarios letrados que también invertían en la agricultura; el confucianismo fue enriquecido con nuevas interpretaciones que tocaban aspectos inéditos en el confucianismo ortodoxo,



por lo que surgieron varias escuelas neoconfucianas. En consecuencia proliferaron diversos géneros literarios y la pintura y la escultura acentuaron los rasgos cosmopolitas que habían adquirido en Tang.

Desde sus inicios, la dinastía Song enfrentó de manera directa el empuje de los pueblos del norte, así desde mediados del siglo x los kitanes establecieron en el norte la dinastía Liao (937-1125), un pueblo tibetano estableció en Gansu, la dinastía Xia Occidental (1032-1227) y los ruzhen la dinastía Jin (1115-1234) que conquistó a los Liao. Esta situación facilitó la expansión en el norte de China de los mongoles, quienes luego conquistaron el oeste y el sur del imperio Song, para finalmente tomar Hangzhou en 1276 y terminar de derrotar la resistencia china en 1279. Los mongoles establecieron la primera dinastía extranjera que dominó toda China y se autodenominaron Yuan (1279-1368), con capital en Beijing. Los mongoles tuvieron que aceptar las formas de administración del imperio chino, pero gobernaron empleando para los altos puestos a personas no han, los chinos padecieron diversas formas de discriminación. El comercio se desarrolló particularmente, así como las relaciones con el Medio Oriente, Asia central y Europa. La cultura se vio favorecida por cierto clima de tolerancia de los mongoles y por los contactos con otros pueblos.

El dominio mongol en China fue minado por las pugnas por el poder entre los clanes poderosos, el desorden de la administración pública, los excesivos impuestos a los campesinos y el descontento general de la población china en un flagrante estado de discriminación. De esa manera diversas rebeliones fueron dándose a lo largo del territorio, algunas apoyadas por sectas religiosas, hasta que finalmente Zhu Yuanzhang, un campesino rebelde del este de China, logró afianzarse en el valle central del Yangzi, expandir su poder y proclamar la fundación de la dinastía Ming en 1368, con capital en Nanjing, que luego fue trasladada a Beijing en 1421 por el emperador Yongle. La administración Ming se caracterizó por su autoritarismo, los exámenes fueron restaurados y las academias imperiales fortalecidas y fundadas otras privadas. En Ming se estudió intensamente la historia y la cultura del país, se hicieron novedosas reinterpretaciones del confucianismo, de igual manera la literatura en lengua vernácula tuvo un importante desarrollo y se hicieron ediciones de varias novelas emblemáticas de la cultura china. Otro género que tuvo particular desarrollo fue la pintura, por lo que surgieron varias escuelas. Nuestra selección recoge artículos que atestiguan en la literatura de esta dinastía la transición a lengua vernácula, sus avances en cuanto a educación, así como sobre la autorrepresentación social y estética de la élite intelectual.

Por su parte, la economía agrícola tuvo gran impulso con la construcción de obras de irrigación, así como el co-

mercio que vio un cambio del papel moneda hacia la plata, gran parte de la cual llegaba de América, como instrumento de intercambio. En un primer momento China continuó haciendo expediciones marítimas que llegaron hasta las costas de África. Algunos historiadores han especulado sobre la supuesta llegada de barcos chinos a la costa de América, aún antes de Ming, por lo que incluimos un artículo sobre la discusión en torno a Fusang. La dinastía Ming coincidió con la expansión marítima europea del siglo xv, por lo que varios comerciantes y misioneros llegaron a China, lo que provocó un flujo cultural mutuo. Sobre estos contactos, la presente selección contiene un artículo sobre uno de los primeros libros sobre China en español, otro sobre la interpretación de Mateo Ricci del confucianismo, así como sobre las influencias de la perspectiva de la pintura europea en China que tuvo su origen en este periodo y se extendió a la dinastía Qing. Los excesos de la corte, las luchas por la sucesión en su seno y el peso económico de las expediciones militares en las fronteras del noreste debilitaron la administración central, lo que unido a las medidas de recaudación excesiva desataron el descontento entre campesinos y comerciantes, que se agravaron por las malas cosechas de 1627 y 1628. Fueron estas circunstancias las que permitieron que los ruzhen, posteriormente autodenominados manchú, ya organizados política y militarmente desde principios del siglo xvii, se apoderaran de Beijing en 1644 y fundaran la dinastía Qing. Los últimos rebeldes Ming se refugiaron en la isla de Taiwan.

Uno de los elementos que explica el largo periodo que esta dinastía extranjera gobernó al imperio chino fue su adopción del confucianismo y de todas las normas administrativas del imperio Ming, así como la incorporación de chinos a los altos puestos de gobierno en una especie de administración dual; si bien el bilingüismo se mantuvo, el chino era ampliamente usado entre la burocracia imperial. Los gobernantes Qing afirmaron su poder sobre las fronteras del imperio, en Turquestán, Tíbet, Taiwan, Mongolia y Manchuria. Aunque la organización militar de los primeros tiempos era con base en el sistema tradicional manchú de los estandartes, a partir del siglo xviii preveía un ejército profesional chino parecido al Ming. El autoritarismo de los gobernantes manchú junto a su afán de aprender de la cultura china, produjo por un lado una tendencia al control de la producción literaria y un gran puritanismo, y por el otro una impresionante explosión en la publicación de diccionarios, enciclopedias e historias, también por ello disminuyó la escritura de obras en lengua vernácula.

Dado que esta selección recoge artículos publicados durante casi 40 años, y a que fueron publicados en forma facsimilar, la transcripción de los nombres chinos no es uniforme. Varios de ellos usan el sistema Wade-Giles y otros Pinyin. €

## Tolstoi en sus cartas\*

No soy un lector asiduo de correspondencias. Pero no por esa actitud iconoclasta que no ve en el interés por la vida de un autor más que una introducción académica o psicológica en su obra literaria, una corrupción del sentido primigenio del arte. No, no por eso propiamente sino por algo vagamente relacionado con ello pero más sencillo: por una especie de pudor de monaguillo de provincia que no alcanza a comprender cómo el cura de la parroquia logra echarse tan ligeramente a las espaldas el relato de tantas cosas tan privadas y pecaminosas, y en su fuero interno va formándose la opinión de que uno debe cuidarse mucho de lo que dice, pero quizá más de lo que oye. Con esto quiero decir que leer la correspondencia privada de un escritor suele dejarme la sensación de que he tomado el lugar del cura en el confesionario; es decir, me fuerza a oír las palabras como una confesión, y por lo tanto a entrar a un universo moral donde los actos se aquilatan y se juzgan, aunque al cabo siempre se perdonan. Es verdad que este perdón depende en última instancia de que el pecador cumpla honradamente con la penitencia que le impone el cura, pero la penitencia misma es algo que no ocurre en ese momento, en el confesionario, sino en privado y en la intimidad, ante los ojos de sólo Dios, en ese mismo ámbito donde también ocurren los pecados. O, mejor dicho, en el ámbito donde ocurre *la conciencia* de los pecados, pues lo que hace de un pecado algo tremendamente íntimo —aun cuando el pecado se haya cometido en público— es la conciencia de él. Y lo que a fin de cuentas expone una confesión —sea ésta pública o privada— es esa conciencia, que no puede dejar de ser íntima. Por eso para la moral cristiana el mero examen de conciencia conlleva la expiación del

pecado... ¿Y uno qué demonios hace participando en este asunto —me digo yo—, permitiéndole a un señor expiar sus culpas por el solo hecho de escucharlo?... Ese pudor me da... Reconozco que no es muy generoso, pero tampoco es fatuo: no se arroga el papel de perdonar a la ligera unos pecados que no se siente con derecho a juzgar, y que por eso ni siquiera se aviene a escuchar pacientemente.

Uno podría suponer que este pudor —esta tacañería con los perdones, típica de los descreídos— se aplica sólo a las correspondencias de veras privadas, y no a las que se redactan con vistas a su publicación —como suelen ser las de los



\* TOLSTOI EN SUS CARTAS (Presentación de Lev Tolstói, *Correspondencia, 1842-1879*, Selección y traducción de Selma Ancira, Era, México, 2005.)

escritores—, pero no es así. Las cartas destinadas a la imprenta ¿no son también a su modo confesiones? Y hasta confesiones en forma de proclama y panfleto. Pienso en la “Carta al vidente”, de Rimbaud, en las *Cartas a un joven poeta*, de Rilke, en la falsa “Carta de Lord Chandos”, de Hofmannsthal... Hay en todas ellas, por decirlo crudamente, una estrategia tan cierta como la que define el estilo de las cartas de amor. ¿O no es justamente “la conciencia de sí” lo que hace tan maravillosas y juguetonas las cartas de Gilberto Owen a Clementina Otero? Así vuelve a la palestra una vieja cuestión: ¿no es el estilo epistolar muy a menudo una manera del enmascaramiento, del engaño, o cuando menos una muestra de que toda comunicación y toda escritura falsea y traiciona aquello que quiere decir con sencillez y sinceridad? Tolstoi escribe al respecto, en una carta al poeta Afanasi Afanásievich Fet, entre el 10 y el 20 de mayo de 1866:

Me siento muy apenado, querido Afanasi Afanásievich, por no haberle escrito en tanto tiempo y, sobre todo, por no haber respondido a su última y maravillosa carta. ¡Lo que más me gustó fue lo ingenioso del lenguaje! ¡Está tan bien; lo entiendo tanto!

[...] El principal motivo por el que no escribo es que no sé escribir sencillamente; y si no es sencillo no es agradable. Cuanto más cercanas son las personas (y usted es una de las personas más cercanas a mi corazón), más desagradable es escribir, más siente uno la discrepancia entre el tono de la carta y el tono de las verdaderas relaciones. Sé que ya me enten-

dió, pero no quiero privarme del placer de darle un ejemplo. Borísov, según las cartas que escribe, es un jovial gigantón de siete puds, temperamento sanguíneo, siempre dispuesto a arriesgar el todo por el todo.

Borísov, claro, no era ni una cosa ni la otra —según nos informa una nota de la traductora y editora—, sino “en realidad pequeño de estatura, escuchimizado y enfermizo”. Tolstoi concluye: “Las verdaderas cartas que en este momento le escribo a usted son mi novela”. Y esa novela era nada menos que *La guerra y la paz*. Así pues, Tolstoi celebra y agradece “lo ingenioso del lenguaje” de Fet, pero él mismo se pone inmediatamente serio y dice buscar algo “sencillo”, algo que corresponda a “las verdaderas relaciones” de cercanía y amistad. Y para hacerlo no halla sino su novela, el único lugar donde sus palabras son sinceras y no enmascaran la verdad... Pero esta opinión —como ocurre tantas veces en la correspondencia de Tolstoi, y también en sus Diarios y hasta en sus ensayos— tiene su contraparte: en alguna ocasión él mismo dijo que su correspondencia con su tía Alexandra Andréievna Tolstaia eran “mi mejor autobiografía”. No es poco, sobre todo si se piensa que de una u otra forma, directa o indirectamente, Tolstoi se pasó su existencia contando su vida.

Pero no creo que haya contradicción en esto. No es contradictorio decir que las cartas mienten mientras se está escribiendo una carta y decir lo opuesto años después,



cuando se está frente a una abultada correspondencia, que además ha adquirido ya un carácter testimonial. Y no es que el tiempo borre las intenciones que enmascara o desenmascara cada vez el acto de escribir una carta; es que le añade un valor histórico; es decir, suma a las intenciones del momento una imagen menos veleidosa y más estable: la del carácter, la de la personalidad de los corresponsales —o al menos la de uno de ellos. Después de todo, nadie va a la librería a comprarse la correspondencia de un total desconocido, sino justamente, la de alguna “personalidad”, la de alguien famoso o admirado. Y aun puede ser que lo haga por una curiosidad que se despega ligeramente del mero morbo y alcanza a formularse legítimamente. Por ejemplo: voy a comprarme las cartas de Tolstoi, a ver si descubro qué es lo que hace grande a un gran escritor. Uno se hace un poco de la vista gorda ante el hecho de que esas cartas, por principio de cuentas, le revelarán qué hace de un gran escritor no un gran escritor sino una personalidad. Y se hace de la vista gorda —digo— porque confía en que el gran escritor saldrá de algún modo a flote, desbrozando la maraña de la fama y el señalamiento, para mostrarle eso que “de veras” hace de él un gran escritor. Pero ¿lo hace? Eso depende.

Si uno no está dispuesto a conceder que entre la vida y la obra de un escritor existen extraños vasos comunicantes, entonces es evidente que no lo hará, pero en ese caso uno no habrá entrado jamás a la librería a comprarse la correspondencia de nadie. Si en cambio uno concede que tal relación existe, entonces puede ocurrir que espere una respuesta formulada como tal, como una respuesta a “justo esa pregunta”, y que en efecto eso sea lo que recibe. En ese caso no tendrá más remedio que aceptar que el escritor mismo da por hecho que es un gran escritor, cosa que ocurre muy a menudo, pero sobre todo entre los escritores que se creen grandes sin serlo en realidad; y en ese caso ¿de qué sirve la respuesta? Pero uno no suele comprarse las cartas de escritores mediocres o desconocidos sino las de los que ha leído y admira. Entre ellos hay los que son grandes sin saberlo, sin siquiera quererlo; de ellos es posible entresacar algunas respuestas, pero generalmente referidas a terceros —por qué es grande Balzac, por qué es grande Homero, no por qué soy grande yo—, o respuestas de orden técnico. Pero hay también, claro, los que se creen grandes siéndolo; los que, además de escritores propiamente dichos, o son ya personalidades o esperan serlo póstumamente. Lo malo de su caso es que sus respuestas a “justo esa pregunta”, cuando es claro que las hay, son casi siempre ilusorias o, en el peor de los casos, dogmáticas. ¿O es que podemos creerle a Tolstoi cuando dice que sus mejores obras son los cuentos populares que adaptó para que los leyeran los niños de su escuela, o cuando antepone la tonante voz del profeta a la del novelista? Es raro que un

gran escritor sea grande por lo que él cree. Por eso yo prefiero quedarme con esa sugerencia que le hace el todavía joven Tolstoi a su amigo Fet en dos o tres frases de la carta que cité antes: “¡Está tan bien; lo entiendo tanto!”; o mejor: “Sé que ya me entendió”.

“Sé que ya me entendió” exige de Fet una posición extraña, pues llegado el momento de explicar qué fue lo que entendió, Fet tendría que decir lo que san Agustín decía del tiempo: mientras no me lo preguntan, sé qué es; en cuanto me lo preguntan, no lo sé. En cierto sentido, pues, el valor de las cartas no reside en el “entendimiento” que nos viene de ellas, sino en la creación de un ámbito donde lo más valioso es el “sobrentendido”. Y ¿no es el sobrentendido la muestra más clara de que hemos alcanzado la intimidad? Les pondré un ejemplo.

El 27 de octubre de 1878 Tolstoi le escribió a William Shedd Ralston una carta en la que declina la invitación de éste a escribir una breve autobiografía, para acompañar un ensayo sobre su obra. El argumento es simple. Dice Tolstoi:

[...] por lo pronto no puedo compartir la ilusión temporal de algunos amigos míos que parecen estar seguros de que mis obras deberán ocupar un lugar en la literatura rusa.





Sinceramente, como no sé si mis libros serán leídos dentro de diez años o si serán olvidados dentro de cien días, no quiero hacer un papel ridículo en el más que probable error de mis amigos.

Sin embargo, en la entrada del diario correspondiente al 22 de mayo de ese mismo año, dice: “He comenzado a escribir *mi vida*”. Una nota de la editora nos advierte: “Mi vida (los primeros recuerdos) quedó inconclusa”. ¿Era entonces la respuesta a Ralston un pretexto, un cínico ejemplo de falsa modestia? Tal vez no. Nada obsta para que aquello que le impidió concluir la obra haya sido, si no de veras modestia, una severa desconfianza en las vanidades de la crítica literaria, y hasta de la literatura misma. También puede suponerse que el texto se le alargó tanto que ya no le serviría a Ralston y que, desprendido ya de esa utilidad, le haya parecido a Tolstoi muy poca cosa. Pero hay algo más. En esa época Tolstoi entraba a la principal de sus crisis religiosas, y entonces le parecía que la literatura misma era una actividad banal (“Nuestro oficio de escritores es despreciable –corrompe”, le escribe a Nikolái Nikoláievich Strájov el 8-9 de abril). En ese caso no se trataría ya de una duda sobre su grandeza como escritor, sino de una duda sobre lo que le vale serlo. Aunque él no lo expresaría nunca de este modo, Tolstoi pudo haber dicho algo así como: sí, soy un gran escritor, pero “eso no impor-

ta nada”; hay cosas más importantes en la vida... Y, sin embargo, tampoco puede uno olvidar que en esos mismos días Alexandra Andréievna lo había acusado de falsa modestia, a lo que él respondió en febrero de 1877: “usted me ofende al suponer que en lo que tiene que ver con la religión hay *fausse honte* en mí. [Y esto en la misma carta donde confiesa]:

“Tengo un amigo, Strájov, un erudito y una de las mejores personas que conozco. Nuestros puntos de vista sobre la religión se parecen mucho; ambos estamos convencidos de que la filosofía no ofrece nada, de que es imposible vivir sin religión, y sin embargo, no conseguimos tener fe”.

Cuando uno llega a este punto de las cartas se da cuenta de que éste es uno de los temas de los que se ha tratado todo desde el principio, y de que de eso se tratará hasta el final. Y comprende algunas de las opiniones más severas de Tolstoi, como ésta, tomada de la carta del 15-17 de abril de 1876 a la misma tía: “la teoría de la gracia que desciende hasta una persona en el club inglés o en una reunión de accionistas siempre me pareció no sólo estúpida sino inmoral”. ¡Inmoral! Es ésta la actitud que lo empuja a decir que “talento” es “la palabra más estúpida y falta de significado” (carta del 29 de febrero- 1º de marzo de 1876) y a valorar el trabajo y el esfuerzo por sobre todas las cosas

excepto una: la verdad. Pero aun la verdad tiene en él un carácter de trabajo. No sólo porque haya que buscarla con esfuerzo y perseverancia sino porque la verdad misma no tiene para él un valor positivo. Y lo dice así, con todas sus letras (en carta a Strájov del 25-26 de enero de 1877): "Por banal que resulte decirlo, para todo en la vida, y sobre todo para el arte, sólo se necesita una cualidad negativa: no mentir"... Es una idea tremenda. La verdad no es ni evidencia ni naturalidad, ni nada que "al final prevalecerá por sí mismo", sino reflejo de que se acata el mandamiento que prohíbe mentir.

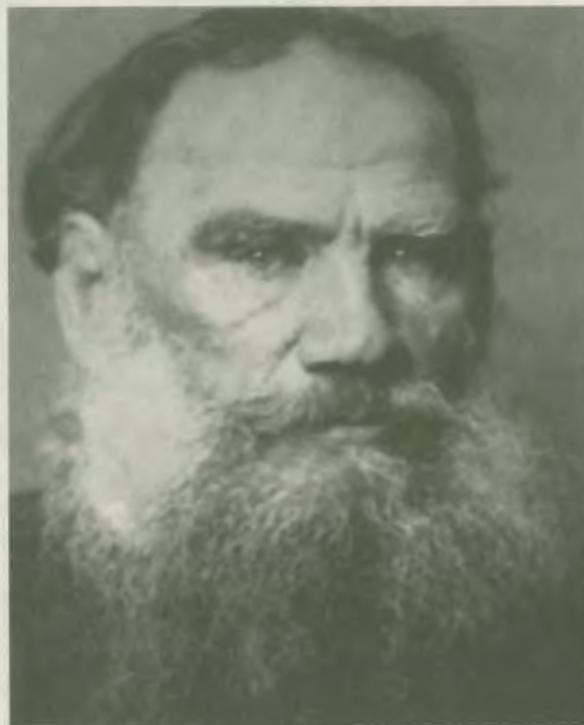
Tolstoi muestra aquí su lado más puritano, ése que privilegia el acatamiento del orden moral por encima de la iluminación divina, la religión por encima —y aun contra— el misticismo. Pero antes de llegar a esta formulación moral y comprender su importancia hemos debido ver cómo sus cartas ejercieron ese mismo puritanismo, despiadadamente, sobre Valeria Vladimirovna Arsénieva, a quien Tolstoi trataba con una mezcla de coquetería y paternalismo, intentando hacer de ella la esposa ideal con quien se había propuesto casarse. Sus cartas están por eso llenas de preceptos negativos. Si llegamos a casarnos —dice Tolstoi—, no irá usted a los bailes, no se pasará usted por las grandes tiendas ni comprará vestidos elegantes, no vivirá como una princesa sino en un quinto piso, no frecuentará a esos que usted vulgarmente cree que son lo mejor de la sociedad rusa sino a la mejor sociedad rusa, que son sus músicos, sus escritores, sus filósofos, etc. Pero a esta vida austera no lo obligaba la pobreza, desde luego, sino "un voto de pobreza": no llevaremos esa vida vulgar que usted espera sino otra, más parca pero más emocionante y verdadera. El conde describe entonces prolijamente su vida matrimonial bajo la figura de los Jrapovitski, un matrimonio imaginario que los representa a él y a Valeria... ¿Y el amor? Ah, el amor. He aquí un fragmento de la carta que Tolstoi le escribe a Valeria el 19 de noviembre de 1856:

No paro de preguntarme si estoy o no enamorado de usted, y me repondo: no, pero hay algo que me atrae hacia usted; cada día crece la sensación de que deberíamos ser dos personas cercanas y [de] que es usted el mejor amigo que tengo. Ahora le contaré cómo creo que deberían vivir los Jrapovitski. Tienen pocos medios... [etcétera.]

Si leyéramos este párrafo en una de las cartas de Gilberto Owen a Clementina Otero, sabríamos a qué atenernos, pero no si son palabras de Tolstoi. Y no porque los extranjeros no podamos comprender ni remotamente al conde —como opinan algunos críticos rusos— sino porque el conde mismo es muy a menudo ambiguo, complejo y contradictorio. El párrafo es coqueto, sí, pero yo al menos no puedo sacudirme la idea de que es una rosa envenenada. No porque no sea sincero, sino justamente porque quizá lo es. Por lo demás, no me rebaja nada su veneno pensar que

así eran las cosas en aquellos tiempos, cuando los hombres podían buenamente decidir, como Tolstoi, que ya era hora de casarse, y hacerlo con la primera que se dejara. Valeria, al parecer, no se dejó, o no aprobó el examen al que la sometía su pretendiente... Sofia Andréievna Bers, en cambio, quien finalente se convirtió en la Condesa Tolstaia...

Pero me distraigo. Lo que yo quería decir es que la selección de cartas que hoy nos ofrecen Selma Ancira y la editorial Era, basta en efecto para crearnos un ambiente donde los sobreentendidos se vuelven inteligibles y cada cosa puede tender su red de relaciones con las otras sin demasiados cabos sueltos. Es decir, basta esta selección para escuchar unas cuantas palabras de Tolstoi —pocas en relación con el volumen total de sus cartas—, pero escucharlas en su intimidad, entendiéndolas. Gracias a ellas podemos formarnos una imagen de Tolstoi a la vez variada y una, donde lo vemos cambiar, pero también conservarse; madurar, pero también persistir en su carácter. No lo vemos envejecer, es cierto, ni desarrollar su personalidad más tonantemente profética y la teoría de la no violencia, pero es que aún no está listo el segundo volumen de cartas, que esperamos que aparezca pronto. Como el que hoy presentamos, será sin duda un espléndido complemento a los dos tomos de *Diarios* que la traductora-editora y la editorial publicaron hace unos pocos años. Juntos, los cuatro volúmenes quizá nos permitan saber qué es lo que hace de Tolstoi un gran escritor... Aunque, si nos lo preguntan... Bueno, ustedes saben a qué me refiero. Sé que ya me entendieron... €





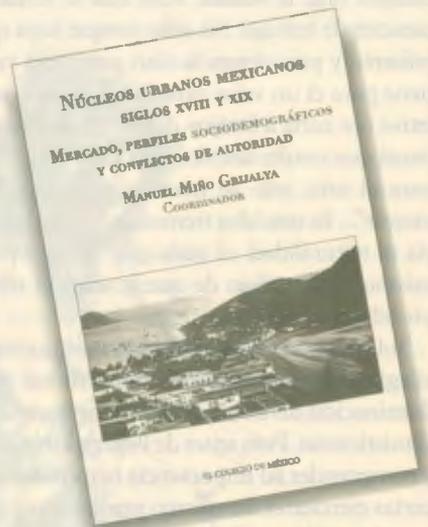
ESTELA ROSELLÓ SOBERÓN

**ASÍ EN LA TIERRA COMO EN EL CIELO**  
 MANIFESTACIONES COTIDIANAS DE LA CULPA  
 Y EL PERDÓN EN LA NUEVA ESPAÑA  
 DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

México \$ 258.00

**EL COLEGIO  
 DE MÉXICO**

**CENTRO DE ESTUDIOS  
 HISTÓRICOS**



MANUEL MIÑO GRIJALVA COORDINADOR

**NÚCLEOS URBANOS MEXICANOS**  
**SIGLOS XVIII Y XIX**  
 MERCADO, PERFILES SOCIODEMOGRÁFICOS  
 Y CONFLICTOS DE AUTORIDAD

México \$273.



Descubra México en un recorrido por lo más sobresaliente de sus manifestaciones artísticas y culturales. La revista *Voices of Mexico*, editada totalmente en inglés, incluye ensayos, crónicas, reportajes y entrevistas sobre economía, política, ecología, relaciones internacionales, arte y cultura.

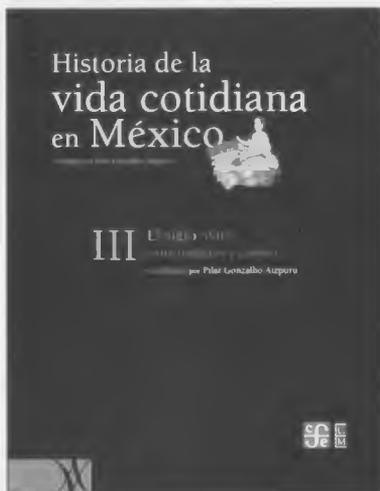
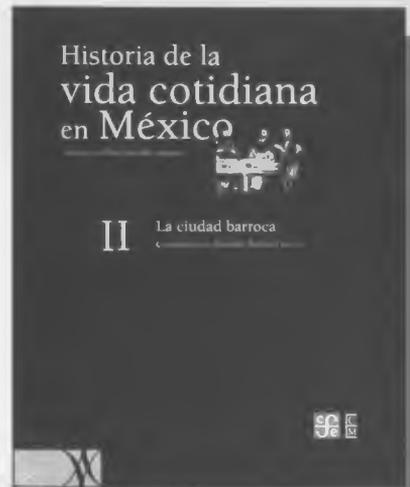
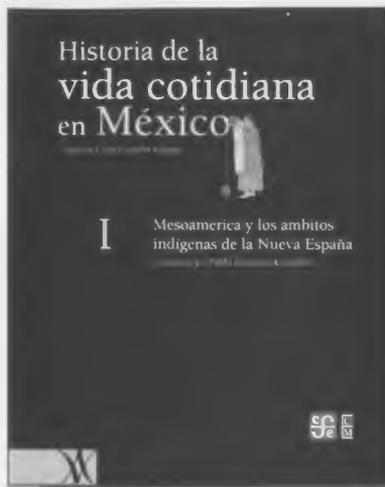
**VOICES  
 of Mexico**

SUSCRIPCIONES

Canada 203, Col. San Lucas, Coyoacán, 04030, México, D.F.  
 Tels. y fax (01 52 55) 5336 3601 • 5336 3596  
 5336 3595 • 5336 3558

voicesmx@servidor.unam.mx  
 voicesofmexico@yahoo.com

## NOVEDADES

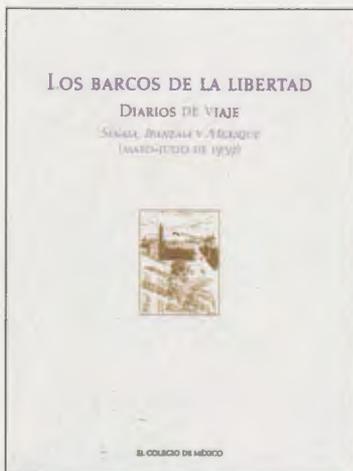
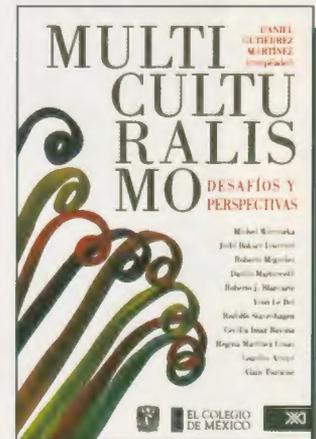
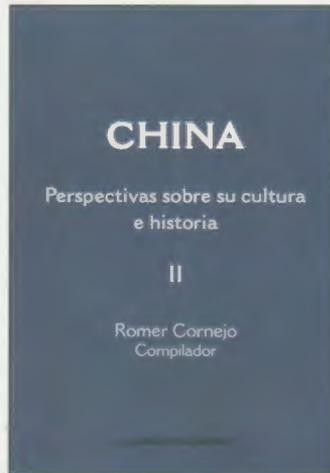
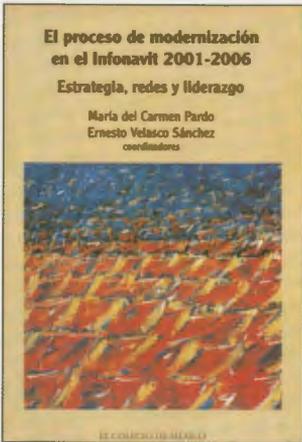


**EL COLEGIO  
DE MÉXICO**

El Colegio de México, A. C.,  
Dirección de Publicaciones,  
Camino al Ajusco 20,  
Pedregal de Santa Teresa,  
10740 México, D. F.  
Para mayores informes:  
Tel. 5449 3000,  
exts. 3090, 3138 y 3295,  
Fax: 5449 3083  
o Correo electrónico:  
publi@colmex.mx



# NOVEDADES



**EL COLEGIO DE MÉXICO**

El Colegio de México, A. C.,  
Dirección de Publicaciones,  
Camino al Ajusco 20,  
Pedregal de Santa Teresa,  
10740 México, D. F.

Para mayores informes:  
5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295,  
Fax: 5449 3083 o Correo electrónico:  
publi@colmex.mx

