



A caza de dientes.

Un lápiz como un tigre entre las entre las manos¹

Por Pedro Alejo Gómez

“Un libro es como un espejo: si un asno se mira en él
no puede esperar ver reflejado a un apóstol.”

Lichtemberg

|

Hay un aguafuerte de Goya, *A casa de dientes*, uno de los *Caprichos*, en el que una mujer con el rostro cubierto entreabre temerosa la boca de una ahorcado todavía suspendido de la cuerda.

Existía la creencia de que los dientes de los ahorcados conferían poderes mágicos a su poseedor. La mujer quiere los dientes que busca arrancar del cadáver pero no quiere ver la escena aterradora. Aparta la mirada y lleva un pañuelo con el que también busca protegerse del hedor de un cadáver que ya tiene señas de putrefacción.

Lo sugerente en el grabado es el hecho de que a la mujer solamente le interesa un aspecto de la escena y no quiere ver el resto. Es apenas una parcela de la realidad total lo que le interesa al tiempo que descarta todo lo demás.

Es cierto que el grabado es una crítica a una sociedad sumida en la superstición. Pero es mucho más: lo que allí ocurre es que la realidad peligrosamente se divide como con un cuchillo afilado. Ese cuchillo es la atención. Hay una parte de lo real que le interesa y otra que descarta. Solo que la realidad no es divisible.

Ese aguafuerte me parece una advertencia porque representa con una implacable claridad la actitud del mundo contemporáneo que solo contempla y cultiva lo que implica utilidad. Al tiempo que todo lo demás pierde importancia y es como si se desvaneciera en el aire. Pero la realidad desatendida acecha como una fiera.

¹ Conferencia en la Universidad Nacional de Colombia, Auditorio León de Greiff. Abril 10 de 2019

Pienso que solo una mirada capaz de abarcar el conjunto completo puede redimirnos. La ciencia sola es huérfana. Es indispensable una formación humanística. En ello ha insistido terca y razonadamente José Félix Patiño, el más importante rector que ha tenido la Universidad Nacional. A él está dedicada esta conferencia por esa terca y razonada insistencia en la importancia de una formación humanística en la base de todas las carreras y también, en el caso de mi padre y en el mío, por su amistad sin tregua. De hecho este auditorio proviene de la época en que él fue rector.

Hay un riesgo feroz para que las cosas no cambien. Es el mismo que por siglos perpetuó la brujería: se cazaban brujas por la razón de que siempre se habían cazado brujas.

El objeto del arte es una reflexión sobre el hombre. Por ello es una herramienta para la vida.

Ortega decía con acierto que “la vida debe ser culta, pero la cultura debe ser vital”.

II

Voy a volver a Shostakovich sobre quien Pablo Montoya habló admirablemente el miércoles pasado.

He leído conmovedores relatos sobre la sinfonía *Leningrado*, por ejemplo la historia de cómo los músicos famélicos el día del estreno volvieron a vestir su propia ropa de ceremonia que, archivada por el tiempo que llevaba la guerra, parecía entonces prestada por gigantes. Uno de los violinistas quiso cocinar a su esposa para sacarle el quite al hambre.

Un día en Moscú un médico amigo me contó que mientras Dimitri Shostákovich escribía esa sinfonía abría las ventanas para oír el exacto sonido feroz y el ritmo de los bombardeos y poder plasmarlo con verdad en la partitura. Ignoro si el hecho en realidad ocurrió o no. Nunca he encontrado una referencia que me lo confirme. Pero no es necesario que hubiera ocurrido para ser cierto.

III

Hay cosas, digo, que para ser ciertas no necesitan haber ocurrido. En eso, precisamente en eso consiste la literatura.

Las primeras líneas de un libro que en 1915 publicó un un judío enfermizo que habría de morir poco después, a los 41 años, y en cuya tumba se lee *Dr. Franz Kafka*, lo confirman:

Cuando, una mañana, Gregor Samsa se despertó de unos sueños agitados, se encontró en su cama convertido en un monstruoso bicho. Yacía sobre su espalda, dura como un caparazón, y al levantar un poco la cabeza vio su vientre abombado, pardo, segmentado por induraciones en forma de arco, sobre cuya prominencia el cubrecama, a punto ya de deslizarse del todo, apenas si podía sostenerse. Sus numerosas patas, de una deplorable delgadez en comparación con las dimensiones habituales de Gregor, temblaban indefensas ante sus ojos.

Así comienza *La metamorfosis*.

Marco Frontón le escribe al emperador Marco Aurelio, su discípulo: "Sucede que el filósofo puede ser un impostor, pero el aficionado a las letras no puede serlo. Lo literario es cada palabra."

"¿No cree usted que Kafka pudo haber escrito en cualquier época? ¿Que habría sido un escritor actual por ejemplo en Roma durante el Imperio?", me dijo Borges un día, entrando a un restaurante.

Esa verdad de la literatura, que es distinta y mayor que de la de los hechos, abarca todos los tiempos y borra sus fronteras.

IV

Más bien que Historia hay una ciudad del tiempo. Tiene sus confines, sus suburbios, sus capitales. En ella las cosas ocurren de otra manera. Inclusive pueden volver a ocurrir simultáneamente a horas y en lugares distintos. En ella los hechos se visitan igual que lugares. Las páginas y los recuerdos son otras maneras de llegar a ella y de transitarla. Sin duda las páginas y los recuerdos se pueden andar igual que calles. Solo que, en esa ciudad del tiempo, una cierta vaguedad es la mayor precisión.

La Historia es más bien improbable, o, mejor, su relato es más bien un genero de la ficción. La Historia va siempre a la zaga de los hechos. En el fondo lo que ocurrió todavía más que un hecho es un precario consenso siempre dibujado después.

Unicamente el ojo de dios al que se atribuye una exactitud proverbial, indispensable para su justicia infalible, podría repetir cada hecho con todos sus contornos y todas sus relaciones. Por ejemplo lo

que ocurrió en una calle, digamos la calle Arbat, y lo que ocurría al mismo tiempo en las calles aledañas para dar cuenta cabal y exacta de los hechos. Pero ya que no nos es dable consultarlo habrá que concluir que vivimos más en la imaginación que en la realidad histórica.

Más bien que a la Historia pertenecemos a ciertas imágenes.

La carta de ciudadanía de esa ciudad del tiempo son ciertas imágenes u otras. O si se quiere en esa ciudad del tiempo las afiliaciones más que a grupos o partidos lo son a distintas imágenes.

Fue quizá consultando esa ciudad del tiempo que Quevedo escribió *Desde la torre*, ese soneto que comienza diciendo:

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos,
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

V

Kafka le escribió el editor de *La metamorfosis* para impedir que Ottomar Starke, el diseñador de la portada la ilustrara con un insecto. “Eso no, por favor, ¡eso no! El insecto no debe aparecer dibujado. No hay que mostrarlo ni siquiera de lejos”. Alguien -no recuerdo quien- hizo una soberbia observación: “Las palabras expanden la imaginación mientras que las imágenes la limitan”. Ahí está el asunto.

Dos remedios habría para contrarrestar esa vaguedad de las palabras: el primero es la conversación mediante objetos que propone Swift y que consta en el relato del viaje de Gulliver a Laputa, Balnibarbi, Glubbudubdrib, Luggnagg y Japón así:

“Pasamos luego a la Escuela de Lenguas, donde tres profesores deliberaban sentados sobre la manera de perfeccionar la de su propio país.

.....

“Otro proyecto aspiraba a prescindir enteramente de todas las palabras, y se propugnaba tal idea como algo muy ventajoso por

razones de salud y de brevedad. Pues es evidente que cada palabra que pronunciamos constituye una merma de nuestros pulmones por corrosión y contribuye, por tanto, a acortar nuestras vidas. Para remediar esta situación se proponía que, puesto que las palabras solo son nombres para designar *cosas*, sería más conveniente que todos los hombres llevaran consigo aquellas cosas que fueran necesarias para expresar el asunto concreto de que querían hablar.

.....

Sin embargo, son muchos, entre los más prudentes y sesudos, los partidarios de la idea de expresarse mediante cosas, idea tarada de un solo inconveniente, a saber, que, si el asunto que ha de tratar una persona es muy complejo o toca varios puntos, tiene que llevar encima, proporcionalmente, un fardo mayor de objetos, a menos que disponga de uno o dos criados fornidos para ayudarle. Tuve ocasión de contemplar a menudo a dos de estos sabios abrumados por el peso de los fardos, como los buhoneros entre nosotros, que al encontrarse en la calle se aligeraban de su carga, abrían los fardos y conversaban una hora entre sí, y luego volvían a cargar la impedimenta, ayudándose mutuamente a ello, y se despedían.

Para conversaciones breves, sin embargo, a un hombre le bastaba con llevar en los bolsillos o bajo el brazo los objetos que iba a necesitar. Y estando en su propia casa no había problemas; por eso en las habitaciones en que los practicantes de este arte se reúnen, ellos tienen a su alcance todas las cosas requeridas para facilitar este tipo de conversación artificial.

Otro gran beneficio que se pretende derivar de esta intervención es el de que podría servir de lengua universal susceptible de entenderse en todas las naciones civilizadas, cuyos bienes y utensilios suelen ser iguales o muy semejantes, de suerte que sus usos pueden comprenderse fácilmente. Sería posible de esta manera que los embajadores estuvieran en condiciones de tratar con soberanos o ministros de estados extranjeros, aunque desconocieran totalmente la lengua de estos.”

Otra posibilidad para contrarrestar esa vaguedad es esta: en un incontrovertible artículo escrito para la revista *Nueva Frontera* con el título de *Una prótesis llamada teléfono*, Pedro Gómez Valderrama sostenía que la celebrada invención de Graham Bell proviene de la calamidad de que los hombres no han aprendido a comunicarse mediante la telepatía. Esa deficiencia solo se ha podido compensar mediante un aparato que tiene el mismo carácter externo de la muleta.

Cabe hacer unas reflexiones sobre el asunto. Sin duda la comunicación telepática tendría la ventaja incontrovertible de la exactitud pues no solo comunicaría la visión exacta del asunto sino también el indisociable sentimiento respecto del mismo. Pero tendría el inconveniente supremo de que el secreto quedaría abolido para siempre. Pues es evidente que la idea cualquiera que sea es inseparable de un sentimiento así sea el de la satisfacción de haberla expresado correctamente o el de la zozobra de haber fracasado en ese empeño.

El sistema de comunicación telepática tendría además la desventaja de que las distracciones -por ejemplo, un moscardón que entra por la ventana, un vecino peleando con su mujer- conllevarían una ingobernable desviación del tema pues se comunicarían sin remedio para exasperación del interlocutor.

Podría conjeturarse que en cierto momento del remoto pasado el hombre tuvo la disyuntiva de la telepatía o la comunicación verbal. Es decir, pudo escoger entre la exactitud de la telepatía que paulatinamente habría ido perfeccionándose y el secreto. Y, conociéndose, tuvo la cautela de optar por el sistema del lenguaje mediante palabras y con él por la protección del enigma.

La comunicación telepática, en cualquier caso, adolecería, además, del inconveniente de que las conversaciones tendrían una duración por lo menos igual a la de los hechos materia del dialogo. Es claro que, sin signos capaces de abreviar, el tiempo de una conversación requeriría una paciencia de la que el interlocutor podría carecer y daría para pensar que es mejor no hablar sino de las cosas indispensables.

Pero esa vaguedad inevitable tiene un sentido profundo :“Todo lector cuando lee está leyendo solo sobre sí mismo.” dice Marcel Proust.

VII

Decía Frontón que “lo literario es cada palabra”. Voy a demostrarlo. Para ello vuelvo a Borges.

Recitó esa tarde un verso:

“Puñal, *joya* de la muerte”

Y luego me dijo “sería completamente distinto si el verso fuera:

“Puñal, *alhaja* de la muerte.”

Entonces -completó- ya no sería lo mismo. Es la palabra *joya* la que hace el verso.”

La *alhaja* hace al verso vistoso, ornamental le da un brillo y ese brillo distrae. Pero la palabra *joya* lo hace capaz de sangre y de matar. Es con la palabra *joya* que el verso se vuelve verdad.

“Puñal, *joya* de la muerte.”

VIII

Hay un poema de Paul Verlaine cuyo título es *Canción de otoño*. Las palabras del poema pueden traducirse y son exactamente las mismas en francés que en español. El poema dice

Los largos sollozos
de los violines
del otoño
hieren mi corazón
con una
languidez
monotona

pero la verdad del poema no se puede traducir.

Chanson d'automne

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Solo en francés se siente la caída en zigzag de las hojas en el otoño. Ello es absolutamente intraducible. Ese poema solo es verdad en francés.

Voltaire decía que la poesía y la música son intraducibles “es imposible traducir la poesía. ¿Acaso se puede traducir la música?”

Voy a leer unas líneas de un ensayo de Walter Pater sobre *La escuela de Giorgione* publicado en *El renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*.

“Un error muy extendido entre la crítica es considerar la poesía, la música, la pintura y otros productos del arte como meras traducciones a diferentes lenguajes de una misma dosis de imaginación, traducciones a las que se añadirían determinadas cualidades técnicas: color en la pintura, sonido en la música y palabras con ritmo en la poesía. Siguiendo esa teoría, el elemento sensorial del arte y todo lo que en él es esencialmente artístico, se convierten en cuestiones carentes de importancia. Por el contrario, una clara percepción del principio opuesto, es decir, que la parte sensorial de cada una de las formas del arte trae consigo una fase o cualidad especial de belleza, que produce impresiones de carácter muy diferente y resulta imposible de trasladar a otro lenguaje, constituye la base de toda crítica estética verdadera. Debido a que el arte no está dirigido únicamente a los sentidos, y menos aún al puro intelecto, sino a la «razón imaginativa» a través de los sentidos, podemos hablar de distintos tipos de belleza estética que no harían sino corresponder a las diferencias existentes en la propia naturaleza de los sentidos. Cada arte, por consiguiente, tiene su encanto sensorial peculiar e intraducible, su forma especial de llegar a la imaginación, sus responsabilidades. Una de las funciones de la crítica estética es definir esos límites; estimar el grado de fidelidad de una obra con respecto a su materia específica; observar cómo la magia pictórica de un cuadro no es el resultado de una mera concepción o sentimiento poético, ni de una especial habilidad que pueda transmitirse a través del color o del dibujo; definir la verdadera cualidad poética de un verso, que no es únicamente descriptiva o meditativa, pues tiene su origen en el manejo inventivo del lenguaje rítmico; percibir el encanto musical en la música, esa melodía esencial que no necesita acompañarse de palabras, alejada de sentimientos e ideas, independiente de la forma especial en que llega hasta nosotros.

Luego de ello Pater dice admirablemente “Todas las artes aspiran a la condición de la música que es pura forma.”

“Con una multitud de trazos desordenados se forma fácilmente un paisaje, pero con sonidos desordenados no se hace música”, dice otro de esos maravillosos aforismos de Lichtemberg.

Hay un momento sobrecogedor en *El Conde de Montecristo*: años han transcurrido para el abate Faría en la soledad de la prisión. Durante ese tiempo su ingenio le proporciona una actividad mental que lo ha salvado de enloquecer. En cierto momento conjetura -su capacidad de conjeturar es la predecesora de Sherlock Holmes- que hay otro preso en el castillo de If. Entonces intenta comunicarse con él. Y para ello produce una serie de sonidos articulados. No es un simple ruido, es un sonido articulado, una especie de música. Hay que pensar que no existía entonces la clave morse.

El sonido articulado que produce el abate Farías desde su celda le da a Edmond Dantès la certeza de una presencia humana. Dantès está preso sin saber la causa de su detención exactamente como K en *El proceso* de Kafka.

No hay una clave, un significado, no hay más que la sola articulación. Lo que el abate dice es no más que un ritmo. Un sonido cuya repetición ordenada proporciona una noción de sentido de identidad por la repetición.

Esos sonidos no tienen más sentido que el ritmo en si mismo. En esa especie de pregunta del Abate por otra presencia humana no hay más que una forma. Una forma que se reconoce porque se repite, porque al repetirse comunica intencionalidad.

Hay una frecuencia con la que las cosas ocurren en la vida y una frecuencia con la que volvemos a ciertos pensamientos.

Esa frecuencia, ese ritmo es la música secreta de la vida.

X

Le debo a *Los mitos griegos* de Hans Georg Jünger una línea imperecedera en la que cita a Damón de quien es “la frase de que todo cambio en la música implica cambios en la política. También se le atribuye la sentencia de que en los modos y los ritmos se pueden reconocer lo bello y lo noble, lo bajo y lo ordinario, la soberbia y la locura. Expuso (también) la relación que existe entre la expresión rítmico-métrica y las pasiones humanas”.

XI

Pan, mitad hombre, mitad macho cabrío, ve a la ninfa Siringa, que juega en el prado y que es en el preciso momento en el que la ve, no solo la más bella de todas las ninfas, sino la más bella que haya existido y siguiendo su naturaleza, su desbordado impulso sexual, busca poseerla. Pero ella asustada, presa del pánico huye (la palabra pánico viene de Pan). Corre velozmente, pero hay un instante en que siente que ya va a ser atrapada y pide a los dioses que la salven. Su ruego es escuchado: súbitamente y sin que Pan pueda notarlo los dioses la convierten en una caña y así desaparece en el aire. Para Pan no queda de la ninfa sino el aire en que desapareció y que está en su agitada respiración, en la respiración de su carrera esperanzada que repentinamente se vuelve tristeza y amargura. La respiración agitada de la carrera de ambos fue lo que los unió por un instante. El aire que es lo queda de ella y él respira.

Luego, entre la desolación y la rabia, arranca una caña que es, sin saberlo él, la misma Siringa, y todavía movido por el impulso de la persecución, se la lleva a los labios. Su respiración agitada recorre el vacío del tallo y alcanza a producir una música. Ese sonido es lo que queda de la ninfa desaparecida. Ese impulso de la escena queda y dura en la música.

Su huida, la huida de Siringa era un veloz movimiento y, luego, desaparecida, queda de ella el invisible movimiento que es la música, esa arquitectura en movimiento que es la música. La música mueve porque ella misma es movimiento. También como Siringa y como el tiempo la música es huidiza.

La flauta que Pan descubrió así evoca a la ninfa y en su recuerdo se llama siringa.

XII

Tal vez fue Kipling quien dijo que cada idioma es una música distinta. Esta es la música del español:

Responso a Verlaine

Rubén Darío

Padre y maestro mágico, liróforo celeste
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador;
¡Pánida! ¡Pan tú mismo, que coros condujiste

hacia el propileo sacro que amaba tu alma triste,
al son del sistro y del tambor!

Que tu sepulcro cubra de flores Primavera;
que se humedezca el áspero hocico de la fiera,
de amor, si pasa por allí;
que el fúnebre recinto visite Pan bicornes;
que de sangrientas rosas el fresco abril te adorne,
y de claveles de rubí.

Que si posarse quiere sobre la tumba el cuervo,
ahuyente la negrura del pájaro protervo
el dulce canto de cristal
que Filomela vierta sobre tus tristes huesos,
o la armonía dulce de risas y de besos,
de culto oculto y florestal.

Que púberes canéforas te ofrenden el acanto;
que sobre tu sepulcro no se derrame el llanto,
sino rocío, vino, miel;
que el pámpano allí brote, las flores de Cíteres,
y que se escuchen vagos suspiros de mujeres
bajo un simbólico laurel!

Que si un pastor su pífano bajo el frescor del haya,
en amorosos días, como en Virgilio, ensaya,
tu nombre ponga en la canción;
y que la virgen náyade, cuando ese nombre escuche,
con ansias y temores entre las linfas luce,
llena de miedo y de pasión.

De noche, en la montaña, en la negra montaña
de las Visiones, pase gigante sombra extraña,
sombra de un Sátiro espectral;
que ella al centauro adusto con su grandeza asuste;
de una extrahumana flauta la melodía ajuste
a la armonía sideral.

Y huya el tropel equino por la montaña vasta;
tu rostro de ultratumba bañe la luna casta
de compasiva y blanca luz;
y el Sátiro contemple, sobre un lejano monte,
una cruz que se eleve cubriendo el horizonte,
¡y un resplandor sobre la cruz!

