

www.elboomeran.com

COLECCIÓN L'HEXAGONE, 11

IDEAS AJENAS

Título original, *Les idées des autres*

© De los textos de Simon Leys, Black Inc. Books

© De la traducción, Teresa Lanero

© De la traducción de *Sobre la crítica literaria de por qué y cómo*, José Miguel Parra

Maquetación y diseño, Rodrigo Sepúlveda

Corrección ortotipográfica, Pedro Martín Giraldez

© De esta edición, Confluencias, 2015

www.editorialconfluencias.com

Impreso en KADMOS, Salamanca, España

ISBN: 978-84-943830-5-2

Depósito Legal: AL 341-2015

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización estricta de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares mediante alquiler y préstamos públicos.

IDEAS AJENAS

Recopiladas idiosincráticamente por

SIMON LEYS

Para el divertimento
de los lectores ociosos

Traducción de
Teresa Lanero


CONFLUENCIAS
EDITORIAL

*Para Hanfang,
a quien todas estas Ideas
le resultan familiares
desde hace mucho tiempo...*

SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA:
POR QUÉ Y CÓMO¹

SIMON LEYS

Las personas mayores que imparten conferencias corren dos peligros, pueden divagar sin cesar o perder el hilo de su discurso. Para prevenir este doble riesgo, en vez de hablar les voy a leer el texto que he preparado para la charla de esta noche. Es probable que no sea el mejor modo de ofrecérsela y, ciertamente, no el que hubiera utilizado cuando era joven, por lo cual me disculpo. Otro riesgo es el de repetirse, el cual, sin embargo, no me preocupa, porque me temo que voy a repetir una o dos cosas que ya he dicho o publicado antes, pero si lo hago es porque creo que son relevantes para el tema que nos ocupa.

1 Esta conferencia se publica con la autorización expresa de Jeanne Ryckmans, hija del autor. Los editores se lo agradecen públicamente. Por otra parte, se ha querido mantener el carácter oral y confidencial de la charla para aproximarla, si cabe, más a la sensibilidad del lector.

El otro día, completamente por azar, mientras ordenaba viejos libros, me tropecé con una frase de Rainer Maria Rilke, que puede proporcionarnos un buen punto de partida a estas reflexiones: «Para acercarse a las obras de arte, no hay nada peor que la crítica. Sólo el amor puede aprehenderlas, hacerlas suyas, ser justo con ellas». Esta frase procede de *Cartas a un joven poeta*, un libro que solía adorar cuando era un estudiante y que no había vuelto a tocar en casi cincuenta años. Diría que lo encontré por casualidad, pero si uno aprende algo con la edad es que la casualidad no existe. La casualidad es el dios del gobierno.

Y ahora una advertencia. Espero que no hayan venido esta noche bajo la equivocada impresión de que esta charla versaría acerca de teoría literaria contemporánea o crítica académica. Les confieso que estas dos disciplinas académicas me son por completo ajenas. Ni si quiera entiendo cómo están escritos los artículos: crítica estructural postmoderna, desconstruccionismo... sería incapaz de explicar el significado de estos conceptos. Suscribo de todo corazón la actitud de Chéjov tal cual la explicaba en una carta: «Cuando me dicen lo que es artístico y lo que no es artístico, o realismo, o compromiso, o cualquiera de esas cosas me siento confundido, divido todas las obras en dos grupos: estas me gustan y estas no me gustan. No tengo otra vara de medir. Si me preguntas por qué me gusta Shakespeare y no Zlatovratsky no respondo». No obstante, ciertamente no desearía desacreditar estas disciplinas académicas, porque siempre resulta estúpido desacreditar algo que no se conoce. Pero si les soy

sincero, tengo que confesar que siento una gran reserva hacia estos enfoques académicos.

Recuerdo un día en el que charlando con un colega de la universidad, cuyo trabajo versaba sobre estas elevadas formas de teoría literaria, dije con ingenuidad que admiraba mucho a los autores de novelas de miedo por su habilidad para emocionar a los lectores, hacerlos reír, hacerlos llorar. Me miró con una mezcla de sorpresa y compasión, porque él era un estudioso serio, para él leer era una cosa seria, una carrera, por lo visto nunca se le había ocurrido que las largas horas que dedicaba a sus estudios también podían ser momentos para reír y llorar. Mi principal objeción a cierto tipo de estudiosos académicos de la literatura es que, quizá, algunos de ellos no disfrutaban realmente con la literatura; pero, evidentemente, puedo estar equivocado. Perdónenme, estoy lleno de prejuicios.

Hay una forma de lectura que existe en nuestra niñez y que evita por completo cualquier intento de crítica, sin ninguna conciencia de dimensión crítica, y hay una forma de lectura que discute y trasciende todas las trampas de la crítica. Estos dos tipos de lectura muy bien pueden representar el modo más puro de acercarse a la literatura. El primer tipo, la lectura no crítica, es un tipo de lectura que disfrutamos durante la infancia. El segundo tipo de lectura pura es el alcanzado por las mentes literarias u hombres literarios que se encuentran en circunstancias extremas, en las cuales un libro, o el recuerdo de un libro, puede salvarles la vida. En este caso, el axioma del poeta y

crítico norteamericano Randall Jarrell viene muy al caso: «Sin literatura, la vida humana es vida animal».

En primer lugar, la lectura infantil. Graham Greene escribió un precioso artículo al respecto, «La juventud perdida», en el prólogo a sus *Ensayos escogidos*. En él sostiene algo que todos hemos experimentado: los mejores lectores, en esencia, los más incondicionales lectores son los niños. No existe distancia crítica entre el niño y el libro. La realidad de lo que cuenta el libro está fuera de toda duda. Como consecuencia, y cito las palabras de Green:

Quizá sea sólo en la infancia cuando los libros tienen influencia en nuestras vidas. En momentos posteriores de nuestras vidas los admiramos, nos entretienen, puede que modifiquemos algunos puntos de vista que ya tenemos pero es más que probable que en los libros sólo encontremos una confirmación de lo que ya tenemos en la mente. En la infancia, todos los libros son libros de adivinación, que nos hablan sobre el futuro. ¿Qué encontramos hoy que iguale la emoción y la revelación de esos primeros catorce años de nuestras vidas? Por supuesto que me encantará saber que una nueva novela de E. M. Foster aparecerá esta primavera, pero nunca podrá compararse esta moderada expectación de civilizado placer con la taquicardia, el horrorizado regocijo que sentía cuando encontraba en las estanterías de una librería una novela de Richard Haggard, el capitán Breerton o Stanley Weyman que todavía no había leído.

La segunda forma de lectura pura. La lectura que trasciende toda crítica. Es el caso de mentes literarias

en circunstancias extremas, que en una situación concreta encuentran un elemento salvador en la palabra escrita, o en el recuerdo de la palabra escrita, y que de este modo puede recuperar su poder original o regular y convertirse en un salvavidas, clave para la supervivencia. Ya proporcioné ejemplos de esto hace unos quince años en otra conferencia. Permítanme que los repita aquí.

Mi primer ejemplo procede de China. Wu Ningkun era profesor de literatura inglesa en una universidad china. En la era maoísta, durante una de las salvajes purgas de intelectuales, fue enviado durante muchos años a un campo de trabajo especialmente duro en los salvajes páramos del noreste de China cercano a Siberia. Como recuerda en sus conmovedoras memorias, tituladas *Una única lágrima*, muchos de los presos del campo estaban muriendo de hambre, malos tratos, agotamiento y pura desesperación. Para sobrevivir en unas condiciones tan horribles, la resistencia física no era suficiente, uno necesitaba alimento espiritual. Wu Ningkun lo encontró en la poesía. Había conseguido meter de contrabando con él dos únicos libros: una recopilación de poemas del poeta chino Tu Fu y un ejemplar del *Hamlet* de Shakespeare. Con anterioridad había realizado análisis críticos de *Hamlet* pero ahora era cuando lo estaba leyéndolo de verdad por primera vez. De vez en cuando, cuando una cegadora ventisca llegaba de Siberia y los prisioneros tenían que interrumpir sus labores encerrados en sus barracones podía regresar a *Hamlet*. Lo describe con estas palabras:

Hamlet era mi obra de teatro favorita de todas las de Shakespeare, no obstante, leída en mandarín en un campo de trabajo chino, la tragedia del príncipe danés cobró dimensiones inesperadas. Todo el análisis y las críticas académicas que me habían absorbido durante años ahora parecían remotas e irrelevantes. La vieja frase «Dinamarca es una prisión» era un eco de mi estado inmediato y Elsinor aparecía como una angustiosa metáfora de un Estado represivo. El fantasma truena sobre el millón de víctimas de la dictadura proletaria. Ober Kampf y William Stern se hubieran sentido como peces en el agua mientras encontraban su camino hacia una nación moderna de hipócritas e informadores. Como sucedió con el propio Hamlet, su gran capacidad para sufrir dio al noble su estatus único como héroe trágico merecedor en gran medida de sus sufrimientos, me dije a mí mismo, no soy el príncipe Hamlet ni estaba predestinado a serlo. Según la opinión de Elliot más bien no era uno de esos tipos que se arrastraban entre la tierra y el cielo, despreciados por el propio Hamlet. La verdadera cuestión, como llegué a ver, no era si ser o no ser, ni si es más digno sufrir los golpes y dardos de la insultante fortuna, sino cómo ser merecedor del sufrimiento propio.

Diez años antes de que Wu Ningkun pudiera extraer de sus lecturas literarias la fuerza para sobrevivir en el campo de trabajo, en Europa Primo Levi había tenido la misma experiencia en Auschwitz, como cuenta en su clásica narración de los campos de la muerte nazi *Si esto es un hombre*. Recitaba de memoria un pasaje de *La divina comedia* de Dante —el canto de Ulises— a un joven compañero al que estaba enseñando italiano. El esfuerzo de la recitación de esas pocas estrofas fue como «si lo sintiese también por vez primera: como un toque de clarín, como la voz de Dios. Por un momento, he olvidado quién soy y dónde estoy. [...] ha sentido que le atañe, que atañe a todos los hombres en apuros, y a nosotros en especial; y que nos atañe a nosotros dos». Este episodio recordado por Levi fue tan trascendental que treinta años después, uno antes de morir, regresó a él en el último libro que escribió: *Los hundidos y los salvados*. Reflexionando sobre él escribió: «La cultura era importante para mí y quizá me salvó. En Auschwitz, aquellos versos apenas recordados se volvieron, literalmente, imprescindibles». En ese lugar, en ese momento, la salvación misma de la humanidad de Levi dependía de ellas. De nuevo el muy sabio axioma de Randall Jarrell: «Sin literatura, la vida humana es vida animal».

A la luz de estos testimonios, consideremos ahora la función que puede llevar a cabo la crítica literaria. Me da la impresión de que la crítica literaria puede cumplir dos funciones. La primera, es muy difícil y peligrosa, requiere gran talento, inteligencia, inspiración, imaginación y sensibilidad, y muy a menudo es puesta

en práctica no sólo por críticos literarios profesionales, sino también y sobre todo por escritores críticos; pues bien esta primera función es la de la interpretación. La segunda función, que es más humilde y prosaica, tiene también considerable utilidad y consiste simplemente en la función de informar.

Primero vayamos con esta crítica interpretativa. Desde mi punto de vista, la mejor definición de la misma la proporcionaron dos genios creativos. Y, de nuevo, como tantas veces, los mejores críticos son también grandes escritores. Primero Chesterton, que era un soberbio crítico literario: «La función de la crítica, caso de que tenga alguna función, sólo puede ser una, la de tratar con la parte subconsciente de la mente del autor, que sólo el crítico puede expresar y no con la parte consciente de la mente del autor, que el propio autor puede expresar. O bien la crítica no es buena en absoluto (una posición muy defendible) o bien la crítica supone decir de un autor solo aquello que lo hará pegar un buen respingo». Lo que completaré con una cita de D. H. Lawrence —de nuevo un escritor crítico es un genio de la crítica—: «Nunca confíes en el artista, confía en la historia. La adecuada función de una crítica es salvar a la historia del artista que la creó».

Estas dos afirmaciones contienen una conclusión paradójica: los mejores creadores de la literatura mundial no necesariamente saben lo que están haciendo; puede que estén intentando hacer una cosa, pero lo que realmente consiguen puede ser bastante distinto, como los críticos perceptivos señalarán.

Por ejemplo, al escribir la más universal obra de la literatura mundial, *Don Quijote*, Cervantes persiguió conscientemente el que era un objetivo al que había dedicado cierto tiempo: denunciar la insensatez de un *genre* literario de la época, las novelas de caballería. Un objetivo que ya era bastante irrelevante en esa época y que no ha vuelto a interesar a nadie desde entonces.

Nikolai Gogol, tras escribir su inmortal obra cómica *Almas muertas*, tenía pensado continuar con una segunda parte que, afortunadamente, la muerte le impidió completar. Gracias a los fragmentos que sobreviven uno puede ver que era un sermón carente de humor que negaba por completo el espíritu que animó la primera parte. Gogol no comprendió su propia obra maestra.

En la segunda parte de su larga vida, Tolstoi llega prácticamente a disculparse por haber escrito *Anna Karenina*. Una actividad que terminó por parecerle frívola, cuando no pecaminosa. De modo que en vez de continuar por ese camino se dedicó a escribir monótonos y sociopolíticos panfletos religiosos además de perder el tiempo convirtiéndose en el líder de una secta fanática.

Se podrían multiplicar los ejemplos de grandes escritores que no sabían lo que hacían o que se engañaron sobre sus verdaderos logros, lo cual nos lleva a un nuevo problema: la frecuente dicotomía entre el libro y su autor. El contraste, la oposición, entre el escritor y el hombre. En otras palabras, el problema de la biografía literaria.

Muy a menudo, grandes escritores —con buenos motivos— se sienten cansados de las biografías literarias, consideran que sólo sus obras deberían ser el centro de atención de los comentadores. Joseph Brodsky: «Las biografías no explican ni una puñetera cosa». Czeslaw Milosz: «Evidentemente, todas las biografías son falsas, son como las conchas, no se puede aprender mucho de ellas sobre el molusco que una vez vivió dentro de ellas». George Orwell, hablando sobre alguien que quería escribir su biografía: «Cualquier vida vista desde dentro será una serie de derrotas demasiado humillantes como para ser consideradas». V. S. Naipaul, con mucha amabilidad, a la luz de lo que su biografía terminó por revelar: «Cualquier cosa interesante sobre mí está en mis libros».

Un axioma de Paul Valéry sintetiza esta cuestión que afecta a tantos grandes escritores: «Todo individuo es inferior a su mejor trabajo» y Hilaire Belloc explica por qué: «Nunca conocí a nadie que estuviera en consonancia con su obra, cuando su obra era la de un genio. Cuando la obra es la de un genio se encuentra muy por debajo de ella. La cuestión es que no es el mero hombre el que hace la obra, sino un hombre inspirado. Ningún hombre es en sí mismo un genio, su genio es algo que le prestan desde el exterior». Georges Bernanos, un autor humilde y sincero, escribió sobre su obra maestra, *Un cura rural*, que es de hecho una obra de gran profundidad y belleza: «Me gusta este libro como si no lo hubiera escrito yo». A lo que añade: «No soy responsable de lo que he creado: “Vertus deus eli exhibit”, “Cristo hace milagros sin saberlo” —una cita de

los Evangelios, cuando una mujer se acerca y toca su ropa y el poder sale de él sin darse cuenta—.

De modo que nos enfrentamos al misterio de la creación literaria cuando consideramos la distancia que existe entre la obra y su autor. El contraste, la oposición que existe entre el escritor y el hombre es un misterio que nunca ha dejado de obsesionarme desde que escribí un breve ensayo sobre Georges Simenon. ¿Cómo puede uno explicarse esa contradicción entre una obra y su autor? ¿Grandeza de la obra? ¿Mediocridad del hombre? ¿Belleza de la obra, vulgaridad o simple fealdad del hombre? Un ejemplo notorio nada más, el muy conocido caso de Louis Ferdinand Céline, cuya primera novela, *Voyage au bout de la nuit* (*Viaje al fin de la noche*), transformó el lenguaje mismo de la novela del siglo xx y que, a la vez, es un autor que escribió panfletos antisemitas (*Bagatelas para una masacre*, *La escuela de los cadáveres*), poco antes de la guerra, en la época del ascenso nazi.

Tengo un CD dedicado a Céline que recoge la incomprensible contradicción entre el artista sublime y el hombre, que es un despreciable desgraciado. En este CD, un gran actor, Michel Simon, primero lee las tres primeras páginas de *Viaje al fin de la noche*. Escucharlo te pone la piel de gallina... el impacto en bruto del puro genio, lo cual viene seguido por una larga entrevista del propio Céline al final de su vida, que no son más que los miserables balbuceos de mediocres estereotipos, por completo desprovistos de la más elemental conciencia de sí mismo, cuyo nivel intelectual es el de un charlatán, resulta patético.

En esta misma línea, aquí tenemos otro ejemplo, más extremo incluso. Otro novelista francés, algunos años más joven que Céline, Lucien Rebatet, autor de *Les deux étendards* (Los dos estandartes), publicado en 1952 y que nunca se ha traducido al inglés, ni al español. Rebatet fue un fascista. Colaboró estrechamente con los nazis durante la ocupación y, al contrario que Céline, no tiene la excusa de estar medio loco, ya que era un hombre extremadamente inteligente. Al final de la guerra fue detenido y condenado a muerte. No obstante, la sentencia no se cumplió y fue liberado tras pasar siete años en la cárcel, pasando los últimos veinte años de su vida en semioscuridad; pero mientras estaba en la cárcel a la espera de ser ejecutado escribió su gran novela, que no tiene nada que ver con la política, ni con la guerra y que es extremadamente poderosa y bella. Y, si bien la importancia de la novela es reconocida por los verdaderos *connoisseurs*, sigue siendo ampliamente ignorada, incluso en Francia, debido a la naturaleza por completo despreciable y vil de las actividades previas del autor. Y en el resto del mundo es desconocida por completo. Personalmente, debo confesar que fue para mí uno de los más trascendentales momentos lectores de toda una vida y, como ustedes pueden muy bien desconfiar de mis puntos de vista en un tema semejante, permítanme que invoque ahora el testimonio de un testigo irreprochable, el gran cosmopolita erudito de la literatura comparada George Steiner, un profesor y crítico franco-anglo-suizo-norteamericano. Además, que Steiner sea judío es prueba de que es bueno, especialmente impresionante y lo libra de la sospecha de

prejuicios favorables. Esto es lo que escribió en una de sus columnas en el *New Yorker*:

El dilema presentado por Lucien Rebatet es más peliagudo incluso que el presentado por Céline. Rebatet fue un verdadero asesino, un caza judíos, resistentes y gaullistas. A la espera de ser ejecutado (posteriormente fue amnistiado) Rebatet terminó *Les deux étendarts* (todavía sin traducir al inglés). Esta extensa novela se encuentra entre las grandes obras maestras ocultas de nuestro tiempo. Es, además, un libro de inagotable humanidad, desbordante de música (Rebatet fue durante algún tiempo el más destacado crítico musical de Francia), de amor, de perspicacia ante el dolor. La joven en torno a la cual gira la historia no se encuentra menos informada por las radiantes presiones de la vida madura que la Natacha de *Guerra y paz*. ¿Podría proporcionarnos al menos unas briznas de comprensión respecto a las conexiones entre el abyecto y retorcido Rebatet y las maravillas de su ficción? ¿Cuáles son los puentes del laberinto de esta alma?

No tengo respuestas.

El crítico francés del siglo XIX Sainte-Beuve creía que para entender al escritor era necesario conocer

todo cuanto fuera posible sobre el hombre, los detalles de su vida; creía que el hombre y el escritor eran una única persona, de tal modo que un completo conocimiento de la persona debía darnos un conocimiento más completo del escritor.

Si bien medio siglo después, Proust, demolió esta teoría en un ensayo titulado: «Contra Sainte-Beuve», donde expuso con gran agudeza las diferencias entre el escritor como escritor y el escritor como ser social. Proust basó su exposición en las siguientes afirmaciones: «El libro es el producto de un yo diferente al que manifestamos en nuestros hábitos, en la sociedad, en nuestros vicios. Si uno intenta comprender este yo concreto, es en el fondo de nosotros mismos, intentando recrearlo en nosotros, como podremos conseguirlo».

La teoría de Proust de los dos yos: el creativo, interior y oculto, y el social, superficial y a la vista, no fue publicada estando él con vida; solo lo fue en 1970. E. H. Forster desarrolló un concepto muy similar sin conocer los puntos de vista de Proust en su artículo de 1925 titulado «Anonimato: una pesquisa». En este notable ensayo, Forster explora la dualidad esencial de la personalidad del artista:

Toda mente humana tiene dos personalidades, una bajo la superficie, la otra más profunda. La personalidad de la superficie es consciente y alerta, hace cosas como salir a cenar, responder cartas, etc. y difiere vivamente y de forma divertida de otras personalidades. La personalidad

profunda es extraña, en algunos aspectos parece ser una tonta perfecta; pero sin ella no hay literatura, porque a menos que un hombre haga descender su cubo bien dentro de ella ocasionalmente no podrá producir trabajo de primera clase... trabajo que trascienda las idiosincrasias individuales y alcance la calidad universal a la que tiende toda gran literatura. Es el loco anonimato de Homero, Cervantes y Shakespeare.

Más recientemente, en su discurso de aceptación del Premio Nobel en el 2001, V. S. Naipaul reafirmó la central relevancia y validez de esta teoría de la personalidad dual expresada por primera vez por Proust en su «Contra Saint-Veuve».

Ya dije al principio que, además de importante, y difícil, para la dilucidación e interpretación de las obras escritas, la crítica literaria también realiza la más modesta, pero muy útil, de informar pura y simplemente. En la práctica, la mayoría de las veces es sólo gracias a las reseñas como llegamos a enterarnos de la existencia de nuevos libros que quizá nos sean de interés. Como probablemente todos tengamos la misma adicción a la lectura de reseñas de libros, doy por supuesto que no necesito robarles más tiempo hablándoles de lo que es una experiencia común. Me limitaré exclusivamente a mencionar dos posibles peligros que podrían aparecer si uno confía demasiado en esas reseñas. El primero es la ausencia de reseñas, que puede tener consecuencias desastrosas.

El segundo es que los supuestos críticos nos pueden confundir.

La primera, que podríamos llamar *La conspiration du silence*. Buenos libros pueden quedar muertos, grandes escritores enterrados —al menos por un tiempo— debido al silencio de los críticos. Una especie de censura se puede ejercer, a veces por motivos estéticos, en otras ocasiones por prejuicios políticos e ideológicos. Por ejemplo, en el siglo XIX, escritores como Stendhal y Baudelaire nunca disfrutaron estando vivos del reconocimiento que merecían porque los principales críticos literarios de su época los ignoraron porque ofendían el gusto de la época.

En cuanto a la censura político-ideológica no hay más que considerar el caso de Orwell. *Homenaje a Cataluña*, una obra maestra de la literatura, y uno de los más conmovedores testimonios de la guerra civil española. No obstante, a pesar de ser un libro veraz ofendió tanto a las izquierdas como a las derechas, que lo rodearon con un muro de silencio. La edición original, publicada en 1938, constó de sólo 1.500 ejemplares. Transcurridos trece años, en 1951, un año después de la muerte de Orwell, esta diminuta edición seguía en parte sin vender, de modo que esta censura del silencio puede ser atterradoramente efectiva.

Otro problema es que los escritores de reseñas nos pueden confundir, sobre todo cuando tienen mucho talento. Les contaré una anécdota personal sucedida hace un par de meses. Como habrán podido comprobar, estoy muy interesado y me gusta mucho Chesterton; pues bien, supe que había salido una nueva biografía y la primera reseña de la misma salió en *The Spectator*,

que cuenta con una buena sección de reseñas. El autor de la misma era A. N. Wilson, un novelista —confieso que he leído sus novelas—, pero también un notable biógrafo de literatos. Sus biografías de Tolstoi, de C. S. Lewis, de Hilaire Belloc e incluso de Iris Murdoch son absolutamente notables. El autor de la nueva biografía de Chesterton es Ian Ker, autor de una monumental biografía de John Henry Newman hace unos años; de modo que cuando uno ve una reseña de su nuevo libro realizada por A. N. Wilson... ¡muy bien! Uno tiende a confiar en un crítico como él. La reseña del libro era feroz y presentaba el libro, al autor, como un incompetente, un ingenuo... y me hizo cambiar de idea con respecto a comprar el libro. No obstante, unas semanas después, en un estupendo semanario norteamericano que tiene una excelente sección de cultura sobre libros y películas, leí una reseña del mismo libro. Una reseña entusiasta, que decía que el libro era notable. De modo que me quedé perplejo. Compré el libro y, claro que sí, el libro es la mejor biografía de Chesterton hasta ahora. Está soberbiamente investigada, extremadamente detallada, muy documentada, realmente es una lectura indispensable para cualquiera interesado en el tema. Mi pregunta es ¿qué pasa con la reseña de A. N. Wilson, en la que confié debido a su magnífico trabajo como biógrafo de literatos y que es además un buen escritor, un escritor perceptivo? Es evidente que siente animadversión personal hacia Chesterton y quizá también contra Ker, por motivos psicológicos... El resultado es que cuanto mejor es el crítico, cuando más impresionante, más engañosas pueden ser sus conclusiones

algunas veces, de modo que siempre resulta útil contrastar y volver a contrastar.

Por último, un comentario final sobre la cuestión de ¿cuál es la actitud de los escritores respecto a las críticas a su obra? Muchos escritores insisten en que, primero, no aprenden nada de las críticas de sus reseñistas y, segundo, que ni siquiera se molestan en leerlas. Personalmente, creo, que con respecto a lo primero probablemente tengan razón, pero con respecto a lo segundo tengo mis dudas de que digan la verdad. Y es Norman Mailer quien viene a ayudarnos al respecto de esta cuestión al responder con una franqueza apabullante en *The spooky art*, el libro que dedicó a sus experiencias como escritor: «Jamás se me ocurriría no leer las críticas de mis libros, sería lo mismo que no mirar a una mujer que estuviera desnuda delante de una ventana; sea como fuera antes, es innegable que en esas circunstancias resulta interesante». Esto es, me parece a mí, un reconocimiento muy sincero de algo más que evidente.

PRESENTACIÓN

I

«La mayoría de la gente es otra gente —decía Oscar Wilde—. Sus pensamientos son la opinión de otra persona; su vida es una imitación; sus pasiones, una reproducción... Solo existe un modo de desarrollar la propia alma y consiste en despojarse de la cultura».

En efecto, muchos florilegios me recuerdan a un conocido mío bastante taciturno que tenía anotado un repertorio de chistes en una libretita y cada vez que le invitaban a algún sitio, antes de salir, se ponía a memorizar una docena de anécdotas y chascarrillos con la esperanza de poder deslumbrar a sus anfitriones con los fuegos artificiales de su ingenio.

Sin embargo, un florilegio no tiene por qué estar inspirado necesariamente en el deseo patético de impresionar a los demás por medio de esa pátina de apariencia de la que Wilde se burlaba con razón. También puede reflejar una realidad que Alexandre Vialatte

captó con precisión: «El mayor servicio que nos brindan los grandes artistas no consiste en ofrecernos su verdad, sino la nuestra».

Una antología que reuniera citas elegidas solo por su elocuencia, su profundidad, su chispa o su belleza correría el riesgo de ser aburrida, interminable e incoherente. Su unidad interna no debe provenir más que de la personalidad y los gustos del compilador, y ofrecer una especie de reflejo de ellos. Al adoptar criterios de selección de una idiosincrasia tan deliberada, el compilador no cae en la tentación del narcisismo (a este respecto véase la cita de Thoreau en el apartado «Yo»), sino que simplemente observa un principio de organización y de economía.

II

Las citas aparecen en la lengua en las que las encontré, que no corresponde necesariamente con su lengua original, seguidas de su traducción. Por ejemplo, como yo no leo en alemán, mis citas de autores alemanes proceden de sus traducciones al inglés o al francés. Una de las citas de Balzac está recogida en inglés debido a que no conseguí encontrar su versión original.

Dentro de un mismo epígrafe, las distintas citas no aparecen en orden cronológico, sino que se mezclan de forma caprichosa para provocar contrastes, paralelismos o sensación de variedad.

Los epígrafes siguen un orden más o menos alfabético, con contadas excepciones.

Los autores aparecen en algunas ocasiones identificados por su nombre y apellido (Henry James, William James) y en otras solo por su apellido (Chateaubriand, Newman). En este aspecto, me he dejado guiar por el instinto más que por una regla estricta, aunque el lector puede encontrar una información más rigurosa en el índice de autores (vizconde François René de Chateaubriand, cardenal John Henry Newman). Sobra recordar que este libro no es una obra de erudición (y hablando de erudición, véase en el epígrafe «Erudito» lo que pensaban al respecto el príncipe de Ligne, Lichtenberg, Claudel y Hugo, y en el epígrafe «Crítica» lo que opinaba Auden).

Simon Leys
Canberra, abril de 2005