

Señalar lo ilusorio de todo

ENTREVISTA CON SUSANNE KLENGEL

SEVERO SARDUY



SUSANNE KLENGEL: Señor Sarduy, quisiera empezar esta entrevista con una mirada al pintor Wifredo Lam, uno de los grandes artistas de América Latina. Es un personaje que reúne en sí muchas y diferentes influencias culturales. ¿Qué significa Lam y su arte hoy en día para Ud., escritor, crítico y también pintor, viviendo como cubano en París?

Severo Sarduy: Para llegar a trazar la influencia de Lam, quizás no basten los criterios de la pintura occidental. Un crítico o un espectador que se sitúe en el punto de vista, de la tradición representativa occidental —digamos, desde el uso de la perspectiva y desde Alberti hasta la pintura abstracta, o aun desde Altamira y Lascaux hasta Picasso— no comprendería cabalmente la pintura de Lam por las siguientes razones: Aparte del provecho que saca Lam de la tradición occidental, su pintura tiene raíces que se hunden más allá del Occidente y que se pueden explicar de modo cultural. Wifredo Lam era chino, como su nombre indica, el cual deriva de "Chang". Era un chino con influencias de negro y de blanco. Afortunadamente yo mismo recuerdo un poco esa mezcla: soy blanco, soy un poco negro y soy un poco chino también. Yo creo que esta mezcla (que es también una mezcla de culturas y, en definitiva, de actitudes frente a la representación) originó la pintura de Wifredo Lam —única en la historia. Se puede distinguir en él, por ejemplo, la utilización del espacio negativo y del blanco como en los antiguos chinos de la dinastía Song (los animalistas de la Academia de los Song del sur). Evidentemente se da también en él una influencia del mundo africano y por supuesto de la pintura europea. Lam estudió en España, siguiendo la tradición de Sorolla de la pintura hispánica y, en general, de la occidental. Todo esto forma a Wifredo Lam. Su importancia sigue creciendo cada día en este mundo en el que Lam y su arte ejemplifican un mestizaje generalizado. Es el pintor que a mí más me interesa y que más he copiado. La segunda parte de mi libro *De donde son los cantantes*, que es la parte "china", está totalmente inspirada en él.

S.K.: ¿Hay otras referencias a Lam en su obra de escritor? ¿Y piensa Ud. que "La jungla" o "La manigua" (como le llamo Pierre Mabillet a este famosísimo cuadro) podría ser también una metáfora o un símbolo?

* Esta es, sin duda, una de las últimas entrevistas concedidas por Severo Sarduy. Se llevó a cabo en París, el 23 de septiembre de 1992, como parte del Proyecto "Historia de la crítica latinoamericana: 1945-1990", patrocinado por la Fundación Volkswagen. Se publica aquí por vez primera.

S.S.: Efectivamente hay que decir que en Cuba no hay jungla. Es curioso que Lam pintara esta jungla aunque en Cuba no exista. La "manigua" se distingue mucho de la jungla. La jungla es realmente algo quizás brasileño o africano, completamente *enchevêtré*. En casi todo lo que hago hay influencias de Lam, en particular de su cuadro "La jungla". En la portada de mi libro *Cocoyo* se encuentra un detalle del cuadro en el que se pueden ver dos nalgas. Hay que saber que los cubanos somos muy sensibles a esa parte del cuerpo —mucho más que los europeos. Casi podrían representar el emblema de Cuba, si no hubiera prejuicios. Otros detalles del cuadro no son típicamente cubanos pero lo que llama la atención es una especie de violencia que corre bajo el cuadro. Hay tijeras, hay castración... y hay los "orixas" que para mí constituyen el secreto de Lam. Para mí esos seres que se ven en este cuadro y que nadie logra determinar son "orixas", divinidades del panteón cubano, divinidades tutelares de la isla. Es evidente que no analizo el cuadro desde el punto de vista psicoanalítico y freudiano, porque me parece una banalidad.

S.K.: Ud. mencionó el *enchevêtré*, el enredamiento de la jungla "lamiana". Hablando de los textos, ¿existe también una jungla metafórica "lezamiana"?

S.S.: No, yo diría que en el caso de Lezama Lima se trata más bien de una capilla de Churriguera o de una Iglesia de Puebla, de Santa María Tonantzintla o de San Francisco Acattepec. O de la Catedral de La Habana. Se trata por consiguiente de algo ya muy mediatizado por las influencias culturales hispánicas. En lugar de una jungla sería una capilla barroca o rococó o churrigueresca o plateresca. La imagen de la jungla no me parece adecuada para Lezama. Mientras Wifredo Lam viene de una pequeña ciudad del interior que se llama Sagua la Grande, donde había una gran colonia china y negra, Lezama no salió nunca de la ciudad, de la calle Trocadero 162, donde vivió. Era un hombre muy culturalizado que no veía a nadie más que los miembros de *Orígenes*. Ni siquiera eróticamente me parece adecuada la imagen de la jungla. Su erotismo remonta a los griegos, al helenismo un poco idealizado, pero no a la jungla... ¡una capilla de Churriguera!

S.K.: Hablemos ahora sobre sus propios textos, muy a menudo considerados como bastante "difíciles". Son textos antimiméticos, lúdicos, que tienen diversos estratos semánticos entre los cuales también hay inscripciones de cubanismos difícilmente comprensibles para los no-cubanos. Los críticos literarios han señalado sus actos de "desconstruc-

ción", Norberto González Echevarría dijo que Ud. cumple, a través de sus textos, lecturas que están revelando el subconsciente de la literatura latinoamericana. A pesar de que ya se han hecho bastantes explicaciones sobre su obra ¿qué es, según su opinión, lo desconcertante en sus textos? ¿La antimimesis, "l'écriture du corps", el erotismo, el travestismo?

S.S.: Lo desconcertante es la sintaxis, curiosamente. Es decir que todo lo que Ud. me enumera como desconcertante —que haya travestismo, que haya diversos niveles de inteligibilidad, que haya un consciente sudamericano, que el relato no sea lineal, etc.— todo eso pertenece al contenido y por consiguiente al significado. Es la forma la que verdaderamente despista, desorienta y enfurece, a veces, al lector y no el significado ni el contenido. La organización sintáctica, derivada de Lezama Lima y de Góngora, deja al lector como en un barco sin rumbo. La verdadera subversión y la verdadera molestia se encuentra en ese aspecto formal. Por otro lado, también hay lectores que disfrutan realmente de esto y que, al contrario, nunca estarían satisfechos si yo les presentara frases "tradicionales" con sujeto, verbo y predicado. Hay aquí una especie de erotismo, de placer en darle a la frase la forma de una voluta o la forma de un arco. Todo lo que hago tiene, en definitiva, un aspecto muy arquitectónico. El verdadero problema y la razón por la que yo no soy uno de los sudamericanos conocidos como mis amigos y compañeros que son mundialmente célebres, superleídos y estudiados, es simplemente que hay una dificultad formal evidente. No he querido o quizás no he podido franquear eso. Lo que estoy escribiendo actualmente, es quizás legible, pero aún quedan dificultades.

S.K.: Le puedo asegurar que sus textos traducidos al alemán también logran proporcionar justamente este "placer del texto"... ¿quisiera que siguiéramos hablando sobre sus textos. Me parece que son un diálogo sutil y muy intelectual con otros textos y a la vez una reflexión crítica sobre la dimensión retórica del lenguaje en general. ¿Me equivoco?

S.S.: Justamente a propósito de la crítica ocurre lo siguiente en mis textos: En lugar de producir textos de crítica sobre libros o sobre cuadros, en el interior de mi ficción ya hay elementos de crítica, a veces muy negativa, muy paródica. Los personajes se rien de mí, protestan por el destino que yo les doy... He facotizado, incorporado la crítica al interior de casi todos los textos.

Es evidente que existe también un diálogo con otros textos, con los del barroco ante todo. Pero en realidad no hay tanto diálogo más que con esta tradición precisa. No soy un gran, gran lector porque leo muy lentamente y por eso no soy el lector ideal para producir una obra "dialógica" en el sentido "kristeviano" del término.

S.K.: El dialogismo dentro de sus textos sin embargo es muy evidente...

S.S.: Sí, me gusta todo lo sonoro —trabajé mucho para radio— me gusta la música por supuesto y en los libros que yo he escrito hay, más que dialogismo, lo que yo llamaría una "cámara de eco", como la que se utiliza en radio. Todo lo que yo escribo repercute en otro espacio, que es naturalmente el de la gran tradición literaria, desde Góngora y Quevedo hasta Mallarmé, desde Heredia hasta los poetas de Orígenes. No ha habido nunca dialogismo consciente en mis libros, no hay ningún tipo de programación de dialogismo.

S.K.: ¿Cuál sería el público ideal? ¿Hay una manera ideal de leer sus textos, una manera más corporal tal vez? Estoy pensando en una especie de *mise en scène* de la lectura pública de sus textos igual a la que yo asistí recientemente en Berlín —una lectura puesta en escena como un *Travesti-Show* en un *Café-Bar*...

S.S.: Lo ideal —y eso es tal vez un homenaje muy grande a Deleuze— sería que el texto no se limitara a algo cerrado sobre sí mismo, homogéneo, monolítico. El texto debe proyectar un poco de su intensidad a otro campo. Sería ideal, *qu'il se branche*, que se conecte con otra cosa, con la vida sexual del lector, con su pulsión de travestismo, con su deseo de fiesta, con su deseo funerario... Lo ideal para mí (y ahí radica también la dificultad de mi lectura) sería que el texto le exigiera al lector una conexión, una ramificación, un "rizoma" para decirlo con la palabra de Gilles Deleuze y de Felix Guattari. Si de verdad hay una lectura, tiene que desbordar en una ceremonia, por ejemplo. Se trata de arte ceremonial, de arte religioso. Hay una tesis de doctorado en los Estados Unidos sobre el cineasta español Pedro Almodovar y yo. Estoy muy honrado y muy feliz de ese paralelo pero mi escritura es únicamente arte religioso y no tiene nada que ver con el cine de Almodovar, aunque ese paralelo me interesa.

S.K.: Siempre hay mucho de Cuba en sus textos: palabras, sonidos, los textos de Lezama Lima, una cierta topología de la isla, y también la mezcla de Oriente y Occidente, cuando se piensa en las diferentes etnias y culturas de la isla. ¿Le molesta hablar de "identidad"?

S.S.: La identidad es un poco como el sentido del texto, ¿fijese qué cosa tan curiosa! Siempre se pensó que había un sentido, un contenido y entonces el autor arreglaba las formas de la sintaxis, de la pintura, de lo que fuera, para vehicular este contenido. Pero llegó Jacques Lacan a subvertir totalmente este concepto y a decir algo que parecía inconcebible. El sentido resulta ser un producto del significante, un producto del arreglo formal. Es una idea un poco demente, un poco desquiciada, pero es muy posible que funcione así. Creo que la identidad es así. Uno no parte diciendo "Yo soy cubano, voy a escribir ahora un libro con Celia Cruz, con Wifredo Lam, con Benny Moré, con Alicia Alonso, con Capablanca, Amelia Peláez, René Portocarrero, con todos los grandes cubanos, para mostrar panorámicamente a Cuba." No es así. Es más bien como lo explicó Lacan, uno escribe una imagen con plumas de azufre, quizás creyendo en un *Show de Travesti*. Los Congos de Cuba en sus fiestas del 6 de enero en la epifanía se ponían máscaras con plumas amarillas —¡he aquí un ejemplo! Uno describe una cosa y entonces sale un poco el arcaísmo de la cosa, es ahí que puede hablarse de la "identidad". Soy muy "lacaniano" en eso: La identidad es un producto.

S.K.: Sus últimas novelas *Colibrí* y *Cocuyo*, y también la "inspección arqueológica de su piel" que hace en *El Cristo de la Rue Jacob* son libros que tienen un carácter más autobiográfico que las obras anteriores. ¿Quién es este "yo" que está hablando este "yo-sujeto" que Ud. quería "pulverizado" como dijo en cierto momento?

S.S.: Aquí quiero señalar que estoy escribiendo una cicatriz más, porque me rompí la lengua. Así que voy a añadir a ese libro *El Cristo de la Rue Jacob* una cicatriz más. Esto es un detalle biográfico muy simple, y a la vez bastante trágico.

Yo me enfermé, estuve dos veces en un hospital, cada vez durante tres semanas. Eso cambió mi escritura de modo que ese "yo" es mi Yo, un Yo no-suficiente porque no hubo gran sufrimiento físico pero es mi Yo hospitalizado. Es la imagen de la enfermedad y cambió mi escritura como es natural. Ese "yo" es el Yo de mi cuerpo, con todas las cicatrices. Queda una cicatriz, que todavía no he escrito, en la lengua. Residuo de un caída; la cicatriz es la memoria, lo que quiero, sin saberlo, conservar.

S.K.: ¿Qué es, y dónde está situado para Ud. "lo Otro"? Su visión del oriente juega un papel importante con respecto a la alteridad... ¿"Lo Otro" se encuentra allí, en el oriente?

S.S.: Yo percibí la alteridad en el Tibet —estaba en Sikkim, en Bután, en Asam, en esos monasterios donde yo terminé mi novela *Cobra*. La alteridad no es tan evidente desde el punto de vista físico, los monjes obran como todos los monjes. La música es efectivamente muy desconcertante con esas trompetas que se despliegan, con esos címbalos —el paisaje, la arquitectura, todo es muy alógeno con respecto al Occidente. Pero quizás la verdadera alteridad está en el budismo en sí, en su relación con el cristianismo. El budismo no es una religión sino una moral (en un sentido diferente al nuestro) en la que no hay premios ni castigos, no hay acciones positivas ni negativas. Todo lo que nosotros hacemos en Occidente está "connotado" de un aspecto moralista. En el budismo no hay ese aspecto, es otra moral en la que hay causas y consecuencias. Allí sí se ve una alteridad muy grande. Para volver a mi enfermedad: En esa larga estancia en el hospital fue eso lo que comprendí. El encadenamiento, la unión indestructible de las causas y las consecuencias, ese es el budismo. Es la verdadera subversión en el pensamiento oriental.

S.K.: ¿Se puede decir que un cierto budismo siempre juega un papel latente en sus textos, aunque no sea tan visible como por ejemplo en "Maitreya"?

S.S.: Sí, una de mis inquietudes mayores es la de demostrar la ilusión —hay un travesti constante en mi literatura—, la ilusión del sexo, la ilusión de la figura humana, la ilusión antropológica, antropomórfica. El budismo es un modo de señalar lo ilusorio de todo. El verdadero budista sabe que incluso lo más material es ilusorio.

S.K.: ¿Qué búsqueda, qué deseo se expresa en su escritura?

S.S.: Creo que esa literatura tan particular que yo practico es como toda en ese sentido. Persigue lo mismo que toda actividad simbólica humana: eliminar la soledad. El problema de toda actividad simbólica —de la arquitectura a la pintura, al ballet sobre todo— es eliminar por un segundo la soledad, ese problema fundamental del hombre del siglo XX como ya lo vio muy bien Kafka. En ese sentido mi literatura no es diferente porque el deseo de eliminar la soledad está en la tradición occidental. No se trata ni siquiera de una búsqueda de amor, se trata únicamente de no estar solo —hay que decirlo negativamente. Los personajes de las novelas le acompañan a uno. Le dicen cosas al escritor, y a veces son como las muñecas o muñecóns mecánicas del expresionismo alemán. Todo es exacerbación del color: hiperestesia, fuego. Ansiedad.

S.K.: Quisiera que hablásemos un poco sobre su trabajo de editor aquí en París. Ud. se desempeña en el área de la mediación cultural. Es un intermediario de la literatura lati-

noamericana en el espacio francófono como lo era Roger Caillois con su famosa colección de *La Croix du Sud*. ¿Cómo ve Ud. el papel que juega la literatura latinoamericana para la producción literaria en Francia? ¿Qué se puede decir hoy de la tradicional oposición de centro cultural europeo-norteamericano y la periferia —en este caso la "periferia" latinoamericana?

S.S.: Bueno, en eso soy un poco patriótico y sectario. Creo que el idioma que va prevalecer en el siglo XXI es el español. Por eso no puedo escribir en francés. Creo que el porvenir del planeta está en América latina, con toda su horrenda miseria, con toda su violencia, con todo el horror. Pero de ese horror va a salir algo —un poco como en la India, donde salen del inmenso horror los grandes mensajes pacíficos y culturales.

S.K.: ¿Los textos de Salman Rushdie por ejemplo...?

S.S.: Claro, mensajes religiosos también. En definitiva yo creo que en América Latina, aunque se haya agotado el realismo mágico, siguen otras literaturas.

En cuanto a la producción literaria aquí en Francia cabe decir que muchos de los escritores estaban muy fascinados al principio (y lo siguen estando todavía) por autores de la talla de García Márquez, de Sábato, de Borges... Pero es curioso que yo he tenido que confrontar un problema serio: Los lectores creen que ya terminó esa literatura, porque ya le dieron la vuelta a esos grandes maestros. Mi función es demostrar que hay otros libros, otros autores, que todo sigue, que nada se ha detenido. La colección que yo dirijo y que sigue la tradición de Roger Caillois va muy bien ahora. Después de algunas dificultades al principio —creían que después de García Márquez no había nada— es obvio que sigue la literatura sudamericana.

S.K.: Para la discusión actual en la teoría literaria el impacto de la literatura del realismo mágico en los escritores del mundo entero es, sin embargo, muy importante...

S.S.: Sí, pero yo diría que más que impacto se trata de copia. Los franceses, alemanes, norteamericanos, muchos de ellos han hecho cada uno sus *Cien años de soledad*. Pero eso forma parte del mimetismo normal.

S.K.: Hablemos un momento de las realidades actuales, muchas veces dolorosas, en que vivimos y que nos preocupan: ¿Qué importancia tiene la literatura y, más en general, la producción artística, en una época que está sufriendo cada vez más la segregación étnica, un particularismo radical y a veces racista en muchos lugares de la Europa actual?

S.S.: Pregunta tremenda... Yo vengo de Cuba, un país donde la guerra no existió. Existía como noticia en los periódicos y para mí cuando era niño (yo nací en el 37) la guerra no existió. Cuando desembarqué en Europa hace 30 años o más, Europa me aportó todo, absolutamente todo lo que sé hoy en día, todo lo que tengo. Europa me lo dio todo desde Piero de la Francesca hasta Morandi, que es mucho, pero también me dio el horror de Auschwitz. Vivo aquí en un contexto judío y mi primera tendencia en el seno de esta familia judía que perdió muchos de sus miembros en Auschwitz, fue olvidar. Pero hoy al ver lo que ocurre actualmente en Alemania —y cito a Alemania como un ejemplo más— creo que no hay que olvidar nada, que hay que recordarlo todo.

S.K.: Y los intelectuales ¿qué papel tienen y cómo deberían enfrentar estos eventos y procesos?

S.S.: Un intelectual tiene el deber y la función de estar muy alerta a esto. Yo mismo era el primer irresponsable porque al principio pensé que era mejor olvidarlo todo, pero ahora creo que hay que mantener muy viva esa historia reciente.

S.K.: Frente a estas tendencias reales de nuevos nacionalismos, de exigencias de identidad nacional, étnica, cultural y tal vez también sexual, sus conceptos de simulación, de "camouflage", de mascarada, de travestismo, de engaño, que me parecen ser una versión radical de la hibridación cultural ¿no tienden a ser una utopía?

S.S.: Tienden hacia una utopía, es verdad. Pero nunca tienden al poder porque son paródicos y humorísticos. El poder no soporta la hibridación, la parodia, el humorismo, el carnaval. Quisiera recordar a Hitler, quien parece que se puso fuera de sí cuando vio a Chaplin imitando al dictador. Había soportado todo —menos la risa. Así que yo creo que mis textos van hacia una utopía que es una utopía muy corrosiva y subversiva. Por eso mis libros no se publican en Cuba. Mi libro *De donde son los cantantes*, que es un poco el libro de la identidad nacional, no se publica ni se lee.

S.K.: ¿Hay alguna esperanza de que una comunicación intercultural que se opone a estas tendencias segregacionistas sea posible?

S.S.: Sí, pero eso ya es un aspecto más mecánico de la creación porque, forzadamente, con los medios actuales de comunicación se llegará a una literatura planetaria. Lo mismo sucede en la pintura.

S.K.: En los años 60 Ud. empezó a desarrollar sus ideas sobre el barroco. Las nociones de lo barroco y de lo neobarroco son dos términos que de vez en cuando han sufrido un uso inflacionario. A veces tienden a servir para describir todo tipo de "kitsch", de lo cursi. Por otro lado se han establecido investigaciones muy serias sobre el barroco teniendo en cuenta que se trata de una época decisiva, sobre todo con respecto a las culturas de América Latina. ¿En qué sentido las nociones barroco y neobarroco son capaces de describir actuales fenómenos estéticos y también culturales? ¿Serían estos términos más útiles que los términos de las todavía vigentes teorías postmodernas?

S.S.: Bueno, la pregunta merece un libro entero de desarrollo... Hay mucho interés por el neobarroco, hay muchas revistas, conferencias, que se ocupan de este fenómeno. Yo creo que la palabra barroco ha sido hoy en día *galvaudé*, es decir ya pasa por todas partes, ya no tiene sentido porque ya todo hoy es totalmente barroco —¡hasta Sartre! Habría que volver a una especie de dureza, casi de sectarismo con respecto a este término. Yo me propuse lo siguiente: volver a la fuente, al modelo astronómico del cual surgió el barroco. Nunca leí el barroco como una tendencia estética, lo que se hace ya en todas las universidades del mundo, o en la Escuela del Louvre de la cual soy graduado —esta pura tendencia estética no me interesa. Yo quería quizás practicar una epistemología de tipo "Foucault", tratando de ver cuáles eran las bases en otros registros. Encontré que el registro más importante era la astronomía, sobre todo porque el sistema de Kepler descentra el sistema de Galileo convirtiendo las órbitas de los planetas en elipses en lugar de círculos. La astronomía era un poco el modelo del barroco. Hoy también con el caso del neobarroco, vivimos en teorías astronómicas muy

inestables como en el caso del siglo XVII. Vivimos evidentemente con las teorías del "Big Bang" sobre todo. La otra teoría que se llama "steady state" está un poco desacreditada. Vivimos en un mundo de *basculément*, de caída, donde el ser humano no está seguro en qué universo vive. En estos períodos el barroco por una parte y el neobarroco por otra se producen como una especie de proliferación que va a centrar al hombre en algo a partir de modelos astronómicos o matemáticos y no puramente estéticos. La noción de "postmoderno" no tienen ninguna pertinencia para mí, porque es puramente estética. Todo se repercute exclusivamente en la retórica plástica o literaria. La astronomía es lo que más me interesa. Recientemente una revista francesa me pidió una opinión sobre el barroco y yo contesté que habría que preguntar a los astrónomos y cosmólogos de hoy lo que piensan del universo. Eso es el barroco como Kepler fue barroco.

S.K.: Y para terminar volvamos una última vez a la crítica literaria actual: ¿Qué importancia tiene para Ud. como escritor la crítica literaria?

S.S.: Yo creo que hay críticos actuales, jóvenes, extremadamente brillantes. En mi propio caso el trabajo de Roberto González Echevarría tiene una importancia muy grande por las siguientes razones: Cuando yo empecé a escribir aquí en Francia tuve un poco de atención del público y de los críticos. Los críticos escribieron en seguida sobre la "desconstrucción" que había en mis textos, sobre el travestismo, sobre todos esos aspectos. Nadie hablaba sin embargo de la base cubana (que yo efectivamente había adquirido porque llegué a Europa a los 21 años), de la charada a los aspectos de la cultura china. Por fin llegó ese libro de Roberto González Echevarría *La ruta de Severo Sarduy* donde está explorado ese mundo realmente con admirable precisión.

S.K.: ¿Considera Ud. el libro de González Echevarría como una especie de complemento a su propio texto?

S.S.: Sí, totalmente. Le voy a dar otro ejemplo de crítica literaria actual que me interesa enormemente. Soy un gran lector de San Juan de la Cruz, es el autor que yo leo casi todos los días, y por eso estoy apasionado por la obra de Luce López Baralt. Es una islamista pero su trabajo va mucho más allá de una particular religión o cultura. En el caso de San Juan de la Cruz creo que su descubrimiento va a marcar la historia de la lectura de este autor. Para ser breve, ella ha descubierto que lo que nos parecían irregularidades sintácticas, defectos de construcción, "dislates" en San Juan, tenían su origen en la estructura del hebreo del *Cantar de los cantares* o en la estructura del árabe. Autores árabes como Ibn Abd Rabbih y otros estaban presentes en San Juan de la Cruz aunque no se sabe por qué intermedio. Quizás simplemente porque él estudió en Salamanca, donde se enseñaba el hebreo...

S.K.: ¿Esto significaría que un análisis de textos implica una lectura muy amplia tomando en consideración otras culturas, otras lenguas?

S.S.: Quiere decir que autores de ese orden como San Juan de la Cruz o Santa Teresa, no se pueden leer únicamente con la base del castellano ni de la cultura de la época. Hay una especie de "cámara de eco" propiamente "divina" y hay que investigar muy bien en todas las manifestaciones de Dios. ✽