

## PERFIL

# — Sainte-Beuve —

## El abuelo

*Sainte-Beuve, que el año pasado cumplió doscientos años de nacido, es el primer crítico moderno, al ser el primer autor que desarrolló un sentido artístico en su mirada sobre obras ajenas. Prolífico, ciego a veces a sus contemporáneos, bestia negra literaria de Proust, Sainte-Beuve regresa, nos dice Blas Matamoro, en sus virtudes y defectos titánicos.*

I  
 Con doscientos años cumplidos, Charles-Augustin Sainte-Beuve merece un rescate. Quizá se lo haya inhumado demasiado pronto, sin tener en cuenta que en el mundo de las letras, que es el mundo de la lectura, no hay muerto incapaz de resucitar ni inmortal que no esté en peligro de muerte. Desde luego, teóricos y académicos han hecho lo suyo en estos dos siglos, especialmente al intentar construir una ciencia de la literatura (alemanes de 1930, formalistas rusos y checos, estructuralistas franceses) o al ceder la palabra a ciencias o meras disciplinas consideradas superiores (lingüística, sociología, psicoanálisis) para derivar hacia una primacía de la lectura con la estética de la recepción. La crítica manipulada desde sedes ideológicas, fueran políticas o grupales (razas, sexos, naciones), corrió asimismo sus peculiares riesgos. El abuelo Sainte-Beuve ha decidido volver.

Varias razones hay para el insistente retorno. La primera es que Sainte-Beuve tal vez sea el primer crítico en sentido moderno del término. Hasta entonces había habido teóricos de la poética, doctrinarios de las poéticas y escritores de tendencia que editaban gacetas, mercurios y almanaques. Sainte-Beuve abrió el espacio de la crítica al periodismo, al indefinible público que se supone lector de libros, de cualquier libro, de todos los libros. Atravesó distintas y fuertes corrientes filosóficas y estéticas, desde el neoclasicismo de la Revolución Francesa hasta el positivismo de la República Francesa, la Tercera o la Cuarta. En todo caso, vindicó la primacía del lector en el ejercicio de las letras y, en consecuencia, el carácter de arte —no de ciencia ni de técnica— de la crítica. En esto, sigue siendo actual y, de alguna manera, cuantos hacen crítica literaria pertenecen a la categoría familiar de sus nietos.

En 1829 —con apenas veinticinco años— Louis-Désiré Véron lo introduce en la *Revue de Paris*. En 1831, Buloz lo lleva a la *Revue des Deux Mondes*. El mismo Véron, inventor del folletín,

lo incorpora a *Le Constitutionnel* en 1844 y luego lo pasa a *L'Indépendant*. En 1849 inicia la serie de las *Causeries du Lundi*, que hoy suman veintisiete volúmenes (¡donde no figura Victor Hugo!). Suma y sigue: cinco volúmenes de *Portraits contemporains* (1869) y tres de *Portraits littéraires* (edición póstuma de 1908/1909). Toda ella es obra menuda y suelta, a la cual corresponde sumar los títulos orgánicos, novelas y poemarios. Desde luego, estamos ante un edificio difícil de recorrer, en el cual abundan los nombres protegidos por el olvido, prueba de una minucia infatigable y que hace a la historia de la crítica, aunque no siempre a la crítica. La antología se impone y hay varios de sus ensayos breves que se consiguen en las librerías.

La travesía de Sainte-Beuve tiene una fecha de arranque, el siglo XVIII, que él define: “Tenía la audacia en la frente, la indiscreción en los labios, la fe en la incredulidad, el desborde de los discursos, y de sus manos caían puñados de verdades y errores” (*Diderot*, junio de 1831). Podría esta fórmula servir de autorretrato y fijar su querencia en la claridad del razonamiento y la nitidez de la forma, propias de una mentalidad clásica. Estos anclajes le permitieron atravesar distintas corrientes de pensamiento. No las despiezó para volverse ecléctico. Más bien las consideró dialécticamente, de modo que podemos ver cómo se escuchan en él, cómo se las fuerza a dialogar.

Destutt de Tracy, Littré y Larousse, entre otros, habían fundado la *ideología* como ciencia natural de las ideas. Napoleón odiaba a los ideólogos, pero ellos tomaron el Colegio de Francia y la convirtieron en un vocablo del léxico napoleónico hasta alcanzar el sentido despectivo con que algunos la usan en la actualidad. Los ideólogos fueron influidos por el transformismo de las teorías de un naturalista, Lamarck, y sus sucesores mezclaron sus herencias de modo ecléctico: Leroux, Lherminier. Sainte-Beuve observó lo curioso de esta deriva: el clasicismo era conservador en arte y progresista en política, al revés que el primer romanticismo.

Los eclécticos derivaban, a su vez, de Saint-Simon, influyente en política a través del partido doctrinario y antepasado del socialismo romántico. Los sansimonianos no dejaban de ser eclécticos y se situaban a mitad de camino entre liberales y realistas. Recuperando el enfoque científico de los ideólogos, los positivistas, también de raíz sansimoniana, propusieron métodos rigurosos de lectura: la literatura responde a determinaciones de raza y ambiente, y se fija por herencia, generando una cultura. Los géneros evolucionan y progresan haciéndose cada vez más complejos. Así trabajaron Taine, Lacombe, Furetière y, a su manera, Zola, que se basó en una lectura muy peculiar de las teorías biológicas de Claude Bernard.

Hay en Sainte-Beuve algo de determinismo al subordinar la obra a la vida del escritor pero enseguida, también, lo opuesto: la primacía del lector espontáneo que reacciona ante el texto e intenta razonar sus reacciones, haciéndolas objetivas y, en consecuencia, universales. Busca en el caso la norma, que es lo contrario del positivismo.

No es el menor punto de contacto con los románticos, aunque por principio rechazara el culto a la desmesura, el impulso, la grandeza sin forma, la rudeza del delirio. Como dije antes, su ideal estético está fijo en el siglo XVIII, del cual saltaba al origen de la lengua moderna y la literatura de Francia, el XVI (*Cuadro histórico y crítico de la poesía y el teatro francés del siglo XVI*, 1828). Ideal estético quiere decir meta y no dogma, porque siempre Sainte-Beuve se encuentra con el presente histórico, el momento de sus lecturas.

Románticas son sus narraciones autobiográficas en clave. Romántico, el uso del seudónimo de Joseph Delorme, uno de los personajes de sus novelas. Romántica, su concepción de la mujer: embriaguez y veneno, corazón custodiado por los ángeles, voluptuosidad que es una mezcla de placer físico, desenfreno, delirio, *spleen*, tristeza, desesperación. Antirromántica, su definición del romanticismo como la enfermedad del siglo, contrarrestada por el virus opuesto, el positivista. No le interesaba la música, salvo las canciones de Schubert, romántico si los hubo. Ni siquiera cumplía con el rito burgués de ir a la ópera. Este forcejeo se pone en escena en su relación con Victor Hugo, dejando de lado todo lo anecdótico. Tanto le importaba Hugo que se hizo amante de su mujer, y si cuestionaba sus desbordes formales no cesaba de admirar su potencia creadora.

Como se ve, Sainte-Beuve habita una encrucijada. No una cruz de caminos, sino una telaraña de doctrinas y teorías. De este embrollo sale por medio de un complejo modelo de crítico. Ante todo, intenta liberar a la crítica del comercio de librería, vindicar su carácter autónomo. Le interesan los nombres menores, los que no entran en listas de ventas ni en cánones académicos. Desdeña las jergas provenientes de las ciencias: el crítico es un escritor y su léxico ha de ser personal. No cree en el progreso del arte, más bien en las rupturas de su historia. En el crítico hay, de entrada, una vocación poética que se desplaza de la escritura primera a la escritura segunda a través

de la lectura, que se da como un arte y no como una técnica o una propedéutica, mucho menos como una doctrina. Ni regla clásica ni predicación romántica, aunque no hay arte que deje de reflexionar sobre sí mismo: el clásico, como ejemplo de la preceptiva en la obra; el romántico, como creador de la norma por medio de la obra.

El ideal del crítico es el *amateur universel*, que elude sus peculiaridades y se esfuma ante la obra, dejando fluir la voz segunda de la misma obra en la cámara de ecos de la lectura. Es un viajero que recorre el mundo hospedándose en cada libro como en una posada necesaria y pasajera.

La tarea del crítico es buscar el inhallable centro del artista y resolver la búsqueda en epigramas. No la biografía exhaustiva, sino los datos biográficos que sirvan para trazar aquel doble y contradictorio –cuando no incoherente– retrato del escritor. Por medio de la figura del río que contornea los cimientos del castillo, describe el merodeo de algo virtual a lo que se dota de cierta realidad, nunca definitiva. O, por valerse de otra figura: el crítico es un anatomista que actúa con el arte de un escultor. O de esta otra: el crítico es un médico solterón que cura a los hijos ajenos porque no los tiene propios (agrego, por mi parte: o porque son hijos ilegítimos, abandonados en el umbral del orfanato).

Estas generalidades no impidieron a Sainte-Beuve ser prolijo. Abundan en sus lecturas unas observaciones sobre recursos prosódicos, insistencias fonéticas y giros gramaticales de cada escritor. Son los ingredientes que hacen la estructuración del texto, lo que él denomina estilo. En esto también guarda las debidas distancias, porque el estilo, que es la obediencia a las reglas en el clásico, es, por el contrario, la explosión de la individualidad en el romántico. El estilo, según Sainte-Beuve, no es ni de la preceptiva ni del sujeto, sino del texto.

Saliendo al espacio exterior, se impone el tema de las relaciones entre arte y sociedad. El arte expresa a una sociedad tanto como ella a él. La sociedad, además, traduce el arte al recibirlo. En esta dialéctica se sostiene el crítico. A su vez, si bien la literatura expresa a su sociedad, es obra del espíritu, flujo de heterogéneos elementos. Un ejemplo: en tiempos de Dante, muchos escribieron en lengua toscana, pero hizo falta Dante para que existiera la *Divina comedia*, obra única. Media en el fenómeno algo imprevisto que llamamos talento por llamarlo de alguna manera, pero que es una partícula misteriosa, irreductible a cualquier ciencia.

Entonces: si bien todo arte es circunstanciado porque se da en una determinada circunstancia histórica, no es completamente circunstancial porque cuando la circunstancia pasa, algo de la obra permanece. No toda la realidad humana es social porque existe el individuo, que es único, y de lo único no hay ciencia. Hay, en cambio, arte, como Sainte-Beuve sostiene discutiendo el método “natural” de Deschanel.

Puede trazarse una oposición y su conciliación, a partir de lo que acabo de describir. De un lado: la época, el tiempo, el momento concreto y único, la determinación. De otro: el arte,

la marca de lo eterno, las categorías clasificatorias y la libertad. El punto de encuentro es el escritor o, por decirlo con la palabra que prefiere Sainte-Beuve: la *nature* de cada cual.

Lo anterior nos lleva al nudo de su propuesta: el posible método. Es lo que más se le ha cuestionado, la subordinación de la obra a la vida, el historicismo rudo y chato que se lleva mal con la primacía del texto leído por cada quien. “Tengo un método [...] formado en mi práctica y una larga serie de aplicaciones lo ha confirmado ante mis ojos”, dice en *Chateaubriand jugé par un ami en 1803*. En principio, pues, se trata de una pragmática, es decir una práctica que busca su regla en ella misma, sin plantearse de antemano. O, si se quiere, dicho de modo más ambicioso y cancilleresco: un discurso del método.

¿Aplicó severamente el dichoso método? Prefiero creer que no. Por ejemplo: cuando se ocupa de Virgilio describe al escritor y narra su vida por medio de estrictas y puras invenciones. Más que “vida y obra” puede retitularse “novela y obra”. En verdad, Sainte-Beuve traza siempre dos retratos de sus escritores. Uno es el ilusorio, hecho en vivo, o sea el que ansiaba parecer el mismo escritor, tal como quería ser reconocido. Otro, el que surge *post mortem* de esa suerte de autopsia practicada a su obra por el anatomista y escultor que es el crítico. Aquélla es obra de la imaginación; ésta, de la artesanía.

2

Continuamente, el estudio de la literatura llevó a Sainte-Beuve fuera de ella, hacia ese lugar que, para entendernos, llamamos mundo. Ya se vio su disparo hacia lo social. También lo hubo hacia lo moral, porque su vindicación del individuo que escapa a toda ciencia es un reclamo de libertad. Aquí nos vemos en pleno comercio del escritor con las ideas y al margen de la ideología napoleónica de los ideólogos.

Sainte-Beuve se permitió ser religioso pero incrédulo y anticlerical; republicano pero apolítico y esnob de amistades nobles; bonapartista de Luis Napoleón y crítico de su política represiva. Así, los jóvenes lo abucheaban en sus conferencias y lo consideraban un maestro de republicanismo.

Si miró las literaturas de su tiempo desde un ideal Setecientos, consideró la sociedad de su época desde un ideal Seiscientos, un siglo pobre pero grandioso que produjo la lengua literaria francesa, la misma que Valéry iba a considerar vigente en pleno siglo XX.

Tal vez aquella continua apelación al siglo XVII lo haya acercado al mundo de Port-Royal, una manera de ser y no ser católico siendo jansenista, o sea provinciano, puro, fatalista pero, eso sí, a la altura de Racine y de Pascal. Sainte-Beuve se imaginó instalado en una suerte de hueco abierto entre jansenistas y jesuitas, entre retóricos áticos y retóricos asiáticos: el agujero del filósofo. En todo caso, admiró la figura de Cristo, el sacrificio de Dios que muere para salvar esa poca cosa que es el ser humano.

Port-Royal irradiaba, a su vez, otra tremenda fascinación, tan terrible como el amor de Dios por la criatura, la desmesu-

rada caridad de la Gracia, algo irresistible que crea, a la vez, la estricta multitud de los elegidos. Vivió desgarradamente esta intuición, sintiéndose cómodo al saberse elegido, desesperado cuando dudaba figurar entre los réprobos. En 1845, como era lógico, su libro sobre Port-Royal ingresó en el Index. Fue un honroso ingreso pues, salvo Vigny y Musset, lo acompañaba la mejor literatura francesa de su tiempo.

3

Son innumerables los juicios críticos de Sainte-Beuve. Se le han echado en cara unos cuantos y se ha generalizado, injustamente, su insensibilidad por los contemporáneos. Me permito subrayar un error suyo difícil de sustanciar: Stendhal. Lo ve como un escritor de escaramuzas, aventuras y brillos ocasionales, tal si hubiese leído su reducción en historieta para niños o en una mala adaptación al cine, dos géneros que no existían por aquellos años. Es cierto que, salvo el generoso ejemplo de Balzac, Stendhal tardó lo suyo en ser aceptado por las instituciones, pero Sainte-Beuve la pifia gravemente al hacerle reproches de moralismo, señalando que no hay en sus novelas ningún personaje moralmente positivo, porque justamente Stendhal explica esta ausencia como una moralidad: exhibir el vicio y la flaqueza es la mejor manera de estimular al lector a tomar partido por la virtud y la fortaleza.

Pero, con todo, eso no es lo más grave, sino el hecho de que Sainte-Beuve, tan buen lector de los moralistas franceses del barroco, que son los fundadores de la moderna psicología, no haya percibido cómo Stendhal aprovecha esta psicología para trazar el camino de regreso al mundo moral, invirtiendo la dirección de La Rochefoucauld, La Bruyère o Saint-Évremond. Esta lectura estaba servida para el crítico y no haberla practicado carece de cualquier justificación.

En cambio, cabe señalar que Sainte-Beuve percibió la existencia de genios tan raros como Gérard de Nerval y Aloysius Bertrand. Si Musset le parecía un ejemplo de embriaguez sin pies ni cabeza, Baudelaire, “el Petrarca del horror”, es la voz del individuo hecho persona poética, lo cual define sencillamente toda la poética contemporánea, o sea la anunciada por el mismo Petrarca y que desagua en Mallarmé.

Tampoco es desdeñable la descripción que hace de Flaubert como quien va más allá del romanticismo y del denegado Stendhal, o sea que no se plantea el arte como consuelo ni como agente moralizador, sino como ejercicio de la verdad según la entendía el mismo Sainte-Beuve: desaparición del autor, aparición del estilo, uso del escalpelo como el científico que observa con madurez, fuerza y dureza, o sea con las cualidades del escultor, porque no está diseccionando un cadáver sino tallando una obra.

Difícil de objetar es igualmente el retrato de Balzac, sin duda el artista con quien lo vinculaba una mayor empatía. Balzac es el pintor de una sociedad que es como una mujer coqueta que lo enamora pero que él es capaz de describir después de observarla con la debida distancia, a la vez que

inventándola, según ocurre siempre con los enamorados. Balzac no pierde nunca su punto de vista, su subjetividad narradora, al revés que Flaubert, impersonal, impasible, siempre jugando a la ausencia. Si Balzac es el actuario, Flaubert es el testigo.

Balzac pretendía ser un novelista científico, pero su ciencia no pasaba de Cagliostro y Messmer, o sea de atractivos charlatanes con gran poder de sugestión. La verdadera presencia científica en Balzac es Buffon, una poderosa intuición fisiológica. Pero como no todo es científicamente cognoscible en la sociedad, hace falta inventar lo que no se puede conocer y es entonces cuando el observador cede el paso al vidente, como ocurre con el personaje balzaciano de Ursule Mirouet. Por eso *La comedia humana* “embriaga y da vértigo”, por lo grandioso de su construcción y por las zonas de dudosa calidad “real” que salen a cada paso al encuentro del lector. Esta ambigüedad es la que hace vivos a los personajes de Balzac, a pesar de su abuso de la caricatura, porque oscilan y no se petrifican en un tipo, según ocurre con Dumas y George Sand, mejor redactora que Balzac.

Sainte-Beuve ha dejado, además, una aguda observación sobre el realismo de Balzac, invirtiendo su recorrido. En sus novelas hay descripciones de ambientes que han acabado por convertirse en modelos de decoración, de manera que existen, en la realidad de las casas francesas, unos salones balzacianos. Con esto ya estamos en pleno Marcel Proust, que ha terminado bautizando el pueblo de Illiers con el nombre que, supuestamente, tiene en su novela: Combray.

4  
Una de las grandes construcciones literarias del siglo XX, *En busca del tiempo perdido*, nace de una embestida de Proust contra Sainte-Beuve que acaba siendo una afirmación oblicua de Sainte-Beuve. Si los críticos son nietos de Sainte-Beuve, Proust es su hijo.

Proust se ocupó de nuestro crítico a partir de 1905 y, sobre todo, en torno a 1908. Luego, su interés fue decreciendo hasta desaparecer en 1912, cuando empieza a publicarse su libro. Es curioso que la exclamación proustiana “Sénancour soy yo”, que imita la atribuida a Flaubert (“Madame Bovary soy yo”), derive de unas lecturas de Sainte-Beuve sobre Sénancour: el prefacio a la reedición de *Oberman y Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* (edición definitiva de 1889).



Ilustración: LETRAS LIBRES / Mauricio Gómez-Morín

En 1908 Proust se propuso escribir su *Contra Sainte-Beuve*, pero se sintió bloqueado a menudo, acaso porque intuyó que no era el proyecto lo que íntimamente deseaba hacer sino algo que la escritura le iba imponiendo con vaguedad y fuerza. Creyó querer escribir una refutación del método *samboviano*, que sólo sirvió para ignorar a los grandes escritores de aquel tiempo y ensalzar a olvidables mediocridades. Tampoco le gustaba el estilo charlado de Sainte-Beuve. Ni luz ni conversación: un verdadero libro “es hijo de la oscuridad y del silencio” (por esos años, Kafka apuntaba casi lo mismo). Más aún: aquél tiene algo de obsceno.

El proyecto vacila. No es ya un estudio sobre el escritor,

sino una novela sobre él. Luego, otra novela, cuyo protagonista es homosexual, tal vez Charlus o el propio Narrador. El texto terminaría con una conversación sobre crítica literaria y, en especial, sobre Sainte-Beuve, lo que justificaría el trayecto anterior. Unas cuatrocientas o quinientas páginas. Distribuido y diluido en la novela, el estudio sobre Sainte-Beuve no existirá nunca.

Proust deja de lado lo escrito, que hoy conocemos como *Jean Santeuil*. Tiene ya el comienzo y el remate, lo cual señala su carácter parabólico. En el verano de 1909 está en plena tarea. Luego la tarea se alarga y piensa en publicar la obra en 1910. Le ofrecen darlo como folletín pero la extensión lo hace imposible. Por fin, entiende que está escribiendo “una suerte de novela”.

¿Qué atrajo y distanció a los dos escritores? En rigor, Proust quería cuestionar el realismo y el progresismo en literatura, dejar de lado la idea de que la literatura es cosa de una época y que vale lo que el personaje que la produce. En especial, advierte que el yo que escribe no es el habitual, que la persona moral se compone de varias personas superpuestas, que el poeta es el mismo de siempre en tanto arquetipo que crea y recrea la misma literatura. Uno es el sujeto del tiempo y otro, el del Tiempo. Hay una dialéctica entre el uno y el otro. Hay que hacer hablar al otro y escucharlo, pero ¿dónde está ese otro?



**Librería Mora**  
Humanidades · Ciencias Sociales

En nuestra nueva librería encontrará  
todas las publicaciones de instituciones  
mexicanas especializadas.

Nuestro librero le atenderá personalmente.  
Si la publicación que busca no la tenemos,  
nosotros haremos lo posible por conseguirla.



Instituto de Investigaciones  
Dr. José María Luis Mora  
Plaza Valentín Gómez Farías 12,  
San Juan Mixcoac, sobre Augusto Rodin,  
atrás del Parque Hundido  
Tel. 5598 3777 ext. 1129  
www.mora.edu.mx



Por otra parte ¿escucharlo no es también censurarlo? El otro habla una lengua bárbara y se impone traducirla y darle forma para hacerla universal. Aquí Proust parece obedecer a otra de sus bestias negras: Mallarmé. Y, si bien se mira, lo que le preocupa son los ecos de Sainte-Beuve más allá de la superficie de lo dicho por Sainte-Beuve. Por eso se trata de un lazo filial.

Proust tuvo por la época un confidente de sus vaivenes creadores, el escritor Georges de Lauris, que llegó a ser el primer lector de la *Recherche*, de su primera parte aún inédita. Hacia la mitad de diciembre de 1908 le escribe: “Voy a escribir algo sobre Sainte-Beuve [...] el relato de una mañana, Mamá vendrá hasta mi lecho y yo le contaré un artículo que quiero hacer sobre Sainte-Beuve.” Y a Madame de Noailles, por las mismas fechas: “A pesar de estar muy enfermo, quisiera escribir algo sobre Sainte-Beuve.” De nuevo a Lauris, por idénticas fechas: “[...] empiezo a olvidar a Sainte-Beuve, que está escrito en mi cabeza y que no puedo escribir en el papel porque no puedo levantarme.”

Luego (fin de diciembre de 1908) al mismo: “No he empezado todavía a trabajar y he olvidado todo lo leído de Sainte-Beuve [...] He dejado de leer a Chateaubriand (del cual hice un pastiche) y estoy de lleno en Saint-Simon que es mi gran diversión [...] me ocupo sobre todo de tontadas, de genealogías, etc. Te juro que no es por esnobismo sino porque me divierte enormemente”.

La secuencia es evidente: la cercanía de la madre como destinataria del texto, la lucha contra la enfermedad y, al mismo tiempo, el estímulo de la enfermedad, los modelos de Chateaubriand (la voz de ultratumba) y Saint-Simon (el chisme como verdad sin prueba, verdad verosímil y creída). Falta el otro modelo: Montaigne, el yo que ondula en las intermitencias de la memoria, el otro que escribe el libro y que es el sujeto del libro.

Proust se acaba definiendo cuando consigue oponer la inteligencia (*ratio* de la escisión: separar lo que está originalmente unido, distinguir, oponer: inteligir) a la analogía (unir lo separado, reconocimiento de un vínculo borrado y recuperable). Como en Baudelaire, el aceptado, y Mallarmé, el denegado, el arte es analógico, metafórico. El pasado, finalmente, es un temblor de fondo que no se reconoce como propio: lo siniestro, la esencia última y extraña de nosotros mismos.

Se escribe con las horas contadas, como un enfermo terminal. Todos los hombres viven en ese momento de lo perentorio. El escribir lo hace consciente y se insurge contra la muerte, la palabra incontable. La inteligencia puede considerarse inferior a la analogía y, a la vez, discurrir quién está por encima de los demás. Es la inversión dialéctica de Sainte-Beuve, no su negación. Es Sainte-Beuve releído de forma invertida: la vida de un escritor termina pareciéndose, como en Balzac, a sus novelas. Por eso, Sainte-Beuve le es indispensable, como el padre al hijo. Hay que matarlo para ocupar su lugar, abriéndose paso con el escalpelo del anatomista que es un escultor: la escritura. —