

de que podrían seguir perdiendo el tiempo en filosofar sobre el sentido de la vida". En *Eres un muchacho solitario* describe, sin abandonar el tono meloso, a un cuate que está sentado en la banca de un parque y al que termina diciéndole "eres un muchacho que parece que se aleja porque camina lentamente". Lilia Martínez mejora muchísimo cuando, en lugar de regodearse en la plañidera, nos describe un apartamento apestoso y asfixiante, como los que salían en los melodramas de los cincuentas.

David Ojeda escribe con una gran madurez de estilo. En sus cuentos trata, abiertamente, sin cortapisa alguna, problemas sociales y políticos muy claros. En *Sobra un cadáver y un recuerdo* elabora una feroz crítica al devoramiento —y también el rechazo— que el american way of life hace de los llamados *country worker*. En el *Cumpleaños de Mamá* se avienta una severa descripción de una familia típica de la clase media. En *Ese Pinche Crucifijo*, Ojeda narra admirablemente, compenetrado con el personaje, la angustia de un hombre que se encuentra en situación límite y que recuerda con ansiedad algunos escarceos eróticos; aquí, Ojeda maneja el tiempo magistralmente y evita con habilidad las posibles situaciones melodramáticas. Al contrario de *Frankie* que es una narración llena de lugares comunes politizados, *Club de Leones* es un gran cuento; en este, Ojeda lleva la historia *in crescendo*; construye al personaje y hace avanzar la anécdota con mano maestra. Este es un cuento con atmósfera y textura, sólido, denso, donde Ojeda denuncia la "natural" corrupción militar. Hay algo que molesta en los cuentos de Ojeda:

siempre los antecede con epígrafes de escritor aspirante a premio casa de las américas y no resultan acertados casi ninguna vez. Las citas discursivas de Eisenhower o Kennedy, podrían cambiarse por un hermoso espacio blanco que evitaría la demagogia. De cualquier manera, Ojeda es un cuentista "hecho".

César Yáñez es un escritor magnífico. En *Declaro sin escrúpulos*, le publican tres cuentos donde combina lo real con lo fantástico (diría Orgambide) de manera muy convincente. Su cuento del *Mago* donde narra la historia de un hombre que se devora a sí mismo y enseguida al público, es una pequeña obra completa y exacta. Los cuentos de Yáñez tienen la cualidad de la concreción, de la sencillez y, por tanto, de la ausencia de pretensiones poéticas, filosóficas o de izquierdas, más bien, Yáñez está por la literatura en el mejor sentido de la palabra: toma la realidad y la transforma hasta lo onírico. *El Mago* concluye así: "Cuando llegó la policía, el se quitó el sombrero y lo aventó a los pies del comandante. Entonces, sin que nadie lo pudiera sospechar, del sombrero salió un conejito de color blanco que poco a poco se comió los pies del comandante y los de sus amigos ejecutantes de la justicia". Hay que leerlo.

José Buil

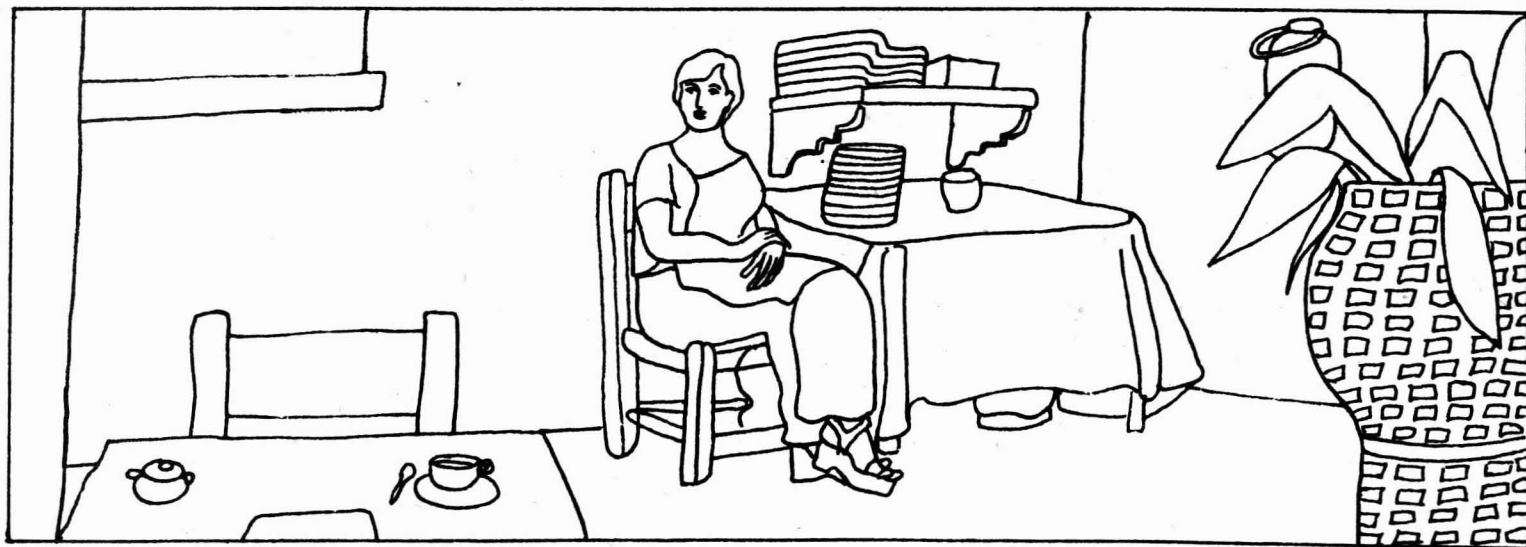
Declaro sin escrúpulo. Volumen colectivo de cuentos publicados por la UNAM. Ediciones de la Revista Punto de Partida. 1977. 119 pp.

La creatividad: alteridad o silencio*

Rilke escribió *El Testamento* en un momento de profundo desconsuelo, como ejercicio de análisis interior para sondear las causas de su larga esterilidad —experimentada a partir de 1914. Dicho análisis representaba un intento por adentrarse en el estado de recogimiento y reconocimiento de sí que lo podía llevar al inicio de su trabajo creador. Para Rilke, que había encauzado su vida como una totalidad dirigida hacia la meta única de ese contacto con los "Ángeles" que se manifiesta en el surgimiento creativo, la imposibilidad en que se encontró durante casi ocho años de volver a encontrar ese "contacto con las Fuerzas", que le había llevado a escribir el principio de las *Elegías*, significaba un cuestionamiento profundo y casi religioso de sus vivencias más íntimas. En ese sentido puede ser el *Testamento* un texto de gran importancia para entender, no sólo la génesis de las *Elegías de Duino*, sino el mismo fondo espiritual del poeta.

La lectura de las *Elegías* es probablemente una de las menos felices hoy en día. Como lo afirma Romano Guardini, su mensaje necesita ser captado por una atención nacida de una intensa experiencia espiritual. La falta de una concepción espiritual de la vida hace que en una época de valores "objetivos" como la nuestra conozca escasos ejemplos de dicha experiencia.

Es evidente, por otro lado, que en cualquier momento de la historia el arte ha



sido difícilmente asumido como un compromiso vital. Son demasiados los atractivos de prestigio, posición social o sencillamente poder de seducción que el arte ofrece a la visión gregaria, como para que no haya, como en tantos otros medios sociales, una bandada de aves de presa acechando para saltar sobre las oportunidades del *papel* de artista. Para algunos, por otro lado, el arte representa una promesa de panacea a su malestar existencial, y lo adoptan como quien se pone una cataplasma o practica el yoga para conservar la juventud.

Pero en la suposición y la creencia de que unos cuantos poetas llegan (por azar o guiados por una vocación) a alguna región en que un aire inauténtico se hace irrespirable, cabe preguntarse: ¿Cuál puede ser el sentido, para la medida de una vida humana con su margen limitado de sucesos, su "destino", y su pretendida unidad, de la actividad que convenimos en llamar creativa?

Uno se detiene ante la enormidad de la pregunta y se da cuenta de que he levantado una tolvenera de interrogaciones: ¿coincidimos realmente en la manera de entender algo que llamamos por el mismo nombre?, ¿no habría que tomar en cuenta, además, que el concepto de creación ha sufrido una larga evolución en el transcurso de la Historia?

Para tomar un ejemplo que atañe a Rilke por su contemporaneidad: una de las cosas que ha hecho cambiar radicalmente el concepto de creatividad es la visión psicoanalítica del problema. Desde hace menos de un siglo, la creatividad es para el mundo occidental, entre otras cosas, una parte del sistema llamado "libidinal" por la teoría. En ese sistema, según el punto de vista freudiano, ocupa uno de los dos lugares predominantes o privilegiados de la vehiculización de la neurosis o tendencia al equilibrio del principio de placer. El otro puesto es ocupado por el amor, en cuya realización Freud parece centrar su preferencia, dando sutilmente a entender que la sublimación de los instintos libidinales a través del arte o del pensamiento sería una suplantación de la finalidad sexual de todos los impulsos. Mientras que para el espíritu romántico, teñido de un misticismo vago en reacción contra los valores materialistas burgueses de la época, el impulso creador había sido ante todo un valor metafísico ligado a una concepción de la conciencia humana en cuanto irracional y divina.

A pesar de que ambas versiones coinciden en destronar al racionalismo en nombre de lo

que Nietzsche por primera vez llamó "inconsciente" en un sentido cercano al del psicoanálisis, éste convirtió al entendimiento religioso y creativo en sólo uno entre otros elementos del fenómeno libidinal, y los sujetó a una jerarquía entre toda una serie de "proyecciones" de las pulsiones esenciales. Dentro de esta definición, la tendencia a dar una interpretación cosmogónica o metafísica a las facultades creativas normalmente desaparece. El pensamiento moderno ha enfatizado en cierta medida esta visión "objetiva" que pretende aportar una explicación materialista de las conductas humanas.

En eso radicó principalmente el conflicto entre Jung y Freud: para este último, la explicación de todo fenómeno psíquico se hallaba en última instancia sobre el mismo plano que las realidades más elementales de la vida: el nacimiento, la reproducción, la muerte. Un ejemplo de esto es el paralelismo que establece entre la estructura de la represión y formación del sistema inconsciente y la formación del sistema nervioso en la evolución... en la evolución del embrión. En cambio para Jung, la existencia de "arquetipos" en las diferentes manifestaciones del "inconsciente colectivo" (término que para Freud es en sí contradictorio) indicaría la supervivencia de un atávico conocimiento del más allá.

Claro que para establecer esta dialéctica se han debido simplificar pensamientos que se expresan de una manera muy sutil —tal vez aun más por su carácter de investigaciones—. Pero lo que se intenta aquí es mostrar simplemente en qué tipo de discusión se originan los actuales puntos de vista sobre

la cuestión del arte como fenómeno humano, es decir: en cuanto facultad creativa. ¿Podemos hoy en día adoptar una interpretación metafísica? En caso de pretender lo contrario, ¿nos es realmente posible el comprender los fenómenos espirituales como para sostener una visión objetiva y materialista del problema?

La intención es también situar en esta alternativa ideológica a Rilke, y parece ser *El Testamento* un texto particularmente revelador en este sentido. Su punto de partida es un conflicto bien rilkeano: el de la necesidad de una soledad reflexiva o meditativa como vía de acceso al exclusivo estado de concentración en que nace el impulso creativo, de retirarse ante las exigencias del mundo exterior manifestadas en su punto más extremo por el compromiso afectivo de la amistad o del amor. En la correspondencia del poeta resalta la benevolencia y atención prestadas a todas esas relaciones que "parecían esperar algo —no sé qué— de mí: ayuda, consejos... y aunque sé que se equivocan, me siento sin embargo (y no pienso que sea por vanidad) tentado por comunicarles algunas de mis experiencias— de los frutos de mis prolongadas soledades..." Y en efecto, el poeta, desde su aislamiento, experimenta la comunicación como un discurso unívoco, anónimo, a través del cual se dirige a nadie en particular, es decir a esos desconocidos que le piden un poco de su palabra, y en el fondo no habla sino consigo mismo, como ese reflejo atrayendo a sí la propia imagen que proyecta: Los Angeles, el mundo de la serenidad y de la belleza del Ser, en que se muestra su esencia, y que se conserva como intacto a pesar de entregarse infinitamente en cuanto aparición.

Hay en efecto en Rilke una real necesidad de darse, de no constituir sino el lugar de paso de lo que se manifiesta en su silencio sensible, opuesto en una suerte de equilibrio dialéctico a su búsqueda de la soledad. "Las experiencias de Malte me obligan a responder a estos gritos de desconocidos." Y esas experiencias, tal como aparecen en los *Cuadernos*, nos revelan la profundidad del personaje como una zona sensible exacerbada al extremo por el monólogo interior, y ligada íntimamente a la necesidad de la escritura como contacto y correspondencia con la vida a través del "dar forma". Y sin embargo resulta oscura la urgencia por perpetuar dicho aislamiento, exclusiva posibilidad de relación con la obra. ¿Por qué no haber creado como





Lillian Hellman: ¿En qué se ha convertido la vida amada?

La reciente traducción de *Pentimento** y, en general, el repentino nuevo auge de Lillian Hellman, que ya amenaza en volverse una moda, confirma las excelencias de uno de los personajes clave de la cultura norteamericana contemporánea; más partícipe que espectadora, Hellman pertenece a una generación literaria post-generación perdida que ya no ve la vida como una búsqueda febril de experiencias sino como un constante compromiso político ante un momento conflictivo, el de la depresión económica y el *New Deal* de Roosevelt, el auge de los partidos e intelectuales izquierdistas en Estados Unidos, la ascensión del nazismo y la guerra civil en España; una época que permitía a Steinbeck escribir *Grapes of Wrath* e *In Dubious Battle* y a Hemingway presentar la película *Tierra de España* en Hollywood para recolectar fondos para la República, mientras los mejores intelectuales hacían películas y los actores participaban en mítines antifascistas o pacifistas. Tiempos clausurados brutalmente en 1948 por el Comité de Actividades Antiamericanas.

En todo ello participó Hellman y, en mayor o menor grado, es lo que ha dado cuerpo a lo último de su producción, la trilogía autobiográfica iniciada con *An Unfinished Woman* (referido a su larga relación con Dashiell Hammett), *Scoundrel Time* (sobre su enfrentamiento con el Comité de McCarthy y la ruina económica y moral que trajo consigo) y *Pentimento*, el texto más amplio, el único que aspira a revisar toda la vida de la autora a partir de personas y hechos claves, que dan pie a cada capítulo (*Bethe, Willy, Julia, El teatro, Arthur W.A. Cowan, La Tortuga y Pentimento*). Así, se construye un impresionante conjunto de retratos que van desde la inmigrante alemana que descubre la ternura del amor libre y la pesadilla de las intrigas policíacas y familiares hasta la gallarda y gozosa actitud vital de Dashiell Hammett, pasando por el primer amor (el tío Willy), la heroica luchadora antifascista Julia (a quien se dedican las mejores páginas), un anacrónico heredero de la generación perdida (Arthur Cowan) y la esperpéntica fauna teatral neoyorquina.

Bach, rodeado por la vida gregaria, dejándose continuamente solicitar por los accidentes de una vida exterior al universo de la creación, pero sabiendo conciliar y usar dicha sollicitación?

En este punto, la experiencia creadora no es ya otra cosa que la experiencia íntima del místico, un místico que a través de la elevación anímica a que le lleva su intimidad con la esencia de las cosas creadas, encuentra el camino de regreso a la humanidad bajo la forma de compasión universal, anónima. Y podríamos oponer esta visión a la teoría de que de lo que se trata en realidad es de un conflicto entre la capacidad de sublimación y la realización de la relación amorosa en su plenitud.

No olvidemos que Rilke no pudo nunca deshacerse de la necesidad de renovar su acercamiento a la figura femenina, y que el conflicto que intentamos analizar aquí es justamente el que suscita la necesidad de escoger entre una y otra posibilidad: la presencia de una relación afectiva excluye a la de la realización creativa, y viceversa.

Así, por un lado, Rilke, en el momento en que escribía el *Testamento*, luchaba por lograr el estado de Malte en París, o el que había favorecido el nacimiento de las *Elegías*, y, para ello, por cortar sus lazos, no con las relaciones anónimas que sólo exigían un monólogo de su parte, sino con los compromisos afectivos más fuertes, y en particular la relación con la amada. En el borrador de carta del *Testamento*, así como en otras cartas a "Merline" (Baladine Klossowska), Rilke aparece constantemente preocupado por demostrar la íntima necesidad de su aislamiento. En estos textos, elabora un punto de vista sobre el estado

creativo en que se unen un sentido metafísico del arte y el papel de éste en cuanto método de *investigación* o reflexión: "Mantener alerta la conciencia más íntima, que nos *dice*, durante la elaboración de una experiencia tal como es, en su veracidad e integridad: *he ahí*, el fundamento de toda producción artística, el cual habría que garantizar aún en los casos en que una inspiración como aérea parecería no necesitar suelo." La experiencia auténtica requiere una ausencia total de disturbios, no puede surgir más que en momentos de delectadísima presencia de las cosas. Y para ello debe suceder fuera de toda modificación exterior del estado de ánimo, en una relación de total anonimato del mundo. Para que la mirada en cierta manera deje de establecer diferencias, regrese a su estado más primitivo de abertura, se vuelva indiferente. "... ¡Imagina a un Malte, en ese París tan terrible para él, que hubiera tenido una amante, un amigo! ¿Hubiera podido alguna vez adentrarse tan allá en la confidencia de las cosas? Por que esas cosas cuya vida quisiera uno convertir en algo esencial le preguntan antes que nada a uno: ¿Estás libre? ¿Estás listo a consagrarme todo tu amor, a acostarte junto a mí como San Julián Hospitalario que se acostó al lado del leproso, devolviéndole su supremo abrazo de una manera que no podía ser la de una caridad pasajera, sino que debía estar movida por el amor, el amor entero, todo el amor de la tierra?"

Rafael Segovia

* Rainer María Rilke, *El testamento*. Alianza Tres (A. Editorial), Madrid 1976, 182 pp.