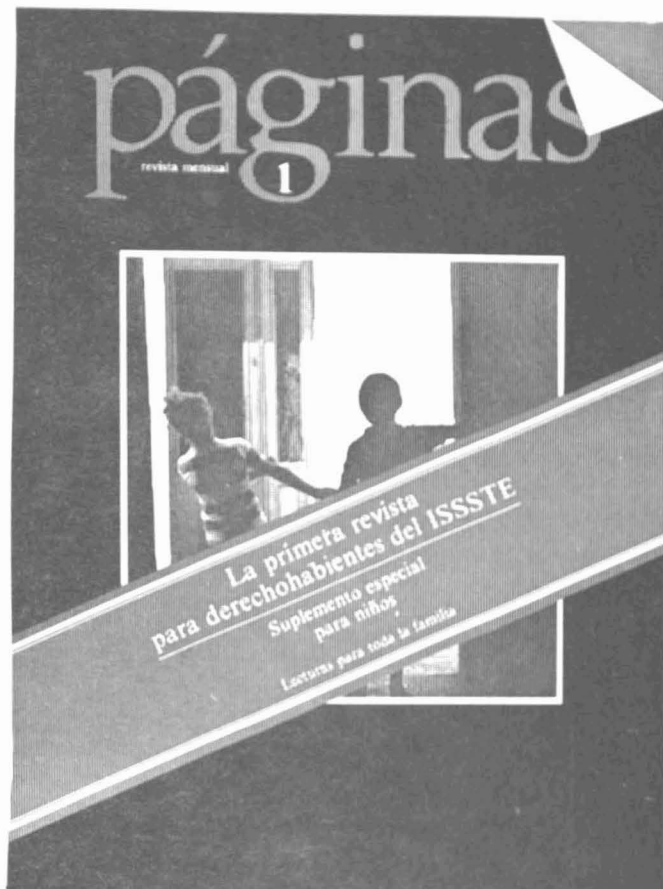


REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

*Julio
Cortázar*
1914-1984

*Jorge
Guillén*
1893-1984

Nueva época / Marzo de 1984



EN 87

Vuelta 87

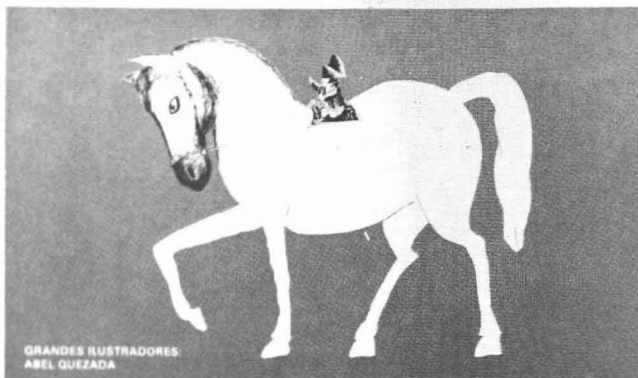
REVISTA MENSUAL FEBRERO 1984/125 PESOS

Victor Serge

HISTORIA DE RUSIA

Italo Calvino

SABOR SABER



Mario Vargas Llosa

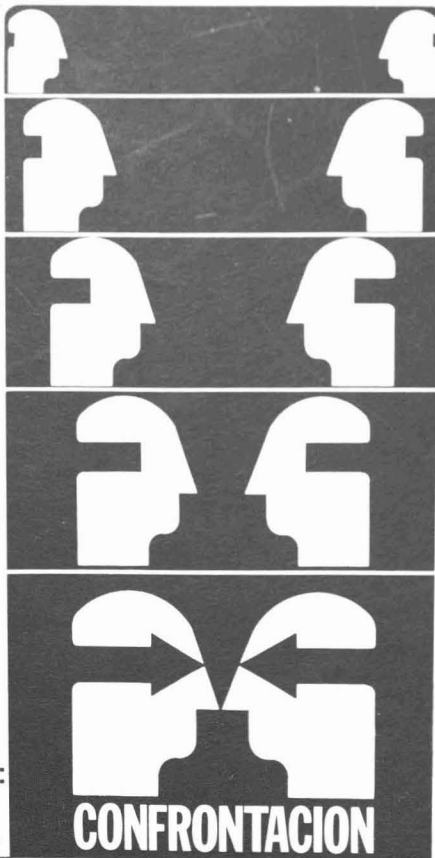
En el país de las mil caras

Comentarios sobre Argentina, Miró, Breton y

Literatura española contemporánea

Textos de Edmond Jabés y Guillermo Sheridan

TVONCE



PRESENTA TODOS
LOS MARTES
A LAS 22:00 HRS.

CONDUCTOR:
GUILLERMO
MENDIZABAL

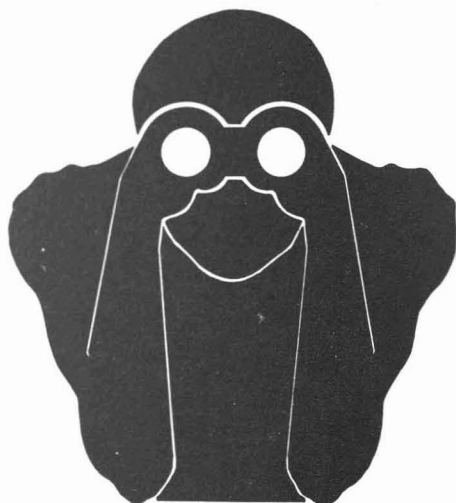
CONFRONTACION

casatiempo

\$1.20 (80)

vol. IV, no. 37, febrero 1984

ISSN 0185-9275



1984

ROGER BARTRA : 1984 :

ENTRE EL DESENCANTO Y LA ESPERANZA
POR QUE ESCRIBO DE GEORGE ORWELL

TEXTOS DE :

OBREGON • LUERTA • COHEN • ZAVALA
BAUTISTA • LOPEZ AGUILAR

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

SUMARIO

Volumen XXXIX, Nueva Época, número 35, Marzo/1984

Vladimir Nabokov: La literatura y el sentido común: 2

Francisco Cervantes: Poemas: 5

Karl Kraus: Aforismos: 6

Julio Ortega: Para una topología de la imaginación
hispanica (Entrevista a Javier Ruiz): 12

Danubio Torres Fierro: Julio Cortázar (1914-1984): 20

James Valender: Jorge Guillén (1983-1984): 22

José Luis Rivas: Dos *haikú*: 24

Antonio Saura: La playa desierta de Salvador Dalí: 25

Harold Bloom: Dialéctica de la tradición poética: 29

RESEÑAS

LIBROS

James Valender: Cernuda en Gran Bretaña (*Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, de Rafael
Martínez Nadal): 34

Víctor Díaz Arciniega: Por la usanza no catrina (*Nueva invitación a la microhistoria*, de Luis
González y González): 37

Andrés Sánchez Robayna: La imaginación como historia (*Imagen y posibilidad*, de José Lezama
Lima): 38

DE LETRAS

Horacio Costa: Ana Cristina César (1952-1983): 40

DE MÚSICA

Juan Arturo Brennan: Celebraciones en 1984: 42

DE FILOSOFÍA

Luis Ignacio Helguera: Segundo Congreso Nacional de
Filosofía: un recuerdo: 45

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro / Secretario
General Administrativo: C. P. Rodolfo Coeto Mota / Secretario de la Rectoría: Dr. Luis F.
Aguilar Villanueva / Abogado General: Lic. Cuauhtémoc López Sánchez / Coordinador de
Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Administración: Carlos Angeles

Corrección: Jaime G. Velázquez

Oficinas: Avenida Universidad 3002, 04510 México, D. F.

Teléfono 550 02 36

Impresión Imprenta Madero, S. A. de C. V.

Avenida 102

VLADIMIR NABOKOV

LA LITERATURA Y EL SENTIDO COMÚN

Vladimir Nabokov, desaparecido hace tres años, fue uno de los grandes narradores del siglo XX. Ruso de origen, norteamericano de nacionalidad, residente en Suiza, escritor en ruso, alemán, francés e inglés, traductor y profesor, fue una de las personalidades más brillantes y provocadoras de la cultura universal de nuestro tiempo. Pero el autor de Lolita, Pálido fuego y Ada o el ardor, incansable jugador de ajedrez y cazador de mariposas, fue también un original profesor de literatura durante más de 20 años.

Editorial Bruguera, en su colección "Narradores de hoy" publica los apuntes de un

Curso de literatura europea que Nabokov impartió en las universidades norteamericanas de Wellesley y Cornell, centrado en el examen de siete obras

—Mansfield Park, de Jane Austen; Casa desolada, de Charles Dickens;

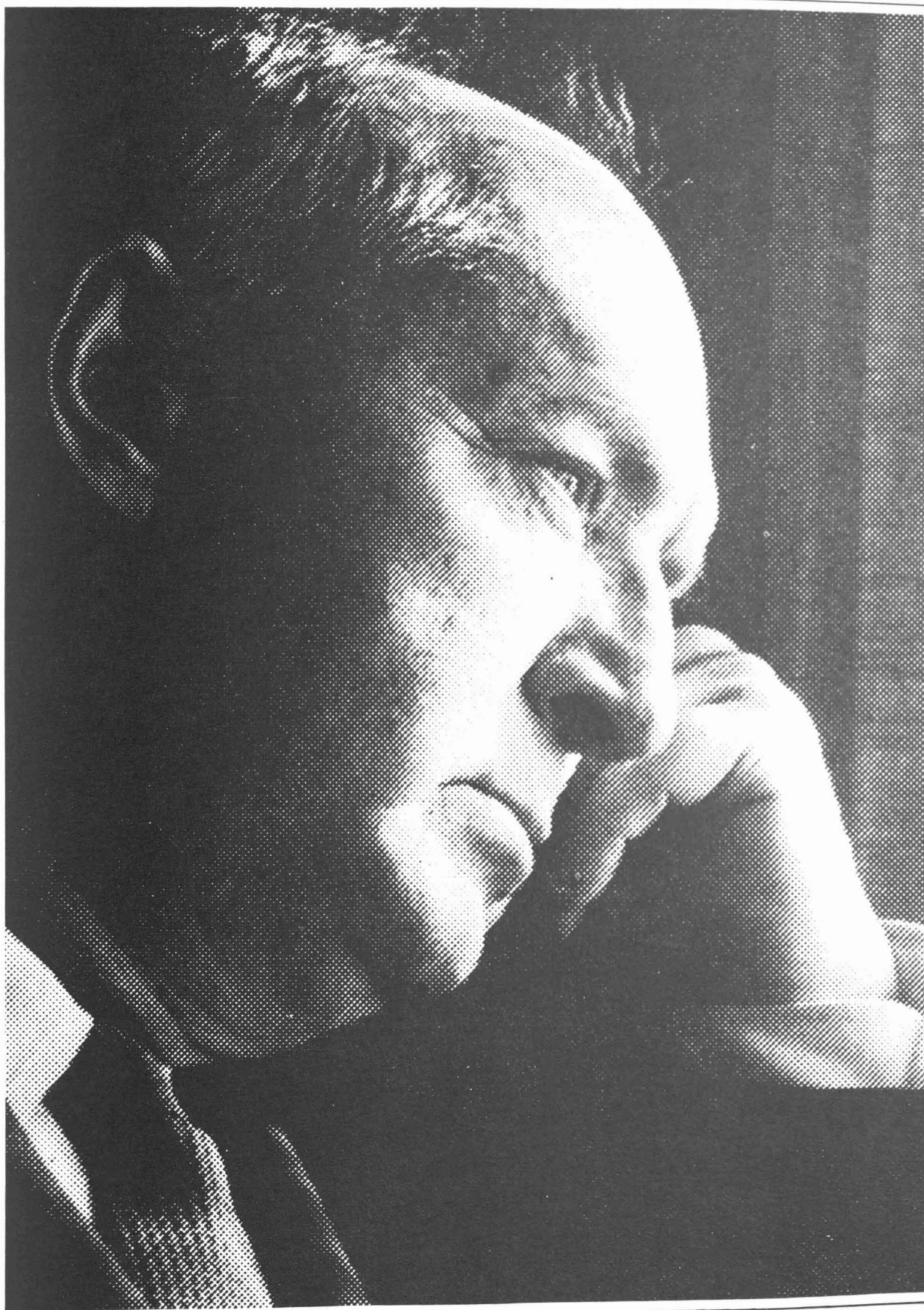
Madame Bovary, de Flaubert; El extraño caso del doctor Jekyll y Mister Hyde, de Robert Louis Stevenson; La metamorfosis, de Franz Kafka; Un amor de Swann, de Marcel Proust, y Ulises, de James Joyce — y que termina en un texto sobre el arte literario y el sentido común, del que ofrecemos un largo fragmento.

A veces, en el curso de los acontecimientos, cuando el flujo del tiempo se convierte en un torrente fangoso y la historia inunda nuestros sótanos, las personas serias tienden a reconocer una correlación entre el escritor y la comunidad nacional o universal y los mismos escritores empiezan a preocuparse por sus obligaciones. Me refiero al escritor en abstracto. Aquellos que podemos imaginar concretamente, sobre todo los de cierta edad, están demasiado pagados de su talento o demasiado resignados a la mediocridad para interesarse por las obligaciones. Ven muy claramente, a media distancia, lo que el destino les promete: la hornacina de mármol o el nicho de yeso. Pero tomemos a un escritor que sí se asombra y se preocupa. ¿Saldrá de su concha para inspeccionar el cielo? ¿Y sus dotes de mando? ¿Tendrá —debería tener— don de gentes?

Es conveniente, por numerosos motivos, mezclarse de cuando en cuando con la multitud, y debe de ser bastante tonto o miope el autor que renuncia a los tesoros de la observación, el humor y la compasión, cualidades que el autor puede adquirir profesionalmente manteniendo un estrecho contacto con sus semejantes. Además, para esos autores desorientados que andan buscando a tientas temas morbosos puede ser una buena cura dejarse seducir por la apacible normalidad de sus pueblecitos natales o conversar en apostrófico dialecto con los recios hombres del terruño, suponiendo que existen. Pero, en general, yo recomendaría la muy denigrada torre de marfil, no como prisión del escritor, sino sólo como dirección estable, provista naturalmente de teléfono y ascensor por si a uno le apetece bajar un momento a comprar el periódico de la tarde o pedirle a un amigo que suba a jugar una partida de ajedrez, cosa ésta sugerida en

cierto modo por la forma y la textura de la morada. Es un lugar fresco y agradable, con un inmenso panorama circular y cantidades de libros y de aparatos prácticos. Pero antes de construirse uno su torre de marfil debe tomarse la inevitable molestia de matar algunos elefantes. El precioso ejemplar que pretendo capturar para beneficio de aquellos que pueden estar interesados en ver cómo se hace es, casualmente, una increíble mezcla de elefante y de caballo. Se llama sentido común.

En el otoño de 1811, Noah Webster, abriéndose paso decididamente entre los de grado C, definió el sentido común como "un sentido corriente, bueno y saludable..., exento de prejuicios emocionales o de sutilezas intelectuales..., el sentido de los caballos". Es una opinión bastante halagadora para el animal, ya que la biografía del sentido común constituye una lectura antipática. El sentido común ha pisoteado a varios genios bondadosos cuyos ojos se habían deleitado en el temprano rayo de una luna demasiado prematura perteneciente a una verdad demasiado prematura; el sentido común ha coceado los cuadros más encantadores porque su bienintencionada pezuña consideraba un árbol azul como una locura; el sentido común ha impulsado a feas pero poderosas naciones a aplastar a sus hermosas pero frágiles vecinas cuando éstas se aprestaban a aprovechar una ocasión, brindada por un resquicio de la historia, que habría sido ridículo no aprovechar. El sentido común es fundamentalmente inmoral, porque la moral natural de la humanidad es tan irracional como los ritos mágicos que se han ido desarrollando desde las oscuridades inmemoriales del tiempo. El sentido común, en el peor de los casos, es sentido hecho común; por tanto, todo cuanto entra en contacto con él queda



devaluado. El sentido común es cuadrado, mientras que las visiones y valores más esenciales de la vida tienen siempre una hermosa forma circular; son tan redondos como el universo o los ojos de un niño cuando asiste por primera vez al espectáculo del circo.

Es instructivo pensar que no hay una sola persona en esta clase, ni en ninguna clase del mundo, que en determinado momento o espacio temporal histórico no hubiese muerto allí y entonces, aquí y ahora, a manos de una mayoría con sentido común movida por una justa ira. El color del credo, la corbata, los ojos, los pensamientos, las costumbres o la lengua de uno tropezarían indefectiblemente en algún lugar del espacio o del tiempo con la objeción fatal de una multitud que detesta ese tono particular. Y cuanto más brillante y más excepcional es el hombre, más cerca está de la hoguera. *Stranger* (extraño, extranjero) rima siempre con *danger* (peligro). El humilde profeta, el mago en su cueva, el artista indignado, el pequeño escolar inconformista; todos comparten el mismo peligro sagrado. Y puesto que es así, bendigámonos, bendigamos al monstruo, pues en la evolución natural de los seres el mono no se habría convertido en hombre si no hubiese aparecido un monstruo en la familia. Cualquiera cuya mente es lo bastante orgullosa como para no formarse en la disciplina lleva oculta, secreta, una bomba en el fondo del cerebro. Y sugiero, aunque sólo sea por diversión, que coja esa bomba particular y la deje caer con cautela sobre la ciudad modelo del sentido común. La explosión producirá un fulgor y muchas cosas curiosas aparecerán bajo esa luz brillante; nuestros sentidos más raros y excelsos suplantarán durante un instante a ese personaje vulgar y dominante que atenaza a Simbad por el cuello en el combate de lucha libre entre el yo adoptado y el yo interior. Estoy haciendo una mezcla triunfal de metáforas, pues ésta es la razón de ser de las metáforas cuando siguen el curso de sus conexiones secretas...; lo cual, desde el punto de vista del escritor, constituye el primer resultado positivo en la lucha contra el sentido común.

La segunda victoria se produce cuando la fe irracional en la bondad del hombre (a la que esos absurdos personajes fraudulentos llamados Hechos se oponen con tanta solemnidad) se convierte en algo más que el tambaleante fundamento de las filosofías idealistas. Se convierte en una verdad sólida e iridiscente. Es decir, la bondad pasa a ser un elemento central y tangible del mundo de uno mismo, mundo que al principio resulta difícil identificar con el mundo moderno de los editores de periódicos y otros brillantes pesimistas; éstos os dirán que resulta, cuando menos, ilógico celebrar la supremacía del bien en una época en que algo llamado Estado policiaco, o comunismo, trata de transformar la Tierra en cinco millones de millas cuadradas plagadas de terror, estupidez y alambre de espino. Y pueden añadir que una cosa es brillar en el propio universo particular, en un confortable rincón situado en un país bien alimentado y sin minar, y otra muy distinta tratar de conservar el juicio en un mundo de edificios que estallan en medio de la noche entre rugidos y aullidos. Pero en el mundo que proclamo como hogar del espíritu, con su decidida e inquebrantable falta de lógica, los dioses de la guerra son irreales. Y no lo son porque estén físicamente lejos de la realidad de una lámpara de lectura y la solidez de una estilográfica, sino porque no consigo imaginar (y eso es decir mucho) que tales circunstancias puedan incidir en un mundo hermoso y encantador que sigue su curso con placidez, mientras que sí puedo imaginar muy bien que mis compañeros de sueños, los miles que vagan por la tierra,

siguen estas mismas normas irracionales y divinas en las horas más tenebrosas y deslumbrantes de peligro físico, de dolor, de polvo y de muerte.

¿Qué representan exactamente estas normas irracionales? Representan la supremacía del detalle sobre lo general, de la parte que está más viva que el todo, de lo pequeño que el hombre observa y saluda con un amable gesto de su espíritu, mientras la multitud a su alrededor es arrastrada por un impulso común hacia un objetivo común. Yo me descubrí ante el héroe que se lanza al interior de una casa en llamas y salva al hijo de su vecino; pero le estrecharé la mano si arriesga cinco preciosos segundos en buscar y salvar, junto con el niño, su juguete favorito. Recuerdo una historieta en la que un deshollinador se caía del tejado de un edificio alto, observaba en su caída un cartel con una palabra mal escrita y, mientras caía, se iba preguntando por qué a nadie se le había ocurrido corregirla. En cierto modo, todos estamos sufriendo una caída mortal desde lo alto de nuestro nacimiento a las losas del cementerio, y nos vamos maravillando con la inmortal Alicia ante los dibujos de la pared. Esta capacidad de asombro ante fruslerías —sin importarnos la inminencia del peligro—, estos apartes del espíritu, estas notas a pie de página del libro de la vida, son las formas más elevadas de la conciencia; y es allí, en este estado mental infantil y especulativo, tan distinto del sentido común y de la lógica, en donde sabemos que el mundo es bueno.

En este mundo divino y absurdo de la mente no prosperan los símbolos matemáticos. Su interacción, por muy delicada y obediente que sea, imitando las circunvoluciones de nuestros sueños y los *quanta* de nuestras asociaciones mentales, no puede expresar realidad totalmente extraña a su naturaleza, en particular si tenemos en cuenta que el principal placer de la mente creadora es el predominio concedido a un detalle incongruente en apariencia sobre una generalización aparentemente dominante. Una vez rechazado el sentido común, junto con su máquina calculadora, los números dejan de turbar la mente. La estadística nos da la espalda y, ofendida, nos deja. Dos y dos ya no son cuatro porque ya no hace falta que sumen cuatro. Si sumaban cuatro en el mundo lógico y artificial que hemos dejado, se debía a una mera cuestión de hábito: dos y dos solían sumar cuatro, de la misma manera que los invitados a una cena esperan sumar número par. Pero yo invito a los míos a un *pic-nic* al tuntún y a nadie le preocupa si dos y dos son cinco o cinco menos algo. En determinada etapa de su desarrollo, el hombre inventó la aritmética con el fin puramente práctico de conseguir algún tipo de orden humano en un mundo gobernado por dioses que, sin que el hombre pudiera evitarlo, devastaban sus sumas cuando se les antojaba. Aceptó ese inevitable indeterminismo llamado magia que ellos introducían de cuando en cuando y procedían con serenidad a contar las pieles que había trocado en rayas de tiza sobre la pared de su cueva. Puede que se entrometiesen los dioses; pero al menos él estaba decidido a seguir un sistema que había inventado con el propósito expreso de seguirlo.

Llegados a este punto, el sentido común vuelve furtivamente para susurrar con voz ronca que, me guste o no, un planeta y un planeta hacen dos planetas y que 100 dólares son más que 50. Si yo replico que tal vez el otro planeta resulte ser un doble o que, como es sabido, una cosa llamada inflación puede hacer que 100 sea menos que 10 en el espacio de una noche, el sentido común me acusará de sustituir lo concreto por lo abstracto. Sin embargo, este último es otro de los fenómenos esenciales del mundo que os invito a examinar.

FRANCISCO CERVANTES

POEMAS

UNA PREGUNTA SOLA

Los que murieron cantando un himno propio,
Los que murieron cantando un himno ajeno;
Los caídos del lado de los justos,
Los muertos del bando equivocado,
¿Quiénes son?

EL DESNUDADO BRILLO

El vino, el queso y una siesta
Bajo la luz de Otoño esperaría
Para alcanzar la muerte en ese día:
Día del encuentro, día de fiesta.

Probar el pan, la noche y la mujer
Es la última, constante despedida.
Mirar desde la almena, allá, tu vida
Abajo, y antes de salir, beber.

Pero la muerte es un platillo
Delicado, consistente, del que vive
Con sola su sustancia y prueba y mide
La noche espesa o el desnudado brillo.

KARL KRAUS

AFORISMOS

Karl Kraus es la figura central de la Viena intelectual y ética de su tiempo, la Viena de los Habsburgo, que Gustav Mahler, Sigmund Freud, Arnold Schönberg, Adolf Loos, Oskar Kokoschka, Ernst Mach, Ludwig Wittgenstein et alia, convierten en una especie de Florencia del siglo XX; esa pléyade da lugar a uno de los más deslumbrantes periodos de la cultura europea, cuasi un Rinascimento, y son la auténtica infancia de nuestra cultura actual. Nuestra es un decir: "Las calles de Viena

están adoquinadas de cultura. Las de otras ciudades, de asfalto", dirá. Kakania, pues, como la bautizara Musil. Esta centralidad de Kraus en un universo poblado y aun sobrepoblado por tan inmensas figuras científicas y artísticas, lo dibuja como una de las personalidades clave de nuestro tiempo, uno de los espíritus mayormente formadores del individuo actual. Verdadero monstruo sin metáfora, ejerció una influencia casi desmedida, aterradora, entre sus contemporáneos: "He aprendido de usted más, quizá, de lo que alguien debiera aprender de otro si pretende permanecer independiente", escribió Schönberg en la dedicatoria de su monumental libro de texto musical, *Harmonielehre* (Tratado de Armonía). Bajo esa intolerable luz, resulta incomprensible, y lamentable, la escasa difusión de su connotación y pensamiento en el universo hispánico.

Kraus (1874 Jicin-1936 Viena) se inicia como periodista en 1894 en la *Neue Freie Presse*. En 1899 funda su revista *Die Fackel* (La Antorcha). Muy pronto redactada en su totalidad sólo por él, esta revista (30 mil páginas reunidas en 922 números y que componen 415 cuadernos), que llegará a ser el órgano de crítica cultural determinante de la Europa intelectual de su tiempo, constituye a la vez sin duda la más gigantesca obra literaria llevada a cabo en la historia de la humanidad. Altamente polémica, satírica, palética, esta obra es la real y verdadera "acción paralela" que soñara Musil en *El hombre sin cualidades*, y es el múltiple espejo que refleja el permanente ser de toda sociedad occidental.

Y fue precisamente a Kraus a quien la prensa le reveló como a pocos su real aspecto de bestia devoradora de espacio y tiempo, de verdadero pecado original y contrasentido del espíritu, de anti-verbo, ya que por medio de ella fue posible que triunfara el sistema político en que la destrucción del espíritu fue realizada como nunca antes: el nazismo. En Dichos y contradichos dirá: "La misión de la prensa consiste en propagar el espíritu y, al mismo tiempo, destruir toda capacidad de asimilación", y "El periodismo sirve en apariencia a lo cotidiano. Pero, en verdad, destruye la receptividad espiritual de la posteridad", y aún: "los periódicos tienen la misma relación con la vida, que la que tiene la cartomanciana con la metafísica". Atención, hypocrite lecteur, esto lo dijo un hombre que sabía de periodismo. Por supuesto, *Die Fackel* no fue un periódico sino justamente el antiperiódico, un de veras inmenso testimonio contra lo insustancial de la información. ¿Cómo se-



ría esclarecedor publicar en México un número completo en español de esa revista!

Pero Kraus escribió, además de una serie de ensayos filosóficos, un pormenorizado y escalofriante análisis del nazismo presentido hasta en los menores detalles de su desenvolvimiento: *Dritte Walpurgisnacht* (La tercera noche de Walpurgis), el último de sus escritos; es asimismo autor de varias obras teatrales, entre las que destaca un desmesurado fresco de la primera guerra mundial, *Die Letzten Tage der*

Menschheit (Los últimos días de la humanidad), donde se mezclan todos los géneros teatrales que van de Shakespeare a Offenbach; y, finalmente, es autor de tres tomos que reúnen sus aforismos: *De noche, Pro domo et mundo y Sprüche und Widersprüche* (Dichos y contradichos), de donde se traducen los aforismos que aquí se publican.

Kraus, para quien el hombre aparece como dominador y espíritu por excelencia para compensar su falla corporal y la mujer como ser dominado, cuerpo por excelencia que compensa su falla espiritual, mantuvo ante el psicoanálisis una posición ambigua y hostil. Está contra Freud, ya que descubre en sus propósitos analíticos una voluntad filisteica de positivismo: la reducción del espíritu a la materia. Pero en cambio está de acuerdo con la concepción del ser humano de Groddeck: un ser erótico, creativamente realizado en la mujer; sexual, funcionalmente degradado en el hombre. Kraus admira sobre todo a Weininger, y aunque todo los separa, el universo de éste le posibilita definir su propio sistema que afirma la esencial bisexualidad del ser humano. "Un admirador de las mujeres, con entusiasmo se adhiere a los argumentos de vuestro desprecio por ellas", le escribió a Weininger después de leer *Sexo y carácter*, la obra de este genio precoz y malogrado de la psicología, considerado por muchos, y más por muchas, erróneamente, como el más intransigente misógino de la misógina historia. Y si bien reconoce en él a un pensador que ha descubierto en la mujer valores diferentes a los puramente "sexuales", difiere radicalmente en la búsqueda de fundamentos biológicos del racismo y en la postulación del fantasmático ideal ario, que desemboca fatalmente en el antisemitismo.

En los aforismos Kraus expone sus impresiones del mundo —descripción satírica— y su visión del mundo —reflexión ética—. Hacer aforismos es crear una mayéutica, la provocación de un espíritu por otro. De hecho, los aforismos pueden ser la más adecuada introducción a su obra; la palabra constantemente en juego cobra aquí su sentido original y último: elucidación de la vida.

Kraus elabora incansable el proyecto existencial del escritor: expresar por medio de palabras que hace suyas la subjetividad, para así lograr ser, en cuanto ello es posible, objetivo con la realidad. Espíritu que provoca y busca la contradicción, poco importa estar de acuerdo con él, pues tal vez así se le comprenda mejor, ya que en esta oposición y en esta denegación sistemática de conciliación nos comprenderemos también a nosotros mismos.

Sobre la mujer

La sensualidad de la mujer es la fuente primordial, donde la espiritualidad del hombre busca renovarse.

El placer estéril del hombre se nutre del espíritu estéril de la mujer. Mas de placer femenino se alimenta el espíritu masculino. Aquel crea sus obras. El hombre se ve obligado a utilizar los dones de la mujer por todo lo que a ésta le es negado. Los libros y las pinturas son creación de la mujer, no de quien los escribe o los pinta. Una obra es dada al mundo: la mujer fecundó lo que el hombre partió.

La verdadera relación de los sexos existe cuando el hombre reconoce: yo no tengo otro pensamiento que tú, ¡es por eso que tengo siempre nuevos pensamientos!

La personalidad de la mujer es inconsistencia, ennoblecida por la inconsciencia.

El hombre tiene cinco sentidos, la mujer uno, simplemente.

El hombre: sexualidad funcional; la mujer, sexualidad habitual. El médico del hombre se llama "especialista", no andrólogo.

Placer del hombre-tristeza de mujer.

En el principio fue creado el hombre. Pero la mujer es un *hysteron-proteron*.

Cuando la mujer espera lo maravilloso hay una cita fallida, pues lo maravilloso espera a la mujer. ¡Los impuntuales!

Cuando los sentidos de la mujer se callan, ella reclama al príncipe azul.

¿Existe una mujer, antes de que entre alguien y la vea?
¿Existe la mujer en sí?

Nada es más profundo que la superficialidad de la mujer

El contenido de la mujer ya lo hemos comprendido. Pero únicamente para llegar a la superficie.

El espejo sirve sólo a la vanidad del hombre; la mujer tiene necesidad de él para afirmar su personalidad.

En la alegría y en la aflicción, dentro y fuera, en toda circunstancia, la mujer tiene necesidad del espejo.

El erotismo del hombre es la sexualidad de la mujer.

La superioridad masculina en el comercio amoroso, es una ruin ventaja que no aporta nada y que únicamente violenta a la naturaleza femenina. Deberíamos dejarnos introducir por cada mujer en los misterios de la vida sexual.

El "seductor" que presume de iniciar a las mujeres en los misterios del amor: el extranjero que desembarca en un puerto y que quiere ser el guía para mostrar las bellezas de la ciudad.

El derecho de voto activo en el macho es una creación de los "real-politicastros" del amor.

Ellos tratan a la mujer como bebida refrescante. Que las mujeres tengan sed no lo pueden tolerar.

Es necesario mantener el temperamento de una mujer bella de tal manera que sus humores no puedan jamás declararse como arrugas. Esos son los secretos de los cosméticos del alma, cuyos celos prohíben su aplicación.

Una mujer que ama a los hombres ama sólo a un hombre.

Entre más fuerte es la personalidad de una mujer, más fuerte lleva en sí el peso de sus experiencias. El orgullo sigue a la caída.

La capacidad genial que la mujer tiene de olvidar, es otra cosa que el talento que tiene una dama de no recordar.

La mujer sensual plantea el trabajo más moral; la mujer moral sirve a una exigencia sensual; llevar al inconsciente a la conciencia es propio del heroísmo; sumergir la conciencia en el inconsciente lo es de la finura.

Las cualidades espirituales y morales de la mujer existen también para despertar la frívola sensualidad del hombre.

Puede ser comprometedor mostrarse con una mujer honesta en la calle, pero lo que verdaderamente raya en exhibicionismo es tratar de tener con una joven una conversación literaria.

Cuando una mujer hace esperar a un hombre para que se consuele con otra, es una estúpida. Cuando un hombre hace esperar a una mujer para que no se consuele con ningún otro hombre, es un histérico. "Phallus ex machina" —El Redentor.

La concupiscencia del hombre no es algo que merezca atención. Pero cuando la concupiscencia erra a la aventura en la búsqueda de un fin, es verdaderamente una aberración de la naturaleza.

Un centenar de hombres toman conciencia de su pobreza ante una mujer que se enriquece derrochando.

La sexualidad de la mujer triunfa sobre las inhibiciones de los sentidos; se sobrepone a todo sentimiento de disgusto. A más de una mujer le gustaría hacer misa aparte.

¿Qué confianza podemos tener en una mujer que se deja sorprender en flagrante delito de fidelidad! Hoy es fiel a ti, mañana lo será a otro.

Ella se decía: acostarme con él, sí. Pero, sobre todo, ¡nada de intimidad!

En todos los asuntos de la vida la mujer participa con su sexo. Algunas veces también en el amor.

Una mujer cuya sensualidad no cesa jamás; un hombre a quien le vienen constantemente pensamientos: dos ideales del humanismo que parecen enfermizos a la humanidad.

La mujer hermosa ha sido dotada de suficiente razón como para poder hablar con ella de todo, y para no poder hablarle de nada.

Las mujeres con las que hablamos menos son las mejores.

La mujer existe para el que hombre obtenga por medio de ella espíritu. Mas no lo tendrá si su espíritu se pierde en ella. O si la mujer tiene suficiente espíritu.

Nos acostumbraremos a dividir a las mujeres entre las que son inconscientes y las que es necesario comenzar a volver inconscientes. Aquellas son superiores y gobiernan los pensamientos. Estas últimas son más interesantes y sirven al placer; en éstas el amor es recogimiento y sacrificio; en aquellas es victoria y botín.

Nos pronunciamos en favor de las madres contra las cortesanas, que no producen nada, salvo genios.

Para alcanzar la perfección, no le faltaba sino un defecto.

Las imperfecciones en la belleza son obstáculos donde se comprueba el arrojo de Eros. Sólo las mujeres y los estetas ponen semblante crítico.

Hay mujeres que no son bellas, pero que tienen simplemente el aire de serlo.

La belleza uniforme se oculta precisamente en el instante que más hace falta.

Grandes rasgos: Gran rasgo.

Los comésticos son lo que muestra el cosmos de la mujer.

Si las mujeres que se maquillan son inferiores, entonces los hombres con imaginación no valen nada.

La desnudez no es un estimulante erótico, es una cuestión de lectura de las cosas. Entre menos adornos tenga una mujer, menos atractivos tendrá para una mejor sensualidad.

No es cierto que solamente el exterior de una mujer cuenta. Sus nalgas también son importantes.

Las mujeres tienen por lo menos la *toilette*. Pero los hombres ¿con qué cubren su vacío?

“Oh desnudez inconsistente que yo abrazo”: confesión de todo refinamiento erótico.

Para el sexo, en resumen, sólo importa: “Una mujer es una mujer” y “un hombre es un hombre”.

Mas Eros nubla el cuerpo que corona: la mujer es hombre y el hombre es mujer.

Quien opine que Xantipa es más deseable que Alcibíades, es un cerdo que no piensa sino en la diferencia de los sexos.

El hombre sexual dice: ¡Esta es una mujer! El hombre erótico: ¡Sí, a pesar de todo, era una mujer!

La perversidad es una falla de la procreación o un derecho de la creación.

Para el erotista, los órganos sexuales no serán jamás un atractivo sino un obstáculo. Incluso los órganos femeninos.

Es por esto que puede desear tanto al hombre como a la mujer. Al homosexual innato, los órganos masculinos lo atraen, exactamente igual que al hombre “normal” los órganos femeninos. Jack el Destripador es más “normal” que Sócrates.

Creemos hablar con un hombre y, de súbito, nos percatamos que sus juicios provienen del útero. Deberíamos ser lo suficientemente justos para distinguir a los humanos no desde sus atributos fisiológicos, que están en ellos por azar, sino desde los atributos que les faltan.

En retórica hablamos de metáforas cuando alguna coas “no se emplea en su sentido propio”. Las metáforas son así las perversiones del lenguaje. Y las perversiones, las metáforas del amor.

En el erotismo prevalece esta jerarquía: El autor. El testigo. El conocedor.

El placer erótico es una carrera de obstáculos.

No es la bienamada quien está lejana, sino que es lo lejano la bienamada.

Cuando las mujeres han estado ausentes durante mucho tiempo, debemos celebrar con ellas fiestas de no-reconocimiento.

La perversidad es el talento de conjugar valores imaginarios y sensaciones en un ideal.

En general, consideramos como normal venerar la virginidad, y en particular aspirar ardientemente a su destrucción.

¿Qué es un libertino? Alguien que tiene todavía espíritu allí donde los otros no tienen más que cuerpo.

La división de la humanidad en sádicos y masoquistas es casi tan extravagante como la división entre los que comen y los que digieren. No debemos tomar en cuenta las anomalías en ningún caso, pues existen personas que digieren mejor que lo que comen, e inversamente. Para los que creen en el masoquismo y en el sadismo, podemos afirmar sin temor que un ser sano tiene las dos perversidades. En esta cuestión sólo los términos son feos; el término que se deriva del escritor alemán es particularmente abyecto; y es difícil no perder el gusto por las cosas así nombradas. Sin embargo, un hombre de imaginación artística llegará a ser un masoquista delante de una mujer auténtica: y se convertirá en sádico delante de una mujer no-auténtica. Maltrataremos en ésta a la antinaturalidad cultivada hasta hacer que la mujer aparezca. Aquella que lo es ya, contra ella, no hay nada que hacer más que adorarla.

El “masoquismo” ¿es la incapacidad de gozar de otra manera que no sea en el sufrimiento, o es la capacidad de extraer el gozo del sufrimiento?

No hay ser más infeliz bajo el sol que un fetichista que languidece cerca de un zapato y tiene que contentarse con una mujer completa.

El cerebro de la mujer, para preservar su salud, debería estar al servicio de sus instintos. Es ésta una bella utopía. Sucede a

veces que una mujer que tiene cerebro pone los instintos al servicio de éste. Utiliza entonces su sexo como lazo para atrapar el cerebro del hombre.

¡Bella pero falsa llama de la sensualidad cuando es *el espíritu* el que enciende el fuego!

Veamos entonces el paralelismo entre los rasgos del espíritu y el erotismo. Los dos son escapes para la inhibición; que algunas veces es una prohibición en la corriente del lenguaje, otras, en la corriente del sexo. El curso no está encauzado, la fuerza sagrada de la naturaleza nos hace temblar de respeto: la mujer "coita" genialmente. Una sola letra que se agregue, una inhibición del cerebro, y nos sabemos ya dentro de una cultura en la que ni aun el terror nos causa admiración: la dama "cogita" genitualmente.

La que es plenamente mujer engaña para gozar. La otra goza para engañar.

Tenía tanto pudor, que se sonrojaba cuando la sorprendían en flagrante delito de virtud.

¡Al fin una mujer heroica! ¡Si tan sólo nos diéramos cuenta que las virtudes en el hombre son enfermedades para la mujer!

Las mujeres bienhechoras son con frecuencia aquellas a quienes no les es dado hacer el bien.

Las mujeres bienhechoras presentan una forma precisa y particularmente peligrosa de sexualidad transferida: la *samaritiasis*.

El arte femenino: buenas líneas, mal signo.

Muchas mujeres desearían soñar con los hombres sin acostarse con ellos. Las haremos que atiendan de manera expresa a lo imposible de este proyecto.

Con las mujeres prosigo con mucho gusto un monólogo. El diálogo conmigo mismo es más estimulante.

El aburrimiento y el desagrado son los polos entre los que oscila el encanto de las mujeres. En sus últimas consecuencias ellas son Hermanas de la caridad, o sin caridad.

Como la posesión de animales salvajes está prohibida por la ley y ya que no tengo ningún placer por los animales domésticos, prefiero el celibato.

Con la primera amante no tenemos en rigor ninguna decepción. Sobre todo cuando ella era una garrocha que conocimos durante la lección de gimnasia.

Una mujer es algunas veces un sustituto perfectamente utilizable para la autosatisfacción. Pero, ciertamente, para esto hace falta mucha imaginación.

Las mujeres son con frecuencia un obstáculo para la satisfacción sexual; pero como tal, eróticamente utilizables.

En un *tête-à-tête* con una mujer hay que imaginar que estamos solos. Un esfuerzo tal de imaginación es dañino.

De noche todas las vacas son negras, aun las rubias.



¡Mas la continencia no constituye un gran placer, debo reconocerlo!

Cuando un Don Juan se enamora, se parece al médico que se enferma en la cabecera del enfermo. Riesgos del oficio.

Una mujer sin espejo y un hombre sin presunción, ¿cómo podrían caminar por el mundo?

Toda mujer parece más grande de lejos que de cerca. Con las mujeres no es solamente la lógica y la ética sino también la óptica la que está "patas arriba"

Podemos sorprender a una mujer en flagrante delito, cierto; mas ella encontrará todavía el tiempo para discutirlo.

Las mujeres honestas resienten como un enorme descaro, cuando les ponemos la mano bajo la conciencia.

Más de alguno que pecó contra la mujer por ligereza, se venga de ella por bajeza.

Frente a las mujeres, el orden social nos reduce a no ser más que mendigos o ladrones.

Profusión extrema de sentimientos: Si supieras lo feliz que me haces viniendo —no vendrías, yo lo sé, tú no vendrías.

Él quería condenar a su bienamada a la libertad. Esto es última cosa que ellas toleran.

Lealtad y confianza, en el comercio sexual, son operaciones de la Bolsa.

Aun como masaje, la profunda genuflexión delante de una mujer puede operar milagros.

En el amor sólo importa no parecer más tonto de lo que se llega a ser.

Hay quien sólo ama verdaderamente a una mujer que se apegue a sus amantes. Al principio esto constituye siempre una gran preocupación. Pero nos acostumbramos a todo; y llega el tiempo en el que somos celosos y no soportamos ya que un amante sea infiel.

No son ni siempre ni necesariamente las cualidades del carácter o del espíritu masculino las que empujan a la mujer a la infidelidad. Lo que es engañoso ante todo es el ridículo de la posición oficial que ocupa el poseedor. En contra de esto, incluso las cualidades corporales no son siempre una protección.

Es suficiente mirar a una mujer para sentir un profundo desprecio por sus amantes. Pero jamás quisiera hacerlos responsables.

Si no sentimos placer en hacer regalos a las mujeres, hay que renunciar a ellas. Hay mujeres ante las cuales el tonel de las Danaides es una verdadera alcancía.

No me libero muy pronto de la impresión que le hice a una mujer.

¿Debemos expiar las imperfecciones que el creador dejó en las mujeres? ¿Por el hecho de que todos los meses se les haga presente su imperfección, debemos nosotros sangrar a muerte?



La mujer no experimenta los dolores que el hombre le causa, es el hombre mismo quien los siente.

Se debe regresar al punto donde seríamos destruidos no por la enfermedad sino por la salud de una mujer.

Jamás un hombre de valía podrá creerse tan superior a una mujer vil, como se cree un hombre vil delante de una mujer de valía.

La tarea más importante es exaltar la conciencia de sí de una mujer bella.

No es verdad que no podamos vivir sin mujer. No podemos simplemente haber vivido sin mujer.

El hombre ha canalizado el torrente de la sensualidad femenina. Ahora no inunda ya la tierra. Pero dejó de fertilizarla.

La sociedad tiene necesidad de mujeres de mal carácter. Aquellas que no lo tienen son un elemento social dudoso.

¡Cómo es bello que una jovencita olvide su buena educación!

El ideal de la virginidad es el ideal de aquellos que quieren desvirgar.

La inmoralidad de la mantenida radica en su fidelidad frente a su propietario.

La inmoralidad del hombre triunfa sobre la amoralidad de la mujer

No es suficiente tomar el dinero de una mujer para tener el derecho de imaginarnos que somos rufianes.

Hace ya siglos que la humanidad condena el ejercicio de los derechos femeninos; ahora, la mujer debe sufrir, sin decir una palabra, el ejercicio de los derechos feministas.

¡Si la emancipación femenina se propusiera sólo eliminar la infamia del honor anatómico de la mujer y mostrara a la ceguera masculina que existe una *Prostitutio in integrum*!

Lo que las mujeres reclaman es el derecho de voto activo y pasivo. ¿Tener derecho de escoger a cualquier hombre y no ser censuradas cuando se dejan llevar por el primer advenedizo? ¡Santo cielo! Ellas lo entienden políticamente. Pero a estas ideas tan desesperadas fueron llevadas por los hombres. Ahora éstos no tendrán otro recurso que exigir al gobierno que les sea otorgada la menstruación.

Mientras dure el movimiento feminista, los hombres deberían por lo menos considerar como un deber el renunciar a la galantería. Hoy no se puede ya correr el riesgo de ceder el lugar a una mujer en el tranvía porque no se puede saber, al hacerlo, si la ofendemos o si la expoliamos de sus reivindicaciones ante los sinsabores de la existencia. En venganza, frente a las feministas deberíamos habituarnos a ser caballerosos y atentos.

Si el espíritu de la mujer debe ser tomado en consideración,

entonces comenzaremos a interesarnos en la sensualidad de los hombres ¡Qué perspectiva!

Los "derechos de la mujer" son los deberes del hombre.

Escuché a una mujer que elogiaba a otra, decir: "¡Hay algo tan femenino en ella!".

Las mujeres emancipadas se parecen a los peces que van a la tierra para escapar del anzuelo. El pescado podrido, ni al más ñoño de los pescadores interesa.

La belleza pasa porque la virtud permanece.

La vida familiar es una intromisión en la vida privada.

El término "lazos familiares" tiene un relente de verdad.

La soledad sería un estado ideal si pudiéramos escoger a quien evitar.

Si supiera con certidumbre que compartiría la inmortalidad con ciertas personas, preferiría un olvido aislado.

El artista

Tener talento —Ser un talento: confundidos siempre.

La receptividad del ser productivo es mínima. El poeta que lee es sospechoso.

Un poeta que lee: el mismo espectáculo que un cocinero comiendo.

El arte sirve para limpiarnos los ojos.

El talento es con frecuencia sólo un defecto de carácter.

Podemos descubrir a una actriz, cuando vemos a una mujer actuando en una situación completamente natural.

Sólo una mujer que se entrega a la vida conserva lo suficiente para la escena. Las comediantas de la vida son malas actrices.

La boca habla mucho cuando el corazón está vacío.

Un agitador toma la palabra. El artista es tomado por la palabra.

"Escribir bien", sin personalidad, puede bastar para el periodismo. Basta en rigor para la ciencia. Jamás para la literatura.

¿Por qué escriben algunos? Porque no tienen suficiente carácter para no escribir.

El aforismo no coincide jamás con la verdad, ya que es, o una semiverdad o una verdad y media.

Un aforismo no tiene necesidad de ser verdadero, pero debe volar por encima de la verdad. Debe sobrepasarla con un rasgo.

JULIO ORTEGA

PARA UNA TOPOLOGÍA DE LA IMAGINACIÓN HISPÁNICA

ENTREVISTA A JAVIER RUIZ

—Para empezar esta conversación con el carácter de la utopía en España quizá podríamos partir de su misma naturaleza genérica. Es evidente que la utopía posee su naturaleza en su tradición; porque si cotejamos el conjunto de las utopías que conocemos seguramente comprobaremos que unas remiten a otras y éstas salen de las anteriores, etc. Algunos pretenden que la utopía es un género literario y otros han tratado de definirla como mito especulativo. Hay quienes también la llaman novela filosófica. Seguramente muchas corresponden a una especie de racionalismo didáctico, en las cuales hay una voluntad correctiva de la situación social. Pero aparte de esa dimensión positivista hay algo quizá más interesante, más nuestro, que nos compromete más, y que es el radicalismo imaginativo y fantástico en el discurso utópico. Yo siempre he concebido la utopía como un discurso del deseo, en el cual hay una voluntad de intransigencia; no sólo de corrección social sino de modificación radical de las ordenaciones, incluso las naturales, porque a veces en la utopía lo primero que se rehace es el orden natural de las cosas. Pues bien, ¿qué percepción tienes tú, para comenzar, sobre la versión hispánica de la tradición utópica? ¿Qué has visto tú como sus constantes y características?

—Yo he visto, en un principio, la aparición de un escrito filosófico, de Abempace, el filósofo árabe, que es *El régimen del solitario*. Esto es una cosa real, que existe como una primera formulación del tema de la utopía en España. Posteriormente, en toda la comunidad sufi-árabe española existe constantemente el tema utópico. Cuando tú hablabas de la utopía como el lugar en el que prima o adquiere una magnificencia el deseo, yo estaba acordándome de los sufíes, que están enraizados en esa tradición. No hay que olvidar, por otra parte, que *El filósofo autodidacto* estará presente en la elaboración del *Criticón* de Gracián. En *El filósofo autodidacto*, que es un libro sufi, hay varias hipótesis sobre cómo pudo nacer un hombre sin padre ni madre; en la región más templada de la faz de la tierra y mejor dispuesta para recibir los rayos del sol, en un lugar que es el centro del círculo de la luz. El hecho es que Hay ibn Yaqzan, protagonista de la obra, es arrojado al mar y halla salvación en una isla, donde es amamantado por una gacela. Al morir ésta, cobra conciencia de la muerte, lo que le obliga a pensar. Esta tradi-

ción es muy importante en España porque el único mito de la religión ibera que se conserva es también el de un hombre que es lanzado al mar, Gárgoris. Una divinidad en forma de espuma lo recoge y traslada a la orilla, donde es alimentado por una cierva; y ello se da junto al ciervo de las cerámicas de Tartessos, o sea, se da en Andalucía, y en la Andalucía pre-romana. Como luego en *El filósofo autodidacto* vuelven a aparecer el ciervo y el niño, es posible que exista una conexión genética; yo veo ahí una relación. Una relación que surge no ya desde el mito que nos llega contado por Trogo Pompeyo en el *Epítome* de Justino, sino por el otro concepto del hombre que nace de la nada y que tiene que nombrar todas las cosas. La misma concepción se repite en *El Criticón* de Gracián. Andrenio se enfrenta con la ciudad, y en ello vemos una anti-utopía, algo que supera el género crítico, un discurso anti-utópico. Esta es una línea quizá de un interés extraordinario. Y otra línea, que viene a sobreinstalarse en esa tradición, es la que procede directamente de Toma Moro. Moro influirá determinadamente en la literatura desde su *Utopía*, y por supuesto, como autor platónico, él conocía muy bien la *República* y el *Critias*. En España ejerce una gran influencia, por ejemplo, en las dos utopías de Maldonado, en sus *Sueños*, que se han editado recientemente. A propósito de esto recuerdo que Menéndez Pelayo habla de la utopía en el Inca Garcilaso, que como sabemos había traducido a León Hebreo. Efectivamente, el Inca presenta el pasado, aun cuando esté empleando elementos históricos válidos, de forma utópica. Históricamente vendrían después los más numerosos autores utópicos españoles, que casi forman legión en el siglo XVIII. Aparece un mundo de utopías muy variadas, entre las cuales están la *Sinapia* o la *República Colombina*, y otras que se suceden en el siglo XIX. Incluso puede haber utopías de vida real, como es el caso de los anarquistas andaluces quienes no sólo las escriben, sino que intentan ponerlas en práctica cuando toman la ciudad de Jérez, por ejemplo.

—En el Inca Garcilaso hay una famosa historia, la de Pedro Serrano, que reaparece en el Robinson Crusoe. Esta noción del hombre que puede controlar su medio ambiente, y crear un espacio humano y suficiente a partir de su capacidad de recepción y reflexión, está emparentada con esa tradición más antigua que tú señalabas.

—Efectivamente, *El filósofo autodidacto* es el proceso de un discurso sutil y alegórico que se refiere al proceso de percepción: el niño que empieza a pensar y de pronto mira los astros que giran y descubre la grandeza de Dios. Se pregunta si Dios existe y empieza desde esa perspectiva a limitar, a nombrar la realidad. El filósofo autodidacta llega a ser un

Julio Ortega: escritor peruano, profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Texas, Austin.

Javier Ruiz: arqueólogo y etnólogo español, especialista en la cultura árabe; fundador de la Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados, Editora Nacional, y de la Colección Alatar, Madrid.

sabio y vuelve a su isla y allí vive la sociedad perfecta, aunque es una sociedad aislada. Pero ocurre que solamente en la utopía se puede vivir en soledad, lo que es una de las cuestiones claves del discurso del libro. Es posible que Gracián conociera escritos en aljamiado o en castellano de los últimos moriscos. A ello se ha referido Emilio García Gómez, a propósito de un cuentecillo árabe que bien pudiera haber sido fuente común de Ibn Tofail y de Baltasar Gracián. Y también es posible que influyera en Gracián la historia de Pedro Serrano, auténtico precedente de Robinson Crusoe, y personaje en el que se cumplió más que en ninguno la fábula espiritual de Ibn Tofail.

—Lo que dices me interesa mucho. Una de las tendencias de la crítica académica sobre la utopía tiende a verla como el producto de una tradición platónica que se alimenta del humanismo y con Moro tiene una versión ya literaria. Pero quizás en la utopía que se escribe en español funcionan otras fuentes, y estas fuentes árabes me parecen sumamente importantes. En el Inca Garcilaso se habla de la posible influencia de Moro, que se podría más o menos trazar, aunque hasta ahora no se ha podido documentar, y en él es decisivo el discurso neoplatónico y, quizá, el milenarista que proviene de la prédica de Joaquín de Fiore.

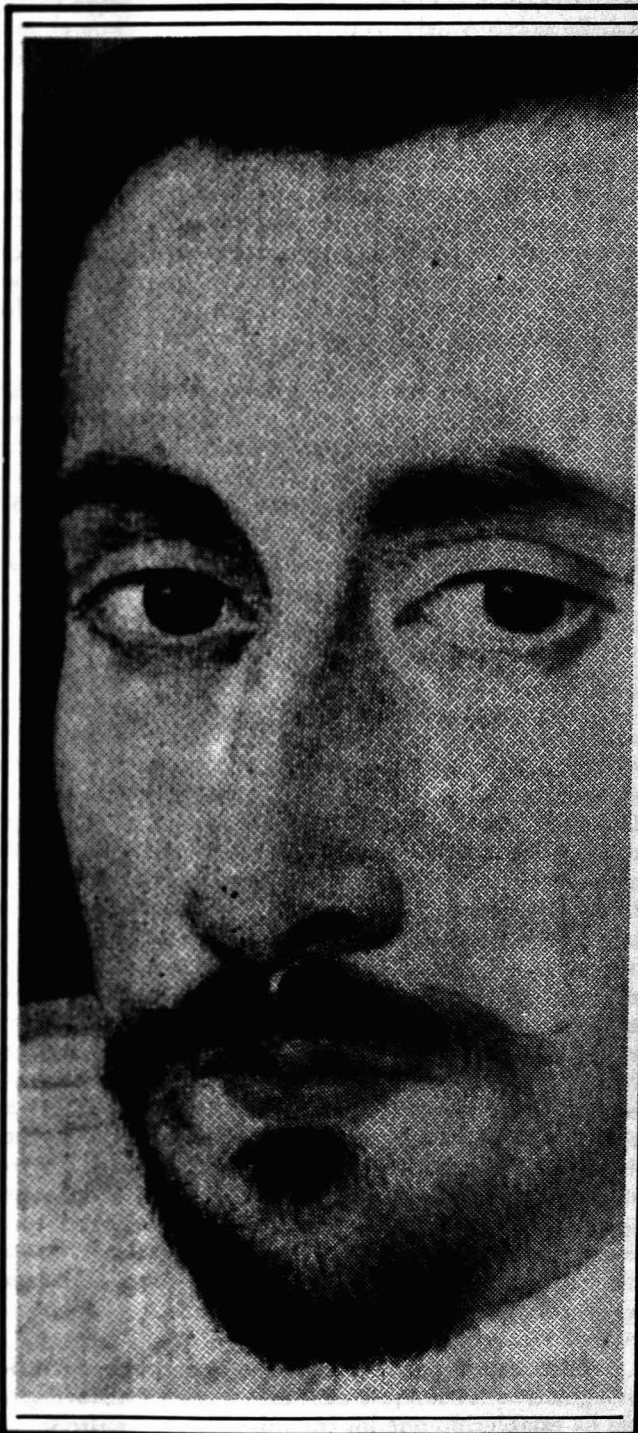
—Yo pienso que el Inca Garcilaso hace algo decisivo no sólo para él sino para nuestros siglos XVI y XVII, y es traducir a León Hebreo. Cervantes en el prólogo del *Quijote* dice que sobre el amor baste con León Hebreo, y fíjate si el amor es algo importante en Cervantes. A esto añadamos que no es una novedad que la traducción del Inca supera al original toscano. Y, ¿qué es lo que hace León Hebreo? Recoge el platonismo de las grandes escuelas italianas mezclado con la Cábala hebrea, y fundido todo eso en el pensamiento neoplatónico sufi-islámico, porque él era hijo del secretario del tesorero de Isabel la Católica cuando la conquista de Granada; y si lees detenidamente alguno de los discursos de los *Diálogos de amor* te encuentras con una cosa que nadie ha puesto de manifiesto todavía, pero que es cierta, y se puede comprobar, y es el hecho de que existe una vinculación extremada con el *Jardín del conocimiento* de Ibn al Jatib de Granada, que es uno de los poetas que escribieron los poemas que están en los muros de la Alhambra. Se trata de un filósofo que se plantea en este libro exquisito el problema de qué es antes, el conocimiento o el amor. Entonces, el planteamiento neoplatónico sufi-islámico está presente en los *Diálogos*, unido a la Cábala hebrea. Y eso es lo que transmite el Inca, y me parece de capital importancia; no es casual que influyera en Cervantes.

—Todo eso me parece fascinante. Por otra parte, el neoplatonismo en el Inca es también la posibilidad de que la política, que como sabemos significa todas las virtudes de la "policía", la urbanidad, el buen gobierno, el amor como eje de las relaciones humanas sustantivando a la sociedad, él las sitúa como ya realizadas en una arcadia. O sea, lo que es un deseo en la ideología privilegiada por su tiempo, el Inca lo demuestra como ya realizado en el Perú; y, por eso, la arcadia funciona aquí como una utopía.

—Eso es muy interesante. Efectivamente, el *Quijote*, por ejemplo, sale de la utopía del libro de caballería, y cuando vuelve para morir ya está queriendo irse a la arcadia. Es fa-

buloso. El clima pastoril es un clima utópico. No importa Sannazaro, no importan los italianos. Ahí están Lope de Vega, Cervantes con *La Galatea*, cuya segunda parte ya no pudo escribir, y hubiera supuesto la cuarta salida del Quijote, naturalmente.

—Me pregunto si las líneas generales de percepción histórica de la literatura española, que suponen el canon de una literatura culta y otra popular, según los tratados, en aparente diálogo, oposición y sucesión, no son en verdad insuficientes; porque hay muchas otras zonas, heterodoxas evidentemente, que no han entrado a formar parte de nuestra percepción central de la vida de la letra en español.



Cervantes

—Existe una literatura que no está en las historias de la literatura. Una literatura donde se hallan *La oculta filosofía* de Nieremberg, la *Filosofía natural* de Castrillo o el *Ente dilucidado* de Fuentelapeña. Existe una literatura fantástica que es un intento de establecer un conocimiento científico desde los patrones de los libros de prodigios de la Edad Media. Existen los relatos de viaje, las informaciones científicas de la Edad Media. Tenemos los relatos acerca de las piedras maravillosas que engendran otras piedras, el milagro del hombre que se convierte en piedra. En 1676 se publica la máxima recopilación de este tipo, *El ente dilucidado*, suma de prodigios increíbles, que ve la luz a las puertas de la Ilustración. Todo este mundo tiene que gravitar, de alguna forma, sobre la literatura. Y en la literatura el concepto de realismo va a provocar que hasta lo más fantástico se sienta como real. En nuestros siglos XVI y XVII es el realismo el que triunfa y la fantasía existe pero como una forma de lo real, con la evidencia de lo real.

—Sin embargo, daría la impresión de que aquello que la historiografía literaria española ha dado en llamar realismo terminó expulsando una cierta zona fantástica e institucionalizando una versión de la literatura española como realista. Aun cuando este mismo dualismo es revisable y, seguramente, descartable, ¿no crees tú que esto tiene también que ver con la expulsión del mundo árabe del centro de la tradición literaria?

—Bueno, yo creo que los críticos, en general, ponen una gran atención en el estudio literario de los textos, pero carecen, muchas veces, de una mayor amplitud de visión con respecto al pasado, a la cultura histórica y literaria del autor, o al conocimiento de la vida cotidiana, y que a menudo se alcanza a través de textos no estrictamente literarios. Todo lo cual, evidentemente, hace cojear el entarimado que ellos mismos construyen para acercarse al hecho literario. La crítica resulta a veces demasiado parcial y sin horizonte, pero los horizontes son enormes y los documentos están ahí, en los archivos, sin investigar. Desde esta perspectiva, la cultura árabe —y lo que nos trasmite de más antiguo— es una cultura que no está puesta de manifiesto, sobre todo en relación a la literatura no árabe. Así Palacios demostró en su espléndido libro sobre la escatología musulmana en la *Comedia* de Dante que el discurso de éste se basa en el viaje de Mahoma al cielo y al infierno, puesto que coinciden incluso los círculos y las fronteras, y que, además, Dante debió de haber tomado todo ello de Ibn Arabi de Murcia, un místico que se supone debía haber sido traducido al francés, al castellano y al latín por una escuela de traductores medievales, es exactamente el que Dante debió conocer. Su autor desarrolló algunos puntos de la escatología musulmana en la cristiana, estableciendo su propio discurso. Luego tenemos el caso del renacimiento florentino del cuatrocento, en el que Pico della Mirandola, o Marsilio Ficino, están manejando el *Picatrix*, atribuido a Abu Maslama de Madrid. La Dra. Yates en su libro sobre *El arte de la memoria* y en sus otros trabajos pone de manifiesto la importancia de la magia, que va a influir hasta en el Tiziano. En el caso de América, están los moriscos; se embarcan a América moriscos de Andalucía, pero también gente de Zamora y Castilla que eran moriscos, o mudéjares anteriores a Granada.

—Otro asunto por revisarse creo que es el repertorio imaginativo del conquistador en Indias. La historiografía ha establecido que los conquistadores al enfrentarse

a las nuevas realidades apelan a sus referencias culturales y subrayan su asombro con imágenes y referencias de la novela de caballería. Pero queda por discutirse el hecho de que un soldado de Extremadura, por ejemplo, sin mayor formación literaria, pudiese, sin embargo, ejercer en América una libertad de imaginación que aparentemente no había ejercido en su propio mundo. Lo cual me parece improbable, ya que su capacidad de asombro tiene que haber sido alimentada por su cultura original, ¿no te parece?

—Creo que se trata de un punto muy justo. Yo veo ahí varias cosas. Lo primero, ¿cuál era la cultura de un campesino extremeño del siglo XVI o de fines del XVI? En primer término está la cultura literaria de la lírica popular española, que se manifiesta preferentemente en el romance; las recopilaciones de romances publicadas hasta la fecha nos dan un bagaje documental de decenas de millares de obras. En segundo lugar, están los frailes. No olvidemos la influencia de los frailes andaluces, que son los que transmiten la cultura y están en contacto directo con todo el proceso de la conquista. Ellos son los que están inspirando muchas de las cosas que se dicen en el siglo XVI. Y luego tenemos el conocimiento local de las tradiciones y de la cultura popular de cada nación, de la mayor importancia y que se insertan en los sermones, junto a la historia bíblica, etc. Todo esto es el bagaje cultural que pudiera tener un hombre analfabeto de aquella época. Era un bagaje no escaso; y es más amplio del que pueda tener hoy una persona inculta, puesto que la cultura se transmitía entonces preferentemente por conductos orales. Todo eso es lo que se pone en juego.

—Esto nos llevaría a discutir lo que se podría llamar el repertorio imaginativo del mundo español previo al descubrimiento de América, cuya cartografía está por hacerse, aparte de lo que se ha señalado sobre las aportaciones árabes, hebreas, etc. Pero, ¿cómo se podría hacer una suerte de arqueología de lo imaginario en el mundo español?

—Dentro de la cultura cristiana, y antes de la Inquisición, que se funda en 1481, hay españoles de muy diversas características, hay incluso una cultura de heterodoxos. Gente como Alfonso el Batallador, que era quien tenía bajo su custodia el Graal, actualmente en Valencia. O como Pedro de Aragón, que lucha contra el Papa para defender a los cátaros. Todo lo que está pasando en Aragón es muy interesante porque la religión es allí completamente distinta. Por otro lado, están las expediciones aragonesas a Grecia. La conquista del imperio bizantino y los aportes culturales bizantinos que van a determinar una influencia muy importante en el pensamiento, particularmente en el pensamiento culto. Y, por supuesto, los moros. El Cid defenderá Valencia pero posteriormente Valencia es vuelta a ocupar por los almorávides, después de su muerte; en la época del Cid, Zaragoza, que está en el norte, era parte del reino árabe. En Castilla nos encontramos con otra situación. La represión que los fanáticos ortodoxos del Islam, que han conquistado todos los reinos árabes, ejercen sobre las direcciones heterodoxas del pensamiento islámico, sobre los judíos y los cristianos, provocará un exilio de sabios de esas tres religiones hacia Toledo; ese exilio será determinante para la cultura de Castilla. Las escuelas completas de Cábala de Lucena y de Córdoba se vienen en bloque a Toledo. Los trabajos de Cábala, por

tanto, se escriben en Castilla. Por eso el Zohar, el libro hebreo más importante después de la Biblia, está escrito por un judío de Guadalajara. Y la escuela de Cábala profética estuvo en Tudela (Navarra). Ahora bien, en el cristianismo hay otra cuestión interesante. Los mozárabes, los cristianos que han vivido en las ciudades árabes, llevan cinco, ocho años, distanciados de la iglesia oficial y tienen sus iglesias propias. Todo ello traerá variedad al pensamiento, que será enriquecedor para el pueblo, porque el pueblo está asistiendo a un espectáculo religioso e intelectual en el que las ideas están funcionando. Los reinos musulmanes introducirán, naturalmente, otras muchas variedades. Por eso cuando los Reyes Católicos deciden unificar España (lo que ellos llaman unificación, pero que es en verdad un intento de aniquilación de las variedades de España) deberán implantar un tribunal de la Inquisición para intentar uniformar los conceptos.



Santa Teresa

—Lo cual también pasa a América porque las llamadas herejías y los grupos mesiánicos y todo lo que es la heterodoxia frente a la ortodoxia, será reprimido por diferente. Aunque hoy sabemos que la diferencia trabajaría sus propias versiones. Pero esa especie de topografía de lo imaginario que señala no ha sido levantada hasta ahora, que yo sepa; ¿a qué niveles de actividad disciplinaria crees tú que se podría intentar un levantamiento de ese espacio?

—Tendrían que intervenir, en principio los filósofos, porque la historia de las ideas es muy rica en la España medieval, los islamólogos, los estudiosos de la cultura hebrea y los de la cultura cristiana, y entre los críticos literarios, aquellos que tengan ciencia previa. Un ejemplo ilustrativo es el del cuento de Don Juan Manuel, que Borges califica de fantástico, aunque es una adaptación de otra historia sufi, que tiene un sentido moral, y que Don Juan Manuel desarrolla en ese mismo sentido. ¿Es solamente fantástico? No es tan simple ni tan limitada nuestra literatura.

—Si se pensase en la posibilidad de este trabajo extraordinario de un levantamiento de la topografía de lo imaginario en el mundo hispánico, habría seguramente zonas de confluencia tan tramadas que sería quizá improbable verificar contribuciones y fuentes parciales en la elaboración de este otro tejido, de este nivel plural y convergente.

—Yo creo que sí se podrían distinguir las aportaciones personales porque las fuentes que tenemos son detectables. Lo más difícil es la traducción que hay que hacer de los grandes textos hebreos y de los grandes textos musulmanes. Ambos presentan un gran problema, y es que los tratados de Abraham Abulafia, que se conservan en Leningrado, en Jerusalén, en Praga, no están editados ni siquiera en hebreo; y pasa otro tanto de lo mismo con Ibn Arabi de Murcia, el máximo místico sufi de toda la historia del Islam, que es el que tiene el título de Sheij al Aqbar (Doctor Máximo), como Santa Teresa el de doctora de la Santa Madre Iglesia.

—Y otras disciplinas que podrían contribuir a lo mismo, seguramente serían el estudio del folklore y la arqueología.

—Es muy importante el estudio del folklore y de las costumbres populares. Algunas de esas costumbres populares son muy antiguas; éste es uno de los trabajos en que estoy empeñado desde hace varios años, el estudio de la supervivencia de las antiguas tradiciones dentro del folklore tradicional en España; y me encuentro con muchos elementos que son pre-romanos; divinidades, dioses, fiestas, incluso fiestas que están descritas por Estrabón y que se están bailando ahora mismo en Extremadura... O sea que estamos hablando de cosas de más de dos mil años de antigüedad. Y el rigor que hace falta para enfrentarse a este tema es enorme. Por lo demás, hay que pensar en el número de fiestas que tenemos en España. Acaba de salir un catálogo de las fiestas que se celebran en Andalucía, y se han localizado más de tres mil. Y todavía son pocas; me consta que un grupo de antropólogos de la Universidad de Córdoba lleva investigada la tercera parte de su provincia y tienen localizadas más de 800 fiestas distintas. Si en toda España hubiera la misma densidad de fiestas que en Córdoba nos encontraríamos con un millón largo en total.

-No se ha observado un proceso de deterioro de esas formas culturales?

-Se ha estado produciendo pero, simultáneamente, con las autonomías y las circunstancias políticas singulares que se dan ahora en España, la gente está tomando conciencia de que forma parte de una cultura porque poseen algo propio. Esto está haciendo que mucho se salve, por el propio orgullo del pueblo. Lo que sí se está perdiendo es el cuento popular, porque se ha dejado de recoger de boca de los ancianos; hay miles de cuentos grabados pero es mucho más lo que se pierde. Estamos en una época en que nos hemos dado cuenta de que hay mucho que hacer y muy rápido. Hay cosas que desaparecerán pronto si no las recuperamos. Creo que ésto es de capital importancia. Dentro de algunos años se podría hacer una historia con mayores bagajes que ahora. Nuestra misión no será ésa, pero sí salvar lo que pueda ser salvado de lo que se está perdiendo en las distintas regiones.

-Podríamos ahora seguir con las utopías españolas recientemente exhumadas. Me gustaría que las caracterices y compares.

-Recientemente se ha publicado la *Sinapia* nombre que es un anagrama de Hispania. Describe un país imaginario situado en las antípodas de España, en Nueva Zelandia. Es una utopía en todos los sentidos, donde todo en ella está perfectamente diseñado con la mentalidad de un arquitecto ilustrado. El templo es de una forma geométrica neoclásica; la villa está organizada según parámetros precisos; el barrio parece la ciudad ideal que se inventó el señor Arturo Soria y que fue desarrollada en la ciudad cuadrícula de los americanos. Y, en fin, Sinapia es realmente la inversión de Hispania. No se sabe quién es el autor aunque por las investigaciones en curso podría saberse dentro de poco. Es, por supuesto, una utopía política. Pienso que en los utopistas siempre existe esta dimensión. Por otra parte, está el *Tratado sobre la monarquía colombina*, justamente, una utopía anti-ilustrada, que ha sido editada por Pedro Alvarez de Miranda en una edición que ha hecho él mismo, de sólo 500 ejemplares. También es anónima. Narra cómo las palomas se lanzan a buscar la ciudad del sol. Y esto es Campanella, claro. Es una utopía muy corta. Se trata de una serie de leyes que reciben las palomas, la primera de las cuales dice: "El ser, el vivir, y cuanto somos lo debemos a Dios. Seréisle agradecidas, nada se empezará sin que precedan los oficios religiosos según costumbre de nuestra gente". La segunda ley dice: "Todas las cosas son comunes. No habrá mío ni tuyo". Y la tercera ley: "Si alguna llevada de la cólera o de mala crianza hiciese algún agravio o cotumeliase a su hermana, antes de ponerse el sol arrodillada le pedirá perdón y la hará reconciliarse. Si no lo hace será desterrada". Hay, aparte de esto, dos relatos de un autor español del XVI, Maldonado, que son dos sueños, un viaje a la América precolombina y otro viaje a la Luna, recientemente publicados por Miguel Avilés, quien es también editor de la *Sinapia*, en un libro que se titula *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*. Los textos, que son breves, cuentan cómo se manipula la moneda, cómo se organiza la distribución de los bienes, etc. Y viene en este libro además una colección de referencias bibliográficas de sueños desde la Edad Media, y muchos de ellos tienen connotaciones utópicas; no son textos definitivamente utópicos pero bajo la forma del sueño sí se esconden formas utopistas. Luego, tenemos otra utopía publicada recientemente, de Esteban Beltrán, que es un maestro cordobés de finales del XIX

y principios del XX, y que es casi el catecismo de los anarquistas andaluces. Se llama *Manolín, leyenda popular*. La primera parte debió ser otra utopía, pero se ha perdido, no se conoce ejemplar; y ésta que es la segunda parte tuvo mayor difusión. Ya Del Moral cuenta que en Andalucía, en Córdoba, hay desde siempre revoluciones populares de carácter utópico, como la famosa rebelión del arrabal en la época Califal (s. X). Parece que durante siglos se han producido estas rebeliones, muchas veces milenaristas. Y ese es un punto muy interesante, el milenio. Es un tema que tampoco está estudiado en nuestra cultura. Hace poco se ha editado en España *El libro de la venida del Mesías*, de Lacunza, del siglo XIX, pero sobre el milenarismo español y todos los discursos del Anticristo no hay casi nada. Acaba de aparecer un excelente estudio de Ramón Alba sobre esta materia. Sobre Tomás Moro y España existen los estudios de López Estrada...

-No tenemos en español algo equivalente al libro de Cohen sobre el milenarismo...

-Hay una cultura milenarista interesantísima en España, hay movimientos milenaristas en la Edad Media constantemente, y luego tenemos el movimiento de las comunidades en Castilla durante el reinado de Carlos V. Se ha descubierto una serie de argumentos acerca de si sería también un movimiento milenarista. En el caso de las utopías, ocurre otro tanto. Tenemos en España decenas de utopías no estudiadas o desconocidas. Pedro Alvarez de Miranda, en un trabajo que está todavía inédito, sobre las utopías y los viajes imaginarios en el siglo XVIII, describe muchas de ellas. Por ejemplo, el *Viaje al mundo subterráneo*, de José Joaquín Olavarieta, publicado en Cádiz en 1820. O el *Viaje de amuzar* anónimo, de 1830; y el *Viaje somniafreo a la luna*, de Joaquín Castillo Mayone, de 1832. Hay muchos. Lo mismo ocurre con los tratadistas políticos, consejeros de príncipes por ejemplo, que son utopistas, y éste es otro canal sin abrir. Igualmente, entre los arbitristas tenemos otra serie de utopistas. Por ejemplo, hay un tratadista político, Jerónimo Merodá, personaje desconocido, cuyo libro impreso en 1587, *República original sacada del cuerpo humano*, no ha sido reeditado nunca. Tenemos también el *Libro áureo del emperador Marco Aurelio*, de Antonio de Guevara, que tuvo enorme difusión en el siglo XVI. En este libro el villano del Danubio cuenta al emperador cómo son sus paisanos. Esta es una utopía que tiene mucha importancia. En la polémica americanista que enfrenta a Ginés de Sepúlveda y De las Casas creo recordar que hay momentos en que alguien se refiere a los cuentos del villano del Danubio. Luego, en 1781, el gran impresor Ibarra publica en Madrid un libro de Diego Ventura Rejón y Lucas llamado *Las aventuras de Juan Luis*, que fue estudiado por Andrés Amorós, y que contiene una novela utópica. Pedro Montegón, por su lado, tiene tres obras utópicas, nada menos que *Eusebio*, *Antenor* y *Merudito*. Todo ello está por investigarse. En el XVIII hay muchísimo pero también en el XIX. Y luego tenemos la dimensión americana. La búsqueda en América de los mitos medievales, cuando se busca la isla de Antilla, las siete ciudades de Cibola; El Dorado, que está donde se pone el sol, y que es el mito del Tartesos (el país del oro, donde se pone el sol) y que se traslada a América. Otro tanto ocurre con la fuente de la eterna juventud. Una serie de prodigios que aparecen en los libros de la Edad Media se trasladan a América, y así el Paraíso bíblico es hallado en Brasil y Venezuela. Los elementos de la geografía de utopía son buscados en la geografía americana. Y no hay que olvidar los trabajos de Marcel Bataillon sobre la conquista de América

como un hecho utópico. Ahí, la historia de los doce frailes que acompañan a Motolinía en la conversión de México y que van a cumplir una misión de apostolado creyendo que cuando se conviertan todos se acabará el mundo, los franciscanos cisnerianos debían de procurar que eso fuera pronto porque lo que viene después de ese fin es el reino de mil años de Cristo en la tierra.

—Parece evidente que las series utópicas corresponden a ciertas líneas de pensamiento que, en su contexto cultural, asimilan o proyectan; y así como una serie corresponde al humanismo, otra se proyecta al discurso político o aprovecha el discurso científico. Pero hay también otras utopías en las cuales el componente popular tradicional de que hablamos antes de alguna manera prevalece. Me pregunto si las utopías anarquistas, y en general los textos anarquistas en su postulación de rehacer la realidad, no corresponden también a elementos culturales españoles particulares.

—Eso lo demuestra muy bien Díaz del Moral, un notario de Bujalance —un pueblo de la provincia de Córdoba— de principios de siglo, que era un hombre culto y estaba viviendo las revueltas andaluzas y se dedicaba a estudiar todo lo que tenía a su alcance; al hablar con los anarquistas se encuentra con que desde el siglo X, en Córdoba, cada 50 años hay un rebrote revolucionario. Y, además, las grandes revueltas del XIX son del mismo carácter que las anteriores. Y esto es muy interesante porque se puede percibir la existencia de unos elementos previos, propios, que explican por qué no pasa eso en Alemania pero sí pasa en Córdoba, en Jerez, en unos lugares muy concretos, donde se percibe la constancia de movimientos de este tipo. Tampoco ocurre eso en Zamora o en Madrid. En Madrid aparecen ideas nuevas, un criterio de educación diferente, por ejemplo, pero en el campo, es otra la perspectiva. Existen también una especie de sociedades de ajustes de cuentas, la Mano Negra, por ejemplo.

—¿Cómo verías, desde la perspectiva de las formaciones culturales populares esta tradición de revuelta? ¿Sería simplemente la oposición de grupos sociales en conflicto frente a un poder autoritario, como aparece en alguna literatura del XVII, o hay otras zonas que no hemos percibido todavía en esa recurrencia?

—La revuelta es algo constante en España desde antes de la conquista romana. Podemos acercarnos a este punto desde la perspectiva de los primeros textos que nos hablan de la península, y desde la arqueología. Cuando los romanos llegan a España se encuentran con un solo imperio único, que había sido antes el de Tartessos; muy amplio, muy rico, pues en él se hallan todo el cobre existente y una gran parte de la plata de Hispania. Ese imperio había sido destruido y ocupado en el año 500 antes de Cristo por los cartagineses, y al margen de él lo que existe es una pluriforme sociedad tribal. En ella se hablaba diferentes idiomas, sin uniformidad, lo que ha impedido hasta ahora que el ibero sea traducible. Hay un texto de Estrabón que dice que se usaba el celta como lengua franca. Y, además, las costumbres eran muy diferentes; una enorme variedad que los romanos intentan unificar, pero ocurre que son los mismos dioses indígenas, las propias costumbres, las que triunfan incorporándose al mundo romano, y no cediendo nunca totalmente ante él. Sabemos también por Estrabón que existía un tabú con respec-

to al nombre de los dioses, y eso hace que no aparezcan éstos como divinidades típicas. Ahora bien, estos pueblos están en constante guerra entre sí. Eran pueblos que luchaban unos con otros, ya antes de la llegada de Roma. Habría que estudiar hasta qué punto la lucha fratricida ha sido, o es, un componente importante a lo largo de la historia, en todo el orbe hispano.

—Recuerdo ahora que cuando George Bataille trató de interpretar la Guerra Civil puso especial énfasis en el componente anarquista. Decía que en ese anarquismo había una suerte de carácter definitorio del hombre español porque su sed de absoluto lo llevaba a la rebelión y la angustia. ¿Qué has pensado acerca de ese carácter del anarquismo español?

—He hablado con muchos viejos anarquistas y el anarquismo es algo que me ha fascinado siempre. Y no es un tema literario sino algo vital, otra cosa. La existencia de una moral anarquista, en el sentido de una ética rígida, no es una moral libertaria como la que se usa en otros países, no es una moral relajada en absoluto. Recordemos la frase de uno de esos maestros anarquistas del XIX que ellos repiten: la ética es la estética del futuro. Incluso el himno de los anarquistas españoles es algo que a los anarquistas de otros países llega a sorprender: Negras tormentas / se agitan los aires. / nubes oscuras / nos impiden ver / aunque nos espere el dolor y la muerte / contra el enemigo nos llama el deber. Eso de que el "deber" llama a un anarquista contra el "enemigo" parece incluso una contradicción, porque el deber no es propio de anarquistas, pero sí una moral imperativa; gente aún muy inculta que he conocido siente con gran fortaleza ese sentimiento. Se puede llegar a entender también así a los seguidores de los místicos, a quienes, por ejemplo, se unían a San Juan de la Cruz en la edificación de su utopía del alma, y en la construcción del Carmelo Reformado. De forma paralela los anarquistas han logrado, o sembrado por el mundo, el fundamento de una religión sin Dios, aunque aquí *sin Dios* es una infinita utopía, el dios de la igualdad, de una igualdad absoluta. Los anarquistas pusieron en marcha su utopía durante la Guerra Civil, en circunstancias en que prácticamente toda la base revolucionaria era anarquista; y eso fue destruido, claro. Y cuando ponen en marcha la revolución en algunas regiones de Aragón, lo primero que hacen es desaparecer el dinero; suponían que cada cual tomaría lo que necesitase y daría lo que pudiese, y efectivamente eso fue la utopía, pero es un igualitarismo que resulta muy antiguo. Seguramente si rastreamos los cuentos, las leyendas, las tradiciones, lo encontraríamos. Los niños han tenido que mamar eso; no es posible que la sociedad sea unánime en unas cosas tan ajenas a la costumbre si no existe una identidad previa (que pertenece tal vez al substrato). Y, en todo caso, también está presente el concepto del paraíso perdido, y su recuperación, que es también sufí, porque lo sufí es el camino de ir hacia el paraíso. Recuerdo un texto sufí español que dice que el camino que conduce entre el corazón y la mente hacia el conocimiento, es un camino de montañas altísimas. Sobre estas cosas ¿cuánto nos enseña María Zambrano!

—Me gustaría que hicieras ahora un recuento de tu trabajo en el norte del África. ¿Qué es lo que has buscado y encontrado? Y, ¿qué aspectos de España se te han hecho más claros, o quizá más enigmáticos, después de esas investigaciones?

—Estuve dos años y medio en el Sahara viviendo con las tribus. Ocurre que fui presidente de la Comisión de estudios históricos para el Tribunal de La Haya, y colaboré en la demostración de que el Sahara era independiente tradicionalmente. Resulta ahora que mis alumnos son ministros del Polisario, vicepresidentes de la asamblea de Marruecos, y altos cargos del gobierno mauritano. El caso es que estuve trabajando con las tribus, y fui de los pocos que se han ocupado de estudiarlas, excepción hecha de Caro Baroja. Parcialmente, mis estudios están recogidos en las actas del Tribunal de La Haya. Específicamente, trabajé en una historia del Sahara, que todavía no está publicada. Tengo la idea de recopilar alguna vez las fuentes fundamentales y publicarlas, pero darían unas 15 mil páginas. Son fuentes escritas y orales. Se conocían muy poco y no estaban investigadas. Estamos hablando del desierto, donde las ciudades cambian de lugar porque las casas son tiendas de campaña que persiguen el agua. Según donde esté el pasto, allá van los camellos, y las tribus, cuando se encuentran, entre sí guerrearán muchas veces. Entonces, estuve investigando sistemáticamente en archivos de España, Portugal, Francia, Marruecos, Inglaterra, Holanda, Italia, y encontré mucho material. Tuve bastante ayuda, primero de los alumnos, y luego contraté españoles y africanos, un equipo de 10 españoles y 190 africanos. Y el comienzo fue ver si había en el desierto algún papel antiguo. Y no había ninguno al principio, pero luego descubrí y localicé la existencia de unos 50 mil textos, muchos más documentos que en otras regiones de Argelia o de Marruecos.

—¿Y cómo se había conservado todo aquello?

—Porque los nómadas lo guardan todo. Y me encontré con la existencia de escuelas literarias singulares, con un siglo XVIII que seguramente es el Siglo de Oro del Islam. Microfilmé todo lo que pude, adquirí otra parte, pero mucha de la documentación ha sido destruida por la guerra. Marruecos ha destruido mucho porque perjudicaba sus tesis, y esto es algo increíble... Eso me han informado mis corresponsales.

—Pero lograste salvar buena parte...

—Había microfilmado una octava parte, una décima parte; eso y lo que adquirí es lo único que al parecer se conserva. Salvé muchísimos documentos, al menos en copia. Por otro lado, tenía una investigación en marcha que es muy compleja. Cuando los moriscos españoles son finalmente expulsados (1492-1613) en sucesivas oleadas, una de esas oleadas organizada en Marruecos atraviesa el desierto. Dos mil moriscos españoles, trescientos cristianos renegados, y sesenta y cinco cristianos cautivos, armados, atraviesan el Sahara para conquistar el imperio negro de Timbuctú, el imperio del oro, en nombre del rey de Marruecos. Conquistaron este imperio después de un año de luchas, en 1591. Corresponde, pues, a la conquista de América. Eran dos mil hombres contra un imperio de trescientos mil guerreros, pero en lugar de entregarlo al rey de Marruecos se quedan ellos de reyes, de pachás de Timbuctú. Establecen luego una serie de leyes. Por ejemplo, el máximo rango de nobleza ideal se adquiere con la posesión de caballos blancos y de libros. Esto parece otra utopía. Cien años después una tribu Tuareg del desierto argelino llega y al ver aquel esplendor, lo destruyen para conquistarlo y lo asolan. Los españoles huyen, y se expanden. Se mezclan con tribus negras, de manera que hoy te encuentras con tribus enteras que son negras pero que también son andaluzas, y usan palabras españolas mezcladas con las

suyas. Una de esas tribus, llamada "los armas", van a la guerra gritando lo que creen hoy talismanes: "Mas aina", que es más de prisa en castellano antiguo, o "Corti li cabeza", sin saber que están usando el español. Yo quería trabajar en esta investigación con fondos españoles, pero no hay dinero en España para estas utopías y no ha habido forma de seguir con ello. Al final, tal vez tendré que completar el trabajo con dinero de otro país.

—Me pregunto si cartografiar esa cultura no te ha llevado también a pensar en términos diferentes la misma cultura española.

—Cuando uno se enfrenta con una cultura desconocida y la estudia con calor, con imaginación y poniendo en ella su afecto, se adquiere una visión del mundo distinta, y seguramente eso ha contribuido muchísimo a mi forma de ver hoy la cultura. Estoy convencido de que ha sido muy importante para mí, especialmente porque he adquirido un respeto por las formas de la cultura real y varia del planeta. Respeto a los ancianos venerables de Sahara más que a los profesores que he tenido en la Universidad, aunque los primeros sean muchas veces personas analfabetas.

—En esta cultura del desierto, donde el desierto es el espacio de definiciones, ¿cuál es la noción de centro?

Bueno, en el desierto no existe el centro; el desierto es un laberinto. Y no hay un punto que sea el corazón del laberinto. Existen puntos de agua, existen ciertas montañas, que te sirven para saber donde está el agua, donde está la caza, los pastos para los camellos. Luego, están las tumbas. Yo descubrí que la noción de frontera está asociada a las tumbas, por ejemplo. El hombre, el único poso que deja es la tumba. Las tumbas son puntos de referencia, son como constelaciones sobre la tierra.

—¿Cuál es entonces, la idea de lo sagrado en el laberinto?

—Todos los puntos del laberinto son lo sagrado, porque el agua es un lenguaje sagrado. Y las tumbas son lugares sagrados, porque es el recuerdo del antepasado y de la historia, el lugar adonde se puede regresar. Y luego existe un tercer punto sagrado que son los lugares habitados por los demonios, por lo otro. Esas son tres superficies simultáneas.

—Y el nomadismo, ¿está de algún modo cartografiado?

—El nomadismo existe de tres formas. Una traslación hecha en una forma constante, en un círculo que siempre es el mismo— esta es la primera. Luego existe una forma más complicada o más simple, si se quiere, que son dos o tres grandes emplazamientos, y se está en uno una temporada, en otra, una distinta. Esta transhumancia es la segunda forma. Pero enseguida tenemos a los grandes nómadas. Son los que nacen y mueren en el desierto, donde el agua se retira y nace en un horizonte improbable. He vivido con ellos, fui maestro, amigo de sus hijos; he comido y bebido con ellos. Ellos reconocen a un jefe de caravana, que puede ser o no el jefe de la tribu, que es el que dice hacia allí hay que ir; y nunca se pierden, el conductor tiene un sexto sentido para ubicar el agua, y siempre ocurre que llega donde ha llovido; eso es verdaderamente escalofriante, y milagroso siempre aunque ha habido casos de gente que ha desaparecido por falta de agua. Esta cultura está cercada por los semisedentarios.

Al este está el desierto puro; al oeste, la frontera natural es un lugar que ya no es posible habitar por falta de agua y exceso de calor. Hay una frontera invisible fuera de la cual le es imposible sobrevivir al hombre.

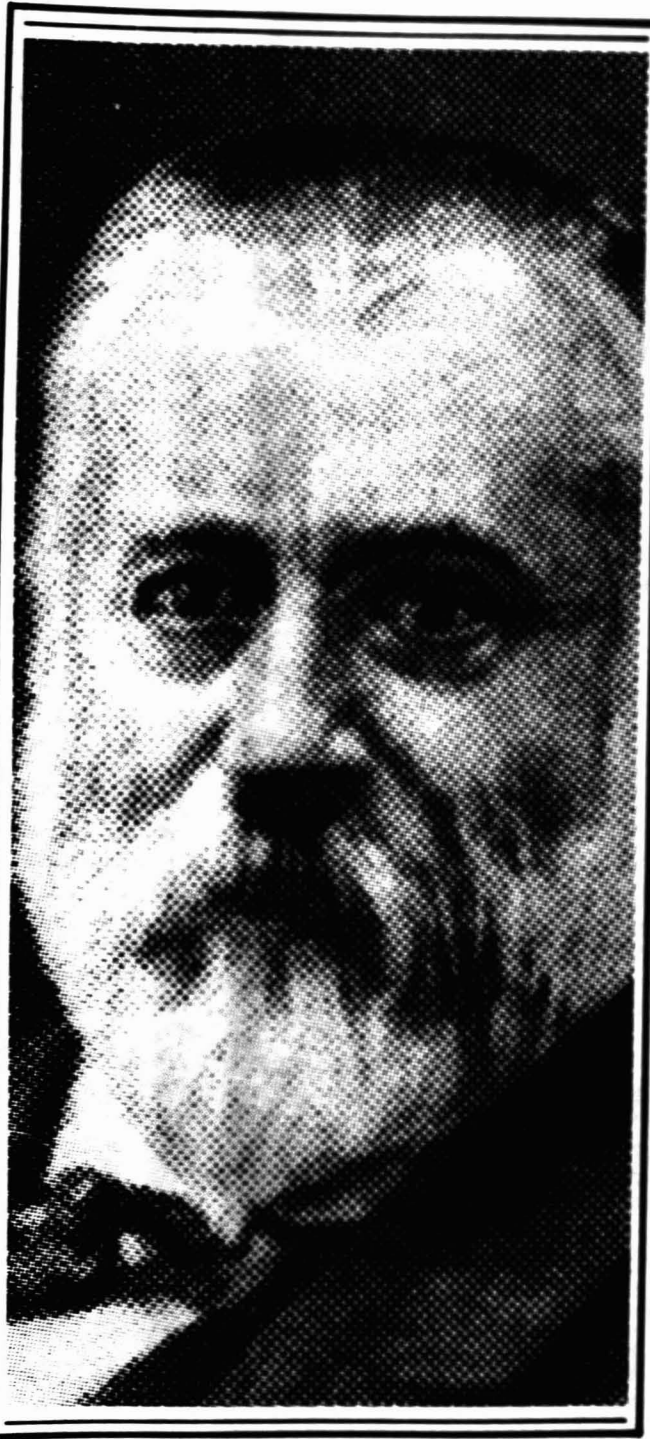
—Estas evidencias de la identidad cultural nos llevarían también a especular sobre la noción de pertenencia. Sobre todo porque modernamente hemos entrado a un proceso de homogenización impuesto por las culturas más desarrolladas sobre las llamadas periféricas, y ese proceso, que se sostiene sobre la urbanización, como dice Darcy Ribeyro, es de pérdida de identidad, de pérdida del rostro tribal. Pienso que la mejor ciencia social es aquella que nos restituye con las dimensiones de la es-

pecificidad y de la pertenencia cultural. Y también en la literatura se puede observar un movimiento hacia la afirmación de los valores culturales de identidad, y que son finalmente una resistencia. ¿Cómo ves tú ese proceso actualmente en España?

—Es un gran drama, porque por un lado están los valores del regionalismo y por otro el peligro de provincianismo que traen. Quizá sea un proceso necesario, y podría ser simultánea una toma de conciencia de las cosas propias, una reidentificación. Aunque a veces corre el peligro de llegar a cosas absurdas como contraponer el hablar andaluz al hablar castellano. Pero este tendría que ser un proceso desde un concepto no solamente español, sino desde nuestra habla, incluyendo también lo latinoamericano. Si alguna vez existe la posibilidad de una nueva "visión del mundo" en nuestra lengua, se habrá trasladado a América. Creo que es en América donde tiene que estar el despertar. En México, Argentina, Perú, Venezuela, y en el Caribe, veo aportes fundamentales, pasos secretos que traman un nuevo pensamiento. Ese es el punto que tiene que visualizar ahora nuestra conciencia, desde la variedad absoluta que siempre ha sido nuestro mundo común. Una universalidad integral es lo que la caracteriza. Soy idealista, y defendiendo ese idealismo, ese utopismo.

—Javier, para concluir volviendo al planteamiento utópico, no quiero dejar de mencionar tu magnífica colección de *Heterodoxos* publicada por la Editora Nacional, así como tu más reciente colección *Alatar*, en las que veo una suerte de declaración de principios y una práctica; y se podría decir que hay un espacio que estos libros abren, una región propia. ¿Qué te llevó a hacerlas, y cómo veías tú la necesidad de esas colecciones?

—En mi tesina de licenciatura para arqueología hice un inventario de manuscritos sobre esta disciplina, epigrafía y numismática en la Biblioteca Nacional de Madrid, y me encontré con que de los 25 mil códices solamente 3026 están catalogados. Por la circunstancia de que no estaba haciendo un trabajo sobre un autor sino sobre la bibliografía de arqueología, me autorizaron para que usase el catálogo de originales del siglo XIX, muy incompleto, que no enseñan a nadie, para evitar que roben las fichas, supongo, porque se ha visto a profesores españoles y norteamericanos, que ven algo muy interesante y roban la ficha para que nadie lo encuentre hasta no acabar un estudio. Luego, no la reintegran. Claro, yo conocía el libro de Menéndez Pelayo sobre los heterodoxos españoles y algunos otros ensayos de bibliografía, pero al encontrarme con toda esa información desconocida se me ocurrió presentar una visión de la cultura española desde su multiplicidad, una visión seguramente más amplia que aquella que marginaliza una gran cantidad de conceptos. Mi interés era presentar al lector los textos mismos, y también obtener introducciones críticas, análisis desde otras perspectivas, para procurar el nacimiento de una nueva crítica imaginativa, que se había perdido en nuestra tradición local. No se ha perdido, en cambio, en América, donde tienen a un Lezama, a un Paz, y a otra serie de escritores. Cuando preparé el proyecto de la colección de *Heterodoxos* consideré la publicación de unos 300 libros, y al final aceptaron 75. Finalmente, la envidia y la ineptitud de algunos la dejaron en 50. Otra cosa que he pensado hacer después es una gran biblioteca de fuentes, religiosas e históricas, de América, España y el Islam, de todo este cinturón meridional que coincide en nuestra triple conexión.



Menéndez Pelayo

DANUBIO TORRES FIERRO

JULIO CORTÁZAR

1914-1984

De pronto, sorpresivamente, como todo acto definitivo, la muerte vuelve a plantear el curso de una vida, actualiza el arco de un destino, somete a balance el itinerario de una obra. En el caso de la de Julio Cortázar, ocurrida en París a mediados de febrero pasado, esa operación es —para qué ocultarlo— doble. Por un lado, hay que revisar sus contribuciones y sus aportes al legado de la literatura que se escribe en lengua española, lo que cae en un dominio comunitario amplio y más o menos objetivo, y por otro es indispensable someter a análisis la relación personal, ésta sí subjetiva, que se mantuvo con el escritor, con su producción y con sus pareceres. Existe una razón para que las cosas se planteen así: la labor de un crítico, si se quiere honesta y actuante, si está animada por una voluntad de acercamiento a la verdad verdadera, cabalga entre el debate público, abierto, y su vínculo directo, diríase que íntimo, con lo que estudia. Se advertirá, con razón, que esa actitud no entraña ninguna novedad y que la alternancia de planos que propone es una ley tan vieja como el mundo. Concedido. Pero lo que aquí pugna por asomar no es un mero gesto retórico o un simple recurso a la digresión sino un hecho concreto, inocultable, y que quiere poner desde un principio las cartas sobre la mesa: para un joven intelectual de América Latina, llegado a la madurez en las dos décadas últimas, Cortázar fue una figura contradictoria, sujeto a la vez de admiración y rechazo, de entusiasmo e irritación. ¿Por qué? Porque, de una parte, fue un escritor maravilloso, un artista capaz de crear un mundo regido por sus propias leyes, un hombre sensible que amó a Bach y el jazz, que conoció como la palma de su mano el desarrollo de la literatura moderna y que tradujo impecablemente a Poe, a Gide, a Yourcenar. Por otro, y quizás a pesar suyo, fue un ejemplo de la confusión en que puede caer un intelectual cuando abraza una causa política y carece de la capacidad necesaria para que en esa adhesión operen el ejercicio crítico y el cuestionamiento de las verdades aceptadas. Así, y resistiéndose a un examen riguroso de lo político (ese examen que practicó con tanta agudeza en otras zonas de las ideas y del pensamiento), Cortázar hizo suyos, sobre todo, los lineamientos de la versión cubana de lo que ha dado en llamarse el “socialismo real”. Después de un brevísimo momento de duda, ocurrido cuando el caso Padilla, esa adhesión no conoció titubeos ni se apeó de una devoción que descansó a la vez en la entrega sentimental y en esa equívoca buena fe que suele conducir a los ingenuos y a los cándidos. ¿Pueden el fervor emocional y las mejores intenciones ser explicación suficiente para una severa dimisión del espíritu y la razón?

Se señaló más arriba que Cortázar fue una figura contradictoria, y que ese rasgo marcó su trayectoria se pone de manifiesto cuando se estudian de cerca su concepción del arte y

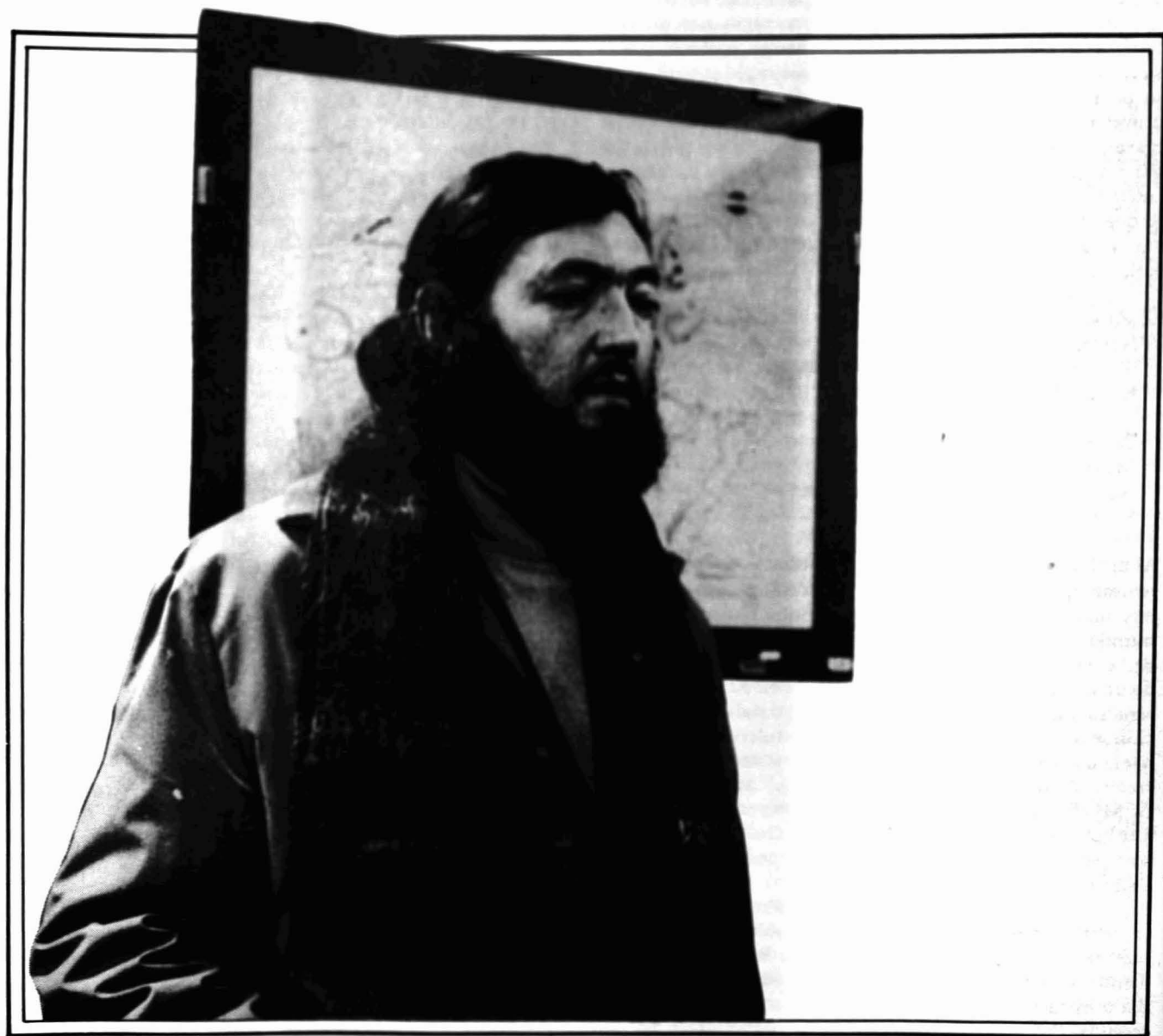
sus elecciones políticas. La primera tuvo como nota dominante una *subversión* radical de cuanto esquema recibido se cruzó frente del escritor. En *Bestiario* (1951), en *Final de juego* (1956), en *Las armas secretas* (1959), en *Los premios* (1961), en *Historias de Cronopios y de Famas* (1962), en *Rayuela* (1963), en *Todos los fuegos el fuego* (1966), en *62: Modelo para armar* (1968), en *Octaedro* (1973), Cortázar irrumpió —la palabra no es excesiva— como un liquidador de la literatura naturalista y realista, como un impugnador del discurso literario lineal y apegado a los cánones convencionales, como un espíritu lleno de irreverencia, ironía y humor, como un malabarista que hacía pases mágicos con las palabras y como un artista que apostaba —jarrianamente— a las leyes de la excepción porque sabía o intuía que lo cotidiano y lo fantástico se codean y que la realidad y la irre realidad viven un permanente juego de mutuas influencias. En esos cuentos y en esas novelas Cortázar logró sus resultados más óptimos al ofrecer una visión de lo fantástico al igual próxima y lejana, inmediata y extraña, y al dedicarse a bucear en situaciones inesperadas pero domésticas, revulsivas pero intimistas, rarefadas pero estrictamente caseras: cómo una casa es tomada por los fantasmas de la neurosis, cómo un muerto dicta el curso de la vida, cómo unos bombones se vuelven maléficos. Así, y de la mano de una notable originalidad creadora, que le permitió una relación lúdica con su instrumento y con los nuevos registros que encontró en él, el escritor denunció el escándalo que anida en el orden de las familias, rompió los clisés que separan tiempo y espacio, indagó (a lo Poe) en el doble que todos llevamos dentro, declaró su simpatía por ese “otro lado” que se sitúa más allá de la lógica y de la realidad real, persiguió una pureza que al cabo se le impuso como imposible (recuérdese “Final de juego”), detestó cualquier forma de rutina, de encorsetamiento, de conformismo. Por ese camino llegó a ser, con derecho, un maestro del artificio, y se colocó, también con derecho, en la primera fila de las letras latinoamericanas. Lo curioso —lo paradójico— fue que, a cierta altura, Cortázar extendió sus fronteras más allá de lo doméstico y tías, abuelos y sobrinos pasaron a ser personajes casi de epopeya en los que se vehiculaba un afán por atrapar y postular un mundo en apariencia (y sólo en apariencia, debe subrayarse) más ancho y rico, vinculado por lo general al compromiso político militante y donde la astucia, la perspicacia y la capacidad para dar vuelta con el filo de la imaginación los materiales más anodinos fueron perdiendo potencia y marchitándose en una repetición en la que apenas, de vez en cuando, asomaba un olvidado sabor al escritor de otros tiempos. Piezas como *Libro de Manuel* (1973), como *Alguien que anda por ahí* (1977), como *Un tal Lucas* (1979), como *Queremos tanto a Glenda* (1980) dan cuenta, en mayor o menor medida, de esa mutación. Para juzgar hasta dónde llegó ese

cambio habrá que esperar la aparición de los títulos que quedaron inéditos. Pero lo cierto es que la producción de Cortázar se contaminó en los últimos años de cierta rigidez y dogmatismo que podían muy bien provenir de una postura ideológica. ¿Cómo no supo verlo?

La verdad verdadera es que no supo (o no pudo o no quiso) ver que la causa a la que se adhirió no se conciliaba con la mayor parte de sus presupuestos artísticos y que lo obligaba a mantener una difícil tensión entre su libertad creadora y su opción política. Ocurre que Cortázar, que era muy inteligente y culto, y que terminó siendo ciudadano francés, no fue capaz de vivir y acompañar la experiencia dominante de las dos últimas décadas europeas: el fin del mito de la bondad intrínseca del marxismo-leninismo. Comprobar lo anterior —que es mucho comprobar— significa admitir que Cortázar pasó alegremente por encima de la crítica al “socialismo real” hecha incluso por los socialistas de España (un país que tenía cerca y en el que fue querido), del testimonio de la disidencia intelectual de los países del Este, del desarrollo del pensamiento occidental actual que finca su piedra de toque en la defensa de los derechos elementales del hombre y de la democracia pluralista. Lo notable de esa pos-

tura es que portaba, en sus propias entrañas, una abierta infidelidad a sus convicciones literarias y a sus pasiones artísticas más queridas: la subversión de la norma, el asco por la uniformidad, la predilección por las zonas más libérrimas del alma humana, la revuelta que aprieta el humor y la ironía. ¿Pensó alguna vez Cortázar que, si recorría hasta las últimas consecuencias la ideología que hizo suya, sus libros tendrían que haber sido escritos según los cánones del “realismo socialista”? ¿Serían entonces, esos libros, los mismos, y personajes como la Maga y Oliveira pertenecerían, como legítimamente lo hacen, a la mitología de la literatura hispanoamericana? O, mejor todavía: ¿podrían, esos libros, haber sido escritos? Son preguntas perversas, sin duda, pero que por desgracia caben dentro de una lógica llevada a sus extremos finales. Toda elección tiene sus consecuencias.

Lo reconfortante, lo que de veras alegra, lo que redime y hasta santifica cualquier contradicción, es que el tiempo y la sensibilidad de los lectores serán justos y generosos con la obra de Cortázar: como lo enseña la historia, ésta se impondrá a sus opiniones políticas y ganará de más en más el lugar que le corresponde en la literatura universal. Honor a quien honor merece.



JAMES VALENDER

JORGE GUILLÉN

1893-1984

Acaba de morir en Málaga, España, a los 91 años, el poeta Jorge Guillén. Con su muerte ha desaparecido uno de los más grandes poetas de lengua española del siglo XX.

La originalidad de la poesía de Guillén quedó manifiesta ya desde la publicación en 1928 de la primera edición de *Cántico*. Originalidad, primero, en su visión del mundo. Si la tradición poética moderna nos ha acostumbrado a concebir la vida como ausencia o abismo ("le gouffre" de Baudelaire, "le vide" de Mallarmé), Guillén, al contrario, nos invita a celebrar la plenitud del universo. De hecho, como indica el subtítulo de ese primer libro suyo, lo que expresa Guillén en su poesía es una inquebrantable "fe de vida". Gobierna el universo un orden armonioso que permite que todo lo que se encuentra dentro de él —incluyendo al hombre— pueda llegar a su propia perfección, a su forma más plena. Es esta intuición primordial lo que impulsa al poeta, intuición de todo lo que "es" o "está" y de todo lo que puede llegar a ser a través de la fe y del amor. Así en "Salvación de la primavera" leemos:

¡Amor! Ni tú ni yo,
Nosotros, y por él
Todas las maravillas
En que el ser llega a ser.

Se colma el apogeo
Máximo de la tierra.
Aquí está: la verdad
Se revela y nos crea.

Al oír hablar del "amor" y de "la verdad", el lector podría pensar, quizás, que se trata de un poeta religioso. Pero no hay nada trascendental en la visión que Guillén tiene del mundo; aunque se asombra ante el espectáculo maravilloso de la creación, no le resulta necesario postular la existencia de un Creador. Como él mismo explica en *El argumento de la obra*, su planteamiento es totalmente materialista. "La Creación se revela de tal modo que puede postular una vía posible hacia un Creador. Por de pronto, hemos ante la presencia terrenal. A su exaltación se limita *Cántico*." Si un poeta como G. M. Hopkins (por ejemplo) se inspiraba en el cristianismo a la hora de escribir su canto al mundo, Guillén nos demuestra que el mero hecho de estar vivo puede ser motivo de asombro y de fervor.

Aún más que esta visión tan sorprendente del mundo, fue la extraordinaria eficacia del lenguaje poético de Guillén lo que llamó la atención de los primeros lectores de *Cántico*. Tanto en lo que tocaba a dicción como en lo que correspondía a estructura poemática, su maestría fue reconocida en seguida. Porque su estética implicaba ambas cosas: no sólo

la depuración de los medios expresivos para llegar así a la "esencia" de las formas poéticas, sino también la construcción de un mundo cuyo orden y cuya armonía reflejaran el orden y la armonía del universo. En cuanto a este segundo punto, Guillén habría de explicar que "era indispensable identificar, en el grado máximo, poema y poesía": es decir, que la coherencia del conjunto era tan importante como la pureza de los diferentes elementos que lo conformaban. Como consecuencia, entre otras muchas cosas *Cántico* se destacó por la enorme variedad de las formas estróficas usadas —décimas, sonetos, romances, redondillas, etc.—, así como por la excepcional destreza con que el poeta supo explorar y explotar las potencialidades de cada una.

Por lo anterior, no resulta difícil entender el impacto que tuvo *Cántico* sobre la demás poesía de su tiempo. Ya que Guillén fue publicando sus poemas primero en revistas, el libro llegó a influir en los versos de otros poetas incluso antes de su publicación en 1928. Obras como *Perfil del aire* (1927) y *Égloga, elegía, oda* (1928) de Cernuda, *Ámbito* (1928) de Aleixandre, el *Poema del agua* (1927) de Altolaguirre y las *Odas* (1928) de Lorca hubieran sido imposibles sin el ejemplo previo de Guillén. Gracias a él varios poetas de su generación lograron librarse del impresionismo de Juan Ramón Jiménez y escribir una poesía a la vez más densa y de mayor envergadura. Y, desde luego, después de su publicación *Cántico* también empezó a ejercer influencia fuera de España, tendencia que los siguientes libros de Guillén ayudarían a reforzar. En opinión de Octavio Paz (*Puertas al campo*), "la influencia de Guillén en la poesía de nuestra lengua ha sido profunda y fértil. Profunda, porque ha sido lo contrario de una moda: la elección de unos cuantos poetas aislados; fértil, porque fue un ejemplo crítico y así nos enseñó que todo decir implica un callar, toda creación una crítica".

A partir de 1928 *Cántico* fue ampliándose poco a poco a través de sucesivas ediciones. Pero quienes creían que Guillén iba a ser autor de un solo libro se llevaron una gran sorpresa cuando, en 1950, el poeta decidió cerrar esta colección y seguir un rumbo un poco diferente. El resultado fue una serie de tres libros: *Maremágnum* (1957), *...Que van a dar en la mar* (1960) y *A la altura de las circunstancias* (1963), reunidos los tres bajo el título general de *Clamor: Tiempo de historia*. Como indica el subtítulo, en esta nueva serie de piezas el poeta por primera vez se ocupa directamente de su contexto histórico. Desde luego, a la hora de escribir *Cántico*, Guillén había estado muy consciente de los terribles males que sitiaban "el luminoso fondo" de la experiencia celebrada en sus poemas; de hecho, su "esfuerzo por ser" se concebía como un combate contra la destrucción, contra las fuerzas aniquiladoras. "Todas esas influencias deformadoras o anuladoras —habría de insistir el propio Guillén— constituyen el coro de

Cántico, coro menor de voces, secundarias con respecto a la voz cantante." Ahora, en *Clamor*, las voces de ese "circo de oposición" pasan a primer plano. La bomba atómica, los campos de concentración, la injusticia social, la enajenación a la que lleva la sociedad de consumo: todos los horrores de nuestros días son objeto de una meditación profunda y conmovedora. Para decirlo con palabras del propio Guillén, "tras el perfecto acorde la disonancia embiste". La maldad embiste, pero (como vemos en el poema "Viviendo", por ejemplo), no logra desvirtuar al poeta de su fe en la vida:

Mundo cruel y crimen,
Guerra, lo informe y falso, disparates...
No importa.
Impuro y todo unido,
Apenas divisible,
Me retiene el vivir: soy criatura.
Acepto
Mi condición humana.
Merced a beneficios sobrehumanos
En ella me acomodo.
El mundo es más que el hombre.

En las notas necrológicas divulgadas por las agencias internacionales de prensa se repetía una y otra vez que Guillén nunca había sido "un poeta de la calle". Es cierto que, a diferencia de Rafael Alberti, por ejemplo, Guillén nunca fue miembro de ningún partido político. Pero así como *Cántico* demuestra que el poeta puede cantar la vida sin tener que recurrir a ninguna doctrina religiosa, *Clamor* ofrece prueba contundente de que puede estar a la altura de las circunstancias sin tener que apoyarse en ninguna consigna partidaria. El liberalismo de Guillén, en realidad, fue simplemente una consecuencia natural de su estética. La vida para él era el supremo valor y no las instituciones humanas, o, como dice en el último verso del poema citado, "el mundo es más que el hombre".

A *Clamor* le siguió otro libro, *Homenaje: Reunión de vidas* (1967). Si bien en *Cántico* el poeta cantaba el hecho de formar parte de la armonía del universo, aquí celebra el hecho de

participar en una tradición cultural igualmente rica y esplendorosa. Así, como indica el título, el libro consta de una serie de homenajes a otros poetas y escritores admirados por Guillén, homenajes que toman la forma tanto de traducciones de textos ajenos como de composiciones propias. La lista de los autores comentados o traducidos (algunos de ellos amigos del propio Guillén) suena casi como una historia de la literatura de Occidente desde Homero, Sófocles y Aristófanes hasta Valéry, Wallace Stevens y Eugenio Montale. Pero, desde luego, *Homenaje* está muy lejos de ser un mero alarde de conocimientos o de lecturas. Es un himno a ese anhelo de ser que, debajo de la pluralidad de formas, inspira toda cultura y todo lenguaje: un canto a esa afirmación de vida que, como dice Guillén en el poema "Invasión", le permite al hombre rescatar su propia humanidad.

Estalla claridad,
Claridad que es humana
Con su luz de conquista,
Avance de una forma,
De un gesto que es lenguaje,
Triunfo de Creador,
y con duende, con ángel y con musa,
Luminosos espectros,
En plenitud coloca
La humanidad del hombre.

En 1968 Guillén decidió reunir sus tres libros —*Cántico*, *Clamor* y *Homenaje*— bajo el título global de *Aire nuestro*. Tenía entonces 75 años y naturalmente pensaba haber terminado su obra. Sin embargo, todavía le quedaban 16 años de vida y durante ese tiempo siguió escribiendo, con una fecundidad que, en vista de su avanzada edad, trae inevitablemente a la memoria el gran ejemplo de Goethe. Así, *Aire nuestro* se amplió con la adición de dos libros nuevos: *Y otros poemas* (1973) y *Final* (1982). En ambos el poeta retoma, profundizando en ella, la temática expuesta en las tres colecciones anteriores: el hombre ante el mundo, ante la historia y ante la cultura. Aunque, como ya empezó a vislumbrarse en *Clamor* y *Homenaje*, el ritmo de la meditación ahora se modifica sensiblemente por la conciencia que tiene el poeta en su inminente desaparición. Como era de esperarse, Guillén acepta su mortalidad con "voluntad placentera", no porque crea en la vida después de la muerte sino simple y sencillamente porque la muerte forma parte de la vida: es la manera en que ésta se renueva y se mantiene siempre viva. Así, con una serenidad verdaderamente admirable, se somete a su ley:

...Y un día entre los días el más triste
Será. Tenderse deberá la mano
Sin afán. Y acatando el inminente
Poder, diré sin lágrimas: embiste
Justa fatalidad. El muro cano
Va a imponerme su ley, no su accidente.

Si todavía es muy temprano para situar en su debida perspectiva la enorme y bellísima estructura poética que Guillén ha dejado tras sí al morir, lo que sí resulta seguro es que con el tiempo serán cada vez más los lectores que buscarán acompañar al poeta en su ascenso "hasta un lenguaje soberano./ Última cima/ De visión, de invención, de triunfo y calma" ("Quevedo"). Raras veces se habrá dado el caso de un escritor moderno que haya vivido con tanta plenitud y cuya plenitud de vida haya inspirado una obra tan armoniosa, tan clara y tan completa.



JOSÉ LUIS RIVAS
DOS *HAIKÚ*

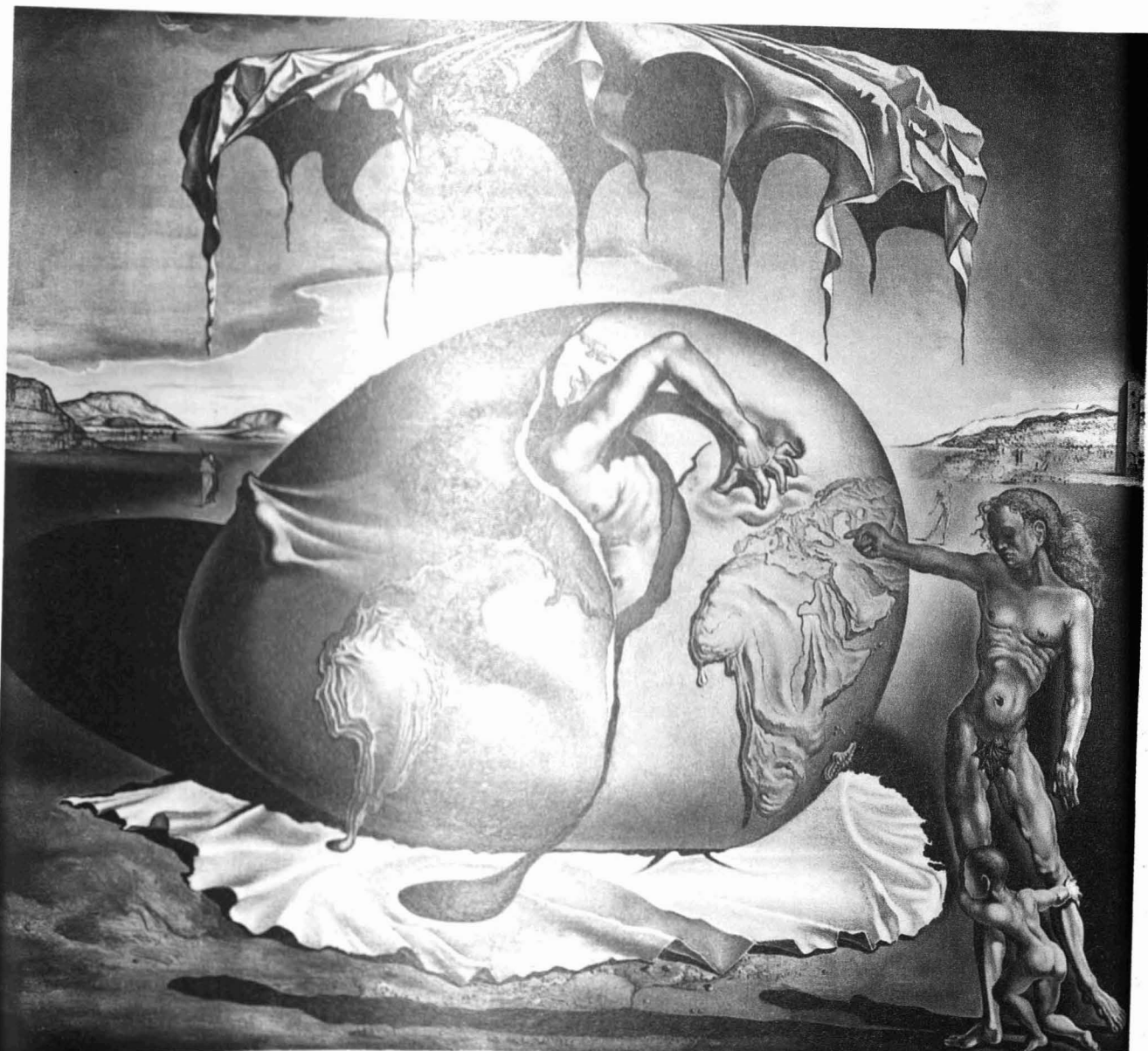
VIDENTE

Con ojos hondos,
El ciego cava un ámbar
Túnel de bruma.

Vago recuerdo...
¿Es de la vida diaria?
¿O de otro sueño?

ANTONIO SAURA

LA PLAYA DESIERTA DE SALVADOR DALÍ



Niño geopolítico espiando el nacimiento de un hombre nuevo. 1943

Este texto del pintor español Antonio Saura fue escrito el año pasado, con motivo de las exposiciones de homenaje a Salvador Dalí que se realizaron en Madrid y Barcelona. Su tono polémico debe ser bienvenido.

Hace apenas tres años se celebró en París, en el Centro Beaubourg, una importante exposición de Salvador Dalí

que contó para su realización con medios inusitados. En su concepción se hacía hincapié en el periodo más fructífero del pintor, es decir, en aquella parte de su obra, anterior a 1945, que puede inscribirse con certeza dentro de la actividad del grupo surrealista. En una mesa redonda celebrada con tal motivo, y a la cual fuimos invitados, expusimos algunos comentarios críticos —que luego fueron publicados en la

revista de dicho centro— en los cuales expresábamos con cierta crudeza nuestra decepción. La mayor parte de las ideas entonces manifestadas nos parecen vigentes en la actualidad. Esta reflexión tiene como origen el recuerdo de aquellas palabras y el confrontamiento de ambas situaciones.

Nos pareció entonces que la decisión de acentuar la parte más interesante de la obra de Dalí —que de haberse podido mostrar aislada hubiera constituido una diferente y hermosa exposición a la que el pintor, naturalmente, se opuso— era peligrosa, dado que el resto de su labor, una vez aceptada la concepción antológica de la muestra, quedaba difuminada en beneficio de una indudable confusión. El hecho de que la obra realizada durante los últimos 30 años fuera relegada a segundo plano producía una impresión de manipulación y de escamoteamiento, induciendo al espectador a cometer un grave error de juicio. El compromiso de los planteamientos se filtraba solapadamente.

Había que enmascarar de algún modo la pobreza de sus concepciones recientes sin dejar por ello de mostrarlas, y la mejor forma de lograrlo era la de afirmar una época precisa y mostrar el resto como si se tratase de las diversas facetas de una actividad polimorfa desarrollada a través del mismo prisma revolucionario, cosa evidentemente falsa.

En aquella ocasión —como en otras muchas— fueron hábilmente escamoteados aspectos bochornosos de una personalidad, de los cuales el propio interesado no solamente nunca renegó, sino que los fomentó con cinismo. Es cierto que la mayor parte de las obras de Salvador Dalí constituyen un verdadero insulto, siendo indignas de figurar en un museo de arte moderno, pero también lo es el hecho de que no es posible eludir los diversos aspectos de la obra y de la vida de un artista, en este caso tan íntimamente ligadas, si se pretende establecer un juicio valorativo y un completo análisis. No cabe duda de que, independientemente de las ideas políticas de un hombre, e incluso a pesar de un comportamiento a juicio de muchos denigrante, era preciso mostrar al público, de la misma forma que se ha venido haciendo con otros creadores, una obra que ha marcado profundamente un momento determinado de la historia del arte.

El problema es delicado, pues si bien puede resultar aberrante e injusto el silencio mantenido alrededor de ciertos artistas de ideas marcadamente reaccionarias —así sucedió en el pasado, por ejemplo, en los casos de los escritores Celine y Ezra Pound, y todavía hoy, en ciertos medios respecto a Borges—, también es cierto que el exceso oficial en este caso preciso, toma aspectos grotescos de interesada y sórdida *recuperación*.

En realidad todo debería, objetivamente, reducirse a calibrar la importancia estética de una obra de menosprecio de la fabricada mitología, y es hacia este aspecto esencial de la apreciación artística donde deberían dirigirse fundamentalmente las miradas, al margen no solamente de la grotesca mitificación, sino también —y en el caso que nos ocupa resulta verdaderamente difícil— de las incidencias de un pensamiento ciertamente retrógrado y mixtificador.

Degradación de un artista

Cuanto ha sucedido en España durante la celebración de la exposición de Salvador Dalí no puede sorprender, dado que las mismas coordenadas se repiten de uno a otro país, si bien es cierto que en el nuestro todo haya adquirido un cariz penoso y exagerado bien propio de la presente realidad cul-

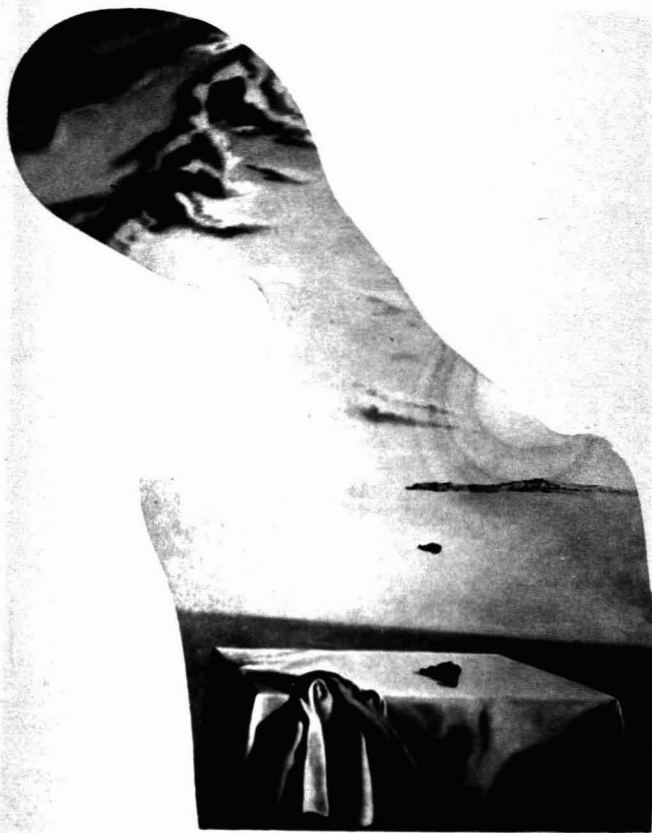


Pareja con nubes en sus cabezas. 1936

tural. Debido a dificultades comprensibles —es cada vez más difícil organizar exposiciones de semejante envergadura— han permanecido ausentes muchas obras capitales, habiendo sido necesario insistir en los periodos en que la decadencia del artista se acentúa. El esfuerzo ha sido considerable y la exposición, al menos, ha tenido la ventaja de mostrarnos la patética degradación de un artista a través de un planteamiento objetivo de su obra. No ha sido así, sin embargo, la actitud oficial, que más parece obra de caridad que reconocimiento, y la labor de seducción frente al posible botín que apreciación estética, y menos aún la actuación de los medios informativos de los que el público, una vez más, ha sido la víctima.

En realidad, cuanto ha sucedido no es más que la demostración de cómo se acomodan los espíritus cuando el mito se enracina, de cómo la beatería pseudointelectual, el desconocimiento de un público apenas despertado al mundo cultural y la mala conciencia de un país que intenta tardíamente recuperar sus valores, deforma y pervierte, de forma muchas veces inconsciente, un vago deseo de afirmación nacional y una apetencia de conocimiento. La fascinación que ejerce la fabricada metodología de un pueblo culturalmente indefenso —que se nutre casi exclusivamente de escandalosa prensa rosa— puede hacer de la mediocridad, e incluso de la degradación, sujeto orgásmico de histérica popularidad.

Lo más grave en el caso de Salvador Dalí es la generalizada convicción —y no solamente entre el gran público— de la permanencia revolucionaria en toda su obra, cuando en realidad ha sido precisamente a partir del abandono de los postulados surrealistas cuando su pintura se divulga, hallando una verdadera audiencia a fuerza de continuas concesiones y de proclamaciones no siempre felices. Esta coincidencia nos parece muy significativa. En realidad la audiencia extraar-



Pareja con nubes en sus cabezas. 1936

tística del pintor, unida a la decadencia de su trabajo y al mercantilismo de su sistema, lo cortó definitivamente, hace ya mucho tiempo, de su hermoso impulso inicial. El fenómeno de semejante dimisión no es inédito en el arte contemporáneo. Rimbaud y Chirico, y en cierta medida Duchamp, fueron, también en este dominio, precursores.

Una esperanza maltrecha

Para el joven pintor que fui, encerrado en la España gris de la posguerra, Dalí representaba, junto con Picasso y Miró, uno de los ejemplos más hermosos de la invención libertaria frente a una sociedad detestable que combatíamos y rechazábamos. Muy rápidamente, esta esperanza quedó maltrecha. Su primera aparición en público en aquella España triste y mortificada que comenzaba a asomarse al mundo fue con motivo de una conferencia —a la cual asistí— en la que, bajo apariencias divertidas, denigró a Picasso. Dalí, como lo supimos poco después, continuaba de esta forma traicionando a los que fueron sus amigos y traicionándose a sí mismo. Cada declaración suya era una ofensa a la libertad y a la ruptura que unos pocos defendíamos contra viento y marea.

La esperanza que nos traían ciertas publicaciones que nos llegaban dificultosamente se transformó bien pronto en profunda desilusión. La evolución posterior de su obra, sus concesiones cada vez más grandes, las declaraciones cada vez más débiles, todo un conjunto de actitudes cínicas y oportunistas —entre las cuales contaban penosamente sucesivos elogios al régimen franquista— no hicieron más que agravar este profundo desencanto.

En realidad, todo ello denotaba un aberrante trastrueque de signos como obedeciendo, de forma anómala y degenera-

tiva, a la aplicación contrahecha de un espléndido método, formulado con tanta brillantez en sus textos juveniles, y del que se nutrió con fortuna lo mejor de su obra. El método paranoico-crítico se puso al servicio de un deliberado delirio comercial, perdiendo toda capacidad de convulsión asociativa, toda fantasmagórica y poética violencia, y hasta el humor se ausentó gradualmente hasta convertir en histriónica caricatura, en vacía y siniestra mascarada que asociaba indiferentemente las declaraciones más viles a una perpetua y vacía verborrea, un realismo de desteñida religiosidad y pretendido clasicismo a un onirismo de caseta de feria.

Vacio espacial

La obra de Dalí fue, ante todo, la memoria de una playa, el resultado de una feliz coincidencia en donde se operó la simbiosis de una cargada realidad adolescente y de un revitalizado espacio mental propicio a la cristalización de acontecimientos. A pesar de que esta idea del vacío espacial como escenario productor del misterio y de la aparición está ya presente en Giorgio de Chirico con intensidad inigualada, y en Tanguy y Miró con extremada pureza, es indiscutible —como lo demuestra la observación de la mayor parte de sus obras antiguas— que Dalí pobló sus desiertos mentales de imágenes poderosas que marcaron indefectiblemente el arte contemporáneo.

En las playas de Salvador Dalí, sin embargo, hace ya mucho tiempo que ningún verdadero acontecimiento se produce. El escenario del onírico teatro que fascinó nuestra adolescencia quedó despoblado de espectros del *sex-appeal*, de grandes masturbadores y de carretas fantasmagóricas, para ser sustituidas por agitaciones de otra naturaleza. Ausente la libertad, la imaginación quedó fosilizada en esquemas tradicionales, y el viento subterráneo de erotismo y morbididad desapareció para dejar lugar a una imaginaria religiosa de sospechosa nostalgia y a un cientificismo de pacotilla que no sirvieron más que para enmascarar la muerte de un espíritu revolucionario. Puede afirmarse con certeza que la obra de Salvador Dalí cesó hace mucho tiempo de ser surrealista para convertirse en su propia antítesis.

Sistematización de un decorado

La evolución del pintor a partir de 1945 muestra el abandono gradual de los principios revolucionarios para ser sustituidos únicamente por los esquemas anecdóticos y debilitados de un estilo: la sistematización de un decorado, utilizado con fines estrictamente comerciales e incluso publicitarios, se aúna al ensanchamiento de las superficies pintadas y al empobrecimiento de su densidad onírica. Ningún verdadero combate con la imagen, ningún verdadero combate en el interior del cuadro. Dibujante mediocre —a pesar de una reputación que ha sido consuelo de muchos—, sus trazos reblandecidos y carentes de grafológica invención quedó únicamente sometido al artificio de una pálida pretensión renacentista para abandonar definitivamente su capacidad de metamorfosis.

Dalí convirtió el surrealismo en un sistema simplificado, y este sistema, codificado en rudimentarias categorías, acabó empobreciéndose, perdiendo toda agresividad, contradiciendo la libertad de lenguaje propuesta por el movimiento al que perteneció. En realidad, toda su obra reciente parece no tener otro objetivo que el de hundirse en el ámbito de la seducción más vulgar, en el mercantilismo más ofensivo y en la vulgarización mal entendida.



De la ciudad paranoica crítica (detalle), 1936

Suplantar la calidad

Pero lo más grave, a nuestro juicio, es la idea que se hace de sí mismo, y la falsedad de la imagen que ofrece de aquello que debe de ser un artista. La apología de las fuerzas más reaccionarias, la aparente y personal liberación lograda mediante el cinismo y el poder del dinero, el empleo de los medios más bastardos y eficaces para gustar su deliberada confusión mental, hicieron de él un bufón que la sociedad tolera por su inofensivo y divertido deslíz, aceptando ser explotada para, a su vez, explotar al domado artista en su beneficio. Dalí nos ofrece la imagen más patética de un artista encerrado en el engranaje de su propio sistema, condenado a repetir su discurso, al cual se le permite decir estupideces, inmediatamente mitificadas, a condición de mantenerse dentro de un paciente, sistemático y metódico esfuerzo que

suplanta la calidad, y en donde la intensidad, la aventura y el riesgo permanecen definitivamente ausentes.

Hace pocas semanas desapareció Luis Buñuel, dejándonos una vida y una obra sin fisuras. Quien fue su amigo y colaborador ha dejado hace mucho tiempo de ser verdadero artista para convertirse en penoso histrión de salón. La comparación es tristemente inevitable. Una sórdida y decadente teatralidad, enturbiada aún más por los ecos de una corte mercantil, acompaña oscuramente aquello que debiera de haber sido lúcido fin de fiesta. Reconozcamos que tal situación entrega al personaje un aura de realidad que nunca poseyó, induciendo a cierta conmiseración. Lejos de nuestra intención mostrar como colofón la moraleja del cuento popular, pero no puede dejar de sorprender la patética degradación de quien fue, durante un breve periodo de la historia, un artista fascinante.

HAROLD BLOOM

DIALÉCTICA DE LA TRADICIÓN POÉTICA

Emerson eligió tres lemas para su ensayo más influyente, "Self-Reliance" ("Confianza en sí mismo"). El primero, de las *Sátiras* de Persio: "No te busques a ti mismo fuera de ti mismo". El segundo, de Beaumont y Fletcher:

El hombre es su propia estrella; y el alma que puede
Volver a un hombre honesto y perfecto
Exige la luz, todo el influjo, todo el destino;
Nada le sucede demasiado temprano o demasiado tarde...

El tercero, de los versos gnómicos del propio Emerson, anticipó gran parte del chamanismo contemporáneo:

Lanza al niño sobre las rocas,
Que sea amamantado por la loba,
Que pase el invierno con el gavián y el zorro,
Que la fuerza y la velocidad sean las manos y los pies.

Como el feroz y rapsódico ensayo al que preceden, estos lemas están dirigidos a los jóvenes americanos de 1840, que necesitaban vivamente que se les dijera que no habían llegado tarde. Pero nosotros, en realidad, somos unos rezagados (como lo eran ellos), y estamos en mejor posición para saberlo de una forma consciente, al menos ahora. El único propósito de Emerson era despertar en sus oyentes el sentido de su propia capacidad potencial de creación. Para ser fieles ahora a la tradición de Emerson, necesitamos recomendar una capacidad de conservación.

"Lo que insinúa lo dialéctico es más valioso que lo dialéctico mismo", observó Emerson en alguna ocasión, pero me propongo rebatirlo también en esto y esbozar algunos aspectos de la tradición literaria. El *Modernism* en literatura no ha pasado; más bien se ha revelado que no hubo tal. El parloteo madura y se transforma en mito; el mito madura todavía más y se transforma en dogma. Wyndham Lewis, Eliot y Pound charlaban entre ellos; la Nueva Crítica (*New Criticism*) los convirtió en el mito del *Modernism*; ahora el anticuario Hugh Kenner ha dogmatizado este mito como la Era de Pound, un canon de titanes reconocidos. A los aspirantes a la divinidad Kenner los reduce brutalmente a la mortalidad. El gran triunfo de Kenner es su afirmación de que Wallace Stevens representó la culminación de la poética de Edward Lear.

Con todo, ya es dogma consolidado que el *Post-Modernism* tiene sus cánones y sus canonizadores; y me veo rodeado de clásicos todavía vivos, poetas muertos recientemente de gran ambición e intensidad histérica, y no-novelistas hiperactivos, que son, supongo, los verdaderos profetas de sus no-estudiantes estudiantes. Y llego a pensar que actualmente no es conveniente recordarles a los estudiantes de Letras que Cowley, Cleveland, Denham y Waller durante generaciones fueron considerados grandes poetas, o que gran parte de la

mejor crítica contemporánea prefería a Campbell, Moore y Rogers antes que a John Keats. Y cómo decirles a los estudiantes que Ruskin, a quien tengo por el mejor crítico del siglo XIX, consideraba que *Aurora Leigh*, de la señora Browning, era el mejor poema largo de ese siglo. Los grandes críticos dan su asentimiento, y ya generaciones enteras se equivocan al juzgar sus propias realizaciones. Sin lo que Shelley definió como un gran baño en la sangre del Gran Redentor, el Tiempo, la tradición se muestra incapaz de justificar sus propias selecciones. Pero si la tradición no puede establecer su propia centralidad, se transforma en algo diferente de la liberación del caos del tiempo que implícitamente se propone ser. Como toda convención, se mueve desde una función idealizada hacia una tendencia asfixiante y bloqueadora.

Me propongo aquí rebatir a Emerson (aunque le profeso veneración) y reivindicar para la tradición literaria su función actualmente pragmática, en oposición a su función idealizada: ahora es valiosa precisamente porque en parte bloquea, asfixia lo débil; porque reprime incluso lo fuerte. Estudiar la tradición literaria hoy es conseguir realizar un acto mental, peligroso pero capacitador, que funciona contra toda facilidad en la "creación" fresca. Kierkegaard pudo permitirse creer que había llegado a ser grande en proporción con una grandeza agónica, pero nosotros venimos después. Nietzsche insistió en que nada es más pernicioso que la sensación de ser un rezagado, pero yo quiero insistir en lo contrario: nada es más saludable que tal sensación. Sin ella no podemos distinguir entre la energía de la realización humanística y la meramente orgánica, que no necesita nunca librarse de sí misma.

Recuerdo que, de joven, cuando me preparaba para ser profesor universitario, me afligía un sentimiento de inutilidad, el temor, precisamente no vitalizador, de que la profesión que había elegido se reducía a una mezcla incoherente de oficio de anticuario y comercio cultural. Me acuerdo también de que me consolaba pensando que mientras un profesor de literatura no podía hacer nada bueno, al menos no podía hacer nada malo a otros, aunque se lo pudiera hacer a sí mismo. Pero eso fue a comienzos de la década del 50, y veinte años después he llegado a comprender que infravaloré mi profesión tanto en su capacidad para hacer mal como en su potencialidad para hacer bien. Incluso nuestras perfidias, las traiciones a nuestros principios implícitos, son traiciones a algo más que a los intelectuales, y dañan más directamente a los estudiantes con que estamos en contacto, nuestros hijos edípicos. Nuestra profesión no está emparentada ya con la de los historiadores o los filósofos. Sin desear el cambio, nuestros críticos teóricos se han transformado en teólogos negativos, a nuestros críticos prácticos les falta poco para ser comentaristas agádicos, y todos nuestros profesores, de cual-

quier generación, enseñan cómo vivir, qué hacer, para evitar la condenación de la muerte en vida. No creo que esté hablando de una ideología, ni acepto ninguna de las críticas marxistas de nuestra profesión. Cualquiera que sea la naturaleza de la profesión académica de Letras en Europa (¿podríamos hablar de una antropología, mitad marxista, mitad budista?) o en Gran Bretaña (¿podríamos hablar de amateurismo de clase media desplazando a un amateurismo aristocrático?), actualmente es en Estados Unidos un fenómeno totalmente emersoniano. Emerson abandonó su iglesia para convertirse en orador secular, creyendo con razón que la lección magistral, más que el sermón, era la melodía apropiada e iluminadora para los americanos. Hemos institucionalizado los procedimientos de Emerson, a la vez que abandonamos (comprensiblemente) sus fines, pues el peso de su profecía lo cargan ya nuestros oyentes.

Northrop Frye, que parece cada vez más el Proclo o el Yámblico de nuestros días, ha platonizado la dialéctica de la tradición, su relación con la creación fresca, en lo que llama el Mito de la Preocupación, que viene a ser una versión anglicana del mito anglo-católico de T. S. Eliot de la Tradición y el Talento Individual. En la reducción de Frye el estudiante descubre que llega a ser algo, y así se revela o se desmitifica a sí mismo, al estar persuadido en primer lugar de que la tradición es incluyente más que excluyente, y de esta forma encuentra un lugar para sí mismo. El estudiante es un asimilador cultural que *piensa* porque ha ingresado en un cuerpo más grande de pensamiento. La libertad, para Frye como para Eliot, es el cambio que cualquier genuina conciencia individual trae consigo en el orden de la literatura simplemente por pasar a formar parte de la simultaneidad de tal orden. Confieso que ya no entiendo esta simultaneidad sino como una ficción que Frye, al igual que Eliot, transmite sobre sí mismo. Esta ficción es una noble idealización, y como engaño contra el tiempo seguirá el camino de toda idealización noble. Tal pensamiento positivo sirvió para muchos fines durante los años 60 cuando las continuidades de todo tipo necesitaban ser convocadas desesperadamente, aun cuando no acudieran a nuestra llamada. Sea cual sea la dirección que tomemos, nuestro desarrollo dialéctico parece apoyado en la interacción de repetición y discontinuidad, y necesita un sentido muy diferente de lo que es nuestra concepción de la tradición literaria.

Ya nos han quitado la posibilidad de decir algo; pienso que éste es un hecho del que todos somos conscientes con mucha inquietud. Nos entristece que se nos pida ("obligue" sería más apropiado) pagar los descontentos no sólo de la civilización que disfrutamos, sino de todas las generaciones anteriores, de las que somos herederos. La tradición literaria, una vez proyectamos incluso entrar en sus academias, insiste ahora en ser nuestra "historia de familia" y nos lleva a introducirnos en el "romance de familia" con el desgraciado papel prefigurado por el Childe Roland, de Browning, un candidato al heroísmo que aspiró sólo a fracasar al menos tan tristemente como fracasaron sus precursores. Ya no hay arquetipos que desplazar; hemos sido expulsados del paraíso imperial de donde vinimos, y cualquier intento para encontrar un sustituto no será un desplazamiento benigno, sino solamente otra violación culpable, ni más ni menos culpable que cualquier retorno edípico a los orígenes. Para nosotros la emulación creadora de la tradición literaria nos conduce a las imágenes de inversión, incesto, parodia sado-masoquista, que tienen como grandioso y gloriosamente autoderrotado maestro a Pynchon, cuyo *Gravity's Rainbow* (El

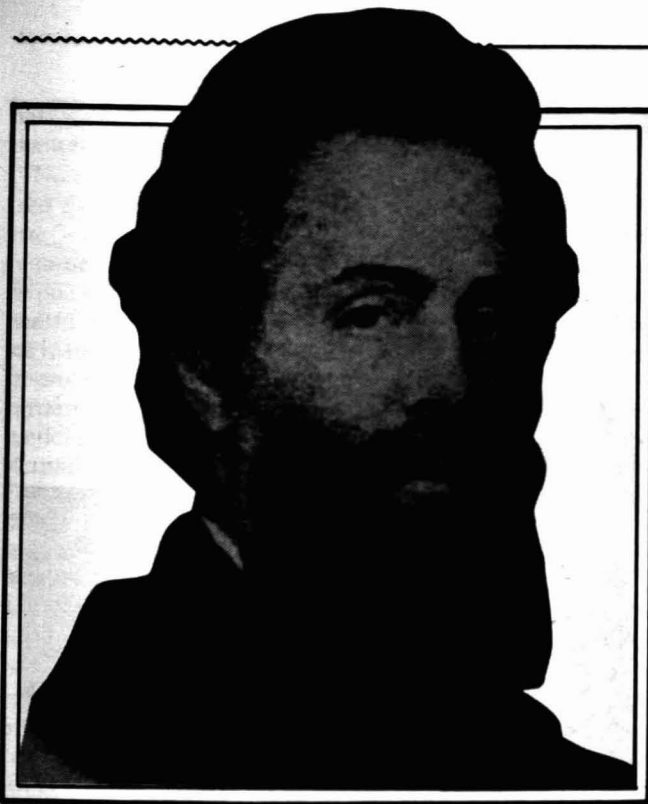
arco iris de la gravedad)* es un texto perfecto para los años 60, la Era de Frye y de Borges, pero ya decididamente tardío para la década de los 70. Gratificaciones sustitutivas y mitos de desplazamiento vienen a ser una misma cosa en el libro de Pynchon.

Gershom Scholem tiene un ensayo sobre "Tradición y nueva creación en el ritual de los cabalistas", que suena como una prescripción para la novela de Pynchon, y sospecho que Pynchon encontró otra fuente en ello. La fórmula mágica de la concepción cabalística del ritual, según Scholem, es la siguiente: "todo no sólo está en todo lo demás, sino que también *actúa sobre* todo lo demás". Recuérdese que Cábala literalmente quiere decir "tradición", lo que ha sido recibido, y piénsese en la extraordinaria sobredeterminación y asombrosa superorganización que un libro cabalístico como *Gravity's Rainbow* está condenado a manifestar. Habré de referirme luego al cabalismo y su especial importancia, pero necesito primero desmitologizar y desesoterizar mi propia concepción de la tradición literaria. El verdadero punto de partida para cualquier desmitificación tiene que ser un regreso al uso común. Permítaseme plantearme, pues: ¿qué es la tradición literaria? ¿Qué es un clásico? ¿Qué es una concepción canónica de la tradición? ¿Cómo se forman los cánones de los clásicos aceptados, y cómo se destruyen? Pienso que todas estas cuestiones completamente tradicionales pueden compendiarse en una pregunta simplista, pero, con todo, dialéctica: ¿elegimos una tradición o la tradición nos elige a nosotros, y por qué es necesario elegir o ser elegido? ¿Qué ocurre si alguien intenta escribir, enseñar, pensar, o incluso leer sin el sentido de la tradición?

Sí: no ocurre nada, nada en absoluto. No se puede escribir, ni enseñar, ni pensar, ni siquiera leer sin imitación, y lo que se imita es lo que otra persona ha hecho, lo escrito, enseñado, pensado o leído por otra persona. La relación de uno con lo que informa a esa otra persona es la tradición, pues la tradición es la influencia que se extiende de una generación a otra, una transmisión de influencia. La tradición, la *traditio* latina, es etimológicamente una entrega o traspaso, o transmisión, o renuncia, e incluso una rendición o una traición. La *traditio* nuestra es latina sólo en el nombre, el concepto se deriva del hebreo *Mishnah*, una entrega oral, o transmisión de precedentes orales, de lo que se ha comprobado que es útil, de lo que se ha enseñado con éxito. La tradición es una buena enseñanza, donde "buena" significa pragmática, instrumental, fecunda. Pero, ¿en qué medida es anterior la enseñanza en relación con la escritura? Necesariamente la pregunta es retórica; tanto si la Escena Originaria psíquica es o no es aquella en la que fuimos engendrados, como si la Escena Originaria social es o no es el asesinato de un Padre Sagrado a manos de sus hijos rivales, me atrevería a afirmar que la Escena Originaria artística es la violación de la enseñanza. Lo que Jacques Derrida llama la Escena de la Escritura depende de una Escena de la Enseñanza, y la poesía es esencialmente pedagógica en su origen y su función. La tradición literaria empieza cuando un autor fresco es simultáneamente consciente no sólo de su propia lucha contra las formas y la presencia de un precursor, sino que también se ve forzado a un sentido del lugar del precursor en relación con lo que vino antes que él.

Ernest Robert Curtius, en el mejor estudio sobre la tradición que conozco, su definitivo *Literatura europea y Edad Media latina* (1948), concluye que "como toda vida, la tra-

* Hay versión castellana, Editorial Grijalbo, Barcelona, 1978. (N. del T.)



Melville

dición es una vasta transmisión y renovación". Pero incluso Curtius, que podía aceptar su propia sabiduría, nos previno de que esa tradición literaria occidental puede ser entendida claramente "sólo" en los veinticinco siglos que van de Homero a Goethe; en los dos siglos posteriores a Goethe no podemos saber todavía lo que es canónico o no. La última ilustración, el Romanticismo, el *Modernism*, el *Post-Modernism*, por consiguiente, constituyen un fenómeno del que aún no sabemos con precisión si posee continuidad más bien que discontinuidad en relación con la tradición que va de Homero a Goethe. Tampoco hay musas ni ninfas que sepan, o estén todavía dispuestas a decirnos el secreto de la continuidad, pues las ninfas ciertamente nos están abandonando. Preveo, no obstante, que la primera ruptura verdadera con la continuidad literaria tendrá lugar con las generaciones venideras si la religión naciente de la mujer liberada se propaga desde sus grupos de entusiastas y domina el Occidente. Homero dejará de ser el inevitable precursor, y la retórica y las formas de nuestra literatura podrán al fin romper con nuestra tradición.

No es arbitrario, ni accidental siquiera, decir que cualquiera que ahora lee o escribe en Occidente, no importa cuál sea su raza, su sexo o su ideología, sigue siendo un hijo de Homero. Como profesor de literatura que prefiere la moralidad de la Biblia hebrea a la de Homero, que prefiere estéticamente la Biblia a Homero, no estoy más contento que nadie sobre esta oscura verdad, si se coincide con Blake cuando proclama que son Homero y Virgilio, los clásicos, y no los godos o los vándalos, los que han llenado Europa de guerras. Pero, ¿cómo esta verdad, oscura o no, se nos pudo imponer?

Todas las continuidades presentan la paradoja de ser absolutamente arbitrarias en sus orígenes y absolutamente ineludibles en sus teleologías. Todos sabemos esto tan bien por lo que llamamos en oxímoron nuestras vidas amorosas, que sus contrapartidas literarias necesitan escasa demostración. Aunque cada generación de críticos reafirma con razón la supremacía estética de Homero, él es en tan gran medida parte de la estética que les ha sido entregada a ellos (y a nosotros), que la reafirmación es una redundancia. Lo que lla-

mamos "literatura" está ineludiblemente conectado a la educación por una continuidad de dos mil quinientos años, una continuidad que comenzó en el siglo VI a. C.; cuando Homero se convirtió para los griegos en un texto escolar, o como dice Curtius de forma sencilla y definitiva: "Homero, para ellos, fue la 'tradición' ". Cuando Homero se transformó en un texto escolar, la literatura comenzó a ser una asignatura de forma bastante permanente. De nuevo Curtius hace la formulación central: "La educación pasa a ser el medio de la tradición literaria: un hecho que es característico de Europa, pero que no tiene por qué ser necesariamente así".

Esta formulación merece una investigación dialéctica considerable, particularmente en una época como la nuestra, que recientemente ha sido tan confusa en la educación. Nada del mundo literario me parece tan estúpido como las declaraciones apasionadas sobre que la poesía debe liberarse de la academia, declaraciones absurdas en cualquier momento, pero especialmente absurdas dos mil quinientos años después de que Homero y la academia por primera vez se hicieron indistinguibles. Pues la respuesta a la pregunta ¿Qué es la literatura? debe empezar con la palabra "literatura", basada en la palabra *litteratura*, con la que Quintiliano tradujo la griega *grammatiké*, el arte de leer y escribir concebido como una actividad doble. La literatura, y el estudio de la literatura, fueron en su origen un solo concepto unificado. Cuando Hesíodo y Píndaro invocan a las musas, lo hacen como estudiantes, de tal forma que los capacitaran para enseñar a su lectores. Cuando los primeros estudiosos de la literatura totalmente diferenciados de los poetas crearon su filología en Alejandría, empezaron clasificando y luego seleccionando autores, canonizando según principios seculares claramente ancestrales en relación con los nuestros. La cuestión que continuamos planteándonos hoy —¿Qué es un clásico?— ellos nos la contestaron por primera vez reduciendo a los autores trágicos a cinco, y posteriormente a tres. Curtius señala que el nombre *classicus* aparece por vez primera muy tardíamente bajo los emperadores Antoninos, significando ciudadanos literarios de primera clase, pero el concepto de clasificación fue en sí mismo alejandrino. Nosotros somos alejandrinos todavía, y podemos estar orgullosos de serlo, pues es esencial a nuestra profesión. Incluso *Modernism*, una divisa que muchos de nosotros pensamos que la hemos podido inventar, es necesariamente también una herencia alejandrina. El estudioso Aristarco, trabajando en el Museion de Alejandría, enfrentó por primera vez a los *neoterói* o "modernos" con Homero en defensa de un poeta tardío como Calímaco. *Modernus*, basado en la palabra *modo*, "ahora" se empezó a usar en el siglo VI d. C., y vale la pena recordar que *Modernism* sigue significando "partidario del ahora".

Alejandría, que fundó así nuestros estudios, fijó la tradición literaria escolar, e introdujo la noción secularizada de canon, aunque el término actual canon como "catálogo" de autores no se usó hasta el siglo XVIII. Curtius, en sus investigaciones asombrosamente extensas, atribuye la formación del primer canon en una literatura vernácula secular moderna a los italianos del siglo XVI. Los franceses los siguieron en el XVII, estableciendo su visión permanente del clasicismo, una versión que los ingleses de la Edad Augusta, esforzada pero inútilmente, intentaron emular antes de que fuesen barridos por aquel renacimiento inglés del Renacimiento inglés que llamamos la Edad de la Sensibilidad o de lo Sublime, y que data muy probablemente de mediados de la década de 1740. Este renacimiento del Renacimiento era y es el Romanticismo, que es sin duda la tradición de los últimos

dos siglos. La formación de cánones para nosotros es una parte de la tradición romántica, y nuestra actual crisis educativa en Occidente es de forma bastante patente sólo otro epíclon romántico, parte de la continuación de la conmoción que comenzó con la revolución en América, se propagó a Francia y a través de ella a Europa, y de ahí a Rusia, Asia y África en nuestra época. Del mismo modo que el Romanticismo y la Revolución llegaron a ser una forma compuesta, lo dialéctico de la nueva formación de cánones uniéndose a una gradual inversión ideológica se prolonga hasta nuestra década.

Pero la tradición romántica difiere vitalmente de formas anteriores de tradición, y pienso que esta diferencia puede reducirse a una fórmula útil. La tradición romántica es *conscientemente tardía* y la psicología literaria romántica en consecuencia una *psicología de lo tardío*. La fascinación de lo prohibido, de la violación de una zona sagrada o demoníaca, es una forma esencial en la literatura moderna desde Coleridge y Wordsworth hasta hoy. Whitman siguió a Emerson al insistir en que él lucha por un nuevo mundo, aunque el sentimiento de culpa de ser un rezagado lo obsesiona como a todos sus descendientes literarios americanos. Yeats fue pronto llevado a evasiones gnósticas de la naturaleza por un sentimiento semejante de culpa, e incluso el apocalíptico Lawrence es más persuasivo cuando sigue sus propios análisis de Melville y Whitman para anunciar el final de lo que llama nuestra raza blanca con la aversión odiosa tardía de ésta hacia lo que curiosamente insistió en llamar conciencia de la sangre. El Romanticismo, más que cualquier otra tradición, está aterrado por sus propias y conocidas continuidades, y vana aunque constantemente inventa algún final a las repeticiones.

Esta psicología romántica de lo tardío, de la que Emerson intentó inútilmente liberarnos a nosotros, sus descendientes americanos, es la causa, a mi juicio, de los sentidos de la tradición excesivamente volátiles que han hecho de la formación de cánones un proceso tan incierto durante los dos últimos siglos, y particularmente durante los últimos veinte años. Consideremos algunos ejemplos contemporáneos. Una manera rápida de empezar una discusión con cualquier grupo de críticos actuales sería expresarles mi opinión de que Robert Lowell no es sino un poeta permanente, que ha sido fundamentalmente un constructor de piezas de época desde sus orígenes hasta hoy. Igualmente se desataría una discusión violenta si expreso mi opinión de que Norman Mailer es un escritor tan defectuoso, que su ubicación actual entre los académicos es la más clara señal de nuestro sentido actual de lo tardío. Lowell y Mailer, independientemente de como yo los considere, son al menos energías literarias conspicuas. Se desataría algo más fuerte que una discusión si expresara mi juicio sobre la "poesía negra" (*black poetry*) o la "literatura de la liberación de la mujer". Pero discusiones, o incluso improperios es todo a lo que tales *obiter dicta* podrían llevar, pues nuestro mutuo sentido de los patrones canónicos ha sufrido un debilitamiento notable y un surgimiento gradual en la luz de una vistosidad común. El revisionismo, que también es un dinamizador romántico, ha llegado a ser en tan gran medida una norma, que incluso los patrones retóricos parecen haber perdido su eficacia. La tradición literaria ha pasado a ser la cautiva del impulso revisionista, y pienso que debemos alejar todo temor si tenemos que entender este fenómeno absolutamente ineludible: la subsunción de la tradición por lo tardío.

El impulso revisionista, en la escritura y en la lectura, tie-



Bellow

ne una relación directamente inversa a nuestra confianza psicológica en lo que estoy llamando la Escena de la Instrucción. El Satanás de Milton, que sigue siendo el mayor poeta moderno o post-ilustrado en lengua inglesa, puede ofrecernos un paradigma de esta relación inversa. La última Escena de la Instrucción es descrita por Rafael en el libro V de *El paraíso perdido*, en el que Dios anuncia a los ángeles que "En este día he engendrado al que declaro / Mi único hijo", y provocadoramente advierte que "el que lo desobedezca / Me desobedece a mí... / y... cae / En la más completa oscuridad". Podemos describir esto como una imposición de la psicología de lo tardío y Satanás, como un poeta fuerte, se resiste a ser meramente un rezagado. Su manera de regresar a los orígenes, de realizar la violación edípica, es convertirse en un creador rival del Dios creador. El abraza el pecado como su musa, y engendra en ella el originalísimo poema de la Muerte, el único poema que Dios le permitirá escribir.

Permítaseme reducir mi propia alegoría, o mi interpretación alegórica de Satanás, invocando un maravilloso poema de Emily Dickinson, 'La Biblia es un volumen antiguo' (núm. 1545), en el que llama al Edén "la antigua casa"; a Satanás, "el brigadier"; y al Pecado, "un distinguido precipicio / Al que otros deben resistir". Como una hereje cuya ortodoxia fuera el emersonianismo, Dickinson reconoció en Satanás a un eminente precursor que batallaba valientemente contra la psicología de lo tardío. Pero entonces Dickinson y Emerson escribían en una América que necesitaba, durante un tiempo, batallar contra el agotamiento europeo de la historia. Soy por temperamento un revisionista natural, y respondo a los discursos de Satanás con más intensidad que a cualquier otra poesía que conozca, por eso me causa angustia aconsejar que necesitamos el sentido miltoniano de la tradición mucho más que la tradición revisionista de Emerson. Ciertamente este consejo debe llevarse más lejos: más simplemente, necesitamos a Milton, y no el regreso romántico del Milton reprimido sino del Milton que hizo el gran poema idéntico al proceso de represión que es vital a la tradición literaria. Pero incluso en mí mi consejo suscita una resistencia, porque también quiero saber a quién me re-

fiero cuando digo "nosotros": ¿a los profesores?, ¿a los estudiantes?, ¿a los escritores?, ¿a los lectores?

No creo que éstas sean categorías separadas, ni tampoco creo que el sexo, la raza o la clase social puedan restringir este "nosotros". Si somos humanos dependemos de una Escena de la Instrucción, que es necesariamente también una escena de la autoridad y de la prioridad. Si uno no quiere tener un instructor, entonces, justamente por rechazar a todos los instructores, uno se condenará a la primera Escena de la Instrucción que se le impuso. La analogía más clara es necesariamente edípica; rechaza a tus padres con bastante vehemencia, y llegarás a ser una versión tardía de ellos, aunque formado con la realidad de ellos, y podrás liberarte en parte. El Satanás de Milton fracasó especialmente como poeta, después de tener un comienzo distinguidísimo, porque se transformó sólo en una parodia de los aspectos más débiles del Dios de Milton. Prefiero mucho más a Pynchon que a Mailer, porque una parodia voluntaria es mucho más impresionante que una involuntaria, pero me pregunto si nuestras posibilidades necesitan reducirse ahora a tal elección. ¿Nos condena la dialéctica de la tradición literaria en esta época, bien a una afirmación de lo tardío, a través de la inversión cabalística, bien a una mentira simuladamente vitalista contra el tiempo, a través de un énfasis en uno mismo como realizador?

No puedo contestar a esta difícil pregunta, porque me siento a disgusto con las alternativas actuales a las vías de Pynchon y de Mailer, al menos en prosa novelística o cuasinovelística. Saul Bellow, con todas sus excelencias literarias muestra claramente el agotamiento originario de ser un rezagado con mucha más dificultad en su vía que Pynchon y Mailer en la suya. Sinceramente, Bellow no me gusta más, e incluso si me gustara dudo que encontrara algo universal en tal gusto. La poesía americana contemporánea me parece más saludable y proporciona alternativas a las parodias voluntarias que Lowell nos ha dado, o a las parodias involuntarias en que Ginsberg ha destacado tanto. Incluso los poetas que más admiro, John Ashbery y A. R. Ammons, se han vuelto algo problemático por una situación cultural tan tardía que la misma supervivencia cultural parece bastante cuestionable. Como dice Pynchon en las páginas finales de su extraño libro: "Has envejecido mucho... Los padres son los portadores del virus de la Muerte, y los hijos están contagiados..." Y añade poco después en su evangelio de sadoanarquismo que esta vez "llegaremos, Dios mío, demasiado tarde".

Soy consciente de que esto debe parecer un evangelio del pesimismo, y a nadie se le debería pedir que diera la bienvenida a un kakangelista, a un portador de malas noticias. Pero no puedo comprender que las evasiones de la necesidad benefician a nadie, y menos desde el punto de pista educativo. El profesor de literatura ahora en América, mucho más que el profesor de historia, filosofía o religión, está condenado a enseñar la presencia del pasado, porque la historia, la filosofía y la religión han dejado de ser agentes en la Escena de la Instrucción, dejando al desconcertado profesor de literatura solo ante el altar preguntándose aterrorizado si él va a ser la víctima o el oficiante. Si elude esa carga intentando enseñar sólo la supuesta presencia del presente, se encontrará enseñando sólo una reducción simplista y parcial que borra totalmente el presente en nombre de esta o aquella fórmula historicista, o de una injusticia pasada, o de una fe muerta, sea secular o no. Pero, ¿cómo va a enseñar una tradición que ha llegado a ser tan rica y tan densa, que acomodarla exige

más fuerza o más valor que el que puede proporcionar cualquier simple conciencia, falta del paródico cabalismo de un Pynchon?

Toda la tradición literaria ha sido necesariamente elitista, en todas las épocas, aunque sólo sea porque la Escena de la Instrucción siempre depende de un originario elegir y ser elegido, que es lo que significa "élite". La enseñanza, como sabía Platón, es necesariamente una rama de la erótica, en el sentido lato de desear lo que no tenemos, de reparar nuestra pobreza, de pactar con nuestras fantasías. Ningún profesor, por muy imparcial que intente ser, puede evitar elegir entre los estudiantes o ser elegido por ellos, pues ésta es la verdadera naturaleza de la enseñanza. La docencia literaria es justamente como la misma literatura; ningún escritor fuerte puede elegir a sus precursores antes de ser elegido por ellos, y ningún estudiante fuerte puede dejar de ser elegido por sus profesores. Los estudiantes fuertes, como los escritores fuertes, encontrarán el sustento que deben tener. Y los estudiantes fuertes, como los escritores fuertes, se levantarán en las épocas y en los lugares más inesperados, para combatir la violencia interna ejercida sobre ellos por sus profesores y precursores.

No obstante, mi preocupación inmediata, tal como lo veo, no es con los fuertes, sino con las masas; pues la democracia emersoniana pretende hacer sus promesas menos engañosas de lo que han sido. ¿No nos proporciona la tradición literaria ninguna sabiduría que pueda ayudarnos a enfrentarnos con la carga final del rezagado que es la extensión del sufragio literario? ¿Cuál es la necesidad particular de la tradición literaria para el profesor que tiene que ir a encontrarse a sí mismo como una voz en el desierto? ¿Tiene que enseñar *El paraíso perdido* con preferencia al Imamu Amiri Baraka?

Pienso que estas cuestiones se contestan, o se contestarán, a sí mismas, con el paso de unos pocos años. Pues el profesor de literatura, más que nunca, se encontrará con que está enseñando *El paraíso perdido*, y los otros clásicos centrales de la tradición literaria occidental, esté enseñándolos abiertamente o no. La psicología de lo tardío es implacable, y la Escena de la Instrucción se hace aún más originaria cuando nuestra sociedad se desbarata en torno a nosotros. La instrucción en nuestra fase tardía, se convierte en un proceso antitético casi a su pesar, y para una docencia antitética se requieren textos antitéticos, es decir, textos antitéticos con nuestros estudiantes al igual que con nosotros mismos y con otros textos. El Satanás de Milton puede pasar como representante de todo el canon cuando nos desafía a desafiar al cielo con él, y habrá de proporcionar el manual más verdadero a aquellos que, cualquiera que sea su origen, como dice, "con una muerte ambiciosa / Codiciarán más". Cualquier profesor de los desposeídos, de los que afirman que ellos son los ofendidos e injuriados, servirá a los fines más profundos de la tradición literaria y habrá que satisfacer las necesidades más profundas de sus estudiantes cuando les entregue el gran comienzo de Satanás en el Debate en el Infierno, que cito ahora para cerrar este capítulo sobre la dialéctica de la tradición literaria:

Contando, pues, con esta ventaja
De la unión, la fidelidad constante y la concordia constante
Como no puede haber en el cielo, venimos
A reclamar la justa herencia que antes poseíamos,
Más seguros de prosperar que si la misma prosperidad
Nos lo asegurara. Ahora bien, ¿qué camino es el mejor?
Esto es lo que hemos de discutir. Que habla el que pueda aconsejar.

DE LIBROS

CERNUDA EN GRAN BRETAÑA

El crítico Rafael Martínez Nadal, a quien le debemos algunos textos muy interesantes sobre Federico García Lorca, acaba de publicar un estudio sobre otro poeta de la misma generación: *Luis Cernuda. El hombre y sus temas*. El libro es un poco desigual, es cierto; pero el riquísimo material biográfico que nos brinda Nadal hace que éste sea uno de los trabajos más importantes publicados sobre Cernuda en los últimos años.

La primera parte del libro es un estudio biográfico. En su prólogo Nadal explica que se trata del primero de una serie de retratos que piensa dedicar a los diferentes intelectuales y artistas españoles que ha conocido durante su larga residencia en Gran Bretaña. Por eso, en lugar de escribir una biografía completa, se concentra exclusivamente en los nueve años que Cernuda vivió exiliado en ese país (1938-47). La recreación que ofrece de ese período resulta fascinante. Valiéndose de sus recuerdos y de numerosas cartas inéditas, el autor reconstruye, paso a paso, el curso que tomó la vida del poeta durante ese lapso: su llegada a Londres en la primavera de 1938; el tiempo que pasó trabajando con los niños vascos refugiados en Inglaterra; su huida a París en el verano del mismo año; su regreso a Inglaterra en septiembre y su estancia en Cranleigh, en el sur del país, durante el otoño; su traslado en enero de 1939 a la Universidad de Glasgow, donde habría de trabajar durante más de cuatro años (1939-43); su estancia, más breve pero más agradable, en la Universidad de Cambridge (1943-45), y, finalmente, los dos años pasados como profesor en el Instituto Español de Londres (1945-47). Cualquiera que se interese en la vida y la obra de Cernuda encontrará

aquí muchísima información nueva e iluminadora.

Nadal evoca no sólo al hombre, sino también los medios en que éste se movía. En dos o tres breves páginas logra darnos, por ejemplo, una hermosa recreación de la vida cultural londinense de antes de la guerra, de las tertulias literarias en el Café Royal, de las diversiones en el West End, de las elegantes tiendas que había en Bond Street y Piccadilly. Por otra parte, también sitúa la vida de Cernuda dentro de su contexto histórico: la crisis de Munich, los meses de la *phoney war*, los bombardeos, los racionamientos, el alarido de las sirenas: toda la dramática realidad de la Segunda Guerra Mundial se revive con detalle.

Y, desde luego, a lo largo de su estudio, Nadal también evoca a varias de las personalidades que Cernuda llegó a tratar en Gran Bretaña: al joven poeta inglés Stanley Richardson, que hizo posible que saliera de España; al profesor E. Allison Peers, jefe del Departamento de Español de la Universidad de Liverpool, adonde iba de vez en cuando a dar conferencias; al pintor manchego Gregorio Prieto, en cuya casa rentó un cuarto durante los dos años que vivió en Londres; al gran poeta inglés Stephen Spender, cuya amistad fue rechazada de forma tan arbitraria ("Este Stephen Spender es un periodista" fue la explicación que habría de darle a Nadal, quien hizo que se conocieran); al crítico y novelista español Esteban Salazar Chapela, colega suyo en el Instituto Español, a quien todavía le guardaba rencor por una reseña sobre *Perfil del aire* publicada unos veinte años antes; al poeta franquista Leopoldo Panero, que huyó indignado de la casa cuando Cernuda, presionado a que leyera algunos versos suyos, dio lectura a su poema "La familia" (la anécdota la cuenta Nadal con una gracia incomparable), y, finalmente, al distinguido hispanista inglés Edward M. Wilson, autor de unas traducciones de poemas de Cernuda que T. S. Eliot habría de rechazar como "no muy brillantes" al pedirle Wilson que las considerara para su publicación por la editorial Faber and Faber (el episodio es muy importante en tanto que explica la ironía con que, en adelante, Cernuda habría de referirse a un poeta a quien, a pesar de todo, debía tanto).

Vista desde fuera, la vida de Cernuda en Gran Bretaña ofrece muy pocas

sorpresas. Más interesante es el proceso interno, la historia de su reajuste al nuevo medio, a su nueva condición de exiliado. Para documentar este proceso de asimilación, Nadal acude ya no a sus recuerdos sino a una abundante correspondencia inédita. Además de numerosas cartas al propio Nadal y una serie más reducida al profesor Wilson, se reproduce la correspondencia que Cernuda mantuvo con dos grandes amigas suyas: Nieves Mathews (hija del escritor español Salvador de Madariaga) y Rica Brown (hispanista, estudiosa de Bécquer, y autora de una de las primeras reseñas sobre *La realidad y el deseo*). Curiosamente, es en estos dos últimos epistolarios donde Cernuda revela más aspectos de su intimidad ("la amistad que permite hasta la más ingenua confidencia —dice Nadal— sólo lo otorgó a sus mejores amigas: jamás, que yo sepa, a sus amigos", p. 107).

Y ¿de qué habla Cernuda en sus cartas? De su trabajo, de las visitas que piensa hacer, de los disgustos sufridos con tal o cual colega, de su odio al clima inglés (y escocés), del horror que le inspiran las grandes ciudades industriales en que vive. Pero también habla de cosas más trascendentales. Un tema que surge una y otra vez, sobre todo en los primeros años de exilio, es la Guerra Civil Española. En general, en sus cartas, lo mismo que en los poemas escritos por estas fechas, el poeta intenta ver la Guerra con distanciamiento, con ecuanimidad, atribuyendo la culpa no a tal o cual facción política sino al carácter mismo de sus paisanos. "Los españoles estamos poseídos por el demonio —le escribe a Nadal (15-X-38)— y sólo él sabe a qué atenerse" (p. 54). Según esta visión fatalista de las cosas, los republicanos serían no menos "conflictivos" que los franquistas, hecho que cree ver confirmado por las "innumerables divisiones y subdivisiones" que se observan en el campo republicano, tanto durante la guerra como después de la derrota. "Si alguien no pone remedio —le señala en otra carta a Nadal (22-XI-41)— van a dividimos por culpa nuestra en unos Balcanes ibéricos" (p. 102). Pero Cernuda no siempre es capaz de mantener esta distancia frente a los hechos. En una carta a Nieves Mathews (15-XII-42), por ejemplo, al discrepar con la actitud hacia la guerra adoptada por el padre de su corresponsal, Cernuda

RESEÑAS

pierde por un momento su serenidad y deja ver todo el odio que siente por los franquistas:

Creo que la objetividad que acaso pretende tu padre sea imposible para mí: sólo el nombre de franquista basta para levantar una ola de asco y repulsión en mis sentimientos. Para mí el levantamiento es responsable no sólo de la muerte de miles de españoles, de la ruina de España y de la venta de su futuro, sino que todos los crímenes y delitos que pueden achacarse a los del lado opuesto fueron indirectamente ocasionados también por los franquistas. El pueblo es ciego y brutal, todos lo saben, por eso no debe dársele ocasión para que se manifieste como tal, ni provocarlo. (p. 117)

Otro tema que surge en sus cartas, sobre todo en su correspondencia con Rica Brown y Nieves Mathews, es la poesía; y, aun más que la poesía en sí, las relaciones que existen entre el poeta y su público, tal como las entiende el propio Cernuda. Aunque sus ideas al respecto fueron inspiradas en parte por sus lecturas de los románticos ingleses

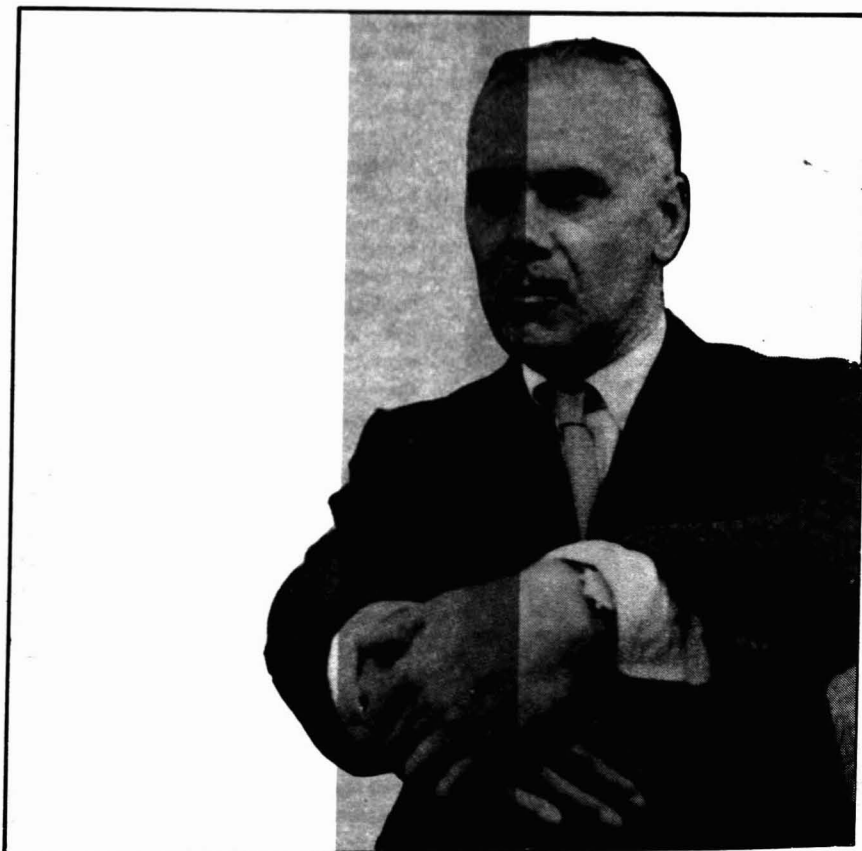
y alemanes, también reflejaban la dura marginación cultural que sufría como español exiliado en un país anglosajón. ¿Dónde publicar sus textos? Y ¿a quién iban dirigidos? Las respuestas a estas preguntas que da Cernuda en sus cartas coinciden con la teoría romántica que plantea en sus versos: según ésta, el verdadero poeta no escribe con miras al público, escribe simple y sencillamente porque es su destino hacerlo. Algo de esta concepción del poeta empieza a surgir en una carta que le envía a Nieves Mathews el 19-XII-41: "He trabajado y trabajo bastante. Pero me pregunto que para qué. Si al menos estuviera en América, podría buscar editor. Lo que me alienta es que sólo he nacido para eso: y sean cosas sin interés o con interés, para publicar o para perderlas inéditas, debo escribir de todos modos" (p. 109). Ya que, como el filósofo y el místico, el poeta tiene "la intuición más alta de la creación" (p. 119), no puede esperar que su obra consiga un éxito inmediato entre el público. Por lo tanto, como explica en una carta a Rica Brown (28-IX-43), el poeta tiene que dirigirse no a sus contemporáneos sino a las generaciones futu-

ras, tiene que moldear al público en lugar de dejarse moldear por él:

No es la falta de un público lo que me hace a veces dudar del mayor o menor valor que puedan tener mis escritos, sino otras razones un tanto complejas de explicar. Yo nunca he deseado popularidad, porque sabía que las calidades estéticas que siempre me esforcé por alcanzar traían consigo, una vez conseguidas en todo o en parte, la falta de popularidad. Hay un tipo de escritor, y es el único tipo de escritor que me interesa, que tiene que crear su público, y eso es tarea de siglos. Sólo me interesa el público "a la medida", si puedo decirlo así; el público hecho, como las ropas hechas, no vale la pena. (pp. 141-42)

Si su fe en la poesía y, más concretamente, en su propio destino poético le ayudó a aguantar los largos años de exilio, se ve que mantener esta fe no era tarea fácil. El 8-VII-43 le escribe a Nieves Mathews: "Mientras más tiempo pasa más pesimista me hago respecto al porvenir de la literatura. No creas que es paradoja, pero la facilidad en los medios de impresión y la enseñanza para todos pueden acabar con la literatura como tal literatura" (p. 124). Y sin esta fe en el futuro de la poesía, en el futuro de su propia poesía, de repente la vida pierde su sentido: todo se viene abajo. El 13-VII-43 le vuelve a escribir a Nieves Mathews: "Por lo que he hablado con algunos españoles, veo que, aunque la vuelta nuestra a España fuese materialmente posible dentro de algún tiempo, espiritualmente aún sería imposible. Así que, con la perspectiva de no volver allá y de no poder continuar aquí, me veo como el alma de Garibay: flotando en los espacios infinitos" (p. 126).

Pero justamente cuando empieza a fallarle su fe en la poesía, llega a salvarle el amor. En Cambridge, en la primavera de 1944, Cernuda queda profundamente enamorado, experiencia que le inspira su bellissimo ciclo de "Cuatro poemas a una sombra". El curso de esta experiencia está reflejado fielmente en sus cartas a sus dos amigas. En ellas se ve la noción, otra vez netamente romántica, que tenía de las relaciones amorosas. El 4 de junio le anuncia a Rica Brown el motivo de su nueva felicidad:



Luis Cernuda

Me encuentro con que el destino me regala una de esas fases de vida plena, que yo no esperaba ciertamente volver a gozar. Todo se presta a ello: el tiempo, el lugar, como fondo risueño. Cuando el destino se decide a sonreír, nada deja a medias, sino que, al contrario, todo le sirve y le completa.

No crea, sin embargo, que miro con confianza al futuro. La dicha tiene que ser breve, pero mientras dure, y aun pasada, nuestra gratitud por ella ilumina los largos periodos de indiferencia o de vacío. (p. 145)

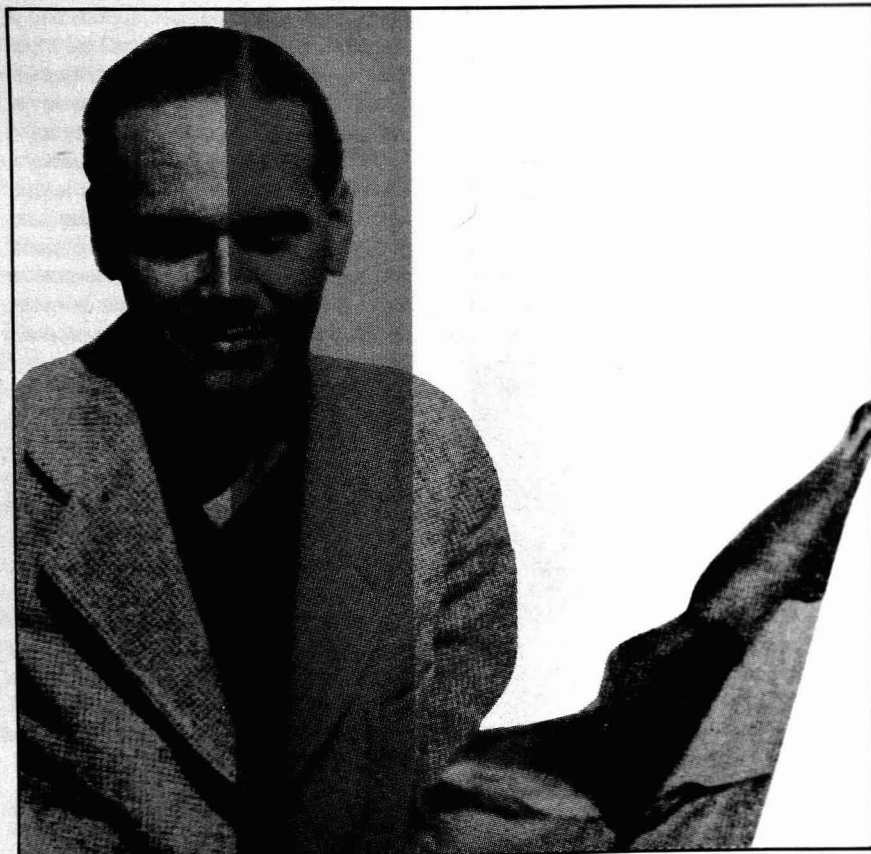
La relación resultó ser breve, tal como Cernuda preveía. Ya a principios de julio, anunció que estaba pasando días "bastante amargos". El 20 de julio le escribió a Nieves Mathews: "Ahora, como tarde o temprano debemos pagar un precio por todo, ha llegado para mí la hora del pago, y es amarga en extremo" (p. 129). Y el pago consiste, desde luego, en volver a la forma de vida vacía y sin sentido de la que se quejaba unos meses antes. El 12 de agosto le escribe una vez más a su amiga Nieves: "por razones que no ha-

cen al caso, me doy cuenta de que he perdido toda amarra con mi tierra, y me siento todo yo y toda mi vida sin atadero alguno, e inútil. Sin yo mismo darme cuenta, quise sustituir la falta de mi tierra, la falta de ambiente adecuado, la falta de amigos, con un amor absorbente y absurdo: ahora pago las consecuencias" (pp. 132-33).

Para completar el inventario de la enorme riqueza documental que contiene este libro, hay que mencionar finalmente el texto inédito de Cernuda que reproduce Nadal en uno de los apéndices. Se trata de una conferencia titulada "Mito poético de Castilla"; la escribió Cernuda en 1943 para ser transmitida por la BBC dentro de una serie de charlas dedicadas a celebrar el milenario de Castilla. Según Nadal, que fue quien creó el proyecto, la idea era proporcionar a través de estos programas "un contrapunto" de lo que se había oído o leído al respecto en España (p. 155). En su texto, lo que intenta hacer Cernuda es definir, en términos poéticos más que "históricos", el carácter de su país (propósito muy parecido, por cierto, a aquel que llevara a Unamuno y a otros escritores de la

Generación del 98 a escribir algunas de sus páginas más famosas). Empieza señalando que "lo que constituye la verdad intensa y profunda de un ser, animado o inanimado, individual o colectiva, es siempre poesía". Luego explica que, para él, "la verdad intensa y profunda" de España se encarna en el mito de Castilla en el siglo XVI, y en Castilla, se había forjado una forma heroica de vida a la cual —según Cernuda— España debía su unidad, su proyección hacia el mundo, su grandeza. Si todo esto suena un poco parecido al mito de la España imperial elaborado por Franco y sus seguidores, el singular papel que Cernuda atribuye al misticismo asegura un planteamiento bien distinto. "Para crear a España tuvo Castilla que renunciar a su propia existencia individual, tuvo que morir, para alcanzar esa vida más alta de la cual, sin sacrificio alguno de su parte, iban a beneficiarse las demás regiones peninsulares. De ahí ciertas cualidades raciales típicas: la abnegación, la paciencia, el sacrificio, el respeto a la pobreza, el desprecio de los bienes materiales, el amor a no ser nada, que hallamos encarnados en el místico castellano, la más noble expresión de nuestra tierra y espíritu" (pp. 319-23). Quien conozca la obra de Cernuda en seguida reconocerá en estas líneas la base ideológica y estética del mito de Sansueña que el poeta fue elaborando en "Quetzalcóatl", "El ruiseñor sobre la piedra", "Águila y rosa" y "Silla del rey". Y, de hecho, esta conferencia ayuda mucho a la comprensión de estos y otros poemas.

En septiembre de 1947 Cernuda salió de Inglaterra camino a Estados Unidos. "¿No es triste, Rafael?" le confesó a su amigo, un poco antes de su partida. "Miro para atrás y sólo veo un largo bostezo gris" (p. 182). En tanto resumen de su vida cotidiana en Gran Bretaña, esta afirmación seguramente no carecía de verdad, pero como expresión de todo lo que había aprendido allí como poeta, la frase, desde luego, era poco justa. Su deuda para con la cultura inglesa la habría de reconocer en una carta a Wilson fechada el 17-VII-48. "No piense que me olvido de Inglaterra, porque como es natural la recuerdo mucho ahora, y comprendo cuánto la debo espiritualmente. Quizá mi estancia allá, de cerca de diez años, ha sido la fase más rica de mi vida hasta ahora, si no como molde primero,



Luis Cernuda

como refinación de lo que a ella llevé conmigo" (p. 184). Para seguir los pasos de Cernuda durante esa fase de su vida, ningún estudio mejor que esta primera parte del libro.

En la segunda parte, Nadal nos ofrece un estudio de los temas que aparecen en la obra de Cernuda (en toda su poesía y no sólo en aquella parte escrita en Gran Bretaña). El análisis sufre una serie de defectos. En primer lugar, es incompleto: aunque sí trata temas primordiales como Amor, Dios, Tiempo, Muerte y Exilio, el autor no menciona en absoluto otro tema igualmente importante, sobre todo a partir de *Involuciones* (1934-35): la noción que tenía Cernuda del poeta y de sus relaciones con la sociedad (la misma temática que acabamos de comentar al ocuparnos de su correspondencia). En segundo lugar, el análisis es esquemático: el autor en ningún momento se muestra sensible a la notoria evolución que hubo en el pensamiento de Cernuda a lo largo de los años. Por ejemplo: si bien hay narcisismo tanto en *Perfil del aire* (1927) como en *Desolación de la Quimera* (1962), la forma específica que asume esta temática, desde luego, no es la misma en las dos colecciones; Nadal, sin embargo, no atiende a estas distinciones. Finalmente, los comentarios que hace Nadal no siempre corresponden a un análisis textual: por querer ver una identificación completa entre el hombre Cernuda y la persona mítica proyectada en la poesía, el autor tiende a olvidarse de los versos para hablarnos del "acontecer personal" que está tras ellos. Muchas veces lo que nos dice al respecto resulta interesante (son muy reveladores, por ejemplo, los datos que aporta sobre la relación amorosa que inspiró los poemas de *Donde habite el olvido*); pero esta información, por muy útil que sea para el futuro biógrafo de Cernuda, ayuda muy poco a explicar la temática de sus versos.

Aunque lo que se propone es escribir un estudio temático, Nadal no puede resistir la tentación de darnos, a la vez, su opinión sobre los relativos méritos de los distintos poemas estudiados. Aquí tampoco logra convencer del todo. Según parece, el defecto principal que ve en la poesía de Cernuda consiste en el tono "con frecuencia malhumorado o despectivo, con frecuencia didáctico" con que el poeta se dirige a los demás (p. 199). Este tono lo atribuye

ya Nadal a la influencia en Cernuda de los poetas románticos, sobre todo los ingleses y alemanes. Es cierto que, por su identificación con el romanticismo, Cernuda llegó a veces a escribir poemas de resonancia decimonónica (aunque tampoco conviene exagerar esta vertiente de su obra, como hace Nadal al hablar, por ejemplo, del tono "panfletario" de *Los placeres prohibidos*). Fue un defecto que el mismo Cernuda reconoció y contra el cual libró una batalla constante. Sin embargo, de este intento por superar el romanticismo y escribir una poesía verdaderamente moderna no hay apreciación alguna en la crítica que nos ofrece Nadal. Éste no entiende, por ejemplo, la importancia para Cernuda del monólogo dramático; tampoco parece entender el propósito de las técnicas de desdoblamiento; para Nadal son meros "amaneramientos" de una poesía "que de entrada se diría querer excluir al lector" (p. 199). Desde luego, no responden a un propósito de este tipo sino al deseo del poeta de dramatizar el diálogo que se lleva a cabo entre las diferentes voces de su conciencia, "entre el hombre que sufre y el poeta que crea" (para citar la famosa frase de Eliot); y todo parece indicar que el lector moderno, por tener una conciencia igualmente dividida, no sólo no se siente excluido de esta poesía, sino que llega a identificarse con ella de una forma muy íntima. Si a Nadal no le interesa este tipo de diálogo es porque, como ya vimos, siempre busca confundir la voz del hombre con la voz del poeta. Es decir, a fin de cuentas Nadal resulta mucho más romántico que Cernuda; y, por eso mismo, sólo logra darnos una visión muy parcial de la obra de su amigo.

Pero sería injusto cerrar esta reseña con una nota negativa. Al dar su opinión sobre la poesía de Cernuda, el autor quería que fuera considerada como tal: como una visión muy personal y no como un estudio "objetivo" de tipo académico. En este sentido, hay que agradecerle la franqueza con que expresa sus puntos de vista, incluso cuando son desfavorables para el poeta; que uno no esté siempre de acuerdo, quizá sea lo de menos. Por otra parte, habría que reconocer el indudable interés que tienen muchos de sus comentarios: las indicaciones, por ejemplo, con respecto a los "préstamos" que toma Cernuda de otros poetas o las observaciones sobre las palabras "A mon

seul désir" que figuran como lema al frente de *La realidad y el deseo*. Y, a fin de cuentas, por muy grandes que sean las deficiencias de esta segunda parte del libro, se ven más que compensadas por los magníficos logros de la primera.

James Valender

POR LA USANZA NO CATRINA

Luis González y González observa de José Fuentes Mares algo que bien se revira sobre sí mismo: "Indudablemente sigue la norma de practicar lo que predica." *La Querencia y Nueva invitación a la microhistoria*, son una dignísima muestra de la norma. Entre uno y otro libro se tejen vasos comunicantes que sintetizan el perfecto equilibrio del pensar y del actuar, del creer y del amar, del buscar y del encontrar; los dos libros son la unidad de las pasiones del autor: la microhistoria o historia patria y la región del occidente de México. Aunque ambos libros son compilaciones de artículos y conferencias más o menos dispersas, cada uno de ellos se integra sorprendentemente: tal parece que responden a una concepción previa como volúmenes. En *Nueva invitación a la microhistoria* reúne textos que responden a sus preocupaciones sobre el quehacer del historiador avocado a la historia patria, regional. *La Querencia* recoge escritos que versan sobre la trayectoria del oeste mexicano.

Así *Nueva invitación...*, que bien es la continuación de *Invitación a la microhistoria* (1973), concentra una medida crítica —ponderativa siempre; contraria ocasionalmente— a modos y modas de hacer historiografía (hace suya la crítica de Edmundo O'Gorman contra la historiografía científica: "...una manera de historia que permuta la primogenitura de lo cualitativo por el plato de lentejas de lo cualitativo"), reafirma la propuesta del imprescindible quehacer de la microhistoria dentro de las normas profesionales ("en la historia todos se meten como Pedro por

▲ Luis González y González: *Nueva invitación a la microhistoria*. Sep 80, México, 1982. *La Querencia*, Sep Michoacán, México, 1982

su casa"), y puntualiza la necesidad de volver sobre la historia crítica para así ocuparnos de los aspectos negativos de nuestro ser actual, y sobre la historia narrativa que nos permita recordar nuestra identidad cultural:

La intención del microhistoriador es sin duda conservadora; salvar del olvido el trabajo, el ocio, la costumbre, la religión y las creencias de nuestros mayores. Puede ser simultáneamente revolucionaria: hacer consciente al lugareño de su pasado propio a fin de vigorizar su espíritu y hacerlo resistente al imperialismo metropolitano o colonialismo interno, como también se llama.

Por su parte *La Querencia*, que bien puede ser una segunda sección de *La tierra donde estamos* (1971), podría tomarse como una crónica-reportaje de la trayectoria histórica de la región del occidente de México y, además, como un excelente ejemplo de las diferentes maneras y tonos para enfrentar el quehacer historiográfico. Entre las visiones panorámicas de la zona —"El oeste

mexicano"— y las visiones pormenorizadas de una región —"La Tierra Caliente"—, entre la presentación general de la historia de un estado de la república para un público lego —"Cardiogramas de Michoacán"—, y el desmenuzamiento de los elementos que pudieron influir en la aparición de un hecho específico —"El Bajío, cuna y cocina de la Independencia"—, Luis González y González hace crecer un entramado en que se contemplan tanto el paso del hombre a través de una historia como el paso de una historia a través de unos hombres.

A lo largo de todo el trayecto prevalece la prédica y la humildad de la microhistoria: "No ayuda a prever; simplemente a ver." Y con esto, una vez más, Luis González muestra, mas no demuestra, que la microhistoria es la alternativa más viable para intentar comprender los procesos regionales a partir de sus propias raíces y, simultáneamente, el recurso más asequible para "mantener el árbol ligado a sus raíces". Cabe aclarar que la historia matria tal como la concibe y hace no

conlleva una actitud pasiva o contemplativa. Por el contrario, *La Querencia* como antes *Pueblo en vilo* (1968) y *Zamora* (1978), son libros beligerantes en que el autor mira y presenta a su lector una historia crítica que abarca el pasado y el presente y, más ambicioso, aspira a una revelación de la conciencia histórica, a ser vehículo de identidad y a constituirse en base para nuevos proyectos regionales.

A su vez *Nueva invitación a la microhistoria* también es una proposición beligerante: romper con maneras más o menos establecidas de concebir y hacer historiografía. Con la aparición de *Pueblo en vilo*, Luis González y González alarmó a sus colegas por su modo para historiar: "el agotamiento crítico y veraz de las fuentes más amplias e inusitadas —apunta Enrique Krauze—, y el empleo de todos los métodos de indagación al pasado: de la historia oral al documento, del cuaderno casero al recuerdo". Desde entonces las búsquedas e incursión, la divulgación y explicación, la sistematización y enseñanza de la microhistoria han ocupado buen espacio de sus reflexiones y actividades; también desde entonces lucha a favor de una historia asequible a todos y cuestionante a las minorías encerradas en el claustro académico:

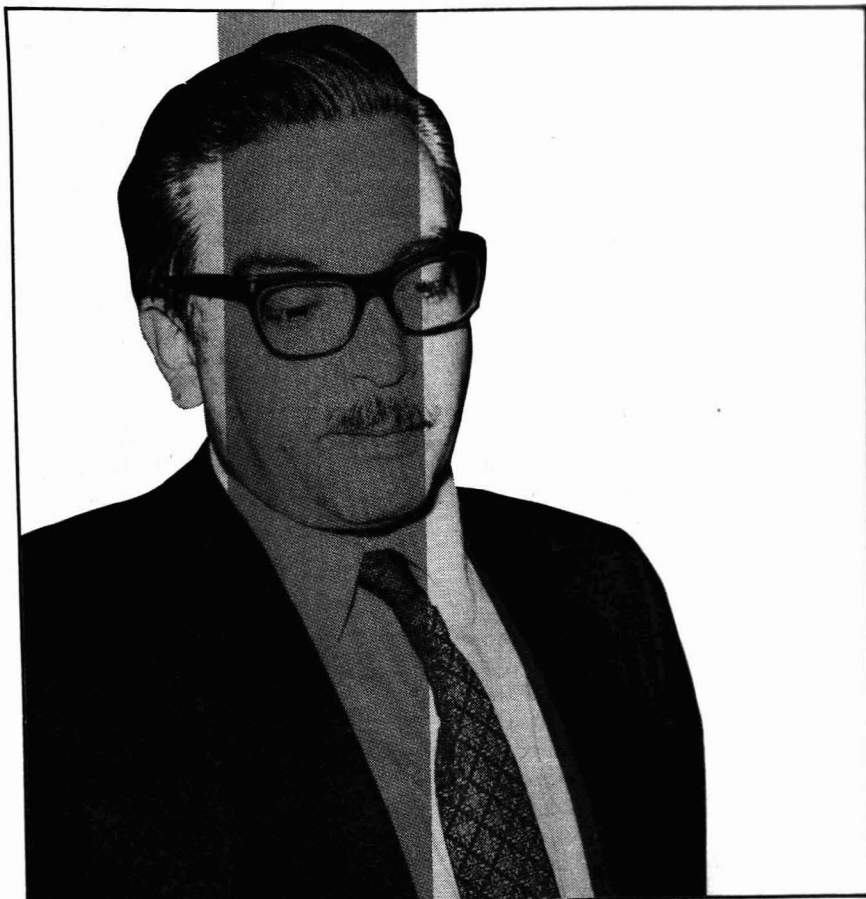
Lo bueno de la microhistoria es la expresión inspirada en el lenguaje común. Ni la pompa del pico de oro ni la desnuda monserga del científico. Si el habla de los buenos conversadores, el encanto de los cuenteros. Sin encanto no hay microhistoria que valga.

Víctor Díaz Arciniega

LA IMAGINACIÓN COMO HISTORIA

A lo largo de toda su vida, desde los tiempos de la revista *Graphos* (1933-1946), en la que se da a conocer como poeta, ensayista, crítico, traductor y narrador, hasta aquellos en los que redacta *Fragmentos a su imán* y *Oppiano Licario*, libros voluntariamente inacaba-

▲ José Lezama Lima: *Imagen y posibilidad*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, 203 pp.



Luis González y González

RESEÑAS

dos y editados póstumamente. José Lezama Lima publicó un amplio conjunto de prosas que no aparecen recogidas en sus distintos volúmenes de ensayos. Textos para exposiciones, notas periodísticas, prólogos, etcétera, se recogen ahora en este *Imagen y posibilidad*, título tomado de un ensayo del año 1968. No puede hablarse, ciertamente, de textos de circunstancia: *Imagen y posibilidad* recoge algunas de las páginas más importantes de Lezama. Se trata, más bien, de trabajos dispersos que su autor pensó acaso reunir algún día en volumen autónomo con relación a *Tratados en La Habana*, *Analecta del reloj* o *La cantidad hechizada*, y que representan un excepcional complemento al volumen II de las *Obras Completas* (México, 1977), que recoge la producción ensayística del autor de *Paradiso*.

La mayor parte de estos textos tiene su origen en "el hecho de necesitar... el constituirnos en una exigencia histórica y generacional", "una imagen que busca su encarnación, su realización en el tiempo histórico". Obsesivamente, y

desde temprana fecha, Lezama es llevado por un impulso de *fundación* que es siempre el que alimenta las raíces de una actitud ante la historia. La *resistencia frente al tiempo*, uno de los rasgos esenciales de su poética, lleva a Lezama a lo que él mismo denomina la "fuerza acumulativa expansiva" de la actividad crítica y ensayística en relación con su inmediato medio cultural. Es imposible, en cambio, no advertir que estos "corpúsculos de irradiación", artículos y ensayos —desde la página de presentación de *Orígenes* hasta los valiosísimos textos sobre Zenea o Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset o Martí, Gómez de la Serna o Cernuda—, son, en realidad, los mismos que fundamentan lo que Lezama llamó su *sistema poético*, el espacio resistente de la imagen.

Tal vez deba mencionarse en primer término, por su extraordinaria significación en el interior de ese *sistema*, la actitud de Lezama ante la tradición, que da motivo a varios ensayos de este libro. "Si es cierto —escribe— que la fidelidad de un poeta a su *eidós* no tiene

que ser inflexible, es en extremo acompañante comprender el material que gusta el poeta de gozar como antecedente y antepasado". Ese material fue para Lezama, literalmente, la historia universal; y, más exactamente, las *eras imaginarias* leídas en la historia. No había para el escritor cubano *dos* tradiciones, la universal y la insular, sino "un implacable, el de que toda obra nuestra debería tender a ser un producto universal, y no mostrada con fingidos localismos de humildad y pintarrajeos, en el intento y la valoración que se exigían". Pero, del mismo modo —y aquí reside una de las mayores lecciones de Lezama, aquello que le permitió elevar el espacio americano a la categoría de la *era imaginaria* por excelencia—, ese "implacable" fue siempre el de la tradición. Pero una tradición como *imaginación*; una tradición *por futuridad*: "había que crear la tradición por futuridad, una imagen que busca su encarnación, su realización en el tiempo histórico". He aquí no sólo uno de los elementos fundamentales de su *sistema poético*, sino el germen del mito de la insularidad, que llevó a Lezama a organizar la magna *Antología de la poesía cubana* y a escribir de la bailarina Alicia Alonso: "lo que ella baila es nuestra historia en relación con la historia universal". Las imágenes leídas por el poeta en la tradición y la historia buscan su encarnación. Tradición por la imagen, por proyección imaginaria. Tradición por la imaginación.

En "La posibilidad en el espacio gnóstico americano", ensayo de 1959 aquí recogido que enlaza con los ensayos de *La expresión americana*, Lezama hace ver que *tradición* ha de interpretarse igualmente como *invención*. No es otro el significado (la "fundación por la imagen") que en su obra ofrecen las figuras de Colón, Hernando de Soto o Martí. En una hora como la presente, en la que numerosos sociólogos y filósofos abordan la crisis de la modernidad como una quiebra del cosmopolitismo en favor de la tesis de una *post-modernidad* que redescubre la multiplicidad de tradiciones, la actitud de Lezama revela ser algo más que un feliz antecedente: es una actitud creadora que descubre el verdadero significado de la idea de tradición, superadora de todo dualismo, aquel que, heredado de la ilustración, informa gran parte de los desgarramientos intelectuales



José Lezama Lima

tuales, morales, sociales y políticos de nuestro siglo: "cuando la vida tiene la primacía sobre la cultura, dualismo sólo permitido por ingenuos o malintencionados, es que se tiene de ésta un concepto decorativo. Cuando la cultura actúa desvinculada de sus raíces es pobre cosa torcida y maloliente". Las ideas de tradición y de historia como *imagen e invención* —despejados ya de un modo terminante todos los equívocos, singularmente los de tradicionalismo y nacionalismo— llevan finalmente a Lezama (lo que supone, además, una nueva convergencia con las teorías menos eclécticas de la *post-modernidad*) a formular una actitud según la cual *tradición y vanguardia* no se niegan mutuamente, pues *imagen e invención* representan claros presupuestos de la gnoseología de la radicalidad de la vanguardia. Para Lezama, esa radicalidad fue el Barroco, la mayor "prueba" del idioma en la metáfora y la imagen; la "vanguardia" del idioma castellano —parece decir— es el Barroco. "Góngora es el más moderno de todos los poetas de lengua española": Lezama habría suscrito —y de hecho lo muestra su obra— la reflexión de Haroldo de Campos. Es el punto al que llega el escritor cubano tras el vértigo intelectual y moral que le hace decir: "la imagen es la causa secreta de la historia".

Diversos ensayos de *Imagen y posibilidad* tienen, como dije, su motivo central en esta idea: "Secularidad de Martí", "Un día del ceremonial", "Diez años en *Orígenes*", entre otros muchos. Otra clase de textos, que podrían llamarse de carácter autobiográfico, han sido recogidos en este volumen. Es acaso el titulado "Lectura" el que mejor ejemplifica una arraigada posición del autor ante lo que llamó la *vivencia oblicua* (uno de los nombres con los que Lezama quiso definir el espacio y el tiempo de la metáfora), de la que existen en su obra deslumbrantes muestras; véase solamente, en *Fragmentos a su ímán*, lo cotidiano fabulado en camino hacia el mito. En "Lectura" describe Lezama su participación en la revuelta universitaria de La Habana en el año 1930. En "los tres tiempos esenciales de aquella mañana" coinciden los entierros de un estudiante y de un obrero asesinados; en un momento dado se unen los silencios graves de las dos comitivas. Lezama vive allí "el agua maternal de los sím-

bolos potentes": se halla "en esos menses medievales donde coincidían los cazadores de silogismos y los constructores de catedrales". Cintio Vitier habló de la *crecida descomunal* de la metáfora lezamiana. Gravita en ella siempre el Vico de la *Scienza Nuova*, el escaramiento continuo hacia el tiempo del mito, lo que Josep Carner ha llamado en el gran filósofo napolitano "el mito en su valor de embrión de la cultura", que, a través de la *Scienza Nuova*, se halla en el centro de la obra de Lezama.

Recoge *Imagen y posibilidad*, finalmente, numerosas páginas sobre distintos escritores, intelectuales, músicos, pintores. Bien lejos de lo que llamó alguna vez "las valoraciones profesora-les de un didactismo simiesco monocul- lar", los ensayos dedicados a Cernuda, Ortega y Gasset, García Lorca, Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez o Rubén Darío se cuentan entre las mejores aportaciones críticas sobre las obras de esos escritores. Tras la descripción de la cercanía "numinosa" de Juan Ramón Jiménez en Cuba ("en él la influencia que perdura es la de la poesía, no de su poesía"), subraya Lezama en el ensayo titulado "Soledades habitadas por Cernuda" el proceso poético contemporáneo que es preciso recorrer para llegar a *La realidad y el deseo*; una poesía, la de Cernuda, definida por Lezama como *una mística corporal* amenazada por la angustia sensual y las "ausencias y exclusiones terrenales". Otros textos, como el titulado "Sobre poesía", necesitaríamos producirlos aquí íntegramente, tal es la importancia de un ensayo como el citado, en el que se resume en breves páginas un *sistema poético*, o de "Fragmentos", dispersas reflexiones sobre poesía incorporadas siempre en un intenso, desbordante sistema de imágenes.

"Me agrada recordar que sabor, sabiduría, sal, saltar, danzar, eran para los griegos una sola palabra": esta es, para Lezama, la palabra que resume la experiencia de las revistas que fundó, y singularmente la experiencia de *Orígenes* (1944-1956), de la cual se recogen aquí las notas nunca reimpresas hasta hoy. En esa revista aparece, en 1953, "Secularidad de José Martí". Volvemos a leer aquí el hallazgo de la imagen en la historia y la historia como imaginación. En Martí se hallan "dos de las mejores tradiciones españolas, el barroquismo de esencias y el misti-

cismo"; pero, sobre todo, se halla "la viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, para avizorarnos las cúpulas de los nuevos actos nacientes". Como a ninguna otra, esas palabras definen la obra de José Lezama Lima.

Andrés Sánchez Robayna

DE LETRAS

ANA CRISTINA
CÉSAR
(1952-1983)

El 29 de octubre del año pasado —un sábado— se suicidó en Río de Janeiro, arrojándose por una ventana del departamento de sus padres, la poeta Ana Cristina César, ya reconocida en los medios literarios brasileños a los 31 años, a partir de la publicación por la Editora Brasiliense (São Paulo, 1982), de su único libro de circulación comercial, *A teus pés* (A tus pies). Este libro reunió en un único volumen su producción anterior —*Cenas de Abril* (Escenas de abril) y *Correspondência Completa*, ambos de 1979, y *Luvas de Pelica* (Guantes de cabritilla) (1980), todos financiados por la autora— y el libro inédito que le da nombre.

La noticia consternó a todos los que, directa o indirectamente, acompañaron la afirmación de Ana C. (como era conocida). Su primera aparición "pública" fue en 1976, cuando participó en una antología de poetas nuevos, *26 poetas jovens* (26 poetas jóvenes), hecha por la crítica carioca Heloísa Buarque de Hollanda, antología que buscaba contrarrestar la paralización en el área de la poesía dentro de la vida editorial brasileña en los primeros años de los setenta. El libro reunía muchos de los nombres de la llamada "generación del mimeógrafo", que se habían dedicado a auto-imprimirse sus textos en ediciones caseras no siempre bien cuidadas. Este grupo trataba de vender su producción en las calles y en los bares y restaurantes, en un intento de "romper" el bloqueo de las editoriales

brasileñas, en un periodo en el que se caracterizaban por una negativa casi absoluta en relación a los jóvenes, especialmente a los nuevos poetas.

Al contrario de la mayoría de sus compañeros de generación, Ana C. siempre se preocupó por el aspecto visual de sus libros, de impecable hechura —recuerdo la impresión que me causaron cuando los tuve en mis manos en Barcelona, en 1980, en casa de una amiga común. Eran ediciones elegantes, de un buen gusto *dandy*, que la estancia en Inglaterra, donde nuestra poeta cursaba una maestría, apenas enfatizó. El contenido de los libros armonizaba con este rigor de composición de libro-como-objeto. Los textos revelaban a una poeta promisor, segura de sus recursos y ya definitivamente comprometida con ellos. Recuerdo especialmente la lectura que entonces hice de la prosa poética densa de *Luvás de Pelica*, autobiográfica y auto-consciente —en el sentido del Blanchot de *La Felie du Jour*— y agudamente irónica y femenina —como ciertos pasajes del diario de Virginia Woolf—, de una manera de narrar seme-

jante a los “relámpagos” de Murilo Mendes en *Transíster*, pero sin su bonhomía. En *Luvás de Pelica* latía una individualidad “indomable”, que, bien montada en su *parole*, cercaba implacablemente a la *langue*.

A *teus pés*, leído aquí en México, reafirmó aquella primera impresión. En él, Ana C. profundizó la ironía (“La historia está completa: wide sargasso sea, azul/ azul que no me espanta, y canta como una/ sirena de papel”), un desenfrenado lirismo (“Necesito volver y de nuevo mirar aquellos dos cuartos vacíos”; o “¿Conoces la gallina ciega de los corazones miserables? Beware: esta compasión es/ pasión —de “Vienes de Pasión”) y aún el mundo de referencias a sus lecturas —al contrario de sus libros anteriores, donde la intertextualidad se marcaba más como la tendencia a escribir en el estilo teatral— paródico de las películas melodramáticas. Así, se filtra la presencia de un Pessoa (“... y que un lusitano sopor me lanza de brazos abiertos sobre las ripias / del muelle o del palco o del cuartito. Quisiera / dividir mi cuerpo en heterónimos —medito aquí/ en el suelo, inmóvil

tóxico del tiempo” —de “Final de uma ode” (Final de una oda), y menos perceptible pero probablemente con mayor intensidad, la de Baudelaire (“Es para ti que escribe, hipócrita / Para ti —soy yo que te sujeto los hombres y/ grito verdades en tus oídos, en el último momento./ Me arrojo a tus pies enteramente agradecida), de “Fogo no Final” (Fuego al final). Pasando del universo “pop” al “culto” (y sin detrimento de aquél) se había formado definitivamente nuestra poeta, capaz de vuelos metalingüísticos más osados (“Este libro”):

Hijo mío. No es automatismo. Juro. Es jazz del corazón. Es prosa que otorga premios. Un tea for two total, tintinar de verdades es que tú seduces, charmeur conductor, por la pista, a todo lo que da. Ponte la máscara.

Y canto.

Puro azúcar blanco y blue.

Una dicción sorprendente, original, fuerte. Ana C. superó el marco generacional —el “mimeógrafo (sin connotaciones peyorativas) se tornó referencia histórica en relación al cristal de su obra.

Personalmente nunca la conocí. Me cuesta creer que ya no la pueda conocer, y me siento frustrado por algo tan definitivo. Hojeo *Ariel*, de Sylvia Plath. Fatalmente, releo *A teus pés* en sus entrelíneas, buscando algo que me ilumine el suicidio. Encuentro estas tres líneas reveladoras: “ella quiso/ quería matarme/ ¿querrá todavía, querida?” ¿Quién es el sujeto de esta pregunta? —la pregunta es ociosa, pero no puedo evitar formularla. Los psicoanalistas enseñan que la primera pregunta que se le hace a un suicida potencial es a quién quiere matar de hecho e indirectamente a través del acto de matarse a sí mismo. A esta nueva pregunta opongo la afirmación implícita en el título mismo, *A teus pés*. En un *strip-tease* del corazón, a los pies del lector, de su propia escritura y, claro, a los pies de un(os) interlocutor(es) privilegiado(s) y desconocido(s), Ana C. propone su enigma. Y recifra sus textos —a mis ojos anteriormente transparentes— con la pátina de la indescifrabilidad. *No me preguntes por quién doblan las campanas, doblan por ti* (Donne/Hemingway).

Ciertamente, ya en *Cenas de Abril* ella había escrito (en “Enciclopedia”)



Ana Cristina César

RESEÑAS

sobre Hécate —del gr. Hekáté. Mit. gr. que "enviaba a los hombres los terrores nocturnos (...) los romanos la veneraban como la diosa de la magia infernal". Totémicas, descifradoras de mi interpretación, leo por último estas líneas conciencia-límite de "Marfim" (Marfil):

(...) No puedo
interrumpir el trabajo ahora. Hay
gente hablando
por todos lados. Palabra que ya no
hurga en el
barril de pólvora plantado sobre la
torre
de marfil.

Horacio Costa

DE MÚSICA

CELEBRACIONES EN 1984

En nuestro número 24 (abril de 1983) dimos noticia en este mismo espacio de algunos de los compositores cuya memoria podía ser celebrada a través de la observancia de algún centenario: Frescobaldi, Rameau, Soler, Flotow, Wagner, Webern, Casella, Bax, Varése. Los pronósticos que hicimos entonces sobre la posible suerte de esos compositores en aquel año de centenarios, se cumplieron casi a la perfección, salvo por el hecho de que Varése y Webern sí fueron recordados. Varése, gracias al trabajo admirable de la Orquesta de Percusiones de la UNAM que dirige Julio Viguera, en algunas de cuyas actuaciones se programaron las obras del compositor francés. Webern, a través de un programa radiofónico de centenario, transmitido por Radio UNAM, en el que si bien la música de Webern brilló como debía, la producción misma del programa dejó que desear. Por otra parte, Wagner estuvo ausente de las temporadas de ópera en el centenario de su muerte. A cambio, fue conmemorado por la Filarmónica de la Ciudad de México en un concierto con fragmentos



El Escorial

orquestales de sus óperas, concierto bastante poco satisfactorio, por cierto. El centenario de Wagner adquirió su mayor relieve de un modo inesperado y más satisfactorio: durante el Segundo Festival de Bandas Sinfónicas, se dedicó tiempo y espacio a la música de Wagner en cada uno de los programas gracias a la iniciativa de Ismael Campos, director de la Banda Sinfónica de la Delegación Cuauhtémoc y organizador del festival. Por lo demás, Frescobaldi, Rameau y Soler permanecieron injustamente olvidados, al igual que Flotow, Casella y Bax, de quienes prácticamente desconocemos su obra.

En este año de 1984, hay menos centenarios famosos, pero aun así, hemos hallado una docena de compositores para mencionarlos aquí; en este caso, las posibles celebraciones de estos centenarios son mucho más predecibles que el año pasado. Nuevamente, el orden de las notas biográficas es cronológico.

ALFONSO X, EL SABIO (1221-1284). Trovador, político, sociólogo, historiador, es recordado en la historia de la música por sus *Cantigas de Santa Maria*, escritas originalmente en gallego, y conservadas hoy en la biblioteca de El Escorial. Fue rey de Castilla y León desde 1252 hasta su muerte, y la historia nos dice que no fue un político muy hábil, habiendo alineado la voluntad de su pueblo al intentar convertirse en rey alemán y emperador del Sacro Imperio Romano. Más que por su música, se le recuerda por sus obras históricas y de jurisprudencia: las *Siete Partidas*, las *Querellas*, su *Historia de España* y su *Gran y general historia*.

●
HENRI DU MONT (1610-1684). Este compositor francés de origen belga (nacido en Lieja) fue ordenado sacerdote en su ciudad natal, y al establecerse en París, tuvo el puesto de organista en la iglesia de San Pablo. Fue

RESEÑAS

maestro de capilla en la corte francesa, y de 1673 a 1681 maestro de música de la reina de Francia. Entre sus obras están cinco misas, una buena cantidad de música coral polifónica y algunas piezas para órgano.

JOHANN ROSENMULLER (1619-1684). Nacido en Olsnitz, se graduó en la Universidad de Leipzig hacia 1640, y durante varios años fue maestro en la Thomasschule. Más tarde tuvo el puesto de cantor asistente de Tobias Michael, y en 1651 recibió el nombramiento de organista en la iglesia de San Nicolás. En el año 1655 fue encarcelado por alguna *ofensa moral*; al escapar de prisión, huyó hacia Hamburgo y más tarde a Venecia, donde trabajó en el mismo Ospedale della Pietà al que Vivaldi dedicara tantos años de su vida, y tantos de sus conciertos. Regresó a Alemania en 1674 al ser nombrado maestro de capilla del duque de Wolfenbüttel. Además de algunas composiciones instrumentales, Rosenmüller produjo una buena cantidad de música religiosa luterana, a la par de Schütz y Buxtehude.

WILHELM FRIEDEMANN BACH (1710-1784). El mayor de los hijos de J. S. Bach fue conocido como el *Bach de Halle*. Además de su padre, fue su maestro el compositor Graun. Estudió en la Thomasschule y en la Universidad de Leipzig, mostrando interés por las matemáticas. Sus principales puestos como organista los tuvo en las iglesias de Santa Sofía en Dresden, y de Santa María en Halle. El joven Bach dejó que su talento indiscutible fuera opacado por su inclinación a la vida disipada, lo que le llevó a perder sus puestos y a morir en la miseria. Sobreviven entre sus obras una *Sinfonía*, una colección de fugas y polonesas y una serie de composiciones para piano.

FERDINAND RIES (1784-1838). Gracias a la amistad cercana de su padre, Franz Anton Ries, con Beethoven, Ferdinand Ries fue aceptado como alumno de piano por Beethoven, con quien estudió en Viena de 1801 a 1805. Por esos mismos años tomó cursos teóricos con Albrechtsberger. Sus mayores éxitos los obtuvo en sus giras

Venecia

por Alemania, Rusia y Escandinavia, luciendo sus dotes virtuosas al piano. Se estableció en Londres de 1813 a 1824 y adquirió fama como maestro de piano; a partir de 1830 vivió en Frankfurt, donde pudo dedicar más tiempo a la composición. Si bien su música refleja el espíritu y la técnica de Beethoven, Ries nunca fue tocado por la genialidad. Entre su obra destacan 52 sonatas y 9 conciertos para piano, seis sinfonías, dos oratorios, varias óperas, y un libro en el que resumió sus recuerdos de los años pasados con Beethoven en Viena.

DIONISIO AGUADO (1784-1849). Además de guitarrista virtuoso, el madrileño Aguado fue compositor, habiendo sido alumno de Manuel García. Durante una gira de conciertos en París en el año de 1825, su técnica guitarrística atrajo la atención de Rossini y de Paganini. Al regresar a Madrid en 1838 se dedicó a la enseñanza de la

guitarra. Por ello hallamos entre su obra, además de piezas para ese instrumento, algunos manuales didácticos guitarrísticos.

LUDWIG SPOHR (1784-1859). Violinista, compositor y director, Spohr se crió en el seno de una familia plenamente musical. Muy joven aún, obtuvo un puesto en la orquesta ducal de Braunschweig; durante una gira por Rusia conoció a Clementi y a Field. Una vez establecida su reputación de violinista virtuoso, se dedicó con mayor energía a la composición. Hoy día, apenas son recordadas algunas de sus obras para violín y para clarinete, pero en su tiempo su música de cámara fue muy apreciada en Alemania, y su ópera *Jessonda* (1823) tuvo durante mucho tiempo un lugar en el repertorio operístico alemán. Sus giras de concierto, como violinista y como director, lo llevaron a Viena, a París, a Londres, a

Roma (donde tocó con Paganini), y a muchas ciudades de Alemania. Además de sus quince conciertos para violín y una docena de óperas, Spohr produjo diez sinfonías, varias de las cuales tienen interesantes anotaciones programáticas, muy avanzadas para su época. En su autobiografía, interesante documento de la vida musical de su época, hay muchos pasajes fascinantes, entre ellos uno en el que Spohr afirma haber sido el primer director en la historia de la música en emplear una batuta para dirigir la orquesta; esto sucedió, según Spohr, en Londres, en 1820, en un concierto de la Filarmónica y con Ferdinand Ries como solista.

●

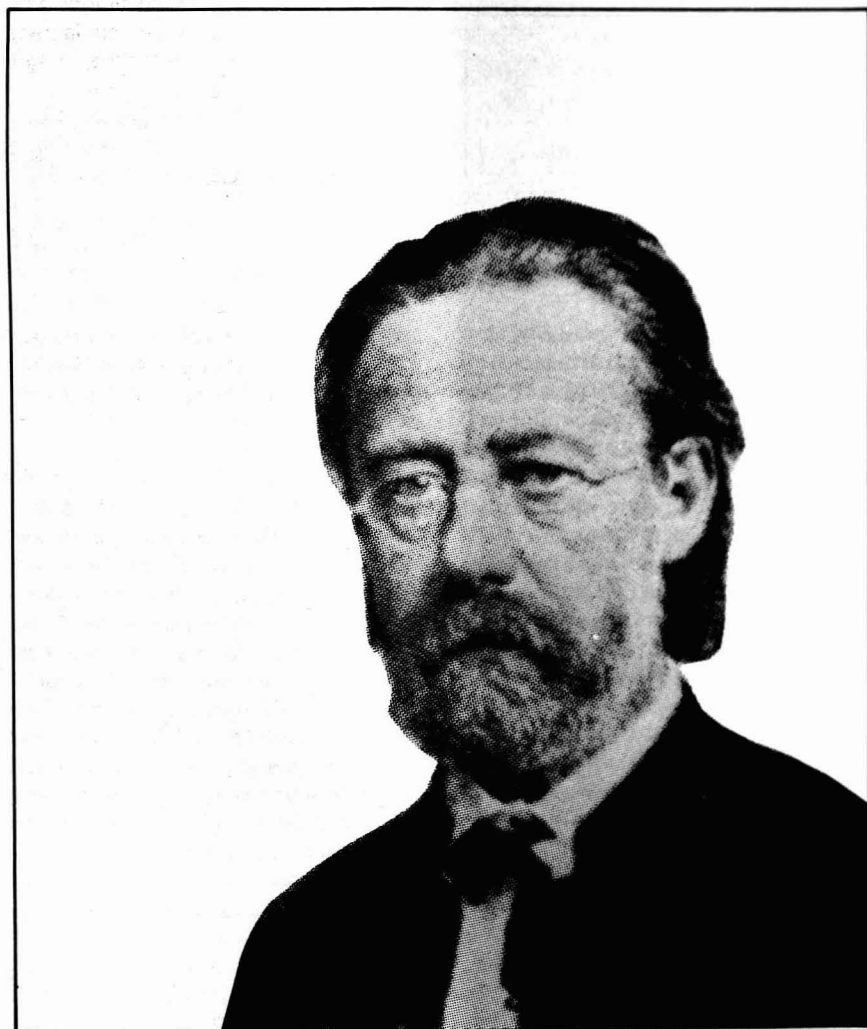
MICHELE COSTA (1806-1884). Compositor de óperas y director, el napolitano Costa estudió con su abuelo y su padre antes de ingresar al conservatorio de Nápoles. Ahí, uno de sus maestros fue Zingarelli, quien años más tar-

de habría de influir en un cambio radical en la vida de Costa. El Festival Musical de Birmingham, Inglaterra, encargó a Zingarelli un salmo para ser estrenado en esta ciudad. Zingarelli lo compuso y envió a Costa a dirigirlo. Los encargados del festival rechazaron a Costa por su juventud, pero a cambio le ofrecieron pagarle por cantar las partes de tenor en el salmo de Zingarelli y en otras obras. Su debut como cantante fue desastroso, pero Clementi, atraído por su talento, lo convenció para permanecer en Inglaterra. Ahí, Costa fue *maestro al cembalo* y después director del King's Theatre; más tarde, llegó a ser director de la Filarmónica de Londres y de la Nueva Opera Italiana. Desde 1849 fue director titular del Festival de Birmingham (el mismo que lo había rechazado) y de los Festivales Händel. En 1869 fue nombrado caballero, y Michele Costa se convirtió en Sir Michael Costa. Su producción se basa principalmente en óperas y en música para ballet.

BEDRICH SMETANA (1824-1864). Smetana fue uno de tantos compositores que llegó a la música a pesar de la oposición paterna. Casi de contrabando, logró tomar algunas clases de piano y de teoría con el maestro de una de sus amigas, que más tarde sería su esposa. Abandonando una posición de maestro de música en una familia acomodada, Smetana se lanzó a una gira de conciertos que fue un fracaso. A su regreso, Liszt le ayudó a abrir una escuela de piano, que le ayudó a sanear sus finanzas. Smetana se convirtió en un buen intérprete de Chopin, pero sus primeras composiciones fueron recibidas fríamente. En 1856, Smetana aceptó el puesto de director con la Filarmónica de Göteborg, en Suecia, puesto que retuvo hasta 1861. En este año, Smetana regresó a Praga por una muy buena razón. Al ceder Austria su autonomía a Bohemia en 1860, uno de los muchos cauces que tomó el pensamiento recién liberado de los bohemios fue el de crear una ópera de características nacionales. Smetana decidió entonces emprender su propia colaboración a este esfuerzo nacionalista. Después de un primer éxito moderado, Smetana se convirtió en el más respetado compositor de su patria gracias a su segunda ópera, *La novia vendida* (1866). Vinieron después algunos altibajos, causados en algunos casos por consideraciones políticas, y por ciertas acusaciones que se le hicieron de querer *wagnerizar* la nueva ópera nacional. Entonces, Smetana retomó el medio sinfónico y creó *Mi patria*, ciclo magistral de seis poemas sinfónicos en los que describe musicalmente a Bohemia, y de los cuales *El Moldau* es el más conocido. Después de *Mi patria* y de algunas incursiones en la música de cámara, Smetana pudo regresar a la ópera, ya que el clima político volvió a cambiar para volverse a su favor. Tuvo varios éxitos operísticos, que no pudo prolongar debido a que una infección de origen sífilítico le produjo la sordera; su cerebro, afectado por alucinaciones, cedió, y Smetana hubo de ser confinado en un asilo, donde murió en 1864.

●

CHARLES TOMLINSON GRIFFES (1884-1920). Se dice de Griffes que fue el primer compositor nativo de los Estados Unidos que compuso música impresionista. De 1903 a 1907, estudió en Berlín con Engelbert Humper-



Smetana

dinck. Durante su estancia en Europa, Griffes sintió fascinación por la nueva música francesa, y se dedicó a estudiar asiduamente las partituras de Ravel y Debussy. De ese estudio nació un estilo en el que se reflejan claramente los elementos exóticos de la paleta musical impresionista, en especial en sus poemas sinfónicos *El pavo real blanco*, *El domo de placer de Kubla Khan* y en sus suites para piano *Tres pinturas tonales*, *Piezas de fantasía* y *Cuatro bosquejos romanos*.

● ENRIQUE SORO (1884-1954).

Fue uno de los compositores más importantes de la historia musical de Chile. Su primer maestro fue su padre, José Soro, también compositor. El gobierno de Chile le otorgó una beca para estudiar en Italia, donde ingresó al Conservatorio de Milán a la edad de 14 años. De ahí se graduó en 1904 obteniendo un primer premio en composi-

ción. De regreso a Chile en 1905, fue nombrado inspector de educación musical en escuelas primarias. Hacia 1907 se integró al magisterio en el Conservatorio de Santiago, del que fue director de 1919 a 1928. Realizó varias giras como pianista en Europa y América del Sur, y en 1948 recibió el Premio Nacional de Arte en su país. En su producción predominan la música sinfónica y la música de cámara para combinaciones tradicionales. Algunas de sus piezas para piano están basadas en ritmos y melodías populares de Chile.

● LOUIS GRUENBERG (1884-

1964). Nació en Polonia, pero vivió en los Estados Unidos desde niño. Estudio piano en Nueva York, y después marchó a Berlín, donde fue alumno de Busoni. Debutó como pianista en 1912 con la Filarmónica de Berlín. Asistió intermitentemente al Conservatorio de Viena, como alumno primero, y des-

pués como tutor. A su regreso a los Estados Unidos en 1919 se dedicó de lleno a la composición, y a la participación activa en la Liga de Compositores. Fue uno de los primeros compositores de los Estados Unidos en incorporar los ritmos del jazz a obras sinfónicas. Además de su música sinfónica, es notable su música de escena, entre la que es particularmente famosa su ópera *El emperador Jones* (1933), basada en O'Neill, por sus novedosos efectos, en especial en el uso de las percusiones.

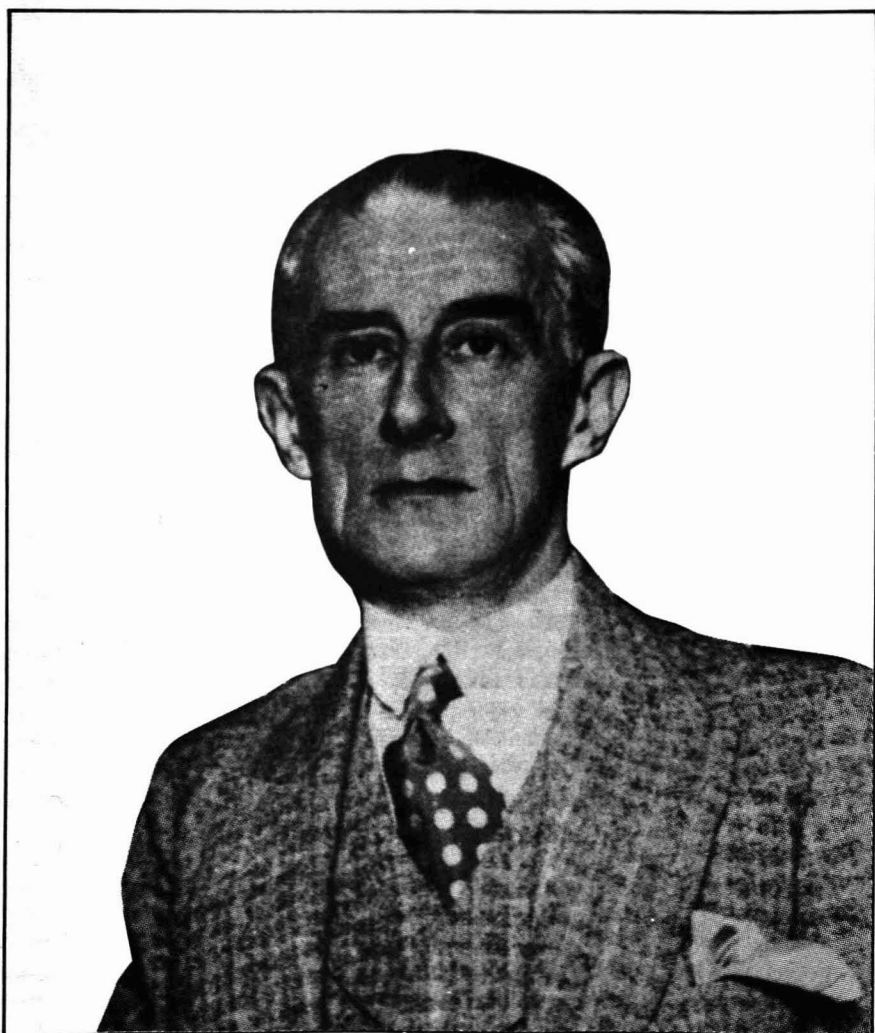
Termina así este recuento de la docena de compositores cuyos centenarios se celebran en 1984. En esta ocasión, el pronóstico sobre las posibles conmemoraciones es muy fácil: acaso con la excepción de Smetana, no habrá celebraciones este año en nuestras salas de concierto. Y en el caso particular de Smetana, sería deseable que si a alguno de nuestros directores se le ocurriera programar algo de su música, fuera más allá de *El Moldau*, y se nos ofreciera al menos el ciclo sinfónico *Mi patria* completo, que bien vale la pena ser escuchado en su totalidad, ya que además de las características individuales de cada poema sinfónico, es interesante descubrir la relación temática que hay a lo largo de todo el conjunto.

Juan Arturo Brennan

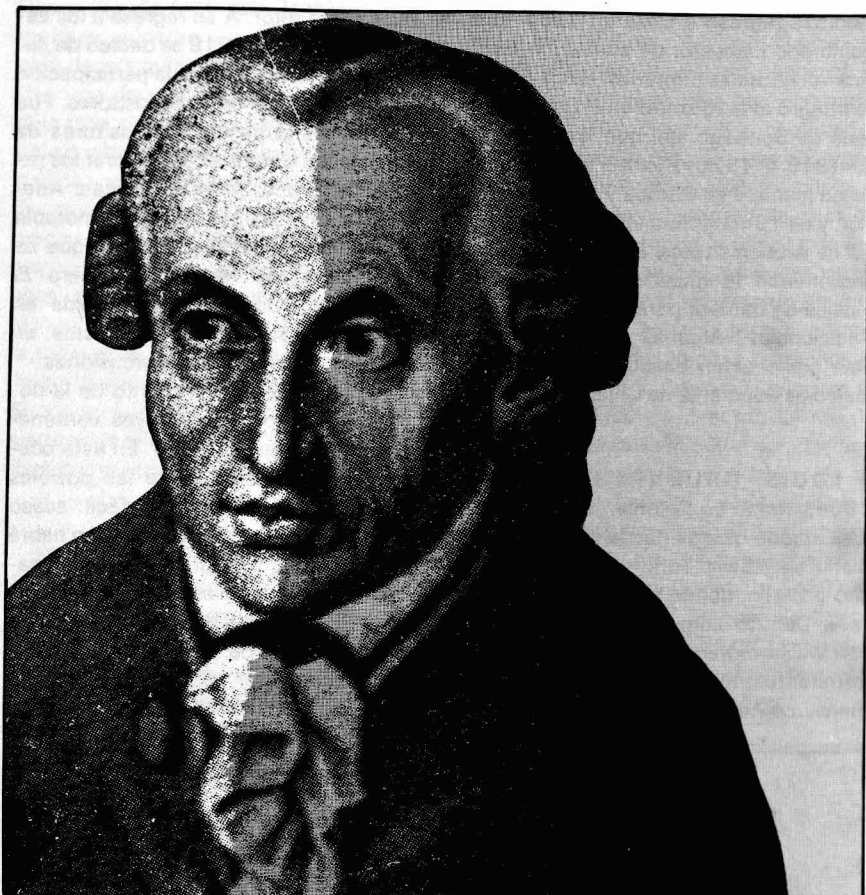
DE FILOSOFÍA

SEGUNDO CONGRESO NACIONAL DE FILOSOFÍA: UN RECUERDO

El antiguo Palacio de Medicina, tesoro histórico nacional y uno de los principales centros de ceremonias de la ciudad —amenazado, por cierto, como todo el conjunto arquitectónico de la Plaza de Santo Domingo donde está situado, por el proyecto de expansión subterránea e indefectible de las nuevas líneas del metro—, fue el ágora espléndido del Segundo Congreso Mexicano



Ravel



Kant

de Filosofía, organizado por la Asociación Filosófica de México y celebrado del 5 al 9 de diciembre del incinerado 1983. La posible justificación de esta nota, de aparición ya un poco tardía, y que además ha tenido que ajustarse a la superficialidad y a la injusticia —por la parcialidad de sus recuerdos—, reside en que el evento reseñado no ha tenido, que yo sepa, ni a la prensa, ni a algún otro medio noticioso, como portavoz difusor de su actividad y resultados.

Nunca es excesivo el comprobar e insistir en cuán positivos resultan, en todo el ámbito de la inteligencia nacional, este tipo de coloquios en que la tarea filosófica actual se expone y se ofrece viva, abierta a la luz pública. Sólo es de lamentarse, creo, que en lo que respecta a la organización interna del programa se haya optado por encargar a los ponentes trabajos que, por lo general, únicamente tenían que ceñirse en su desarrollo a los límites que imponían un rumbo sumamente amplio (disciplina filosófica en que se discurría y algún asunto central vagamente formulado algunas veces), pues, con este

criterio adoptado, al acomodarse en una mesa determinada varias ponencias, fue desgraciadamente común la ausencia de una cierta unidad temática y, por consiguiente, de una cierta confrontación crítica de tesis en torno a una cuestión o cuestiones determinadas. El título del Congreso, "Método y función de la filosofía", fue, pues, casi siempre más una base ocasional de referencia que un tópico concreto y que un objeto de examen y disquisiciones pormenorizados. De manera que, en la imposibilidad de proporcionar una instantánea exacta y cabal del Congreso donde se condense unitariamente la extraordinaria variedad de sus sesiones, me limitaré, como ya advertí antes, a esbozar un apunte circunstancial, más o menos arbitrario y quizás en el peor de los casos subjetivo en lo que recoge, no una litografía que haga justicia con objetividad a la calidad de todas las disertaciones.

No obstante, debo siquiera hacer mención del intenso movimiento de algunos sectores del Congreso a los que lamentablemente, por diversos motivos, no podré referirme más adelante:

se dedicaron mesas especiales a temas de lógica y filosofía de la ciencia, de antropología filosófica y filosofía de la educación, de filosofía de las ciencias sociales y políticas y de filosofía en la realidad latinoamericana; se brindó un homenaje compartido a Simón Bolívar y a José Martí; Antonio Gómez Robledo, (n. 1908) miembro del Colegio Nacional y humanista erudito, expuso, en una de las dos conferencias magistrales del Congreso, "La filosofía de Fray Alonso de la Vera Cruz".

Lunes

La otra conferencia magistral estuvo a cargo de Eduardo Nicol (n. 1907), profesor emérito de la UNAM, quien con su intervención, titulada sugerentemente *Discurso sobre el método*, inauguró propiamente las labores del Congreso. Recordando el epígrafe de G. Bernard Shaw, "Todas las grandes verdades comienzan con las blasfemias", Nicol abrió su controvertida conferencia con la frase, no menos sorprendente, "Todos somos fenomenólogos". Su versión de este proceder fenomenológico, sin embargo, dista en importantes aspectos de la de su formulador clásico Edmund Husserl, aunque también comparte con ella preceptos básicos. Según Nicol, como en efecto ya advertía Husserl, desde Descartes hasta Hegel pasando por Kant se abrigaba el ideal científico de llegar a una sola filosofía, erigida sobre la plataforma de un único método propio y no configurada con base en el modelo de las ciencias particulares empíricas sino en la idea de una ciencia fundamental (metafísica rigurosa). Pero la tentativa era vana, se reducía en sus logros a la postulación de meras "premisas de método", porque no se había concebido aún la fenomenología, que "no es una doctrina" sino "una cuestión de hecho, siempre único método propio y no configurada sófica "inevitable, dada la conformación de nuestro sistema natural de conocimiento y expresión"; "la verdadera fenomenología no tiene adversarios". Por necesidad, la filosofía ha de ser el tránsito de una primaria "fase de las perplejidades" a la etapa en que se aventura "la palabra sobre lo que se ve, el *logos* sobre el fenómeno" y se edifica gradualmente así la ineludible "ciencia de los fenómenos". De los fenómenos, mas no del ser, que resulta inmediatamente invisible, aunque "la pre-



Diderot

sencia visible es testimonio del ser" y por lo demás, del ser "sabemos *que es*, no sabemos *qué es*; lo desconocido es el *qué*, no el ser: la apariencia también es ser. El hombre desconfía de la esencia y la causa de la cosa, no del ser de la cosa; pues el ser, lo que se ve y ya, no puede dudarse, hay una fe invulnerable de él".

Y está la otra cara de la moneda (en que trafficaría mercantilmente todo trabajo filosófico a partir del método universal exclusivo): "todos somos dialécticos", y complementariamente, todos somos fenomenólogos dialécticos y "el método fenomenológico tiene que ser, uno y el mismo, dialéctico". Esto es así, no sólo porque todo despliegue espiritual, toda energía intelectual y toda conversación en suma, son literal y naturalmente dialéctica —aun cuando no poseamos una lógica dialéctica especial—, sino además porque "algo en la realidad funciona dialécticamente, (y) toda filosofía debe reconocer la realidad del fenómeno dialéctico". En contra de la teoría de Hegel, según la cual el pensamiento capta una realidad en la que constantemente se producen

rupturas y contradicciones, teoría que por tanto concibe el *no* como ontológicamente negativo. Nicol, de cierta manera, exhumó, tras "un receso milenario", el "importe revolucionario del *Sofista*", diálogo culminante de Platón donde queda expuesta la original teoría metafísica del no-ser como alteridad, es decir, del no-ser de algo como un ser distinto de ese algo y que *no es* entonces ese algo. La realidad, concluyó Nicol, no es en modo alguno contradictoria, no hay verdadero rastro de cortes y fragmentación en ella, constituye un todo unitario, y la dialéctica que debe afirmarse no es la extenuada de Hegel sino una dialéctica positiva: "El ser es innegable. (...) nada niega nada, no hay contradicciones en la realidad. La dialéctica es la ciencia y método de la no-contradicción; el *no-ser es*. El *no* también es positivo. Tanto el protón como el electrón son positivos. La antítesis no es una de las dos tesis, sino la relación entre ambas".

Martes

De entre las sesiones del segundo día

de actividades, dos estuvieron consagradas también a problemas relacionados con la metafísica, y aunque en ambas se presentaron ponencias excelentes, sólo tendré espacio para destacar una en particular, incluida en la mesa titulada "Crisis de la metafísica y de la ontología en la actualidad": la del filósofo español Eugenio Trías (n. 1942), de la Universidad Central de Barcelona, que recientemente recibió el Premio Nacional de Ensayo en España por su libro *Lo bello y lo siniestro*. A su lado, Fernando Savater leyó un texto que, como testimonio indirecto del profundo grado de crisis en que se encuentra hoy la metafísica, era ajena —o pretendidamente ajena— en su temática al problema de la disciplina que Aristóteles denominó "filosofía primera": se trataba de un complejo tejido literario —que por supuesto no me aventuraré a reseñar aquí— bordado con la correspondencia entre Diderot y D'Alembert y que analizaba el problema de la libertad física y moral. Para resumir, muy sucintamente, la exposición de Trías sobre la crisis de la metafísica y la alternativa heideggeriana, me valdré también de algunas notas tomadas de su clase especial sobre Heidegger, impartida en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. El propósito fundamental de Trías consistía en emprender, inspirándose en Heidegger, una nueva "indagación de vías" por las que hoy pueda discurrir positivamente el pensamiento metafísico; el intento era proponer movimientos tácticos en las "cartas de juego", dentro del ámbito de la discusión teórica, para dar con un "rumbo viable de la filosofía primera". Explicó Trías que la crisis actual de la metafísica es en muy buena medida consecuencia de la crisis general que se ha cernido sobre la vida y el espíritu humanos. En una primera época metafísica, representada paradigmáticamente por la cultura griega antigua, el ser fue captado como presencia física, como objeto manifiesto ("captación griega"); pero en la época moderna, en abierto contraste, el ser ha sido reducido a la mera representación subjetiva, a lo fenoménico ("autocaptación moderna"). Lo que histórica y teóricamente pudo resultar un avance consciente y extraordinario se ha convertido hoy en una paradójica crisis espiritual: los hombres modernos, "los que hemos llegado demasiado tarde", somos los "hijos de la noche de la subjetividad"

—evidenció Trías, citando primero a Heidegger y luego a Hegel—, “nos capta- mos a nosotros mismos”, hablamos de nuestra experiencia privada, to- mamos a la “vía del viaje y la nostalgia, pues no sabemos cantar; nos sumer- gimos en el arte y la cultura, pero nos faltan las cosas, la naturaleza griega”, sufrimos este “doble retirarse de natu- raleza y dioses” que nos concentra y reconcentra en nosotros mismos como en un pozo solipsista. “En la moderni- dad —reiteró Trías—, el poeta habla de lo suyo; la filosofía moderna es filosofía del sujeto”. En este punto, el mérito de Heidegger residía en “ligar la reflexión sobre el ser a la reflexión sobre el tiem- po, (a diferencia de) en la metafísica tradicional, obstinada en pensar el ser sin el tiempo, de pensar un ser donde el tiempo se ha diluido; obstinada en negar implícitamente el carácter tem- poral del ser —verdadera dimensión del ser—, convirtiéndolo en objeto separa- do y teológico. Desde Heidegger, la ontología es estudio del ser-tiempo; cronología es ontología y ontología es cronología”. Su mérito fue, pues, histo- rizar el ser, ya que de este modo, por una parte —como advirtió Trías—, el hombre individual se conoce y recono- ce a través de la forma subjetiva que toma el tiempo en sus vivencias (por- que “sólo en la sucesividad se conoce a sí mismo, sólo se conoce temporal- mente”), y por otra, la metafísica aban- dona el sesgo de la pura especulación y toma el del acontecimiento mismo de la existencia que se muestra a sí mis- ma. En esta *historia del ser*, Trías, ins- pirado en Hölderlin —poeta de Heideg- ger—, vislumbró, sólo a manera de es- bozo anticipadamente comunicado, una tercera época, una tercera *epojé*, hacia la cual podría orientarse alguna tentativa de sistema metafísico futuro: la reflexión sobre la diferencia que sub- siste entre ser y representación (del ser), la reflexión sobre la “raíz y funda- mento diferencial que subyace a ser y representación”; la reflexión sobre “el lugar donde se hace patente” la diferen- ciación entre lo que es y lo que se capta como siendo, la reflexión sobre el ser mismo de la diferencia. El hallazgo sería resultado de la propia concepción del método filosófico que tiene Trías: “Toda filosofía —había definido—, tras una pauta descubierta, rompe y crea, destruye y construye, desemboza y emboza un nuevo régimen de verdad”.

Miércoles

Del tercer día de jornadas, un encuen- tro destinado a la ética resultó grata- mente memorable. Tenía por rótulo *Perspectivas clásicas y contemporá- neas de la ética*: recordaré las dos mo- nografías más sintomáticas. La primera lamentablemente sólo en el plano de la mención: la de Victoria Camps, de la Universidad Autónoma de Barcelona, “Hacia una ética de la razón impura”, crítica sutil y penetrante del método trascendental kantiano tomado como fundamento de la ética y del imperativo categórico como supuesta brújula, triunfalmente encontrada, de la morali- dad universal, tal como se les presenta con obstinación en las “recuperaciones actuales” de las importantísimas fór- mulas de Kant, hoy en muchos respec- tos inadecuadas e inoperantes (el alto grado de complejidad teórica de este singular trabajo me prohíbe decir más). La segunda representa en el medio filo- sófico nacional el fruto maduro de un trabajo continuado de investigación y de exposiciones periódicas de semina- rio en esta área: es la de Juliana Gon- zález, profesora de la UNAM, titulada “Heráclito y los principios de la ética”. Creo que muestra y confirma ella, con nitidez ejemplar, cómo en filosofía lo tradicional puede ser y es de hecho germen natural de sustento de lo con- temporáneo. Una selección de frag- mentos de Heráclito incorporada al “contexto significativo y actual de la ética”, arrojan en efecto “alguna luz” en él. “El fragmento que parece marcar el inicio de la ética es aquel que expresa, justamente, el nacimiento de la auto- conciencia, cuando Heráclito declara: “Yo me he buscado a mí mismo”. “Pe- ro esta búsqueda nunca se reduce uni- vocamente a la experiencia interna, pues es en principio universal, como expresaba el filósofo de Efeso: “y es que de hecho, nada ético es meramen- te individual, privado, subjetivista, a la vez que nada ético deja de ser indivi- dual, interior, responsable, consciente y libremente promovido”. Juliana Gonzá- lez destacó la eticidad inherente a este *logos*, razón o alma humana, que Herá- clito describía como una interioridad profunda, en donde cavar y excavar, que origina un extraordinario relieve o autocrecimiento espiritual, nunca es suficiente para rastrear unos límites que son por sí mismos vagos, insonda- bles, infinitos. “Hay ética y hay historia

—infiere la ponente—, porque la natu- raleza o *physis* propia del hombre es de algún modo *apeiron*, ilimitada e inde- terminada”; la vida en comunidad es rica y diversa en sus manifestaciones individuales, es ética e histórica, en vir- tud de reflejar el ejercicio pleno del *lo- gos* del alma. “Pero el *logos apeiron* puede perder la medida y ser, paradóji- camente, *alogon*, irracional. (...) El *lo- gos* humano puede ser y es principio de desorden y contraorden: de lo contrario sería meramente *logos* natural, y no moral ni cultural”. Porque en efecto, a la naturaleza también le es propio un *logos*, un principio de limitación: el mundo es fuego educado, medurado, “el mundo sí, pero el hombre no; “el sol no rebasará nunca sus medidas”, “el sol no, pero el hombre sí”. En sentido estricto y radical, sólo el hombre es ético. Pero sólo en la estructura ontológi- ca humana reside un *logos* libre, in- determinado, que se crea a sí mismo, proyectándose en la vida en común, y que tanto puede benéficamente “inten- sificarse por sí mismo, (como) igual- mente y por ello mismo, puede incen- diarse y también, por otro lado, apagar- se, decrecer, autoenajenarse”. En otro fragmento, Heráclito plasmó la lucha característica que libra constantemente el alma contra el deseo, rasgo funda- mental de la condición ética. Esta lucha moral es necesaria, es una dialéctica que se desarrolla dentro de la unidad co- munitaria del universo: “El alma —expli- có Juliana González—, sólo se con- serva y crece en su lucha contra el de- seo. Se trata en efecto de una tensión de contrarios, de la alternativa *alma o deseo* en que se debate el conflicto éti- co. No obstante, no se elimina la uni- dad o la armonía de los contrarios. En un sentido más cósmico que moral (que implica cualificación y opción), “bien y mal —com dijo Heráclito— son una y la misma cosa”. La ética se funda así mismo en este no exterminio del bien y del mal. (...) En ética, bien y mal, como quiera que se conciban, se impli- can reciprocamente: la condición ética es permanente, porque el mal es siem- pre posible para el bueno y el bien siempre posible para el malo”. Sin el hecho de la elección, sería imposible el acto ético. La ética subyace potencial- mente a cada una de las situaciones en que el hombre se encuentra puesto y en que para actuar bien debe consultar su experiencia interior: “El *ethos* (ca-

rácter) es para el hombre su *daimon* (destino)". El carácter inmanentista de la cosmovisión de Heráclito es relevante a este respecto: "La experiencia filosófica, metafísica también, no lleva a salir del mundo, sino al contrario, a entrar en él, a experimentar la totalidad de lo real radicalmente en su naturaleza propia. El orden teórico constituye una unidad indestructible con el práctico, de ahí ese nacimiento primigenio de la ética como una dirección cardinal de la ontología, inseparable de ella, la actividad ética como expresión del ser mismo del hombre y como una manera de estar en el ser o la realidad. (...) ha nacido el *ethos* humano —finalizó Juliana González— como el refugio seguro en el andar errante, siempre inestable y fluyente, de nuestra existencia temporal".

Jueves

En otras disciplinas resultó también fecunda la actividad. En una de las sesiones más importantes dedicadas a la epistemología, se debatió el tema del *Escepticismo*. Los puntos de vista di-

vergieron pero es interesante acotar que dos sobresalientes trabajos, procedentes ambos de la UAM y preparados uno por la profesora Isabel Cabrera y otro por el profesor José Díaz, coincidieron en su firme propósito de no borrar los graves problemas que plantea el escepticismo (la tendencia sistemática a poner todo en duda) del mapa geográfico de los esquemas de conocimiento en que surgen naturalmente, sino de ubicarlos convenientemente en el nivel de discusión que les corresponde. En primer lugar, ambos esclarecieron cuál es el verdadero mensaje lanzado por el escéptico —como ya lo hacía Sexto Empírico—; no es que el escéptico dude de la existencia del mundo exterior que todos los días ven quienes viven, sino de que pueda darse una justificación sólidamente fundamentada de la creencia natural en ella y de nuestras percepciones sensibles que la evidencian. Su principal objeto de ataque es el realismo filosófico. En segundo lugar, y curiosamente, el escepticismo fue caracterizado no como una filosofía sino como un regulador benéfico de la práctica filosófica, como un de-

marcador crítico y saludable de problemas teóricos cuando se le sabe moderar y detener ahí donde empieza a trabajar la filosofía.

La amplitud de la temática tratada durante el Congreso se patentiza, ejemplificada en el hecho de que mientras en otra sesión del mismo día, denominada *Verdad y poder en las ciencias sociales*, Dominique Lecourt de la Universidad de París —que aunque no dominaba el español dijo ser "el más mexicano de los filósofos franceses"—, lanzaba un encendido manifiesto en contra del positivismo lógico, "modo dominante de pensar y filosofar, solidario con la crisis, y con resonancia y consecuencias socialmente represivas", tenía simultáneamente lugar en un auditorio anexo una interesante discusión sobre la *Sustancia* precisamente desde la perspectiva de la filosofía analítica.

En actos especiales se rindieron homenajes de centenario a tres filósofos: Marx, Caso, Ortega y Gasset (El primero, centenario de muerte, los otros dos, de nacimiento).

En la segunda sección de homenaje a Marx se intentó responder a una única cuestión fundamental: ¿cómo debe considerarse la doctrina marxista —en su modo de formulación originaria—: como proyecto racional, como utopía, o como ideología? Desde el punto de vista de Juliana González, estas tres fórmulas definitorias no se excluyen en el concepto congruente y cabal de la teoría de Marx: si se centra la atención en el anhelo doctrinal primario, en la categoría ontológica básica, la libertad humana, puede indagarse que la búsqueda de la libertad es un proyecto racional, un plan necesario de progreso humano; pero por eso mismo, por tratarse de una aspiración y no de una consumación fáctica actual, la libertad se mantiene en los linderos del proyecto utópico, de la posibilidad ideal, susceptible de concretizarse o no en la realidad práctica; y por tanto, finalmente, también se constituye como ideología, es decir, como concepción revolucionadora que encarna la conciencia social más allá de su triunfo y cumplimiento efectivos o de su fracaso histórico y de la consiguiente confirmación provisoria de su carácter utópico. Con lo esencial de este enfoque compatible coincidió Adolfo Sánchez Vázquez, quien consignó el carácter tergiversador de las críticas que reprochan



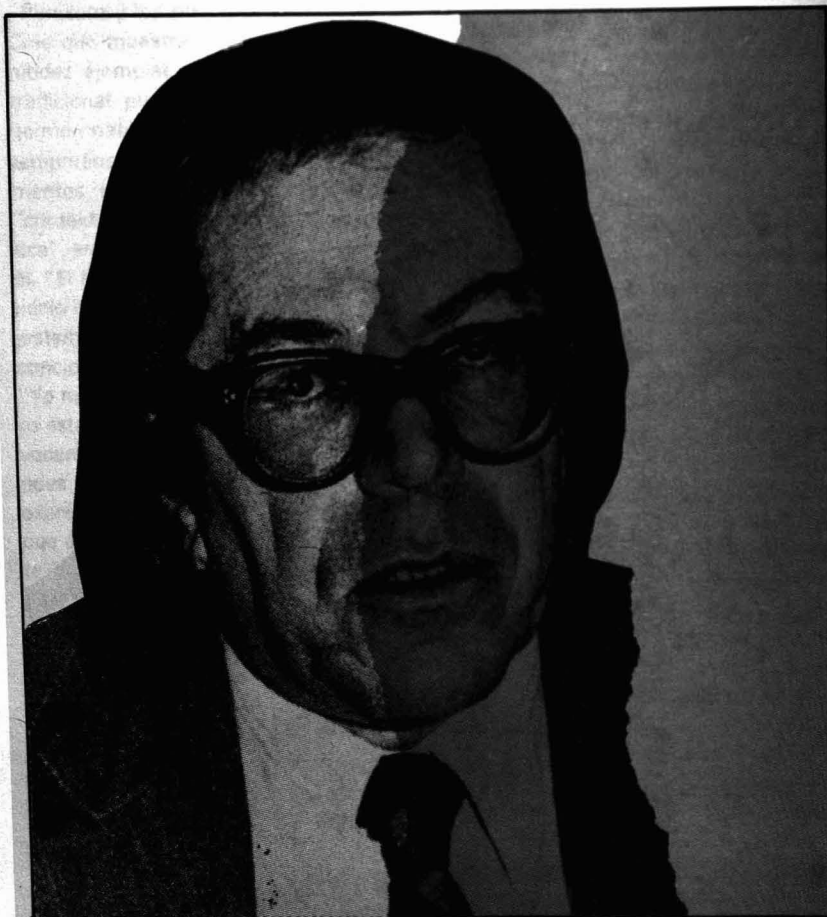
Heidegger

al marxismo reducir el campo de la práctica humana a una "pura productividad económica", para expresar que la auténtica concepción marxista de un tránsito estricto y necesario del trabajo, reino de la necesidad, al tiempo libre, reino de la libertad creativa y "paraíso en el tiempo", se inscribe en el marco teórico-sistemático sí de una cierta utopía (el ideal de la no enajenación del hombre, cuyo valor rebasa independientemente su logro en condiciones reales), pero de una utopía racional, de un proyecto racional-utópico, pero posible y deseable. Gabriel Vargas, por su parte, insistió en que Marx hacía del reino material del trabajo un medio, aunque un medio indispensable —al ser previamente corregido—, para alcanzar el reino de la libertad, pero para respaldar su idea del sistema filosófico de Marx como una forma anti-utópica de pensar la sociedad futura, como un proyecto político postulado por una razón práctico-histórica que operaba bajo la condición rigurosa de evitar cualquier anticipación inconsecuente en sus hipótesis. Finalmente, Abelardo Villegas propuso una interpretación distante de las anteriores, al definir el marxismo ortodoxo como una utopía científica y como un horizonte de construcción crítica; como un proyecto imaginario y no obstante científico, que rehúsa el punto de partida de los conceptos *a priori* y que reelaborándose y renovándose continuamente al ritmo de las condiciones históricas naturalmente cambiantes, con las que mantiene una posibilidad de correlación, preserva en su cúspide el concepto siempre preeminente y vigente del reino de la libertad.

La sesión dedicada (el martes) a la memoria de Antonio Caso, consistió más bien en la ubicación crítico-histórica de su obra en el conjunto de la filosofía universal y dentro de esta, concretamente, en el bloque teórico del existencialismo, cuyo espíritu doctrinario experimentó y transmitió a su peculiar manera el filósofo mexicano. En primer término, Margarita Vera, especialista en el estudio del pensamiento latinoamericano, delineó una semblanza de los principales aportes de Caso al despliegue de las ideas e inquietudes filosóficas en México. Lecturas críticas y esmeradas de Schopenhauer, Husserl y Bergson, encaminaron su pensamiento por la línea de un eclecticismo anti-dogmático, creativo,

personal, exhumador de la metafísica y que no tardó en antagonizar declaradamente con los estrechos esquemas positivistas prevalecientes en la atmósfera intelectual de la época: "En particular —señaló la maestra Vera y Cuspina—, la presencia de Caso fue determinante para la filosofía apenas iniciado el siglo XX, pues en buena medida, gracias a su acción decidida y esforzada, vientos nuevos vinieron a enriquecer el ambiente del positivismo y los empiristas". Caso procedió bajo los efectos de la convicción de que ningún método específico, ningún sistema o filosofía, podía proporcionar la receta para alumbrar en su seno la verdad, hecha y consumada; de ahí la necesidad de enseñar libremente la "única filosofía, la metafísica", complemento imprescindible de la ciencia, purificando las aulas universitarias de todo aroma sectarista, escolástico, pseudo-científico. Esta actitud renovadora alcanzó sana repercusión en otras áreas de la filosofía, expresó Margarita Vera, especialmente introduciendo el estudio del método crítico en la epistemología de la histo-

ria —en contraposición al de la filosofía de la historia clásica, erigido sobre bases metafísicas y de tipo trascendente, que él también impugnó—, así como inaugurando y motivando la exploración de la estética y la incursión en el ámbito de la filosofía del arte, revelando a través de cuarenta años de dedicación, "su vasto conocimiento respecto de estética, su impresionante cultura artística, así como su fina sensibilidad". Las tres exposiciones restantes ensayaron la conexión del pensamiento filosófico de Caso con el existencialismo, abordando cada una aspectos particulares de esta confluencia de ideas. Como observó el maestro Raúl Cardiel, cuando Caso empezó a filosofar, los pensadores existencialistas europeos, cuyas teorías empezaban también a fraguarse, no eran identificados aún en la filosofía existencialista conformada en sus lineamientos generales. Y sin embargo, paralelamente a ellos, Caso manejó y propugnó en México conceptos de índole —metodológica y teóricamente— existenciales: la tarea de la filosofía es estudiar la totalidad del



Ricardo Guerra

hombre, su voluntad y sus sentimientos, no sólo su aspecto racional; el hombre, en contraste con las cosas, que son esencias inmersas en la espacialidad, es existencia y conciencia inmersa en la temporalidad, que escapa a las generalizaciones científicas y que puede crearse y autodefinirse, existiendo auténticamente como proyecto. Al confrontar las tesis de Caso con las de Heidegger —a quien sólo descubrió y comentó entusiasmado Caso a partir de 1938, es decir, mucho tiempo después de redactada y conocida su obra cardinal, *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*—, Cardiel recordó la campaña que emprendió Caso para divulgar las ideas heideggerianas, cuya apertura de direcciones filosóficas novedosas y prometedoras elogiaba tanto Caso como criticaba desde su perspectiva cristiana la consecuencia pesimista que sacaba Heidegger acerca del hombre como *ser-para-la-muerte* y que captaba mal la otra dimensión existencial del hombre, la de la vida y el anhelo de inmortalidad del alma; a propósito de esto se citó directamente a Caso: “Un poder tan maravilloso como el del yo singular de la persona humana no puede concebirse que desaparezca definitivamente con la muerte. La muerte resulta un suceso mucho más verosímil que el nacer, pues sólo es el término de un proceso natural tan usual y general en los fenómenos de la naturaleza. Lo increíble es nacer. Por lo mismo, debe haber fundamento para pensar que seguiremos persistiendo después de la muerte”. En este sentido, las monografías de Rafael Moreno y de Rosa Krauze —compiladora cuidadosa de la obra de Caso—, intentaron describir la gestación de su pensamiento. La primera argumentó que la teoría completa de Caso no debía considerarse como una filosofía del cristianismo, como una mera reflexión sobre las cuestiones cristianas, sino como un cristianismo filosófico, como una recuperación e incorporación de algunos motivos cristianos a la reflexión pura y sistemática sobre objetos propiamente filosóficos. La segunda se propuso analizar la relación existente entre los existencialismos cristianos de Marcel y de Caso, persiguiendo sus respectivas génesis y develó coincidencias curiosas (la idea de ser y no ser del hombre en el mundo, por estar inserto en lo temporal y aspi-

rar a la vez a lo eterno; la idea de que el altruismo espontáneo, el amor desinteresado al prójimo, eleva la condición humana), afirmando incluso que, históricamente, Caso se adelantó a Marcel al sugerir una filosofía de la esperanza.

Viernes

Una síntesis apresurada del homenaje a José Ortega y Gasset que cerró el ciclo de conferencias y mesas redondas del Congreso, cerrará a su vez este diario heterogéneo y oscuro. La estructura de este encuentro dirigió de los precedentes: Ramón Xirau presentó una breve exposición del método general de Ortega y Gasset, y escuchó a continuación los comentarios de cuatro replicantes. Recordó Xirau que aun cuando la formación intelectual de Ortega procedía básicamente de asimilaciones adolescentes de la filosofía alemana, no obstante, se encontraba apenas relativamente ligado a autores como Husserl, pues Ortega empleó su “método narrativo” —basado en la “razón vital”—, que admitía la existencia histórica de las filosofías cronológicamente anteriores y de la suya propia, y que andaba no tras la aprehensión recolectiva de esencias sino de lo concreto; la filosofía es histórica, es una narración que se va haciendo con los años: “la filosofía es el cuento de nunca acabar”.

Resulta singularmente paradójico que tratándose como se trataba de un homenaje póstumo, todos los participantes de la discusión, a excepción hecha de Xirau —quien aun confesándose no-orteguiano describió objetivamente sin embargo la persona filosófica de Ortega—, y acaso de Fernando Salmerón en cierto sentido —que, por una parte, puso la calidad de los cursos orteguianos por encima de la de los libros no esotéricos que hoy conocemos—, dieron por presupuestas las virtudes intelectuales del filósofo español, así como su pródiga enseñanza hispanoamericana, y se aplicaron más bien a fustigar aquellos aspectos que efectivamente atraen por sí mismos, como a avispas provocadas, cuestionamientos rotundos. Ricardo Guerra coincidió con Salmerón en que Ortega y Gasset constituía “un capítulo de la cultura hispanoamericana”, pero hoy apenas, explicitó Guerra, “un recuerdo de juventud”, históricamente exigido, sí, pero ya poco interesante como punto

de partida de ulteriores desarrollos; personalización de un estilo filosófico-literario agradable, pero muy por debajo de “lo opuesto a él en Iberoamérica, Jorge Luis Borges” (quien recientemente —maliciosamente añadido—, dijo que Ortega y Gasset debió alquilar un escritor que le redactara sus obras). “Aprendamos en Ortega criticándolo”, es el consejo aforístico de Guerra. Por su parte, Sánchez Vázquez desprendió indiferentemente su contacto personal con el impugnador del celeberrimo *slogan* “Yo soy y mi circunstancia”, para examinar críticamente la *circunstancia* política del propio Ortega, y denunciar su culto temporal a la voluntad de poder germánica y al régimen monárquico en los momentos precisos en que germinaba la democratización, así como su partidismo candorosamente ingenuo de los caracteres totalitaristas del Estado, luego explotados hábilmente por el franquismo.

Inclusive su coterráneo Eduardo Subirats, profesor de Princeton, consagró su intervención a bombardear *La deshumanización del arte*, “obra de exposición vaga, periodística, retórica, poco sistemática, pero todavía interesante”. Le reprochó Subirats a este ensayo que su impregnación de la filosofía concreta y racionalista-vital de Ortega le cegara ante la revolución estética que montaba todo el arte de la deformación abstracta diversificado en las corrientes pictóricas de vanguardia (cubismo, expresionismo, etc.), revolución que el libro no se cansaba de tachar de ininteligible y elitista, y cuyo verdadero sentido, expresó Subirats, no alcanzó a comprender Ortega, el sentido de un arte que “no se preocupa por reflejar un mundo crispado y etéreo, sino por influir en el nivel de las ideas estéticas, éticas, epistemológicas, con miras al logro de un todo social, democrático y liberal”. Afortunadamente —afortunadamente para el espíritu de Ortega, que podría estar escuchando inconforme—, el epílogo expresado por Subirats fue más optimista y justamente condescendiente: cada página, cada pintoresca expresión de Ortega y Gasset trasluce una suerte de “mensaje cariñoso”. Conuerdo: un humanismo sincero, elevado y ejemplar que a manera de condimento adicional tendría que encontrarse en las filosofías con mayor frecuencia.

Luis Ignacio Helguera

Nuestro México

150 PESOS

EL INICIO DEL SIGLO

1

LAS HUELGAS DE
CANANEA Y RIO BLANCO

2

LA REVOLUCION
MADERISTA

3

LA DECENA TRAGICA

4

LA OCUPACION DE LA
CIUDAD DE MEXICO
(1914-1915)

5

LAS BATALLAS DE
CELAYA Y TRINIDAD

6

EL CONGRESO
CONSTITUYENTE

7

MEXICO Y LA PRIMERA
GUERRA MUNDIAL

8

LA MUERTE DE ZAPATA

9

LA REBELION DE
AGUA PRIETA

10

DE LA HUERTA CONTRA
OBREGON Y CALLES

11

EL MOVIMIENTO
INQUILINARIO EN
VERACRUZ (1922)

12

EL CONFLICTO RELIGIOSO

13

SERRANO Y GOMEZ:
LA OPOSICION LIQUIDADA

14

LA AUTONOMIA
UNIVERSITARIA

15

LA CAMPAÑA DE
VASCONCELOS

16

EL ASESINATO DE
TROTSKY

17

LA REPUBLICA ESPAÑOLA
Y EL EXILIO

18

LA EXPROPIACION
PETROLERA

19

MEXICO DURANTE LA
SEGUNDA GUERRA
MUNDIAL

20

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Publicación quincenal
DE VENTA EN LAS
LIBRERIAS UNIVERSITARIAS
TIENDAS UNAM
Y EN LAS TIENDAS
conasupo

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS 115

Revista bimestral publicada por El Colegio de México

enero-febrero, 1984

Director: **Ramón Xirau**

Director Adjunto: **Jaime del Palacio**

Luis Rius, Aquel que nunca fui viene a buscarme

Jorge Ibargüengoitia, El narrador ante el público

Francisco Ayala, La novela

Juliana González y Victoria Camps, Ética

Mauricio Beuchot, Microcosmos y metafísica

Narrativa, Inés Arredondo

Versiones, Lucrecio por Rubén Bonifaz Nuño y Goethe por Luis Cernuda

Dibujos de Vicente Rojo

DIALOGOS

Revista bimestral

Adjunto giro bancario o cheque núm. _____

del banco _____

por la cantidad de _____

a nombre de **El Colegio de**

México, A.C., importe de mi suscripción

por ☐ 1 ☐ 2 año(s) a la revista **Diálogos**.

Nombre _____

Tel. _____

Dirección _____

Ciudad _____

Código Postal _____

Estado _____

País _____

Enviar este cupón a
El Colegio de México, A.C., Departamento
de Ediciones, Camino al Ajusco 20,
P.O. Box 7-070, México, D.F.

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

☐ Suscripción

Renovación ☐

☐ Adjunto cheque o giro postal por la cantidad de \$1,000.00
(mil pesos 00/100 moneda nacional)

☐ Adjunto cheque por la cantidad de 35 U.S. dólares
(Cuota para Estados Unidos, Centro y Sudamérica, *correo aéreo*)

☐ Adjunto cheque por la cantidad de 35 U.S. dólares
(Cuota para Europa y Asia, *correo aéreo*)

ediciones

AL EN MEXICO
int

SIGLO XIX EN

dez

tercera edición

**EL SURREALISMO Y EL ARTE
FANTASTICO DE MEXICO**

Ida Rodríguez Prampolini
segunda edición

**CINE Y SOCIEDAD EN MEXICO
1896-1930**

Aurelio de los Reyes
segunda edición

Maestros y alumnos universitarios
con credencial 50% de descuento
en ediciones UNAM.

EXTENSION UNIVERSITARIA

**RETROSPECTIVA HISTORICA DE LA
ARQUITECTURA MEXICANA,
SU RESTAURACION**
Alejandro Mangino Tazzer

**OBJETOS CEREMONIALES EN PIEDRA
DE LA CULTURA MEXICA**
Nelly Gutiérrez Solana R.

DISTRIBUIDORA DE LIBROS
DE LA UNAM





REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO