

Los libros en Europa

Qué hermosa carga (Aforismos y notas. 1940-1949), Juan Ramón Jiménez. **El ocaso de los héroes**, Ludwig Schajowicz. **Un descenso a los infiernos**, María Zambrano. Todos ellos editados por: I.B. «La Sísila». Sonseca (Toledo), 1995.

Bajo el título genérico de «Cuadernos de Estética. Fulgores» han aparecido los tres primeros, pequeños y exquisitos números. Se trata de la edición no venal que la profesora Mercedes Gómez Blesa ha realizado de tres textos inéditos.

Juan Ramón Jiménez pensaba agrupar sus aforismos bajo el nombre genérico de «Metamorfosis». Tal proyecto no llegó nunca a realizarse, lo cual venía a confirmar su convicción de que sería imposible que se cumpliera el futuro que él mismo pudiera proyectar respecto a su propia obra. Ésta había, pues, de asumir su destino metamórfico tanto en lo que respecta a la incesante corrección a que el propio autor sometía sus textos, como a la estructura con que hubiera de aparecer ante sus futuros lectores. Sucedería así que el mundo que el poeta quería ofrecer habría de ser un mundo que sólo sería propio cuando, merced a las modificaciones con las que el lector pudiera complementarla, se convirtiera en algo vivo «porque es la verdadera creación la recreación». La obra habría, pues, tanto de pertenecer como de escapar a su autor en un juego que imbrica al efímero sujeto poetizante con el universo eterno. En estos aforismos pueden vislumbrarse aspectos a los que podríamos denominar metodológicos y que entrañan una actitud vital. Recomendación, en efecto, Juan Ramón que el sujeto sea capaz de enfrentarse a lo imprevisible que acaece en el tiempo,

incluidos los cambios de gusto y talentos que él mismo experimenta; a lo heterogéneo que habita en su interior tal como la costilla femenina que habita en todo varón. Puede apreciarse también un intento de poner las cosas en su —cambiante— sitio. De deslindar ámbitos: la naturaleza de la ciudad; la geometría de la poesía; lo científico de lo poético; la poesía de la filología.

En la conferencia publicada en el segundo cuaderno, el profesor Schajowicz considera cómo en el teatro de Bertolt Brecht suben a la escena antihéroes. Brecht intenta evitar la empatía del espectador con los protagonistas gracias a un procedimiento de extrañamiento en el que es de primera importancia la presentación de las faces y los enveses de los personajes. La verdad sobre el discurrir del mundo que de esa manera se desvela, estaría destinada a conseguir de los espectadores tanto reflexión como combatividad. Sin embargo, el empeño por conseguir provocar un determinado efecto podría conducir a una cierta univocidad en la interpretación del drama que podría menguar la calidad de éste.

Finalmente, el texto de María Zambrano es un comentario sobre *El laberinto de la soledad*. En él se elogia el ejercicio de razón vital que Octavio Paz realizó combinando poesía y filosofía. Algo a lo que, a su juicio, Occidente se ha opuesto al favorecer la conciencia racional y al desterrar el alma entendida como lo profundo y lo oscuro. Se habría así «cerrado» a una dimensión necesaria de la existencia. Y habría hecho imposible incluso el verdadero conocimiento que habría de surgir de la convergencia de la «razón» y la «realidad», que es identificada con lo irracional. También el pueblo mexicano se encontraría sumido en un vacío existencial al haber sido incapaz de sustituir los diosesidos por un Dios que le permitiera «abrirse» a lo sagrado. A consecuencia de ello el mexicano se resistiría ante el quehacer humano que constituye la historia.

Diarios. 1899-1941/2, Robert Musil, Valencia, 1994, Ediciones Alfons el Magnànim. Traducción de Elisa Renau. Prefacio de Jacobo Muñoz.

Al establecer los postulados del pensamiento empírico, Kant distinguió entre lo necesario, lo real y lo posible,

siendo esto último aquello que conviene con las condiciones formales de la experiencia. Más adelante Wittgenstein identificó lo real con el mundo de hecho existente mientras que al hablar de la realidad (*Wirklichkeit*) se refería al conjunto de los mundos posibles, existentes de hecho o no. Ahora bien, las formas de representación de la realidad están directa e inmediatamente ligadas a formas de vida. De ahí que Robert Musil distinguiera entre el hombre con *Sentido de la Realidad* concebido como sentido para la realidad de hecho existente, es decir, para el mundo existente, y el hombre con *Sentido de la Posibilidad*, entendido como sentido para la realidad posible. Mientras el primero tiende a aceptar la vida como básicamente inmodificable el segundo no tiene más remedio que mirarla irónicamente pues su descreimiento hacia la necesidad de lo fáctico procede de su hábito de pensar no sólo en lo que es sino también en lo que puede ser, lo cual socava la seriedad de lo real.

Los diarios ahora traducidos nos muestran a un escritor que ejerce el Sentido de la Posibilidad. Se trata de textos en ningún momento pensados para su publicación, sobre los que se ha planteado la cuestión de si son textos autónomos o dependientes de la producción destinada a la imprenta. El que cada uno de los veinticinco cuadernos que componen estos diarios tuviera unidad temática — autobiografía, política/poesía, tentativas de hallar un hombre distinto...— y el que Musil los quisiera tener siempre presentes como una especie de mapa conceptual han permitido al editor alemán, Adolf Frisé, sostener que en ellos cabe hallar un orden interno que puede ser explicado. Se trataría, sin duda, de una tarea de gran envergadura y en la que no habría que olvidar el fluir discontinuo de las anotaciones que hallamos, su condición de textos en los que el escritor pretende aclararse a sí mismo numerosas cuestiones, y la tonalidad espontánea que deriva de la liberación de la responsabilidad de destinarlos a la edición. Ello no quita, obviamente, que el lector familiarizado con Musil reconozca, por las razones mencionadas, los problemas y los tratamientos usuales del autor de *El hombre sin atributos*. Sobre todo porque desde el inicio Musil plantea sus diarios como «la esencia misma del análisis». Pero se escriben también desde el placer y la tranquilidad de ser un ejercicio libre de responsabilidad pública. Más que diarios son «nocturnarios» escritos

cuando el autor se libera de las responsabilidades cotidianas, atento al placer de someter el universo entero —y a sí mismo, claro está— al análisis diseccionador.

Nos enteramos así, por ejemplo, de la dura crítica a la que sometía las dos narraciones que componen su volumen *Uniones*. Dos relatos ante los que el lector —al menos, es mi experiencia— siente perderse en una bruma que si bien describe un cierto estado vivencial, amenaza igualmente con diluirse en rasgos generales tras la poco gratificante lectura. Musil los acusa de calculados, artificiosos, atómicamente anárquicos, en los que las frases oscurecen el sentido de la página y, por lo tanto, en sentido nietzscheano, de decadentes, es decir, de vidas que ya no habitan en el todo. Por el todo, por la posibilidad de des-escindir categorías históricamente separadas, se preguntaba Musil. Pretendía así elaborar pensamientos vivos en los que el pensamiento fuera contingente sin ser arbitrario. De ahí también la constante reflexión sobre las relaciones entre poesía, filosofía y ciencia.

La política es también un tema que aparece abundantemente en los *Diarios*. El enfoque es literario, es decir, aquél que no se limita a describir sino que pretende interpretar la vida. Sirva de ejemplo cómo, intentando esciarsecer el sentido de los acontecimientos, Musil advierte que la cohesión social es algo tan buscado por una tribu de bosquimanos, por los nacionalsocialistas o por los adeptos al psicoanálisis que pretenden explicar el mundo desde una decena de conceptos. Sectas, al cabo, que Musil extiende también a los grupos intelectuales que se movían en torno a Kraus, Klages o Jung. Digamos, por último, que no faltan en los *Diarios* de Musil fragmentos literarios de gran calidad.

Rafael García Alonso

Odas y sonetos, John Keats. Traducción, introducción y notas de Alejandro Valero, Edición bilingüe, Ediciones Hiperión, 1995, 195 páginas.

Nuestra palabra «idiota» tiene su origen en la voz griega ἴδιος, con el significado de privacidad, singular-

ridad, aislamiento. Cuando un individuo, o una comunidad de individuos, se niega a reconocer lo extranjero, lo diferente, se vuelve «idiota» en el sentido original de la palabra, y se condena a no crecer, a estancarse. De esta capacidad para reconocer y aceptar lo diferente, lo Otro, dependen nuestro equilibrio psíquico y nuestra posibilidad de supervivencia. De ahí la necesidad de traducir, de cifrar (ideas en signos, signos en signos de otra naturaleza), de explorar, de preguntar, de crear. Sin embargo, si bien este convencimiento de la importancia de lo Otro es común a la mayoría de escritores o artistas a lo largo de los siglos, pocos han dejado un testimonio más o menos coherente de lo que supone su búsqueda. Uno de los primeros, y más insistentes, fue John Keats. Tal es su empeño en dicha búsqueda que bien puede decirse que su breve carrera literaria representa un esfuerzo continuo por acotar y definir los términos en que lo Otro puede y debe explorarse. En este sentido, si Keats es, como adelantan los editores españoles de sus *Odas* y *sonetos*, «uno de los nombres fundacionales de la lírica moderna», no es sólo por el altísimo nivel de un apartado muy concreto de su obra poética, sino también por la altura y penetración de sus reflexiones literarias, esparcidas a lo largo de seis años de copiosa correspondencia, y que anticipan en un siglo conceptos que bajo los auspicios de un Eliot o un Valéry se harán moneda común del discurso crítico.

En una famosa carta fechada a finales del mes de diciembre de 1817 y dirigida a sus hermanos George y Tom, Keats prepara el terreno con nervio característico:

... varias cosas se encajaron en mi mente, y al momento me di cuenta, qué cualidad [sic] era necesaria en un hombre de éxito, especialmente en Literatura, y que Shakespeare poseía en tal cantidad —me refiero a la *Capacidad negativa* [*Negative Capability*], esto es, cuando un hombre es capaz de residir en incertidumbres, Misterios, dudas, sin tener que echar mano... de hechos y razones— Coleridge, por ejemplo, se dejaría llevar por un rasgo aislado de verosimilitud, arrancado del Penetralium [sic] del misterio, al ser incapaz de satisfacerse con un conocimiento incompleto. Esto, explicado a lo largo de muchos volúmenes, nos llevaría tan sólo a esto, que en un gran poeta la apreciación de la Belleza supera cualquier otra consideración o, mejor dicho, elimina toda consideración.

La referencia a Shakespeare no es ociosa. Para Keats, como para Pessoa cien años después, el dramaturgo inglés se constituye en ideal poético por su habilidad

para encarnar o transformarse en diversos personajes con la sola ayuda de su asombrosa riqueza vocal. Shakespeare no tiene identidad, no existe: o, mejor dicho, sólo existe en sus personajes, su voz no es sino un abanico de registros vocales (o, en palabras de Canetti, «máscaras acústicas») cuya apertura o movimiento se erige en única acción de la obra dramática. Podemos imaginar la reacción de Keats cuando, tres semanas después, escuche de William Hazlitt que «[Shakespeare] no hubiera podido ser... menos egotista. En sí mismo no era nada; pero era todo lo que los otros eran, o podían acabar siendo. No sólo tenía en sí mismo el germen de todas las facultades y sentimientos, sino que también podía seguirlos, anticipándose a ellos, intuitivamente... Le bastaba pensar en algo para convertirse en ese algo, con todas las circunstancias inherentes a su estado». En estas palabras encontraría Keats una confirmación definitiva a su concepto de *capacidad negativa*: el poeta, en pureza, no existe, es un elemento neutro sin cuerpo, sin personalidad. O, como resumiera acertadamente Gil de Biedma, «[el poeta es] un éter que reacciona muy activamente al estímulo de los cuerpos pero sin mezclarse con ellos. Ser poeta, en realidad, es carecer de entidad».

Sin embargo, el análisis de Keats se enfrenta a un obstáculo importante. Shakespeare había escogido un medio —el dramático— donde su riqueza vocal y su penetración psicológica hallaban acomodo perfecto, pero, ¿cómo hacer uso de la capacidad negativa en el contexto de la poesía lírica? La invención pessoana de los heterónimos, un siglo después, o el afán ventrílocuo de Eliot en *The Waste Land*, han de entenderse como un intento coherente por responder a dicha pregunta, aunando diversas excursiones líricas en un orden dramático superior, pero Keats apenas dispuso de tiempo para intuir una salida. Durante la mayor parte de su carrera, su esfuerzo se centró en la escritura de largos poemas narrativos que, así creía él, labrarían su reputación futura, y le situarían entre los grandes poetas ingleses. Entre *Endymion*, publicado en 1818, y el incompleto *The Fall of Hyperion*, Keats vierte su energía creativa en un género que, como bien afirma Alejandro Valero, «[muestra] a un poeta muy centrado en su época y en el intento por hacer revivir los mitos clásicos».