

cuadernos hispanoamericanos



DOSSIER Rafael Cadenas — MESA REVUELTA Colaboraciones de Eduardo Mitre,
Juan Arnau y Blas Matamoro — ENTREVISTA Andrés Sánchez Robayna

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DOSSIER

RAFAEL CADENAS

- 4 *Antonio López Ortega* – Rafael Cadenas: «La realidad es el misterio absoluto»
 9 *Arturo Gutiérrez Plaza* – Cadenas: la travesía hacia una sabiduría del no saber
 17 *Luis Miguel Isava* – Ética y poética en la obra Rafael Cadenas
 31 *María Fernanda Palacios* – Otro temple. Sobre Rafael Cadenas
 37 *Gina Saraceni* – Isla y desvanecimiento
 46 *Ernesto Pérez Zúñiga* – Encadenados

ENTREVISTA

- 50 *Carmen de Eusebio* – Andrés Sánchez Robayna: «El mundo se celebra en los ojos»

MESA REVUELTA

- 59 *Eduardo Mitre* – Del retorno en dos poetas cubanos
 64 *Juan Arnau* – A la sombra de los ídolos
 78 *Blas Matamoro* – ¿Qué hacemos con la filosofía?
 84 *Julio César Galán* – Luis Cernuda y su concepción de la crítica literaria
 91 *Luisa Shu-Ying Chang* – *Las Bellas Infieles*: Guillermo Valencia, traductor de poesía china

BIBLIOTECA

- 105 *Carlos Javier Morales* – La sabiduría de una imagen
 109 *José Lasaga* – Díez del Corral en su tiempo
 113 *Julio Serrano* – Un banquete con Charles Simic
 117 *Walter Cassara* – Forjadas en la mente
 120 *Francisco Fuster* – (In)actualidad de don Julio Caro Baroja
 124 *Juan Ángel Juristo* – El Génesis de Félix de Azúa
 127 *Pedro Ruiz Pérez* – El lenguaje del viento
 130 *Eduardo Moga* – Fragmentos no: hebras

DOSSIER

Rafael Cadenas

Coordina Antonio López Ortega



RAFAEL CADENAS:

«La realidad es el misterio absoluto»

¿Cuál es la imagen más remota que recuerdas?

Tal vez cuando tenía unos tres años: la de un circo que desfilaba por Barquisimeto. Me asusté tanto al verlo que corrí a esconderme. Después ninguno ha dejado de fascinarme. Es un mundo *otro* que muestra lo que es capaz de hacer el cuerpo humano. Ahora soy un asiduo televidente del «Cirque du Soleil», ejemplo de perfección.

¿Qué puedes contarnos de tu infancia, de tus primeros años?

Los juegos propios de la Venezuela de entonces, que ya han desaparecido: pasaron a ser objetos de museos, coleccionistas o desvanes. Después, hasta los catorce años, jugué en la escuela voleibol y béisbol. Y más tarde, también hice algo de judo. No seguí porque me cautivó la lectura y aún soy su prisionero.

¿Cómo fue tu entorno familiar?

Era muy amplio, porque mi familia, que era numerosa, vivía en una casa bastante grande. En ese tiempo, nosotros, gente de clase media pobre, podíamos pagar su alquiler porque costaba muy poco. Hoy, debido a la inflación, cuyo responsable es el actual régimen, los venezolanos somos varias veces más pobres, con excepción de la nueva clase de privilegiados.

¿Qué gravitación específica tuvieron tu padre y tu madre?

Absoluta hasta los veinte años, cuando me vine a Valencia (Venezuela), donde terminé el bachillerato, y luego a Caracas, donde comencé a estudiar Derecho, que abandoné, y Filosofía y Letras, que tampoco pude continuar. Tuve que trasladarme a Valencia porque el gobierno dictatorial instaurado por los militares, que

derrocaron sin avergonzarse a Rómulo Gallegos, me expulsó del estado Lara, y dos años después del país, por participar en la primera gran huelga universitaria contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, quien, por cierto, una vez fuera del poder y gracias a un movimiento popular con apoyo del ejército, se refugió en España, donde disfrutó el resto de su vida el dinero que le robó a la nación. Se lo llevó en una maleta.

Háblanos de la escuela y de los primeros amigos.

Estudí en la Escuela Bolívar de Barquisimeto. En ese entonces no se usaba tanto el nombre del prócer, a diferencia del actual régimen, que lo utiliza sin medida, con fines de dominación, llegando a extremos verdaderamente absurdos. En esa escuela estuve con Manuel Caballero. Después pasamos al Liceo Lisandro Alvarado, luego al Pedro Gual de Valencia y, finalmente, a la Universidad Central de Venezuela, hasta nuestra expulsión del país. También hizo allí el sexto grado, a instancias mías, Salvador Garmendia, quien no realizó más estudios formales.

¿Qué significación tuvo tu adolescencia?

La adolescencia transcurrió entre el período de los dos liceos mencionados y el de la universidad. Allí comencé a estudiar, erróneamente, Derecho. Luego rectifiqué y me inscribí en Filosofía y Letras, carrera truncada cuando fui detenido, encarcelado por cinco meses y exilado a la isla de Trinidad, entonces colonia británica. Allí pasé cuatro años como súbdito de la reina inglesa, lo cual era preferible a vivir perseguido por la dictadura.

¿Tus inicios artísticos fueron grupales o individuales?

Ambos. Primero fue mi afición a leer, pero luego entré en contacto con Salvador Garmendia, Elio Mujica y Alberto Anzola. Al poco tiempo, comenzamos a editar unos cuadernillos con la ayuda de la Academia Mosquera Suárez. Salvador inició allí su trayectoria como novelista con una breve narración; Elio, Alberto y yo publicamos poemas.

Los años de formación artística... ¿qué aspectos o qué personajes fueron determinantes?

Mis lecturas tienen que ver inicialmente con mi abuelo materno, que me narraba argumentos de algunas obras que recordaba muy bien: *Hamlet*, *Don Juan Tenorio*, *El Conde de Montecristo*, y otras



Fotografía Archivo de la Residencia de Estudiantes

que no menciono para abreviar. En aquel entonces salía a comprarlas porque eran baratísimas: no pasaban de uno o dos bolívares. Ahora la inflación ha sido un golpe brutal para los lectores. Recuerdo que Salvador y yo nos encontrábamos de noche en la Plaza de Altigracia para leer. A partir de esos encuentros me hice lector asiduo de Cervantes, durante años. Con él mantengo una amistad sin quebranto.

Por esa época llegaron también tus primeros viajes.

Fueron con mi padre por los pueblos de Lara: El Tocuyo, Carora, Guarico y muchos otros. También íbamos a Caracas. Después, a partir de 1988, Milena y yo pasamos un año en Boston. Desde entonces hemos estado en muchos países, atendiendo invitaciones y lecturas en público. Las he hecho en España, Estados Unidos, Inglaterra, Austria, Francia, Italia, Alemania, México, Colombia, Costa Rica, Argentina y Santo Domingo. Cuando recuerdo esos viajes, siento que se han como evaporado. Se asemejan a los sueños. A veces creo que fue otro el que viajó.

¿Cuándo comienza a ser la literatura algo determinante?

Desde que me aficioné a la lectura y, con ella, también a tratar de escribir poesía. Pero hoy pienso que la poesía es un arte volcado a lo indecible. Se trata de una imposibilidad a la que tampoco escapa la prosa, si bien en menor medida. Porque la realidad es el

misterio absoluto, y el lenguaje, que trata de asirla, una segunda instancia. Korzybski expresa esto cuando la llama *unspeakable*. Él es el creador de la «semántica general», que me interesa mucho, pues nos quita del mapa y nos sitúa en el territorio, es decir, ante lo factual, más allá de las palabras.

¿Cuáles fueron tus influencias literarias: las de afuera y las de adentro?

Todo lo leído, o mejor, todo lo depositado en la memoria. Puedo mencionarte a Whitman, Rilke, Michaux, Cavafy, Pessoa, Williams, pero son muchos más, y en medio de sus voces se trata de encontrar la propia. En prosa, dentro de nuestro idioma, Alfonso Reyes, Antonio Machado, Baldomero Sanín Cano, Pedro Salinas, Jorge Luis Borges, Gabriela Mistral, Octavio Paz, Fernando Savater y, por supuesto, otros, porque la lista es larga. Tal vez te sorprenda que incluya a poetas, pero es que son magníficos prosistas. De algunos prefiero incluso su prosa, sin que esto signifique una subestimación de su poesía. He de decirte que he leído mucho a los españoles, desde los clásicos del siglo XVI hasta los de hoy. Eso propició que durante muchos años diera cursos de literatura española en la Escuela de Letras de la Universidad Central.

¿En qué momento y por qué la poesía comienza a ser significativa?
Contestarte esa pregunta sería insistir en lo dicho, y además me fuerza a decirte que no le he dedicado el tiempo que exige.

¿Alguna obsesión por textos, tendencias, movimientos o autores?

Ninguna. Más bien me obseden corrientes de pensamiento que tienen que ver con una constante muy fuerte en mí: el asombro ante el misterio de la existencia, algo absolutamente infranqueable para la mente y de lo cual ella forma parte. Eso nos sobrepasa, pero podemos vivirlo. Por eso mi habitación es el no saber.

En cuanto a la evolución de tu obra: ¿de dónde viene y hacia dónde ha ido?

La poesía viene de la poesía, y la que he escrito ha ido hacia una contención. En prosa se puede decir todo; en poesía, a pesar de haberse ampliado muchísimo su lenguaje, mora sobre todo el silencio. Aviso a los poetas: la principal fuente del idioma está en la narrativa.

¿De qué manera te relacionas con tus libros? ¿Qué valoras, qué salvas?

No soy muy juzgador, pero creo que hoy tengo más afinidad con *Memorial*, *Gestiones* y *Sobre abierto*. En ellos la expresión ocurre a través de motivos, lo cual borra al yo. También con *Amante*, pues el protagonista no es el autor, sino un personaje. Lo que busco es un equilibrio mediante la objetividad.

Si pensaras en una imagen o palabra para Venezuela, ¿cuál sería?

La palabra *chévere* en boca de personas que no parecen darse cuenta de la tragedia del país: su descenso en todos los aspectos, además cada día mayor. Sin embargo, alivia pensar que estos dieciséis años de brutal imposición totalitaria pueden dejar en los venezolanos un aprendizaje que propicie el tránsito hacia una democracia cabal e impida retrocesos como el que hoy padecemos.

¿Qué imagen te definiría mejor?

Más que piloto de su andanza, la de alguien a quien le cuesta decidir y por eso es llevado. Lo de «soy el capitán de mi alma» le queda ancho. Debido a esa característica no se recomienda a sí mismo.

¿Vislumbras el futuro de tus hijos y de tus nietos?

Soy poco dado a imaginar, pero quisiera que todos ellos, los que viven aquí y los que están fuera pero vendrán algún día, pudieran disfrutar «el fenómeno extraordinario de la normalidad», para decírtelo con una frase que me gusta de Jorge Guillén. Eso ahora no es posible. Pero como nada es permanente, la realidad impondrá un cambio en el país. Si no, corre el riesgo de deteriorarse aún más.

¿Cómo quisieras llegar a la muerte?

La verdad es que no he pensado en eso. Lo deseable sería poder decir como Montaigne: «Quiero que obremos y que prolonguemos las tareas de la vida tanto como sea posible, y que la muerte me encuentre plantando mis coles pero despreocupado de ella, y todavía más de mi jardín imperfecto». Estas palabras las cita André Compté-Sponville en su libro *La feliz desesperanza*. Él afirma que «Montaigne es el maestro que hoy necesitamos». Yo diría que es uno de ellos. Tu pregunta me hace recordar que nuestra finitud vuelve importante cada momento que vivimos. Esto como idea posee un valor relativo, pero para tener efecto sería necesario que cobrara realidad.

CADENAS:

La travesía hacia una sabiduría del no saber

«Me cautiva el lenguaje de los místicos, especialmente, desde luego, el de los españoles. Tienen el don de acuñar expresiones indelebles para comunicarnos un saber, que es más bien, en última instancia, un no saber» (*Obras*, 676). Con esta frase, extraída de sus *Apuntes sobre San Juan de la Cruz y la mística*, Rafael Cadenas nos da cuenta de un aspecto esencial de la búsqueda emprendida a lo largo de toda su obra poética: alcanzar un lenguaje cada vez más sereno y aplomado, debajo del cual podamos sentir el latido de un estado de gracia, de una sabiduría vital en la que el ser alcance el contacto pleno con lo real. Su empeño en esta pesquisa, obsesiva y reiterada, tras más de medio siglo desde sus primeros libros hasta el presente, pareciera dejar como evidencias las huellas de un recorrido poético que en su conjunto también podríamos leer como una suerte de *bildungs poesie* –al modo de las *bildungsroman*, novelas de aprendizaje o formación– en la que un sujeto poético entabla consigo, en sucesivas etapas de su obra, periódicas revisiones que lo llevan a variadas formas de autoimpugnación y despojamiento, hasta aplacar la soberbia de un yo primordial y los poderes encantatorios de la palabra propiciadora de embelesamientos y engaños que distraen la atención de lo que, en definitiva, tal sujeto poético desea, y que dicho en algunos versos que transitan su obra, sería: incendiar «los testimonios falaces» y adoptar «la forma directa» («Reconocimiento», *Falsas maniobras*), cultivar «una voz / sin tretas» («Al que apenas», *Amantes*), no querer «estilo / sino honradez» («Nunca he sabido de palabras», *Gestiones*), y cultivar un modo de decir «sin los aderezos que usa la retórica» («Matrimonio», *Gestiones*). Tales predicamentos sorprenderían al lector que inadvertidamente

explorara esta obra siguiendo un orden cronológico, desde los versos iniciales de su primer libro publicado, *Los cuadernos del destierro*¹ (1960), en el que un yo desbordado y múltiple, enmascarado de diversos modos, fabula sobre y desde un espacio maldito, habitado por estigmas y atavismos ancestrales:

«Yo pertenecía a un pueblo de grandes comedores de serpientes, sensuales, vehementes, silenciosos y aptos para enloquecer de amor. Pero mi raza era de distinto linaje. Escrito está y lo saben –o lo suponen– quienes se ocupan en leer signos no expresamente manifestados que su austeridad tenía carácter proverbial. Era dable advertirla, hurgando un poco la historia de los derrumbes humanos, en los portones de sus casas, en sus trajes, en sus vocablos. De ella me viene el gusto por las alcobas sombrías, las puertas a medio cerrar, los muebles primorosamente labrados, los sótanos guarnecidos, las cuevas fatigantes, los naipes donde el rostro de un rey como en exilio se fastidia. Mis antepasados no habían danzado jamás a la luz de la luna, eran incapaces de leer las señales de las aves en el cielo como oscuros mandamientos de exterminio, desconocían el valor de los eximios fastos terrenales, eran inermes ante las maldiciones e ineptos para comprender las magnas ceremonias que las crónicas de mi pueblo registran con minucia, en rudo pero vigoroso estilo. [...] Yo no heredé sus virtudes. Soy desmañado, camino lentamente y balanceándome por los hombros y adelantando, no torpe, mas sí con moroso movimiento un pie, después otro; la silenciosa locura me guarda de la molicie manteniéndome alerta como el soldado fiel a quien encomiendan la custodia de su destacamento, y como un matiz, sobrevivo en la indecisión. Sin embargo, creía estar signado para altas empresas que con el tiempo me derribarían».

No obstante, pronto el lector habría de encontrar lo que podríamos llamar las trazas de la «transformación» de la conciencia de ese sujeto poético que recorre toda la obra de Cadenas, y que se hace patente con plenitud a partir de los libros *Memorial e Intemperie*, ambos de 1977. Ya antes, desde el primer poema de su siguiente libro, *Falsas maniobras* (1966), constataría el inicio de la despedida de aquel hablante poético que, investido con las galas de personaje, se ha declarado víctima del extravío:

«Hace algún tiempo solía dividirme en innumerables personas. Fui sucesivamente, y sin que una cosa estorbara la otra, santo, viajero, equilibrista. Para complacer a los otros y a mí, he conservado una imagen doble. He estado aquí y en otros lugares.

He criado espectros enfermizos. Cada vez que tenía un momento de reposo, me asaltaban las imágenes de mis transformaciones, llevándome al aislamiento. La multiplicidad se lanzaba contra mí. Yo la conjuraba».

Hasta encontrar, quizás, las primeras evidencias de esa nueva búsqueda que perfilará el resto de su obra, aquella que aspira a otra forma de conciliación con la realidad, la palabra y la vida, tal y como nos dice en los versos finales de ese mismo poema: «Tal vez el secreto de lo apacible esté allí, entre líneas, como un resplandor innominado, y mi soberbia injustificada ceda el paso a una gran paz, una alegría sobria, una rectitud inmediata. / Hasta entonces». Lo cual, por otra parte, no deja de resultar engañoso, pues si, en su conjunto, la obra poética de Cadenas se nos ofrece a primera vista como una tentativa a ratos díscola, frecuentada por rupturas, donde en el tiempo se han acumulado y superpuesto una diversidad de modulaciones, registros y formas poéticas –versículos, poemas en prosa, aforismos, epigramas, apuntes, notas, versos breves, etc.– toda ella se funda y se edifica sobre los mismos pilares, los pocos asuntos que en lo temático la ciñen: el yo como obstáculo o impedimento para lograr un estado de compenetración con la realidad; la otredad en sus múltiples derivaciones –los continuos y amenazantes desdoblamiento y enmascaramientos del yo, pero también la posibilidad de comunión y complementariedad espiritual con la amada, cuerpo y alma afines al deseo místico–; la indagación en la experiencia de lo real, en el misterio esencial, no como ideación, sino como imperativo de la dimensión sensible del ser; el lenguaje como paradoja: artificio que nos aleja de esa experiencia, pero en cuyo fondo permanece latente, de modo inmanente, la posibilidad de vínculo con ella; la atención, la detención en el instante, en el suceder, la celebración de aquello que se revela tras la aceptación de un estado de ignorancia fundamental o el exilio y el desarraigo como condiciones inherentes al desasosiego de existir, y la nostalgia por un estado primigenio de unidad elemental, trasmutada en ocasiones en una geografía aislada en la que la naturaleza sensual y enigmática sirve como correlato de tal situación anímica.

Así también, tras ese sujeto poético cada vez más alejado del dominio de los artificios verbales, nos encontramos con el poeta, Rafael Cadenas, cada día más desapercibido de las implicaciones «naturales», propias del campo literario en el que se inscribe su obra. Este hecho asombra, además, si consideramos el importante impacto que tuvo en su momento, en el campo poético venezola-

no, la aparición de *Cuadernos del destierro*, cuyo «introito», al cual nos hemos referido anteriormente («Yo pertenecía a un pueblo de grandes comedores de serpientes»), «todo venezolano culto conoce de memoria», afirmación que compartimos con Ana Nuño («El *ars ethica*», 9); pues en lugar de continuar la senda que sus lectores hubieran esperado y celebrado de antemano –y que a Cadenas seguramente le hubiera significado un inmediato incremento del «capital simbólico» que ya había comenzado a cosechar, muy por el contrario, como resultado de una acendrada conciencia crítica– prefirió arriesgar en aras de lograr una dicción regida por la «limpidez de la percepción», tal como lo ha señalado Guillermo Sucre (*Máscara*, 305), y la revelación de la inmediatez. Desde tal perspectiva, resulta más admirable aún la elección de un camino que, en una primera impresión, supuso, una ruptura «radical» (*Máscara*, 304), pero que con el tiempo nos ha dejado como legado los frutos del ejercicio irrenunciable de una muy particular fidelidad a la honradez intelectual. «Ahora –como ha señalado José Balza– podemos comprender mejor la extraña unidad de esta poesía: desde la intuición puberal hasta la luz adulta, desde la ceguera hasta el instinto y la inteligencia flexible» («El presente», 12).

Esa misma honradez intelectual, cuya «flexibilidad» es ciertamente uno de sus atributos sustantivos, ha posibilitado el ejercicio pleno de una autocrítica vigilante, capaz de impugnar o marcar distancias con respecto a los aparentes logros de su propia obra. Ello ha sucedido, por ejemplo, con un texto tan emblemático y celebrado como el poema «Derrota», que desde el momento de su publicación en 1963, se convirtió en una especie de estandarte de las frustraciones de toda una generación de jóvenes que en la Venezuela de comienzos de la década de los 60 vio en la lucha armada una posibilidad cierta de alcanzar la concreción de una sociedad más justa y soberana. Poema en el que entre otras cosas se afirmaba lo siguiente:

«Yò que no he tenido nunca un oficio / que ante todo competidor me he sentido débil / que perdí los mejores títulos para la vida / [...] que todo el día tapo mi rebelión / que no me he ido a las guerrillas / que no he hecho nada por mi pueblo / que no soy de las FALN y me desespero por todas estas cosas y por otras cuya enumeración sería interminable [...]».

Hoy en día, el mismo Cadenas se siente muy ajeno a ese poema y a las presunciones implicadas en él, del mismo modo que podría sentirse distante de muchos de los postulados que pudieron cautivarlo

en lo político y lo poético en sus años de juventud. Consecuente con una actitud atenta a los riesgos de hacer de la palabra imposición y sumisión a toda forma de encantamiento –entre las cuales está también el poder–, la vida le ha enseñado a redoblar previsiones contra los dogmas e ideologías que soberbiamente intentan imponerse como soluciones, erigidas siempre sobre la convicción de ser poseedoras de la verdad. Asimismo, tras haber conformado una obra poética sin duda ya consolidada, podemos apreciarlo hoy lejos de modas, de afanes experimentales, de pretensiones innovadoras que le permitan exhibir nuevos carteles en la cofradía de los *ismos* literarios, pues su tentativa habita un campo que se desentiende de tales pugnas. Sin vocación de escandalizar, duda de su condición de poeta, pues según dice «personas algo distraídas» lo «tienen por escritor» (*Obras*, 765). Por eso afirma también:

«Cuando veo la mayor parte de la poesía que se publica en el mundo siento que estoy lejos de ella. No puedo escribir así, es una sensación. Al lado de eso me veo desmañado. Pienso con admiración en los poetas a quienes, apenas se ponen a escribir, se les llenan las manos de brillos. [...] Me sostengo en mi flaqueza. Hablo desde mis deficiencias. Soy simplemente un hombre que no respira bien, y la poesía apenas alivia» (Entrevistas, 97).

Afirmación que condice con muchos de sus textos, como cuando afirma en los versos de un brevísimo poema de *Memorial*: «Estas líneas / no son poemas / respiraderos [...]». Su búsqueda se inscribe, por tanto, en otros ámbitos, sin querer ser tampoco ni antipoesía ni contrapoesía. Distante también de las invocaciones nacionalistas y desde una perspectiva que supera las estrecheces de lo regional, más que interesarse en su rol como poeta, su pesquisa, en tanto custodio de la lengua, quizás consista en lograr conciliar la palabra y el silencio, no con fines estéticos, sino sobre todo como emprendimiento ontológico. Ajeno también a toda disposición órfica, más que canto, música y embelesamiento, busca en la palabra resonancias de su gravedad original. Su tarea –digamos, su oficio– es hurgar en el lenguaje aquellas señales que nos siguen hablando desde el silencio, que nos recuerdan la plenitud de ese primer contacto con el mundo, cuando la faena de la palabra era (des)cubrir, quitar velos: hacer vivencia, experimentar con –y desde– el verbo el misterio esencial de la existencia.

En este combate y esta paradoja se esconde el impulso religioso que, desentendido de ortodoxias e instituciones, se hace manifiesto en una inocultable devoción verbal que, por un lado,

le obliga a decir «Que cada palabra lleve lo que dice. / Que sea como el temblor que la sostiene. / Que se mantenga como un latido» («Ars poética», *Intemperie*) y, por otro, a afirmar en uno de los muchos aforismos que resuenan en las páginas de *Memorial* que «La palabra no es el sitio del resplandor, pero insistimos, insistimos, / nadie sabe por qué». Esa inevitabilidad y esa insistencia son consecuencia de una urgencia por interpelar el asombro, por inquirir a la vida acerca de su sentido. Con ese propósito, su pensamiento ha encontrado cauce tanto en su expresión poética como en su labor ensayística². Y aunque en realidad poesía y pensamiento son términos indisolubles en su obra, resulta limitante e insuficiente leer aquella desde la óptica exclusiva de éste. Así, sirviéndonos de una comparación, podría decirse que, si en el caso de la poesía de San Juan de la Cruz, el mismo poeta intentó explicarle al lector el alcance y sentido de sus textos –por fortuna sin fortuna–³, Cadenas, por el contrario, lidia con las palabras, consciente de la imposibilidad de someterlas a cortapisas que las confinen a ser meros canales de transmisión de las ideas conglomeradas alrededor del poema, al momento de su escritura. A pesar de sus empeños para que las palabras «lleven lo que dicen», sabe, en realidad, que es inútil pretender domesticar su impulso; sabe que «dicen», precisamente, porque viven en constante pugna por salvaguardar los grados de libertad que les confiere el poema. En uno de ellos, titulado «Las paces», perteneciente a su libro más reciente, *Sobre abierto* (Pre-Textos, 2012), nos muestra a un hablante poético consciente de tal conflicto:

«Lleguemos a un acuerdo, poema. Ya no te forzaré a decir lo que no quieres ni tú te resistirás tanto a lo que deseo. Hemos forcejeado mucho. ¿Para qué este empeño en hacerte a mi imagen cuando sabes cosas que no sospecho? Líbrate ya de mí. Huye sin mirar atrás. Sálvate antes de que sea tarde. Pues siempre me rebasas, sabes decir lo que te impulsa y yo no, porque eres más que tú mismo y yo sólo soy el que trata de reconocerse en ti. Tengo la extensión de mi deseo y tú no tienes ninguno, sólo avanzas hacia donde te diriges sin mirar la mano que mueves y te cree suyo cuando te siente brotar de ella como una sustancia que se erige. Imponle tu curso al que escribe, él sólo sabe ocultarse, cubrir la novedad, empobrecerse. Lo que muestra es una reiteración cansada. Poema, apártame de ti».

Este texto, por otra parte, sirve de testimonio de la ardua vigilancia autorreflexiva que ha tensado el «hilo del discurso» tejido por

el hablante de esta obra poética, quien a lo largo del tiempo ha elegido desplazarse desde el verbo desbordado y la imaginación alucinatoria presente, como hemos apuntado en *Cuadernos del destierro*, hasta el ascetismo verbal, dominante y persistente, que encontramos a partir de *Intemperie* y *Memorial*, y que mediante diversas modulaciones se mantiene vigente hasta su libro más reciente, *Sobre abierto*. Tal vez, la señalada divergencia entre el historial de registros poéticos que se suceden en parte de esta obra y la unidad del pensamiento que la sustenta encuentre en una figura como la del poeta británico John Keats la simbolización de esa aparente y ocasional dualidad entre el decir y el pensar. En su libro ensayístico *Realidad y literatura*, publicado en 1979, Cadenas acude a una célebre carta escrita por el poeta inglés a Richard Woodhouse para plantear la oposición entre el «camaleón poeta» –aquél que choca al «filósofo virtuoso» y que «carece de identidad desde el momento en que se ve continuamente en la necesidad de ocupar el cuerpo de otro» (*Realidad*, 17)– y el «egotista sublime», especie representada por Wordsworth. Cadenas privilegia la opción de Keats, por cuanto ella supone la aceptación, por parte del poeta, de la anulación del ego, a fin de hacerse en y con los otros. Cualidad que lleva a Keats a admitir que: «ninguna palabra que yo pronuncie puede ser considerada como una opinión proveniente de mi identidad; ¿cómo podría serlo si carezco de naturaleza?» (*Realidad*, 20). Tal deseo de anulación del «yo» implica no sólo el ansia de la «nada» –«Sé / que si no llego a ser nadie / habré perdido mi vida», nos dice Cadenas en un texto de *Memorial*–, sino también el peligro de la adecuación mimética al imperio de lo otro, donde cabe también la dicción poética. Y en efecto, en un recorrido por los libros y poemas sueltos que conforman la primera parte de su obra (*Cuadernos del destierro*, 1960; «Derrota», 1963 y *Falsas maniobras*, 1966) encontramos un lenguaje y un universo simbólico que aunque sin duda están regidos por el peso de la impronta de lo que podríamos llamar «la gravedad verbal» de toda la poesía de Cadenas, registran también el claro influjo de voces como las de Rimbaud, Ramos Sucre, Pessoa o Michaux, lecturas que en su momento le fueron cercanas. Sin embargo sus filiaciones mayores las encuentra –según lo ha expresado– más que en la poesía en las posturas vitales y en la visión de mundo de poetas y escritores como Rilke, Whitman, D.H. Lawrence o Aldous Huxley, artistas en los que percibe una búsqueda a través de la literatura «que trasciende la literatura» y que, de algún modo, él emparenta con lo que ha sido su propio

postulado: «La labor de aprender a ser nadie» («Para ti el aprendizaje [...]» *Memorial*).

Ese reclamo permanente de anteponer la vida a lo literario es el que señalará, en buena medida, el curso de su obra poética: viaje del desborde verbal al ascetismo; de la catarsis y el embrujo de la palabra al ansiado silencio y el despojamiento. Trayecto entre el estallido y la calma que nos recuerda lo que la física hoy nos predica, y que desde muy antes ha permanecido en el saber religioso de las culturas ancestrales: antes de todo estuvo el misterio de la nada. El mismo Cadenas, en el libro sobre San Juan de la Cruz referido al inicio de estas páginas, nos lo advierte al señalar los arrebatos que el cientificismo le ha hecho al ser humano y que la ciencia le «ha devuelto con creces» (*Obras*, 703), al reivindicar ese estado de ignorancia fundamental que surge de constatar que «mientras más se sabe, mayor es la perplejidad» (*Obras*, 703). Quizás una análoga postura es la que ha determinado su visión de la vida respecto de la literatura, interesándose en esta última, sólo en tanto compromiso con la búsqueda de iluminaciones, de revelaciones que nos ayuden a habitar el misterio de existir.

NOTAS

¹ El mismo Cadenas ha considerado su primera colección de poemas, *Cantos iniciales* (1946), un libro juvenil, que ha excluido de su bibliografía; por su parte *Una isla* (1958) no se publicó como libro independiente, sino parcialmente en revistas y, posteriormente, en antologías.

² Resulta interesante observar lo que el mismo Cadenas ha dicho acerca de la función y naturaleza de ambos géneros, en relación con su propia obra: «La prosa llamada de ideas me interesa bastante, pues hoy es necesario hablar claro, y la poesía, aún la más directa, es indirecta. Esta es su debilidad, y en otro nivel más profundo, su fuerza» (*Entrevistas* 35).

³ Al respecto el mismo Cadenas comenta: «La poesía de San Juan de la Cruz, que tanto deleita estéticamente, esconde un extremado ascetismo. Los versos de belleza impar no dejan traslucir nada de lo que descubre el lector que se aventura hasta los escritos en prosa. Allí todo es sequedad, tormento, cruz y, por si fuera poco, además de las prohibiciones sobre toda clase de goces, dicta la que está dirigida a impedir una interpretación libre de sus poemas. La pluralidad de sentidos es nota principal de la poesía –sobre todo hoy la exigimos– y San Juan la proscribió. No admite polisemia. En él cada palabra remite a un solo significado. Así lo quiere, y el lector debería someterse a lo que San Juan

ordena, pero no lo hace, desatiende sus prescripciones, saborea los versos, siente que le pertenecen, les da el sentido que quiera, transgrediendo las indicaciones, ¿qué digo?, los mandatos del autor» (*Obras*, 682-3). Sin embargo, curiosamente, Cadenas culmina el comentario añadiendo: «Pero ¿no sería revelador seguir al pie de la letra lo que San Juan prescribe?» (*Obras*, 683).

BIBLIOGRAFÍA

- Balza, José. «El presente como epifanía». Prólogo a *Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Cadenas, Rafael. *Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
 - *Entrevistas*. San Felipe (Venezuela), La oruga luminosa, 2000.
 - *Antología*. Madrid, Visor, 1999.
 - *Realidad y literatura*. Caracas, Equinoccio (Editorial de la Universidad Simón Bolívar), 1979.
- Nuño, Ana. «El *Ars ethica* de Rafael Cadenas». Prólogo a Rafael Cadenas, *Antología*. Madrid, Visor, 1999.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Ética y poética en la obra de RAFAEL CADENAS

*La palabra no es el sitio del resplandor,
pero insistimos, insistimos, nadie sabe por qué.*

– Rafael Cadenas

EL ALCANCE DE UNA OBRA: «LO OTRO», ÉTICA Y SIGNIFICACIÓN

La obra de Rafael Cadenas, desde hace algún tiempo justamente reconocida en el ámbito internacional, constituye una apremiante invitación, incluso una interpelación al lector a situarse de manera reflexiva *en* el mundo. En sus diversos formatos –poesía, ensayo, apuntes, anotaciones, aforismos, entrevistas e intervenciones–, dicho proceso reflexivo se construye en torno a una exigencia profundamente ética: la de recuperar y adoptar la constatación de la inescapable inserción de la vida –de nuestras vidas– en la realidad. Estas afirmaciones bastarían para apuntar a la complejidad de una obra en la que la constatación –la atención, la recepción– son sólo posibles desde la reflexión, el pensamiento y viceversa. En contra de lo que podría pensarse en un primer momento –incluso a pesar de unas primeras afirmaciones en este sentido en los ensayos tempranos de Cadenas–, constatar el «hecho» de la vida, de la existencia, del ser de nuestro entorno, no será una cuestión sólo de pasiva recepción; conlleva un proceso reflexivo, exigente, que requiere atender no sólo al objeto de contemplación –la vida– sino al *camino* –como le gustaría decir a Heidegger– que es necesario construir y seguir para alcanzarlo. La obra se vuelve entonces itinerario: un conjunto de etapas que es necesario recorrer –re-correr, volver a transitar–, más que un punto de llegada –sabiduría, contemplación– al que habría que arribar. En este sentido, podría decirse que la «obra» (*opus*: de *operare*, trabajar) de Cadenas resulta *ejemplar*: ejemplar puesto

que más allá de la honestidad e insistencia con la que reclama la necesidad de ese reencuentro con la fuente de lo vital, de lo existencial, ella misma patentiza las diversas etapas de un proceso que reconduce desde una suerte de «olvido» característico de la modernidad de la naturaleza trascendente de nuestra existencia –trascendente en el sentido de que depende de una fuente exterior al simple vivir– hasta la aceptación de esa vida «a quemarropa», para usar sus palabras, hasta el encuentro «de bruces» con esa realidad inmediata y avasallante. Su obra, así, sería un «memorial», un repaso pausado y minucioso de la *labor* que implica (re)descubrir ese hecho fundacional: la vida.

Y no obstante, esta invitación a reencontrarnos de manera *inmediata* con la vida y la realidad se desarrolla y articula a partir de sugerentes *mediaciones*, lo que tiene como consecuencia que su obra se convierta en el escenario de *tensiones* que le confieren su riqueza y su complejidad. La literatura, el texto literario mismo, sería una de ellas. ¿No sería la literatura, en sentido estricto y salvo muy contadas excepciones, una distracción de lo más urgente, una evasión en el mejor de los casos, un extravío en lo superfluo y lo lúdico, en el peor de ellos? Ese pareciera ser el diagnóstico de Cadenas en sus primeros ensayos; de allí que se nos muestre tan crítico y hasta pesimista frente a ella. Y, sin embargo, como acendrando esa tensión, su obra se construye y se transforma precisamente en diálogo con una tradición literaria, con obras y autores –la poesía provenzal, las obras de los místicos, los románticos ingleses, Whitman, Machado, Rilke– que en cierta forma dibujan el mapa de un espacio literario que muestra –más aún, que *demuestra*– que la literatura es también una forma de hacer «más vivo el vivir». ¿Y no constituye una tensión absoluta invitar a redescubrir que «estar aquí ya es *demasiado*» y constatar al mismo tiempo que la poesía puede hacer *más vivo* ese hecho? Incluso, ¿no es la frase «estar aquí ya es demasiado» una cita/reminiscencia de Rilke, que decía: «*Hiersein ist herrlich*», «estar aquí es regio, señorial»?

En este sentido, podría decirse que la obra de Cadenas, como la de los místicos –con la que se la ha comparado con frecuencia–, se desarrolla no a pesar, sino precisamente a partir de esa *tensión* radical: la de la necesidad de, a través de la mediación literaria, *re-crear, reproducir* o hacer manifiesta una experiencia que en principio es no sólo ajena, sino irreconciliable con dicha mediación: la institución literaria. Esa tensión, sin embargo, es *necesariamente irresoluble* y, simultáneamente, reviste esta obra de una dimensión

que llamaré *dramática*. Irresoluble porque, como sintomáticamente insinúa Borges y Blanchot demuestra con esmero, «*et tout le reste est littérature*» (Verlaine) siempre se dice con y desde la literatura; dramática, porque en cierta forma hace del acto mismo de escribir una escenificación, una representación que suplementa significativamente lo que se dice en lo escrito.

Pero quizá esta tensión no sea más que el reflejo de otra, más fundamental y no menos irresoluble, que constituye el núcleo de esta obra y, acaso, de gran parte de la literatura moderna: la que consiste en cifrar en el lenguaje la posibilidad misma de evidenciar lo que «está a la vista», de hacer de una mediación –la escritura– una inmediatez. No cabe duda de que esta tensión no es en absoluto accidental: ha marcado el pensamiento occidental desde los comienzos de la modernidad, que empieza a preguntarse si se puede pensar sin antes pensar en (qué es) el lenguaje, y no por azar constituye la fibra misma del temple de la obra de Cadenas y fundamenta a la vez su inconspicua complejidad. Él mismo la expresa en el breve aforismo/poema del epígrafe: «La palabra no es el sitio del resplandor, pero insistimos, insistimos, nadie sabe por qué». La frase apunta a la vez a una constatación («La palabra no es el sitio del resplandor») y a una perplejidad («nadie sabe por qué»); pero, asimismo, a un proceso («insistimos, insistimos»). Y este proceso, como lo indica la palabra «memorial» que utilicé antes –y que tomo por supuesto de Cadenas–, es esencialmente un proceso de construcción *verbal*. Y aunque podría pensarse que no puede ser de otra forma, pues se trata de una obra poética, cabría recordar aquel aforismo/poema en el que se sentencia: «El que enseñó a leer a los ojos borró el paraíso». En efecto, si por una parte, el llamado de esta obra consiste en recuperar –otra aparente paradoja, otra tensión– la condición extra-ordinaria de la existencia ordinaria, y en agudizar, gracias a dicha dialéctica, nuestra conciencia de ella ¿no adquiere por ello mismo su materia misma: su naturaleza verbal, un estatus problemático? Pero «insistimos, insistimos»...

No cabe duda de que, a primera vista, podría percibirse como una contradicción invitar a aceptar –a recibir– el hecho de la existencia en la inmediatez *a través* de un minucioso, un decantado trabajo con el lenguaje. Sin embargo, desde una perspectiva más reflexiva, ¿no insinúa antes bien dicha contradicción una relación más fundamental que convertiría esta aporía en una compleja teorización? Dicha relación propondría que la existencia, incluso en el sentido de experiencia inmediata e intransferi-



De izquierda a derecha: Rafael Cadenas, Fernando Savater, Milena de Cadenas, Antonieta Madrid y Darío Lancini.

ble que le atribuye Cadenas, se construye necesariamente *a través de* o incluso *en* las mediaciones; que no se trata –o al menos no solamente, como lo han querido cierta literatura y cierta postura crítica– de devolver a lo ordinario el carácter extra-ordinario que la rutina ha *invisibilizado* y que le pertenece de suyo, apelando a una atención que sólo puede provenir del sujeto que contempla, si no de reconocer que ese carácter extraordinario de la existencia cristaliza e incluso más radicalmente se produce con y en la materia misma de sus mediaciones, de sus verbalizaciones; verbalizaciones que, ahora lo vemos, son por derecho propio otras tantas manifestaciones del fenómeno mismo. ¿No es acaso el amor, quizá la que consideramos como la experiencia más inmediata e intransferible, una experiencia que se nutre, se complejiza, se dimensiona precisamente a partir de los discursos sobre el amor: sus metáforas, sus nominaciones, sus expresiones, sus personajes, sus mitologías, sus transformaciones? Como afirmaba Rimbaud: «*l'amour est à réinventer, on le sait*».

Gracias a esta concepción del lenguaje, esta obra establece respecto a él una relación compleja que abarca registros que se extienden desde la desconfianza hasta el elogio, pasando por los de la crítica y la terapéutica (en el sentido wittgensteiniano). Desconfianza, puesto que el lenguaje tiene la capacidad de distorsionar, de ocultar, de pervertir –como la situación política reciente de nuestro país ha hecho de nuevo evidente–; crítica, porque es necesario identificar en ciertos hábitos lingüísticos, en ciertos giros de frases o expresiones, formas anquilosadas o inadverti-

damente limitantes del pensar; terapéutica, puesto que se hace perentorio en ciertos casos devolver a las palabras un sentido más auténtico o, en todo caso, asignárselo; elogio, por último, porque se reconoce que, en su vertiente creativa, ellas también producen, también inventan «objetos» que pertenecen por derecho propio al ámbito de esa existencia extra-ordinaria. Como vemos, todos estos registros apuntan al gravitar de esta obra, para decirlo con sus palabras, «en torno el lenguaje».

Detengámonos, sin embargo, brevemente, en lo que respecta al elogio. Incluso desde una perspectiva existencial, ¿no pertenecen las palabras a las experiencias más inmediatas para nosotros? Exclamar, insultar y replicar, hablar y pensar, son todas operaciones que hacemos –aquí la aporía se revela significativa– sin mediación, aunque en palabras. Wittgenstein decía que hablar, preguntar, conversar, pertenecen a nuestra historia natural tanto como comer, caminar, jugar. Según esa perspectiva, ¿se puede seguir entendiendo el lenguaje solamente como mediación? El lenguaje tendría así un carácter constructivo, productivo, pero incluso, en tanto *medio*, tendría una capacidad conformadora. Y esto implicaría que la tensión central de la que venimos hablando se convierte en el núcleo productivo de esta obra verbalmente reflexiva o reflexivamente verbal –las nociones de reflexión y verbalización, como vemos, están ahora inextricablemente entreveradas– que se dinamiza precisamente en su oscilación entre los dos polos: las palabras –se nos dice– «parece que nos sostienen, pero no se apoyan en nada», y asimismo, «entrégate a [la atención] como a un verso hondo»; «el que está siempre rehaciéndose –se nos advierte– no tiene idioma», pero también «[las viejas palabras] son las que estudia el que quiere ser vida hablada». Vida hablada: esta expresión parece sintetizar el imperativo ético de esta obra que en su desarrollo ha ido orientándose hacia un decir, un escribir, que honra a la vez la existencia y el lenguaje, entreverados en una compleja, múltiple, totalidad. Y así el elogio del lenguaje se torna a la vez en homenaje a la vida y en forma-de-vida (Wittgenstein): de allí que no haya en el fondo contradicción en que la invitación en la que insiste esta obra *se escriba*, se viva en tanto escritura.

No obstante este aparente armisticio teórico, otra tensión asedia esta *démarche* verbal. Dijimos que el lenguaje pertenece a las más inmediatas experiencias del ser humano: su empleo puede ser tan instintivo e íntimo como se quiera. Y, sin embargo, el lenguaje es a la vez algo heredado, ajeno, colectivo; algo que tampoco nos pertenece de manera definitiva. ¿No es el lengua-

je, en un sentido radical, también algo misterioso, algo que no controlamos –al menos no de manera absoluta– y que antes bien por momentos nos controla? Y, si bien este control puede leerse desde la perspectiva crítica de la que hablé antes, también puede entenderse como una forma de creación de sentido y, por tanto, como otro aspecto de lo que Cadenas llama insistentemente «el misterio». «El misterio –se dice– es el lugar al que siempre vuelves, pero lleno de inscripciones». Como el de la obra de los místicos, en la de Cadenas no será este misterio un misterio inefable, sino al contrario «efable», es decir, decible, pronunciable, «lleno de inscripciones», en sí igualmente misteriosas.

Y con esta noción de misterio, podemos regresar a estudiar el imperativo ético del que hablé al comienzo, eso sí, ahora revestido de la complejidad que era necesario reconocerle antes de explorar su más profunda y auténtica veta. Esta ética, como hemos visto, implica una postura frente al mundo, un situarse en él y, simultáneamente, el compromiso de repensarlo y, sobre todo, de «decirlo», «enunciarlo». Al ser una ética, se fundamenta en un respeto; y es esa palabra, respeto, la que quiero invocar aquí precisamente en relación con el misterio. Con una postura afín a la de Levinas –a quien no estoy seguro que Cadenas haya leído– esta invitación, esta invocación a aceptar y elogiar, a recibir y construir el misterio de la existencia, sólo es posible desde el respeto infinito que nos merece lo otro irreductible; eso otro que, precisamente por irreductible, no podemos manipular, ni siquiera entender del todo, debe ser aceptado en su diferencia. Pero esta noción, tan importante desde el punto de vista filosófico contemporáneo, adquiere en Cadenas las características de diversas personas –en el sentido teatral del término– que van «constelizando» –perdóneseme el neologismo– las diversas aristas de su obra. Así la realidad y la vida encarnan, a pesar de ser lo más inmediato, también instancias de eso otro: infinitamente valioso, pero inapropiable –por el pensamiento, por la actividad; hay incluso otro en nosotros mismos, otro que nos hace seres complejos y, en cierto sentido, insondables; pero también el lenguaje constituye una instancia de eso otro que puede brindarnos iluminación –incluso «resplandor», a pesar de aquella frase citada antes–, pero que no puede reducirse a medio, a utensilio, a apropiación utilitaria y controlada. El misterio –lo otro– sería entonces la condición *sine qua non* para toda ética de la aceptación desde el respeto, para toda ética del asombro. Y para que no se piense que acaban aquí las tensiones, hay que recordar que eso otro no es en absoluto

lo radicalmente ajeno, lo inaccesible, lo impensable, lo inefable. «Paradójicamente –nos recuerda en una afirmación con el ascendente de Antonio Machado– “lo otro” es nuestra esencia».

Es esta concepción de «lo otro», entonces, lo que en esta obra opera como origen de significaciones y, a la vez, determina su posicionamiento ético: de allí surgen tanto su impronta temática como la naturaleza de su dicción. Y es eso «otro» lo que condensa y activa las irresolubles tensiones que son, no las contradicciones, sino la razón misma de ser de esta obra. «Gravitamos –nos recuerda también en otro momento– en torno a un sol que no se ve». Ese «sol que no se ve» es precisamente lo que identifico con esa noción de otro, de «lo otro» como centro de atención y de respeto, como alteridad sobre la que se funda la ética de la aceptación y al mismo tiempo como la inconmensurabilidad que hace posible la riqueza y la complejidad de la significación. Esta obra, entonces, hace de esa «negatividad positiva» –no podemos salir de las tensiones dialécticas– el estímulo, el tema, el proceso de su propia expansión significante. No debe resultar sorprendente que este centro irradiador, esta noción –no olvidemos que «lo otro» es también una *experiencia* y que lo es, a la vez, existencial y verbalmente– se oculte tras la simplicidad sólo aparente de las tesis y de los enunciados. Como vemos, es desde una compleja articulación reflexiva y fundamentalmente ética que se hace posible esta escritura en su sobriedad, en su precisión, en su elaboración.

LA OTRA *LECTIO* DE UNA POESÍA: LA ESCRITURA COMO REALIDAD

No cabe duda de que la poesía de Cadenas ha tendido a leerse como un intento de patentizar una motivación temática fundamental que llega a convertirse en la materia misma de sus distintas manifestaciones verbales. Aparentemente, sus poemas, en consonancia con sus anotaciones, ensayos y entrevistas, parecen reiterar una única y compleja tesis *esencial*: el ser humano, sobre todo en Occidente, parece haber perdido la clave de una existencia plena, en comunión con el mundo; por tanto, es necesario que recupere ese nexo, ese vínculo inmediato –esto es, no mediado por ideas, dogmas, ideologías, sistemas de pensamiento– con su entorno o, más precisamente, con su *fundamento*. La terapia que corresponde a este diagnóstico no es menos precisa: el ser humano ha de prescindir de todo aquello que lastra, que impide ese regreso a una *visión inmediata*: el yo, la mente, la razón técnica, el perspectivismo, los nacionalismos, etc., para así recuperar el

asombro y, con él, la mirada despojada de presupuestos que *ve y reconoce el misterio*. Exploremos brevemente estos dos aspectos: la tesis/diagnóstico sobre la cultura occidental y la posible terapia, que me gustaría bautizar como «ética del despojamiento», para luego proponer algunas reflexiones.

Para Cadenas, la «*ratio* calculadora» que caracteriza la cultura occidental a partir de la modernidad es, tal vez, el problema de fondo. El ser humano ha optado por una sobre-intelectualización de sus relaciones con la naturaleza, con sus sensaciones, con su percepción. Esto ha permitido que «el misterio», el verdadero fundamento de toda existencia, se vea encubierto por la racionalización de dicha existencia. La razón técnico-científica y su distorsión radical, el «cientificismo», han contribuido de manera decisiva a este proceso. Sus teorías y sus consecuentes implementaciones técnicas contribuyen a dar la apariencia de que el mundo resulta inteligible, de que sus enigmas han sido resueltos de manera definitiva y satisfactoria. Pero la responsabilidad de este «extravío» no corresponde sólo a la razón técnica. Las mismas humanidades, en su afán de someterse a los imperativos científicos de la academia, han abandonado el papel determinante que les correspondería en esta encrucijada: denunciar esta situación o, para decirlo con sus palabras, «ser contrastes». Tampoco escapa a este «requerimiento» la literatura, que también ha abandonado su rol de vivificadora de la experiencia, para entregarse a elaboraciones retóricas, estilísticas, estéticas que, en realidad, delatan su artificiosidad. Este sería, *in nuce*, el diagnóstico que Cadenas propone de la cultura occidental; un diagnóstico –es necesario decirlo– que constituye *una* importante tendencia del pensamiento filosófico contemporáneo, que tiene quizá en Heidegger su representante más conspicuo, pero que también se evidencia como urgencia en varios autores a los que Cadenas vuelve una y otra vez –Rilke, Schajowicz, Otto, Bollnow, Kraus, Pieper o Steiner–, lo que implica que este diagnóstico se inscribe completamente en una *tradición de textos* que llevan a cabo *una lectura particular* de nuestra cultura; una lectura que puede ser contrastada o matizada con otras lecturas, con otras posiciones filosóficas –otros textos– frente al fenómeno de la civilización occidental.

El otro aspecto, que llamé «ética del despojamiento», tiene también importantes implicaciones. De lo que se trata es, al decir de Huxley, de «despertar», esto es, de volver al origen –la infancia, la visión inmediata, el «ethos clásico»– en el que reposa la raíz de nuestra verdadera existencia. Para ello, es necesario

despojarse efectivamente de todo lo que la cultura ha interpuesto entre nosotros y nuestra percepción/comunión con el mundo. En este sentido, la propuesta de Cadenas es fundamentalmente religiosa, tanto en el sentido etimológico de dicha palabra (*re-ligare*, atar), como en el sentido de la atención y la celebración de lo que es. Pero, como habría querido Blake, la que propone Cadenas es una religiosidad sin religiones, es decir, una religiosidad que escapa a la amenaza de los fundamentalismos –esas otras máscaras del extravío humano– y que vuelve a lo natural, al cuerpo y a los sentidos, como su espacio privilegiado. Sólo en la medida en que recuperamos los ojos y ya no adoptamos «puntos de vista» podemos restablecer nuestra conexión con el mundo, que sólo así se hace sinónimo de «vida, realidad, misterio, religión, ser, alma, poesía». También en este caso la postura de Cadenas se inscribe en una importante y compleja tradición: la que reúne un conjunto heterogéneo de *textos* que ha venido a denominarse «la mística». Esta tradición, por supuesto, rebasa las fronteras occidentales y también, en cierto sentido, las epocales, e incluye *corpora* tan disímiles entre sí como los del Budismo Zen y los de la mística cristiana –Meister Eckhart, Angelus Silesius o San Juan de la Cruz, por citar sólo algunos nombres–. Sin duda, la afiliación de Cadenas a esta tradición es a la vez ecléctica y crítica. También aquí su postura rehúye todo extremismo –por ejemplo, el de la negación del cuerpo en algunas corrientes de la mística– para adoptar una actitud más bien celebratoria, de comunión y agradecimiento, que encuentra evidenciada en algunos de los más conocidos divulgadores contemporáneos del misticismo, como Watts, Suzuki, Blyth o Paniker. Y, si bien es cierto que en algunas de sus primeras reflexiones su adhesión a algunas posiciones de la mística llega a adquirir rasgos de una cierta radicalidad, no lo es menos que a medida que su obra se ha desarrollado su visión se ha hecho menos prescriptiva y más incondicionalmente atenta a la búsqueda de una relación sin mediaciones con el mundo y la existencia.

Pero es precisamente esta búsqueda, me parece, la que nos conduce a uno de los puntos de inflexión más complejos de la obra de Cadenas. «Lo que exploramos –nos dice en la introducción a *Realidad y literatura*– es la posibilidad que tiene el ser humano de establecer una relación directa, no basada en la ideación, con los seres y las cosas». Y reitera, en *Apuntes sobre San Juan de la Cruz y la mística*: «todo es parte del misterio fundamental, eterno, inabordable, ante el cual la mente no puede sino en-

mudecer». Pero cabría preguntarse, ¿cómo es posible alcanzar o incluso intentar buscar esa posibilidad de inmediatez, ese enmudecimiento, a través de la mediación *par excellence*, el lenguaje? No es una contradicción lo que me interesa destacar aquí, sino la dialéctica que se genera de la tensión irresoluble entre inmediatez y mediación que se escenifica entre dicha tesis con su diagnóstico y las manifestaciones de su poesía.

Es en este sentido que he querido apuntar al carácter escrito, *textual*, de las fuentes de Cadenas, tanto las reflexivas como las místicas. Y es en este sentido que, más allá de su tesis fundamental, me parece que debe proponerse la otra *lectio* de su obra: en el de su carácter eminentemente escritural, textual. No cabe duda de que sus textos poéticos responden en gran medida a sus preocupaciones vitales, e incluso las tematizan; no obstante, resultaría reductivo confinarlos a dichas *petitiones principii*, pues estos textos van más allá de sus declaraciones o, para ser más precisos, lo que declaran trasciende el contenido ideacional de su tesis. Dicho de este modo, quizá, se patentice la dialéctica a la que me referí anteriormente: lo más explícito en la obra de Cadenas es precisamente dicha tesis; lo más difícil, lo más *misterioso* es, antes bien, lo que «oblicuamente» dicen estos textos esto es, lo que *hacen* en cuanto textos. En otras palabras: si, como desea Cadenas, lo que la poesía debe hacer es apuntar al misterio, ¿no lo hace más eficazmente cuando lo dicho mismo resulta misterioso? Pero esto resulta algo que no puede sino acendrar la dialéctica antes descrita: de ser ese el caso, la palabra podría hacerse lugar –no vehículo– del misterio, de la iluminación, de la celebración, es decir del «resplandor». Si, como dice Cadenas, de la poesía –y entiendo aquí poesía, como él, en el sentido más amplio posible– se espera «que haga más vivo el vivir», ¿no puede acaso hacerlo en tanto palabra que inventa miradas, situaciones, ideas, mundos *verbales*? Nótese que no estoy tratando de contraponer a la de Cadenas una concepción alternativa de la poesía, sino haciendo evidente que este otro impulso poético irriga también su obra –Cadenas mismo parece insinuarlo en la introducción a *En torno al lenguaje*–. De allí que a lo largo de sus reflexiones su defensa de la relación directa con el mundo se haya engranado indisociablemente, en lo que podría considerarse una paradoja, con una defensa del lenguaje. Esta defensa, claro está, posee una vertiente que coincide con su diagnóstico: el lenguaje, como la cultura, está amenazado y es necesario recuperar para él su fuerza original, originaria. Pero no podemos perder de vista las comple-

jas ramificaciones que conlleva este desplazamiento de la recuperación de la inmediatez de la visión a la defensa del lenguaje, que es fundamentalmente una mediación. Cadenas insiste, en *Anotaciones*, en deslindarse de las corrientes de la poesía moderna, del *international style*, del experimentalismo, del estilo y la retórica. Y no deja de renovar, en *En torno al lenguaje*, su crítica a «la deificación de la palabra» que reconoce en mucha literatura contemporánea. Sin embargo, su praxis poética, como él mismo admite, a veces está en contradicción con dichos deslindes. Bastaría recordar que Kraus, uno de sus aliados en la defensa de la lengua, insiste una y otra vez en las posibilidades «productivas» del lenguaje (ya Goethe recurría a ese denostado adjetivo); posibilidades que van más allá del control del sujeto que escribe para problematizar la crítica que Cadenas propone de la concepción de la poesía como «heurística». ¿No llega a escribir Kraus, en uno de sus aforismos más sorprendentes: «Die wahre Wahrheiten sind die, die man erfinden kann» [las verdaderas verdades son aquellas que se pueden inventar]? Lo que quiero poner de relieve es que estos deslindes de Cadenas parecen ser intentos de confinar un proceder –el de la composición verbal– contra los que se rebelan sus propios poemas. Así, éstos constituyen *el otro núcleo reflexivo* de su obra: el de un pensamiento más complejo, de índole escritural, no racional, en el que, a mi juicio, reside la apuesta filosófica más elaborada de su obra. Ahondemos un poco en esto.

Sin duda, su obra puede *leerse* como un proceso que, coincidiendo con la búsqueda de la propia voz, alegoriza lo propuesto en su tesis fundamental –lo hemos hecho algunos de sus comentaristas–: un libro primero, infantil –*infans*, que no habla–, suprimido (*Cantos iniciales*); luego un libro inédito, pero que circula casi secretamente y que describe la pérdida de un paraíso (*Una isla*); la irrupción en la «república de las letras» con los discursos desmesurados y fabuladores (*Los cuadernos...*); el desplazamiento de la fabulación y sus correlatos objetivos a la dimensión psíquica de los desdoblamientos (*Falsas maniobras*); el lento comienzo de la recuperación de la sobriedad y la depuración (*Intemperie*); el repaso del itinerario y los primeros destellos de una posible plenitud, que coinciden con la solidificación de su voz (*Memorial*); la compleja escenificación del proceso de la comunión (*Amante*); la apertura hacia las diversas manifestaciones de la existencia en la voz alcanzada (*Gestiones* y, más definitivamente, *Sobre abierto*). Esta lectura, sin embargo, conlleva un peligro. En efecto, si cada

uno de los libros de Cadenas representa, en cierta medida, una etapa superada, podría concluirse errónea, falazmente, que sus respectivas cristalizaciones verbales han perdido vigencia, con lo que estaríamos desvalorizando, por ejemplo, la sensorialidad del lenguaje de *Una isla*, la fuerza de la exhuberancia retórica y de las transgresiones verbales de *Los cuadernos*, la precisión casi quirúrgica del lenguaje de *Falsas maniobras*, la adustez y rigor verbal de *Intemperie*, la multiplicidad de escrituras y formas de *Memorial*... Pero, como el lector sabe, todas ellas encarnan posibilidades verbales, textuales, *vivas*, actuales y actualizables en cualquier exploración poética; todas ellas representan auténticas formas de expresión que se manifiestan en el repertorio de la poesía contemporánea (de hecho, en diversos poetas venezolanos de las jóvenes generaciones pueden reconocerse las influencias de esos libros tan distintos entre sí). En fin, todas ellas ponen en movimiento formas alternativas de pensamiento como otras tantas formas del misterio, para decirlo una vez más con Cadenas.

Omití a propósito, en la enumeración anterior, la mención de *Amante*. Quería detenerme brevemente en él para intentar clarificar lo que vengo exponiendo. Este libro, que en realidad no es una colección de poemas, sino un extenso poema fragmentario, patentiza en qué medida la escritura de Cadenas trasciende en sus implicaciones reflexivas su tesis fundamental. El poema consiste en una suerte de puesta en escena de voces –las del amante, el anotador y el espectador– que van tomando la palabra para conminar, apuntar, disuadir, aclarar, animar, revelar, reflexiva o transitivamente, interpeándose entre sí o hablando al lector, en un «juego perenne» de «juegos-de-lenguaje» (Wittgenstein). *And yet* –nunca más literal la expresión– «van tomando la palabra»: si en apariencia «ella», el personaje femenino –el homenajeado– del poema no «habla», en realidad lo hace exclusivamente: ella es esencialmente *la lengua, la palabra*.

Por otra parte, la fragmentación verbal de este poema –que alguna vez comparé con la música de Webern–, su pluralidad de voces, la abstracción de su dicción –aspecto en el que apenas se ha reparado–, la ausencia casi absoluta de sensorialidad, no pueden sino pensarse como opciones escriturales que los aportes de la poesía contemporánea han hecho posibles y que elevan a estatus de *experiencia* cristalizaciones de naturaleza verbal. En este texto, además, Cadenas alcanza su «inestilo» más singular –que se transfigura ligeramente en *Gestiones* y se retoma en *Sobre abierto*–, es decir, lo que lo hace inconfundible respecto a otras escri-

turas poéticas contemporáneas: una minuciosa y casi minimalista atención a los vocablos. Este ejemplo, al que hay que añadir los de sus libros anteriores, nos permite llegar a una primera conclusión: frente a la mono-tonalidad de la tesis de Cadenas –tesis que ha orientado en gran medida a la mayoría de sus comentaristas–, su obra poética despliega una compleja politonalidad y una entreverada polifonía –para decirlo en términos musicales– de experiencias de orden verbal en las que las diversas formas escriturales hacen cristalizar otras tantas formas de pensamiento.

Leamos con más atención el epígrafe de este trabajo: «La palabra no es el sitio del resplandor, pero insistimos, insistimos, nadie sabe por qué». Este texto/aforismo/poema *condensa* la escenificación de la dialéctica que he venido discutiendo. La taxatividad de la primera parte de la frase es inequívoca: «la palabra *no* es el sitio del resplandor»; ella corresponde al «juicio» que Cadenas emprende contra los procesos de ideación y mediación, en su afán de alcanzar una verdadera relación inmediata con el mundo. Pero también se conforma con el cuestionamiento de las estéticas y las poéticas contemporáneas, inclinadas, a su juicio, a la «deificación del lenguaje». Vista así, esa primera parte de la frase corresponde a la tesis que explícitamente parece cimentar su obra. Sin embargo, a medida que avanzamos en la oración, ésta se hace más dubitativa, más tentativa: «insistimos, insistimos»; repetición que habría que entender como una forma de hacer explícito lo que en latín se conoce como el *frequentativo*: una acción que se repite una y otra vez. Una y otra vez volvemos a intentar localizar o hacer surgir el resplandor en la palabra –dice ahora un «nosotros» que comienza a debilitar la taxatividad impersonal de la primera frase–, y lo intentamos por diversas vías, de diversos modos, con diversas escrituras. Por último, un regreso a la impersonalidad pero desde la ignorancia, o mejor aún, desde el misterio: «nadie sabe por qué». Saber por qué implicaría borrar el misterio, es decir, someter la palabra a los designios de una intencionalidad precisa. Pero el texto propone que, guiados por algo que no entendemos, que no sabemos, seguimos buscando, de diferentes maneras, hacer de la palabra el sitio del resplandor. Volvemos, en este punto, a la posibilidad de la producción del sentido que yace en el lenguaje mismo y que, como hemos visto, es una más profunda veta del pensamiento de Cadenas. Se pueden contestar sus tesis, sus hipótesis, sus presupuestos: lo que sigue siendo irrefutable es la *cristalización*, el *cumplimiento* que se produce en sus textos, lo que éstos dicen sin decir y sin poder

abandonar el decir. Mallarmé habló alguna vez de «la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots» [la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras]; no cabe duda de que en este *dictum* se encuentra uno de los objetivos de la crítica de Cadenas a la poesía moderna (ya lo *sabemos*, «el sitio del resplandor no está en la palabra»); y, sin embargo, ¿no es precisamente lo que esas palabras han creado el resultado de una insistencia de años en frecuentarlas para hacerles decir lo que de ordinario no dicen, para *dejar* que ellas produzcan el sentido? Es la humildad del no saber la que hace que insistamos, insistamos; y es ese insistir el que ha permitido cumplir minuciosa, artesanalmente, con la tarea de hacerlas «revelaciones». «Tal vez –nos recuerda una voz de *Amante*– / al más pobre / le esté destinado / el don excelente: permitir». Permitir –ya no prescribir– será entonces hacer el lugar para el advenimiento, para el surgimiento y, más relevante aún, para la producción del sentido. Tras su aparente simplicidad, tras su evidente minimalismo, esta poesía nos ha ofrecido una gama de formas alternativas de la escritura, del pensamiento y de la reflexión.

Dice Novalis, en su *Borrador general*: «Wo mit der *Verdichtung* –*Vermehrung* verbunden ist –da ist *Leben*» [Donde a la *condensación* –está vinculada la *multiplicación*– allí está la *vida*]. Sin duda esta sentencia casi oracular requeriría una explicación por sí misma. Me limitaré, sin embargo, a intentar extraer de ella una conclusión para la meditación que he propuesto en este texto. Sólo luego de haber desplegado y repasado las entreveradas tensiones que modulan esta obra podemos reconocer el verdadero tenor de sus formas y sentidos: en ella, la *condensación* reflexiva en este núcleo teórico –lo otro en y desde la escritura: la palabra *verdichten*, «condensar» hace pensar de inmediato en *dichten*, «componer verbalmente»– se conjuga con las vertientes *multiplicadoras* de significación. En esta conjunción cristalizan su acendrada cualidad ética y su compleja factura verbal. Y, como advierte Novalis, si se da esa conjunción, «allí está la vida».

OTRO TEMPLE

Sobre Rafael Cadenas

*Sin embargo, concluido el viaje
sentimos que en nosotros
—ya no rehenes de la esperanza—
había nacido
otro temple.
— Rafael Cadenas*

I

Antes era más fácil escribir sobre Rafael Cadenas. Pocos sabían, fuera de Venezuela, quién era. Pocos conocían sus libros o lo habían escuchado. Corre aún la leyenda de que el poeta no habla. No es cierta. Aquí algunos querrían que esto fuera verdad, o que hablara menos, porque hoy a Cadenas se le lee y se le escucha incluso fuera de nuestras fronteras y lo que dice «hace contraste». Fiel al «arte poética» que escribió en *Intemperie*, sus palabras *dicen lo que llevan*, sostenidas por una verdad que tiembla cuando ninguna ideología la secuestra. Su palabra, aquí, en Venezuela, se ha vuelto incómoda para la cultura oficial porque avisa que los bárbaros no son una clase de solución y que se equivocan quienes en otros lugares insisten en esperarlos, creyendo incluso que no acudirán al llamado de los senadores. En donde quiera que hable Cadenas se escucha *otro temple*, ese que nace cuando ya no se es rehén de la esperanza, cuando se ha visto el vacío y la destrucción que esparce esa palabra, sinónimo también de utopía. Quienes tenemos la suerte de ser sus contemporáneos sabemos que este temple suyo no es de ahora, que es congruente con los trabajos, penas y pasiones de toda su vida: una «tierra ganada a las sequedades», resultado de las mismas urgencias que lo condujeron a la poesía.

Para decirlo de una vez: entre las opiniones que expresan sus entrevistas, las inquietudes que desarrolla en sus ensayos, los libros y autores que lo acompañan en la vida, los aforismos, los dichos y los poemas que escribe cuando puede, hay una misma corriente de angustia y de gratitud hacia la vida, así como una conciencia crítica donde el combate a las tiranías y la defensa de la civilización fue ganando mayor lucidez a medida que el mundo se hacía más turbio. Una profunda coherencia y una rara continuidad forman la médula de sus escritos. Ajeno al oportunismo de las modas y los intereses pasajeros, y combatiéndose a sí mismo en el terreno de las identificaciones, su palabra nunca ha dejado de «hacer contraste», aunque se mantuviera siempre distante de los experimentos y tremendismos de las vanguardias.

La continuidad que he mencionado no la hallaremos en el estilo, sino en la naturalidad con que lo ha evitado: él mismo dijo que se impuso como vía un «torpe» *inestilo*, el de «la expresión necesaria». Y es en la lucha que su conciencia libra con las construcciones y espejismos que traman y traban nuestra relación con el mundo donde está el origen y el impulso de esa necesidad: asentimientos que no se transforman en certezas inexpugnables; asombros que no llegan al éxtasis de las revelaciones; acordes, sí, como en música; pactos necesarios y transitorios con los hechos, y también negaciones, siempre que éstas no sean un *pero* al mundo. De allí sale, creo yo, el tono singular de su escritura, su temple vital y moral, la sobria autenticidad que respalda sus acciones y gestiones en la literatura y en la vida.

Creo que en este *dicho* –así llama Cadenas a algunos de sus escritos aforísticos– se hace más explícito ese temple: «Casi todas las místicas se fundan en la negación de lo que existe. / ¿No es posible una “espiritualidad” terrena? / Yo me niego a aceptar que la “creación” / sea mala o simple peldaño hacia otro mundo o lugar de purgación. / Este presente es todo». O en este otro, todavía más leve: «Seguir viviendo es ya una respuesta a cualquier interrogar filosófico sobre el sentido de la vida». Esto no es filosofía. Tampoco son poemas. Pero son surcos que la filosofía y la poesía fueron abriendo en la conciencia y que quedan abiertos, interrogantes y receptivos. Entonces, escritura y reflexión se encaminan juntas desde la disponibilidad de una pregunta que se abre paso sin prisa por llegar a una respuesta. Son preguntas que van haciendo camino y miran a los lados, atentas y olvidadas de sí. Este pensamiento no se arma, a la defensiva, en la mira que

le ofrecen las respuestas que le salen al paso. La inquietud que lo impulsa no se extingue, sabe que «ningún viento puede apagar la llama que en nada se apoya».

II

Desde muy temprano Cadenas comenzó a sentir la amenaza de las intelectualizaciones, y como la sentía sobre todo escuchando el eco de sus propias palabras, comprendió que desmovilizarlas era un trabajo arduamente intelectual que debía cumplirse desde la conciencia; que combatir los excesos y reduccionismos de la mente lo obligaban a mantenerse doblemente atento: a la realidad del mundo –afuera– y a la realidad de esa mente entrometida con la que era capaz de atenderlo y nombrarlo. Temo que a menudo sus lectores se precipitan hacia la fuerza afirmativa del lenguaje y desoyen la tensión subyacente, el temblor que lo sostiene.

Cadenas desconfía de las retóricas radicales y evita ese *no* que encubre a menudo un sí más devastador. Aprendió a reconocer esas trampas de la dialéctica que Camus desinfla cuando invoca esos momentos que son como *un intervalo entre sí y no*. Se me hacen muy próximos Rafael y Camus cuando éste habla de una indiferencia «serena y primitiva por todo y por sí mismo», cuando habla de una extraña plenitud que no viene de la esperanza de días mejores, sino de *la absurda sencillez del mundo* y, sobre todo, cuando dice: «Pero debo quebrar esta curva demasiado blanda y demasiado fácil, y tengo necesidad de mi lucidez. Sí, todo es sencillo. Son los hombres los que complican las cosas. Que no nos vengan con historias. Que no nos digan de un condenado a muerte: “Va a pagar la deuda que tiene con la sociedad”, sino: “Van a cortarle el cuello”». La lucidez, una palabra que pocos asocian con Cadenas, sí es parte de su vivir *a trasmano*, fuera de alcance, en ese intervalo entre sí y no.

Se trata, como dije antes, de una doble atención que no se resuelve a favor o en contra de la mente o el mundo y que, sin embargo, no esquivo los hechos; doble atención de quien dice «mi reino es de este mundo» y aprende a vivir desnudando y desconfiando de la retórica con que lo juzga. Desde *Cuadernos del destierro* hasta su más reciente entrevista, escucho en las palabras de Rafael el eco de aquella pregunta con que concluye su historia el narrador camusiano de *El revés y el derecho*: «¿Cómo describir el lazo que hay entre este amor, devorador de la vida, y esta desesperación secreta? Si presto oídos a la ironía, agazapada en el fondo de las cosas, ella se me descubre lentamente. Guña



su ojillo claro y dice: “Vivid como si...”. A pesar de mis muchas búsquedas es ésta toda mi ciencia. Después de todo, no estoy seguro de tener razón». ¿No es ésta inseguridad la única certeza que Rafael Cadenas ha esgrimido siempre? Por debajo de la historia que cuenta Camus reconocemos no sólo las mismas preguntas que se hace Cadenas, sino el temple moral que las despierta incluso cuando el tono o el estilo de ambos escritores sea muy distinto. Y si he querido aproximarlos es porque en ese vínculo veo una manera más nítida, más elocuente, de poner a raya las claves dogmáticas con que los predicadores y vendedores de ilusiones reducen y absolutizan a menudo los surcos que abren las palabras de Cadenas. Ese acuerdo entre ambos, es hoy un *lenguaje de fondo* que debe pasar a un primer plano; es un acorde entre la poesía y la reflexión que rara vez escuchamos y que hoy nos hace falta y echamos de menos.

III

La resta es la operación más difícil de realizar, y la trayectoria vital y poética de Rafael Cadenas no suma, resta. Ha ido restando tenazmente: «sin esperanza y por eso sin desesperanza». Así son sus cuentas. Dos *sin* no suman un *más*. No completan nada. No cierran el surco. En el surco que abrió la ausencia de esperanza,

la falta de esperanza no brota como una nueva presencia. El surco queda abierto, libre, desocupado: un intervalo entre el sí y el no, un hiato. Y no hay que engañarse, estas disminuciones, restas y desocupaciones no son traducibles ni intercambiables por monedas de felicidad, como asumen quienes se revisten de su retórica para militar en la fila de los nuevos esclarecidos. Las «paces hondas» que él invoca en su poesía y en sus reflexiones están hechas de yerros, pérdidas y heridas que no cicatrizan. El mundo, su misterio, lo milagroso del vivir que su escritura celebra, no es solamente armonía. Cadenas lo sabe y lo ha dicho: donde el hombre esté no puede haberla. Que seamos su disonancia es la nota de realidad que cuesta más encarar.

IV

A Rafael Cadenas tenemos que leerlo en presente y en las contradicciones y grietas con que vivimos este presente. Pero el registro en que su palabra resuena cuando se trata de un poema o de un aforismo no es el mismo con que resuena en una entrevista. Algunos lectores se apresuran, no escuchan el temblor que acompaña a la palabra o su silencio; la absolutizan, la planchan con almidón, la enarbolan como una bandera, en vez de ponerse el cuello y vivir, como diría Vallejo. Las entrevistas a un poeta, los foros y declaraciones, tienen su peligro: Cadenas lo sabe y se vigila. Hace poco matizó una respuesta diciéndole al periodista: «estoy hablando como alguien que sabe y eso me alarma».

Últimamente, en distintas ocasiones, ya sea conversando en un foro, entre amigos o cuando lo entrevistan, Rafael Cadenas busca contrapesar el resentimiento intelectual contra Occidente y habla, citando a Bruckhardt y como de una obligación, de «la necesidad de salvaguardar cuanto me sea dable del patrimonio de la vieja cultura europea», y las desmesuras en que se incurre en nombre de la razón no le impiden confesarse hoy adepto al cosmopolitismo del siglo XVIII –«el de la Ilustración, es muy saludable», le dijo no hace mucho a un periodista–. Es una declaración templada en una época como ésta, donde aquella atmósfera contra-cultural de los setenta que él vivió intensamente ha derivado en la nueva barbarie y en la anti-política de estos días. La continuidad que mencioné al comienzo tampoco la hallaremos en el aire de una época, sino en mantener esa palabra capaz de arder fuera del camino, de *hacer contraste* templándose de nuevo cada día.

Ser *estremecido viajero*, salirse de la pieza que somos en la ficción que ya conocemos, reconocernos extranjeros, un po-

quito más allá de ése que dice yo; que *somos viejos actores*, con existencias disponibles, siempre *medio* desocupadas... todo este conflicto con la identidad no lo ha ofrecido nunca como una fe de recambio, un cofre al final del arcoíris o el santo Grial. Ítaca es el lugar al que se vuelve disminuido. «La búsqueda», un poema reciente, lo afirma: «Nunca encontramos el Grial». La primera estrofa no reniega de nada, ni del viaje, ni de la búsqueda:

*Nunca encontramos el Grial.
Los relatos no eran verídicos.
Sólo la fatiga de los caminos acompañó
a los que se aventuraron,
pero se esperaban historias,
¿qué sería nuestro vivir
sin ellas?*

Esta pregunta reemplaza modestamente la confianza cavafiana en el botín sensual de la experiencia. Su ángulo es otro. Se ha desplazado a lo que se espera de esos relatos. Una discreta ansiedad preside el regreso: inquieta el cómo será vivir sin historias... una leve melancolía resuena en el tono con que se expresa, y la pregunta queda abierta. En la estrofa siguiente el viajero que ha vuelto, uno de tantos, retoma la palabra:

*Nada se resolvió.
Hubiéramos podido quedarnos en casa.
Es que somos tan inquietos.*

Una serena desazón, una duda, es una gota apenas de arrepentimiento que deja la frustración: fatigas en balde, esfuerzo sin premio y, enseguida, frenando la inútil cadena de lo que no se hizo, escuchamos esa justificación, tan simple, tan casera: *somos tan inquietos...* precedida de un «es que», tan bonito, como si el idioma nos ofreciera el bastón que necesitamos para no caer. A continuación, en la misma estrofa, sobreviene un cambio de tono, no menos íntimo, pero sí más grave, como quien finalmente arrea quiijotescaamente con la vida y dice, sin esperanza y sin desesperanza:

*Sin embargo, concluido el viaje
sentimos que en nosotros
—ya no rehenes de la esperanza—
había nacido
otro temple.*

ISLA Y DESVANECIMIENTO

Mi palabra siempre nacerá donde la arena comienza.

– Rafael Cadenas

I

Hay poetas que escriben en los márgenes, que prefieren el borde de la página al centro y, desde allí, miran al mundo de perfil. Y, de perfil, el mundo muestra su delgadez extrema, su interrupción constante, su potencial desmoronamiento. El poeta venezolano Rafael Cadenas (Barquisimeto, 1930) escribe desde el margen, y desde ese lugar lateral bordea la realidad sin pretensión de aprehenderla, más bien anotándola en un apunte, un verso, un dicho. Su poesía es un ejercicio de tanteo más cercano al esbozo que a la obra como totalidad cerrada que busca registrar, a través de notas, aforismos o fragmentos las emociones, sensaciones y pensamientos del autor. En un brevísimo poema inédito titulado «Paseo», Cadenas escribe:

No desdeñes nada.

Una rana le dio a Basho

su mejor poema.

«No desdeñar nada» es el modo en que el poeta, desde ese estado apartado y lateral, se relaciona con la realidad: estar abierto a escuchar cualquier sonido del mundo fuera de toda jerarquía y descubrir «la novedad de la gota de agua» (2010a:23), esa singularidad que tienen las cosas comunes y que la palabra poética nombra para señalar su potencia significante. A partir del reconocimiento de estos tres rasgos de la poesía de Cadenas –el borde como lugar desde el que se mira la realidad, la indeterminación formal que convierte a la obra en un ejercicio de *work-in-progress* y la democracia existente entre materiales y referentes del mundo,

es decir, la igualdad que hay entre las cosas fuera de toda jerarquía y clasificación– quiero detenerme en *Una isla* (1957), segundo poemario de Cadenas, con la finalidad de pensar, tomando en cuenta su condición temprana, si es posible considerarlo como un texto fundacional de una condición de escritura que hace de la lateralidad, la indeterminación y el desvanecimiento el centro de su praxis poética y política.

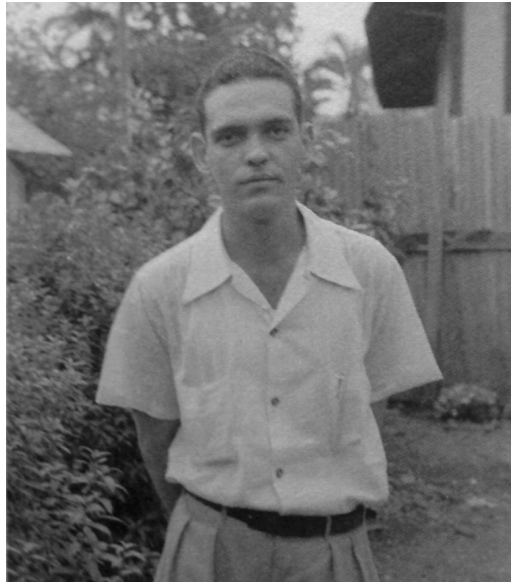
Cabe mencionar que *Una isla* fue escrito durante el exilio de Cadenas en Trinidad, entre 1952 y 1958, cuando el país estaba bajo la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Fue publicado parcialmente en antologías y revistas, circuló en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela en una versión mecanografiada por el mismo autor y fue publicado integralmente como libro en 2014. Se trata de un libro que reúne poemas, fragmentos, monólogos y poemas en prosa en los que lo sensorial y lo amoroso son los temas recurrentes. Sobre este poemario, dice Cadenas:

«Los textos de *Una isla*, libro publicado en parte, fueron escritos casi todos a mi regreso de Trinidad en 1956, cuando aún era colonia inglesa. Los más de ellos se pueden considerar intentos de poesía amorosa, anacronismo por el que debo pedir disculpas. Mi estada en esa isla fue involuntaria: por no querer dueño me envió allí una dictadura –hoy en vías de absolución– otorgándome así unos años que no me canso de agradecer y con los cuales el olvido no se atreve» (Cadenas, 2000:19).

De lo anterior se desprende que *Una isla* es un texto marcado por la inexistencia o, más bien, por una existencia precaria e incompleta que lo convierte en un cuasi-libro, abierto a mutaciones y vicisitudes diversas; un libro en el límite de la desaparición y del desmembramiento que nunca fue del todo, pero que acontece como algo a punto de nacer o de desaparecer. Un libro-isla que está tan lejos que solo se puede oír el sonido de sus versos, aunque sea difícil saber de dónde llega la voz que les da existencia.

II

En *La cámara lúcida* (1990), Roland Barthes plantea que la fotografía tiene el poder de mirarnos directamente a los ojos (p. 167), pero se trata –dice el autor– de un «apuntar sin blanco», «un mirar sin ver»: «Lo que ocurre es que [...] la mirada parece retenida por algo interior [...]. De hecho, no mira nada; *retiene* hacia adentro su amor y su miedo: la Mirada es esto» (p. 168).



¿Qué mirará Cadenas en esta foto sacada en Port of Spain en 1952? (Imagen 1); ¿hasta dónde llegará ese «apuntar sin blanco» de sus ojos, esa lejanía proliferante que es un modo de mirarse hacia adentro, de retener el miedo y el amor? En la foto observamos a un joven retratado de tres cuartos, con un pantalón de pinzas, cinturón de cuero y una camisa blanca de cuello y bolsillos. Está erguido mirando hacia el frente y tiene los brazos detrás de la cintura («Indiferente solo conservé la postura», p. 9); el antebrazo derecho está tan oculto detrás de la espalda que de la tela parece colgar una ausencia. Pudiera decirse que a esta foto le falta un brazo y que la imagen muestra, de modo apenas perceptible, un cuerpo marcado por algo que no está, aunque esa falta sea un efecto «inconsciente» de la foto.

Quiero partir de esta imagen de Cadenas exiliado en Trinidad, de su mirada prolongada hacia un afuera que es también un modo en que la ausencia se inscribe en el cuerpo y que el cuerpo «retiene» en su interior, para abordar el poemario *Una isla*¹ con el propósito de pensar la relación entre isla, aislamiento, exilio y los modos en que la palabra poética trama la condición insular propia del sujeto desterrado. Lo primero que llama la atención de este poemario es el artículo indeterminado «una» del título –*Una isla*–, el cual señala que no se trata de una isla en particular, sino de cualquiera o de ninguna en específico. «Una» convierte a la isla en un espacio indefinido, sin anclaje ni fijación, marcado por la disponibilidad, la posibilidad, la variación, la multiplicidad. Isla como «apertura infinita», «como potencia de despliegue»,

«como intensidad inagotable» (Giorgi, 2014:183). La poesía nos arroja en esta isla –*una* isla, pura indeterminación y virtualidad– donde lo único que existe es la separación, el estar separados de todo, fuera y afuera. Desde esta condición apartada del mundo, desde esa mirada «sin blanco», el poeta crea *una* isla, la produce a través de los materiales que dispone para hacerlo y muestra cómo la literatura trabaja también para su propio desvanecimiento. En la isla –*una* isla– se reconocen dos zonas complementarias que están en permanente tensión: una constituida por cosas inmateriales y efímeras –la espuma, la ola, el vacío, la fragancia, la luz, el aliento, la transparencia, «las letras incandescentes»– y otra hecha de objetos y circunstancias concretas –el puerto, el verdugo, la celda, la fruta, «el viejo fonógrafo», las palmeras, el perro–. «Isla respiración» e «Isla pájaro negro» son dos modos de la insularidad: el primero relacionado con el proceso de oxigenación que requieren los seres vivos para existir, y que convierte a la isla en un flujo de aire, un movimiento de entrada y salida, de retención y expansión, de velocidad y lentitud; el segundo, referido a lo animal pensado como una instancia de alteridad que libera a los seres y las cosas de sus formas y los vincula en nuevas relaciones, fuera de todo calco o estructura. Ambas zonas ponen a la isla en estado de variación permanente, convirtiéndola en una «haecceidad»², un lugar donde «todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas y partículas, poder de afectar y ser afectado» (Deleuze/Guattari, 1994:264). Lo que en ella ocurre se expresa en términos de intermitencia: la naturaleza, la memoria, la palabra, el amor o el yo son intensidades que tienen grados, vibraciones, velocidades distintas. No hay fijación o determinación de los seres y las cosas, sino su aparecer y desaparecer. Como ya anticipa el título del poemario, aquí no se trata de la isla de Trinidad, sino de una isla que flota en el mar y registra todo lo que en ella está vivo y siente: «Mis manos han sentido crecimientos puros», dice el hablante poético, que se convierte en «el mago que encanta los caminos». De aquí la posibilidad de pensar la poesía como un acto de magia que hace aparecer y desaparecer el mundo y que habla de la intermitencia de la isla y del lenguaje, su permanente mutación, como la ola, la luz, el viento, a través de «un cantar / que vino y olvidé y persigo todavía / por paraísos», una «música entregada en el desastre» (p. 10), mediante «hilos de lamento». La isla potencia los sentidos del yo poético que pierde sus límites al entrar en nuevas conexiones con el mundo; su condición apartada y distante, su estar en medio del mar, afuera

–del país, de la lengua, de la pertenencia–, sin ciudadanía, salvo la de ser «habitante» de una isla, exigen de él desterritorializarse, perder su nombre –«pero no bastan los nombres»–, expandirse y abrirse al contagio:

*Yo era enjuto, vegetal, azul, hoja de acero, fango, hoguera, tallo.
Tenía lunas, hambres, músicas, rojos acantilados, mujer mar.
Yo estaba completo, sumergido, ardiendo, oloroso a maní, risueño,
sonoro trajeando.*

Aquí el hablante poético enuncia la inestabilidad que lo constituye y lo desborda. El yo es producto del «trajear» de la poesía que, en el acto de su enunciación, quebranta los confines establecidos entre las cosas y las distribuye de otro modo. De esta manera, en la isla se fractura todo orden y se impone la co-presencia de tiempos y espacios, de elementos y seres, que conviven en estado de tensión y experimentación a través de la voz poética, que es un puro resonar de materias históricas, culturales, afectivas y naturales. La tenue referencia al colonialismo inglés vigente en Trinidad en los años del exilio de Cadenas –«brazos coloniales»–, el fantasma de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, causa del destierro del autor, la memoria del «calabozo» y de la tortura, circulan en los poemas junto al «susurro del viento», los «sonidos de selva», el ruido de los mercados, la interpelación amorosa. Aquí, en boca de la poesía, la historia y la cultura pierden su precisión fáctica y se convierten en acontecimientos sensoriales. Sensaciones y sentires son la materia que le da existencia a la isla, que vive de una agitación afectiva que la transfigura y la pone a vibrar como un eco prolongado que, en su despliegue, arrastra los objetos y seres que encuentra a su paso:

*Muelle de enormes llamas,
navíos que viajan al sol,
música de tambores,
sales desencajadas,
piélago de niños desnudos,
marineros que descargan plátanos olorosos.
Ciudad de corazón de árbol, de humedades temblorosas;
de juncos que danzan.
La luz golpea mendigos
divide el mundo en dos memorias.
Mi frente se hunde en la cesta del mediodía.
un espejo copia el deseo que se remonta al acosado
firmamento.
Soy latido, sonrisa, adoración.*

Llama la atención la estructura enumerativa de este poema en el que se colocan, uno tras otro, versos que nombran lugares y cosas con sus respectivas especificidades sin que haya, después de la enumeración, un verbo que realice una acción. Entonces muelle, navíos, música, sales, piélago, marineros o ciudad son nombres de un acercamiento que queda suspendido, postergado, flotando en el poema, que renueva su indefinición y apertura. El yo poético aparece en los versos finales transfigurado por la luz de la isla y convertido en molécula luminosa, en partícula afectiva que participa de la energía que se dispersa a su alrededor y de este modo se expande como una enumeración proliferante. No hay quietud para este naufrago que está lejos de todo, habitante de una «isla iluminada» que le señala el camino de regreso como búsqueda y tanteo de algo inalcanzable hacia donde desplazarse: «Sólo sé que ando, voy vengo, transcurro, sin conciencia». Porque partir es perder la posibilidad de regresar –«al irme no tengo adonde regresar»–. El destierro en Trinidad coloca al sujeto poético en el tiempo de una duración sostenida que sigue ocurriendo dentro del poema y al que el poema da continuidad. El gerundio es la temporalidad del desterrado que se devuelve y regresa a su «pueblo» sin moverse de la isla –«como devolviéndome», «siempre regresaba»–:

Perdido follaje.

*Caminé en la confusión por viejos muelles, bajo lunas
de bauxita, hacia otros brazos.*

Pero siempre era igual, siempre regresaba [...].

Si, por un lado, la estancia del «desheredado» en ese «reino extraño» que es la isla causa en él un desplazamiento imaginario hacia afuera, hacia esa lejanía –patria, país, casa– que el joven Cadenas mira en la foto analizada, por el otro, su residencia en esa pequeña tierra que flota lo convierte en un «habitante» más de sus orillas que participa de la energía que sacude sus «voluptuosos márgenes». La pérdida se transforma en conquista, en ocasión para conocer otra forma de pertenencia en la que lo ausente se adquiere por segunda vez, pero de forma interior: «No teníamos nada y éramos magníficos». Al «paraíso» el yo le rinde tributos y encuentra un lugar de resonancia para su «habla seca»: «Recuento. / No me alcanza la memoria. De maravilla en maravilla. / Cada día luminoso es otra invitación, / pero no bastan los nombres»:

*Pielago como fruta que acerco a mi boca.
Isla respiración, el que desheredaste para que se sostuviera
con su memoria, te
[ama.
En ti vivió, creció como un beso, enflaqueció frente a la luna,
fue conquistado.
Ahora hace ofrendas a cielo abierto, se ahoga sin clave, se sos-
tiene en su
[naufragio.
Desde entonces es un habitante.*

La isla afecta al exiliado, le toca el corazón, le otorga la experiencia de «sostenerse» en la memoria y, desde allí, aprender a vivir rodeado de agua, fuera de su marco de reconocimiento cultural y lingüístico. La isla lo conquista y captura su afecto. La lejanía, al apartarlo de su tierra de pertenencia, le exige buscar los ecos de su pasado en ese «viaje a donde todo gira» que es el destierro y reconocer hasta dónde la memoria es póstuma y se reescribe según las necesidades del presente. En la isla, el yo poético vuelve a ser niño, a jugar con barcos imaginarios –«De niño trasladaba mis barcos por tu mapa, / de puerto en puerto. / Hoy / cuánto han crecido!»–, a sorprenderse al mirar el vuelo de los pájaros sobre los barcos. Pero la memoria que circula en este poemario inorgánico y fragmentario cruza tiempos y espacios, y no siempre se precisa si el sujeto poético está en la isla o ya regresó a su país y desde allí la recuerda. Lo que importa es la relevancia que aquí tiene el proceso de rememoración como una manera de reescribir el pasado y restituirlo, con la brevedad que tienen las olas, que duran el tiempo que la espuma tarda en disolverse. Hay una circulación de afectos dentro del poema, de nostalgias que van y vienen y que la poesía hace resonar a través del viento, las olas, la luz, elementos que renuevan permanentemente su carácter efímero y leve. Se trata de una trama difusa que sopla en el poema y mueve los recuerdos de un lugar a otro, de la isla a tierra firme y viceversa, convirtiendo la memoria en corriente marina que arrastra pedazos de historia personal y colectiva para hacerlos derivar en palabra poética.

III

Al iniciar este trabajo me referí a *Una isla*, del poeta venezolano Rafael Cadenas, como un texto en el borde de la inexistencia a causa de su genética textual y su historia editorial; también desta-

qué la indeterminación formal como una marca de la obra de este autor. El recorrido de lectura propuesto muestra que estamos ante un libro que desde su título, sus líneas temáticas y el modo en que se enuncia la voz poética, ocupa el espacio de la indefinición, entendida como un modo de la representación en la que los límites del sentido están abiertos y donde, más que fijar la isla a un nombre y la experiencia del hablante poético a unos referentes precisos, lo que se busca es desestabilizarlos y ponerlos a flotar.

Pero además de lo anterior, *Una isla* va un paso más allá y desde ese tiempo lejano que son los años en que fue escrito, parece anticipar otra tendencia de su poética: la poesía como escritura de su desvanecimiento. *Una isla* se convierte en el destino de la obra de Rafael Cadenas: el poeta que se aísla y se exilia. Así como en la imagen del autor en *Port of Spain*, se observa una falta, un cuerpo en falta; de la misma manera, la poesía está en falta porque el lenguaje que la constituye está perforado. La palabra nombra una ausencia y el poeta sabe que debajo de la literatura no hay nada: «Mi fortaleza, / mi última línea, / mi frontera con el vacío / ha caído hoy». Para el poema es inevitable no caer en el vacío y anularse a sí mismo porque desconfía de su propia existencia y reconoce que, como la luz, como la espuma, solo dura el instante en que tarda en deshacerse. *Una isla* es entonces la certeza de una falta constitutiva del ejercicio literario que condena a la poesía al naufragio y a la desaparición.

NOTAS

¹ Todas las referencias a *Una isla* son tomadas de una versión mecanografiada por el mismo Rafael Cadenas en 1977, como se mencionó arriba. Mi experiencia de lectura realizada en una fotocopia de otra fotocopia de aquella versión a máquina le aportó a este trabajo una dimensión arqueológica, en el sentido de que se trató, no solo de leer el poemario, sino también su genética y sus ruinas. El material de lectura sometido a múltiples reproducciones generó, a lo largo de la redacción, una relación entre las ideas de indeterminación y desvanecimiento que aquí manejo y las características mismas del material cuyos poemas tienen una legibilidad precaria, a veces cercana a la desaparición. Por estas razones, decidí no colocar el número de página en los poemas y versos citados, dado que esta versión de *Una isla* no los tiene y me entusiasma la idea de pensar en una isla que no se puede enumerar y en una obra susceptible a desordenarse, desmembrarse, descomponerse. Por lo demás, agradezco a Gabriela Kizer haberme facilitado una fotocopia de esta versión mecanografiada.

² Para Deleuze y Guattari una «haecceidad» es «un modo de individuación muy diferente del de una persona, una cosa o una sustancia» partiendo de la idea de que «un cuerpo solo se define por una longitud y una latitud [...], el conjunto de los afectos intensivos de los que es capaz [...]» (1994:264). De esto se desprende que los seres vivos están determinados por relaciones de fuerza, velocidad, lentitud. Observa Deleuze en *Diálogos*: «Las haecceidades se expresan en artículos y pronombres indefinidos, pero no indeterminados, en nombres propios que no designan personas, sino que señalan acontecimientos, en verbos en infinitivo que no son indiferenciados, sino que constituyen devenires o procesos. HAECCEIDAD = ACONTECIMIENTO [...]. Una cosa, un animal, una persona, sólo se definen por movimientos y reposos, velocidades y lentitudes (*longitud*), y por afectos, intensidades (*latitud*). Ya no hay formas, sólo hay relaciones cinemáticas entre elementos no formados; ya no hay

sujetos, sólo hay individuaciones dinámicas sin sujeto que constituyen los agenciamientos colectivos. Nada se desarrolla, sino que las cosas llegan con adelanto o con retraso y entran en tal agenciamiento según sus composiciones de velocidad» (1997:104-105).

³ Rainer María Rilke dice: «Ahora bien, la pérdida, por cruel que sea, no puede nada contra lo poseído: lo completa, si se quiere, lo afirma: no es, en el fondo, sino una segunda adquisición –esta vez toda interior– y mucho más intensa» (en Agamben, 2001:21).

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 2001.
- Barthes, Ronald. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicaciones, 1990.
- Cadenas, Rafael. *Sobre abierto*. Valencia, Pretextos, 2012.
 - *Obra completa*. México, F.C.E, 2009.
 - *Antología*. Madrid, Visor, 2000.
 - *Antología*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1996.
- Deleuze, G., Guattari, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pretextos, 1994.
- Deleuze Gilles. «Causas y razones de las islas desiertas». En *La isla desierta y otros textos (Textos y entrevistas 1953-1974)*. Valencia, Pre-textos, 2005, pp.15-20.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.
- Isava, Luis Miguel. «Prólogo» a *Antología*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1996, pp. 7-11.
- *Voz de amante*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1990.
- Salas, Lisbeth y Cadenas, Rafael. *La cámara escrita 2 / Ros-tros y decires*. Caracas, Editorial Exlibris, 2010.

ENCADENADOS

Encadenado: Adj. Dicho de una estrofa: cuyo primer verso repite en todo o en parte las palabras del último verso de la estrofa precedente.

1. El verso es lo que menos importa. Según mi lectura de la poesía de Rafael Cadenas, se trata de un camino hacia el discernimiento. Este es el núcleo de su acción. La escritura poética es parte de ese camino, pero intuyo que hay un largo proceso de trabajo interior no escrito. En sus libros leemos el fruto de ese trabajo, lo que Cadenas alcanza a trasladar de su proceso interno de búsqueda.

«Lo que busca es regresar a una relación directa con el mundo y que la palabra sirva a esa relación», afirmó Guillermo Sucre en su ensayo La máscara, la transparencia.

La transparencia es una voluntad ética que se convierte, de manera natural, en parte de la estética de la obra de Rafael Cadenas. Son numerosos los fragmentos que aluden directamente al despojamiento de la retórica literaria, y de todo aquello que pueda ser falso en la palabra poética. El despojamiento estético sería el fenómeno, en la escritura, paralelo al discernimiento mental.

Hay escritos comparables en la práctica totalidad de su obra:

En *Los cuadernos del destierro*: «Quería que todo fuese como una pieza de música y ganoso de complacer mi oído olvidaba las indicaciones de mi corazón, pero mi verbo estaba ahí como una construcción dichosa si no cerrada, en espera».

En *Intemperie*: «Estamos aquí para decir verdad. Seamos reales».

En *Memorial*: «Palabras no quiero. / Sólo / atención / atención / atención».

(El gran escritor venezolano José Balza insiste en «la vibrante atención al presente, a la vida total», en la obra de Rafael Cadenas: «la orientación del alma como energía hacia lo inmediato, lo otro»).

Más energía, en *Gestiones*: «Soy / apenas / un hombre que trata de respirar / por los poros del lenguaje».

«No quiero estilo, / sino honradez».

En *Apuntes*: «Me llama la prosa, el apunte fragmentario, el jirón».

«El poema es una forma, un molde un artificio. ¿Cómo hablar con naturalidad dentro de ese marco?».

En *Dichos*: «Lo ordinario se transfigura, se vuelve lo que ya es –extraordinario– cuando nos damos cuenta de que pertenece a un todo que el pensamiento no puede abordar».

2. Pensamiento en la contemplación. La escritura de Rafael Cadenas surge en lo que se contempla en el silencio del pensamiento. Por esta razón, muchos de sus poemas están centrados en la búsqueda de la identidad, o dicho de otro modo, en el desenmascaramiento del yo impostor. Para llegar a aquel lugar donde el verdadero yo inicia el sendero que le corresponde.

En *Falsas maniobras*: «Hace algún tiempo solía dividirme en innumerables personas. / El apego es el enemigo».

En *Intemperie*: «Cada quien lleva un fantasma incómodo. A espaldas tuyas hacemos nuestra alegría»

En *Memorial*: «la labor de aprender a ser nadie».

En *Gestiones*: «El que cruza el vestíbulo asignado / se encuentra consigo / por primera vez».

En *Realidad y literatura*: «Un poeta [...] carece de identidad desde el momento que se ve continuamente en la necesidad de ocupar el cuerpo de otro. El obstáculo para la experiencia poética sería la identidad»

En *Dichos*: «¿Quién en lo profundo se vale de nosotros para romper su silencio?»

3. El silencio es una de las condiciones de la íntima alquimia que nos transforma. En el silencio se consume el despojamiento de las máscaras del yo. La personalidad es ruido: las huellas de lo que no somos impresas en lo que somos. Aunque pueda ser una música hermosa: las notas de la historia sobre nuestra partitura en blanco. En algún momento, resulta preciso desnudar por entero nuestro pentagrama y, partir de esa desnudez, establecer nuevas relaciones con uno mismo y con el resto de

la realidad. Entiendo que la renovación de esta manera de percibir es uno de los esfuerzos que realiza Rafael Cadenas con su poesía y que quizá lo ha alcanzado como ningún otro poeta en nuestra lengua. La ausencia de música ajena. Incluso la ausencia de personalidad, si la comparamos con otro gran maestro de la contemplación, Juan Ramón Jiménez, cuyos poemas puros están impregnados de un sí mismo mucho más evidente. La poesía de Rafael Cadenas es una caza imparcial, y parte de lo que él mismo define como una «profunda identidad con el Universo». Esta es el primer paso. Luego el poeta debe plasmarlo con una palabra verdadera, exacta.

En *Gestiones*: «Todo respira y da gracias / menos ellos».

En *Dichos*: «Regresar a la naturaleza tiene para mí un solo sentido: vivenciarnos como naturaleza».

En *Apuntes*: «No hago diferencia entre vida, realidad, misterio, religión, ser, alma, poesía. Son palabras para designar lo indecible. Lo poético es la vivencia de todo eso».

«Una expresión que fluya desde nuestro vivir».

En *Musa*: «Ser vocero / de la más oculta necesidad».

4. De ahí, también, la necesidad de un lenguaje. Pero, sobre todo, de ser conscientes de nuestra responsabilidad como emisores de cualquier texto; cuánto más si se trata de un escrito fijado para otros; y en la forma más prestigiosa de cualquier idioma: el poema. En la obra de Rafael Cadenas hay un doble compromiso del lenguaje con la propia lucidez, y también con la sociedad a la que está destinado. La honestidad y la coherencia implican que la escritura debe parecerse a la propia visión del mundo. La honestidad y la valentía implican que el lenguaje es el vehículo de nuestra acción en el mundo.

En *Anotaciones en torno al lenguaje*, Rafael Cadenas nos advierte de que la degradación del lenguaje tiene que ver con la degradación del espíritu humano: «La estafa verbal es un rasgo de nuestra época».

En *Dichos*, nos advierte: «Sólo en un sitio puede ser derrotada una sociedad: en el pecho de cada hombre».

En la Casa de América de Madrid, en octubre de 2014, afirmó claramente: «Si no hay democracia nos espera la barbarie».

5. Contra la barbarie, contra la ambición hueca –también la literaria–, contra el mundo gregario –también el poético–, contra la orquesta consentida de las vanidades estériles, contra la palabre-

ría publicada, contra el valor –pretendidamente universal– de la venta y beneficio, contra la confusión pública, contra la confusión íntima, obras como la de Rafael Cadenas nos resultan especialmente necesarias.

Leyendo a Cadenas, percibimos la retórica de gran parte de la escritura poética. Y de la absoluta importancia de que la palabra venga a la conciencia de cualquier lugar de la atención. De ser lo que uno es –y no lo que los demás, o la tradición, o la oportunidad o la moda quieren que seamos– y saber expresar con desnudez, con fidelidad, ese instante fragmentario de la verdad que a todos nos intercomunica.

En el festival Poemad de Madrid, en octubre de 2014, Rafael Cadenas matizó uno de sus versos: «El arte, si no es ofrenda, es vanidad».

En el caso del poeta, el arte es una ofrenda para otros, que hace la realidad a través del que escribe.

Lo invisible a través de lo visible.

El pasado y la intuición del futuro a través del presente.

Lo desconocido a través de lo conocido.

Y sucede a través de cada uno de nosotros: el lenguaje solicita una nueva expresión para seguir experimentando el mundo. Hecho con el conjunto de las manos. Pensado en el conjunto de las mentes. Encadenadas. Como si no lo fueran. Pero por fin fusionadas, comprendidas, en cada una de nuestras lecturas.

Andrés Sánchez Robayna:

«Los ojos son el lugar de encuentro del espíritu y el mundo»

Por Carmen de Eusebio

Andrés Sánchez Robayna (Santa Brígida, Las Palmas, 1952) es poeta y ensayista. Actualmente dirige el Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna, donde ejerce como Catedrático de Literatura Española. Conferenciante y profesor en diversos centros y universidades de Europa y América, fundó y dirigió las revistas *Literradura* (Barcelona, 1976) y *Syntaxis* (Tenerife, 1983-1993). En 1982 recibió el Premio Nacional de Traducción por su versión de la poesía completa de Salvador Espriu y dos años después el de la Crítica por su libro de poemas *La roca* (1984). Su poesía está reunida en el volumen *En el cuerpo del mundo. Obra poética (1972-2002)* (Galaxia Gutenberg, 2003). Entre sus libros de crítica y ensayo destacan *La luz negra* (1985), *Para leer «Primero sueño» de sor Juana Inés de la Cruz* (1991), *Silva gongorina* (1993) y *La sombra del mundo* (1999). Es también autor de los diarios *La inminencia* (1996) y *Días y mitos* (2002) y ha traducido a autores como William Wordsworth, Wallace Stevens, Paul Valéry, Joan Brossa o Ramon Xirau. Acaba de publicar *Variaciones sobre el vaso de agua* (Galaxia Gutenberg, 2015).

Usted comenzó su aventura literaria, a principios de los años setenta, enlazando poesía y crítica, traduciendo y haciendo enseguida una revista, algo que ha caracterizado su trayectoria. ¿Es la crítica uno de los signos de la modernidad?

Es inseparable de la modernidad, de hecho. La idea de Valéry según la cual todo

poeta valdrá como poeta lo que valga como crítico de sí mismo es, en realidad, extensible a todo escritor moderno. Porque crítica es, ante todo, autocrítica. O debería serlo. Aunque hay numerosos casos antes del siglo XIX en que creación y pensamiento se dan la mano estrechamente en un autor, son raros los escritores a partir del Romanticismo que



no incluyen la dimensión crítica, en mayor o menor medida, de manera directa o indirecta. Se puede hacer crítica de manera abierta y explícita o se puede hacer integrándola de un modo u otro en la escritura. Las dos posibilidades son válidas y pueden ser efectivas por igual. Cuando fallan la crítica y la autocrítica, el proyecto literario pierde uno de sus ejes, uno de sus modos de existencia. Pienso, por ejemplo, en Neruda, un poeta extraordinariamente dotado que en determinados momentos no pudo o no supo ser lo bastante autocrítico. También observamos la otra versión: es el sentido autocrítico lo que parece estar en la base de algunas obras breves, de obras que han quedado conformadas solamente por unos pocos títulos; por ejemplo la de un narrador como Juan Rulfo o la de un poeta como Claudio Rodríguez. Es probable que en esos casos haya actuado una conciencia crítica muy atenta a posibles reiteraciones, caídas, duplicaciones innecesarias, autoimitaciones, etc. Esa es, precisamente, una de las funciones de la conciencia crítica, es decir, indicar al escritor cuándo debe callar, cuándo tal o cual página no sólo no añade nada a lo ya hecho, sino que, al contrario, lo devalúa en cierto modo, por pura repetición. Hay, además, otra manera de hacer crítica: la traducción. Uno de los ensayos a mi ver más decisivos en la moderna teoría de la traducción, «De la traducción como creación y como crí-

tica» (1962), del brasileño Haroldo de Campos, insiste mucho en ese punto, el «criticismbytranslation» del que habla Pound y que marca a creadores tan diversos como Pasternak, Ungaretti o el propio Haroldo de Campos, grandes poetas-traductores. Todos ellos escribieron, además, ensayos críticos. Pero en el caso de un poeta como Paul Celan, vemos en cambio que él escogió la traducción, el «criticismbytranslation», en lugar del ensayo. Es uno de los ejemplos tal vez más extremos de esta actitud. En todos los casos, sin embargo, el pensamiento crítico es esencial, en cualquiera de sus formas.

En toda su poesía hay, creo, un sentido privilegiado: la vista. Lo visual, sin olvidar la hermosa sonoridad de su poesía y de su prosa, recorre su obra, porque además ha dedicado una atención constante a las artes plásticas. ¿Nos podría hablar de esta alianza?

Sí, «todos los privilegios de la vista», el bello verso de Góngora... Precisamente hablando de Góngora, una hispanista italiana, Enrica Cancelliere, sugirió hace años que la poesía gongorina está marcada por lo que ella llama la «pulsiones-cópica». Estoy plenamente de acuerdo. Y Góngora no es, por supuesto, el único poeta dominado por esa pulsión. En realidad, es uno de los signos o de los elementos más característicos de la imaginación poética. El mundo se celebra en los

ojos. Los ojos son, por así decirlo, el lugar de encuentro del espíritu y el mundo, de espíritu y realidad visible. Partimos de la vista, de la mirada, para llegar a otras realidades interiores, pero incluso en este caso es preciso contar con una huella, con trazos, con una signografía que dé cuenta de ese viaje. Pienso, por ejemplo, en Henri Michaux o en Alfred Kubin, pero también en muchos otros pintores-escritores. Y pienso en los propios pintores, por supuesto. En Paul Klee, pongamos por caso, también poeta. Imaginación poética e imaginación plástica están enlazadas por la raíz. Podríamos remontarnos en la historia al viejo Simónides, a la idea de la poesía como pintura que habla y la pintura como poesía muda, o al principio horaciano del *ut picturapoesis*. No será necesario ir tan lejos, pero esa alianza está muy arraigada en nuestra cultura. Y no sólo en ella. No hace mucho, encontré por azar que el pintor chino de paisajes Guo Xi, del siglo XI, descubridor del «ángulo de la totalidad» o «perspectiva flotante», escribió: «Los antiguos han dicho que la poesía es un cuadro sin formas, y que la pintura es un poema con formas». Es la misma idea, como se ve, y no creo que Guo Xi pudiera conocer ni a Simónides ni a Horacio. ¿O sí? Todo hace pensar que se trata de convergencias por la raíz; más aún, de «universales» culturales, nada extraños si pensamos que en varias culturas orientales la escritura es ideográfica y la caligrafía signográfica. Y así volvemos a Michaux y a Klee y a tantos otros escritores y artistas occidentales. No puede sorprendernos, de esta manera, que en Occidente, desde Baudelaire, algunos de los grandes intérpretes de las artes plásticas hayan sido los poetas, y los

ejemplos resultarían aquí incontables, desde Apollinaire y los pintores cubistas hasta Murilo Mendes o Cabral de Melo y su bello estudio sobre Miró, o Bonnefoy y su reciente monografía sobre Giacometti. He tenido la oportunidad de comentar esta cuestión con Bonnefoy. ¿Conoce usted, por ejemplo, su precioso ensayo sobre Edward Hopper o, algo que nos toca aún más de cerca, su libro sobre las pinturas negras de Goya? Es una lástima que no se haya traducido todavía, que yo sepa, el diálogo de 2003 entre Bonnefoy y Starobinski sobre la finalidad del acto creador a partir de las obras de Goya y Baudelaire (*Goya, Baudelaire et la poésie*). En mi caso, esta cuestión me ha interesado en distintos planos. Desde mis inicios en la escritura, hacia 1970 —y aun antes—, poesía y artes plásticas han estado para mí muy unidas, y recuerdo que en 1969 escribí y publiqué un poema a una pintura de Joan Miró. La imaginación poética ha estado para mí aliada en todo momento a la imaginación plástica. He escrito mucho sobre pintura y escultura, o sobre fotografía, y he recogido esos escritos en mis libros de ensayo, desde *La Luz negra* hasta *Deseo, imagen, lugar de la palabra*. Por supuesto, no tienen nada que ver con la crítica de arte convencional, si es que existe algo semejante. Son más bien tentativas, ensayos, escritos muy libres. Y he colaborado con artistas plásticos como Tàpies, Broto, Sicilia o Palmero en distintos libros y proyectos. Han sido siempre experiencias muy enriquecedoras para mí. También los artistas, lo sé por mi propia práctica, perciben esos «privilegios de la vista» y esa colaboración con los poetas como un beneficio invaluable. Dicho todo esto —y usted misma lo señala—, la

dimensión visual no es la única. Otro tanto podríamos decir del aspecto sonoro, de la musicalidad, también decisivo para mí. Y aquí conviene tener presente, como diría Machado, que la poesía no es ni pintura ni música ni escultura, por mucho que aprendamos de ellas.

En su reciente libro *Variaciones sobre el vaso de agua* aborda una serie de momentos, clásicos y modernos, en los que el vaso, figura y signo, se alía a la imaginación poética. El vaso es un objeto, pero es también, para los poetas y artistas que usted analiza y recrea, un símbolo, una sugerencia que lo trasciende. ¿Cómo ocurre esto?

Es un proceso. Volvemos a lo que comentábamos al principio acerca de las relaciones entre imaginación plástica e imaginación poética. Hay objetos dotados de un poder que va más allá de su mera función. Nos acompañan en la vida cotidiana y van adquiriendo para nosotros valores que rebasan su simple estar. A veces ese simple estar, de hecho, es ya misterioso. El objeto nos interroga a su manera, o lo interrogamos nosotros. La pintura, en la historia, nos ha enseñado que determinados objetos –un reloj de arena, un compás, una llave, una rosa– cobran un relieve peculiar y van más allá de ellos mismos. Son *otra cosa* sin dejar de ser lo que son. El proceso de la metáfora no es distinto, y tampoco el proceso de la imagen poética en general. El «en esto ver aquello» es, en realidad, un procedimiento mental y sensorial que opera por sustitución e intercambio de elementos. El vaso de agua, sin dejar de ser lo que es, nos

remite a algo distinto. ¿Qué? ¿De qué es metáfora? ¿Cuáles son sus valores como imagen? ¿En qué medida actúa sobre nuestro psiquismo más allá de su simple condición de objeto? No lo sabemos bien, y precisamente se trata de interrogarlo, de analizarlo en todos sus estados. Sólo que él mismo ya se ha ocupado de hacerlo, en la poesía, en la pintura. Un buen día me di cuenta de que conocía muchos poemas sobre vasos de agua, y yo mismo había escrito alguno, años atrás. Me vinieron a la memoria en ese momento, inmediatamente, *El aguador de Sevilla*, de Velázquez, los vasos de la pintura cubista, un lienzo de Chardin... La curiosidad y la investigación, tan unidas, hicieron el resto en cuanto a lo que podríamos llamar el «mapa» histórico de los vasos. No tardé mucho en llegar al maravilloso fotógrafo checo Josef Sudek, y al lienzo –o más bien fragmento de lienzo– de Zurbarán, lo mismo que a los poemas del danés Klaus Rifbjerg o el rumano Tudor Arghezi. Un simple repaso a primera vista de todas esas imágenes y poemas me hizo ver que el vaso de agua es un objeto polivalente, de dimensiones simbólicas muy diversas, y los mismos ejemplos que conocía, y otros que iban sumándose en el proceso de análisis, se agrupaban y formaban asociaciones de tipo material, espiritual, intelectual, sensible. Por ejemplo, caí en la cuenta de que el vaso tiene incluso una dimensión política, en un poema, por lo demás muy conocido, del norteamericano E. E. Cummings. El tipo de aproximación que aquí hago, y también el tipo de análisis, es otro modo de comprobar

las enseñanzas de las artes, tanto desde el punto de vista sensible como desde el ángulo moral. Y es otra manera de examinar el papel de las artes en nuestro mundo, después de asistir durante largos decenios al análisis formal –interesante en sí mismo, por supuesto, pero necesitado de otras perspectivas, tanto en la dimensión de la simbología y la iconología como en el del diálogo de las artes– de los análisis neocomparatistas. El comparatismo o, mejor dicho, el neocomparatismo, sí influyó en mí en este caso, lo mismo que en otros ensayos míos de los últimos años. Creo que es una línea de trabajo particularmente fecunda.

Habla de «la vida de la imagen», y ello me recuerda que ya Mircea Eliade habló de «animar una imagen». ¿Se trata de un mito poético?

Pudiera ser, pero los mitos, en todo caso, nos constituyen. Además, mito y símbolo están estrechamente relacionados. Y el ser humano mismo, no lo olvidemos, es «barro animado».

Afirma que «no se trata de desentrañar su sentido, sino de habitar un misterio», y creo que habla tanto de su propósito en este libro como de su actitud ante y desde la poesía ¿La poesía no sería conocimiento, sino una educación de los sentidos, una manera de estar, una pasividad activa, por decirlo de manera paradójica?

Puede ser todo eso al mismo tiempo, sí, sería un modo interesante de verlo. Es evidente para mí que la poesía constituye una forma de conocimiento, un medio de aproximación o de inter-

pretación de lo real. Pero también de actuación sobre lo real, hasta el punto de que el poema *crea* realidad. La idea de la performatividad del lenguaje, en el sentido de A. L. Austin, ha estado muy presente para mí desde hace ya algunos años. Pero la poesía es también, además, la experiencia o la versión que los sentidos dan del mundo, y más de una vez se ha mencionado, a propósito de la poesía, la reflexión de Marx según la cual «la educación de los cinco sentidos es el trabajo de toda la historia universal hasta ahora». Sostengo desde hace mucho tiempo, por otra parte, que la poesía no propone desentrañar un significado, sino habitar un misterio, penetrar en él, sumergirse en las realidades que nos interrogan y que nosotros mismos interrogamos. Pero si la poesía es esencialmente conocimiento, una forma de conocer el mundo que no podremos alcanzar de otro modo y que sólo ella hace posible –una forma tan válida como la filosófica o la científica, pero distinta de ellas–, ¿cómo conciliarla con el misterio, con la inmersión en lo enigmático? Tal vez la única manera de entender racionalmente esa conciliación –una conciliación que, por otra parte, el poeta vive con toda naturalidad– es viendo el conocimiento poético como un saber, sí, pero un saber del misterio, es decir, una misteriosofía. Por eso la poesía enlaza con las tradiciones ocultistas, de las que en muchos sentidos no se distingue, y es del todo congruente con su búsqueda y con sus hallazgos el interés que muchos poetas han experimentado por el saber oculto, las doctrinas herméticas, la magia y el esoterismo, porque de una ma-

nera u otra en todo poema late la visión del mundo como gran obra mágica. Novalis, por ejemplo, asocia las figuras del poeta y el mago. Todo poema aspira, en cierto modo, a esa paradoja que usted menciona, a romper la contradicción, a diluir el tiempo sucesivo y alcanzar el tiempo mítico originario.

Incide en este libro sobre los conceptos e imágenes de quietud y movimiento, una tensión y un diálogo que comenzaron, en lo filosófico, con los presocráticos. ¿La imagen poética es una alianza, aunque sea momentánea, de esa tensión entre lo temporal y lo atemporal, entre la fijeza y lo que se mueve?

Sí, así es en gran medida, al menos en mi percepción. Lo dice muy claramente el poema de Wallace Stevens que he escogido, en el cual la imagen del vaso de agua, como representación del poema, es –dice Stevens– un «estado entre dos polos». Y «también lo metafísico posee esos dos polos», añade. La imagen poética sería, pues, un estado, una tensión peculiar entre dos elementos opuestos que, milagrosamente, se concilian de pronto, se reconcilian. En el poema obra entonces, por sorpresa, por efecto de la imagen y de su poder sobre el espíritu, el principio de no dualidad, la disolución de los opuestos.

«Diálogo de lo líquido y lo sólido», escribe pensando en Góngora. Veo en esa frase una isla y una insularidad, ¿y usted?

Está bien visto, sí. El vaso es en cierto modo una isla, como lo sería todo objeto, pero en el caso del vaso de agua resulta tal vez más visible.

¿El vaso es una isla que tiene el mar dentro? ¿La isla es vaso rodeado de agua? Le hago estas preguntas recordando su libro *Cuaderno de las islas*.

Me alegra que mencione ese libro, un ensayo que tiene algunas analogías con estas *Variaciones*. . . Uno y otro pertenecen a la misma «familia»: la del ensayo como «poema intelectual», según la admirable expresión de Schlegel. En *Cuaderno de las islas* predominaba la propuesta de ver como una convergencia, e incluso como una unidad, las epifanías poéticas y el pensamiento prismático, el aforismo, el fragmento. En las *Variaciones*. . . los textos son algo más extensos, pero se trata de fragmentos, igualmente. En el ámbito de la imagen y de la metáfora, las analogías determinan un campo que tiende fácilmente hacia la alegoría, y tanto el vaso como el agua, y la unión de ambos, se prestan de manera ideal al juego metafórico y a los intercambios simbólicos.

Hablemos ahora de algo más general. Afirma H. M. Enzensberger que «toda generación cree en la singularidad de sus crisis». ¿Cuál cree que fue la singularidad de su generación?

¿Tiene alguna «singularidad» mi generación? Creo que la reflexión de Enzensberger se refiere, ante todo, a que cada generación se ve a sí misma distinta de la que la precede y la que la sigue; que cada generación, en definitiva, percibe sus «crisis» como algo diferente de las crisis de otras generaciones. Me parece que tiene razón, pero no encuentro que sea sencillo establecer qué crisis son específicas de cada generación, empezando por la propia. La reflexión po-

dría aplicarse, más bien, a cada «época» histórica. Es evidente que tengo en común con la gente de mi edad una serie de hechos históricos que nos afectaron a todos, especialmente los estertores de la dictadura franquista, la muerte misma de Franco, las esperanzas de la Transición, los ideales europeos y la decepción subsiguiente. Lo que no sé es si compartimos el modo de entender esos hechos y el modo de afrontarlos. Mi situación es la de un escritor insular, nacido en un territorio atlántico con unas peculiaridades culturales muy marcadas y con unos intereses intelectuales y estéticos que no sabría decir cuánta gente de mi edad comparte. Decididamente, me interesa más lo que singulariza a un escritor que aquello que simplemente, en el mejor de los casos, pertenece a su tiempo. Es lo propio o específico de ese escritor, a mi juicio, lo que debe retenerse. Y es eso lo que la teoría de las generaciones, en sus distintas modalidades, no consigue fijar, interesada como está, ante todo, en ordenar u organizar estructuras generales, en determinar lazos de época y establecer clasificaciones aplicables a grupos más o menos amplios. Pero el arte no clasifica, sino que desclasifica, como decía Marcel Schwob. Lo que es válido para el análisis de la historia general no lo es en cambio, en modo alguno, para el arte, para su búsqueda, para su aventura, que es siempre singular.

Usted siempre ha tenido una relación crítica con algunas propuestas de sus contemporáneos españoles. Ciertamente, la polémica poesía de la experiencia / poesía del silencio es ya histórica, y quizás ambos marbetes no respondieron a

sus verdaderas realidades. ¿Cómo ve la poesía en lengua española hoy?

Hablando de singularidad... Ni siquiera dentro de mi supuesto «marco» generacional hay consenso acerca de sus límites, de sus componentes, de su cronología, a causa sobre todo de una aplicación puramente automática –poco responsable, críticamente– de la teoría de las generaciones. Hay que ver las cosas en perspectiva. Sostengo desde hace mucho tiempo que el presunto cambio estético, presuntamente cristalizado hacia 1970 y protagonizado por la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, no fue en realidad sino un hecho gestual y muy epidérmico, cuya debilidad como tal se mostró de inmediato en la evolución de sus componentes. Sería un error pensar que no se supo entonces leer a algunos poetas de la «generación del 50», porque tal «generación» es a su vez, en gran medida, una construcción falsa, en la que se junta a autores de poéticas y obras muy distintas, unidos sólo por las fechas de su aparición cronológica. Porque, si usted se fija, tampoco se supo leer ni valorar entonces a poetas anteriores tan diversos entre sí como Blas de Otero o Francisco Pino. Es ahora cuando las injusticias críticas, por cierto, se hacen plenamente visibles, y tanto Otero como Pino fueron víctimas de la comodidad mental y del escaso nivel que mostraba la crítica. Intereses editoriales, grupales y hasta personales impusieron una visión absolutamente deformada de la poesía española, así como del papel de ésta en el conjunto de la poesía hispánica. Lo curioso del caso es que, del mismo modo que en 1960 se llegaron a manipular citas de Antonio Macha-

do –que se convertían entonces en citas falsas– para defender las tesis del «realismo», en 1970 se llegó, igualmente, en la antología que deseaba restaurar la «imaginación», a defender una modernidad tomada por los pelos. En realidad, ambas antologías traicionaban la modernidad: una negando los fundamentos simbolistas de la poesía contemporánea y la otra haciendo de la modernidad un juego frívolo. Lo primero fue oportunamente denunciado por Claudio Guillén y lo segundo ha quedado puesto de manifiesto en los debates, de muy escaso vuelo crítico, reducidos a la aplicación de puros clichés («venecianismo», «poesía del silencio», «poesía de la experiencia», «de la diferencia», de las «diosas blancas», etc.) sin contenido alguno y sin conocimiento de la poesía europea y, en general, de la poesía moderna. Claudio Guillén, en efecto, comentó en 1960 los «equivocos» o «equivocaciones» que suscitaba aquella interpretación de la poesía española, que implicaba –decía– una «no-crítica», y concluía, alarmado: «¿Debemos renunciar a ser inteligentes, y responsables también, ante el último siglo de cultura europea?». Pues bien, hoy se ve con claridad hasta qué punto aquellas interpretaciones deformaban y manipulaban tanto la historia como el presente vivo de la escritura poética. Por suerte, hoy podemos ser más objetivos, y eso quiere decir, ante todo, más plurales. Aunque seguimos teniendo un déficit de crítica, de pensamiento crítico, intentamos huir de los clichés y de las fórmulas simplistas, y por otra parte sentimos cada vez más la necesidad de ver la poesía española dentro de los rumbos de la poesía hispánica, porque las aportacio-

nes de la poesía hispanoamericana son de una importancia decisiva.

¿Nos cuenta algo de sus trabajos en marcha?

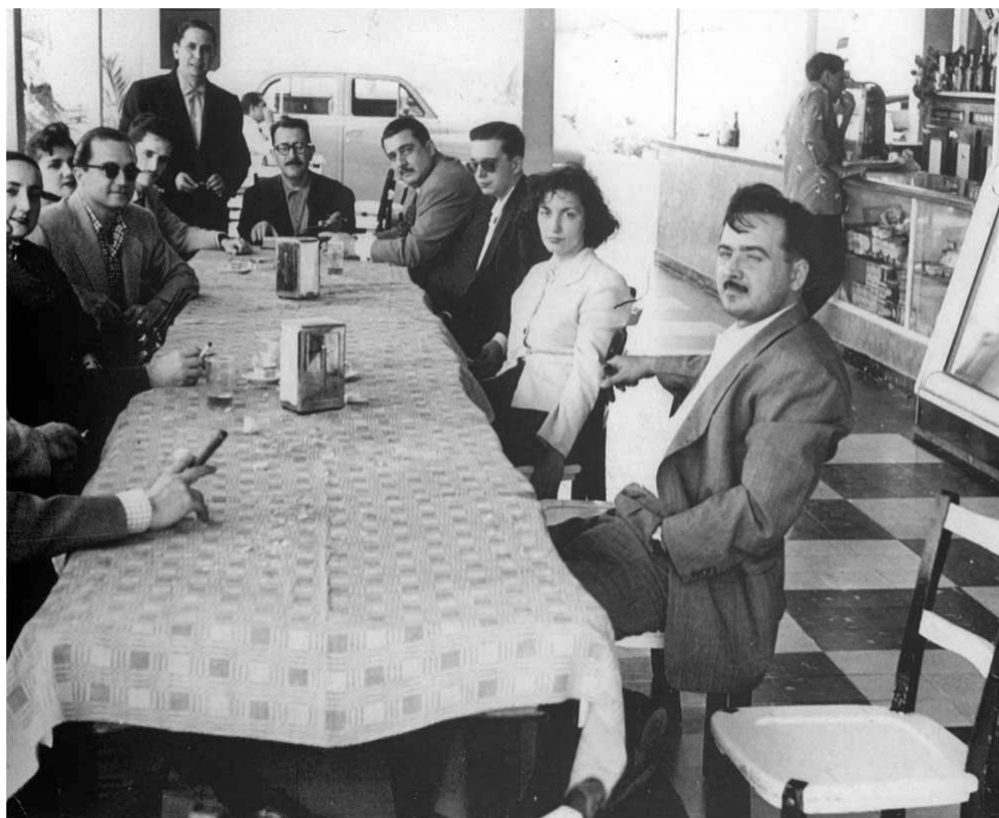
Además de un libro de poemas, estoy completando un nuevo volumen de ensayos sobre Góngora. Y he retomado mis estudios sobre Alonso Quesada, adaptando a un volumen de extensión media mi tesis doctoral de 1977, que quisiera publicar. Creo que conviene subrayar el interés de Alonso Quesada en la historia del modernismo y el post-modernismo. Precisamente ahora, en 2015, se cumplen cien años de la publicación de *El lino de los sueños*, un libro en el que convergen las líneas principales de evolución de la poesía hispánica en los estertores del modernismo y que, al mismo tiempo, muestra una personalidad poética única. Por otra parte, sigo traduciendo mucho, casi siempre dentro de los trabajos del Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna. Estamos concluyendo ahora dos libros extensos: una tercera muestra de poesía moderna –después de *De Keats a Bonnefoy* (2006) y *Ars poetica* (2011)–, que recoge a más de treinta autores, un libro con el que celebramos veinte años de actividad en el Taller y una amplia antología de los poetas metafísicos ingleses en la que venimos trabajando desde hace varios años.

¿Cuáles son sus lecturas habituales?

Son de lo más variado y cambian continuamente. Soy un lector omnívoro, sobre todo de ensayo y poesía. También releo mucho, y entre las relecturas incluyo, aquí sí, algunas novelas.

MESA REVUELTA

Del retorno en dos poetas cubanos



Por Eduardo Mitre

ELISEO DIEGO:

LA CASA DESHABITADA

De poeta de la luz y del goce de vivir ha sido considerado Eliseo Diego (1920-1994). Pero no es menos cierto que su obra encierra varios claroscuros, contrapuntos que intensifican ese esplendor que la distingue. Esas zonas de sombra se encuentran ligadas a la experiencia del retorno; no a la patria, pues, a diferencia de miles de sus compatriotas exiliados –Heberto Padilla, Eugenio Florit o Gastón Baquero, por citar solo algunos nombres significativos de la literatura latinoamericana–, el poeta permaneció en Cuba, aunque murió en México D.F, donde había decidido establecerse después de recibir el Premio Juan Rulfo. Con todo, en Eliseo Diego se trata indudablemente de un retorno al hogar de la niñez y del ingreso en sus recintos ahora poblados por fantasmas, tal como expresa en «Bajo los astros», poema que se inicia con estos dos versos formidables: «Es así que la casa deshabitada, por la tarde, / suena de pronto como el cordaje de un barco». A partir de ellos, el poeta constata que el espacio añorado no existe sino en el recuerdo y siente la necesidad de dar testimonio del mismo, sentando denuncia por el despojo padecido: «es preciso que alguien, que alguno de nosotros venga, y diga: los cubiertos de la casa, qué se hicieron, / alguien se los ha robado». El poema se extiende en la rememoración de los sitios y seres familiares que entonces la habitaban:

[...] y aquí cosía mamá sus misteriosas telas blancas,

y aquí entró aquel día el tímido lagarto, y aquí la mosca extraña que zumbaba,

y aquí la sombra y los cubiertos, y aquí el fuego, y aquí el agua.

Su conclusión es inequívocamente amarga: no hay testigo ni testimonio porque el sitio del retorno ya no existe:

[...] y es como si no hubiese venido nadie, como si nadie mirase los recintos del hombre, bajo los astros.

Si, como Gastón Bachelard señalara, la casa y el universo guardan una estrecha correspondencia, al punto que la primera permite habitar el segundo, en los versos citados, la casa –o lo queda de ella– no permite ver más que un cielo distante, ajeno. La casa sin la familia que la habitaba es un páramo, una tierra baldía. No menos sombría es su visión en «La casa abandonada», poema escrito muy posteriormente. Tan breve como denso, comporta una suerte de microrrelato: un hombre vuelve y sube por las crujientes escaleras al piso de arriba, donde «el cúmulo de inútil sueño aguarda». Al darse la vuelta y mirar hacia abajo, percibe el vértigo del vacío recorrido por el viento. Entonces, el narrador pregunta al personaje, que es él mismo: «¿Vas a entrar en él, a sumergirte?» No hay respuesta, sino duda, y el zumbido de una mosca –tal vez la misma de «Bajo los astros»– que «se afana contra el ciego cristal». Luego, en un desenlace veloz, el desdoblamiento del sujeto:

Mira:

tú estás en el primer peldaño. Lívido te estás mirando a ti con toda el alma como si fuese para siempre.

Y ya

no estás arriba, ni tampoco abajo.

*Zumba
sola por fin la torva prisionera.*

¿Qué ha sucedido? Un mirar hacia abajo, el fulminante cruce de miradas del sujeto con su sosias y, al instante, su precipitación en el vacío. La mosca, muy distinta de la que evoca con ternura y piedad José Martí –tal como nos muestra Orlando Gonzales Esteva en un precioso libro¹– se queda sola y torva. Esa mosca es «la mosca azul anunciadora de la muerte» de la elegía quechua.

Por el aire gótico que rezuma y el terror que exuda, «La casa abandonada» se presta a un paralelo con el poema 609 de Emily Dickinson, pues ambos, en su potente brevedad, expresan un retorno a la casa a partir de una tensión en aumento que desemboca en una revelación terriblemente indecible. En los dos poemas, hay miradas que se cruzan, ojos que se enfrentan. Pero las diferencias no son menos perceptibles: el movimiento en el poema de Dickinson es horizontal, de afuera hacia adentro y viceversa; en el de Diego, vertical, ascenso y precipitación en el vacío desde el alto interior de la casa. El poema de la solitaria de Amherst se detiene en el umbral y remata en la huida; el del autor de *El oscuro esplendor* (1966), en la caída mortal.

FINA GARCÍA MARRUZ:

LA CASA EN QUE ESTUVIMOS

«Canción de otoño»², uno de los poemas más conocidos de Fina García Marruz (La Habana, 1923) me recuerda ineludiblemente a «Canción de otoño», de Paul Verlaine, y a «De otoño», de Rubén Darío. En los tres poemas la estación es el secular símbolo de la vida

humana, que ingresa en la nostalgia del pasado, de la juventud. En rigor, temáticamente, el antecedente más puntual del poema de Fina García sería la Rima LIII de Gustavo Adolfo Bécquer –«Volverán las ocultas golondrinas»–, pues como en el gran romántico sevillano, la irreversibilidad del tiempo y del amor es el tema central de su canción. El escueto e incompleto epígrafe que la precede –«Conoces tú el país?...»– proviene del *lieder* de Goethe, que comienza así: «¿Conoces el país donde florece el limonero, / centellean las naranjas doradas entre el follaje oscuro [...] Lo conoces acaso?»³. Variaciones de frases, de imágenes e interrogaciones de ese poema se incorporan en «Canción de otoño» en un tejido intertextual en que el lamento se repite con la frecuencia de una letanía. Sin embargo, pese a tal proximidad, la «Canción de otoño» difiere de su modelo: el lamento de Mignon en la canción de Goethe apunta al futuro, en tanto que en Fina García todo se refiere al pasado, al comienzo mágico del enamoramiento ya desvanecido y sustituido por un sentimiento de desesperanza: «Cómo volver allí, como volver / al lugar que está / sólo a unos pasos de aquí, ¿tú lo conoces?». Ese allí es un ayer. En el ámbito de ese lejano y rememorado encuentro se vinculan el placer de la compañía amorosa y la pasión compartida por la literatura:

*Allí nosotros solos, los fugaces,
entre el muro real, la tarde eterna,
estuvimos hablando de los libros
preferidos, oyéndonos las voces.*

El poema concluye: «¿Conoces tú el país en que se vuelve? / Y sin embargo escribo sobre su polvo “siempre” / Yo

digo siempre como el que dice adiós». Conclusión, como se ve, hartó ambigua o elusiva, al punto de semejar una aporía a la manera de Roberto Juarroz. Pero estos versos, leídos por un exiliado cubano, ciertamente adquirirían de inmediato un sentido claro y distinto. Pasemos a otro poema, el segundo de una serie de trece titulada «Visitaciones», como el libro al que pertenecen, publicado en 1970. Estos versos del poema comentado –«Lo imposible es la casa en que estuvimos / y como a mí me sonaban tus palabras»– lo introducen bien. El poema 2 de «Visitaciones» expresa el retorno a la antigua casa y se inicia con la imagen de las escaleras, señalando de entrada un movimiento ascensional. Pero tal imagen se resquebraja en el segundo verso, ya que las escaleras no conducen en el presente a ningún sitio de la casa, por lo demás sentida como ajena. Y súbitamente, cuando todo parecía sinónimo del vacío, surge una voz familiar, reconocida por el visitante, pero no identificable para el lector ¿Es la voz del padre o de la madre? ¿O de uno de los abuelos? Solo sabemos que es una voz que no requiere respuesta:

*La voz sola nos llama, suficiente,
cual si nada pudiera hacerle daño,
en el pasillo inmenso [...]*

Recordemos que ese pasillo se encuentra en «Canción de otoño», pero «cubierto de polvo», y aquí reaparece con el atributo acordado por un adjetivo impecable. Lo que a continuación se precipita es la lluvia; una lluvia inofensiva «que no puede mojarnos», aunque «no se cansa de rodear un día preferido» – otro adjetivo que nos remite a «Canción

de otoño», a los «libros preferidos» por la pareja de entonces—. Las tres líneas finales dejan el poema en trece versos exactos: «Uno toca la puerta de la casa / que le fue deparada a nuestras manos / mortales, como un tímido consuelo». Y ahí comienzan, creo, las visitaciones, las rememoraciones de presencias como la del amigo «de todos más amado», que «no se irá jamás ni puede irse» (poema 3), la del «Huésped que viene de muy lejos» (poema 8) y la «del gozoso diálogo hasta la puerta de la casa» (poema 11). Es más, en el poema 12 y último de la serie escuchamos una carta de creencia, una declaración de fe en el regreso, en el reencuentro y la restitución de todo lo perdido:

*Oh lo real, el mundo en el misterio
de nuestra juventud, que nos aguarda!*

Nos ha sido prometida su alegría.

Nos ha sido prometido su retorno.

Eres lo que retorna, oh siempre lo sumos.

Pero no como ahora, amigo mío.

Escritas veinte años después, «Visitaciones» es la contrapartida de «Canción de otoño», pues en ellas todo es reversible, restituible, y apunta al futuro en el que se incluye «nuestra juventud que nos aguarda». Tamaña esperanza ¿no reposa sobre la fe en la resurrección, tal como reza el Credo cristiano? Sin lugar a dudas: Fina García integra, con José Lezama Lima y Eliseo Diego, un regio trío de poetas católicos de la poesía en cubana y latinoamericana. Pero detengámonos en

los dos últimos versos del poema arriba citado:

Eres lo que retorna, oh siempre lo sumos.

Pero no como ahora, amigo mío.

¿A quién se dirigen? ¿Quién es ese *amigo mío*? ¿El mismo de «Canción de otoño»? ¿Se trata del anuncio de un definitivo reencuentro en la otredad, distinto

del de aquí y ahora, o es más bien la exultación del que está sucediendo en el presente? Tal vez de ambos, en esa dialéctica –señalada por Jorge Luis Arco– entre la cercanía y la lejanía, entre la inminencia de la revelación y su fugacidad, entre la presencia y la ausencia que distingue a la obra de la autora. Nada raro, pues, que la imagen del pasillo tan recurrente en ella, alcance el rango de un verdadero símbolo.

Nota: Estos dos ensayos forman parte de *La Puerta del regreso*, libro inédito sobre la experiencia del regreso en varios poetas latinoamericanos contemporáneos. Ambos ensayos, inéditos, fueron escritos con bastante anterioridad a las recientes relaciones políticas establecidas entre los gobiernos de Cuba y de los Estados Unidos.

NOTAS

¹ González Esteva, Orlando. *Animal que escribe. El arca de José Martí*. Madrid, Vaso Roto. Ver sobre todo el capítulo «No matarás», en el que el autor nos muestra «el caudal de finura de espíritu de Martí», semejante al del poeta japonés Issa en su tratamiento de las criaturas naturales, entre ellas, la mosca (pp. 63-67).

² En la cita de poemas y versos de la poeta, sigo la edición de *Antología poética* (Selección y prólogo de Jorge Luis Arcos). México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

³ Es la voz de Mignon, personaje de la novela de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meisteir* (1821) –un personaje aparentemente marginal, en la novela– quien encarna un destino aciago bajo el signo del abandono. Tanto el personaje como las canciones de la novela inspiraron a grandes compositores como Robert Schumann, Beethoven o Schubert, entre otros.

A la sombra de los ídolos

Por Juan Arnau



No recibimos sino lo que damos.

–Samuel T. Coleridge

Cuando oímos la expresión «salvar las apariencias» solemos pensar en una dama de sociedad presidiendo una cena en la que algo ha ido mal en la cocina. No era así en el siglo XVII.

–Owen Barfield

Salvar las apariencias (ed. Atlanta 2015) es un libro ligero, pero contundente. Lo preside un motivo evanescente: el arcoíris. Un fenómeno que advierte del alcance de nuestra creación, de todo aquello que procede de la mirada de la criatura, hoy llamada organismo. El motivo sirve al despliegue de una serie de propuestas que se erigen a contrapelo de la modernidad. Entre ellas podemos citar las siguientes: no hay algo así como una realidad extramental; todo lo que se aparece –el mundo familiar y sus nubes blancas, el ruido de la cascada o el gesto del amigo– pertenece a un sistema de representaciones colectivas; el mundo fenoménico no es enteramente independiente de la volición del hombre; llegará un momento en que habrá que elegir entre la verdad de las apariencias y la ilusión elaborada de lo «no representado» (las partículas de la física); la participación es un modo de experimentar el mundo de manera inmediata y, allí donde sobrevive la participación, los fenómenos se experimentan colectivamente como representaciones y no como ídolos; la idea común del espacio –un vacío tridimensional e ilimitado– resulta inadecuada. Todo esto puede resultar desconcertan-

te a primera vista, pero no se trata de una chifladura de la contracultura ni de un arrebató místico, sino de una insurgencia que tiene ya un largo –aunque invisible– linaje en el pensamiento europeo.

Entre todas las tesis de Barfield hay una de carácter *oriental* especialmente significativa y audaz. Una visión gestada en Irlanda y en los lagos de Cumberland –límitrofes con Escocia– y barajada por excéntricos como Berkeley o Coleridge, que la ilustración alemana descartó quizá precipitadamente. Esa tesis sostiene que si algo puede salvar al mundo, si algo puede evitar el desmoronamiento del mundo tal y como lo conocemos, no es la ética o la moral de los seres conscientes, sino la imaginación. Hay una responsabilidad imaginativa que se fundamenta en que la imaginación, como el resto de las facultades mentales, es coextensiva de eso que llamamos fenómenos.

Owen Barfield (Londres, 1898–Forest Row, 1997) dice en su introducción que no escribe un libro de metafísica, sino un libro de historia. No hemos de creerle. Su libro se inscribe en esa corriente subterránea a la que hemos aludido, una *filosofía de la percepción*, que desde Berkeley tiene ilustres y desoiídos re-

presentantes en la modernidad europea –Goethe, Bergson y Whitehead, entre otros–. Es cierto que hay algo hegeliano en el planteamiento, una claridad retrospectiva y una fascinación por la historia, pero la perspectiva que ofrece no es ni mucho menos lo más significativo del libro. Barfield no se propone escenificar el despliegue del espíritu –desde Éfeso a Berlín–, pero sí las etapas decisivas en la «evolución» de la conciencia. Eso sí, no hay nostalgia. Aunque la conciencia haya involucionado y enfermado, esa dolencia le servirá de trampolín. En su narración, el hombre no es un ídolo hueco ni una marioneta biológica, sino el escenario donde sucumbe la «participación original» y en el que resurge la llamada «participación final». Leyendo a ambos se tiene la sensación de que «la evolución biológica de la raza humana es sólo la mitad de la historia, la otra mitad aún tiene que ser contada». Una tarea que en el caso de Hegel se hace desde el idealismo alemán y en el caso de Barfield desde el empirismo británico. El resultado es un libro extraordinario que reivindica una revolución silenciosa, desde dentro. Este reseñista, afectado como está por sus incursiones en la indología, encuentra dos objeciones al enfoque de Barfield. La primera ya se ha mencionado, su hegelianismo; la segunda es herencia del ambiente erudito de su época, el eurocentrismo. No obstante, estas objeciones resultan insignificantes si se tiene en cuenta la propuesta y el alcance general de la obra.

Salvar las apariencias es una crítica de la idolatría. Su tesis fundamental es que vivimos en un mundo de ídolos. Y para explicar cómo y por qué, se distin-

guen tres formas de la actividad mental. La primera se llama *figuración* y es aquello que permite convertir las sensaciones en cosas: un sonido en un mirlo, un aroma en café, una mancha verde en un roble. La figuración es aquello que, junto a la percepción, fabrica la representación. La segunda actividad, llamada *pensamiento alfa*, establece relaciones entre dichas representaciones. La tercera actividad, el *pensamiento beta*, es el pensamiento del pensamiento –lo que habitualmente se llama filosofía– y el pensamiento sobre la percepción, la figuración y el pensamiento alfa. Aunque los préstamos e imbricaciones resultan evidentes, se puede decir que la figuración domina la actividad mental del artista, el pensamiento alfa la del científico y el pensamiento beta la del filósofo. Pero no hay barreras infranqueables entre ellos y su distinción es consecuencia de sus contenidos. El libro de Barfield, que es un ejercicio de pensamiento beta, trata fundamentalmente de la relación entre la figuración y el pensamiento alfa.

La obra se inicia, como dijimos, con un motivo central a toda la reflexión: el fenómeno del arcoíris. Todo el mundo estará de acuerdo en que en su aparición concurren el sol, las gotas de lluvia y la propia visión. Lo que se plantea es si el arcoíris está realmente ahí fuera, es decir, si existe con independencia de la visión. La diferencia, a efectos prácticos, entre una alucinación –el arcoíris visto en un día sin sol ni lluvia– y una visión es que, aunque ambos sean apariencias o representaciones, la primera es individual y la segunda compartida. Pero con un árbol pasa algo parecido. Vemos el árbol, pero a diferencia del arcoíris, si nos

acercamos podremos tocarlo, escuchar el viento entre sus hojas, oler su fruto. Y, del mismo modo que el arcoíris es fruto de las gotas suspendidas de agua y de la visión, el árbol será el producto de algo no representado –las partículas, que supuestamente constituyen su materia– y de la visión y el resto de los sentidos. Sea cual sea nuestra consideración de lo «no representado» –las partículas en sí mismas–, el árbol como tal es una representación. Y la diferencia entre el «árbol real» y el «árbol ilusorio» –el de un espejismo, por ejemplo– es la misma que la diferencia entre un arcoíris real y otro alucinado: que otro pueda verlo, participar en él. Ambos son representaciones colectivas.

Por lo tanto, el mundo familiar de todos los días –y ésta es una de las premisas del libro– es un mundo de representaciones colectivas. Cualquier discrepancia entre mis representaciones y las de los demás da pie a eso que llamamos irrealidad o locura. Si dejamos el mundo cotidiano y nos adentramos en el mundo disciplinado y riguroso del laboratorio, entonces podrá ocurrir que lo no representado –electrones, protones y neutrones–, eso que supuestamente existe *independientemente* de la percepción, constituye a su vez –y paradójicamente– un sistema de representación colectiva, y en cierto sentido abstracto: no es posible tocar la onda de probabilidad que describe la ecuación de Schrödinger ni ver las partículas, únicamente el rastro que dejan en la cámara de burbujas. El mundo de las partículas no se percibe de un modo natural, con los sentidos y la memoria, sino a través de intermediarios e inferencias. Por lo primero es mediado, por lo segundo abstracto. Es

un mirar, en cierto sentido, *ciego*. Y ese particular modo de mirar, que inaugura una nueva experiencia de la naturaleza saltada de inferencias y abstracciones, comienza a ser hegemónico a partir de la Revolución científica. El mundo empieza entonces a percibirse como si fuera puramente exterior y material, como si estuviera inanimado y divorciado de la percepción consciente. La vieja participación, clásica y medieval, se abandona.

PARTICIPACIÓN

La etnografía asoció el concepto de participación con el animismo y a la «mente primitiva». Una mente virtualmente incapaz de asumir el principio de contradicción. El mundo que los antropólogos creían que veían los primitivos no era un mundo como el nuestro. Lévy-Bruhl y Durkheim lo explicarían diciendo que en el acto de la percepción ellos no se despegan, como hacemos nosotros, de las representaciones. Unas representaciones gobernadas por la participación, por la simbiosis entre el grupo y el tótem. Barfield va más allá y sugiere que los primitivos no perciben los mismos fenómenos que nosotros. La diferencia entre la mirada primitiva y la nuestra no es sólo resultado de un pensamiento alfa diferente, sino de una figuración diferente. En ella los fenómenos son tratados como representaciones colectivas producidas por esa otra forma de figuración. Y la participación es la clave de esa diferencia. ¿Qué significa esa participación? La certeza –para nosotros perdida– de que existe un vínculo extrasensorial entre el percipiente y las representaciones. Un lazo que recuerda al mediador, a veces llamado *el testigo*, de

la teoría de la percepción de Śaṅkara. Es decir, que no sólo pensamos diferente, sino que los propios «fenómenos» son diferentes. Esto es algo que podrá reconocer cualquiera que haya pasado el tiempo suficiente entre indígenas tribales o sofisticados brahmanes.

Aunque hay mentes que se ejercitan cada día en la participación, el individuo moderno solo lo hace de manera inconsciente. Puede evocar ese estado de percepción compartida mediante el pensamiento beta, y también mediante ciertos ejercicios de la mente, pero su participación en los fenómenos está excluida de la conciencia inmediata y no es algo que experimente de manera natural. Barfield llama *participación original* a este tipo de participación primitiva –ahora inconsciente–, para distinguirla de la *participación final*, que será el eje de su reacción contra la idolatría moderna. Una postura que, a diferencia de otras similares, no aboga por un retorno a la participación original. El pensamiento beta puede llegar a reconocer que la actividad del percipiente contribuye decisivamente a las representaciones colectivas, y que en la otra cara de los fenómenos hay algo que es de la misma naturaleza que el yo que percibe. No se trata pues de fenómenos mecánicos o accidentales, sino que dependen de la voluntad. Y resulta crucial admitir que, cuando tras la Revolución científica los hombres empezaron a ejercer el pensamiento alfa, éste se dirigía a representaciones colectivas –de tipo participado– y no a las representaciones colectivas no participadas modernas que son precisamente el producto de su hegemonía. La idolatría moderna consiste precisamente en con-

siderar esas representaciones colectivas como cosas, como objetos reales cuya existencia es autónoma e independiente de cualquier tipo de percepción. Un buen ejemplo de la dominación de este tipo de idolatría lo encontramos en ciencias que se ocupan del pasado, como la astrofísica o la geología. Si admitimos la tesis de que los fenómenos no son enteramente independientes de los sentidos, ¿qué decir de la historia de la Tierra o del universo antes de la aparición de seres conscientes? Dichas representaciones suponen que el comportamiento de lo «no representado» ha permanecido inalterado. Pero esto no quiere decir que se trate de concepciones absurdas, simplemente hay que considerarlas en lo que son: meros modelos nocionales o «experimentos de pensamiento» del hombre contemporáneo. De no hacerlo así, esas imágenes se convierten en «ídolos de estudio». Bajo esta luz, el sentido común moderno no apela a las «cosas tal como son», sino a representaciones colectivas que resultan obvias por la educación, el lenguaje y la experiencia cotidiana –tres formas de lo colectivo–. Cuando echamos la vista atrás, será un error sustituir subrepticamente nuestros propios fenómenos por aquellos con los que trataban los antiguos –un error muy común en la historia de la ciencia decimonónica y que empieza a ser subsanado por los historiadores de la ciencia–. Los átomos de Demócrito estaban muy lejos de ser los átomos de hoy.

En este punto, resulta fácil advertir que el pensamiento alfa puro excluye la participación. De hecho, es un esfuerzo por destruir la participación y edificar sobre sus ruinas la objetividad, pues la

participación hace que los fenómenos sean menos predecibles y peormente calculables. Es a partir de la Revolución científica cuando el pensamiento alfa empieza a interesarse en los fenómenos sólo en la medida en que estos pueden concebirse como independientes de la conciencia. Y esa distancia permite la entrada del aparato matemático para el análisis de lo «no representado» –las partículas–.

Como hicieron antes los románticos, Barfield reivindica el viejo sentido de la palabra «teoría» (θεωρία), que en la Grecia clásica significaba contemplación. Las teorías son ventanas, como apuntó David Bohm, modos de mirar, momentos de participación consciente. Hay una diferencia de talante entre una teoría que se espera que resulte verdadera y otra cuya verdad o no verdad resulta irrelevante. La teoría geométrica para el movimiento planetario respondía, para aquellos que la idearon, a este segundo sentido. Se trataba simplemente de un recurso para *salvar las apariencias*. Ello no impedía que hubiera otros recursos completamente diferentes que también lo lograrán. Lo decisivo era cuál de estas «contemplaciones» resultaba más fácil de manejar a efectos prácticos. Esa visión se ha perdido y la teoría se confunde hoy con la verdad –las hay ciertas y las hay falsas–. El foco se ha desplazado de la percepción a la abstracción, de lo que nos implica interiormente en la vida de cada día a algo que está ahí fuera, inerte y estático –la teoría no cambia mientras el mundo lo hace–. Lo que antes era una ventana ahora es una puerta abierta a verificaciones, predicciones y manipulaciones. Y esa puerta se abre

cuando Copérnico y Galileo empiezan a pensar que la hipótesis heliocéntrica no sólo salvaba las apariencias, sino que era físicamente «verdadera». La hipótesis se convierte en verdad última sobre la que erigir la Revolución. El comentario de Barfield lo ilustra muy bien:

«Cuando al hombre corriente se le cuenta que la Iglesia dijo a Galileo que podía enseñar copernicanismo como una hipótesis que salvaba satisfactoriamente todos los fenómenos celestes, pero “no como si fuera la verdad”, suele sonreír. ¡Pero era realmente así como se había enseñado la astronomía ptolemaica! No fue una negativa casuística, fue la negativa a la introducción de una nueva doctrina capital. Lo que se temía no era simplemente una nueva teoría sobre la naturaleza de los movimientos celestes, sino una nueva teoría sobre la naturaleza de la teoría, a saber: que si la hipótesis salva todas las apariencias, entonces es idéntica a la verdad».

Ahí está la génesis de la epistemología contemporánea. El momento en el que nuestras representaciones colectivas empezaron a tomar modelos mecánicos y geométricos de la física y las matemáticas. «La máquina es geometría en movimiento» y esa es la nueva imagen del cielo. El problema no es tanto que, como imagen, sea más o menos inspiradora, más o menos hábil, ofrezca perspectivas interesantes o tediosas; el problema es que esa imagen no se toma como tal, se toma como verdad. No es una metáfora más del mundo, especialmente apta para ciertas predicciones y experimentos, sino que pasa a considerarse la «verdad» del asunto. Y la literalidad se convierte en la enfermedad moderna.

La máquina del mundo funciona sola y los últimos vestigios de participación han sido borrados. Las mentes europeas abandonan gradualmente el interés por la figuración y el pensamiento beta y el foco de actividad se desplaza al pensamiento alfa. A partir de ese momento, el conocimiento al que aspira la ciencia se convierte en un tipo de conocimiento que Barfield llama de «tablero de mandos», que permite conducir un automóvil sin conocer los mecanismos de combustión interna, y al mismo tiempo favorece la transformación de la naturaleza. Esta nueva concepción del saber encaja a la perfección con el culto al progreso de las sociedades tecnológicas modernas. Se cree que el conocimiento es aquello que puede hacer que la naturaleza cumpla nuestros deseos. Nos mueve el hilo fino del deseo, pero nada queremos saber de sus brillos. Barfield, en sintonía con el empirismo radical de William James, se aleja del literalismo del laboratorio e insiste en considerar las teorías de la física como meras hipótesis para «salvar las apariencias» –sin una relación necesaria con la verdad última–. Exige tratarlas como tales e implícitamente recomienda reservar esas leyes para los objetivos de la física, dejándolas a un lado cuando atendemos a otras cuestiones.

La creencia inaugurada por la Revolución científica de que las leyes físico-matemáticas constituyen una verdad y no una hipótesis ha calado casi universalmente entre los hombres civilizados. Un modelo que ha ido colonizando sucesivamente otras ciencias como la biología o la geología, que hacen de sus objetos

científicos objetos no participados. La única insurgencia significativa aparece, curiosamente, en la vanguardia misma de la física: la teoría cuántica anuncia – con poco éxito, por el momento– el colapso del modelo mecanomórfico. Pero al margen de esta anomalía, el reino de la literalidad apenas se ve asediado. Las cosas son ahora independientes de la mirada humana:

«Se las ha revestido de la independencia y el carácter extrínseco de lo no representado. Pero una representación que es colectivamente malinterpretada como algo esencial no puede llamarse representación. Es un ídolo. Así, los fenómenos son *ellos mismos* ídolos cuando se los imagina gozando de esa independencia de la percepción humana, que de hecho solo puede ser propia de lo no representado».

Cabe entonces preguntarse si la evolución que describe la paleontología, la geología o la astronomía no es sino la evolución de ciertos «ídolos de estudio». Una evolución mecánica, de choques de ídolos contra ídolos. En el caso de la evolución darwinista la situación es todavía más flagrante. La física había enseñado que la labor científica consistía en encontrar hipótesis para salvar las apariencias, y hete aquí que las apariencias son salvadas por la hipótesis del azar. De hecho, el azar es lo mismo que la ausencia de hipótesis:

«Pero en ese momento fue tan hipnótica la influencia de los ídolos y del modo de pensar que los había engendrado que sólo unos pocos –y sus voces pronto se apagaron– se preocuparon de que el impresionante vocabulario de la investigación tecnológica se empleara de hecho para

denotar su fracaso. Era como incluir el ahogarse entre las formas de nadar».

CAMINO AL ANDAR

Barfield sigue a Berkeley, Goethe, James, Bergson y Whitehead en su intento de conservar algo de ese toque de participación que conectaba a los griegos. Su postura puede considerarse anómala en el panorama general del conocimiento en el mundo anglosajón, sin embargo, para aquellos que comparten el enfoque indio clásico del conocimiento, la postura de Barfield no resulta en absoluto extravagante. Para renovar la participación, lo primero es admitir que la conciencia es correlativa al fenómeno; lo segundo, considerar que los fenómenos son representaciones colectivas. Esta es una tarea que corresponde al pensamiento beta. Tratar los fenómenos naturales como extrínsecos al hombre –como hizo la astronomía con los cuerpos celestes– preparó la evolución de los ídolos y el pasado empezaría a verse no como especulación o hipótesis, sino como la aplicación del pensamiento alfa a los mismos fenómenos.

Ya hemos dicho que para el sentido común moderno los fenómenos son independientes de la conciencia. Cuando observa al hombre de la calle del medioevo le *parece* que confundía lo literal con lo simbólico, es decir, tiene la impresión de que confundía los dos estados mentales que asociamos a estas palabras. Cuando las cosas del mundo, como ocurre en el paisaje moderno, se han convertido en ídolos, las representaciones simbólicas y literales se excluyen mutuamente. «Pero allí donde cada cosa es una representación, al menos experimentada de modo

semiinconsciente, aún no existe esa contradicción. Porque la representación experimentada como tal no es ni literal ni simbólica; o dicho de otro modo, es ambas cosas al mismo tiempo»¹.

LAS PALABRAS Y LAS COSAS

El idioma contribuye al mantenimiento y la evocación de las representaciones colectivas. Barfield afirma que cuando se dice que las palabras han cambiado de significado, cuando se acusa a un historiador de confundir la palabra con la cosa, se cae en la falacia de creer que lo que llamamos «cosas», es decir, los fenómenos, no son representaciones colectivas –y como tales correlativas a la conciencia–:

«La relación entre las representaciones colectivas y el lenguaje es de una naturaleza extremadamente íntima... Quienes insisten en que las palabras y las cosas pertenecen a dos categorías mutuamente excluyentes de la realidad, simplemente confunden los fenómenos con las partículas. Intentan pensar en los fenómenos como si fuesen partículas, cuando, por definición, es sólo lo no representado lo que es independiente de la conciencia colectiva humana y, por tanto, del lenguaje humano».

Un ejemplo de lo que quiere decir Barfield lo encontramos en la «sangre». Antes del materialismo médico participábamos de nuestra propia sangre, que reacciona instantáneamente el miedo –palidez– o a la vergüenza –sonrojo–, hasta el momento mismo en que se hace fenoménica y se derrama:

«Hay dos clases de sangre, la derramada y la no derramada. Las dos clases

de sangre de Galeno eran participadas, mientras que solo una de las nuestras lo es. Distinguimos, donde él no lo hacía, polarizando el viejo significado de sangre en dos significados, uno metafórico y otro literal. Y nuestra medicina se interesa casi exclusivamente por el literal, es decir, por el ídolo».

Barfield sostiene que la relación entre las palabras y las cosas es más estrecha de lo que han supuesto los tres últimos siglos. Una actitud que remite al mundo perdido de Próspero, a los hechizos de alquimistas y cabalistas. Tomás de Aquino, que acostumbraba a tratar las palabras y las cosas con el concepto inclusivo de «nombres», sirve aquí de ilustración:

«La palabra humana procede de la memoria, al igual que la Palabra divina procede del Padre. Procede de ella, pero permanece en ella y es una con ella. Porque el mundo es el pensamiento de Dios realizado por medio de Su palabra [...] El fenómeno mismo sólo adquiere plena realidad (actus) cuando es nombrado o pensado por el hombre».

Es a través de ese vidrio como hemos de contemplar el lazo entre las palabras y las cosas. En el medioevo el conocimiento no era simplemente la producción de hipótesis –la apertura de las ventanas de la teoría–, sino un acto de unión con lo representado. Para entenderlo hay que olvidar todo lo relativo a nuestras «leyes de la naturaleza». Pues las formas de la escolástica medieval determinaban las cosas no como lo hacen las leyes –desde fuera–, sino como un alma determina a un cuerpo –desde dentro–. El conocimiento era concebido como la

perfección en el proceso de «nombrar» del pensamiento. Pero el conocimiento era de hecho una unión efectiva con lo representado: «El conocimiento de las cosas eran las cosas». El alma deviene aquello que contempla, y en el alma están todas las cosas. Así participa el hombre del ser de Dios y a esa participación debe su *ser*.

Así estaban las cosas antes de la Revolución científica, pero Barfield insistirá en que nada bueno puede salir del regreso a la antigua participación, ese estado en el que el hombre «no se sentía aislado por su piel del mundo exterior, sino que era más bien un embrión que una isla». La imaginación es la única que puede romper el aislamiento de la conciencia moderna y abrir las ventanas al aire renovador de la participación. No se trata de teorizar, sino de imaginar en el sentido más creativo de la palabra. Una experiencia ajena a nuestros hábitos y que sólo es posible adquirir mediante el ejercicio de la cultura mental. Si la mente se vuelve lo que piensa, el objeto de conocimiento no podrá ser neutral –todo un tema para nuestras devociones–, y el conocimiento acabará siendo reflexivo: el pensamiento que se conoce a sí mismo.

EL PODER DEL NOMBRE

En este punto, Barfield plantea su propuesta para la renovación de la participación. Una propuesta audaz que, si bien no acaba de convencer a este reseñista, demasiado imbuido de budismo, merece la pena glosar. Se trata de una idea arraigada en la sensibilidad religiosa hebrea y cristiana. Los judíos no sólo veía con sospecha las imágenes –las tenían prohibidas–, sino que disfrutaban

destruyéndolas. De ellos proviene la condena del culto a los ídolos. El ídolo es una representación o imagen que se ha convertido en objeto, que no se experimenta como imagen –cuando era experimentado como tal, era participado–. La idolatría es la tendencia a abstraer el contenido de la representación, y una de las formas que adopta es el pensamiento alfa. La participación, como dijimos, es esa sensación de que detrás de los fenómenos hay algo que es de la misma naturaleza que la percepción. Y los ídolos no albergan nada en su interior, carecen de trasfondo, son representaciones vacías, sin «adentro». Sin embargo, las representaciones colectivas judías se remitían, como las védicas, no a la imagen, sino al sonido. Barfield esboza la genealogía de la cualidad vocalmente figurativa del hebreo: el Nombre de Dios revelado a Moisés se representa tipográficamente con cuatro consonantes hebreas que constituyen una ligera modificación del verbo «ser» –que también significa respirar–. En el Éxodo –la revelación inicial–, la primera persona del singular de este verbo –YHYH– aparece en dos ocasiones: como verbo –«Soy el que soy»– y como nombre –«Esto dirás a los hijos de Israel, “Yo soy” me ha enviado a vosotros»–. En el siguiente versículo se sustituye la tercera persona, YHVH, el equivalente fonético más próximo al Tetragrámaton. La palabra hebrea para judío se escribe de modo parecido, YHVDI, y un devoto difícilmente podía nombrar su raza sin pronunciar el Tetragrámaton, un Nombre susurrado desde las profundidades de su propio ser. Dios solo tenía un nombre –yo soy– pero era incomunicable, debido a que su partici-

pación en el yo particular en el momento de pronunciarlo era parte inseparable de su significado. Cualquiera puede llamar «Dios» a cualquier imagen o ídolo, pero nadie que hable a través de su garganta puede llamar «Yo» a ese otro Ser externo. Una experiencia devocional que recuerda al *tat tvam asi* («eso eres tú») de la literatura védica. El individuo es en ambos casos teatro de la divinidad.

LA PARTICIPACIÓN FINAL

Si carece de sentido el regreso a la antigua participación, la siguiente pregunta será cómo renovar la participación o si ello es posible. Barfield prefiere ocuparse del «consciente colectivo» que de la gnosis psicoanalítica. Freud estaba también poseído por la idolatría y nunca se le ocurrió que el «inconsciente» individual no estuviera alojado dentro de la caja ósea, quizá porque una de las prebendas de la idolatría es impedir que se advierta que los órganos físicos son ellos mismos representaciones. Resulta paradójico que una generación decididamente literalista como la de finales del XIX aceptara el «inconsciente colectivo» y no admitiera la posibilidad de un «consciente colectivo» en forma de mundo fenoménico.

El pensamiento beta tiene un papel crucial en lo que Barfield llama *participación final*, ya que puede apercibirse de que participamos de los fenómenos inconscientemente. La participación final sólo puede lograrse, como se dijo, mediante un esfuerzo de la imaginación, ya no es algo espontáneo y natural en el hombre. La obra de Goethe puede verse como un intento serio en esa línea de investigación imaginativa y figurativa. Pero la idolatría era demasiado poderoso

sa y Goethe fracasó. La naturaleza, como anunciaba Schiller en su célebre verso, permanecería desdivinizada. Rudolf Steiner retomaría ese camino en su obra *Filosofía de la libertad* argumentando que la participación final implicaba la totalidad del hombre –pensamiento, sentimiento, voluntad y carácter– y que el ejercicio sistemático de la imaginación decantaría sus revelaciones. Pero la imaginación tiene también su lado oscuro. Puede salvar las apariencias o edificar el caos, especialmente en una época en que la conexión entre imaginación y figuración empieza a debilitarse. Una degradación que puede incidir en las representaciones colectivas. Esta posibilidad es de crucial importancia si aceptamos los argumentos de Barfield; si las apariencias son correlativas a la conciencia humana, y la conciencia no permanece inalterable a lo largo de la historia, sino que evoluciona; si la unidad y coherencia de la naturaleza depende de la participación –sea original o final–; si hay un incremento acelerado del conocimiento fragmentado; si, en su estado actual, la conciencia se encuentra aislada por la idolatría que imponen los modelos mecanomórficos, entonces el futuro de las apariencias, es decir, el futuro de la naturaleza misma, dependerá de la dirección que tome esa evolución. El planteamiento recuerda, en gran medida, a los planteamientos de las cosmologías budistas antiguas. En ellas, el destino del universo físico se desarrollaba en función de los cursos de la experiencia mental de los seres que lo habitan. El planteamiento budista es, sin embargo, menos dramático, quizá por ser cíclico y no escatológico. El curso del mundo tiene sus altos y

bajos, y con ellos disminuye o incrementa el sufrimiento de los seres, pero no hay una solución total para el conjunto, sino más bien un inacabable deambular de ciclos cósmicos. Sea como fuere, en ambos casos el destino cósmico es responsabilidad de los seres conscientes y se decidirá en función de su cultura mental. Para Barfield las apariencias serán salvadas solo si la participación final que les imponga se ejerce con sentido de la responsabilidad, gratitud y devoción hacia el mundo tal y como le fue dado a la participación original, además de con el perfecto convencimiento del proceso histórico y trascendental que lleva de la participación original a la participación final.

La sospecha de estar sometidos a la idolatría llevó a algunos europeos de finales del siglo XIX a interesarse por las filosofías indias; entre ellas, la doctrina de la ilusión cósmica causó una especial fascinación. Pocos pensaron, como había hecho Berkeley, que la llave para liberarse de la idolatría se encontraba en la percepción. Barfield advierte ese giro y recomienda, como si fuera un filósofo portátil, «volver la mirada a Oriente y recorrer en sentido inverso el camino que condujo, a través de los griegos, a la Revolución científica».

Respecto a lo no representado –las partículas–, conviene recordar la afirmación de Bertrand Russell de que éstas se han convertido en algo «bastante vago», que ya no son «la simpática bola de billar que solían ser», que «cuando creemos que la hemos capturado, se presenta como una onda» y que, en definitiva, «sólo conocemos ciertas ecuaciones cuya interpretación es oscura». De

hecho, Barfield señala algo que para este reseñista resulta fundamental:

«La ciencia física postula que lo no representado es algo que es independiente de nuestra consciencia de un modo, o en un grado, en el que los fenómenos no lo son. Sin embargo, nuestra consciencia no es independiente de ello, puesto que es en respuesta a su estímulo como nuestros sentidos y nuestra figuración y nuestro pensamiento construyen juntos el mundo fenoménico. Pero últimamente cada vez es más patente el fracaso de todos los intentos de concebir lo no representado en términos del ídolo-materia en el ídolo-espacio y el ídolo-tiempo. Abordándolo de esta manera, lo único que aprendemos es que si lo encerramos en ecuaciones matemáticas podemos obtener resultados tecnológicos asombrosos».

Es decir, que sería precipitado pensar que no hay una alternativa posible al enfoque matemático. Si la sensación constituye el encuentro con lo no representado, quizá sería posible, como creía Goethe, concebir lo no representado mediante una ampliación de la figuración, mediante una técnica de la atención que la hiciera consciente. Las técnicas de meditación budista llevan siglos trabajando en esa dirección. La memoria transmuta las apariencias exteriores en experiencia interior y, al hacerlas suyas, adquiere de esas apariencias su autoconciencia. Una vez se ha apoderado de los fenómenos, puede reproducirlos en palabras, disociarlos en sonidos y sentidos. Del mismo modo, «cuando el hombre mismo fue “pronunciado”, esto es, creado, la sabiduría cósmica se polarizó, en y por él, en la dualidad de apariencia e in-

teligencia, representación y conciencia». Barfield sostiene que los judíos fueron, con su lenguaje portador de los vestigios del Creador, el amanecer de la memoria humana. No tiene sentido reprocharle aquí su desconocimiento de la escuela mīmāṃsā, cuyas co-incidencias respecto al poder de la pronunciación del texto sagrado resultan asombrosas. Fueron los hebreos los que «arrancaron a los fenómenos de su situación de participación original y los hicieron interiores con el propósito de volver a expresarlos desde dentro como palabra». Fueron ellos los que cultivaron la interioridad y el poder de la pronunciación del Nombre divino, en el que el ser es dicho desde dentro. Fueron ellos los que trasladaron la acción dramática de los bastidores de las apariencias al interior del espectador, lo de delante, adentro.

ENCARNACIÓN

¿Es la Creación de Dios menos imponente porque yo sepa, por ejemplo, que la luz de la cual está hecha su sustancia visual sale de mis propios ojos? ¿Acaso sonarán menos efusivas estas palabras si recuerdo que Yahvé crea el arcoíris por medio de mis ojos? La lógica del argumento de Barfield lleva directamente al tema de la encarnación. El mundo depende de la figuración del hombre, y también de su imaginación. Ya no puede considerarse enteramente independiente de su volición. Compartimos la responsabilidad de mantenerlo. No ha de extrañar, entonces, que la tendencia natural de la mente sea compartir la visión divina de las cosas². Lo que el salmista escribió de los antiguos ídolos –«como ellos serán los que los hacen»– se aplica

a la visión mecanomórfica contemporánea: la condición humana como zombi o marioneta biológica. Y Barfield es certero en el diagnóstico:

«El alma es en cierto modo todas las cosas, y los ídolos que creamos son incorporados a las almas de nuestros hijos; quien aprenda cada vez más a pensar en ellos como objetos entre objetos, se encontrará cada vez más vacío. A la larga no podemos salvar almas sin salvar las apariencias, y es un error cargado de consecuencias terribles imaginar que sí podemos hacerlo».

La intuición que orientaba a William Blake –la de la imaginación como virtud cardinal– es la llave para la participación final: un ejercicio sostenido, disciplinado y creativo. Esa es la moral suprema. El interés general por lo simbólico, por el significado de los sueños, el arte o la literatura, es la manifestación contemporánea de esa exigencia. El progreso tiene su lado oscuro: la proliferación de mentes simples –«tienen ojos y no ven»– adoradoras de ídolos y arraigadas en la literalidad. «La relación entre la mente y el corazón del hombre es un misterio delicado y la dureza se está apoderando de ella». La batalla de hoy se libra más en la mente que en los corazones.

Y finalmente aparece lo trinitario: no negar la radical otredad de Dios supone negar al Padre, pero no reconocer la identidad de la criatura con el Padre es negar al Espíritu Santo. Entre ambos se encuentra un *acontecimiento* histórico *en el tiempo*. Toda la historia –y los hombres inscritos en ella– se halla interpuesta entre la Primera y la Tercera persona. En este punto Barfield saca a

relucir un profundo sentido histórico europeo, la necesidad de un avance, la imposibilidad de un regreso, la religión que abraza el tiempo. La interioridad del Nombre Divino ha sido plenamente realizada en un hombre; la participación final mediante la cual el Creador habla desde dentro del propio hombre, se ha cumplido. El sembrador ha sembrado la Palabra: ¿es la voz propia o ajena?, ¿nos habla a nosotros o habla en nosotros? La Palabra se ha hecho carne.

UN APUNTE FINAL

El mundo del pensamiento alfa sigue empeñado en una *teoría del todo*, en convertir la fuente de la vida en un sistema de leyes. Hemos visto que la eliminación de la participación supone una degradación de la conciencia, ahora es hija del azar y se encuentra confinada en lo puramente cerebral. Pero la evolución biológica del hombre es sólo parte de la historia. La salida de la participación original permitió el despertar moderno a la autoconciencia. La tierra quedó labrada para que renaciera el existencialismo –una cierta aceptación del renacer fue común en la mayoría de los hombres «antes que Occidente emergiera de Oriente»–. Curiosamente, todo ello fue la consecuencia del avance implacable de la idolatría, que condujo a la Revolución científica. Barfield dice hablar de la evolución de la conciencia, pero de hecho habla de su involución. Su enfoque es sin embargo saludable: no aboga por un regreso imposible a la participación original para contrarrestar al progreso que campa sonriente hacia el abismo. De hecho, asume que no hay vuelta posible, que la modernidad no puede borrarse de un

plumazo y que debemos cargar con sus consecuencias. La pregunta entonces es si continuar su impulso, que es el avance inexorable de los ídolos, o recuperar y transformar los vestigios de participación que han quedado tras los arrebatos del pensamiento alfa.

La solución del autor pasa por transformar esa participación en otra cosa, encarnada, cristiana: «La participación y la experiencia de los fenómenos como representaciones van de la mano, y la experiencia de las representaciones como tales está estrechamente ligada a la producción de imágenes». ¿Acaso no son las lecturas, los mitos y las narraciones una invitación a participar? El mundo

de hoy puede dividirse en quienes participan y quienes rehúsan hacerlo. Los poetas lo saben –algunos sin saberlo–, los jóvenes de espíritu también. Y lo más relevante que sugiere este libro es que la participación es un asunto de la percepción, y que depende fundamentalmente de la imaginación, de una imaginación creativa. Participamos del mundo naturalmente en los sueños, pero una vez arrinconada históricamente la participación, vivimos a la sombra de los ídolos. La infancia del mundo y de la vida fueron otra cosa más participativa. El aislamiento general de la conciencia no parece independiente de esa enfermedad moderna llamada depresión.

NOTAS

¹ Un ejemplo gráfico: «Cuando vemos oscilar un incensario podemos atender a la representación ritual o centrar la atención sólo en su movimiento. En el segundo caso, si fuéramos como Galileo, podríamos descubrir la ley del péndulo. Está bien descubrir la ley del péndulo. Pero no está tan bien perder todo interés por el incensario cuyo aroma era su finalidad. La participación deja de ser consciente preci-

samente porque dejamos de atender a esto. Pero la participación no deja de ser un hecho porque deje de ser consciente».

² Barfield sigue aquí al teólogo Austin Farrer: «Toda mente tiende, en proporción a su capacidad creatural, a gravitar hacia el centro divino y a compartir la visión divina de las cosas».

¿Qué hacemos con la filosofía?



Por Blas Matamoro

I

El uso de la palabra filosofía parece bascular entre dos extremos: uno es la vulgar acepción de «pensamiento, reflexión» sobre cualquier cosa, o sea, un procedimiento al alcance de todos: la filosofía de un político, la de un cocinero, el director técnico de un equipo de fútbol y hasta puede ser que de un filósofo, uno de esos señores que escriben libros de filosofía; el otro es la filosofía como una disciplina al exclusivo alcance de unos especialistas, los filósofos de profesión, con un lenguaje exclusivo y excluyente que reduce su alcance a unas pocas personas. Podríamos pensar que también son pocos los cocineros, los directores técnicos, los dirigentes políticos. La diferencia consiste en que si uno de estos tres últimos expertos habla por la televisión, se supone que lo entiende todo el mundo, en tanto si lo hace un filósofo profesional, no lo entiende casi nadie. Esto es cierto, y no deja de ser una triste certeza. Siendo como son los problemas que estudian los filósofos los grandes problemas del ser humano –el sentido de la vida, la libertad, el mal, el bien, la finitud, la muerte, la razón, la sinrazón, el ser, la nada, suma y sigue– parece absurdo que sólo se los pueda considerar cabalmente por unos pocos y con unas palabras inabordables.

Más allá de su *mestitia*, está su estructura institucional, rodeada de altanera distancia y engolado protocolo. La filosofía es una institución académica, una oficina universitaria, una asociación de diplomados, unos congresos de esos mismos diplomados y unas revistas especializadas donde publican ellos y sus discípulos que, algún día y diploma me-

dante, tendrán sus propios discípulos, y así sucesivamente. A estas alturas llegan pocos. Los más deben conformarse con la filosofía como modesta y escueta materia del bachillerato.

Las instituciones se caracterizan por una función, la permanencia, y por una actividad, la réplica. Algo tiene prestigio institucional si viene heredado y si se ha repetido en el tiempo. Cuánto tiempo: el que quiera cada uno sumar. En materia de filosofía, puesto que la palabra es griega, nos remontamos a los griegos, es decir, a cinco siglos antes de Cristo. Si aún más atrás alguien filosofó en la China, la India o Persia, es porque estaba anunciando a los griegos, lo cual nos autoriza a usar la palabra filosofía a su respecto.

Al decir que el cocinero tiene una filosofía, estamos señalando a alguien que habla. ¿Filosofa todo hablante? Al decir que un filósofo filosofa, estamos señalando a alguien que escribe. ¿Hace falta la escritura para filosofar? En este caso, no habría mayor diferencia –estrictamente ninguna– entre la filosofía y cualquier ejercicio de la literatura. A fin de cuentas, lo que caracteriza a un escritor es la identificación de un léxico, una familia o población de palabras dentro de los límites de una lengua. Pero si la filosofía es habla o literatura, sus contornos se difuminan y ya no podemos seguir pensando en su existencia. La palabra insiste. No es bueno descuidar su insistencia.

Paul Valéry se pregunta quién sabe más: ¿el filósofo o su cocinera? Responde que saben lo mismo, salvo en materia de cocina, de la cual la cocinera sabe más. La diferencia de ambos saberes no es de cantidad, sino de modo. No es una

cuestión de contenido, sino de modales, de modismos, de moda. Con todo respeto por Valéry, así no juego.

II

Para evitar la difuminación de los contornos y la reducción al formalismo de los buenos/malos modales valeryanos, lo mejor es ponernos estrictos, es decir, científicos. Lo más fácil es concentrarnos, según Hegel y Dilthey, en concebir la filosofía como una ciencia del espíritu que se desarrolla a través de la historia, o sea, que es su propia hermenéutica histórica. Suponiendo que, a lo largo de los siglos, filosofía es lo que han dicho los filósofos –énfasis: TODO lo que han dicho TODOS los filósofos– y dado que los siglos aún no han terminado, tenemos un devenir muy claro pero un horizonte de futuro turbio. En efecto: ¿quién garantiza que se seguirá filosofando dentro de tres años, tres siglos o tres milenios? ¿Es la filosofía algo que nos ocupa o que simplemente ocupó a nuestros antepasados y ahora yace en una esquina del museo, junto a la silla de manos y la bacinilla de porcelana florida?

Si la filosofía ha perecido o perimido, hemos de celebrar su funeral o intentar su resurrección. Ambas tareas son sacerdotales, no me competen. Sólo si la pobre estuviera en peligro de muerte o hubiese cometido algún pecado mortal, entonces podría –y hasta debería– intentarse su salvación. De eso me ocuparé más adelante.

Acudir a la estrictez de la ciencia tiene sus peligros. El positivismo desdeñó la filosofía porque no rendía cuentas a las comprobaciones empíricas de las ciencias y se planteaba preguntas imposibles

de responder, es decir, ocios e inutilidades. En el otro extremo, Heidegger considera que la ciencia no piensa y que la única que lo hace es la filosofía. La pelotera está lista, pero el *match* ocurre en un callejón sin salida.

(Digresión: alguna vez, Ortega habló de la divina inutilidad del saber. Inútil suele ser una expresión despectiva. Sin embargo, lo inútil, aparte de que puede ser una manifestación de lo bello, es lo que no puede utilizarse, lo que no puede instrumentarse. La filosofía, en caso de ser inútil, se zafa de ser usada, se libera de toda utilización a favor de fines que no son los suyos).

Por otra parte, si consideramos la filosofía como una ciencia más del espíritu, entonces nos veremos obligados a buscarle un fundamento, una epistemología, o sea, aquello que las ciencias singulares han pedido siempre a la filosofía, con lo que entramos en otro callejón sin salida, un rizo que se riza. Algo similar ocurre si hacemos caso a una ciencia peculiar que se pone a juzgar a la filosofía. Si sostenemos que el pensar no es materia filosófica, sino neurológica, entonces la filosofía resulta un falso saber heredado, una mala y errónea costumbre. Peor nos lo ponemos si para validar la neurología hace falta una epistemología que, por definición, no puede ser científica, y de tal modo evitar una fundamentación infinita que impediría cualquier conocimiento científico.

Es cierto que, siguiendo una observación de los empiristas en el siglo XVIII, cabe diferenciar la ciencia que investiga de la filosofía que sistematiza. La investigación es abierta y el sistema es cerrado. La una sale en busca del conocimiento y

el otro lo prevé. Así definidos, tendríamos dos métodos de actuación incompatibles. Prefiero matizar. La ciencia investiga hasta llegar a conclusiones falsables y discutibles por principio, pero conclusas según la propia nominación señala. En cuanto a la filosofía, no toda ella es sistemática. Se puede filosofar a rachas, de modo fragmentario, por vía de aforismos. Acaso lo mejor sea mezclar dialécticamente el cierre y la apertura, atendiendo a que uno siempre clama por la otra y viceversa. Ahora bien: si admitimos el recurso a la filosofía como «dueña» del fundamento, los postulados y los axiomas, entonces es fácil otorgarle el título de ciencia suprema, Ciencia de las ciencias o ciencia del saber, incluido el no científico. Parece obligado que la reunión de todas las ciencias exija una teoría general de la ciencia, ajena a tal o cual tarea empírica de tal o cual ciencia en particular. Una *metaciencia*. ¿Una metafísica del saber fundamental? Por ahí podemos llegar muy lejos. A nadie acompaño en semejante viaje. Prefiero quedarme en tierra firme, donde la filosofía aporta a las ciencias los fines y los métodos, que en sí mismos no son científicos, pero que al concretarse en determinadas investigaciones se cargan de contenidos que sí lo son.

Por lo visto hasta ahora, el espacio filosófico podría situarse entre la literatura y la ciencia, o más allá/más acá de ambas. Si juzgamos filosófica la más antigua manera de concebir y explicar el mundo, que es el mito, la filosofía se muestra temprana. Si, por el contrario, la identificamos con el buho de Minerva que echa a volar cuando anochece, cuando la faena humana se ha cumplido

y reposan los guerreros, entonces resulta tardía. El Zaratustra de Nietzsche habita una caverna y de vez en cuando baja a la llanura y profetiza. Hegel tiene una pajarera llena de buhos y los larga a incordiar por la noche, como buen historiador. Cuando uno duerme, el otro vela. Respetemos sus horarios.

Aceptando estos dualismos se puede ver que los saberes son incompletos, lo cual no equivale a considerarlos nulos. Dicho didácticamente: el día lo es porque le falta noche y viceversa, no porque a él le sobre la luz y a ella la sombra. Aquí cabe arriesgar que filosofar sea, tal vez, una esperanza de saber, la búsqueda confanzuda en llenar una falta, una suerte de escepticismo productivo. Tanto en el esoterismo extremo de la filosofía europea continental como en el exoterismo igualmente extremo de la anglosajona insular, hay un movimiento hacia el saber y es probable que, hallado el objeto, la disidencia consista en la diversidad de perspectivas, dado que no existe la visión total y definitiva ni en las alturas nebulosas del uno ni en la empírica dispersión objetal del otro.

III

Varias veces se anunció el final de la filosofía. Se la dio por muerta porque ya no servía para nada o porque se pretendió descubrir que se había pasado siglos y siglos mintiendo. Los hegelianos dogmáticos consideraron que Hegel había llegado a la cumbre de la mágica montaña y ya nada más podía decirse filosóficamente. Marx, según algunos de sus sectarios, arrojó a los infiernos de las ideologías forjadas por las clases explotadoras para justificar su explotación los

propósitos de los filósofos que lo antecedieron. Cuando algunos kantianos proclamaron la vuelta a Kant señalaron, quizá sin decirlo con estas palabras –escribían en alemán– un vacío abismal que obligaba a la repetición para evitar despeñarse.

Frente a estas embestidas, se habló de la necesaria salvación de la filosofía. Dicho más concretamente: que se debía acudir en su ayuda porque ella solita, la pobre, era incapaz de salvarse. Paradójicos salvatajes han sido el sociologismo y el psicologismo, por ejemplo. Se pensó que la filosofía era un saber poco riguroso, carente de estrictez científica y, en lugar de arrojarlo al cubo de los residuos y dedicarse a empresas más útiles, se la auxilió dotándola de verdaderos instrumentos cognitivos. Así, el sociologismo estudió las condiciones sociales en que cada filosofía se produjo a su debido tiempo y el psicologismo leyó los textos de los filósofos como reflejos de sus obsesiones, sus fobias, sus goces y sus complejos. Ciertamente, así cumplida, la doble búsqueda dotó a los saberes filosóficos de robustos apoyos científicos, con lo cual la filosofía desapareció como tal, convirtiéndose en mera sintomatología sociohistórica o psicológica.

Una vía de salvación respetuosa de la autonomía de la criatura salvada es la analítica del lenguaje. Aplica, desde luego, categorías de lógica lingüística al pensamiento filosófico concebido como un muestrario de categorías muy estrictas y perfiladas, pero lo hace partiendo de que la filosofía es su propio discurso, es decir, un fenómeno del lenguaje. No se limita, desde luego, a formalizar lo filosófico, sino que se ofrece como un

instrumental de investigación que puede aplicarse a una incalculable cantidad de contenidos. Se evita de tal modo que la filosofía del lenguaje en activo se reduzca a ser una lógica formal. Es claro que se está privilegiando lo que se dice como lugar ineludible del saber pero más aún –y esto define a esta filosofía del lenguaje– se privilegia lo que puedo entender por encima de lo que puedo saber. Lo ininteligible de la palabra queda, entonces, fuera del saber filosófico.

(Digresión: la filosofía se ocupa de temas universales pero carece de una lengua universal, que no existe. Sólo hay lenguas babélicas. Por eso, en el extremo del historicismo romántico, Alexander von Humboldt decretó que siendo cada lengua una visión del mundo, dicha visión es intraducible. La teoría de Sapir-Worf ha reiterado la posición un siglo más tarde. Ciertamente, una lengua nunca es exhaustivamente traducible a otra y, si nos ponemos estupendos, podremos decir que ninguna lengua es siquiera exhaustivamente explicable dentro de ella. Pero también se podría reducir al absurdo la propuesta del gran viajero alemán diciendo que si estuviera vivo, Humboldt, que sabía castellano, no entendería lo que estoy diciendo de él en estas líneas).

Esta alternativa compensa otro riesgo de desaparición de nuestra querida criatura, el que podríamos denominar exceso de generosidad. Giovanni Gentile propuso considerar filosófica toda formalización del pensamiento, con lo cual planteó un par de problemas: un decir deforme o amorfo nunca sería filosófico, y el pensamiento necesitado de conformación podría considerarse preexisten-

te al verbo, algo así como una entidad mística, inalcanzable a sí misma, ajena a la filosofía. Allá don Giovanni. Lo que me importa ahora es que cualquier cosa inteligible que se pronuncie pueda ser filosofía y nos perdamos en turbios paisajes como el sentido común, la *doxa* cotidiana, el saber de los pueblos y la fe del carbonero, respetable como fe, tan respetable como su negocio de carbonería, pero carente de un elemento que seguramente resultará fácil de aceptar como indispensable a la tarea filosófica. Lo veremos aparecer. Por ahora apunto que todo saber está incompleto, necesita siempre esclarecerse y la mera existencia –la mía, la tuya, la nuestra– no es filosófica en sí ni por sí misma. Todo decir es pensamiento, sea falso o verdadero, error o acierto, mas para dilucidarlo hay que filosofar. Esto lo vienen diciendo casi todos los filósofos y por muy diversas calles de la ciudad letrada, entre Hegel y Wittgenstein.

IV

Puliendo lo anterior, corresponde deducir que el error es una forma de saber siempre que se reconozca como tal, porque quien yerra, de todas maneras, ejercita al sujeto ante el objeto y prepara la consciencia negativa del error, condición de una verdad. En este ejemplo, extremo si se quiere, aparece lo que la filosofía tiene de definitorio: ser un interminable ejercicio de problematización, de eso que los alemanes llaman *Hinterfragen*, cuestiones de trastienda, la parte oculta de la realidad que está señalada por la realidad que la oculta. La constante es dicha faena, reconocimiento de problemas donde los haya y producción

de problemas donde no los haya, en cualquier caso: entrada en la trastienda de las cosas. La tarea misma se torna objeto problemático y la filosofía se vuelve un inacabable debate sobre sí misma.

Entonces: al comienzo era el problema. Añado que a condición de que el problema no sea el Todo-Saber. Es decir, averiguar si el filósofo sabe algo y, a partir de ello, plantearse cómo investigar no sólo la veracidad de lo que sabe, sino su verdad. El trabajo, pues, se convierte en propiamente filosófico a partir de esta escisión: sé algo y quiero saber qué calidad de saber hay en eso que sé. Nunca lo sabré del todo, pues cada adquisición de conocimiento tendrá un límite más allá del cual se tenderá lo desconocido. No sabré del todo, iré sabiendo algo del todo. Sabré yo como sabes tú y, al reconocer yo lo que tú sabes y reconocer tú lo que yo sé, aparecerá un saber objetivo para ser mostrado como saber común y universal. Desde luego, habrá que esperar a que los otros lo reconozcan. El proceso se esboza interminable y asegura así su vitalidad.

La filosofía se ha caído al agua. No se sabe si voluntariamente o empujada por alguien al que molestaba su existencia o era aficionado a las bromas de mal gusto. Se hundió, desapareció, se la supuso finada, un voluntario se zambulló para averiguarlo y, apenas lo hizo, ella emergió, desnuda, mojada y guapísima. Dijo que había estado investigando la profundidad, eso que la superficie oculta e indica, y que ahora quería mostrárselo a quien quisiera oírlo. Es lo que hicimos y seguimos haciendo con la filosofía. En cuanto a ella, nunca se supo si hubo o no un empujón.



Luis Cernuda y su concepción de la crítica literaria

Por Julio César Galán

JUEZ Y PARTE: LA INTERPRETACIÓN COMO INTROSPECCIÓN

Es inevitable que en el crítico Luis Cernuda no se produzca una separación entre ética y estética, ya que su gusto poético se derrama habitualmente en cuanto interpreta. ¿Resulta aconsejable esta percepción crítica a la hora de llevarla a cabo? Desde los juicios de valor en la *Epístola a los Pisones*, pasando por la crítica impresionista basada en la sensibilidad y la intuición o el estudio de los componentes textuales desde un punto de vista historicista, hasta las vías estilísticas, comparativas, sociológicas, semióticas, etc., el análisis de textos literarios ha pasado por perspectivas variadas, complementarias y contrapuestas. La demostración de la singularidad, la difícil huida de lo arbitrario, los logros estéticos o la manifestación de la epigonalidad han sido campos habituales para el crítico; desde un punto de vista general, en la confrontación subjetividad/objetividad, inclinándose en el caso cernudiano hacia la visión subjetiva, puesto que surge del individuo en cuanto a certezas, afinidades y repulsiones. Así lo apunta Fernando García Lara:

«Los conocedores de la labor crítica de Luis Cernuda saben perfectamente de la oscilación de sus gustos y posiciones literarias; de lo tornadizo de muchas de sus opiniones y hasta de lo contradictorio, en ocasiones, de sus aprecio y estimaciones. Pero también e igualmente saben de su lucidez y fino olfato poético, de la valía de sus testimonios y de la congruencia y oportunidad de sus múltiples polémicas» (García, 2008: 337).

Ahí están la defensa y el ataque a Juan Ramón Jiménez, los calificativos ofensi-

vos a Dámaso Alonso o las desavenencias sobre poesía con Ortega y Gasset, pero también la serenidad del juicio, su honesta ecuanimidad y el criterio sin ego. Entre esos dos polos se produce una evolución crítica que va desde la adenda, el compromiso amical o circunstancial, hasta el fortalecimiento argumental y la concepción significativa del acto crítico.

Diferentes autores han dividido esa metamorfosis interpretativa en varias etapas. Un ejemplo lo tenemos en el artículo «Algunas consideraciones iniciales sobre un crítico del 27», de Mariano Benavente (2007), quien establece tres fases: una inicial que va del año 1924 a 1929 y que podría calificarse con los títulos de las *Prosas de la etapa sevillana* —«Matices» y «Anotaciones»—; una segunda de 1931 a 1935, en cuyo centro se presentan Bécquer y las críticas comedidas a algunos poetas amigos, y una tercera que estriba entre 1936 y 1938, con el compromiso político de fondo y con la sombra de Góngora como referencia común. Pero esta agrupación inicial se podría ajustar a un periodo con varios subapartados, ya que Luis Cernuda no dejó de escribir crítica literaria ni ensayo, sino que esta labor, considerada como un «producto marginal de la actividad poética» (Cernuda, 1994: 809), prosiguió posteriormente. Podemos añadir otro periodo más ensayístico que comenzaría con la edición de *Estudios sobre poesía española contemporánea* en 1957, aunque su punto de origen se encuentra entre los primeros meses de 1954 y julio de 1955, incluso es posible situarlo en décadas anteriores. Según Jacobo Muñoz este ensayo: «viene a darnos un juicio nuevo y penetrante sobre

el tema, replanteando con rigor diversos puntos sugestivos: el significado actual de la Generación del 98 (respeto de la cual aún no se ha superado, como dice Cernuda, la actitud panegirista)» (Muñoz, 2002:154).

Desde un punto de vista socioliterario, las dificultades para publicar su obra ensayística son significativas: tanto la problemática de la censura política –un ejemplo lo tenemos en el estudio que se centra en André Gide– o de la censura literaria –en cuanto a sus visiones sobre Juan Ramón Jiménez o Jorge Guillén– representan atolladeros para su salida a la calle. Será en 1994, con la publicación del capítulo dedicado a Gerardo Diego y Rafael Alberti, cuando *Estudios sobre poesía española contemporánea* esté totalmente completo y visible –lo escribió entre 1954 y 1955–. En un grado menor, pero apegado a ese ensayo por su cercanía temporal –1958 fue el año de su publicación– y espacial podemos colocar en un escalón inferior a *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, pues el propio Cernuda rebajó su importancia: «Yo creo que el librito sobre poesía española es más importante, como expresión mía que es, y no expresión de otros recogida por mí, que es de lo que trata el libro segundo» (Cernuda, 2003:619). Mientras que el tercer libro cierra el círculo del ensayo –me refiero a *Poesía y Literatura*– cuya publicación se llevó a cabo en 1970. Si en *Estudios sobre poesía española contemporánea* establece unas coordenadas para y con su poesía –Campoamor y Unamuno, el rechazo a la opulencia modernista, la señal del romanticismo español de ley y no de cartón piedra, la pérdida de rumbo de la

veta simbolista, etc.–, en *Poesía y Literatura* traza un ejercicio de revisionismo que se centra en la Edad de Oro poética española con la certeza de ir al detalle significativo, elemento hermenéutico que utilizará también para presentar aquellos aspectos que sean de su agrado.

REBELDE CON CAUSA

Resulta habitual dentro del *mundo Cernuda* referirnos a su apartado crítico en la forma de un ámbito reflexivo sobre su propia poesía y sobre la ajena, pero también como un espacio inferior a su obra poética, en calidad y cantidad. En ocasiones, cuando un crítico es poeta o viceversa y realiza un trabajo interpretativo está defendiendo su postura y criterio poético, ya que refleja desde el *otro lugar* su gusto y su poética. En este caso, esas dos vías se presentan como dos ejes centrales de su poesía. En relación con ello, desde el capítulo «El poeta-crítico: La vindicación de Cervantes y Unamuno como poetas» (Teruel, 2013: 163-193), del ensayo *Los años norteamericanos de Luis Cernuda*, entresacamos el deseo de rehabilitación, restitución y reivindicación de esos clásicos a partir de otro entorno literario. Además, esa querencia implica una defensa de su poética. De este modo, cuando Luis Cernuda observa la poesía de Miguel de Unamuno saca, sobre todo, esa capacidad de unir reflexión y ritmo –que no musicalidad–. Pero empezamos por los rechazos literarios que, normalmente como el odio y el amor, unen bastante: su desligamiento de ese Modernismo de cisnes, princesas y otras vaguedades más su consiguiente enlace con una tradición que en España había pasado bastante desapercibida:

la poesía de William Wordsworth o de Samuel Taylor Coleridge, por ejemplo – con excepción de Juan Ramón Jiménez, como demuestra la profesora Carmen Pérez (1981) en *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*–. Es el momento de volver al manual *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, ya que desde este espacio para Cernuda –y también para Unamuno– la modernidad no procedía de la poesía francesa parnasianista, modernista o simbolista, sino de la creación de una métrica más flexible, acorde con la cadencia rítmica del pensamiento, es decir, la unión de la densidad de la razón con la intensidad del tiempo versal.

Y de los odios pasamos a los defectos del maestro. Sin duda, para aprender a crear hay que saber al dedillo esta cuestión o por el contrario se puede caer fácilmente en la epigonalidad. Y aquí Luis Cernuda aparta los desperfectos de la belleza, sin confundir una con otros; de esta manera, conoce el mal oído unamuniano, lastrado a veces por la gravedad del pensamiento o por ese narcisismo que apenas le deja salir de sí mismo. Pero aquello que resulta un defecto deviene, según la maestría, en virtud: por eso, la cara egocéntrica posee su contrario en *El Cristo de Velázquez*, en el despojamiento de su monólogo dramático.

La vuelta crítica y creativa a Unamuno en el exilio es también un regreso a Miguel de Cervantes. Si la consideración de Unamuno como poeta era menor, en Cervantes resultaba casi inexistente. Sin embargo, antes de entrar en materia poética creo necesario traer a colación algunas cuestiones sociológicas. Durante el exilio cobra mayor fuerza la figura

de Cervantes; las estancias en Holyoke y México, junto con sus clases en esos lugares, amplían la visión de la obra poética cervantina para crear un puente entre su ética y su estética. La razón de esta identificación moral –de nuevo la necesidad de filiación– posee su correspondencia en la búsqueda de certezas sobre la posición y el acto del escritor, ya que su destierro se bifurca en una expatriación tanto política y civil como poética. De ahí que la base creadora de Luis Cernuda gire en torno a la contraposición idealidad/vulgaridad –nada más ordinario que las artimañas de los clanes literarios– y deseo/realidad –nada más quimérico que el sueño de cumplir todas las voluntades–. Entonces, Miguel de Cervantes se convierte en modelo humano:

«Más que una influencia directa en la poesía de Cernuda –tal como lo fueron Garcilaso y fray Luis de León en Égloga, Elegía y Oda–, fue un modelo de artista frente al mundo, cuya amplitud de visión, riqueza y flexibilidad de pensamiento encarnaban una tradición literaria con la que se identificaba frente a la realidad histórica de España» (Teruel, 2013: 170).

Ambos autores, tanto Cervantes como Unamuno, comparten esa visión de la patria en su decadencia, un deseo de regeneración con un pilar fuerte en el idealismo y en la autoconciencia, uno del lado de lo irónico y el otro del lado de lo trágico. De algún modo, todos ellos ponen habitualmente en sus percepciones críticas –en el *Quijote* tenemos el conocido episodio del escrutinio de libros– el gusto por encima de la

interpretación, la identidad por encima del análisis. Si para Cernuda la crítica del noventa y ocho se inclinaba hacia lo sentimental y lo caprichoso, esa misma calificación podría aplicarse en algunos casos y periodos a su obra crítica. Pero como ya hemos apuntado anteriormente, al igual que un escritor, un crítico de calidad debe dejar en duda aquellas verdades que a veces no son tan verdaderas. Y si esas certezas abandonan un rastro de incertidumbres, otros análisis revisarán de mejor manera el panorama crítico anterior. Luis Cernuda lo hizo.

EL MEJOR CRÍTICO DE UN TEXTO: SU AUTOR

Al margen de las pasiones y fobias literarias, de la escasa distancia autor-texto analizado o de algunos aciertos como la distinción entre Modernismo español e hispanoamericano, el crítico Cernuda sabía algo importante: que los lectores, ese público futuro, considerarían su obra con la calidad que su autor veía en ella y que los demás –no en su totalidad y según su postura– no expresaban con la misma consideración. La mala recepción de *Perfil del aire* resultó uno de los daños que no se cerraron nunca. Esa visión sobre el primer poemario provenía de su supuesto carácter imitativo, en cuyo centro se encontraba Jorge Guillén. Para crear un puente entre ese menoscabo y su afirmación creadora sacó a relucir el ariete autoanalítico «El crítico, el amigo y el poeta. Diálogo ejemplar» (Cernuda, 1994: 607-625). Hay que señalar que como acto dialógico no se trata de un medio comunicativo desconocido, ya que el camino teatral de Cernuda fue considerable y ocupó también un

lugar sustancial no por su gran calidad, sino por su influencia poética en cuanto a la creación de personajes y monólogos dramáticos, así como el carácter conversacional de algunas composiciones. Este coloquio se centra, principalmente, en aclarar la influencia de *Cántico* –en la sombra tenemos a Cervantes con su ejemplaridad–; para ello diseña el proceso compositivo de ambos poemarios y de esta forma encontramos la singularidad de este diálogo: no solo es una construcción autocrítica y crítica, sino que además utiliza un esquema comparativo que se sustenta en un perspectivismo profundo y diferente dentro del mundo de la interpretación textual.

Desde esa acción explicativa –claramente novedosa por su proyección: ¿una forma diferente de hacer reseñas?–, Cernuda aclara sus objetivos y para ello traslada la influencia de *pureza poética* al ámbito europeo y no al guillemiano. Por esta razón, no borra puntos comunes, aunque sí aparta cualquier duda de influjo del poeta vallisoletano. Y no solo se produce ese traslado más allá de los Pirineos, sino que también se establecen dos influjos diferentes: Paul Valéry para Jorge Guillén y Pierre Reverdy para Luis Cernuda. A partir de esta enmienda de referentes nos vamos hacia un estadio más exterior, más contextual: me estoy refiriendo a la acusada inercia de la crítica académica y comercial –¿por eso el revisionismo? ¿De ahí que el mejor crítico sea el propio autor?–. Kurt Spang señala que «Dos peligros acechan al crítico: primero, en el caso de los críticos periodísticos, la prisa y, por consiguiente, la casi inevitable superficialidad de sus juicios o,

más nocivo todavía, en el caso del crítico académico, su formación e interés pueden orientarlo exclusivamente hacia aspectos externos o periféricos de la obra» (Spang, 2007:106). Luis Cernuda concreta esta afirmación mediante «El crítico, el amigo y el poeta. Diálogo ejemplar». Lo refleja irónicamente a través de las lacras de los filtros analíticos, esos críticos de oídas –«No hace falta leer un libro para hablar de él» (Cernuda, 1994: 609)– y de aquellos copistas que recogen lo establecido, o sea, esa crítica del eco que se dedica a repetir cual papagayo un discurso recibido:

«-No sea impaciente. Usted sabe que opinar acerca de un escritor clásico es cosa fácil.

-¡Ah!

-Hay un estado de opinión, un terreno sólido, por así decirlo, sobre el cual adelantarse.

-Entiendo. No hay sino que repetir lo que otros dijeron.

-Pues... Con ligeras variantes, claro» (Cernuda, 1994: 608).

En fin, en este sentido, no hay nada nuevo bajo el sol y llueve sobre remojado. Desde luego, lo significativo de esa conversación modélica reside en la sugerencia y en la interrogación cernudiana de si el mejor crítico de una obra es el propio autor. Ejercer la autocrítica como forma analítica puede ser una opción, tal y como demuestra nuestro protagonista: el diálogo –la variedad de perspectivas– y la ficción son una manera de hacerlo. Por medio de este ejercicio, Luis Cernuda pretende demostrar su singularidad, apartar el error crítico y borrar la rutina del

mismo. Con estas acciones se perfilan varios temas esenciales para el cuestionamiento y la realización de la crítica literaria: la necesidad de un revisionismo continuado, la capacidad del autor para reflexionar sobre su propia obra, la crítica al crítico –desde la distancia del otro– y la exposición de ideas sobre la interpretación textual.

Las autobiografías poéticas de Luis Cernuda resultaron una forma de definirse y defenderse. En ellas, el cervantino «El crítico, el amigo y el poeta. Diálogo ejemplar» presenta un modo de hacer crítica literaria desde lo ficcional, desde lo conversacional y desde la autointerpretación con distancia, con pasajes como este:

«-¿Qué poemas había publicado Guillén con anterioridad a 1924?

-Qué sé yo.

-¿Cómo que no sabe? Amigo mío (permítame que le llame así), usted no puede decir eso.

-¿Y por qué no?

-Amigo mío (permítame otra vez que le llame así), porque del número e importancia de las poesías que Guillén publicara antes de 1924 depende toda la cuestión; es decir, que materialmente fuera posible su influencia en Cernuda» (Cernuda, 1994: 611).

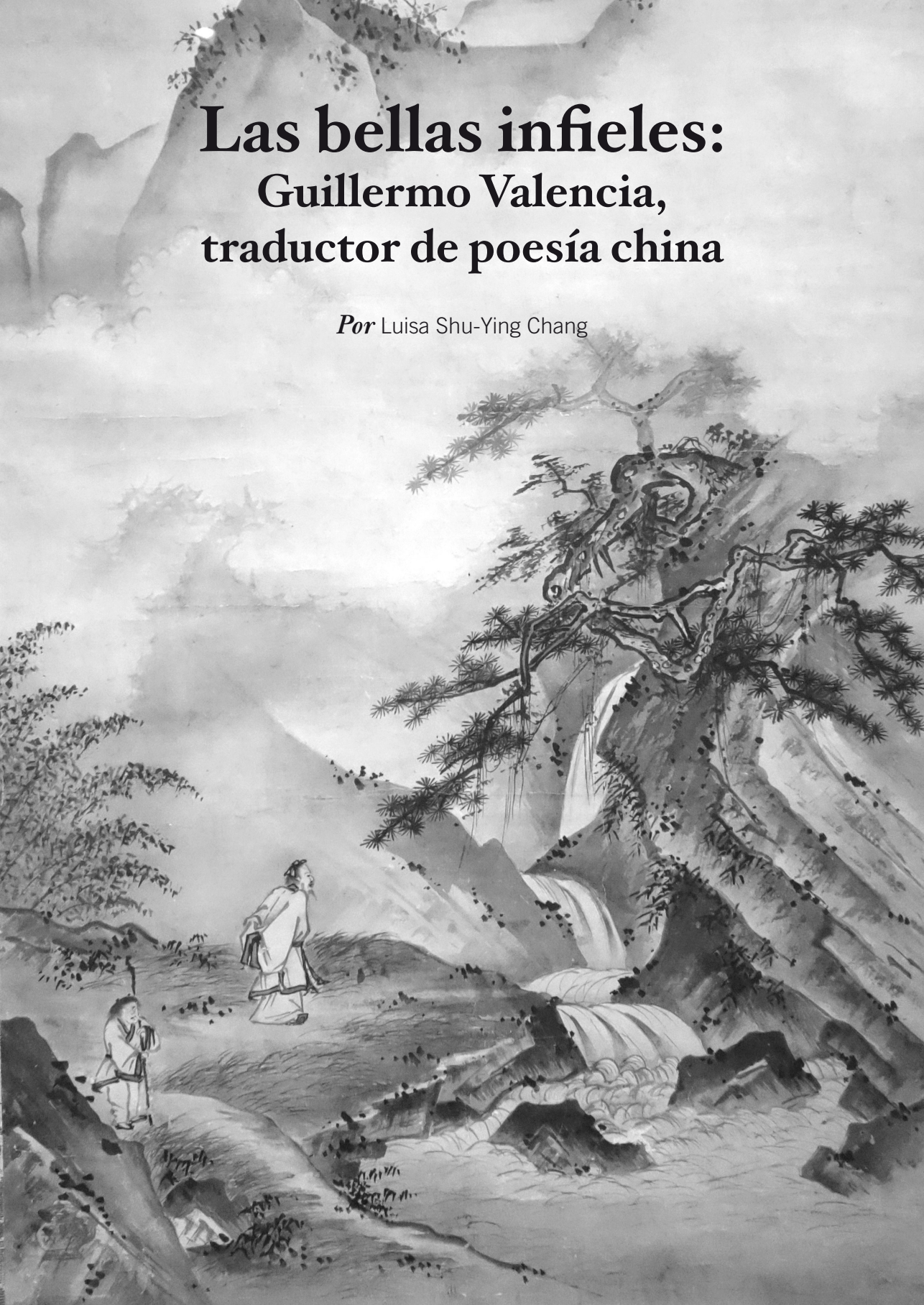
Adentro deja una pregunta y sus ironías –más allá de las caras dualidades amistad/juicio, singularidad/epigonalidad, inercia/ruptura–, un interrogante a modo de soga o de salida, un cuestionamiento que se repite sin respuesta: ¿es el mejor crítico de un texto su propio autor? Sin duda, algo diferente en su momento y quizás, también en este.

BIBLIOGRAFÍA

- Benavente Macías, Mariano. «Algunas consideraciones iniciales sobre un crítico del 27: Luis Cernuda». En *El genio maligno*, nº 1, 2007, p.181-187.
- Cernuda, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.
 - *Prosa I. Obra completa*. Madrid, Siruela, 1993.
 - *Prosa II. Obra completa*. Madrid, Siruela, 1994.
 - *Epistolario 1924-1963*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003.
- García Lara, Fernando. «Luis Cernuda sobre Juan Ramón Jiménez. (Notas a una discrepancia)». En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2008, pp. 337-344. Consultable en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/luis-cernuda-sobre-juan-ramn-jimnez-notas-a-una-discrepancia-0/>
- Muñoz, Jacobo. «Poesía y pensamiento poético en Luis Cernuda». En Jacobo Muñoz (coord.), *La caña gris. Homenaje a Luis Cernuda*. Sevilla, Renacimiento, 2002, pp. 154-166.
- Pérez Romero, Carmen. *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1981.
- Pozuelo Yvancos, José María. «La crítica literaria de Luis Cernuda». En Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *Aire del sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*. Murcia, Fundación Caja Murcia, 2003, pp.203-219.
- Spang, Kurt. «Criticar la crítica». En *Pensamiento y Cultura*, vol.10, 2007, p. 103-121.
- Teruel, Jose. *Los años norteamericanos de Luis Cernuda*. Valencia, Pre-textos, 2013.

Las bellas infieles: Guillermo Valencia, traductor de poesía china

Por Luisa Shu-Ying Chang



INTRODUCCIÓN

Como muchos literatos hispanoamericanos –Andrés Bello, Rubén Darío, Pablo Neruda, Octavio Paz o Rosario Castellanos– Guillermo Valencia (1873-1943), pionero del modernismo en Colombia, fue diplomático y poeta. La carrera diplomática contribuyó a ampliar su vida social, pues gracias a ella pudo conocer a gente de talento que influyó en su trabajo literario, que al fin y al cabo es lo que le ha sobrevivido. No obstante, en ello se esconde algo que aún hoy resulta incomprendible: los motivos por los que Valencia ha quedado como un poeta casi olvidado –o al menos poco estudiado– dentro del ámbito de la literatura hispanoamericana, y más concretamente de la literatura modernista.

El objetivo del presente artículo reside fundamentalmente en la importancia que tuvo Guillermo Valencia como traductor de poesía china, algo que le convirtió en un auténtico pionero en cuanto a su introducción en el mundo hispánico. Pero, en nuestro afán, nos proponemos abarcar también ese movimiento que tanto influyó a los literatos de la época, a saber, el modernismo llegado de París a través del parnasianismo y del simbolismo. Y es que el gusto por lo afrancesado se revela como una corriente avasalladora, pues «el arte por el arte» influyó a numerosos seguidores para la consecución de sus obras maestras.

Valencia emplea el nombre de la antigua China –*Catay*–, mencionado por Marco Polo en su viaje a Oriente, para titular su traducción de la poesía china, y con ello ya emite un claro mensaje de acercamiento entre el modernismo y el

orientalismo, tal y como señala sintéticamente García-Girón al hablar del elogio de Juan Valera a Rubén Darío¹: «cosmopolitismo, exotismo, individualismo, esteticismo, pesimismo, escepticismo, amoralismo, aislamiento, melancolía» (Litvak 1986: 121). El lejano Oriente constituye pues parte del encanto exótico, fomenta el interés artístico y enriquece el concepto de universalismo, algo en lo que también contribuyeron *in situ* las Exposiciones Universales de Londres (1862), París (1876 y 1878) y Barcelona (1888) (Litvak 1990: 42). La versión francesa *La Flûte de Jade*, de Franz Toussaint (1879-1955), publicada en 1879, no fue sólo un azar temporal, sino una evidencia directa de la moda orientalista-exótica que se había instalado en Europa. Cabe destacar que en esta antología los poemas de Li Po son los más traducidos y que, al menos en dos de ellos, menciona «la flauta de jade»: «A Chia Se-Reng en Pa-Ling» (〈巴陵贈賈舍人〉) y «Escuchar la flauta en Lou-Yang en una noche primaveral» (〈春夜洛城聞笛〉).

Por otra parte, desde el prólogo de *La Flûte de Jade* –«A la mémoire de Tsao-Chang-Ling qui est allé dormir dans le jardin des neuf sources après m'avoir confié le soin de présenter aux lecteurs français ces illustres pésies choisies et traduites par lui. F.T.» (Toussaint 1933:7)–, deducimos que estas traducciones están hechas por un chino y que Franz Toussaint es quien se encarga de revisarlas. No obstante, en la ruta hacia el español que abre Valencia, vemos que hay una transformación o una tendencia a eso que en el mundo de la traducción se denomina Las Bellas Infieles, esto es,

la adaptación del original por parte del traductor a los requisitos lingüísticos y sociológicos del público de su época sin tener en cuenta la literalidad. Desconocedor del idioma chino –nunca había estado en Oriente– Valencia deduce y traduce *Catay* únicamente a partir de su talento y del gusto que supone en el lector, publicándolo en 1929. No fue una tarea fácil, ya que, además de ser una traducción indirecta, entre el original y la traducción media un abismo cultural que el colombiano ignora, lo que hizo de estas traducciones un fenómeno literario y editorial por el que sintieron cierto apego cultural los poetas modernistas.

TRAYECTORIA POÉTICA Y TRADUCTOLOGÍA DE GUILLERMO VALENCIA

La trayectoria poética de Valencia se puede dividir en tres etapas. Al igual que los poetas hispanos que asimilaron a los franceses, la primera tendió al parnasianismo, la segunda siguió la línea del simbolismo francés y la tercera recibió la influencia de Rubén Darío y el modernismo. Valencia viajó a París en 1898 y allí conoció al poeta nicaragüense, con quien entabló una amistad que se consolidó tras la publicación de su libro de poemas *Ritos* (1899), cuya rica imaginaria personal le confirmaría como uno de los poetas más importantes y a la vez más cuestionados del modernismo. Así lo señala el poeta y crítico colombiano Rogelio Echavarría en uno de los estudios que desarrolló sobre la figura de Valencia:

«Este aristocrático –por sangre y cultura– hijo epónimo de Popayán y su

blasón más deslumbrante, es sin embargo uno de los más discutidos poetas hispanoamericanos, desde sus primeros Ritos (nombre de su entera obra poética personal) hasta las páginas de su madurez en las cuales se destacan sus formidables discursos y sus afamadas traducciones de Goethe, Víctor Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Oscar Wilde, D’Anunzio, Verlaine, Maeterlinck, Flaubert, Stefan George, entre otros» (1998: 510-512).

Gracias a Echavarría sabemos que el interés de Valencia por la traducción no se ceñía únicamente a la poesía china, sino también a los grandes vates occidentales. Sin embargo, salvo *Catay*, todo su trabajo en este campo tiene más o menos las mismas pautas y una herencia que proviene claramente de la cultura occidental.

Cabe destacar otro poeta colombiano anterior a la generación de Valencia, José Asunción Silva (1865-1896), considerado como uno de los precursores más importantes del Modernismo, junto a José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera o Julián del Casal. Pese a la corta vida de Silva, sus modales y costumbres de *dandy* abogado por Baudelaire causaron una gran resonancia en la sociedad colombiana. Trae también el propósito de subvertir los moldes literarios, intención que sus colegas de oficio verán como un acto de vanidad y prepotencia. El remoquete de «José Presunción» corre de boca en boca para referirse a quien ha regresado con ambas «chifladuras»: la de ser un *gentleman* en Bogotá y la de renovar la poesía. No es de extrañar que Valencia asimilara esta costumbre de su antecedente, como comenta Sanín Cano:

«Es oportuno hablar un tanto de la significación de Silva en la literatura colombiana, al tratar de Valencia, porque el primero fue en ciertos aspectos un renovador en los mismos rumbos en que Valencia fue un portaestandarte. Silva había traído de Europa desde 1896 preocupaciones literarias distintas de las que habían predominado en el ambiente literario de la capital en los últimos cincuenta años» (Valencia, 15-16).

El comentario de Sanín Cano muestra, una vez más, lo que hemos indicado sobre el concepto del arte y la modernidad de Baudelaire en la cultura europea, así como su influencia al otro lado del Atlántico.

CATAY

Catay reúne 106 poemas de 36 poetas, más tres anónimos y cinco poemas de temas árabes². Su arco temporal es amplio, pues los primeros poemas datan del siglo VIII a.C. y los últimos del XIX, descollando entre ellos los 26 poemas del «poeta Dios» Li Tai Po y los 15 del «poeta Santo» Tu Fu, ambos de la dinastía Tang. A pesar de que Valencia consulta y traduce desde la versión francesa de *La Flûte de Jade*, varía la interpretación poética y la adaptación de los términos geográficos. Y es que la versión de Toussaint se presenta en forma de ensayo –o prosa poética– sin cuidar la métrica ni la rima, mientras que Valencia, por su formación, procura hacer una traducción según la métrica y el gusto del modernismo. Sin embargo, conviene mencionar que en el libro de Valencia existe cierta dificultad para comprobar y encontrar al autor original de algunos

poemas, que hay casos en los que la traducción del poema original resulta parcial y que hay una clara inclinación hacia el simbolismo a la hora de interpretar las ideas. No fue gratuita la crítica de Sanín Cano, quien señalaría que «El símbolo es en Valencia un refinado modo de expresar sus conceptos sobre la vida y los hombres. De ello hay constancia en sus apólogos, en su versión de la Naturaleza [...] en sus traducciones de poetas chinos y en su predilección por la poesía del Oriente» (Valencia, 33). Así, lo más frecuente es que Valencia construya una estrofa completa –un cuarteto o un quinteto, por ejemplo– para traducir bien la idea integral de un verso chino. Todo esto constituye un tema interesante para la traductología, un reflejo sociocultural que alimenta el fenómeno de las «bellas infieles» y que nos hace pensar en el lugar en que quedaría el texto original si se retradujeran estos poemas del castellano al chino.

Las «bellas infieles» de Valencia reflejan la evolución histórica de la traducción, tal y como señala Hurtado Albir en uno de sus estudios:

«El siglo XVII se caracteriza en Europa por la afirmación del gusto francés en la manera de traducir: las belles infidèles. Las belles infidèles representan una manera de traducir a los clásicos efectuando adaptaciones lingüísticas y extralingüísticas; se reivindica el derecho a la modificación en pro del buen gusto, de la diferencia lingüística, de la distancia cultural, del envejecimiento de los textos» (110).

Es evidente que los modernistas siguen la ruta marcada por las *belles infidèles*

e idealizan su mundo poético, ya sea a través de la creación original o de la traducción de otras obras. Todo esto tiene mucho que ver con la idea de Baudelaire sobre el arte y la belleza moderna, contenidas en los términos *flanêur* y *dandy*: «intentar forzar estética y éticamente a la cultura de su época a ser realmente moderna; arrancar a la moda su posible contenido bello, poético, variable, dentro de lo histórico; extraer lo eterno de lo transitorio, como carácter de la belleza moderna» (16-20). Por otro lado, el trabajo de Valencia abre un nuevo debate acerca de la teoría de la traducción del siglo XIX, época en la que había una «defensa del literalismo» y en la que «la intraducibilidad en la estética romántica hizo, sobre todo, que los victorianos inclinaran sus gustos a la reconstitución histórica y a la arcaización» (Hurtado Albir, 2008: 123). A causa de ello, también existen adaptaciones literales en la traducción de algunos poemas.

En conjunto, la traducción de Valencia es una mezcla flexible de traductología: hay domesticación de los versos si se encuentran equivalencias en la cultura occidental; hay extranjerización semántica, sobre todo, en los nombres propios y en los topónimos, pero también cuando el traductor no está seguro del sentido del verso original, lo respeta y opta por una traducción literal. Sin embargo, el valor precioso de esta traducción de Valencia reside en su talento como poeta, pues la métrica y la rima corresponden tanto a la tradición española como a la china. Asimismo y como seguidor de Darío, también será frecuente la presencia del azul en la traducción de los poemas, color que Darío

tomó del «L'art c'est l'azur» de Víctor Hugo —«el cielo es azul, el mar es azul y el universo es azul» (Chang 2000: 157)— lo que, en cierta medida, hace de *Catay* una reflexión y una recreación en torno al propio pensamiento poético de Valencia y a las características del modernismo. Si Octavio Paz señaló que «cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único», que «traducción y creación son operaciones gemelas» o que «la traducción es indistinguible muchas veces de la creación» pues «hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación» (1990: 13, 23), Valencia comenta de este modo su traducción en *Catay*:

«Para verterlos se impone apelar a los metros más conocidos y fáciles: al romance, que, el primero, tradujo el sentimiento puro, natural y efusivo de nuestra raza. A veces el concepto es tan trivial de suyo, y va expresando en frase tan pedestre, que uno se siente cohibido y opta, al fin, por sacrificar la distinción a la fidelidad. No deben buscarse aquí lujo de dicción, refinamientos de métrica, que desvirtuarían el aroma de los cantos originales. Los chinos escriben como pintan en sus biombos, como bordan sus túnicas: con frescura, con intención, con humildad, con gracia» (255).

En el presente trabajo mostraremos únicamente algunas traducciones de Li Po y Tu Fu, por ser los representantes más prestigiosos de la poesía china en el libro de Valencia, pero también por ser los dos poetas más traducidos en *Catay*, los que más dificultades de traslación presentan y en los que más visi-

ble se hace la interpretación del traductor-poeta según la dimensión y el tema de los poemas.

LI PO TRADUCIDO POR VALENCIA

A LA HORA EN QUE LOS CUERVOS...

*A l' hora en que los cuervos
de Kú-Su en la alta torre
abatían el vuelo
las danzas de la bella,
de la flexible Si-Chi,
tenían embriagado
de amor, al rey su dueño.*

*En la clepsidra de oro
la saeta de argento
anunció ha muchas horas
la noche, y en silencio
la luna huyó a sumirse
en las aguas del Ken-Lo.
Ya el alba las estrellas
apagó con su beso,
y Si-Chi, infatigable,
no se para un momento.*

*Ahora se ha dormido
junto del rey su dueño,
y danza en su mejilla
la sombra de una flor de limonero.*

烏棲曲
姑蘇臺上烏棲時，
吳王宮裏醉西施。
吳歌楚舞歡未畢，
青山猶銜半邊日。
銀箭金壺漏水多，
起看秋月墜江波，
東方漸高奈樂何。

La última estrofa en español se corresponde con el último verso en chino. Por mucho que la favorita del rey se divierta, ya rompe el alba, representado en esa simbolista «flor del limonero» que, como sabemos, es de color blanco. Valencia parece apoyarse aquí en «El limonero lánguido suspende», poema que podemos encontrar en las *Soledades* (1907) de Machado. Siguiendo con las imágenes, encontramos a la luna otoñal que se sumió en las estelas de las aguas, que Valencia ha traducido como «las aguas del Ken-Lo», mientras que en la versión francesa encontramos «la lune s'est enfoncée dans les eaux du Kiang». Este «Kiang» corresponde al vocablo chino «río», aunque puede referirse al río Yang-Tzi Kiang. Pero lo más curioso de la traducción de este poema es la imagen de la bella favorita del rey. Li Po lo escribió en el año 759, cuando fue expulsado a Yeh-Lan (夜郎), en la provincia Küei-Chou, y en el camino recibió la noticia de su indulto, que le inspiró los versos que hemos leído. Formalmente, se trata un experimento renovado de la métrica clásica, concretamente un cuarteto en heptasílabos. En él, Li Po, por escrúpulo o tabú, se remonta al periodo de la Edad de Primavera y Otoño (770-476 a.C.), describiendo al Rey Wu (吳王夫差), quien se embriagaba de las danzas de la bella Si-Chi (西施), para aludir así al Rey Tang Ming-Huang (唐明皇, 685-762) y a su favorita Yang Küei-Fe (楊貴妃), mientras que la versión francesa se refiere a la emperatriz Fei-yenn (趙飛燕, 45 a.C.), de la dinastía Han. Si bien los personajes históricos varían, su historia es semejante en tanto que

erótica y lujuriosa. A través de las insinuaciones, vemos una descripción de la lujosa vida palaciega que llevaban los emperadores y emperatrices mientras el imperio se desmoronaba.

Valencia es un poeta que frecuente el alejandrino, lo cual favorece la delicadeza y el dominio con el que trabaja el heptasílabo, métrica predominante también en la poesía china. Li Po, a diferencia de la mayoría de sus poemas heptasílabos, que suelen ser más efusivos y contundentes, muestra en éste un tono melancólico, emitiendo un mensaje alusivo, aunque ciertamente reservado o resignado. El lenguaje poético de Valencia también refleja este tono sobrio y muy bien elaborado en la composición heptasilábica.

La traducción de «Adiós» tal vez sea uno de los poemas más distantes de la versión original, pues el trasvase que hace Valencia parece ser una selección de varios versos sueltos. La traducción está formada por 4 estrofas en las que predomina el pentasílabo. Valencia ha repetido algunos versos como muletilla para enfatizar el tono y el talante poético³: «Dueño de mi vida / no volveré más. / El río a su fuente / no puede tornar, / ni vuelve la rosa / que cayó, al rosal» (269-272). Esta repetición, además de recordarnos a la famosa rubendariana «Canción de otoño en primavera» –«Juventud, divino tesoro / ya te vas para no volver / cuando quiero llorar, no lloro / a veces lloro sin querer»–, también revela el estilo arquetípico de Valencia, sobre todo al de uno de sus poemas más destacados, «Melancolía» –dedicado al Grabado de Dürero del mismo título– en el que percibimos ese ritmo estilístico tan característico

del hexasílabo: «Oh vagos matices / de lánguidos grises / que ahuyentan la calma / si invaden el alma! / ¡Oh dolor sincero / de la Fantasía! / de Alberto Dürero! (76).

¡ADIÓS!

*El pájaro yuén
y el pájao yang,
nadan en el King,
reman sin cesar,
y uno junto al otro
bogan al azar
en las ondas trémulas
que huyen hacia el mar.*

*Si el pájaro yuén
ríndese a su afán,
la fiel compañera
bajo los juncuales
frena su remar.
Ambos prefieren
la muerte y el mal
de vivir cautivos
antes que escapar,
si al huir separan
su felicidad.*

白頭吟

錦水東北流，波蕩雙鴛鴦。
雄巢漢宮樹，雌弄秦草芳。
甯同萬死碎綺翼，不忍雲間兩分張。
此時阿嬌正嬌妒，獨坐長門愁日暮。
但願君恩顧妾深，豈惜黃金買詞賦。
相如作賦得黃金，丈夫好新多異心。
一朝將聘茂陵女，文君因贈白頭吟。

東流不作西歸水，落花辭條羞故林。
 兔絲固無情，隨風任傾倒。
 誰使女蘿枝，而來強縈抱。
 兩草猶一心，人心不如草。
 莫卷龍須席，從他生網絲。
 且留琥珀枕，或有夢來時。
 覆水再收豈滿杯，棄妾已去難重回。
 古來得意不相負，只今惟見青陵台。

Pero tal vez sea «Los tres» el poema más popular y traducido de Li Po, quien tenía fama de gran bebedor y a quien la embriaguez y el vino parecen inspirar.

LOS TRES

*Llevo mi frasco de buen vino
 para beberlo entre las flores;
 me acompañan dos soñadores:
 mi sombra y Diana, en el camino.*

*Felizmente mi amiga Luna
 beber no sabe, ni mi Sombra
 sufre de sed. Rara fortuna
 d'esta pareja que me asombra.*

月下獨酌
 花間一壺酒，獨酌無相親。
 舉杯邀明月，對影成三人。

月既不解飲，影徒隨我身。
 暫伴月將影，行樂須及春。

En este poema Valencia experimenta con el verso eneasílabo rimado. En él vemos una aculturación o extranjerización de la mitología grecolatina. La muestra evidente es la presencia de Diana –o Artemisa–, diosa de la luna y de

la caza y hermana de Apolo, dios del sol (Bulfinch 29, 57), que emerge como una compañera íntima del poeta, lo que una vez más refleja el gusto del traductor por el modernismo, al evocar a la mitología grecolatina.

La favorita del emperador Tang Ming-Hoang, Yang Kūei-Fe, llamada Yang Tai-chen por los poetas (太真; aquí se llama Tai-Tsung), ha sido musa y tema de muchas poesías chinas. Con «Estrofas improvisadas» (353-354; 清平調三首 «Cuando pasa una nube / él evoca la veste que la cubre»), compuestas espontáneamente y con rapidez, Li Po logró gran éxito, tanto por haber agradaído con ellas al Emperador y a su concubina, como por ser la prueba de sus dotes poéticas. El simbolismo y el culto a la belleza alcanzan su grado óptimo; los vestidos flotan y son transparentes como las nubes, la belleza de la gran favorita es solo comparable a la de las hadas del paraíso y le hace sombra a la de Fe-Yen, la concubina del Rey Wu. Por muchas ocupaciones que tenga el Emperador, el acto de contemplar desde los barandales la belleza de su favorita frente al lindo paisaje, le hace olvidar todas sus preocupaciones.

En «El cuarto vacío» asistimos a una elipsis. El poema original tiene 19 versos y se titula «Nostalgia sin fin», pero en la traducción de Valencia sólo encontramos tres cuartetos, al estilo del romancero.

EL CUARTO VACÍO

*Cuando habitó este cuarto
 la dulce y bella joven,
 veíanse en él ramos
 de mañaneras flores.
 Como partió su dueña,*

*la dulce y bella joven,
no ha vuelto ya a esperarla
su lecho, como entonces.*

*¡Tres años! Y aún persiste
su aroma inmenso y noble.
¡Tres años! ¡Pesar! Hojas
que ruedan en la noche.*

長相思
美人在時花滿堂，美人去後空
餘床。
床中繡被捲不寢，至今三載猶
聞香。

香亦竟不滅，人亦竟不來。
相思黃葉落，白露點青苔。

VALENCIA Y SU TRADUCCIÓN DE TU FU
En cuanto a los poemas de Tu Fu, son más reconocibles en comparación a los de Li Po, lo mismo que el estilo de los poemas originales de Tu Fu, que en general se considera más unitario que el de Li Po. Uno de los más estudiados y famosos de Tu Fu, que también llevó a Octavio Paz a traducirlo literalmente (1978, 211-212) –«Al letrado Wei-Pa»–, es titulado por Valencia «Antes de dormirme», como si fuera una despedida o una reflexión sobre el pasado. Además, en este texto, cuyo original chino está escrito en pentasílabos, Valencia experimenta con una mezcla de pentasílabos y endecasílabos que dotan al poema de un ritmo muy armónico. La traducción de «Antes de dormirme», a pesar de su métrica, es más bien narrativa, presentando una adjetivación más austera y un menor

número de símbolos. A continuación, veremos unos poemas de Tu Fu que contienen fuertes matices simbólicos y patrióticos, lo cual nos lleva a pensar en una reflexión de corte intimista propia del modernismo, así como en esos lemas de la generación del 98 –paisaje, literatura y Castilla– frente al combate de la estética modernista y la preocupación social ante el desastre militar.

MI ALMA SE QUEDÓ EN ESTE
PALACIO

*Quedóse mi alma para siempre
en el palacio de Pong-Lá.
cuya altivez supera en mucho
los agrios montes de Nan-Chán.
Finge su torre en porcelana
loto gentil de altura audaz:
allí los vates recibían
la lluvia del rocío astral.
Al occidente se columbra
la brillantéz del lago Yah,
mientras a oriente surge enhiesta
la sacra puerta de Han-Konán,
do se esfumó la nube roja
que precediera tiempo atrás,
a Lao-Tsé, la bailarina:
realización de un más allá.*

*¡Ay! Cuántas veces ondularon
en los jardines de Pong-Lá
los temblorosos abanicos
hechos con plumas de faisán
y cuántas vieron estos ojos
el áureo cuerpo colosal
del gran dragón que se mecía
entre un hipnótico aromar.
En ese tiempo yo guardaba
la Puerta Azul. Ante el umbral,*

*desde un cojín, de grana y oro,
daba los ritos al altar;
a los magnates recibía
con etiqueta sin igual,
y el día cuarto, en la cuarta luna
ya terminada mi tarea,
dictaba versos sin afán
que al día siguiente cantarían
voces de timbre virginal.*

〈秋興〉八首之五
蓬萊宮闕對南山，
承露金莖霄漢間。
西望瑤池降王母，
東來紫氣滿函關。
雲移雉尾開宮扇，
日繞龍鱗識聖顏。
一臥滄江驚歲晚，
幾回青瑣點朝班。

Este texto es el quinto del conjunto de ocho poemas titulado «Sentimientos del otoño». Tu Fu los escribió en 766, cuando tenía 55 años. Se preocupó por la triste situación bélica y económica del país con resignación, pues estaba enfermo. Este quinto poema habla de la nostalgia que siente al recordar la pomposa magnitud del palacio de la capital, así como las audiencias del emperador. Hay que leer toda la serie para percibir la continuidad del ambiente y el estado de ánimo del poeta. Por lo demás, el poema que hemos leído es un auténtico reflejo del modernismo en transición, tanto en lo tocante al estilo, como en la métrica – eneasílabos – y resto de elementos aristocráticos, como «torre en porcelana, faisán, dragón, puerta azul, grana y oro...». Además, el intimismo y la preocupación social se deslizan entre los versos, con-

trastando la evocación de la gloria de antaño con la miseria reinante al ocaso de su vida. Esto nos recuerda a otro poema de Machado, concretamente «A orillas del Duero», de *Campos de Castilla* en el que puede verse la evolución del poeta desde el modernismo intimista hacia la preocupación social. Por todo ello, estos ocho poemas de Tu Fu se consideran los mejores de su última etapa.

Al igual que ocurrió con «Adiós», de Li Po, de «La novia joven» (〈新婚別〉, 299-300) se traducen solamente unos cuantos versos: «[...] mas el blanco lecho / frío y solitario, / aun no ha podido / oír nuestro abrazo. / Al caer el sol / nos hemos casado, / y al rayar el alba / ya te vas dejándome. / Ahora no vivo, / pienso sin descanso, / te espía la muerte / que anhela tus brazos. / Me mata la angustia / de un penar tan largo. / Prometí seguir / doquiera a tu lado, / mas he desistido / porque mi persona / te aumenta cuidados» (結發為夫妻 / 席不暖君床 / 暮昏晨告別 / 無乃太匆忙 / 君今往死地 / 沈痛破中腸 / 誓欲隨君去 / 努力事戎行). Este romance es el más antiguo, con sus hexasílabos de fácil recitación popular.

En el siguiente poema de Tu Fu vemos de nuevo el reflejo del modernismo, en tanto que conjunto en el que las bellas artes se mezclan con la poesía, la pintura o la música. Estas características revelan la asimilación de Valencia de su vivencia europea, tal y como indica Sanín Cano: «Su forma natural de expresión artística es el verso; pero la música, la estatuaría, la pintura, le hacen vibrar con vehemencia sonora [...] para ensanchar el mundo de su sensibilidad y para enriquecer sus metáforas; [...] dan testimonio la emoción viva» (Valencia, 21). Tal vez por ello el

arte de la écfasis –la representación verbal de una representación visual– pueda ser la máxima expresión estética del modernismo y de la cultura china.

POESÍA SOBRE UN PAISAJE DEL
PINTOR UANG-T'SAI

*¡Diez días en pintar una montaña!
¡y otros, para fingir un farallón!
Sí. El auténtico artista no trabaja
Sin una dilatada previsión.
Uang-T'sai no va nunca de carrera.
El monte de Kuen-Lún lo conocí,
Sólo al mirarlo. De Pang-Ling los
muros
Precisé, sin dudar, cuando los vi.*

*Aquí el lago Tchung-Ling que se derrama
En el Gran Kiang cuyo feliz raudal
Se aleja hasta perderse. La arboleda
Trema bajo el poder del huracán.*

*Agrúpanse las nubes. ¿Quién podría
Llevar el pescador a su mansión
Antes que la tormenta se desate?
¡Oh gracia prodigiosa del pintor!*

*Si yo pudiera, le cortara al lienzo
Un menudo fragmento, nada más;
Y allí el Reino del Uh me llevaría
Y el Sung dorado que me dio la paz.*

戲題王宰畫山水圖歌
十日畫一水，五日畫一石。
能事不受相促迫，王宰始肯留真跡。
壯哉崑崙方壺圖，掛君高堂之素壁。
巴陵洞庭日本東，赤岸水與銀河通，中有雲氣隨飛龍。

舟人漁子入浦澗，山木盡亞洪濤風。
尤工遠勢古莫比，咫尺應須論萬里。
焉得并州快剪刀，翦取吳松半江水。

Finalmente, elegimos una traducción de la que no puede rastrearse el origen. Li Po y Tu Fu, los dos máximos representantes del Siglo de Oro de la poesía china, se estiman mutuamente. Sin embargo, en esta traducción entrañable y amena de Valencia, no se encuentra la fuente, por lo que podría ser un homenaje del poeta colombiano al poeta chino. No es el único caso de incongruencia textual o temporal. Así, no encontramos una correspondencia china para el texto titulado «A un amigo» (309-310), en el que Valencia elogia la ceremonia del té, ni tenemos noticia de un poeta llamado Wuang-Tsi de esa época (723-757).

A LI-TAI-PO

*Tú escribes como el ave
Gorjea. ¿Tu lenguaje?
–Los versos. Si cesaren tus canciones,
menos rojas serían las mañanas,
menos azules los atardeceres.*

*Cuando te inspira la ebriedad, los
dioses
En las nubes se inclinan para oírte;
Suspende el tiempo su azorado vuelo,
Y el amante se olvida de la amada.*

*Tú eres el sol y los demás poetas
Sólo estrellas. Acoge, amigo mío,
El balbucir de mi cordial respeto.*

春日憶李白
白也詩無敵，飄然思不群。
清新庾開府，俊逸鮑參軍。
渭北春天樹，江東日暮雲。
何時一尊酒，重與細論文？

Según las obras completas, Tu Fu dedicó quince poemas a Li Tai Po, mencionándolo en otros cinco. En cambio, Li Po sólo dedicó dos a Tu Fu.

CONCLUSIÓN

Después de repasar brevemente la trayectoria de Valencia como traductor de Li Po y Tu Fu a través de las Bellas Infieles, de su incorporación a la poesía china de elementos del modernismo hispanoamericano o simplemente de su amor por el quehacer poético, descubrimos una estética, un compromiso social y un culto a la belleza de alcance universal. La traducción es una tarea difícil, una pasión utópica⁴, como han dicho tantos críticos, de Benjamín a Ortega y Gasset o Francisco Ayala, y más aún en un género como la poesía, en el que la palabra cambia, a menudo, de significado. No obstante, la traducción es un mal necesario, pues a través de ella se pone en diálogo el conocimiento de diferentes culturas. En el caso de Valencia, sus traducciones son de gran

valor, ya que al traductor se une el poeta amante del simbolismo, del parnasianismo y de la cultura china:

«Valencia, tanto parnasiano como simbolista, logra las finalidades plenas de las dos escuelas, dándoles por la virtud de su genio creador de formas, de ideas y de armonías musicales, perduración eterna entre los monumentos literarios. Por esto es maestro como parnasiano y como simbolista» (339).

Li Po y Tu Fu se adelantaron mil años al movimiento modernista, pero la preocupación por la métrica, la belleza, el amor patrio o el gusto por la naturaleza son elementos universales y anacrónicos. Sin esa aspiración a lo exótico, al orientalismo, no hubiera sido posible el intercambio y la recepción posterior de Valencia. Tras su trabajo, fueron apareciendo a lo largo del siglo XX sucesivas traducciones de la poesía china, no solo de la dinastía Tang, sino también de la dinastía Sung y Chin. Así, desde Li Po y Tu Fu, se abre el círculo a Wang Wei, Su Tong Po (Su-Si) o la poetisa Li Chin-Chao (1084-1055). En la actualidad, con el crecimiento económico y político de China, es de esperar que el país vuelva a atraer pronto la atención internacional hacia su cultura clásica y popular.

NOTAS

¹ Juan Valera, «Azul... Carta a D. Rubén Darío», 22 y 29 de octubre de 1888. *Cartas americanas I*, tomo XLI de *Obras completas*, Madrid, 1915.

² La versión francesa de Toussaint tiene 171 poemas.

³ El poema chino tiene dos versiones. Entre el uno y el otro, hay versos más idóneos para la versión española. Por ejemplo, los versos «En cuanto a mi espejo / de terso metal, / que mi corazón / supo reflejar, / como un rostro el agua / de puro raudal, / a tu nueva esposa / brindale. Quizás / te deje en su pecho / ver como en cristal» corresponden más a 妾有素樓鏡，照心勝照井。

⁴ Son bien conocidos los artículos «La tarea del traductor», de Benjamín; «Miseria y esplendor de la traducción», de Ortega y Gasset y *Problemas de la traducción* (1965) y *Breve teoría de la traducción* (1946-47), de Francisco Ayala, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, Charles. *Arte y modernidad*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.
- Bulfinch, Thomas. *Historia de dioses y héroes*. Barcelona, Montesinos, 1990.
- Chang, Luisa Shu-Ying. «Lejanía y fantasía: "China" en la literatura modernista hispanoamericana». *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, XXXVIII, verano, 2004, pp. 73-101.
- «China en la literatura modernista hispanoamericana». *Chung Wai Literary Monthly*, Vol. 29. No. 2, 2000, pp. 153-189.
- Echavarría, Rogelio. *Quién es quién en la poesía colombiana*, Bogotá: El Áncora Editores, 1998.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Litvak, Lily. *España 1900, modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1990.
 - (ed) *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1986.
- Méndez Valencia, María Alexandra. *Guillermo Valencia*. En *Gran Enciclopedia de Colombia, Tomo 10: Biografías*. Bogotá, Círculo de Lectores, 1997.
- Navarro Tomás, T. *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*. Barcelona, Labor, 1986.
- Nuñez Segura, José A. *Literatura colombiana: sinópsis y comentarios de autores representativos*. Medellín, Bedout, 1961.
- Olivio Jiménez, J. (ed). *El simbolismo*. Madrid, Taurus, 1979.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets, 1990.
 - *Versiones y diversiones*. México, Joaquín Mortiz, 1978.
- Toussaint, Franz. *La Flûte de Jade. Poésies Chinoises*. París, L'édition D'Art H. Piazza, 1922.
- Valencia, Guillermo. *Obras poéticas completas*. Madrid, Aguilar, 1955.

BIBLIOTECA

^[01] **La sabiduría de una imagen**

^[02] **Díez del Corral en su tiempo**

^[03] **Un banquete con Charles
Simic**

^[04] **Forjadas en la mente**

^[05] **(In)actualidad de don Julio
Caro Baroja**

^[06] **El Génesis de Félix de Azúa**

^[07] **El lenguaje del viento**

^[08] **Fragmentos no: hebras**

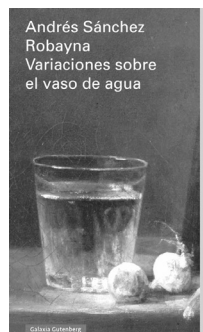
[01]

Andrés Sánchez Robayna:

Variaciones sobre el vaso de agua

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015

140 páginas, 18.90€



La sabiduría de una imagen

Por CARLOS JAVIER MORALES

La imagen y el conocimiento simbólico siempre han ejercido una misión insustituible en la poesía, en las artes y en toda forma de conocimiento. Pero lo cierto es que en el mundo contemporáneo, desde el Romanticismo hasta hoy, la imagen simbólica (las hay que no lo son) se ha convertido en el centro del lenguaje poético, y luego –siempre después– ese papel protagonista de la imagen simbólica se ha trasladado a la filosofía, a las artes plásticas y a las ciencias sociales y humanas. Si bien es cierto que el hombre siempre ha necesitado mirar el mundo para conocerlo, en la época contemporánea de Occidente, cuando la abstracción filosófica y científica se ha declarado incapaz de desvelar los secretos últimos de la realidad, la imagen simbólica, con su

inmenso poder de sugerencia, ha tratado de llenar ese hueco insondable del saber.

Además de la articulación de la poesía en símbolos y de las artes plásticas en símbolos que remiten a un significado oculto – pensemos, como extremo, en la imagen del arte abstracto–, también la teoría y la crítica literarias, desde Carl Jung a Gilbert Durand, han dedicado gran parte de su objeto al análisis del lenguaje imaginario. Cabe advertir, sin embargo, que muchos teóricos literarios y artísticos sobre la simbolización estética no tienen en cuenta la imprevisibilidad de significados que cada imagen pueda adquirir en un contexto dado. Y es que la imagen simbólica, especialmente si se refiere a los seres elementales o a los productos humanos de uso universal, puede adquirir tal in-

finidad de significados que resulta imposible enumerar todos en un tratado teórico. Por eso, por su carácter no exhaustivo ni sistemático, sino intuitivo y sintético, el libro que nos ocupa nos ofrece un planteamiento totalmente realista de la imagen simbólica.

Este preámbulo sólo ha pretendido demostrar el interés que tiene un libro centrado en la intuición y la reflexión en torno a un vaso de agua. Hacia ahí, hacia ese objeto tan cotidiano y funcional, se dirige la mirada del poeta y ensayista Andrés Sánchez Robayna en estas *Variaciones sobre el vaso de agua*. Un libro sobre un tema tan «peregrino» para la Ciencia y la Literatura con mayúsculas sólo puede desplegar su discurso rompiendo todos los moldes de cualquier género literario, porque lo que aquí encontrará el lector no es ni un ensayo ni un poema en prosa ni una obra de crítica literaria o artística. Es todo eso a la vez, sin que resulte posible deslindar en el texto cada una de esas modalidades genéricas, algo semejante a lo que el mismo autor realizó en 2011 con el *Cuaderno de las islas*, otra constelación imaginaria portadora de una sabiduría inagotable. Y en el presente libro no sólo se entrecruzan distintos géneros literarios, sino que éstos se compenetrán con la reproducción de obras pictóricas, fotográficas y de diversos poemas de muy variados autores –casi todos contemporáneos, eso sí– que han centrado su mirada en el vaso de agua. Se diría que si el vaso de agua es un símbolo del universo, el libro de Sánchez Robayna es un símbolo del conocimiento total del universo, para el cual se hace tan necesario el cuadro como la fotografía, el poema o la reflexión ensayística.

El libro se estructura en tres partes de total interdependencia: tanto es así que, al acabar de leer la última parte, el lector

necesita volver a la primera y a la segunda, en una circularidad que parece no tener fin. En la primera, dividida en veinticuatro fragmentos, el autor medita sobre diversas intuiciones que, con el auxilio de creadores artísticos muy diversos, han conformado una sabiduría esencial sobre el vaso de agua, aun reconociendo que sobre tal sabiduría nadie podrá decir la última palabra. En la segunda parte, Sánchez Robayna reproduce cuadros y fotografías de los autores plásticos que le han ayudado en la reflexión anterior, para que el lector, por sí mismo, pueda seguir aprendiendo nuevas lecciones sobre esta imagen esencial que es el vaso de agua. Finalmente, en la tercera, el autor nos ofrece una muestra de diversos poetas contemporáneos pertenecientes a distintas nacionalidades y lenguas –desde Jorge Guillén a Melchor López, pasando por Wallace Stevens, Francis Ponge, el rumano Tudor Arghezi, el sueco Lasse Söderberg, el danés Klaus Rifbjerg, el portugués Nuno Júdice o el irlandés Dónall Dempsey, entre otros muchos– que han tematizado el vaso de agua como objeto real y simbólico de su mirada poética. Entre ellos, ocupa un puesto central el mexicano José Gorostiza, cuyo extenso poema *Muerte sin fin* (1939) recapitula todos los dramas anteriores sobre el vaso de agua y abre el camino de las futuras indagaciones sobre el mismo tema-imagen.

Sánchez Robayna no ha pretendido desvelar todo el sentido que despierta en la conciencia humana la contemplación del vaso de agua, sabedor de que ese sentido es tan inmenso como el mundo. Así lo advierte en la meditación inicial: «Como en toda imagen, no se trata de desentrañar su sentido, sino de habitar su misterio» (pág. 15). Y, sin pretender desentrañar lo que el autor da por imposible, sí que puedo constatar

la multiplicidad, no de ideas, sino de aspiraciones del alma humana que encuentran en el vaso de agua su respuesta más lúcida, tal como el autor nos las ofrece. Así, el vaso de agua cumple la necesidad de purificación que el hombre, desde una fe cristiana o desde otro horizonte religioso o simplemente espiritual, ha sentido siempre que toma conciencia de la culpa. También aborda el autor la corporalidad del vaso de agua, que pone en juego todos los sentidos, con la conciencia de que ese vaso de agua es sabiduría, la sabiduría es belleza y la belleza sólo se puede percibir por el hombre desde su más inmediata corporalidad. En el vaso de agua también se reconcilian y se recapitulan toda la Naturaleza y toda la Cultura, como reza el *dictum* de Chesterton: «Leer a Wordsworth es como beber en el alba, entre las montañas, una copa de agua» (pág. 17). Asimismo, la contemplación de *El aguador de Sevilla*, de Velázquez, da pie a nuestro autor para intuir en el vaso de agua todo el ciclo de la vida humana.

En otros textos de esta primera parte se pone de relieve la trascendencia existencial y cosmológica del vaso de agua en cuanto objeto de indispensable uso cotidiano. Como símbolo de la tradición familiar y cultural, la presencia del vaso de agua en la mesilla de noche también es una presencia protectora en el abismo del sueño nocturno. La luminosidad sin sombra alguna, la quietud del agua del vaso como un alto en su continuo correr, que simboliza el ansia de quietud en el decurso constante de la vida humana; la necesidad del silencio que el vaso de agua reclama para ser contemplado en toda su pureza; la manifestación de la amistad y del amor que dicho objeto representa, en cuanto que ofrece la sustancia más inmediata y urgente para la vida; la

lucha entre la vida y la muerte, entre la presencia del agua y la sed que vuelve a renacer una vez bebida; la alianza de la materia y la forma, origen de todo desde la filosofía aristotélica: todos ellos y otros más son los motivos esenciales que se dilucidan en este libro ante el tema-imagen contemplado.

Conviene reparar en que este significado de antigua raigambre filosófica, la alianza entre la materia y la forma como los dos principios de todo ser natural, y del cosmos en su conjunto, no ha encontrado en la filosofía contemporánea grandes desarrollos ni ha sido atendido como se merece, debido a la desaparición moderna de la metafísica como filosofía del ser. Lo curioso es que dicho tema, básico en todo pensamiento totalizador sobre el mundo, aparezca obsesivamente en la poesía, como prueba el grandioso poema *Muerte sin fin*, de José Gorostiza. Y es que la poesía, una vez más, ha venido a suplir a la filosofía en muchos campos que ésta había explorado tradicionalmente y que ha abandonado en el mundo contemporáneo por una progresiva autolimitación. La lectura del poema de Gorostiza, además de una delicia para el pensamiento, la emoción y la imaginación, lúcidamente compenetrados, es un canto a los infinitos sentidos que arroja sobre el ser humano la imagen del vaso de agua. En palabras de Ramón Xirau, citadas por Sánchez Robayna, «el agua, en cuya imagen el poeta, nuevamente Narciso, se descubre, significa, de modo general, lo informe, lo móvil, lo vital. También en Heráclito el agua –el río– era portadora de movilidad. El vaso, molde posible de las aguas, significa, alternativamente, forma, esencia, inteligencia. Entre estas dos metáforas se sitúa el vaivén de imágenes de *Muerte sin fin*» (p. 43). Este poema, como evidencia Sánchez Robayna en su medita-

ción nº 12 y como reflejan los fragmentos del mismo reproducidos al final, nos muestra el resplandor inagotable que la imagen del vaso de agua proyecta sobre el entendimiento y toda el alma humana.

Al final de sus meditaciones, nuestro autor no puede olvidar el significado metapoético del vaso de agua: como el poema mismo, donde el pensamiento busca continuamente una forma sin la cual ni puede ser pensado ni puede ser dicho, el vaso de agua es una unidad de materia y forma, de esos dos coprincipios del ser que resumen la constitución de todo el universo. Por lo

demás, la enumeración de sentidos del vaso de agua que he apuntado más arriba, es sólo un muestrario del enorme espectro de lecciones sapienciales que el presente libro vierte en el lector: tanto en las meditaciones poéticas de Andrés Sánchez Robayna como en las obras plásticas y los poemas que se reproducen en el mismo volumen. Un sabio curso gustoso para aprender a mirar lúcidamente nuestra realidad más cotidiana y elemental, esa que la razón instrumental del mundo moderno ha pretendido arrebatarse de nuestra conciencia.

[02]

Juan A. González Márquez:

*Europa y España en el pensamiento
de Luis Díez del Corral*

(Pról. de Carmen Iglesias y
Miguel Herrero de Miñón)

Universidad de Huelva, 2013

836 páginas, 35€



Díez del Corral en su tiempo

Por JOSÉ LASAGA

Estamos ante una biografía intelectual dedicada a un maestro casi olvidado, Luis Díez del Corral (1911-1998), cuya obra es escasamente leída en las escuelas de humanidades, pero cuyo legado es de plena actualidad. Bastará con mencionar tres temas, centrales en la misma, para advertir que no hay exageración en lo anterior: Tocqueville, el sentido de la Restauración canovista en relación con nuestro presente político –ahora que no deja de hablarse de «vieja y nueva política»– y la crisis de Europa.

González Márquez, el autor de este libro de más de ochocientas páginas, lo ha concebido como un diálogo imposible con el autor. Imposible hasta cierto punto, porque consigue hacer hablar, y de forma elocuente, a los libros, cartas, memorándums y recuerdos de

familiares y amigos, de modo que Díez del Corral vuelve a ser una presencia «viva» para el lector de estas páginas. Recupera entonces la obra del jurista, politólogo y escritor riojano, y brinda una segunda ocasión a los nuevos estudiantes de no desperdiciar un legado que encierra, como mínimo, dos tesoros: el de comunicar con los grandes maestros de los treinta –Ortega, Zubiri o Menéndez Pidal, que fueron los suyos–, y el de la claridad y precisión de sentido que alcanzó a transmitir Díez del Corral en todos los temas que estudió y que no fueron menores, como ahora veremos.

Nacido en 1911, Díez del Corral tiene 25 años cuando estalla la Guerra Civil. Ha estudiado filosofía y derecho, y nunca directamente ciencias históricas, lo que se notará

en los temas y enfoques que va a elegir para desarrollar su obra. Se acercó a la filosofía atraído por el plantel de profesores de la Facultad de Filosofía y Letras que acababa de ser reformada por el decano Manuel García Morente y que se organizaba espiritualmente en torno a la razón vital-histórica de Ortega, de quien se sentirá discípulo, aunque no sin reticencias acerca del carácter poco sistemático que, a su juicio, terminará teniendo el estilo de pensar orteguiano. También se licenció en Derecho para tener asegurada una salida profesional, como prueba el hecho de que a los 24 años ya hubiera ganado las oposiciones a letrado del Consejo de Estado «en pleno Frente Popular» y mucho más tarde, en 1947, la cátedra de Historia de las Ideas y de las Formas Políticas en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas.

Entre ambas oposiciones discurrió una guerra civil y una guerra mundial, dejando marcada la primera a su generación, conocida en los manuales como «de 1936». Su existencia se vio especialmente afectada porque su padre fue asesinado en los primeros meses de la guerra en Madrid, y él mismo tuvo que refugiarse en la Embajada de Chile. De estos años le viene a don Luis el gusto y conocimiento de los mitos clásicos y de la poesía alemana. Dedicará muchos artículos y algunos libros al estudio de estos temas. Pero el centro que ordena su trabajo intelectual durante casi medio siglo es el de la articulación de España en Europa o, si se prefiere, el de comprender a Europa para entender desde su complejo pasado, el presente de España.

Pasada la guerra comenzó colaborando en revistas como *Escorial* y en instituciones como el Instituto de Estudios Políticos, donde hizo amistad como Gómez Arboleya. También se relacionó con el círculo de

Revista de Occidente, o con lo quedaba de él, manteniendo la relación discipular que había iniciado con Ortega cuando asistió a sus clases en los primeros treinta.

El tema de su tesis doctoral, publicada con el título de *El liberalismo doctrinario* (1945), sobre los llamados «doctrinarios» españoles –Donoso, Cánovas– y sus «maestros» franceses, le fue propuesto por una urgencia vital e intelectual: reflexionar sobre qué salida dar a la situación histórica de España, en que la victoria de una parte de la nación sobre la otra amenazaba con trasladar el enfrentamiento a las generaciones futuras. «Mi interés inicial –escribe Díez del Corral en carta a Ramón Carande– se cibió a la figura de Cánovas, en tanto que restaurador y, por tanto, posible modelo para quienes habían salido con un país destrozado por la Guerra Civil» (pp. 475-476). González subraya en su análisis que lo que animó a Díez del Corral fue la orteguiana «tarea de salvar las circunstancias», lo que exigía un ejercicio de pensamiento histórico capaz de dar cuenta de nuestro pasado más reciente para poder articular un modelo de convivencia inspirado en la Restauración y en las prácticas de los doctrinarios españoles: inclinación a la negociación, resolución de conflictos mediante el diálogo y la transacción, etc. La vivencia, a la vez intelectual y personal, a que obedecía su investigación, partía de que la Guerra Civil no fue sino el torpe fruto de no haber sabido encontrar en el siglo XIX el camino medio entre un «liberalismo absoluto, utópico» y una «restauración rigurosa y cerrada», y de evitar en el XX los extremos de unos y la ceguera de otros para no advertir que las instituciones tenían que cambiar a fin de ajustarse a los nuevos tiempos. Díez del Corral buscará desde este primer momento y a lo largo de toda su vida

y su obra oponer el «espíritu de la civilización» al «espíritu de la revolución».

El propio Díez del Corral sintetiza la estructura de su obra observando que prácticamente todos sus libros tratan temas que quedan a un lado y al otro de los Pirineos. Ya lo hemos visto cruzar la cordillera para estudiar a los doctrinarios franceses en su condición de maestros de los Donosos y Cánovas. Vuelve a cruzarla hacia el norte para recorrer en innumerables viajes la Europa en crisis a la que dedica su libro más traducido, el que le convierte en uno de los pensadores de Europa más respetados y reconocidos. La dos guerra mundiales fueron la manifestación de una crisis profunda que Díez del Corral tematizó a partir de la metáfora de un doble rapto. El libro se acoge al mito de Europa raptada por Zeus en forma de toro. Europa doblemente raptada: primero, en el sentido que tiene en castellano «rapto», como ataque de locura, de enajenación, que fue, en opinión de nuestro autor, lo que puso en marcha el proceso de decadencia de una civilización que no solo había llegado a dominar al resto del planeta, sino que lo hacía desde una superioridad material y, en cierto modo, espiritual, que no había tenido equivalencia con otras civilizaciones; pero también en un segundo aspecto del rapto, el del despojo de sus recursos y poderes por los antaño sojuzgados, por las colonias tuteladas, que ahora se volvían contra la metrópoli.

El rapto de Europa, publicado en 1954, a escasos diez años de que hubiera concluido una guerra con la vieja Europa ocupada por dos ejércitos extranjeros, fue escrita con la ambición de comprender el ser profundo de una realidad histórica excepcional, como fue la europea. González habla de una «mirada ontológica» que persigue el ser profundo de una realidad histórica, y no una

crónica, una sociología o una psicología de los pueblos que la componen. Una civilización que «inventó» el concepto de Historia Universal y que, en cierto modo, consiguió incorporar al resto de las civilizaciones a su propio argumento histórico, pero que en el momento de su mayor gloria –que Díez del Corral sitúa en torno a 1890– inicia un proceso de decadencia sin parangón. El autor resume la tesis de Díez del Corral con brillantez aforística: Europa pasa «de la cima a la sima». ¿Decadencia o rapto? No es posible trasladar en el espacio de esta reseña el análisis de las formas culturales –artísticas, filosóficas, incluso religiosas– que configuran la originalidad de Europa. Pero sí el diagnóstico que Díez del Corral estableció en el Epílogo: «Lo que faltó no fue vigor, resolución, poder efectivo; lo que faltó fue luz, inteligencia, comprensión de la coyuntura histórica. [...] O, expresado en la terminología del mito: Europa antes de ser raptada por extraños, padeció internamente el fenómeno en la forma de una auténtica enajenación mental, de un rapto de sentido» (p. 59).

El tercer tema que acudió a la pluma de Díez del Corral y que le iba a ocupar, con excepciones puntuales, hasta su muerte, fue el de la monarquía hispana. Aparece en un libro de viajes y transición, muy apreciado por su autor, *Del Nuevo al Viejo Mundo* (1963), y se inicia formalmente con un primer estudio dedicado a la visión de Montesquieu de la monarquía española que fue presentado como discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia en 1973. A este siguieron otros estudios sobre las miradas a la Monarquía de los grandes teóricos modernos de la política: Maquiavelo, Campanella, Guicciardini y Alejandro von Humboldt. Quedarían ordenados para la publicación en *El pensamiento*

político europeo y la Monarquía de España: de Maquiavelo a Humboldt (1983).

Pero Díez del Corral quiso complementar esta mirada, por así decir, externa sobre la Monarquía, con otra interior e íntima. (Dejamos sin tocar un punto al que González concede mucha importancia: la originalidad metodológica de la forma de pensar por «conceptos-imágenes» de Díez del Corral, originalidad que le fue encomiada por un crítico tan severo como Carl Schmitt. Véase la carta a Ramón Carande 7/xii/1972, p. 477). Esa segunda mirada fue la privilegiada de Velázquez sobre la intimidad de la Monarquía y la casa de Felipe IV, cuando la decadencia del Reino había comenzado irreversiblemente, aunque fueran aún escasos los síntomas que se agazapaban bajo el poderío del «imperio planetario», como lo llama Díez del Corral en alguna ocasión. El expresivo título del capítulo que González Márquez dedica a presentar estas reflexiones, «De cómo pintar al Rey de España o de cómo resolver un problema de ontología política: Velázquez y Carreño Miranda», es el mejor resumen de este último círculo que trazó Díez del Corral para esclarecer el «misterio» de la Monarquía hispana, misterio o diferencia con el resto de las Monarquías europeas cifrado en su origen medieval y en la pluralidad de reinos que hallamos en su constitución. De ahí el problema «ontológico» del pintor que tiene que decidir con qué atributos presenta a los súbditos la esencia de la soberanía que encarna el Rey. Y ambos –Velázquez y Carreño– eligen el Toisón de Oro, emblema que el Emperador Carlos había heredado de la Casa de Borgoña.

¿Cabe interpretar este tercer motivo de la obra de Díez del Corral como síntesis de los dos anteriores, los doctrinarios de la Restauración española y el rapto de Europa?

El vínculo con el primero lo establece Díez del Corral mediante una hipótesis que me parece convincente: la decadencia y crisis de la Monarquía hispana contaminó su acceso a la modernidad y a las formas e instituciones secularizadas que triunfan en ella. Pero si fue un déficit de modernidad por una insuficiente secularización lo que caracteriza la historia española de los últimos siglos, Díez del Corral ve igualmente en una dislocación de ese espíritu secular, desligado de cualquier forma de trascendencia, lo que provocó la crisis que «raptó» a Europa. El riojano establece esta conexión cuando escribe a su amigo Carande que en el capítulo III del *Rapto de Europa* se planteaba, de manera condensada, «la anticipación que el temprano destino de una España raptada supuso respecto al destino de la Europa de las dos guerras mundiales» (p. 476).

Muchos autores tienen una especie de héroe intelectual y moral en cuyo espejo se miran. El de Díez del Corral fue, sin duda, un doctrinario francés cuya actualidad renovada algo le debe a los trabajos de don Luis. Me refiero a Tocqueville. Presente ya en *El liberalismo doctrinario* (1945), le dedica su última publicación: *El pensamiento político de Tocqueville. Formación intelectual y ambiente histórico* (1989). Si publicar un libro es como deshacerse de él convirtiéndolo en algo mundano que ya no le pertenece a uno, quizá sea esa la explicación de por qué tardó tanto tiempo en darlo a la imprenta. Prueba de que llegó a tener alguna especie de intimidad con el pensador francés son las palabras que dejó escritas en los comienzos de su obra: «[...] es verdad aquello que decía uno de los hombres de mente más clara de todo el siglo pasado, Alexis de Tocqueville, hermano por sus sentimientos en nuestras preocupaciones: *La pensée, c'est notre dignité*».

[03]

Charles Simic:

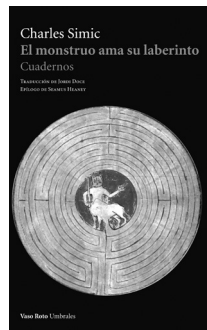
El monstruo ama su laberinto

(Trad. de Jordi Doce.

Epíl. de Seamus Heaney)

Vaso Roto, Madrid, 2015

168 páginas, 15€



Un banquete con Charles Simic

Por JULIO SERRANO

«Escribo para una escuela de filósofos que darán banquetes y serán recordados por pedir la tercera o la cuarta ración de un plato mientras debaten sobre metafísica. Filósofos que buscan esos momentos en que los sentidos, la mente y las emociones se experimentan a la vez». En *El monstruo ama su laberinto*, Charles Simic (Belgrado, 1938) se define a sí mismo como «el poeta de la sartén», y nos lo muestra invitándonos a un banquete –si queremos entender su literatura como tal– en el que podemos degustar «un sabroso guiso de ángel y bestia». Su prosa poética nos sirve como menú de degustación a Dios y dioses, a ángeles, catedráticos, críticos, reformadores, profesores, curas, críticos literarios, al lector (¡también!) y a sí mismo –como uno más–, haciendo de este laberinto

to pantagruélico un festín de palabras que, con sus salvajes asociaciones, aspiran a contener más verdad, o al menos más sabor, que la que tienen dioses e ideologías. Simic es un espíritu religioso sin religión que hace de su dios la lírica y el instante: la poesía, el erotismo, la comida, el jazz. Receloso de todo entusiasmo prolongado, de utopías o mayorías morales, es en cambio un ferviente entusiasta del banquete, de la risa y del juego. Su poética, irreverente y en tensión siempre entre distintos puntos de vista, se defiende con humor del sinsentido de la historia, del aburrimiento, del victimismo que desdeña o de cualquier atisbo de encasillamiento. Rabelesiano, amante de lo vulgar sin perder la elegancia, de la yuxtaposición de cielo e infierno, cree en el hu-

mor como antídoto frente a utopías o contra cualquier tentativa de tomarse muy en serio alguna idea, algún principio. Sabedor del sinsentido, es un entusiasta del ahora. El vino barato que sabe apreciar contiene una verdad: el placer más sencillo contiene una eficaz fórmula que apacigua el vértigo de los abismos. Extravagante y audaz, puede llegar a parecernos arbitrario, pero como dice Seamus Heaney en el epílogo que cierra el libro, en su poesía, «justo cuando pensamos que la extravagancia se vuelve rancia sentimos una mano fría en el hombro. Y esto, curiosamente, nos tranquiliza».

Esa mano fría hunde sus raíces en una infancia, dura como tantas –y de esto él es muy consciente–, en la ciudad de Belgrado: «Belgrado, mi ciudad natal, tiene el dudoso privilegio de haber sido bombardeada por los nazis en 1941, por los aliados en 1944 y por la OTAN en 1999». No es difícil empatizar con el descreimiento del que ha padecido similares bombardeos bajo distintos credos y entender la ironía visceral de Simic cuando se burla de toda clase de reformadores por nimia que sea su propuesta de mejora: «Como muchos otros, crecí en un época que predicaba la libertad y construía la esclavitud. En consecuencia, los reformadores de toda laya me aterrorizan. Basta con que me digan que van a servirme una variedad mejorada de jamón cocido bajo en grasa para que sienta náuseas». Sus memorias, tituladas *Una mosca en la sopa*, nos acercan a esta infancia y a la genealogía de las voces divergentes que conviven en Simic, amigo tantas veces de situarse a distintas alturas. Su familia, un crisol de voces discrepantes, contaba con monárquicos y comunistas, ateos y creyentes y, más difícil de encasillar, estaba el abuelo paterno, que desconfiaba de la especie humana

–y de la divina– sin distinciones, pero era amigo de la comunión –en su definición no religiosa– ante un vino con algo de queso. Proclive a «blasfemar y hacer comentarios poco patrióticos», se burlaba de curas, políticos, héroes nacionales serbios y «de todo aquello que el mundo consideraba sagrado». Sobra decir que a Simic le encantaba escuchar a su abuelo, porque le hacía reír. Mucho de su abuelo ha llegado a la poesía de Simic; esa irreverencia late en el laberinto de una mente que yuxtapone continuamente la alegría y lo sombrío, lo excelso y lo que está a ras de suelo: «Nos sentábamos en el jardín a comer sandía o nos dábamos un buen atracón mientras veíamos cómo ardía Belgrado». No es una frivolidad, es la constatación de una dualidad y la afirmativa insistencia en el placer que la violencia de los acontecimientos no arrebatara.

El padre de Simic no aparece en su vida prácticamente hasta su adolescencia. Había conseguido escapar a Estados Unidos huyendo de la Yugoslavia comunista, como también lo haría más adelante su madre con él y su hermano pequeño. Cuando se reencontraron habían pasado cerca de diez años y pudo reconocerlo gracias a las fotografías. Su figura paterna es furiosamente vital, un enamorado de la vida neoyorkina, más amigo que padre al uso, que rápidamente se convierte en compañero de bares y conversaciones en locales de jazz, de errabundos paseos enredados en disquisiciones filosóficas y noches de vino barato y entusiasmo culinario. Sí, regresamos a lo culinario. El capítulo veintidós de las memorias de Simic es un festín, una oda a la alegría y al buen comer, al paraíso que puede ser «una cazuela de chili cociendo a fuego lento». Aquí y allá, constante en cualquiera de los libros de poemas de Simic, aparecen romances

culinarios que afirman una obsesión por la comida como «la mejor prueba de la existencia del alma» que viene en linaje directo desde el abuelo paterno, pasando por el padre y llegando intacta a un Simic que incita al lector a la reflexión y a la cocina. Eso sí, junto al éxtasis vital de lo efímero, una mano negra viene a posarse en el hombro o una mosca cae de pronto sobre el plato de sopa.

Sus sombras son constantes, pero breves. El humor llega rápido como antídoto, como principio vital o como verdad escéptica. Posicionado en el lugar de aquello que está perseguido ensalza lo cómico por su intrínseca vinculación con el placer y por ser el vértice que temen o han temido reformadores y constructores de ciertas utopías: «el humor es antiutópico». En la risa halla tanta o más verdad que en lo trágico: «Prefiero a Aristófanes antes que a Sófocles, a Rabelais antes que a Dante», pero no ve distancia entre humor y tragedia, sino que la risa es un tipo de abertura o ventana hacia el mundo que impide que uno se asfixie en su tragedia. Elogia el humor de su amigo el poeta James Tate, quien afirma opuestos como este: «Es una historia trágica, por eso es tan divertida». En Simic hay humor en todas direcciones: humor cortés —«En el barco de Caronte pienso ceder mi asiento a la primera dama que aparezca»—; humor irreverente —«Rezó a Dios, que no podía esperar a que se muriera para asarlo a fuego lento»—; humor anti pedante —«Conozco a un tipo que solo lee poesía moderna en el retrete»—; irónico —«Al fin una guerra justa; todos los que mueran en ella se pueden considerar afortunados»— e incluso hacia lo más sagrado, su propio entusiasmo culinario —«Plato del día: cordero lechal arrancado de su madre, despellejado a toda prisa y asado a fuego lento»—.

En Simic, junto a la exaltación del instante de gozo, hay otro ámbito que podríamos llamar de lo sagrado: el de la poesía. Si existe un lugar en donde Simic halla un refugio de autenticidad, ése es el poema. En sus memorias nos dice que «Quizá la tarea de la poesía sea rescatar los vestigios de autenticidad que todavía se pueden encontrar en las ruinas de los sistemas religiosos, filosóficos y políticos». Es ese un lugar ambiguo, pleno de imágenes que nos suscitan desconcierto, continuamente dejando ver el haz y el envés de lo dicho. Es la poesía propia de alguien que está en dos lugares al mismo tiempo, en el infinito y en el estornudo del que hablaba Felisberto Hernández, en el ángel y en la bestia, en un lugar que «no puede existir, pero existe». Pese a haber padecido injusticias y desafíos vitales, se sabe uno más y huye de situarse en el lugar de la víctima, eso sí, reclama con orgullo el valor de lo que otros quieren liquidar con tanto ahínco: aquello que se resiste a ajustarse a categorías, la disidencia de la voz del poeta que resalta lo que hay de único en el individuo: «Siempre he tenido una conciencia muy clara de que ahí afuera había un montón de gente que hubiera acabado conmigo a la menor oportunidad. Es una larga lista. Stalin, Hitler, Mao están en ella, por supuesto. ¡Y esto sólo en nuestro siglo! La Iglesia católica, los puritanos, los musulmanes, etcétera. Represento todo aquello que ha sido alegremente exterminado». Orgullo del individuo sublimado en la poesía. Simic hace un elogio del poema entendido como un más allá e incluye en su texto el modo en que entendiera el poema también Octavio Paz, como «uno de los pocos recursos del hombre para ir, más allá de sí mismo, al encuentro de lo que es profunda y originalmente». Paz, Huidobro,

Borges, Neruda, Drummond de Andrade, César Vallejo..., Simic halló en la poesía latinoamericana un mundo que no había encontrado en su frecuentación de la poesía francesa y alemana, y que cambió su concepción de la poesía. Estos poetas le acercaron al surrealismo popular, al misticismo, al erotismo. A los surrealistas franceses les hacía un reproche: adorar «la imaginación por medio del intelecto».

Su poesía mira el mundo como quien mira un signo de interrogación, la otredad de los objetos es el enigma que le plantea la esfinge, la relación entre la palabra y la cosa es sentida como problema o como misterio insondable: estas son algunas de las inquietudes que frecuenta Simic, monstruo de su laberinto, y de las cuales sale a veces, a través de esa ranura de complicidad que la risa brinda con lo que está afuera. En las antípodas de la glorificación de la vanidad, asentado siempre sobre la fuerza creadora de lo lúdico, Simic afirma: «Nunca “escribo”. Sólo jugueteo». Consciente del imposible de su escritura —«El poema que quiero escribir es un imposible. Una piedra que flota»—, tantea aproximaciones que no acaban de tomarse a sí mismas en serio; es demasiado

consciente de que la literatura se revuelca «en ambigüedades» y contradicciones y, por tanto, no acentúa el peso de lo dicho, más bien adelgaza el yo hasta un extremo infrecuente en la poesía. Seamus Heaney lo dice de una manera extraordinariamente gráfica: «La primera persona del singular había sido retirada de la página como la nata de la leche». Es más, parece que le molestan los poetas autocompasivos, quejumbrosos ante su propia miseria, quizá porque Simic no se siente más miserable que el lector, sabe que el lector también lo es a su manera. Surge entonces el entendimiento amistoso, la fraternidad de los que van en el mismo barco y, ante esa conciencia de hermanamiento ante lo trágico, un chascarrillo le parece lo más gentil. Descreído de paraísos y de cielos en donde el Bien es meta o esperanza, cree más bien, como lo hacía Vasili Grossman, en la bondad con minúsculas, en la verdad sonora de una carcajada o en un plato de alubias con salchichas. Y, por encima de todo, lo que late es su gran defensa de la poesía, a la que hasta a los dioses subordina recordándoles su deuda con ella: «estar en el cielo es algo que los dioses deben agradecer a la poesía».

[04]

Marcelo Cohen:

Relatos reunidos

Alfaguara, Buenos Aires, 2014

552 páginas, 329\$ (e-book 10€)



Forjadas en la mente

Por WALTER CASSARA

A menudo, con cada nuevo libro de Marcelo Cohen (Buenos Aires, 1951) que aparece en el mercado, comentaristas de todo tipo, incluso algunos por demás acreditados, suelen llamar la atención sobre los neologismos y el glosario particular con que trabaja el autor, remarcando la invención de palabras como un hecho original, un rasgo distintivo de su obra. Inexplicablemente, al menos para mí, este es un elemento que ha producido una admiración y una extrañeza casi unánimes, como si de verdad se pensara en la existencia de un vocabulario natural y de otro artificial, como si no se supiera que todas las palabras, en mayor o en menor medida, han sido neologismos, invenciones, entidades forjadas en la mente del hombre, más o menos yuxtapuestas a alguna realidad material o abstracta.

No obstante, puede que dicho asombro tenga motivos fundamentados, ya que el acopio, la variedad de sociolectos a la que acude y la condensación lexical que ostenta la escritura de Cohen, ciertamente no es algo que abunde en estos tiempos de frugalidades y naderías extremas, ni en la narrativa ni en los demás géneros. Yo soy un lector módico, de escasas luces naturales y con una casi nula formación académica. Lo que espero de un libro no es que me instruya o que me divierta, ni mucho menos que me revele nada, ni un universo propio, ni una visión del mundo ni una literatura; lo que espero es básicamente que me abra a un diálogo con la lengua. Y en este diálogo imaginario, discontinuo y aleatorio que se despliega en esa habitación puramen-

te mental que alberga a todo lector, nunca puede darse por sentada la inocencia del mensaje ni mucho menos aceptar pasivamente la inteligibilidad implícita de la lengua. ¿Qué es posible pensar y decir dentro de la cárcel de la palabra escrita, dentro y a la vez fuera de ese complejísimo y retorcido panóptico de comunicación social que llamamos lenguaje? En última instancia, cualquier libro –de la índole que sea– debería conducirnos a esta pregunta, que más que una pregunta es un modo de interrogación, una tentativa de fuga.

Creo que Marcelo Cohen es de los pocos escritores que en la actualidad se sigue haciendo cargo de este tipo de preguntas, vale decir que es uno de esos pocos que interpe-la verdaderamente a la lengua, que bucea en sus aguas subterráneas, que propone encrucijadas, dificultades, travesías deslumbrantes, que es didáctico sin pavonearse ni apostrofar, que no vende gato por liebre, que no posa de mandarín ilustrado ni coquetea con los súcubos de Walt Disney; uno, en fin, que se ha ganado su lugar por méritos propios, a fuerza de sudar como un descosido, un piel-roja que cabalga a su aire, al margen de los cara-pálidas y de los lauros fortuitos, de las mediaciones, las con-sabidas etiquetas –aire enlatado– que suele imponer el marketing editorial. Es también un escritor con una técnica impecable, depuradísima, si por técnica se entiende algo más que un templete de trucos manoseados, si se entiende algo parecido a esa misteriosa potestad de convertir –como decía W. B. Yeats– «el fardo de incoherencias que se sienta a desayunar» en una imagen, una historia, una frase memorable.

Los relatos de Cohen suelen tener un claro devenir discursivo o especulativo que hace que la narración –la anécdota o el me-

ro *script*– pase rápidamente a un segundo plano, quedando suspendida en una nube de digresiones y metáforas que configuran la verdadera sustancia de lo narrado. Y este devenir es casi siempre un porvenir, o más bien un presente extrañado que se indaga desde la perspectiva de una utopía o distopía futurista, al modo de la ciencia-ficción, con la cual el autor comparte muchas de sus fantasías y sus especulaciones sociológicas. En honor a la verdad, hay que decir que el ochenta por ciento de lo que se ha producido bajo el rótulo de ciencia-ficción es puro aserrín de celulosa, chatarra fundida, sandeces del estilo: «A las nueve menos cuarto del 9 de enero de 1985, el doctor Popcron se arrellanó en su butaca de acetileno, encendió un cigarrillo y marcó en el disco del teléfono el número secreto de la Central Hidrocarbúrica de Nebraska...». Por suerte, el doctor Popcron parece no haber influido en las narraciones de Cohen, que siguen un derrotero alternativo trazado por grandes escritores –Aldous Huxley, George Orwell, Arno Schmidt o William Burroughs– que contribuyeron, indirecta e inocentemente, a fomentar la popularidad del género.

En su volumen de ensayos *Realmente fantástico* (2001), comparando los principios de la improvisación musical con las formas narrativas, Cohen señalaba que «los músicos de jazz pueden improvisar porque han digerido tan bien la estructura armónica de un tema, y han incorporado tanto el instrumento a la mente-cuerpo, que se olvidan del tema y de la técnica y entran en un continuo que une el alma con el sonido. El narrador en cambio traduce acontecimientos. Pero no creo que uno sólo escriba lo que ha pensado; desde otro punto de vista, uno piensa lo que va escribiendo, escribe como una

manera de pensar». La música es lo que se evapora, lo inenarrable por definición. Nada ocurre en ella. Y sin embargo, es el único acontecimiento, lo único que en verdad está sucediendo, siempre y en todo lugar. La música que se compone con los sonidos banales y caóticos de toda existencia. Uno puede visualizar eso, puede oírlo perfectamente, puede imaginárselo y hasta podría razonarlo, pero ¿cómo traducirlo a relato? «Esto lo estoy tocando mañana». El célebre *dictum* que Johnny Carter –alias Charlie Parker– formula al pasar en «El perseguidor» de Julio Cortázar –ese más allá del tiempo, ese después sin concatenación posible– que sólo en la música parece realizarse, ¿no sería en el fondo lo que busca expresar toda narración? ¿De dónde habrá salido la idea de que un cuento o una novela deben contarnos algo si, en realidad, nunca nos ocurre nada? Hace un momento llovía, luego el cielo se despejó y salió el sol. Más tarde volvió a nublarse. Esto está pasando ahora, es decir, mañana, y es

tan importante como la nueva guerra en Irak, el primer gol de Van Persie contra España o la caída de Constantinopla.

Todas las historias transcurren en nuestra cabeza y su único sustrato real es el lenguaje. Esto parece bastante obvio, pero en un mundo enteramente capturado por los medios masivos de comunicación esto es algo que se olvida o se escatima con mucha facilidad. Por lo tanto, hay que volver a replanteárselo una y otra vez, sobre todo desde la literatura, cuyo medio es la palabra escrita, que por su misma naturaleza –especular y ambigua– siempre pone en evidencia los límites entre realidad y ficción. La literatura puede y debe arrancarnos del *statu quo*, y para ello tiene que replantearse permanentemente su función social, tiene que interrogarse sobre sus propias condiciones de existencia, así como lidiar con el anquilosamiento de sus formas y de sus ideas. La obra narrativa de Marcelo Cohen invita a pensar que esa utopía es aún posible.

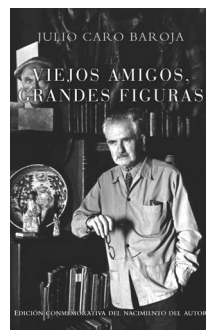
[05]

Julio Caro Baroja:

Viejos amigos, grandes figuras

Caro Raggio Editor, Madrid, 2015

420 páginas, 25 €



(In)Actualidad de don Julio Caro Baroja

Por FRANCISCO FUSTER

Como el lector todavía recordará, 2014 fue un año especialmente pródigo en cuanto a la conmemoración de efemérides literarias se refiere, pues se da la casualidad de que 1914 fue la fecha de alumbramiento de varios de los más importantes escritores en lengua española del siglo XX: el mexicano Octavio Paz, el chileno Nicanor Parra y los argentinos Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares. Cuatro gigantes de la literatura hispanoamericana a los que se brindaron homenajes y tributos que, siendo del todo merecidos, provocaron el «daño colateral» de restar visibilidad a la celebración de otros centenarios cuya trascendencia no fue suficientemente ponderada. Entre los nombres damnificados, ocupa –o debería ocupar– un lugar destacado el de Julio Caro Baroja –hijo

del editor Rafael Caro Raggio y de Carmen Baroja, sobrino del grabador Ricardo Baroja y del escritor Pío Baroja, y hermano mayor del documentalista Pío Caro Baroja–, de cuyo nacimiento se cumplieron cien años el pasado mes de noviembre.

Dar cuenta aquí de la importancia de la obra publicada por Julio Caro Baroja (1914-1995) es una misión prácticamente imposible, tanto por su extensión –alrededor de seiscientos registros bibliográficos–, como por la riquísima variedad de temas –desde la historia hasta la antropología, pasando por la etnografía, el folclore, la lingüística o el dibujo– que suscitaron su interés y alimentaron esa insaciable curiosidad que despertó en él cuando solo era un niño. «Si tuviera que clasificar lo que he escrito en

mi vida –confesaba él mismo en su discurso de ingreso en la RAE (1986)– no sabría cómo hacerlo, y preferiría no lanzarme a afirmaciones que podrían ser tan arriesgadas como las que hacían los jóvenes platónicos ante la calabaza. ¿Entra esto dentro de la Historia? ¿Es más bien Antropología? ¿O, en realidad, queda en el reino de la Nada?... A lo mejor, lo que hace uno no es Historia, ni Antropología. Tampoco Nada. Sí talabartería o encaje de bolillos».

En el prólogo a esa mezcla de autobiografía y libro de memorias que es *Los Baroja* (Taurus, 1972), explicaba su autor que, cuando empezó a escribir esa obra, lo hizo «viendo el mundo como desde la sepultura, considerándome yo mismo como un muerto». Y lo contaba así porque, aunque el texto fue publicado por primera vez en 1972 –seis años después, en 1978, se editó una versión corregida y aumentada que ha quedado como definitiva–, su origen se remonta nada menos que a 1957, cuando, tras las muertes sucesivas de su madre, su tío Ricardo y su tío Pío –1950, 1953 y 1956, respectivamente–, la tristeza se apoderó de un hombre que, a pesar de su juventud –42 años–, sentía que «su vida afectiva estaba casi terminada» debido a esta acumulación de desgracias y a la desaparición progresiva de aquellos seres queridos que habían dado sentido a su existencia. No obstante esta disposición de ánimo tan poco favorable, lo cierto es que Caro Baroja hizo un esfuerzo y nos dejó más de quinientas páginas en las que armonizaba la narración de los aspectos más personales de su vida con la brillante e incisiva descripción de una época marcada por sus contradicciones; páginas que son, a la vez, un retrato de familia y un fresco de la sociedad española que cubre desde los años veinte hasta la posguerra

de los cuarenta y cincuenta, pasando por la Segunda República y la Guerra Civil.

El mismo sentimiento de soledad y desamparo que le impulsó a escribir aquellas memorias familiares hizo que también se decidiese a rememorar por escrito su relación con distintas personalidades que, a través de su comportamiento y ejemplo, le habían servido de modelo en el que inspirarse o de espejo en el que mirarse durante su etapa de formación personal y académica. Con ese objetivo, se remontó hasta las décadas de los años veinte y treinta para, valiéndose de sus recuerdos de adolescencia y juventud, trazar una serie de retratos inéditos que, junto con otros textos leídos en conferencias o publicados anteriormente en revistas y libros colectivos, conformaron el volumen titulado *Semblanzas ideales* (Taurus, 1972). Un libro de perfiles biográficos, complementario en buena medida de *Los Baroja*, en cuyo índice figuraban los hombres que más le habían influido, agrupados en las cuatro partes de las que constaba la obra. En la primera, «Viejos amigos, grandes figuras», se reunían varios textos en los que el autor dibujaba las siluetas de Pío y Ricardo Baroja, así como las de varios escritores de la Generación del 98 –Ciro Bayo, Luis Taboada, Valle-Inclán y Azorín– a los que, por su relación de amistad y trato cercano con sus tíos, el pequeño Julio también vio y conoció personalmente. La segunda parte, titulada «Maestros vascos», estaba integrada por las semblanzas de tres eruditos vascos –el científico Telesforo de Aranzadi, el sacerdote y antropólogo José Miguel de Barandiarán y el folclorista y lingüista Resurrección María de Azkue–, católicos y conservadores que, pese a encarnar valores opuestos a los que representaba su familia, no solo inculcaron en él la pasión

por la historia y la cultura vasca, sino que le enseñaron también el valor del esfuerzo y el mérito, como base de ese «liberalismo verdadero» con el que siempre se identificó. En contraposición a esta herencia de tradición vasca, asociada a las raíces de su familia materna, la tercera parte de la obra, titulada «Hombres de la Institución», la ocupaban sus recuerdos de ese «Madrid de izquierdas» –el de los años 1920 a 1936– donde pasó su adolescencia y juventud estudiando, personificados en tres pedagogos vinculados a la Institución Libre de Enseñanza: Francisco Giner de los Ríos, Manuel Bartolomé Cossío y Alberto Jiménez Fraud. Por último, también formaban parte de aquella primera incursión carobarrojiana en el género biográfico –más adelante volvió a él con dos nuevos libros, *Vidas poco paralelas (con perdón de Plutarco)* y *De mi país: familia y maestros*– dos retratos –uno del filólogo e historiador Ramón Menéndez Pidal y otro del arqueólogo e historiador Manuel Gómez Moreno– escritos pocos años antes, con motivo de sendos centenarios, y una semblanza del propio Caro Baroja escrita para la ocasión por el hispanista y amigo personal del autor, Davydd Greenwood.

En definitiva, una «vitrina pintoresca» – por emplear una expresión barrojiana– de hombres ilustres, de caracteres distintos e ideologías dispares, por no decir opuestas, que debió contribuir de forma decisiva en la formación de esa mentalidad escéptica, abierta y plural, que caracterizó la forma de ser de un individuo que simpatizó con gentes de derechas y de izquierdas, progresistas y conservadoras, sin ensalzar ni menospreciar a nadie por el simple hecho de no compartir sus ideas u opiniones en materia política o en cualquier otro ámbito de la vida:

«[...] me encuentro raramente situado entre la sombra de don Resurrección María de Azkue, por un lado, y la de don Francisco Giner de los Ríos, por otro, y en la constelación en que está metida mi humilde estrella se encuentra don Ciro Bayo y Seguro y mis propios tíos. Simpatizo o he podido simpatizar con un vasco tradicionalista, como don Julio de Urquijo y con el profesor deseoso de regenerar a España por vía pedagógica y laica. Me solidarizo con el hidalgo bohemio y con el hombre de ciencia escrupuloso. Puedo sentir simpatía por cualquier postura sincera, sea la que sea la base ideológica en que se funda».

En este sentido, es de justicia reconocer que si algo aborreció por encima de todo nuestro protagonista fue el sectarismo y el nepotismo que imperaba en esa Universidad española del franquismo en la que, precisamente por su talante independiente y heterodoxo, jamás pudo hacer carrera académica. Y es que, al igual que Pío Baroja, con quien compartió «mundos soñados» y varios rasgos de carácter inequívocamente barojianos, Julio Caro Baroja fue una persona tímida e introvertida que disfrutó desarrollando su paciente trabajo de investigación –de un rigor científico y una originalidad de enfoque incuestionables– en solitario, al margen de las modas académicas y de un politizado mundo universitario en el que su libertad y amplitud de miras, deudora en buena medida de su cuota de formación anglosajona, nunca fueron del todo bien vistas. Como su tío, fue un hombre soltero, individualista y voluntariamente misántropo que volcó su cariño en la familia –a la que dedicó páginas muy emotivas, quizá las más sentidas de todas las que salieron de su pluma, en *Los Baroja*– y en las pocas personas en cu-

ya compañía se sentía a gusto. Amigos y maestros a los que quiso retratar en unas personales semblanzas que ahora rescata y reedita –con la elegancia y el buen gusto que caracteriza al sello de Caro Raggio– su sobrino, Pío Caro-Baroja, en un precioso tomo de más cuatrocientas páginas cuya lectura nos sumerge en ese período de esplendor de la cultura española al que la historiografía literaria ha dado en llamar la «Edad de plata». Un volumen proteico que, si bien es cierto que conserva el espíritu original de aquellas *Semblanzas ideales* –empezando por su título, tomado de una de las partes de aquel libro–, no es ni mucho menos una simple reedición de su contenido, pues a los retratos reunidos por primera vez hace más de cuarenta años se añaden ahora otros nuevos que fueron escritos después y que, hasta la fecha, no se habían publicado nunca en forma de libro.

Como explica Pío Caro-Baroja en la nota preliminar con la que se abre el volumen, los principales cambios introducidos para esta nueva edición han sido fundamentalmente dos. En primer lugar, se ha sustituido la semblanza del autor trazada por Greenwood en 1972 por el ensayo «Una vida en tres actos», un excelente texto autobiográfico que Julio Caro Baroja escribió a petición de la revista *Triunfo* –donde se publicó en septiembre de 1981– en el que, en apenas una veintena de páginas, daba un repaso preciso y conciso a una existencia que, según su protagonista, había tenido tres grandes períodos o etapas: infancia y juventud, entre 1914 y el inicio de la Guerra Civil; madurez, de 1936 a 1956 y senectud, desde esa fecha en adelante. En segundo lugar, y aunque se han respetado las cuatro partes en las que se dividió el índice de 1972, dos de

ellas han sido enriquecidas con varias semblanzas rescatadas de la hemeroteca para la ocasión. En concreto, la parte dedicada a las amistades literarias e intelectuales de los Baroja ha aumentado considerablemente su extensión con los retratos del escritor Manuel Fernández y González, de los pensadores Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset, del médico Gregorio Marañón y del historiador y economista Ramón Carande. Igualmente, a la sección consagrada a los hombres de la ILE se han añadido los obituarios de la editora y traductora Natalia Cossío –hija de Manuel B. Cossío y esposa de Alberto Jiménez Fraud– y del historiador Luis García Valdeavellano, que el diario *El País* publicó en febrero de 1980 y mayo de 1985, respectivamente.

En definitiva, un conjunto de materiales poco conocidos que, unidos a los retratos que ya habíamos podido leer, dotan a *Viejos amigos, grandes figuras* de una personalidad propia y lo convierten en el libro ideal para conmemorar el centenario de un sabio cuyo legado no ha tenido, desgraciadamente, el eco y la difusión que tal vez hubiese merecido. Un hombre que, desde la modestia y la sencillez, supo ganarse el respeto unánime –ese «don» que solemos anteponer a su nombre no es gratuito– de una comunidad intelectual que reconoció en él a un investigador vocacional y polifacético de los que ya no quedan. En estos tiempos de «guetos disciplinares» en los que cada cual se dedica a lo suyo y la parcelación del saber –la «barbarie del especialismo», por decirlo con Ortega– es una triste e innegable realidad, la amplitud de intereses y miras de ese humanista que fue Julio Caro Baroja resulta, a mi modo de ver, tan inactual como necesaria.

[06]

Félix de Azúa:

Génesis

Random House, Barcelona, 2015

192 páginas, 16.90€ (e-book 11€)



El Génesis de Félix de Azúa

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

Cinco años lleva Félix de Azúa atisbando modos narrativos donde sumergirse de lleno en lo autobiográfico, aunque eludiendo de continuo lo que esa denominación conlleva de obligado en los tópicos. Con un sentido de la estructura eminentemente dual, para acentuar contrastes, publicó *Autobiografía sin vida*, que trataba del arte y, más tarde, *Autobiografía de papel*, donde incidía en sus relaciones con la literatura. En ellas no se privaba de ejercitar su enorme gesto como ensayista, hasta el punto de que ambos libros, a pesar del carácter eminentemente mestizo que poseen, dibujan pensamientos y modos de enfrentarse a las formas de entender actualmente la cultura con un sentido de la sorpresa más que notable; por ejemplo, la sustitución de la importancia que ha tenido la cruz en la cultura oc-

cidental por el cuadrado de la pantalla que indica lo digital y la conexión a Internet. Ni que decir tiene que ambos libros estaban escritos en primera persona porque el autor quería recalcar su paso por el mundo del profesorado en clases de estética, así como su labor en el terreno de la creación literaria, desde sus inicios como poeta novísimo a novelista de cierta raigambre en unos modos de hacer extraños en nuestro país. Desde luego, sabiendo de la obsesión por la elusión del autor, habría que decir que quien pensara encontrar en ambos libros confesiones de carácter autobiográfico se sentiría impelido de modo automático al fracaso, a la frustración: el autor quiso que la parte de *yo* que hubiese en estos libros se diluyera en experiencias habidas con millares de personas; así, se atisba más lo ge-

neracional que lo exclusivamente personal y, aún de esta manera, ni lo generacional basta. Hay querencia de experiencia exclusivamente destinado al hombre. Sin más.

Al plantearse su modo de narrar la infancia, Félix de Azúa se ha colocado del lado eliotiano: en mi final está mi principio, parece decir. Sólo que a diferencia del poema de *Cuatro Cuartetos*, el modo de Félix de Azúa recoge aires eminentemente pasados por el deje irónico, bien que leve, casi melancólico –pero casi, conviene recalcarlo–. Porque detrás de esa invocación al principio, al origen, se oculta una pregunta ardua a la que, por eso mismo, conviene no darle tonos sombríos y menos dramáticos. Félix de Azúa piensa que nuestro origen nada tiene que ver con nuestra llegada al mundo, y que puede producirse en cualquier momento: correspondería al instante en que un individuo se traza su propio destino, y Azúa pergeña aquí la imagen del espía cuyo origen se encuentra en el momento en que le convencieron, o se convenció, de serlo. De ahí que haya publicado recientemente esta tercera parte dedicada a los orígenes bajo el título de *Génesis* y que no corresponde a ninguna trilogía, como se ha dicho, pues el autor está pensando ya en un cuarto volumen dedicado a la muerte que, es de imaginar, cerraría el ciclo, aunque tratándose de Azúa tal previsión no es del todo segura. Su origen lo sitúa en Venezuela, en la década los cincuenta, y tomada al modo de un culebrón, algo que podría resultar hilarante a primera vista si no se explica que el libro –novela, ensayo también; en cualquier caso, género mestizo– trata al igual que los anteriores de contrastes al modo –nos puede servir como adecuado símil– de las pinturas de Caravaggio. Así, la parte que hay de novela al modo tradicional es un homenaje al culebrón porque Félix de Azúa debe pensar, al igual que Mario Vargas Llosa, que

en buena parte y al igual que la vida, la novela genuina es un folletín más o menos elaborado. Esta parte se perfila en agudo contraste de exposición, que no de intenciones, con la parte dedicada a la Biblia como relato de nuestros orígenes, el de la cultura cristiana, en aguda contradicción con las culturas antiguas, incluyendo en ellas la grecolatina.

¿En qué consiste ese relato de la Biblia como componente esencial de nuestros orígenes? Es evidente que el concepto de culpa, ese que aparece en nuestros padres, Adán y Eva, cuando quisieron saber y, sobre todo, porque por ello parieron a Caín, un asesino, un fratricida. Azúa piensa que los dioses se acabaron en el siglo III y entonces aconteció la religión del Libro. ¿Se comporta, entonces, Azúa como un Juliano de moderna estirpe? En cierta medida sí, y achaca gran parte de esa diferencia al concepto de culpa, de pecado original. ¿Azúa como émulo de Dostoievski pergeñando una nueva variación sobre Raskolnikov? Nada parecido, pero ello no obsta para que sienta que esa parte es el lado oculto, sombrío, determinante, de nuestra cultura, en agudo contraste con la divertida, que es la griega, la pagana, aquella que no nos hacía sentirnos culpables porque odiáramos a alguien pues, al fin y al cabo, el odio es un sentimiento tan genuino y justificado como el amor. La Biblia como origen de una cultura asesina, la nuestra, una cultura, en definitiva, un tanto terrorífica, pero que sin embargo, gracias al concepto de culpa, intenta corregir esa tendencia natural al odio. Para Azúa, en Occidente, sobre todo el ilustrado, se ha impuesto esa erradicación, imposición que dura hasta los años setenta en que entramos en el posmodernismo, que es ya otra cosa. Fenómenos como el nazismo o el estalinismo serían cesuras históricas en ese proceso de erradicación, esto es, civilizatorio, al-

go que está haciendo aguas ahora por primera vez en siglos. Félix de Azúa se coloca así entre aquellos que –recuerdo un ensayo de Joseph Brodsky de semejante resolución– prefieren con todo el mítico pecado original a la especial retórica del buen salvaje de Jean Jacques, mucho más terrible si tenemos en cuenta que propicia la ingeniería social a mansalva.

El libro comienza con un remedo narrativo del modo de relatar mitopoético impregnado de ironía leve, medida, pero constante, al modo en que podría haber realizado el asunto un ilustrado del XVIII: «Después de mucho luchar, finalmente los dioses fueron dándose muerte unos a otros hasta que (y ése fue el final del final) sólo quedó uno en el ilimitado vacío. Uno frente a sí mismo y a punto de darse muerte él también, habituado como estaba a aniquilar cualquier presencia que se le enfrentara». Este ilimitado y único dios es capaz de darse muerte por puro aburrimiento, si es que eso puede existir en tamaña dimensión, pero a tenor del relato que el dios se inventa –nada menos que la creación al modo bíblico–, hay que decir que, tal y como lo cuenta Azúa, todo es pura gratuidad. Con todo, quizá por aquello de que narrar el primer instante de la creación desde la multiplicidad de dioses hasta la de un sólo dios *ex nihilo* es tarea un tanto ardua, este comienzo de la novela, con ser espectacular, tiene algo de retórica fallida. Los capítulos posteriores narran el mito de manera más relajada, con más elementos narrativos en juego, es decir, la historia avanza en complejidad y goce literario según se introducen estos elementos narrativos, comenzando con los animales y llegando al capítulo de la tentación de nuestros padres en el titulado «Vía luminosa», que bien puede ser considerado el central de esta parte y que es pura delicia de narrativa bordada de ironía –así, la descripción del lugar donde se halla el Árbol

de la Ciencia, un calvero de hierba seca–. Con todo, el capítulo es de cierta sensibilidad estremecedora. Curiosamente se aparta poco del original en la manera de contarlo, como si fuera una paráfrasis un tanto obligada pero cuyo léxico se apartara poco del origen. En ello se ve que Azúa es consciente de que no quiere en momento alguno que el texto sea calificado de posmoderno y, en cierta manera, *Génesis* es una contestación a este fenómeno.

Sin embargo, creo que la parte dedicada a Venezuela es la mejor del libro, aunque bien puede decirse que no se explica sin la otra aportación, ensamblaje preciso y necesario en el que el lector no repara hasta muy avanzada la narración. Luego todo se aclara, y el libro adquiere una terrible coherencia: todos somos hijos de Adán y Eva, desde Abel y Caín a los que vamos detrás. Esa constatación es seria, pero también da lugar al drama, al folletín. Y aquí entran las cuitas de Mariló y Verónica por el país caribeño hasta la expulsión en tiempos de Giménez Díaz, cuitas en las que se describe a un profesor cansado, un tanto melancólico y benévolo que puede ser trasunto del autor, aunque esto es lo de menos, ya que ese *yo* se ha diluido en todos los hombres porque nuestro origen y nuestra conformidad cultural vienen determinados, y de qué manera, por ese dios único que deseaba asesinarses a sí mismo porque no había otra cosa.

«Desde el principio, cuando la contrató meses atrás, Mariló había apreciado la dulzura de la muchacha, su temple sereno que no ocultaba una inteligencia infrecuente en aquel cuerpecillo leve, como de pájaro. Le habían seducido también las largas pestañas y la sombra pecosa de sus mejillas. Ahora, Ana Lisandra, la doncella, parecía más agitada que de costumbre». Puro folletín. Un delicioso ejercicio literario sobre literatura ya existente. Una inteligente reflexión sobre la cita, en definitiva.

[07]

Francisco Gálvez:

El oro fundido

Pre-Textos, Valencia, 2015

122 páginas, 15€



El lenguaje al viento

Por PEDRO RUIZ PÉREZ

En 1998 el poeta cordobés Francisco Gálvez publicaba una antología recogiendo veinticinco años de producción poética, remontándose para ello a sus comienzos en el grupo Antorcha de Paja y a sus colaboraciones en la revista del mismo nombre. Tras la inicial, una nueva etapa quedaba clausurada, pero la incorporación de dieciséis textos inéditos indicaba que también se abría un línea de continuidad. Así, en *El hilo roto* (2001), los sugerentes esbozos comenzaban un fecundo desarrollo con los hitos de *El paseante* (2005) y *Asuntos internos* (2006). Entre ambas líneas, en el crecimiento orgánico de una escritura con más de cuarenta años de andadura, el título de la antología, *Una visión de lo transitorio*, plasmaba a la perfección la esencia de una poética y las constantes en una tra-

yectoria que, tras unos años de silencio, retornan con renovada vitalidad en el *El oro fundido*. Continuidad y cambio se revelan en unas páginas donde los cambios de registro formal siguen las modulaciones en los temas nucleares de la poesía de Gálvez: la dramática conciencia de la temporalidad y, de manera creciente, el proyecto de construir un espacio para la mirada, una consciencia desde la que reconducir los demolidores efectos de la fugacidad. La memoria emerge entonces como el campo en el que la conciliación se hace posible, y a ello se entrega este poemario, del que el autor afirma que «abre una nueva etapa en [su] obra poética».

Una cita de Wallace Stevens en el inicio del libro ofrece una clave importante al aludir a la ardua tarea de recomponer los fragmentos

del mundo, ese mundo que, desde la imagen a la que alude el título, se presenta con los rasgos de la disolución, del paso a lo fluido de lo que se nos mostró con una imagen de solidez. Al evocar y reordenar los retazos que permanecen en el río del tiempo, la mirada desde el presente otorga a lo aparentemente trivial del pasado todo su valor, porque en sus pequeños eventos se forjó la conciencia desde la que el poeta los evoca y los dota de sentido. Al hacerlo se hace posible la reconciliación con una subjetividad que no se identifica con el yo clausurado —«La identidad es la parte aburrida»—, sino con las sucesiones de lo transitorio. En el fondo y en la materia de muchos de los poemas se instala y se reconfigura un teatro de la memoria hecho de imágenes procedentes de la vivencia de una ciudad provinciana que, entre los años 50 y 70, acoge, con su trasfondo histórico, la infancia, la adolescencia y la juventud del poeta, así como de sus correlatos en el poemario. La casa de vecinos o las prácticas de la orfebrería, imágenes recurrentes en el libro, son a la vez un elemento de la realidad histórica de la Córdoba natal del poeta y parte de su biografía personal; en estas páginas cumplen, por ello, una función de enraizamiento y potencian la vibración lírica, al tiempo que se cargan de una dimensión metapoética que alude a la doble dimensión del taller del artista —«un banco de trabajo con buriles y fuego de los dioses»; «en una máquina con punta de diamante labra cantos en los anillos»— y a una fe en la vivencia compartida, como la que unió el proyecto colectivo de Antorcha de Paja en unos inicios en la poesía evocados contra el fondo del excluyente panorama de los setenta: «Eliot y Ashbery visitan la ciudad este domingo y poetas novísimos entran bajo palio».

La realidad histórica se mantiene como una presencia constante a lo largo del poema-

rio, a modo del escenario compartible —la casa de vecinos— donde la labor del orfebre, a partir de los procesos de reflexión inducidos por la memoria, transmuta la experiencia individual y la eleva al ámbito de la metafísica, de aquello que permanece tras los procesos de depuración resultantes de fundir el oro del tiempo. En el libro, los poemas no se ofrecen como el resultado, sino como el proceso mismo de la alquimia del recuerdo, el espacio textual que propicia una transmutación que se opera en el instante de la escritura y resurge en la respuesta del lector, invitado a un viaje iniciático compartido que comienza ya al primer contacto con la forma del texto y sus innovaciones. Entre ellas, la alternancia del verso con los poemas en prosa se carga de significación en la tensión planteada entre el relato y la lírica, entre la narración y el canto, el registro de los hechos y la expresión de sus efectos. Dos bloques del libro resultan especialmente sugestivos y memorables en relación con una técnica inseparable de la experiencia estética ligada al texto. Son los simétricamente dispuestos «Contenedores» y «Café y poesía». El primero, tras un breve poema introductorio —«Oralidad»— y para establecer el sentido del tono elegido, se despliega como un extenso poema, con el mismo título de la sección, articulado en 25 apartados. Éstos funcionan a la manera de pequeños cuadros en los que, al caprichoso hilo de la memoria, discurre la evocación de breves escenas, de fragmentos de recuerdos que remiten a la ciudad vivida, a la experiencia de la mirada y del descubrimiento, al placer de la rememoración. El uso del versículo largo sitúa estos pasajes en el territorio en que el verso borra fronteras con la prosa y, sin perder el sentido del ritmo y de la capacidad evocadora, toma de ella las potencialidades para el relato, y éste se va dibujando como un hilo oculto para enhebrar los frag-

mentos en la composición de una historia que es la del personaje que se recompone en el proceso. El uso de la tercera persona potencia el sentido narrativo y, sobre todo, la distancia abierta entre la mirada del presente y una infancia vivida en un escenario muy concreto. La centralidad que adquiere la rivera en que se sitúa el personaje funciona, más allá de la anécdota y su referencia local, con el espesor simbólico de un río preñado de tradición —Heráclito, Manrique, Caronte—, de valor espacial y de sentido de la historia, con su carga de conflictos, injusticias y luchas —«No era una balsa de concordia aunque lo pareciera—, plasmados en la imagen de una ciudad dividida —«Los ojos que miran de una orilla a otra no son iguales»—. Como el río, la memoria separa y une mientras fluye con una temporalidad que el ritmo de los versículos traslada a la lectura y a la respiración del poema. Así, en su secuencia de fragmentos, la narratividad ligada al uso de la tercera persona convive con la posibilidad del canto desde el yo que se abrirá en los apartados centrales del libro.

Tras ellos, «Café y poesía» traslada la apariencia heteróclita del rótulo a un juego alterante de verso y prosa, en un diálogo en el que se muestran las posibilidades de conciliación entre los extremos aparentemente opuestos. En su vaivén se teje un entramado de imágenes y figuras que se personalizan en el niño, el poeta y el filósofo, puestos en conversación para reconstruir los espacios superpuestos —fundidos como el oro— de la intimidad, la historia y la temporalidad, en una gradación que lleva desde la experiencia personal a la reflexión de orden metafísico a través de una poesía que, también en los fragmentos en prosa, alcanza una de las cotas de lirismo más alta en el libro. Sus páginas discurren hacia su final asentando en «Los rostros del personaje» las conclusiones de una experiencia de in-

mersión en el yo que se sabe hecho de la materia del tiempo, y en el poder restaurador de una memoria que trabaja en la construcción de una identidad y, a la vez, en la conciencia de la «esencial heterogeneidad del ser», de la que ya trataba Antonio Machado justamente a partir de las enseñanzas de Bergson y su fenomenológica conciencia del tiempo.

Al acabar su recorrido por el libro, quien se acerca por primera vez a la obra de este autor descubre un poemario fresco, alejado de sendas reconocibles, donde se actualizan algunos de los temas mayores de la tradición poética desde una perspectiva en la que laten los componentes más vivos de la modernidad y la postmodernidad. La sorpresa puede ser aún mayor para el lector familiarizado con la obra de Francisco Gálvez, ya que la permanencia de algunas constantes en la visión del mundo del poeta a partir de *Tránsito* coexiste con una perspectiva renovada. Se trata de una mirada vital, acompañada por un esfuerzo muy logrado de renovación de su lengua poética, incluyendo sutiles forzamientos de la gramática ligados al fluir de la conciencia. El cambio mayor se opera en su universo de referencias y, sobre todo, en su melodía y en su tono, para dar en una poesía tan íntima y personal como abierta al diálogo. Es como si el orfebre hubiese disimulado su oficio para conversar en la casa de vecinos de los asuntos cotidianos, pero con la hondura propia de un empeño por encontrar la sinceridad en el juego de los desdoblamientos, para poder dialogar así, desde la intemperie: «En el desierto / sólo tengo una tienda donde estar; / el lenguaje del viento / borra nuestra quietud y no hay distancias; / hablábamos de sitios que respiran, / palabras y miradas sin sílabas de arena». Tras pasar por el estado de fluidez, el oro vuelve a relucir con todo su esplendor en estas páginas.

[08]

Ernesto Hernández Busto:

La ruta natural

Vaso Roto, Madrid, 2015

180 páginas, 14€



Fragmentos no: hebras

Por EDUARDO MOGA

Dos motivos caracterizan *La ruta natural*, de Ernesto Hernández Busto (La Habana, 1968): el palíndromo que constituye su título y los fragmentos de una vasija rota, como la que ilustra la portada del libro. Ambos apelan a una totalidad oblicua o quebrantada: el palíndromo no tiene partes, sino una integridad reversible y sin salida, y la ruta natural no es otra que la que le gustaría encontrar al escritor para su escritura: una vía sin solipsismo ni ceguera, un camino franco por el que transiten el espíritu y sus creaciones. Los pedazos rotos de la vasija remiten asimismo a un todo perdido, a una belleza fracturada por la discontinuidad y el tiempo, a una plenitud nunca olvidada, pero ya inalcanzable. Con estos ejes impregnados de anhelo, pero también de excep-

ticismo, Hernández Busto ha acometido la construcción de un mosaico que no pretende recuperar las hebras del pasado, sino interpretar los mimbres del presente y articular el entramado del futuro. Sería un error considerar los fragmentos de este diario como una lectura de lo sucedido en una vida, aunque incorporen abundante material biográfico. Son, más bien, los pedazos de un yo que se busca explicación y que aspira a proyectarse en el tiempo, un entrelazamiento de visiones, de sí mismo y del mundo que el autor despliega como un tapiz incompleto, más aún, como un tapiz que nunca podrá completarse. La reflexión sobre lo fragmentario acompaña a lo fragmentario. Hernández Busto traza así un bucle permanente, una sostenida fractalidad

en la que la razón de su actividad se convierte en la actividad misma, o en uno de sus aspectos principales, como revela apenas empezado el libro: «Si es cierto que, como decía Claudel, «el pensamiento late, como el cerebro y el corazón», entonces la escritura fragmentaria se acerca más que ninguna otra a las pulsaciones de la mente. [...] Pensar es un proceso naturalmente discontinuo, signado por descargas, sacudidas, relámpagos, previos muchas veces a la conciencia...». También del diario –el recipiente que acoge este discurso trizado– hace Hernández Busto un examen minucioso. Y su conclusión –aunque no pretenda ninguna– es que el diario más eficaz es aquel que se mueve en el alambre de lo dicho y lo callado; el que revela la suficiente vulnerabilidad sin caer en la torpeza de la evidencia ni en la grosería de la desnudez; el que permanece, en fin, en un claroscuro icitante, en una penumbra que perturba e ilumina.

Este análisis de la forma literaria escogida no es el único al que se dedica Hernández Busto. La literatura, en el sentido más amplio posible, y la propia figura del escritor están vorazmente presentes en *La ruta natural*, lo que confiere al libro un marcado perfil metapoético. Pero tampoco esta aproximación es unidimensional. Los intereses literarios de Hernández Busto van de la sociología de la literatura al estricto ejercicio de la escritura, pasando por un extenso abanico de autores que merecen su atención y a cuyo estudio dedica entradas esclarecedoras. Algunos se repiten con reveladora frecuencia: Leopardi, por ejemplo, cuyo *Zibaldone* constituye uno de sus modelos ensayísticos, y también estilísticos. Pero no solo él: José Lezama Lima, Julio Ramón Ribeyro y Josep Pla cobran protagonismo en las páginas de *La ruta natural*.

Mucho se desprende de estas preferencias, y, en primer lugar, el gusto por una prosa expresiva y precisa, por una ironía que no enturbie, sino que apunte discretamente el fluir de la razón, y por una, digamos, elegancia en el porte –en el porte intelectual, pero también en el personal– que no está reñida con el barroquismo ni con la bohemía, siempre que se desarrollen sin fastos injustificables. Pero los escritores escrutados por Hernández Busto no son solo algunos de los grandes: también recupera valiosas obras de la vanguardia, al hilo de consideraciones específicas sobre la literatura, como los elogios que dedican a las nalgas femeninas Gabrielle d'Annunzio, en el soneto «Ad lunae sororem», y Gerardo Diego, en su *Fábula de Equis y Zeda*, tan elogiada por Gimferrer –y tan imitada, en asuntos de coprofilia–, y dedica espacio a figuras menos conocidas, pero no por ello menos interesantes, de la literatura cubana, como el poeta, de un surrealismo extremo, Ángel Escobar, del final de cuya vida recoge el recuento que hace el psiquiatra y también poeta Pedro de Armas. Esta es otra de las singularidades de *La ruta natural*: su contenido se nutre asimismo de otros diarios y otras narraciones; los textos ajenos se imbrican con naturalidad en él, como si todas las voces reconocidas por el autor formarían parte de un solo discurso, como si todos los mensajes se integraran en un parlamento universal. No hace falta estar de acuerdo con todos los juicios y observaciones de Hernández Busto sobre la literatura para admirar la coherencia de su perspectiva y la justeza de su expresión. Para él, por ejemplo, «los escritores [...] dominan el arte de callar el bullicio de los detalles en beneficio de lo esencial». Uno cree, más bien, que el arte de la literatura consiste, precisamente,

en los detalles, y que su bullicio da una viveza incomparable a lo escrito, aunque su presencia, ciertamente, nunca deba oscurecer o emborronar su núcleo.

En *La ruta natural* encontramos también muestras constantes del polifacetismo y la multitud de intereses literarios y culturales de Ernesto Hernández Busto. Abundan los poemas, propios o traducidos, y hasta un ejercicio de traducción comparada, cuyo objeto es un poema de tres versos de Patrizia Cavalli. No sorprende esta presencia de la literatura universal vertida al castellano en el cosmos propio de Hernández Busto, que es también traductor, al que se deben magníficas versiones de Eugenio Montale, Andrea Zanzotto, Valerio Magrelli, Boris Pasternak y Joseph Brodsky, entre otros. Pero su mirada no solo recae en libros y escritores: la pintura, el cine y, en general, cualquier aspecto de la creatividad humana suscitan su interés y promueven la crítica. Esta muchedumbre de temas, que satisface su voracidad cultural, se entremezcla también en un todo simbiótico. En una entrada dedicada a un juicio que se desarrolla en los Estados Unidos, Hernández Busto cita a Shakespeare, el *Hombre con turbante* de Van Eyck, Agave, Penteo, las bacantes, Deyanira y Clitemnestra, sin que se resienta la coherencia ni decaiga el vigor narrativo del pasaje. En otra, piensa en el alivio que procuran el fragmento y la literatura en general como puentes al sueño, como vencedores del insomnio, y, para ilustrarlo, cita las *Variaciones Goldberg*, a Bach, a Johann Nikolaus Forkel, su primer biógrafo, al conde Hermann Carl von Keyserlingk, embajador ruso en Sajonia, a Glenn Gould, el mejor intérprete contemporáneo de las *Variaciones*, y *El malogrado*, de Thomas Bernhard. En todas estas recolecciones, la

erudición se alía con la cotidianidad y la mirada conduce a la reflexión. El pensamiento no surge de una abstracción desligada de la realidad, de su propio cabrioleo analítico, sino de un arraigo muy sólido en las cosas del mundo. Hernández Busto es, como todo buen poeta, en primer lugar, alguien que mira, y que además sabe hacerlo. La calidad de su mirada se alía con una inteligencia alerta y el resultado es, con frecuencia, una conclusión perspicaz, como cuando desmenuza la crítica y la novelística de Julien Gracq: «Es tan inteligente Gracq que nunca podrá dominar el arte de la novela; de hecho, varias de sus novelas, de trama reiterativa y de atmósferas densas, se me caen de las manos porque su estilo es incapaz de trampear, y sin trampa no hay materia novelada».

En este diario íntimo, híbrido, albergue de ensayo y poesía, de crónica y memorias, no faltan los hechos de la vida, las vicisitudes individuales de su autor. Es también un diario de viaje, pero de un viaje histórico y existencial, en el que se juntan los acontecimientos del exilio y las vivencias amorosas, los lugares conocidos y las personas que han acompañado a Hernández Busto durante algún trecho del camino. El autor de *La ruta natural* viajó a la Unión Soviética cuando aún vivía en Cuba, emigró a México en 1992 –una sintética pero muy vívida entrada resume su experiencia en el país azteca– y se estableció en Barcelona en 1999, donde sigue residiendo. Cuba y lo cubano están muy presentes en el libro. Sus recuerdos recaen no pocas veces en la vida en la isla, o en su cultura, rica pero azarosa y, sobre todo, desbaratada por un régimen mutilador. Hernández Busto no ahorra críticas al castrismo, a cuyo combate ha dedicado grandes esfuerzos, aunque no incurre en el

panfleto ni en la oposición desquiciada, sino que sostiene una enemistad tan razonada como sentimental. Así lo acredita una larga enumeración de tragedias familiares inducidas por la Revolución: «Esposas con el marido fusilado, que purgaron prisión y después tuvieron que soportar el escarnio de sus propios hijos, acusándolas de traición y abandono. [...] Fedras de verdeolivo enamoradas de algún hijastro, que acabaron denunciándolo por contrarrevolucionario allá donde tal pecado era peor que la violación o el incesto. Padres que aceptaron encerrar a sus hijos, deportarlos, someterlos a electroshocks para «enderezarlos» o repudiarlos en público...». Junto a los dramas del totalitarismo y los percances del exilio, Hernández Busto no olvida algunos de los placeres de la vida y consigna en *La ruta natural* aventuras sentimentales y lances eróticos, aunque nunca explícitamente, sino con un sesgo, con una fina veladura, propia de todo el libro. Así lo exige el clasicismo que no abandona en ningún momento. Ernesto Hernández Busto es un autor educado en las mejores tradiciones literarias –

desde el Barroco hasta los narradores anglosajones contemporáneos–, cuya prosa es siempre elegante, fluida y equilibrada: nunca se desboca, aunque la salpiquen chispazos de lirismo y, a veces, la acalambre el sarcasmo. Tampoco pierde naturalidad: la retórica de *La ruta natural* se desarrolla con temple y cercanía, atenta a la proporción de la frase y a un desarrollo cervantino, sin encumbramientos. Eso no le impide el hallazgo expresivo, la dicción feliz: ciertas historias, por ejemplo, son los «electroimanes intelectuales» de un personaje; Carlos V era visitado por «el ángel sombrío de la melancolía» o alguien «se despeña por el acantilado del nihilismo práctico».

La ruta natural es un ejemplo afortunado de literatura multifacetada, refractaria a los géneros, sinuosa, intersticial, pero, a la vez, cimentada en una creencia honda en la palabra como sustancia del ser, que encuentra, justamente, en esa falta de jerarquía, en esa fragmentación líquida, su mejor asiento en la realidad y su más eficaz penetración en la intimidad siempre frágil, siempre desolada, del hombre.

¿POR QUÉ NO TE CALLAS?

El derecho a blasfemar en tiempo de fanáticos

CON LA COLABORACIÓN DE

JOSÉ M. RUIZ SOROA * JOSÉ LUIS PARDO * ARCADI ESPADA * P. FLORES D'ARCAIS * BELÉN LARA * UGO PIPITONE *
HELENA BÉJAR * BASILIO BALTASAR * PABLO BARRIOS * JORDI GRACIA * JOSÉ ÁLVAREZ JUNCO * EMIL CIORAN

FUNDADA POR JAVIER PRADERA / DIRECTOR: FERNANDO SAVATER

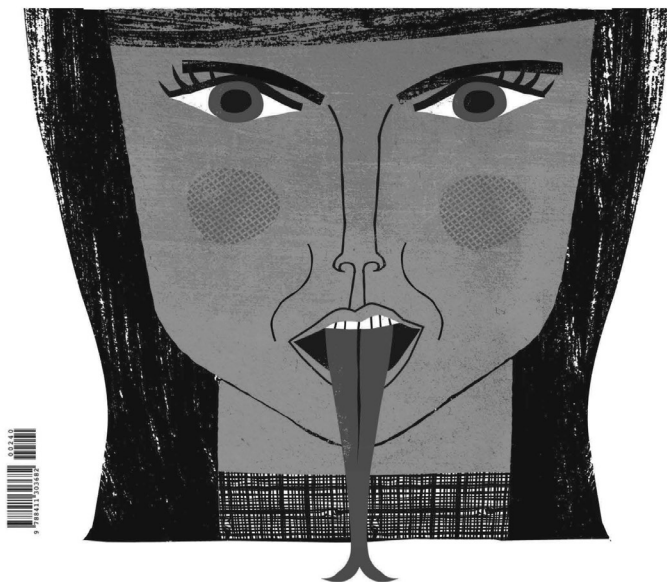
2ª ÉPOCA

CLAVES

DE RAZÓN PRÁCTICA

Mayo / Junio 2015
Precio 8€

240



JOSÉ M. RUIZ SOROA * JOSÉ LUIS PARDO * ARCADI ESPADA * P. FLORES D'ARCAIS

¿POR QUÉ NO TE CALLAS?

El derecho a blasfemar en tiempo de fanáticos

POLÍTICA: Belén Lara / Ugo Pipitone / ENSAYO: Helena Béjar / Basilio Baltasar / CINE: Pablo Barrios /
LIBROS: Jordi Gracia / SEMBLANZAS: José Álvarez Junco / CITAS: Emil Cioran

Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146 prisarevistas.com/claves

cuadernos hispanoamericanos



cuadernos hispanoamericanos

Don _____
Con residencia en _____
c/ _____ n° _____
Ciudad _____ CP _____

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de _____
A partir del número _____
Cuyo importe de _____

Se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de:
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

El suscriptor _____ de _____ de 2015
Remítase a _____

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€
Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€
Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€
Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.
AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.
T. 915827945. E-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa 105, 28040 Madrid.



cooperación
española

Precio: 5€

