

DIEZ PÁGINAS CRIMINALMENTE inteligentes, frías y desconsideradas, pero luminosas como la mayoría de las suyas, bastaron a Ludwig Wittgenstein para hacer polvo el complejo aparato antropológico e histórico que sirvió a Sir James George Frazer para componer las dos mil páginas de *La Rama Dorada*, cuya primera versión se editó en 1890, en dos volúmenes.

Muy tarde, en 1930, según testimonio del doctor M.O.C. Drury, expresó el autor del *Tractatus* su curiosidad casi malsana por leer un ejemplar del celebrísimo libro de Frazer, cuya aplicación supuestamente científica de varias décadas no resultó respetable en lo más mínimo para el filósofo.

El folleto que aquí comentamos, fue compuesto por Rush Rhees con aquellas diez páginas de 1931, perdidas entre los copiosos manuscritos de Wittgenstein, y con algunas notas dispersas en borradores sueltos, que se hallaron entre sus libros después de su muerte.

Lo que más irrita al filósofo, un investigador agudo de los misterios de la "certidumbre" y sus mecanismos que llega a preguntarse: "¿Cómo puedo tener la certeza de que ésta es mi mano?", es la pretensión mostrada por Frazer al suponer que está explicando el sentido de los antiguos ritos, costumbres y supersticiones.

Del método y del estilo de Frazer, Wittgenstein discrepa prácticamente en todo. Al comentar las páginas de *La Rama Dorada* sobre "Los Festivales Igónicos en Europa", dice:

"Lo más llamativo de todos esos ritos, además de sus semejanzas, me parece que son sus diferencias. Es una variedad de rostros con rasgos comunes, que aparecen acá y allá una y otra vez, y lo que uno quisiera hacer es trazar líneas para unir las partes comunes."

Tiene todo eso claro parentesco y relación con alguna de las ideas que Wittgenstein considera centrales: el concepto de presentación *perspicua* (*übersichtlich*), al que se refiere en las notas. "Un modo de presentar conjuntamente todo el material de manera que sea fácil pasar de una parte a otra", como lo expresa el traductor en la observación al pie de página. Un término latino, "*perspicuo*", poco usual en castellano, que indica claridad, transparencia absoluta, y que algo tiene que ver anticipadamente con alguna de las concepciones estructuralistas de Michel Foucault, de Levi-Strauss o de Lacan: visión y estudio de conjuntos cuyas partes se hallan estructuradas y en "*perspicua*" relación con un conjunto más amplio.

LOS LIBROS DE VUELTA

COMENTARIOS SOBRE LA RAMA DORADA

de Ludwig Wittgenstein

por Eduardo Lizalde

• Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas. Editado por Rush Rhees. Traducción de Javier Esquivel. México, 1985

Lo que se reprocha a Frazer, fundamentalmente, es que presente las concepciones mágicas y religiosas de sociedades primitivas como "errores", que intente explicarlas y que exponga sólo una recolección de datos aislados, que no tiene elementos para unir ni explicar en ningún sentido. Wittgenstein lo acusa, en el fondo, de hacer literatura y no ciencia.



Condesa de Colomera

glés de nuestro tiempo con toda su estupidez y flaqueza."

"Frazer es mucho más salvaje que la mayoría de sus salvajes."

Por otra parte, dice Wittgenstein, la diferencia entre magia y ciencia puede resumirse así: en la ciencia hay progreso, en la magia no; "la magia no se desarrolla en ninguna dirección."

Esa es para el filósofo la simple razón por la que la magia no puede ser explicada científicamente, pues no implica teorías (que son hipótesis), ni son característicos de ella el punto de vista o la opinión. "Ninguna opinión es la base de un símbolo religioso. Y sólo a la opinión (*Meinung*) corresponde el error."

Así con precisión más que con ironía, Wittgenstein hace ver la facilidad y la ingenuidad de la interpretación de Frazer, cuando supone, por ejemplo, que una mujer cree realmente suyo a un niño ajeno que alguien simula sacar de su cuerpo haciéndolo salir de entre sus ropas.

De igual modo objeta la creencia primitiva en los poderes de los Mata Kodou (reyes de la lluvia): "...cuando llegan los días finales del mes de marzo, cada cabeza de familia busca al rey de la lluvia y le ofrece una vaca para que pueda hacer que las benditas aguas del cielo se viertan sobre los pardos y mustios prados" (*La Rama Dorada*, pág 134, ed. FCE). El comentario es demoledor, y con él concluyen las notas de Wittgenstein:

"...si se supone que la gente instituyó una vez este oficio de rey de las lluvias por estupidez, aun así es ciertamente claro que ya antes tenían la experiencia de que en marzo comienzan las lluvias y, entonces, hubieran hecho que el rey de las lluvias actuara el resto

"¿Qué estrechez de vida espiritual la que se encuentra en Frazer! Por tanto: ¡La imposibilidad de entender otra vida diferente de la vida inglesa de sus tiempos!"

"Frazer es incapaz de imaginarse un sacerdote que no sea... un párroco in-

del año... Hacia la madrugada, cuando el sol está a punto de salir, es cuando los hombres celebran los ritos del amanecer, pero no en la noche; entonces, simplemente encienden lámparas."

¿Que diría Wittgenstein, a la luz de estas reflexiones, de las vastas exégesis e interpretaciones de los ritos, cos-

tumbres, ceremonias precolombinas, en que se han regodeado todos estos siglos nuestros antropólogos nativos y extranjeros?

HUELLAS DEL ISLAM EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

de Luce López-Baralt

por Severo Sarduy

"El que se conoce a sí mismo y conoce a los otros, reconocerá también y de igual modo que Oriente y Occidente no pueden seguir separados".

Goethe, citado por Christian Jambet en la Introducción a *Sohravardi, Le Livre de la Sagesse Orientale*, par Henry Corbin, Paris, Verdier, 1986.

"Nuestro tiempo ofrece, sin lugar a dudas, condiciones favorables para el descubrimiento de las filosofías del Irán islámico; se anuncian los días en que leeremos a *Sohravardi* como hoy leemos a Hegel, los días en que la distancia real, quizás infranqueable, que nos separa de él, podrá ser medida, los días en que podremos apreciarla por nosotros mismos, una vez disipada la falsa ex-
trañeza, que no es más que fruto de la ignorancia y del desprecio".

Christian Jambet, op.cit.

JARCHA¹

LAS COLUMNAS ESTÁN otra vez de pie. Las arcadas, en el sector de Yafar, muestran de nuevo su simetría esplendente, perfectas como un silogismo, o como la escritura desplegada de la primera sura. Polígonos blancos: mármol de Túnez y Cartago. Columnas de Ifriquiya, ónice de Málaga, maderas, marfil, oro, plata, jaspé, cristal de roca; en los mosaicos de las estancias reales se incrustaban piedras preciosas; también en los lienzos que filtraban la luz. Todo se va levantando, lentamente, en Medina Azahara, un muro, un patio, un juego de agua, aún si estamos lejos de la construcción original: en la época del gran esplendor había juegos de agua con más de sesenta sonidos distintos y el salón Rico recibía la luz de una alberca llena de azogue, como un día cegante y excesivo.

Esta admirable reconstitución de Medina Azahara⁽²⁾ en las afueras de Córdoba, para conmemorar el 1050 aniversario de su fundación, forma parte de la preparación de un simposio en la ciudad más bella del califato. Los palacios volverán a ser lo que fueron y hasta la flora casi mitológica del lugar se

volverá a plantar. Pero más allá del deslumbrante logro arqueológico hay que ver en este gesto toda una concepción de la historia y toda una ideología de la hispanidad: España, después de siglos de encierro y de obscurantismo, reconoce finalmente el mestizaje de sus orígenes musulmanes y hebraicos y no sólo lo reconoce, sino que, con una paciencia y una dedicación ejemplares, lo reivindica —esta palabra es una actitud, ya insistiremos en ella—, termina con "un olvido como nacido de su propia historia —mezcla de fugacidad y de leyenda— y perpetuado durante muchos siglos bajo la tierra"².

No puedo más que comparar este gesto de exhumación y de recuperación del pasado, o de llamado al presente del origen, el gesto de los nuevos edificadores de Medina Azahara, con la publicación de *Huellas del Islam en la literatura española*, de Juan Ruiz a Juan Goytisolo, de Luce López-Baralt: se trata en los dos casos, arquitectónico y textual —o en el mismo caso: la arquitectura musulmana es con frecuencia el despliegue y la elucidación de un texto, como ocurre en la Alhambra de Granada— de mostrar del modo más meridiano cuál es el verdadero cimiento,

el verdadero mosaico —pero esta palabra ya dice algo— o el polígono en que se asienta la hispanidad. La traza o la huella fundadora cuyo ciframiento, en volutas y arabescos, va a repercutir en la gran cámara de eco americana, como si los exquisitos materiales que se juntaban en Medina Azahara en 936 no tuvieran su reflejo más que en los otros, igualmente espejantes de América, y como si las *moaxas* árabes y judías esperaran durante un milenio el remate barroco de su verso final.

Esta historia irreverente y reivindicadora —del fondo semítico— de la literatura castellana, tan diferente de la exclusiva y aparatosamente cristiniana que ha constituido el discurso universitario, comienza, sin embargo, con el mismo punto de partida, el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita. Pero la disidencia surge enseguida. El oído narrador de estas confesiones, además de buen mozo y locuaz, es un adicto a la astrología asediado por la candente Venus. Juan Ruiz deriva sus dones de estrallera, dice, de Ptolomeo y Platón. Todo el mundo puede sospechar que en vano buscaríamos en el ateniense la menor alusión a la estrella y su influencia libidinosa; está presente sin embargo en el alejandrino, aunque de un modo que, bien leído, hubiera suscitado el desconcierto de Juan Ruiz, ya que en ciertas conjunciones, el planeta provoca en sus aspectos una deplorable tendencia al afeminamiento, los perfumes, las flores y las "ropas elaboradas". En efecto el incómodo malentendido procede del hecho de que la verdadera fuente astrológica del *Libro de buen amor* no es ptolemaica, sino, con su determinismo matizado de una oportuna catolicidad, propiamente islámica. El Arcipreste no sólo sabe rimar en árabe, hacer en este idioma juegos de palabras, como los clérigos en sus recreaciones con el riguroso latín, sin que hace de su modelo femenino, el prototipo, transpuesto apenas, de la huri. Su ciencia astral procede en todo caso de una vulgarización musulmana y judaica de la sofisticada sabiduría alejandrina. En esos afanes y regodeos eróticos se transparenta algo de las meticulosas miniaturas persas, o de las lacerias en el mármol lunar que dibujarán otro monumento amoroso: el Taj Mahal.

Sin duda, el momento cenital de esta encuesta —el libro se lee con la pasión de un *thriller* mozarábigo— es el reconocimiento o la sinopsis, como se dice del boceto original e invisible de un fresco, de una de las metáforas más enigmáticas de San Juan de la Cruz. Se trata de la comparación, o más bien de la asimilación del alma a un pájaro so-

litario. El tropo en sí, por supuesto, no tiene nada de intrigante; podemos rastrear su presencia al menos desde la Biblia —David recuerda que fue hecho semejante al pájaro solitario en el tejado— hasta el último corrido mexicano —Si a tu ventana llega una paloma, trátala con cariño que es mi persona...—. Lo que sí lo tiene, y en demasía, son las particulares características que el santo da a su pájaro y que en vano trataremos de repertoriar en la lírica occidental. Entre otras: pone su pico al aire, no tiene determinado color, se pone en lo más alto y es estático... Si el catálogo de las metáforas no basta, también se agota el más minucioso de ornitología: si pone su pico al aire, ¿cómo se orienta? ¿Su estatismo —su vuelo fijo— será una premonición del colibrí? Tendremos que recurrir pues a otro saber: el de la ornitología y es por él por donde entramos de nuevo en el Islam y en su larga cadena de pájaros alegóricos, en ese revoloteo de plumas que resplandecen sobre el índice de un príncipe cazador, detrás de los muchachos de mármol rosado, o convertidas en escritura, en un pájaro turco que es, al mismo tiempo, el caligrama coránico de una invocación. El improbable pájaro de San Juan vuela en esta banda inmaterial cuyo vértice es un ideal puro, casi un dogma: se trata del irisado *simurg*, que cautiva por primera vez Suhrawardi, poeta persa, cuatro siglos anterior al reformador carmelita y que adquiere en su éxtasis, o en su fusión con el Supremo, la sabiduría total. Orientándose por una brisa espiritual —de allí la inclinación de su pico, magnetizado por este norte—, sube al nacerado cielo sufi. También, entre los atributos, si así puede decirse, de este pájaro heráldico —es como un blason, en abismo celeste, de la iluminación— el no-color. Este "atributo", también designado por el ornitólogo del *simurg* y por el reformador cristiano, inserta finalmente al ave en un espacio más vasto que el que circunscribe una metáfora, aún de esta amplitud: el de la teología negativa. El color es a su vez una metáfora —de lo decible, y aún más: de lo que ha cesado su reatamiento para tener acceso al espacio de la representación, al mundo de los fenómenos y de la percepción. Ahora bien, la experiencia de la unión mística es precisamente lo que escapa a lo codificable, a toda formulación en términos de palabra o de color. La paradoja reside en el hecho de que para consignar esta experiencia hay que pasar fatalmente por lo que la niega: palabras, colores, signos. El silencio del Buda es, quizás, la primera constatación de esta incompatibilidad. La respuesta es inofensiva, la iluminación, literalmente incodificable. Lo incoloro del *simurg* y del ingrátido pájaro solitario, en el cénit de la noche

de San Juan, metaforizan también ese silencio³.

El lenguaje es ilimitado; también parecen serlo los símbolos que podemos fraguar con él. Sin embargo, cuando recorremos, de Oriente a Occidente, los que designan los temas más inmediatos de la consciencia que el hombre tiene de sí —lo efímero de todo, lo pasajero de la vida; el destino como algo ya enunciado en alguna parte; la existencia del alma, para limitarme al "cimiento" de tres religiones—, lo que nos sorprende inmediatamente no es la variedad y proliferación de estos símbolos, sino al contrario, su extrema exigüidad, su rareza: se concentran en unas cuantas imágenes, en algunas palabras que se reiteran y reaparecen, como barajando el tiempo y el espacio, casi idénticas, aunque pronunciadas en el calor del mediodía indio, bajo un inmenso higuero, o contra el viento arenoso del desierto, entre dátiles y dagas, o en la severidad callada de una celda. Lo imaginario, se diría, es como un pájaro que, pudiendo disponer de todo el aire, se limita en su vuelo a unos pocos jardines, a un solo bosque.

Uno de estos símbolos recurrentes es el del alma visualizada como un castillo. Santa Teresa de Jesús lo lleva, como la experiencia mística que lo justifica, hasta su exceso: su alma se compone de siete castillos concéntricos, de los cuales el exterior es transparente, "de fino cristal o diamante".

El símbolo, que Luce López-Baralt va siguiendo río arriba, hasta su inoperada fuente, pasa por autores como Osuna, Laredo, el Cartujano, Lulio. Podríamos reconocerlo, apenas transpuesto, en las vastas fortificaciones concéntricas que rodean, en los mandalas tibetanos, al Monte Merú y que, llevados a un plano de pures geometrías y colores —atribuidos por un código milenarista a las distintas divinidades— canalizan el pensamiento y lo concentran hasta identificarlo con su propia vacuidad. O con esa vacuidad extática no verbalizable que en nada difiere de la que trata de consignarnos en sus *Moradas* la santa de Ávila, como si en la mística la Tierra fuera redonda...

Sin embargo, ni los castillos alegóricos de la mística peninsular, ni los más dibujados de los libros de caballería —que, como es sabido, la santa frecuentaba en su adolescencia—, ni los bíblicos, ni las murallas que hacen de ciudades como Ávila verdaderos fortines, ni el castillo, más verosímil de Medina del Campo, llegan a dar cuenta exacta de la compleja arquitectura teresiana, de esa urbanística iniciática.

Así Palacios, que en lo que se refiere a filiaciones escriturales lo entrevió todo —y si no lo vió es simplemente

porque una vida humana no basta para ello— ya pudo esbozar el origen islámico del símil, que sitúa entre Algal, en el siglo XII y el texto anónimo de los Nawadir, en el siglo XVI: "Puso Dios para todo hijo de Adán siete castillos, dentro de los cuales está El y fuera de los cuales está Satanás ladrando como un perro". La coincidencia, aunque esta última fuente pueda ser posterior a la redacción de la *Moradas*, es sorprendente, sobre todo si se tiene en cuenta que la santa puebla igualmente el exterior de la fortificación de criaturas satánicas, aunque por supuesto, realizadas por su imaginación: sapos, víboras, alimañas ponzoñosas de todo tipo, toda una quimera del asco.

Sin embargo, el manuscrito que constituye la verdadera isomorfía —descubierto y traducido por la autora— es las *Moradas de los corazones* de Abū-l-Hasan al-Nūrī, de Bagdad, lo cual, además de focalizar el símbolo, lo retrotrae al siglo IX.

La coincidencia de las edificaciones es asombrosa, quizás sólo con una salvedad, de orden retórico: los castillos del místico bagdadí aparecen como vistos desde el interior, descritos a partir del centro, como si el conocimiento avanzara desde el punto de unión mística hacia el estrato más externo y profano; los de la santa, al contrario, van alcanzando paulatinamente este corazón. Un pasaje de las *Moradas*, sin embargo, invierte el "travelling", con una comparación frutal: un palmito, en que lo de comer se encuentra envuelto en cáscaras o coberturas concéntricas.

Las construcciones teresianas, finalmente, si bajamos hasta las raíces de estas alegóricas genealogías, pueden encontrar sus emblemas primeros en el Tibet: en los siete chacras principales por los que sube la Kundalini Sakti, símbolo de la energía psíquica que se encuentra enroscada —como una serpiente, que es su símbolo— en el centro y raíz del ser humano.

El modelo es también válido para los colores: el blanco —una flor de loto en el cráneo— significa el acceso a un punto de contacto superior entre la energía cósmica y el cuerpo físico del practicante. Finalmente y en otro tipo de representación, el último chacra, el *bindú*, se conoce con el nombre de Sarva-anandamaya, el Pleno-de-Alegría. Es el santo de los santos, desbordante de felicidad, en que el adepto participa de la unión. Se trata de un punto de luz, más allá de todos los colores —y por definición, de todas las palabras—, de modo que se le representa como algo incoloro³.

Mucho más próximas de Ávila —y más verosímiles— son las fuentes de

la tradición mística judía. En ella encontramos, hacia los siglos V y VI, los hejalot, descripciones de los palacios que constituyen las moradas de Dios, y que también aparecen en el Zohar y en toda la tradición cabalística.

Luce López - Baralt logra pues al cabo de una investigación minuciosa dar con los orígenes de una imagen, o con la génesis de un símil. Pero concluye que "la santa lleva a tales alturas literarias y espirituales sus fuentes semíticas que se hace pálido su lejano origen en las tierras de Oriente. Pero no es restarle mérito al talento de Santa Teresa el insistir en este origen islámico — y quizá aún hebraico — lejano pero decisivo del símbolo de los castillos".

Cómo cada vez que un libro tiene acceso verdaderamente a la significación, a la red inaparente que sostiene el texto universal y orienta sus desplazamientos o da color y textura a sus regiones, *Huellas del Islam en la literatura española* no solo resuelve problemas de filiación y despeja enigmas, sino que a su vez, plantea otros, más estratificados y laberínticos que los primeros. Es decir, una vez detectado el modelo de una imagen, o el lugar de su generación, queda por saber cómo ha llegado hasta su recreador, atravesando lenguas, dioses, desiertos y siglos. En el caso de Santa Teresa, que es ejemplar, ni una cultura vasta — la suya parece más bien precaria —, ni una conciencia clara de sus fuentes textuales — es incapaz de hacer referencia a ellas, como para confirmar que todo le parece como en un dictado de Dios —, ni por supuesto un conocimiento, ni siquiera aproximativo del árabe pueden explicar la presencia de la alegoría. Queda por supuesto el vínculo ligero de la tradición oral, los relatos o las imágenes que derivan de generación en generación; también la posibilidad de modelos inconscientes y universales o, más probablemente, la de una retórica precisa, con figuras muy limitadas, que regiría el lenguaje que estructura el inconsciente con un código exiguo, como la otra retórica organiza el discurso, la producción de símbolos de la vigilia.

Quedan también los mitos. Los pueblos declinan; sus relatos sobreviven. En el momento en que se producen las imágenes teresianas o las otras a que se refiere *Huellas del Islam* los residuos semíticos de España no cuentan, como medio de cohesión, más que con lo imaginario, como un texto corrolado, desdibujado, ilegible. La literatura aljamiado — morisca es ese tapiz deshechado, destejido. "Lo primero que llama la atención de esta literatura — en su mayoría inédita y dispersa en bibliotecas españolas, orientales y europeas — es su propia factura híbrida y críptica: los manuscritos aparecen escritos en castellano (u otras lenguas ro-

mánicas, como el portugués o el valenciano), pero utilizan caracteres árabes, fenómeno literario notable que nos obliga a una primera consideración: una porción no desdeñable de la literatura española del Siglo de Oro estaba aún tan orientalizada que es necesario ser arabista — o al menos conocer el alfabeto árabe — para poder acercarnos a ella". Esta literatura conforma sin duda una conmovedora *visión de los vencidos*. Se trata, en la poderosa España inquisitorial, de desposeer a los moriscos de su patrimonio, es decir, en primer lugar, de su lengua. Pero la propia clandestinidad — y es uno de los aportes esenciales de *Huellas del Islam* — da a esta minoría la fuerza de una reivindicación, la furia de una exigencia. Es esta reivindicación lo que mueve la obra del último de los autores considerados, Juan Goytisolo. Su obra, hay que indicarlo enseguida, difiere en algo fundamental de las otras que reciben por intermediarios desconocidos y de un modo inconsciente la influencia de los modelos islámicos: se trata en este caso de una voluntad personal, de un acto textual consciente, casi de un compromiso.



En la ribera

El mudejarismo de *Makbara* es ante todo una reivindicación, o la puesta en escena y en primer plano del fondo reprimido de la España cristiana, la celebración del objeto de una expulsión.

La reivindicación es ante todo una *toma de posición*, pero en el sentido literal del término, es decir, la adopción de un lugar, de un sitio, desde donde el relato va a enunciarse; también la adopción de un tono, ese, a la vez épico y desenfadado, elocuente y burlón, de los cuentacuentos populares de las plazas árabes. En *Makbara*, la más célebre de todas, Xemáa — el — Fná, en Marrakech. Lo que importa no es la pre-

cisión del lugar, sino el hecho de que España allí se ve "desde abajo", como un norte, a la vez utópico y cercano. Se ve desde un exterior, desde el lugar de lo que ha sido rechazado, expulsado, y lleva aún, imborrable, la marca y la arqueología de ese desprendimiento. Recorrer ese borde significa releer, a partir del sitio de lo reprimido y de la censura, el estado inicial de lo español; pero al revés y a contracorriente. Una España "traicionada", circunscrita en un curioso espejo fonético: el objeto de esa circunscripción no es otro que el objeto de la circunscripción.

El personaje de *Makbara* sale de un grimorio: no tiene orejas porque se las devoraron las ratas del metro de París, pero sin embargo, puede competir con el Farralque de *Paradiso* en lo que se refiere a las proporciones de sus atributos viriles, siempre turgentes, como los *lingam* de mármol negro, cubiertos de pétalos, rupias y leche fresca, en ofrenda a Shiva. Ahora bien, lo que rodea a este personaje tan agraciado por los dioses como desgraciado por los roedores, es precisamente, como en el sur de España y en el norte de la India, un *arabesco*: la grafía que lo enmarca es la de una cenefa: un mudejarismo que no sólo es el de la composición del libro; también el de la energía particular de la escritura árabe, con sus largos trazos y sus curvas que se rompen antes de envolverse unas en otras hasta llegar a constituir un dibujo global que es al mismo tiempo figura y plegaria, dibujo emblemático y "salmodiada" evocación. El beige y el azul de las cúpulas persas forma parte del mismo llamado a los sentidos que la voz grave del almudano.

Luce López - Baralt señala e indaga lo que comunica este libro con el Arcipreste de Hita; se trata de una versión disidente, en que a veces las cosas se exaltan y otras se tiran a relajo, como si quisiera romper con una trompetilla el énfasis, incongruente en una plaza pública, del *Libro de buen amor*. Al concluir su investigación con una obra que narra el buen amor de un itifático desorejado y un ángel travesti como algo digno de canturrearse en los atardeceres del zoco grande, con fondo de tamborines y olor a haschis y té con menta, la autora no sólo señala el aspecto escatológico de la huella que marca la novela de Goytisolo, sino que a la vez insiste en la persistencia de otro huella de igual procedencia: el valor oral, el impacto de la proferación como una constante de la narrativa musulmana.

Huellas del Islam no es sólo un logro notable; es también una invitación. Iba a escribir: un desafío. Algún estudioso tiene ahora que elucidar — con igual tenacidad, pero también con igual rigor

intuitivo— la otra vertiente del semitismo en España: las huellas del hebreísmo. Ya lo sé: la bibliografía en este sentido es vasta. Pero me refiero a algo, como *Huellas del Islam*, que se nos acerque en el vocabulario, que nos incite a buscar, que podamos utilizar y prolongar en otros trabajos, aún distantes y halógenos.

Este libro es un aluvión; traza, deposita el fundamento para una nueva crítica de lo hispánico. Porque, de un modo heideggeriano, trae al presente precisamente el fundamento, el pasado secreto, la constitución obturada de la hispanidad. En ese llamado y en esa imantación de la fuente por el momento actual está su fuerza. Y también su reivindicación.

Notas

¹ Las *jarbas* eran pequeños añadidos de tono popular, casi siempre paródicos o jocosos, que se cantaban al final de los sofisticados poemas en árabe o en hebreo clásico, con que se amenizaban las noches de Al-Andalus; considero estas líneas como una *jarba* elogiosa al libro *Huellas del Islam en la literatura española*, de Luce López-Baralt, recientemente publicado por Libros Hiperión, Madrid.

² Cf: "Medina Azahara cambia de imagen. La ciudad califal de Abderramán III, recobrada por visitantes, volverá a tener la flora

del siglo X", en *El País*, martes 6 de Enero de 1987, página 26. El artículo, de una escritura en arabescos dignos del tema, es de Carlos Funcia.

³ Esta metáfora, y muchas otras, así como la obra que las alberga, está analizada exhaustivamente en *San Juan de la Cruz y el Islam* (estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística), también de Luce López-Baralt, publicado por el Colegio de México, la Universidad de Puerto Rico—Recinto Río Piedras, en 1985.

⁴ Cf: Ajit Mookerjee y Madhu Khanna, *La voie du Tantra*, edición original *The tantric way*, Thames and Hudson Ltd, Londres 1977. Seuil 1978 traducción francesa. En realidad, utilizo aquí —y lo aclaro para evitar toda blasfemia— dos representaciones o codificaciones del ascenso de la energía. Son numerosos: en algunos, un pescado significa la forma más rudimentaria del psiquismo y una flor de loto su forma más sutil y compleja, como puede apreciarse en los dibujos del Rajasthan, sobre todo en el siglo XVIII. Otras representaciones acuden a la geometría: "La expansión del espacio y el tiempo, del sonido y de la energía se continúan en el proceso creador y el triángulo primordial se transforma en un conjunto de líneas, triángulos, círculos y cuadrados para formar el Sri Yantra (...) nombrado *Nava Chakra* porque se compone de nueve circuitos, desde los planos exteriores hasta el bindú".

OBRA COMPLETA, VERSO Y PROSA: 1918 - 1939

de Enrique González Rojo

por Guillermo Sberidan

* (Edición crítica de Guillermo Roussel Banda y Jaime Labastida; con un "pretexto" de Jaime Labastida y una nota sobre el criterio editorial de Guillermo Roussel Banda.) Coedición de la S.E.P., el I.N.B.A. y la Editorial Domés, S.A., México, 1987.

INCÓMODO PARA LOS intereses de la historia literaria, el grupo de los Contemporáneos se agrupó en etapas, se desmembró, se agrupó de nuevo, luego vino una diáspora y después algunos viejos miembros procuraron unirse de nuevo, y en el *interim* estuvo cruzado por tróficos, desertores y recién venidos que hacen de su nómina un asunto tan complejo como una heraja medieval. Pellicer, por ejemplo, coincidió con él, pero no perteneció formalmente nunca al grupo (aunque tanto tenga en común su obra a la de otros que sí pertenecían al "cogollito"). Es menester reconsiderar como miembro, por ejemplo, a Anselmo Mena, entre los poetas, y a Martínez Sotomayor entre los prosistas. Esto viene a colación porque la lectura de estas *Obras* de Gon-

zález Rojo, *páre*, me hacen pensar que perteneció al grupo, sí, de manera formal (y sólo en momentos) pero que siguió derroteros muy apartados de las proposiciones poéticas de los demás. No sería sino al final de su corta vida cuando comienzan algunos acercamientos reales a aquellas poéticas y, por desgracia ellos mismos quedarán inconclusos. González Rojo aparece y desaparece entre la historia de los Contemporáneos como un fantasma recurrente y feliz al que todo mundo quería, pero que pareció esforzarse por pasar desapercibido. Hoy, estas *Obras Completas*, que quisieran dotarlo de corporeidad, no hacen sino diluirlo más todavía en un enigma que a él mismo, probablemente, le gustaría habitar.

La edición tiene el mérito de haber recopilado un aspecto del sinalense que estaba parcialmente postergado: el de una prosa cándida, alegre y *sportive*. Recopila también una gran cantidad de trabajos críticos y reseñaciones, que merecen un sitio modesto, pero interesante, dentro del gran panorama crítico de los Contemporáneos (en especial a lo que toca el asunto del nacionalismo y el antipopolismo). Creo que, en cambio, sobran totalmente las mínimas declaraciones sobre los asuntos frívolos del momento que las revistas semanales exigían en aquellos años a los escritores, porque no revelan nada substancial y empañan en cambio la imagen personal del poeta. Un esfuerzo medianamente hubiera podido subsanar ese aspecto buscando las abundantes declaraciones sobre Enrique Chico —como le decía Torres Bodet— que su bondad mereció de sus amigos y su relación mereció de su padre. Las puras memorias de González Martínez hubieran cumplido con creces, si de lo que se trataba era de afirmar la obra con el retrato.

Por otra parte hay una buena cantidad de reseñaciones lamentables y evidentemente de compromiso que enturbiaban las auténticas, y la obra de teatro que se consiguió mereció el mismo destino al que su autor le remitió: el olvido.

Mas las *Obras Completas* ya están aquí y creo que, a pesar del criterio seguido (el de que fueran lo más completas posibles), es bueno que así sea, si bien tal contundencia (más de quinientas páginas) fatalmente nos obliga a revisar la idea que teníamos de su autor. Cuando Enrique Chico murió en mayo de 1939 Ortiz de Montellano ya anunciaba ese riesgo: "con el tiempo vendrá la necesaria, fatal, valoración; la que no haremos, por fortuna, nosotros mismos".

Ni yo la voy a hacer ahora, pues sólo anotaré mis ideas sobre lo que este tozudo provoca en un lector *desinteresado* que, por haber leído apenas los libros publicados en vida del poeta y las versiones de su obra final aparecidas después de su muerte, era lo que Macedonio Fernández hubiera llamado "un lector saltado"; estas obras completas nos obligan a ser, ahora, "lector seguido".

Demasiado completas. En su ensayo sobre Swinburne (1920), Eliot ya se preguntaba si no sería asunto de "nicety" decidir cuánto había que leerse de un poeta dado. Decía que había algunos cuyos versos, cada uno de ellos, tenía valor único y singular, otros de quienes hay que leer sólo ciertos poemas universalmente reconocidos y otros más que apenas deben leerse en

selección, sin que importe cuál selección sea. Unos años más tarde, en su ensayo sobre Rebolledo (1939), Villaurrutia ensayó —sin el rigor necesario— someter a algunos poetas mexicanos al criterio del anglicano. Estaba de acuerdo en que hay poetas propios para desbatar en antologías y crea que el proceso de selección ayudaba a “descubrir su naturaleza.” Pensaba que Tablada, Díaz Mirón, Othón y Urbina tenían mucho que ganar con una selección cuidadosa, mientras que González Martínez perdería la unidad de su designio espiritual. “Quienes han reunido las *Obras completas* de Othón no sospecharon el mal que le hicieron, ni la sombra que proyectaron, creyendo obrar piadosamente, sobre la figura de un poeta extraordinario, si se le conoce por unos cuantos poemas,” dice Villaurrutia con razón. Algo semejante dirá, tiempo después, Paz, refiriéndose al mismo Villaurrutia: “Para la mayoría de sus lectores, Villaurrutia es el autor de unos quince o veinte poemas. ¿Poco? A mí me parece mucho.”

Este criterio, a mi entender el único que debe operar en materia de poesía, está refrendado con el que suele prevalecer por razones extraliterarias: la industria del libro o, peor aún, la razón de ser de la academia, pues ambos creen que la cantidad subsana por principio las flaquezas de un oficio de por sí selectivo y excluyente. Los quince poemas de Villaurrutia, o los cuatro de Othón derivan su pertinencia del haber contribuido algo que no se había hecho antes, y de que ese algo, con el tiempo, no resultó fraudulento. Reyes ¿no llegó a sugerir una antología de versos? lo cual puede antojarse extremoso si se ignora que en la tarea de precisar los contornos y matices del espíritu la más pequeña aportación resulta fundamental. La teoría de la *obra completa* parte no del interés por “descubrir la naturaleza” de un poeta, sino de la convicción de que sólo la totalidad de esa obra la contiene. La academia cree que debe subsanar, pero las más de las veces, agobia, sobre todo cuando se trata de autores recientes en la historia. Su criterio va en contra del criterio mismo del autor, que, al seleccionarse y administrarse depuradamente, elige mostrar un rostro que es el que a él, en tanto que autor, le interesa. La obra de un poeta no es sólo sus poemas, sino *cuáles* poemas y *cuándo* los muestra. Si el creador opera de lo mucho y lo vario hacia lo poco y lo exclusivo, la academia invierte el método y propone que, sin lo vario, lo selecto pierda pertinencia.

El caso de estas *Obras completas* de González Rojo, pues, tiene ese mérito indiscutible desde el punto de vista académico que reacciona contra el proceso depurativo del tiempo (¿quiénes serán los escasos poetas mexicanos de

este siglo que seguirán teniendo significado para otros hombres en otro tiempo?), pero ciertamente no lo favorecen a él como poeta ni a nuestra obligación de precisar cada vez más los perfiles de la poesía mexicana contemporánea.

Para empezar debemos preguntarnos ¿la poesía de González Rojo aporta algo a nuestra poesía? Yo pienso que apenas algunos poemas y, acaso, algunos cuantos versos. Una selección rigurosa hubiera sido mucho más importante. Sus dos libros publicados en vida son muy menores y él mismo lo presintió después de publicar el segundo: “Hago muchos versos, pero aún no he escrito ninguno. No los vivo, los estoy matando poco a poco.” Estaba demasiado lejos de sus compañeros de generación, aunque se me ocurre que no tenía interés en conservarse cerca de ellos, abrumado por las rencillas y los conflictos de la hora. Si sus primeros libros cometen los mismos pecados semi — parnasianos y semi — simbolistas que los de Torres Bodet u Ortiz de Montellano, y abjura con ellos de López Velarde y Tablada por conservarse fiel a González Martínez, después, cuando sus compañeros reconocieron la necesidad de aproximarse a “los primeros padres” — como los llamó Villaurrutia —, él se conservó en la retaguardia y en la reacción. Enrique Chico habla salido de México a los diecinueve años, justo cuando comenzaron las fisuras en el armonioso retrato de familia que era el parnaso mexicano. Enrique Chico siempre prefirió la certidumbre del patriarcal a la invitación al viaje que ya hablaban escuchado Villaurrutia, Novo y Gorostiza. Paradoja del viajero: a la translación física por todos los continentes, correspondió una dosis extrema de quietismo intelectual. En la década del veinte, apenas pasó en México tres años. Esta separación en la edad en la que los poetas se forman me parece determinante, y creo que lo llevó a practicar una poesía redundante y resignada a merecer el epíteto que Salomón de la Selva aplicaba con dureza a esa clase de trabajo: “poesía porfirista”. Careció del ambiente propicio para cambiar, no pudo someterse a la crítica de sus compañeros, padeció en exceso el gobierno de su padre (él mismo lo reconoce) y, por ello, fue incapaz de darle originalidad a su soledad. Si a los Contemporáneos los caracterizó la voluntad de “abandonar la casa del padre” que decía Gide, Enrique no sólo no la abandonó, sino que la perseguió en él.

Si decimos que fue miembro del grupo, lo hacemos sólo por razones históricas: participó de las primeras publicaciones, fue co — fundador del Nuevo Ateneo, recorrió el circuito de

los teatros y los salones de baile y el de las canonjías vasconcelistas. Pero nada más. Y publicó dos libros que hicieron apenarse a sus compañeros de grupo que así lo hicieran público en reseñaciones enérgicas aunque corteses. Como vimos, González Rojo mismo terminó por darse cuenta de su mediocridad inicial. Optó entonces por la narrativa y dejó esos relatos frescos y encantadores como él mismo, según los testimonios de sus amigos, lo era en el teatro cotidiano. Luego vino el silencio.

La suya, como se lee en este libro, fue una larga batalla por apropiarse de una voz personal y tuvo que sustituir con el tesón lo que el genio no le daba. Siguió escribiendo, pero dejó de publicar con un pundonor que hoy esta edición abrumadora le escamotea. De la dependencia de los alejandrinos undosos de *Silénter* que su padre había cincelado hasta lo mecánico, González Rojo aprovechó los años sin publicar poesía en acercarse a los nuevos colores y temperaturas cezanistas y recuperar un poco del tiempo perdido. Escribió las “Elegías Romanas” que tienen el fin un estilo personal, depurado y fino y en ellas se apropió de la voz que ya merecía:

*Cada paso en las piedras sordas
no me aleja de ti. Es un regreso
a la memoria, frío litoral del tiempo.*

En ellas comienza a aparecer un *leit — motiv* que en los libros publicados se había mostrado por un instante en “El buzo”, un buen poema en el que la mirada superficial por lo general del tomo se arriesgó a imaginar lo que habla en el fondo del ser. Lo que vió en su descenso ese buzo fue la interrogación intrigante y el signo de un hallazgo personal que legitimó el hallazgo poético. Ese motivo, “el abismo”, aparecerá esporádicamente más tarde. González Rojo parece encontrar la correspondencia entre los objetos y sus nombres y se arriesga a contemplar los enigmas de unos y otros. Uno de los poemas que yo antologaría, en ese tenor, se llama “Persecución” (s.f.):

*Aquel que me persiga,
perderá locamente mi huella.
Hoja del árbol,
partícula de piedra,
gota de agua,
átomo inmóvil,
copa de espuma,
vértigo de la cascada.
Estaré confundido con el mundo
y sin saber nada de nada,*

a pesar del incómodo adverbio del segundo verso. Lo mismo se podría decir

de "Nocturno" otro buen poema. Luego viene la etapa final. Superado el momento de imitación de Villaurrutia, Pellicer y Novo, creo que González Rojo, impresionado por la labor de Cuesta y de Gorostiza, intentó ensayarse en unas poéticas que obedecían a años de maduración y meditación en el caso de sus compañeros pero que resultaban nuevas para él. El hecho de que Rousset Banda declare con un orgullo tan desmesurado como su falta de objetividad que estos últimos poemas de González Rojo "precedieron" a *Muerte sin fin* y al *Canto a un dios mineral* resulta penoso. Además no se trata de un concurso. El hecho es que Cuesta y Gorostiza llevaban años redactando sus poemas mientras González Rojo se traicionaba una vez más con deslices como el "Romance de José Conde."

"Muerte de Narciso" no me parece ser el poema extraordinario que algunos pretenden. Creo que está más cerca de Garcilaso o del neoclasicismo de la generación del 27 que de Valéry. Y, para el caso, de un Garcilaso un tanto cuanto tramping. Hay hermosos versos

(Desprende el viento en renovado viaje

gotas de luz, tesoros del follaje,
liviano fruto de laurel divino.)

y otros sorpresivamente malos y truculentos por el exceso de adjetivos y la aversión a las metáforas e imágenes. "Estudio en cristal" hubiera sido un poema más homogéneo y de mayor finura si no se hubiera truncado. Pienso que el poema estaba apenas gestándose y que, si lo por venir hubiera estado cercano a lo ya hecho, el resultado hubiera sido muy importante. Y aquí es donde habrá que comentar un poco lo relativo a los criterios de la edición, pues nos encontramos con que el "Estudio en cristal" que conocemos ya no tiene que ver con el que ahora leemos, puesto que se le agregó y se le "editó" toda una sección que, sin duda, pudo haber formado parte del poema en algún momento de su redacción, pero que, sin duda también, ahora resulta estorboso (con versos tan atroces como, hablando de una rama que se mete al agua, decir que "traza arrugas de círculos fugaces"). Yo prefiero atenerme a la versión publicada por Elizondo en su *Museo poético*, menos "completa", quizá, pero más poética.

Lo que los editores anuncian como una "edición crítica" al parecer consistió en publicar todo lo que los editores recibieron de los familiares, incluyendo borradores, versiones a pluma y variantes sin omitir reiteraciones e, incluso, duplicaciones. La labor de una edición crítica consiste, según J.M. Blecua y los ortodoxos, en fijar el texto original, elegir el "texto base" y des-

pues establecer rigurosamente un aparato de variantes que acompañe, a pie de página, al texto base elegido, fechar las variantes y, en el dado caso, asignar una identificación para cada una de ellas, de forma tal que pueda elegirse cada una de las posibles lecturas. Estas variantes se codifican y anexan y se someten al criterio decidido para la edición.

Los editores advierten que existen múltiples versiones tanto de los poemas publicados como de los inéditos, por lo que se decidieron por fijar las versiones definitivas sobre las variantes y no sobre lo publicado o, en el caso de los inéditos, lo último, toda vez que, al parecer, los manuscritos no estaban fechados. Así, los criterios pretenden partir de la comprensión misma del criterio del poeta, si es que eso algo significa. Es decir: extraer del cúmulo de variantes aquellas que obedeciera a una serie de condiciones que se enumeran, como "Precisión del sentido del verso, palabras más apropiadas o más bellas, condensación del poema y, muy pocas veces, extensión, adecuación de la rima a la intención del verso," etc. El hecho, pues, es que, según su criterio, los editores proponen como buenas las versiones que ellos decidieron que eran las buenas, y el "aparato de variantes" se limita a puntualizar cómo eran los poemas antes de haber sido "editados". Creo que lo adecuado hubiera sido respetar lo publicado, tomarlo como "texto base" y, a pie de página, colocar el aparato de variantes, debidamente clasificado, mientras que, en el caso de los inéditos, lo adecuado hubiera sido publicar, dada la magnitud de las variantes, en orden cronológico de publicación póstuma, las versiones que han circulado, antes que pretender anularlas y sustituirlas por una sola. Pero ya podrá el lector especializado (para quien se hacen las ediciones críticas) imaginar el conflicto que significa manejar una edición como ésta en la que el aparato de variantes (que no es tal) se encuentra al final del volumen, de un volumen que además, inexplicablemente, carece de folios. Y si a esto se agrega que la edición toda está sumamente descuidada y que abundan erratas, lagunas y omisiones, con mayor razón podemos insistir en que González Rojo se merecía otro trato de parte de los académicos.

Uno no se explica cómo pueden suceder estas cosas en una cultura que, como la nuestra, se preciaba de su tradición librera y donde aún hay tipógrafos e impresores orgullosos de que el esmero de su trabajo signifique el suyo propio. Cuántísimos sí, como es el caso, este libro tardó la friolera de veintisiete años en "prepararse". Rousset

Banda aprieta en un párrafo una historia de intentos y deserciones y relevos entre él y Labastida que ignora si pretende justificar una tardanza a todas luces irreal para recopilar una obra accesible en la hemerografía corriente y en la buena voluntad de los parientes del poeta.

Lo malo es que todos esos años no se reflejen en el esmero ni en la seriedad que el caso requería. Labastida ofrece un "Pretexto" que es un tortuoso paseo por lugares comunes que no vienen al caso pero que prolongan más aún ese cómodo debate entre la "revolución social" y la "vanguardia artística":

¿Fueron los Contemporáneos artistas de vanguardia?

¿Fueron los Contemporáneos artistas que formularon un concepto revolucionario? Parece que no.

Por supuesto que fueron los Estridentistas los que si hicieron "obra de vanguardia" y los únicos que "incorporan temas, ritmo, sintaxis, léxico modernos: todo cuanto pertenece a la vanguardia". No obstante, a los Contemporáneos se les reconoce haber "introducido en nuestra cultura un sentido de rigor y de profesionalismo, digámoslo así" (sic): se nos explica cómo Darío, a pesar de que "desafiaba a las masas" se ha incorporado a la Revolución Sandinista; se nos hace notar, ya en el campo de la estilística, que González Rojo evidencia "una mayor insistencia en el ritmo que en la sintaxis".

Rousset Banda es sanamente más breve. Centra su comentario en demostrar tres cosas: que González Rojo fue un militante de la poesía pura y un clasicista, y que "Estudio en cristal" tiene noventa y ocho versos de los cuales cincuenta y tres son heterotónicos, treinta y nueve disonantes y seis con asonancia interna ("4 muy leves y 2 marcadas"), lo cual hace de ese poema sea el que "más eminentes valores formales de eufonía (tiene) en la poesía nacional contemporánea."

En fin. Cuando termina su "Pretexto", Jaime Labastida declara que su labor de editor y prologuista ha culminado en esas páginas que no son sino "un homenaje tardío a su recuerdo (el de González Rojo); breves, quizá inexactas, pero sí amorosas palabras con las que cubro su poesía." Creo que se equivoca. Creo que, a pesar de todo, no la cubre. A pesar de lo "completo", de los criterios y del descuido general. Creo que hoy, más que antes, se le debe a este Contemporáneo fantasmal un buen prólogo; un pequeño esfuerzo para trazar un perfil de lo que —según todo mundo— fue una perso-

nalidad notable y ejemplar; un estudio sobre la forma en la que su poesía y su prosa alteraron el semblante de nuestra historia literaria. Pero, sobre todo, se impone la necesidad de antologarlo, de capitalizar la lección que nos dan estas obras demasiado completas (y

cuyo único mérito, por cierto, es ese) y conocerlo por los siete u ocho poemas imprescindibles que nos legó. ¿Poco? A mí me parece mucho.

Los libros de Vuelta

duzcan angustias y, a veces, desgracias. Es metafísicamente escandaloso que causas insignificantes tengan tanta importancia en nuestras vidas. (p.58)

MANUAL DEL DISTRAÍDO

de Alejandro Rossi

Por Luis Ignacio Helguera

• F.C.E./S.E.P.C.R.E.A.: México, 1986, 180 pp.

POR CONTEMPLAR EL cielo estrellado, Tales de Mileto cayó a un pozo y se rompió los huesos. Nos remontamos en la anécdota a un "distraído" arcaico, pero distraídos, por fortuna, los ha habido y los habrá siempre. El distraído, en este sentido especial, no es el sonámbulo ni el ocioso *diletante*: es un ser inquieto que se distrae — o es traído — "desde algo hacia otra cosa", que se distrae para ocuparse de algo que le pre-ocupa más — o que le arrebató la atención — en ese preciso momento. El "distraído" se distrae porque se concentra. La abstracción propia de la distracción puede ser una honda concentración.

En un rato de hostigamiento intelectual, literario o ideológico, nos asomamos distraidamente al *Manual del distraído* de Alejandro Rossi, en su flamante reedición, y descubrimos gratamente que de nuevo nos distrae, nos refresca. Pero no porque su lectura o relectura resulte un pasatiempo ligero — estéril y enajenante en el fondo — sino precisamente por significar lo contrario: un ejercicio placentero a través del cual vemos — y hacemos — aflorar ante nosotros una conciencia crítica lúcida, lúcida. La prosa ágil, impecable, de Rossi representa un juego serio: no un mero virtuosismo de ingenio, sino más bien la sonrisa amarga — irónica — del desengaño, la mueca insolente de la lengua hacia fuera — un poco a la *Til Eulenspiegel* —; el gesto imaginativo, incisivo, siempre cargado de implicaciones críticas — y autocríticas — tenaces e imprescindibles en nuestra vida cultural. Cuando cerramos el libro, nos sentimos restituidos a ella con renovados bríos.

Manual del distraído se gestó en la labor de recopilación de textos dispersos en "Plural" — en su primera época — y "Vuelta" (y tres más, provenientes de "Diálogos", "Revista de la Universidad" y "La Vida Literaria"), publicados

entre 1973 y 1977. El libro en su logro conjunto roza parentesco en cuanto al género con otros aparecidos en nuestro país: desde *Tres libros* de Julio Torri hasta, más recientemente, *Cuaderno de escritura* y *Cámara lucida* de S. Elizondo, *Movimiento perpetuo* y *La palabra mágica* de Monterroso, *Cómo leer en bicicleta* de Zaid. La idea es conformar un libro sin paginación, un libro que — la licencia nos la da el propio Rossi — "sin remordimientos, podemos abrir en la página que nos dé la gana". (p.115) Un género que es varios géneros. Una miscelánea flexible pero rigurosa, porque se fundamenta en el texto breve. Este puede ser desde el relato conciso hasta el aforismo. Se cultiva, así, la prosa libre que se divierte oscilando entre el cuento y el ensayo — entre la ficción y la realidad —, el homenaje, el recuerdo repentino, la anécdota vagamente melancólica — que en Rossi prefiere el suspenso ambiguo de los puntos suspensivos a la tensión del suspenso que culmina en la resolución de una trama —, la reflexión corta pero de larga morosidad con el detalle, la divagación curiosa. Por supuesto, nada es tajante: entre estas modalidades también llegan a abrirse vasos comunicantes.

Quiero llamar especialmente la atención sobre algunos textos "puramente" literarios de factura admirable. "Sin contradicciones" es la anotación sentimental en el diario, y/o la carta romántica, apasionada, muy a pesar suyo. "Crónica americana" nos divierte ironizando con los ambientes y situaciones burocráticos que todos — menos tal vez los burócratas y sus jefes, nuestros grises verdugos — padecemos.

Es lamentable caer en la desesperación porque no hemos entregado a tiempo un papel o porque un señor todavía no ha firmado un oficio. Es imperdonable que esas miserias pro-

(Compárese el fondo de este texto con el paralelo "Manos muertas" de Ibar-guengoitia). "Robos" y "Relatos" son breves prosas autobiográficas, plásticas en sobremesa amena con café y *cognac*; hay aquí un cierto sentimiento de soledad, una vaga nostalgia mediterránea — cristalizada en la límpida oratoria latina de Rossi, italo-venezolano, que en ese habitar de hoteles como hogares, en actitud de espera — a veces habitual, a veces desesperada — parece evocar a Pavese. "Relatos" merece comentario aparte. Es una muy hábil construcción anecdótica que, con base en una economía de medios que permite conservar unidad y espontaneidad, aparentemente se desdobra — siendo en realidad una misma voz — en dos planos narrativos — dos niveles de "relatos" —: desde un metalenguaje crítico. Rossi enjuicia al Rossi que está contando tranquilamente su historia entre sorbo y sorbo. Enjuicia la veracidad de la narración, su consistencia, su fortuna literaria. Un ejemplo:

Admito que la narración mejora cuando describe el entusiasmo de los pasajeros frente a la costa venezolana, unas lucecitas perdidas que admiraron durante media hora. Mejora porque reposa sobre hechos claros, simples, el cumplimiento de un deseo, la desaparición del miedo. Pero no aprende la lección y nuevamente se enreda con la llegada a Puerto Ceballo. (p.28)

El final es contundente; la tentación de citarlo, irreprimible:

El relato se propone narrar una aventura y nos utiliza sin ningún escrúpulo. Es respetuoso sólo para reforzar la truculencia final. Su torpeza lo delata. Es a la vez ingenio y maligno. Ha llegado el momento de mandarlo al diablo. (p.29)

(Cf. también, en este mismo estilo, "Un preceptor").

Encontramos también los cuentos en que hacen su aparición personajes curiosos, mediocres, atractivos: el preceptor estafalario, un cura español, cierto bibliotecario oscuro, el tímido Leñada — que reaparece en *Sueños de Occam*, U.N.A.M., 1983, la otra obra de relatos de Rossi —, el mal humorado Gorrondona (¿profesor apócrifo, imaginario, como el Juan de Mairena de Machado?, ¿simplemente disfrazado?,

zanólogo al Eduardo Torres de Montemayor?). No faltan las reflexiones imprevisibles sobre palabras, adjetivos, imágenes, ni la crítica de pedagogía universitaria o la denuncia política. Hay notas diversas sobre Solzenitzin, Montale, Baroja, A. Machado, Borges, García Márquez, Lichtenberg, Schopenhauer, Berkeley, Croce, etcétera. En todo este material se hace patente la sutileza de Rossi para interceptar en el aire los grandes significados escondidos en las frases y detalles nimios de la organización cotidiana. Posee, como él mismo dice de Montale, "la sensibilidad de lo mínimo: la hormiga, el gesto, la hoja..." (p.100) Es memorable, en este sentido, esta especie de hermenéutica del teléfono:

Queda el teléfono. Sé que para algunos lo resuelve todo: lo utilizan para llamar al plomero, para saber la hora, para despertarse a tiempo, para seducir, para indignarse o relatar con minucia los estados de ánimo — asombrosos y únicos — que los invaden en esos instantes. Personas que no organizan los encuentros al través del teléfono, sino que es allí donde se reúnen. Me sucede lo contrario, y frente a él carezco de naturalidad o tal vez de la técnica adecuada. Lo vivo como un símbolo de alarma, un aparato que se emplea para comunicar cosas urgentes, noticias que modifican mis planes o alteran la normalidad del día. Como si pensara que el teléfono es el vehículo de lo extraordinario. Cuando suena, la primera reacción es ocultarme, me acerco con desgano y si equivocaron el número siempre experimento alivio. La conversación telefónica tolera mal las pausas, los silencios, esas interrupciones que se conceden incluso los diálogos más encendidos. No es usual que dos amigos recurran al teléfono para pasar una hora juntos sin casi hablar, cada uno bebiendo un café en su casa, sin prisas, una frase ahora y otra más adelante mientras escuchan la respiración del otro. Por teléfono hablamos más y los reposos verbales son mínimos porque un axioma preside esos intercambios: hay que responder siempre con palabras o, cuando menos, con ciertos sonidos. El teléfono, por otra parte, suprime las reacciones físicas de los interlocutores, la mirada benévola o el cabeceo que aprueba, esos signos cuya presencia tranquiliza y alienta. No lo veo, no sé si ya empezó a contar los cerillos, o a hojear un libro, a poner los ojos en blanco, no sé si ya comenzó a dibujar barcos, pescados y flores. Quizá sea por eso, porque me falta el movimiento de las cejas, que el teléfono me obliga a la cortesía: afirmo cuando más bien

quisiera negar, apoyo a un razonamiento que me parece deleznable, participo en la dramatización de un suceso minúsculo, emito ruidos solidarios, celebro, concedo, evito las discusiones. Soy hipócrita y elusivo. (...) prefiero hablar solo. (pp.31 — 32)

Este hombre, a quien aburren los presuntos misterios grandilocuentes, tanto como los 'novelones' de personajes inconfundibles y tramas redondas, que cree tranquilamente que "el estilo es el misterio" (p.172), que piensa que "la realidad, al pasar por la literatura, se organiza y cambia" (p.45), que prefiere labrar "la enigmática concisión" (p.130) de unas cuantas intuiciones brillantes y frases impertinentes que calan hasta el fondo del grano, y que sabe muy bien que "es difícil ser ameno y verídico a la vez" (p. 46), quizás en alguna buena medida ha recibido su rigor y método literarios de su vocación filosófica. Esto consta de hecho en otra serie de escritos que, por ejemplo, desconfían escépticamente del escepticismo ("Confiar": "Afirmar la irrealidad del prójimo no pasa de ser una arrogancia o un hartazgo provocado por su insoportable cercanía. (...) La contemplación del mundo como un milagro permanente es un estado pasajero o una vocación religiosa. Todos somos algo nerviosos, pero el terror de que se desplome el techo o se hunda el piso no es continuo; agradecemos la vida, aunque no todos los días y a todas las horas", p.10), o bien, meditan sobre el proceso de transformación — muchas veces degradación — ontológico-semántica que la industria y la tecnología contemporáneas introducen en la naturaleza y los animales, en los objetos prácticos y artísticos. ("Plantas y animales", "El objeto falso", "La doma del símbolo").

Pero en ningún caso pierde Rossi el sentido propiamente literario del ejemplo gracioso y la ilustración sugerente. ("He oído que las teorías buscan afanosamente ejemplos, dispuestos a todo tipo de concesiones con tal de tenerlos a su lado. En mi caso abundan, lo cual tal vez prueba que no soy un teórico sino, más bien, un conejillo de indias o una gallina espantada", p.115). Recordemos: el autor pretende ser ameno y verídico a la vez; crear, divertir y mentir, pero para decir una verdad. Para esto es necesario pensar. Cada línea espontánea escrita por Rossi está pensada, elaborada, buscando en su fondo la precisión de la verdad. Es imprescindible pensar, pensar mucho, repensar:

Todo el día, desde que me despierto, pensar es una actividad que practico

con desesperación y desgano. (...) Pensar(...) es tomar en cuenta la ilimitada variedad de factores que intervienen en la más pequeña de nuestras acciones. (...) cualquier acción — pensada a fondo — es un pozo que conduce al centro de la tierra. (pp.114 — 115)

Alejandro Rossi perteneció — tengámoslo presente — a la brillante, inteligente promoción filosófica formada y protegida por Don José Gaos, como L. Zea, L. Villoro, E. Uranga, R. Guerra y J. Portilla, entre otros. Páginas como "Lenguaje y Filosofía en Ortega" y el volumen *Lenguaje y significado* (1969), que contiene cinco ensayos de semántica filosófica, es lo único que Rossi, hasta ahora, ha querido legarnos de su claridad y rigor filosóficos, de su notable penetración analítica. En el *Manual*, Rossi estampa las esquelas intelectuales precisas de dos personalidades del círculo filosófico de su juventud: Gaos y Portilla —ese querido "majadero intelectual". p.65—, en el tono crítico de un cariño entrañable pero sobrio. Debo, sin embargo, ventilar algunos desacuerdos. Después de dibujar espléndidamente el arte pedagógico — generoso, excepcional — de Gaos, Rossi afirma que, no obstante, desplegaba "una concepción del trabajo filosófico" actualmente "insostenible". (p.90). Esto puede tener algo de verdad, pero resulta discutible, porque un profesor como Gaos ha sido, desde que él desapareció, el requerimiento mayúsculo de nuestra Facultad de Filosofía. Pero lo que sigue es más dudoso: "Gaos se equivocó en la elección de su tradición filosófica". (p.95) ¿No sería inimaginable un Gaos que leyera a los griegos, a Hegel o a Heidegger, reduciéndolos a pseudo-problemas echando mano del instrumental lógico de Russell, Carnap, Ayer? Comprendo que el género literario imponga a Rossi restricciones inevitables en punto a la justificación y fundamentación de ciertas afirmaciones sueltas, pero no queda sino preguntarle si en verdad — y por qué — la fenomenología — tanto la husserliana como la heideggeriana — no constituyen el sendero que continuaba a las *Investigaciones lógicas* de Husserl y en qué sentido puede decirse sin más que esta gran obra y su problemática fueron "superadas" — concepto peligroso en filosofía — por Frege, Russell, Wittgenstein. Más adelante, Rossi subestima las "rigurosas", "prolijas descripciones fenomenológicas" que según él "desgastaron" a Gaos y a otros, y en el mismo sentido, protege el espíritu de Portilla de la perversión de Heidegger y Sartre: "Jergas inútiles que empañaban las descripciones literarias y nada añadían

a la filosofía. Fomentando, eso sí, la ilusión de ser, al mismo tiempo, concreto y riguroso. Son supersticiones que paralizan a cualquiera". (pp.66-67) Pero más adelante, encomia el "rigor" y la "seriedad" de Portilla. (p.68) Esto es extraño, paradójico. La *Fenomenología del reloj* —creo no ser el único en pensarlo— revela en gran talento, un raro estilo autóctono de reflexión e incidencia crítica, pero no es fenomenológicamente riguroso. Concede demasiado al ensayo libre, a la conferencia pública, informal —folklorica a veces—. Si por ejemplar modelo de la fenomenología se toma la interesante, curiosa, aplicación de Portilla al tema del "reloj", no sería raro que dicha tendencia filosófica luciera como Rossi la presenta. Rigurosos, profundos:

CULTURA E INDIVIDUO

de Miguel Kolteniuk

por Alberto Espinosa

• Grijalbo, México, 1986. 184 pp.

EL INTENTO DEL ser humano por explicar su posición en la naturaleza, en una labor cercana a la antropología filosófica, frecuentemente nos ofrece la imagen de un ser bifronte y dividido. Arraigado en el barro de la necesidad, ligado a la acción por la mecánica del instinto, vagabundo equivocado del espacio imaginario de pérdidas y reflejos que es el deseo, el hombre es también volente incondicionada, soberano del reino de la eticidad en donde se descubre el lastrado margen de libertad en que nos es dado vivir. Difícilmente puede concebirse antídoto para esta desgarradura originaria que Koestler no dudó en calificar de patológica. La teoría psicoanalítica creada por Freud sintetizó este carácter Jánico bajo el ángulo del antagonismo *irreductible* entre el individuo pulsional y la cultura coercitiva. Miguel Kolteniuk, explorando los dos focos de esta elipse en la que se desarrolla la historia de la especie humana, nos ofrece un libro crítico y vigoroso cuyo rigor analítico y amplia perspectiva filosófica permite sopesar el hueso mismo del planteamiento freudiano sin despojarlo de su textura orgánica al vincularlo a las ideas más maduras que la concepción occidental ha alcanzado del hombre en el presente siglo.

Las dos primeras cuestiones que Kolteniuk aborda respecto del antagonismo postulado por Freud en *El malestar en la cultura* entre cultura e individuo

Husserl, Heidegger, Sartre, aunque para comprenderlos bien sea necesario siempre romper mucha cáscara terminológica —a veces, de acuerdo, tal vez excesiva, innecesaria—, antes de alcanzar el contenido sustantivo.

El *Manual* de Rossi también suscita, permite, discrepancias; qué bueno. Sus instrucciones, sus indicaciones de bolsillo, no son nunca imperativos, sino persuasiones confesionales. No compendia una materia, sino un *estilo*. Señala, recomienda, encamina, atrapa, distrae. Es uno de esos libros que en varias ocasiones logran disuadir al distraído de tropezar en vano.

se sino mediatamente, imponiendo al hombre una *necesaria* cuota de frustración. Los procesos anímicos regulados automáticamente por el "principio de placer" tendrían un engranaje básico "económico-entrópico"; postulado metapsicológico que describe el aparato mental en su tendencia a mantener la energía en un mínimo nivel de excitación, descargándola cuando se acumula para satisfacer *inmediatamente* los impulsos eróticos o tanáticos alimentados por dicha energía. En la renuncia a esta satisfacción inmediata y en la frustración concomitante llevada a cabo por el "principio de realidad" se abre la posibilidad del aprendizaje, del trabajo y del surgimiento de la cultura. Si en las pulsiones básicas de Eros y Tanatos se da la fuente de reservorio del "ello" abanderado por el "principio de placer", en el "principio de realidad" subyace la conciencia racional y la concepción misma del individuo bajo la especie del "yo", autónomo y heterónimo a la vez respecto de sus creencias y motivaciones. La sustitución del principio de placer por el principio de realidad no anula la satisfacción necesariamente, pues sólo la retarda y transforma.

El hombre, ese otro ángel caído (hijo del amor y de la nostalgia), rápidamente descubre que es difícil obtener todo el placer deseado y que en cambio se

se centran en la descripción de tal ruptura y en la especificación de sus determinaciones fundamentales. El programa reduccionista de Freud podría entenderse como la asimilación de una gama muy amplia de motivaciones (inconscientes, psicobiológicas, psicopsicológicas y conscientes) a un par de impulsos (*Trieb*) básicos: un impulso vital y productivo (Eros) y otro destructivo, que en última instancia tiende a la inmovilidad (Tanatos). De hecho estos mecanismos se desatan en la mente de todo organismo que al participar de la vida y desarrollarse engendra tensiones que buscan el equilibrio en la satisfacción de los impulsos. Las pulsiones eróticas y tanáticas son *vistas* por Freud como los goznes sustantivos de la dinámica del aparato mental, que en este sentido puede tomarse como un escenario donde se lleva a cabo la colisión de dos fuerzas enormes; Eros y Tanatos arrojados en la esfera de la mente humana recuerdan seres míticos "grandiosos en su determinación" que se levantan con la memoria de la especie abrazándose desorbitadamente para engendrar una infinita pluralidad de frutos que van del apetito y la agresión a las formas más sofisticadas de la creatividad y la destrucción. El antagonismo entre individuo y civilización se daría por la lucha de necesidades que precisan su satisfacción e intereses que posponen esta satisfacción para realizar propósitos que no pueden resolver-



Contrariedad

encuentra hundido en la recurrencia del dolor. La necesidad de soportar la demora constituye para Freud la principal fuente de dolor, pues implica el aumento de las tensiones y por lo tanto la frustración. Es así como, desde la más temprana infancia se despierta un mecanismo, base de la alucinación y del sueño, que se conecta con la fantasía (llamado "proceso primario") consis-

tente en la búsqueda de una *satisfacción substitutiva* del impulso a través de la evocación de una imagen. Este "proceso primario" refugio de la satisfacción fallida, que guarda conexiones definitivas con las manifestaciones superiores de la cultura (el arte, la religión y el mito), da lugar al surgimiento de otro recurso ("proceso secundario") empleado por el sujeto para relajar las tensiones no descargadas en el "proceso primario". El "proceso secundario" es un concepto complejo que explica filogenéticamente la adquisición de la conciencia o de la razón, pues está orientado a conseguir los objetos necesarios para satisfacer los impulsos. Este carácter pragmático hace del "proceso secundario" la sede del principio de realidad y corresponde a la estructura intrapsíquica del "yo", desarrollada para mediar entre las exigencias del mundo interno ("ello") y las posibilidades de realización en el mundo externo. Llegamos aquí a un cabo del problema, pues la idea del hombre ha de engarzarse *necesariamente* sobre el eje de lo cultural, substituyendo el goce del juego por la fatiga del trabajo, que a la vez que le permite su plena ontificación (en tanto construcción de su personalidad en un contexto social del cual es dependiente), aumenta la dosis de insatisfacción y *displacer* reforzando el antagonismo del hombre con la civilización. Mediante el trabajo el individuo crea la civilización, cuyas finalidades son la seguridad, la protección y la satisfacción retardada para todos los miembros de la comunidad. Sin embargo la cultura, como el mito prometeico, impone un costo al fuego civilizador que el individuo tiene que pagar en términos de su propia frustración y dolor. La dinámica de la civilización se explica, según Freud, a través de los procesos de represión ("desplazamiento" y "sublimación") que constituyen la esencia de los mecanismos de control de la personalidad. La energía no descargada directamente engendra fuerzas que se oponen a los impulsos o catexias ("contracatexias") que son las responsables de la diversificación de intereses y necesidades del adulto y que orientan hacia la preservación de la civilización tomando la forma de normas morales. La sublimación es un tipo de desplazamiento, fundamental para entender la relación individuo – sociedad pues en ella se da el mecanismo propulsor del trabajo, de la producción material e intelectual. Y es que a sublimar ciertas actividades el individuo renuncia a los objetos de satisfacción primaria, invirtiendo su energía para realizar valores culturales. Sin embargo, aunque la sublimación se convierte en una de las principales fuentes de abatenimiento de placer, su satisfacción nunca es completa pues, según Freud, el hombre jamás renuncia a sus

objetos primarios. "No hay nada más bello que lo que nunca he tenido/Nada más amado que lo que perdí" dice Serrat motivado por esa nostalgia ante la cual la sublimación siempre queda un paso alejada y afuera. Gran parte de las creaciones artísticas expresan sublimadamente un orden de valores presociales irremediadamente ausentes que revelan la radical *insuficiencia* de los procesos mismos de sublimación. Tomás Segovia expresa tal pérdida dolorosa diciendo: "Siempre te esperé amor en otro sitio / Siempre me esperaste tú en donde yo no estaba / Siempre detrás de mí vino una diosa que yo delante perseguía".

La cultura, por otra parte, es la hija de ciertas instituciones y mecanismos de control que la posibilitan: las leyes simbólicas (la prohibición del incesto, los lazos de "sangre" y la salvajería del deseo), que apuntan hacia las raíces mismas de lo humano y que por ser no las leyes que hacemos, sino las que nos hacen, fueron incluidas por Hölderlin en el orden de la Ley de los Muertos. La ley que nos funda y desaparece — que para el mismo derecho y la razón pública es oscuridad y silencio — crea en ese movimiento la moral liberadora de los lazos que nos hundían en la barbarie, y es por tanto civilizadora. La imagen civilizada del hombre que nos da Freud corresponde a la del sujeto inmerso en la cadena simbólica cuya instauración se da a partir de la introyección de normas represivas (prohibiciones) que estructuran el "super yo". Pero la civilización va más allá de la ley simbólica para ejercer su fuerza utilizando esta estructura del "super yo" que desencadena fuertes sentimientos de culpa bajo la forma de la herida narcisista; estamos ahora no en el puro nivel de la comunidad, sino en el del Estado, orden al que sí pertenece el concepto de dominación, el cual se sirve de algún instrumento ideológico para "legitimar" un orden que al jerarquizar unilateralmente engendra un grado elevado de represión sobre el ser humano, mutilando sus dones y talentos y creando una situación de injusticia social en donde se ve con mayor claridad el antagonismo individuo – civilización. Koltenik ha observado sagazmente que la distinción entre moralidad liberadora y civilizadora proveniente de la ley simbólica por un lado, y la moralidad perversa y destructiva proveniente del super yo sádico, por el otro, se encuentra confundida en *El malestar en la cultura*. Quizá por ello Freud hace un uso ambiguo de las dos instancias y aparece como proponiendo una utopía concebida en términos de barbarie, que abriría el camino al incesto y al parricidio. La cosa, por supuesto, no va por

allí. No es la ley simbólica la que hay que abolir (aunque ésta implique una necesaria cuota represiva) sino la misma estructura de la dominación (la cual me parece perfectamente posible). Si la religión, la filosofía e incluso el arte sirven de importantes elementos de control al enmascarar una dudable "legitimidad" del aparato de poder, esto sólo es posible porque el sentido de esos lenguajes está *apropiado* de manera parcial y deformada (i.e. de manera ideológica). Pero siempre cabe la posibilidad de recuperar estos lenguajes mediante una tarea filial, como se recupera filialmente el amor (transformando, venciendo y recuperando — carnal y metafóricamente su originalidad).

Para fundamentar el antagonismo insoluble Freud apela a tres conceptos clave: trabajo, felicidad y dominación, a los que Koltenik hace un ceñido examen analítico observando sus zonas de generalidad y ambigüedad para marcar su operatividad teórica. Si al concepto de trabajo pertenece analíticamente (en su misma definición) el de infelicidad, la idea de una sociedad donde el antagonismo se resuelve, parece absolutamente imposible. Esta, en efecto, es la posición que parece adoptar Freud, quien sostiene la idea de que la civilización fracasa en su intento de traer la felicidad al individuo por estar basada en el trabajo concebido esencialmente como represión, desplazamiento y sublimación. El trabajo entendido como imposición de obligaciones indeseadas (como enajenación), no sólo supone injustificadamente la infelicidad sino también la dominación en los dos siguientes sentidos: en el fraude que perpetra "sublimadamente" al introyectar en el individuo creencias insuficientemente justificadas que a la vez que benefician a un grupo alienan al sujeto y le imponen una herida narcisista (un mutilación del *alma*); en un segundo sentido existe la dominación que implica la renuncia a la gratificación instintiva primaria.

La idea del hombre que se desprende del planteamiento freudiano depende no sólo de sus postulados metapsicológicos, sino también de su visión (históricamente condicionada) del mundo o *Weltanschauung*. El concepto de felicidad implícito en la obra freudiana participa de dos imágenes diferentes (aunque no antagonicas). La imagen rousseauniana del buen salvaje encarnada en el niño desobediente, sin represión alguna, protegido de todo peligro y satisfecho en todos sus impulsos. Por otra parte una imagen menos idílica en donde se concibe un tipo de trabajo no alineado. Siendo factible una congruencia entre las necesidades internas y los

factores externos del trabajo en individuos particulares así como en pequeños gremios, es posible postular una sociedad feliz (siempre que se eliminen también los mecanismos autofrustrantes retroalimentados).

En este sentido puede pensarse en un atenuante del antagonismo expresado en términos de un concepto de felicidad como proyecto. El deber que cada hombre tiene de desarrollar sus talentos, así como el de comportarse siguiendo máximas de conducta moral, proporcionarían a cada individuo los cimientos para cumplir con su tarea de personificación, desalineación y logro en la satisfacción de sus necesidades. Esta tarea, se podría objetar, requiere un plazo infinito. Es cierto. Sin embargo la felicidad humana no puede ser sino incompleta y provisional. En la construcción de una relativa "perfección" humana la irrupción de la muerte puede verse incluso, a la manera de Thomas Mann, como una corona de la vida. La concepción del mundo freudiano muestra su ascendente aristotélico en la medida que promueve un equilibrio entre las necesidades, deseos, etc., y sus satisfacciones.

La respuesta que da Freud al problema de la eticidad ha de verse al trasluz de su concepto de la esencia humana plegada (inconsciente - consciente) y dual (antagonismo individuo - cultura). Sin embargo sus planteamientos no alcanzan nunca una meta - ética. La fecundidad y relevancia filosófica del pensamiento freudiano, lúcidamente mostrada por Kolteniuk, pertenece más a la antropología filosófica, a una poderosa visión del mundo o *Weltanschauung* y, acaso, a una ontología, de las que se desprende una "ética del yo" que destaca el concepto de *libertad* (como posibilidad de indeterminación del ser humano), gozne sobre el cual el hombre puede escapar a toda forma de determinismo exterior temporal. Porque el hombre, aunque hecho en la trama de la memoria, puede librarse de ella, romper con la cadena de repeticiones en la que está imbricado, pues es también *el otro*, el que no ha visto aún pero lo aguarda, ya sin recelo, en el mañana. Parafraseando un poco a Freud podríamos decir que no es feliz

quien ha perdido la felicidad y lo lamenta, sino aquel que desea ser feliz (entendida la felicidad, claro, como un proyecto quizá inalcanzable, probablemente infinito). Sin embargo cabe aún hacer un par de cuestionamientos finales. Puede pensarse, como lo hizo Kant, que el hombre no está trazado para la felicidad. Si suponemos una finalidad en toda la naturaleza, esta tarea la llevaría a cabo con mayor puntualidad el instinto y no la razón práctica. Aclarar cual es el papel de la razón práctica en el esquema metapsicológico de Freud y en la concepción ética que de aquí se deriva, me parece una cuestión realmente meta - ética que urge una respuesta. El incansable apetito intelectual de Kolteniuk quizá nos proponga en un próximo volumen el ensanchamiento de la disputa filosófica en el centro mismo de la doctrina psicoanalítica. Por lo pronto tenemos ya en el libro *Cultura e Individuo* el ruedo sobre el cual han de partirse algunas lanzas de la filosofía y de la metapsicología.

La vida (a)Nave

EL INCIDENTE

Cuando llegué a México, me ofrecieron que hiciese crítica de pintura. Y en seguida cometí la ingenuidad de ocuparme, en «Letras de México», de una exposición de retratos de pintores mexicanos. No es que yo zahiriese la obra presentada por Diego Rivera, que era curiosamente buena, pero cometí el desliz de hablar con entusiasmo, mucho más largo y tendido, del retrato que presentaba Orozco. Para Rivera, su compañero Orozco era un enemigo no declarado, un ser que no le dejaba dormir.

En consecuencia, Diego Rivera montó en cólera. Pero, cosa muy propia de él, no atacó inmediatamente. Supo esperar una ocasión menos directa. Y ésta llegó bajo la forma de una nota mía, publicada por «El hijo pródigo», en torno a Guadalupe Posada. Eran unas líneas sinceras y elogiosas, pero, claro, mal podía yo admitir como válido lo que Rivera había dicho: que Posada era muy superior a Goya. Posada es un grabador delicioso, que maneja personajes precisos con la habilidad que utiliza el cajista de imprenta para jugar rectamente con los tipos. A Rivera, disimulando el motivo verdadero, le dio el ataque.

E intentó incluso que me expulsaran del país ante gentes que ni siquiera sabían quién era yo. ¡Me acusaba de haber mancillado la bandera nacional...! Menos mal que los mexicanos amigos, de Octavio Paz a Xavier Villaurrutia, me defendieron hasta las últimas consecuencias. Pero yo me retiré de los periódicos y las revistas y, en catorce años que residí en ese país admirable que es México, sólo hice dos exposiciones. No era por miedo a Rivera, pero sí por temor a que lo mexicano fraternal se me emborronara al menor descuido. El creyó que mi actitud era la de un conquistador, cuando lo cierto es que yo llegaba a México destrozado: en un bombardeo, al ir a salir de España, acababa de perder a mi mujer.

Por lo demás, la pintura de Diego Rivera se ha quedado como una ilustración plana, decorativa y frigidamente ingenua. Orozco sí fue un pintor de raza. Y Tamayo, aun siguiendo las modas que se estilaban, surgió más tarde como dueño de un timbre genuinamente mexicano: el color limpio del pueblo de México.

Ramón Gaya