

EL FILÓSOFO EN cuanto tal está adiestrado para emitir conceptos, manejar abstracciones, alimentarse de ideas. Mora en regiones elevadas en la escala semántica, pues sabido es que del lenguaje-objeto, inmediato, a pie de tierra, no forman parte ni conceptos ni ideas ni abstracciones. Respira allí un aire de tan puro enrarecido, trasparente, con el que se hace la ilusión orteguiana de desenvolverse entre claridades, confundíendolas con cortesías.

El tipo más abundante de los escritores de ficción (cuentos y novelas) maneja, por el contrario, aquel lenguaje-objeto, a fuerza de descripciones, sugerencias y evocaciones. De Tolstoy y Balzac a Hemingway y García Márquez son escritores de la realidad, sea ésta inmediata, social o supuestamente maravillosa, sin mayor necesidad de ascender semánticamente hacia zonas conceptuales de la reflexión. La mayor parte, pero no todos. Musil es una excepción: su *Mann ohne Eigenschaften* es algo más que una novela de las costumbres de Kakania. Bien es verdad que Musil, además de ingeniero, como Wittgenstein, se adentró en terrenos filosóficos: pruébalo su tesis doctoral, que lleva el impresionante título de *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs und Studien zur Technik und Psycho-technik*. Tampoco Borges es ajeno a la reflexión a la hora de levantar ficciones, algunas de las cuales son tan metafísicas como *Tión, Uqbar, Orbis Tertius*. Para no citar al paradigma contemporáneo, Sartre, capaz de exponer en relatos y teatro sus tesis sobre la contingencia ontológica y la condena del hombre a ser libre. Lo que prueba, si era menester, que la comunicación entre filosofía y literatura es camino trillado también en esta época.

La forma menos común de transitar por tan arriesgada senda es que el filósofo (o científico), de pronto, dé el salto al resbaladizo terreno de la creación literaria. Quizá Solyenitsin pueda servir de ilustración, por más que no aislada: Iris Murdoch no deja de escribir novelas, año tras año. Lo contrario es más corriente, como si la tentación de predicar conceptos fuera demasiado grande para más de uno: Wells, Burgess, Rolland y, en general, cuanto tedioso *roman à thèse* se ha escrito en este siglo, incluyendo a *Doktor Faustus*. Pero ¿qué sucede cuando el filósofo-escritor logra el difícil equilibrio de cabalgar a la vez ambas monturas? Sin dejar de ser reflexivo e ideólogo, llega a crear relatos y transmitir percepciones fugaces de lo real. No renuncia al orden conceptual, pero domina desde aquel el de la ficción. Doble traidor, vive en dos mundos al mismo tiempo: el de los filosofemas y el de los relatos imaginarios. Es un consumado equili-

LOS LIBROS DE VUELTA

EL CIELO DE SOTERO

de Alejandro Rossi

por Juan Nuño

• Anagrama, Barcelona, 1987. 99 pp.

brista o un doble agente, según quiera vérselo. Es Alejandro Rossi, desde su primera obra dual, filosófico-literaria: *Manual del distraído*, hasta el *Cielo de Sotero*, que nos regala, además, sus anteriores *Sueños de Occam*.

• • •

En cuanto filósofo-novelistas, pertenece Rossi, a la especie de los filósofos críticos, los que rechazan la "metafísica oscura y campanuda" y prefieren moverse entre las "figuras insidiosas de la vida cotidiana", aun con todo el riesgo heracliteano de ser sólo un "monarca de un mundo en plena fuga". Quizá por lo mismo, Rossi escribe al acecho, como si estuviera siempre de vigilancia; permanente aguaitador de sí mismo, comienza por desconfiar de sus propias acciones, a lo Descartes: ¿quién decide esto que ahora emprendo? ¿quién decide esta acción o cualquiera, gusto por la mostaza, preferencia de un color, estado amoroso? Hasta culminar en otra duda no menos metódica: "¿Aporto algo a este proceso que... forma la trama más íntima de la vida?"

Nunca cede terreno, nunca abandona la vigilancia, jamás deja de avizorar sus mismo productos. Tómese, por ejemplo, el relato 'Entre amigos'. Perfecta la descripción de Da Silva, aun con todo lo confesamente fragmentaria que sea; perfecta la evocación del lugar mítico, aquella habitación, aquella cueva más bien, del tío cazador (tío del gordo Ocantos), pero de repente, en medio de la tersura narrativa, la arruga de la desconfianza, al paso atrás, el fruto del acecho, la toma de conciencia: "Podemos escribir, entonces, que Da Silva oye nuestras mentiras". No sólo siente Rossi la necesidad de darse permiso a sí mis-

mo, sino de comunicarlo en el interior del relato, como para mejor establecer su dominio sobre éste. Pudiera decirse, con un mínimo de precaución y un mucho de pedantería, que es Rossi modelo de escritor fenomenológico: aquella vieja lección de la intencionalidad de toda conciencia, según la cual no basta con su infaltable contenido, sino que se precisa de la reflexión, el doblez, la especularidad del acto mismo, la conciencia de la conciencia.

Una forma de manifestarse la confianza de Rossi es atendiendo a la huida de toda precisión e instalándose, de preferencia, en el reino de las ambigüedades. Ciertas frases, ciertas sentencias (por ejemplo, aquella de Conrad, con que comienzan las fragmentarias reflexiones en 'De paso') no deben jamás ser "interpretadas", reducidas a una sola comprensión, empujadas en una dimensión única, clavadas con el alfiler de los entomólogos conceptuales. Porque "la precisión de alguna manera las amputa, elimina esa verdad ambigua, esa calidad de faro marino que lo mismo ilumina una roca que un prado desierto o una lancha que se aleja". La clave es, entonces, ambigüedad. Esto y a la vez aquello. No hay contornos definidos ni cortes limpios: las descripciones se desparan y aun se difuminan, lo que no quiere decir que se hagan borrosas. Son reemplazables, como en un juego de sustituciones y posibilidades abiertas. Un músico acalorado, toque o no el clarinete, lo mismo puede ser una víctima de una mala digestión, un sindicalista malhumorado o simplemente eso, alguien acalorado en medio del concierto. Verdad ambigua, vacilación decisoria, recurso de la indeterminación. Literatura construida a cada instante al borde del precipicio, en el filo de la navaja, oscilando entre la gravedad

• • •

Componen *El cielo de Sotero* ocho escritos: 'En plena fuga', 'Entre amigos', 'De paso', 'Los fantasmas de Leñada', 'Sueños de Occam', 'Un café con Gorrondona', 'Diario de guerra' y el que da título al todo: 'El cielo de Sotero'. De ellos, los cinco primeros fueron publicados en su día (1938) con el título de *Sueños de Occam*. Como quiera que los tres que agregan novedad ('Un café con Gorrondona', 'Diario de guerra', 'El cielo de Sotero') poseen una misma condición, la de narración pura, bien pudiera pensarse que Rossi ha comenzado la transición, que se ha cansado del estado de tensión que suponía aquel equilibrio entre filosofía y literatura y que, en consecuencia, se está haciendo cada vez más escritor, está cayendo en el dominio puramente literario, tiende a olvidarse de la clave conceptual, del acecho reflexivo, de la conciencia que se vigila a sí misma. Es

como si aquella sabia dosificación comenzara a perderse para que triunfe, esplendoroso, el relato mismo. Pareciera que, de momento, dormita aquella desconfianza de base y que el autor se deja llevar por la rápida corriente de la narración. Así, en esos tres relatos.

Y, sin embargo, en el fondo, agazapado, esperando saltar sobre su presa, es decir, nosotros, está el otro yo, no el del narrador, directo, secuencial, casi *chroniqueur*, sino el del pensador, suspicaz, irónico, malicioso, dispuesto siempre a concedernos el favor de un consejo, la traición de un comentario al margen. En pleno duelo Leñada-Gorrondona (a decir verdad, pobre Leñada...), salta la reticencia que revela esa esencial dualidad de la prosa de Rossi: "Todo escritor... pasa por su momento filosófico y quisiera, con la desesperación de un tartamudo, articular una aburrida teoría". La verdad es que Demóstenes no lo hubiera tartamudeado mejor.

geográfica: México es ese lugar al sur del *Deslindo*, a la vuelta de las *Cuestiones estéticas*, observable desde la *Visión de Anáhuac*. Nuestras escasas celebridades hacen proliferar escasas limitaciones precisamente con el exceso de la escritura en que las censuran y acaban por darnos la visa de nuestra estulticia. Turistas de sus obras, tenemos que habitarlas propiamente y apoderarnos de sus *lauras* y también de cada callejón, penetrar laboriosamente el *nosotros* dentro del que Reyes y Henríquez Ureña y otros ateneístas se defienden del medio hostil, pero dentro del cual también ejercen el "egoísmo sin angustia y con buena conciencia" de que habla Zaid en su teoría de la primera persona del plural. La mejor manera de acallar a los padres fundadores es erigiéndoles estatuas. Si por cada página que hemos dedicado a sus apologías hubiéramos dedicado una hora a su lectura (y a su crítica), la fundación tendría otro rostro u otra mecánica (nuestras fundaciones: la literaria, la educativa, la sociopolítica: *nosotros* tocaron todo lo nuestro. Hace poco lei un libro atroz: *Pedro Henríquez Ureña*, de Manuel Goico Castro (Biblioteca Nacional de Santo Domingo, R. D., 1986): una recopilación oprimente de comentarios halagüeños sobre el maestro dominicano que sólo guardaba proporción con su escasez de ideas críticas y con el hecho de que la gloria se habla engullido a la obra, la declamación al discurso. Es culpa de nuestras sociedades la forma en la que los fundadores se hacen de un sitio inexpugnable por inconsecuentes. Me usaré de ejemplo: en Monterrey, donde inicié mis estudios universitarios, estudiamos cultura clásica sobre los libros alusivos de Reyes, se nos hizo leer las *Corrientes* de Henríquez Ureña lo mismo que el trabajo sobre Juan Ruiz de Alarcón y, más tarde, la *Visión de Anáhuac*. Eso fue todo. Ya en el D.F. advertí que conocía a los fundadores mejor (o menos mal) que muchos de mis compañeros y no pocos maestros. Sin embargo los cachetes de panadero de Reyes nos miraban pasar desde todos los muros.

Las circunstancias de aquellos años nos hacían sentir en la obra de Reyes un *testismo*, un apartamiento de "la vida", una muralla que protegía a una ciudad con tomos en lugar de edificios y calles de papel. Los hombres y sus libros resultaban abrumadores como un mural ante el que elegíamos el detalle singularizado sobre la vastedad de la epopeya. De la *Utopía de América* guardábamos las denuncias contra la usura y el materialismo y de los *Seis ensayos* el panorama de la otra América, una de las mejores introducciones aseguibles entonces a la poesía nortea-

CORRESPONDENCIA 1907 - 1914

de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña

por Guillermo Sberidan

• Edición de José Luis Martínez, Biblioteca Americana, Fondo de Cultura Económica, México, 1987. 537 pp.

El correo es muy lento y no lleva las ágiles alas de nuestro deseo.

Reyes, Carta a Julio Torri.

EN SU "EVOCACIÓN de Pedro Henríquez Ureña" (1946), el prolífico Alfonso Reyes abrevia cuarenta años de camaradería en una frase más enigmática que retórica: "Hombre bueno y recto como pocos, casi un santo. Y más allá de la solidez de las obras (bibliotecas en este caso; proyectos, más que legados) con su cuestionable pertinencia, uno se pregunta qué hacer con testimonios como ese: parecería que si las obras abrumaban, además tenemos que averiguar qué hacer con las mitologías que las recubren. No sólo la posterioridad americana ha recubierto a los protagonistas de esta *Correspondencia* de lauros y honras: ellos mismos prolongaron para la posteridad las claves de la intimidad que compartieron. Henríquez Ureña, en su "Alfonso Reyes" (1943), señala, por ejemplo, que su amigo tuvo como principal ocupación "no saber nada a medias", que "estuvo abierto a toda novedad" y que

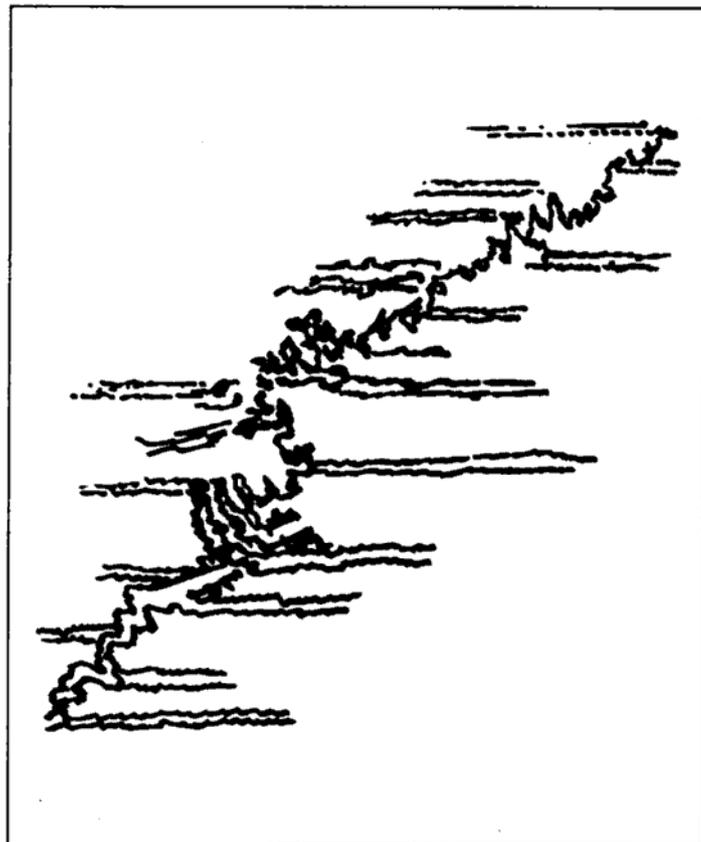
"conció, escribió y discutió la más imprevista literatura." Cuando escribe uno sobre el otro, o ambos sobre su generación, ya están conscientes de ser los padres fundadores de nuestras letras.

¿Qué hacer con los prestigios documentados (sobre todo cuando, como es el caso, los documentos suman decenas de volúmenes)? Por supuesto prolongarlos y documentarlos todavía más. Son obras que, habiéndose tomado una vida entera para ser escritas, exigen otra igual para ser debidamente leídas: su exuberancia constituye una primera lección y una primera dificultad. Son autores casi santos, medio cívicos, monumentales al grado de retar la tarea que, a fin de cuentas, nosotros emprendemos al leer: apropiarnos de un interlocutor secreto cuya camaradería nos espere al final del tomo. Estos casi santos se antojan tan sólidos, tan basales como una referencia

americana moderna. Visitábamos la Alfonsina y hacíamos solos de marimba erudita percutiendo los dedos sobre los lomos de los libros; escuchábamos a Manuel Calvillo relatar anécdotas escasas y divertidas de un Reyes que, de pronto, parecía más humano. Poblamos poco a poco, en fin, la cuota mitologizante que los mexicanos que leemos libros tenemos que fabricarnos, obligados por el recelo "crepuscular" que nos ha impedido practicar debidamente el arte de la biografía, el deleite iconográfico, las correspondencias visitables: nuestro medio receloso tiende a separar demasiado a la obra de sus huesos.

En el centro están los libros, aunque sean demasiados. Las obras de Reyes y Henríquez Ureña imponían una lección previa incluso a su consulta: la de la disciplina y el tesón analítico, los "mil compromisos de laboriosidad y conciencia" que, en palabras de Reyes, Henríquez Ureña tradujo en obras. Son obras que justifican todas las declaraciones de asombro y reconocimiento: las obras de los iniciadores, los *incitadores* (Paz), los "hermanos definidores" (Cosío Villegas), etcétera. Pero además de las obras, estos hombres forjaron otra más que, inencontrable en las bibliotecas, recorre buena parte de nuestro ingreso a la actualidad como país pensante y constituye la decisión emprendedora de nuestros mejores hombres y no pocas instituciones: las nervaduras de la hoja mexicana moderna en materia de educación superior, crítica de arte, literatura, ciencia política, filosofía y hasta administración, tienen al rigor de los fundadores como impulso.

De ahí la importancia de esta *Correspondencia* que, en su primera de tres etapas, nos entrega hoy José Luis Martínez con una espléndida introducción y un aparato crítico y editorial simplemente ejemplar. Más de cien cartas redactadas en diversos puntos de México, Europa y el Caribe entre 1907 y 1914, cuando los corresponsales cuentan entre diecisiete y veinticuatro años (Reyes) y veintidós y veintinueve (Henríquez Ureña). Yo me atrevería a proponer que los documentos podrían clasificarse en tres grupos temáticos o, mejor, que se puede leer en ellos en tres niveles que coexisten unos con otros: un primer nivel, que quizá sea el más abundante, que está formado por la información literaria y el intercambio alegre de erudición, citas, referencias, proyectos de trabajo, chismorreo académico, etcétera. Un segundo nivel que contiene un tipo de información más *lúcida*, más ligera: relaciones de lugares, viajes, retratos de amigos o partiquines, efusiones sobre empresas comunes (minuciosas cronologías sobre el origen del Ateneo, por ejemplo) anécdotas familiares e intercambio de mi-



nucias cotidianas. Y un tercero, apenas evidente que, casi sistemáticamente solapado, se logra escapar del alma de Alfonso Reyes en los momentos difíciles y que correspondería a aquella definición de Lope de Vega sobre el arte epistolar: "la oración mental de los ausentes". Pienso que el primer nivel tiene el valor de apoyar a los estudiosos de la historia de la cultura mexicana y a los curiosos de la obra erudita de los correspondientes en tanto que se ofrecen buenos atisbos a la cocina escritural de la que saldrían los ensayos y libros del periodo; el segundo, menos abundante, tiene el valor de, como señala Martínez, permitir la observación del modo en el que Reyes, principalmente, se ensaya en formas escriturales y lucha por apropiarse de una voz estilística que dependa de su finura para apreciar realidades o evocar memorias (en este sentido es memorable la descripción de un paseo por el campo con Foulché - Delbosc, el intento más firme de este tenor), trazar cuadros surgidos de lo inmediato, trazar personajes fugaces o soltar, de vez en vez, el par de líneas fosforescentes

sobre el medio ambiente o el paisaje; el tercer nivel, el nivel casi secreto y ciertamente receloso de la profunda intimidad, que se escapa por los severos márgenes del decoro altiplano impuestos por Henríquez Ureña, es el más difícil de precisar en tanto que se halla pulverizado aquí y allá por las cartas y sólo en tres ocasiones se evidencia en misivas cabales por parte de Reyes. Para mí que es este último nivel el que le da a esta *Correspondencia* la temperatura *literaria*, el temple humano y personal que la haría caber en esa categoría que Pedro Salinas (nuestro gran teórico de la carta misiva en castellano) reserva para las grandes correspondencias literarias: la de "las cartas traicionadas".

El tenor de la correspondencia es el que Henríquez Ureña formaliza desde el principio de su calidad de guía y formador: *la carta amena* en la que se debe contar algo y contarlo bien. Casi se advierte que, para las cartas, exigía el mismo maníático rigor que a todo lo demás: "no quiero *hors d'oeuvre*, sino trabajo serio". Reyes, cuyo *natural*, según se cuenta, era juguetón, no tarda

en entender que la correspondencia con "su conciencia" (como llamaba al dominicano) tiene que someterse a tales condiciones y termina por conceder. Los *hors d'oeuvre* serán para Torri y los Castros, casi de la misma manera en que las efusiones lírico-descriptivas serán para Larbaud. Ignoro si soy injusto, pero he de reconocer que ese tercer nivel es el que, por razones tan oscuras como claras son las que me hacen valorar los otros dos, más me interesa. Reconozco que podemos acudir a estas cartas en pos de los balbuceos que sus respectivas obras ya nos dan como producto terminado y que no pretendemos corroborar en el género proteico de la epístola lo que mejor nos de el género centauro del ensayo. Tengo para mí que *traicionamos* estas cartas en pos de la materia humana de sus redactores, de las vicisitudes personales a través de las cuales se abrió paso a una obra tan determinante. Salinas señala algo que me parece esencial estímulo de la carta de temperatura literaria: "Todo el que escribe debe verse, como un Narciso involuntario, sobre una superficie en la que se ve, antes que otra cosa, a sí mismo." Y Reyes lo procura pero sólo para toparse con la enigmática vigilancia de Henríquez Ureña.

Esto tuvo que haber sido muy duro para Reyes y así lo deja entrever en un par de ocasiones en las que reacciona violentamente contra el hieratismo pétreo de su maestro: "Me desespera hallarme con gente artificial que con argumentos quiere accionar pasiones. ¡Te pido que seas humano!" Pero no hay lugar en los intereses de Henríquez Ureña para narcisismos. "Tu *Marcellus eris!*", dice Reyes que lo admonizaba el maestro en su "Elocación". Citaba el padre Anquistes que, en la *Eneida*, narra a su hijo su futura genealogía romana que culmina, precisamente, en el Marcelo republicano. Reyes, que protagoniza entre las fechas de este primer tramo de la correspondencia una conmovedora tragedia con una *caldá* existencial profunda (de ser un niño mimado por la fortuna del general Reyes a perderlo todo en París al comienzo de la Guerra y a cruzar los Apeninos arrastrando mujer e hijo y un solo libro en la mano en pos de su periodo madrileño) quiere ejercitar su *narciso* frente a su maestro. Mas este exige un Marcelo...

Hay un episodio en la correspondencia que ejemplifica a fondo este drama y que citaré *in extenso* para ilustrarlo tanto como para llamar la atención sobre mi tercer nivel y sobre el temple de sus protagonistas. En una carta Reyes se permite una confesión de tipo narcisista que merece de Henríquez Ureña una admonición muy violenta:

He recibido cuatro cartas de cuatro diferentes personas y cada una de

ellas revela una faz no acostumbrada. Entre esas, me ha llamado particularmente la atención una en extremo perezosa, perezosa hasta la tartamudez y vulgar hasta el chiste de género chico, y a más, con infu-las burguesas de persona sesuda y con excusas de niño que pretende conocer el mundo...

Reyes contesta herido en lo más hondo, pero sin dejarle de apostar a la posibilidad de la mutua comprensión:

¿Cuándo me harás justicia?... Te pido que no analices si mi pasión me enaltece o me rebaja (yo tengo para mí que todo lo que hace vivir de modo más intenso enaltece) ni te rías de mí. Que no soy de los que hacen burlas del amor y acaban por caer en amores de los que sí se pueden hacer burlas. Si tomas a juego lo que te estoy expresando, recibiré una impresión de desprecio y de tristeza que me va a desanimar más aún (...) estoy tan acostumbrado a que me hagan tan poca justicia que tiemblo.

Henríquez Ureña morigera su tono, pero de todos modos se las arregla para zaherir y lograr una salida psicologista:

Temías que me riera; en efecto, me he divertido, pero no me he burlado, que es lo que a ti te interesa. Me he reído con cierta satisfacción: la que produce el conocer ciertos detalles curiosos de los espíritus que conocemos en otros órdenes...

Si Reyes actúa como el discípulo Píadas, Henríquez Ureña asume el papel de un Pygmalión vigilante hasta el exceso que, como prefecto de reformatorio, censura los errores, aprieta las admoniciones y descarga su ira con no escasa frecuencia, como si en las fallas de su estatua viera las suyas propias, amplificadas. Reyes se rebela a veces y denuncia la incompreensión de que se siente objeto y entonces lo único que recoge es la indiferencia y el silencio del maestro. Si Reyes se queja del trabajo en la legación y de la monotonía cotidiana, Henríquez Ureña lo reprende: "Veo que sigues quejándote de soledad. Es ya monstruoso este sistema de quejas... es demasiado mexicanismo." El, en cambio, se queja continuamente del giro que ha tomado la Revolución en México y sentencia, tonante, que ya es imposible vivir en "el infierno moral de México". Lo curioso es que estas incongruencias debían entenderse a la luz de la prematura derrota que el dominicano, afectado por un *spleen* sospechoso, ya se ha re-

cetado desde los veinticinco años y que sólo se alivia en la confianza de que su alumno sí hará lo que él cree que no pudo hacer: "tú eres la pluma del grupo, tú eres la obra, y esa es la definitiva."

Krauze quizá se refiera a este trato cuando habla del "eros peculiar" que domina el sentido de la amistad del dominicano. No deja de ser un eros contradictorio también. El rigor que hace temblar a los discípulos se asume como un valor inaccesible para quien lo demanda. El jesuita que había dentro de Henríquez Ureña se trasluce notablemente en esta *Correspondencia*. Todo parece estar dirigido a una meta idílica, socrática, hecha de inteligencia y conversación perfectas, libre de irracionalidad y de tíbeos pasionales. Censura a los niños y a su "seudo-individualismo anárquico", ejercita una misoginia que no por inconsciente deja de palpitar a lo largo de las cartas (¡no manda saludar a doña Manuela ni una sola vez!), parece prohibirse todo deleite que no sea libresco, es incapaz de humor y, sobre todo, incapaz de expresar, siquiera levemente, la parte emocional de su espíritu. El "trazador de conductas", como dice Reyes, se dedicaba de tiempo completo a fabricar una utopía íntima hecha de espíritus afines al suyo y sobre la base del sacrificio, asumiendo la "misión patética de enfrentar consigo mismo a cada hombre" (Reyes), convencido de que era menester "sufrir la educación". Krauze cita a Cosío Villegas en una proposición que sirve a la que aquí sugiero: "En el fondo, Pedro era un hombre triste que cargaba a costas viejas y arraigadas proposiciones. Rara vez sentía el gozo de la alegría y rara vez lograba reír franca, abiertamente." Esto concuerda con el espíritu de la correspondencia y explica tanto su *spleen* como su imposible remedio, la utopía socrática. Dentro de lo primero, baste como muestra esta admonición:

Ustedes (se refiere a Caso y a Reyes) desperdician lo que tienen, por pereza, por falta de resistencia moral. Pienso que si pudieran sentir personalmente mi caso, se esforzarían en aprovechar las fuerzas, en no perder ni un momento que es único, porque es la juventud la que da los medios de realizar lo que se quiere y lo que se debe...

Lo curioso es que Henríquez Ureña tiene veinticuatro años cuando escribe lo anterior. Se antoja pensar que su rigor y su empeño, ejercidos sobre sus amigos, eran una suerte de condición única para acceder a la utopía que prefigura de vez en cuando en las cartas y que se resume en este párrafo:

Fíjate en que yo, aunque podía ser el centro de irradiación —como en todo—, nunca era la fuente del diágnosis... Lo nuestro propio, que es la actividad intelectual en el plano de una agilidad amena, pero siempre en tensión, es el secreto de la felicidad. Si pudiéramos mantener en ese punto las cosas seríamos siempre felices. Podemos serlo aún...

A la distancia, Reyes, curiosamente en la última carta del volumen, hace profesión de fe de la misma esperanza: "En tanto que acaba la guerra y podemos seguir construyendo nuestro palacio encantado, inventa proyectos, concibe planes..." Pero este palacio encantado hecho de *amenidad* (¡qué palabra enigmática en boca de Henríquez Ureña!) excluye la revelación del alma y santifica su derecho a la veladura. De ahí que haya tanto que leer entre líneas en estas cartas, pues su motor pretextual obedece a la misma decisión henríquezureñista de vejar y acallar:

Yo no soy un modelo de resignación en la adversidad, y ni aún en las contrariedades pequeñas, pero sí creo que no debo hablar demasiado de mis cosas. Y menos en la correspondencia. Yo concibo la correspondencia como placer, mucho más que como desahogo. Haz, pues, un esfuerzo y no escribas sino cartas amenas, que se puedan enseñar a los amigos...

Lo singular es que ese *placer* consiste nada más en repasar bibliografías y reseñar espectáculos o artículos en plumas de dos renglones. Se trata de un placer sigiloso y referencial: hablan de libros, pero rara vez de lo que se siente leerlos; de los paisajes, pero no de lo que mueven en el alma; de las mujeres casi como fenómenos bio-sociales. Reyes, abrumado, suelta bromas que quedan sin respuesta en lo que antoja un intento por *narcisear* las cartas:

La Sociedad de la Lluvia con Sol ruega a usted que se sirva remitirle por escrito su opinión fundada sobre si el mundo exterior existe o no existe, procurando ser lo más categórico posible.

Henríquez Ureña contesta con su habitual cúmulo de instrucciones, consejos, encargos, tareas a cumplir y contradicciones interiores y aprovecha para tocar de paso el problema de la relación entre la "vida" y el arte, censurando a García Calderón, quien le parece "desagradable porque prefiere gozar de la vida que de *lo nuestro* (subrayado del autor). Reyes se rebela nuevamente: al final de este primer tramo de la correspondencia, ha pasado por

una serie de situaciones límite que han marcado gravemente su espíritu. Se irrita ante la germanofilia de Henríquez Ureña (quien aborrece al Kaiser, pero aplaude la disciplina) y ante el orden del maestro de hurgar la realidad cultural europea, aislándose del círculo de los mexicanos (Rivera, Zárraga). Reyes contesta:

...te inquietas y me preguntas si no he llegado a percibir ninguna realidad europea. Pero debo decirte que ni los museos, ni la Sorbona, ni ninguna cosa académica me han sido aquí de ninguna utilidad, en comparación con lo que me ha enseñado *la calle*, la vida misma. Estoy nuevamente en el capullo, por eso, a veces, parezco idiota en mis cartas. La crisis ha sido terrible...

La hondura de la crisis de Reyes quedará testimoniada en su obra más íntima, como la "Oración del 9 de febrero" o la *Ifigenia cruel*. La celeridad de los acontecimientos le ha propinado un golpe detrás de otro y su espíritu se ha templado en la tragedia. Sin dinero, sin trabajo, en medio de una guerra ajena, cumple hasta el final su responsabilidad en los hispanoamericanos que buscan ayuda en la embajada. El esfuerzo lo castiga seriamente: "Piensa solamente en que he llegado al grado agudo de tener la conciencia perfecta de la nada espiritual por dos o tres días." Pero, temeroso del maestro, y en vez de incurrir en el análisis de sí mismo, culmina: "Pero aquí me detengo, ante un abismo de reflexiones sentimentales." Es cierto: a Reyes le faltó alcohol.

¿Y su responsal? Henríquez Ureña está viviendo un tipo de drama bien diferente. Fastidiado del empecinamiento que practica la realidad mexicana en impedir la construcción de su palacio encantado, declara que "México no existe" y vuelve a refugiarse en el Caribe. El prematuro padre Anquises desciende a unos Elíseos habaneros abominando de la situación mexicana, del mal servicio en las bibliotecas y de que no ha sido capaz de hacer su obra (que corresponde a Reyes). Mientras su discípulo vive su tragedia, el maestro languidece en sus pequeñas incomodidades desde donde sigue insistiéndole a Reyes que *debe ser Marcellus*. En Cuba, Henríquez Ureña comienza a crear un pequeño círculo de humanistas, escribe largas parrafadas sobre la aristocracia habanera de El Vedado, las mujeres elegantes y sus lindas *soirees* a las que, por fin, consigue ser invitado. El padre Anquises, dictaminador de linajes, se permite practicar un snobismo que, a lo largo de la correspondencia, se delata apenas como el único

rasgo íntimo de carácter (no literario) que deja aflorar.

Reyes emprende la huida de Francia, amenazada por *les boches*. Ha perdido todo y comenzará a reconstruirse cuando, en Madrid, es invitado al Centro de Estudios Históricos. A pesar de todo, su amor a Henríquez Ureña se ha fortalecido al grado de la sumisión: "Eres el centro de mis deseos espirituales," le confiesa, e insiste: "accepta sin repugnancia mis semiexplicaciones sentimentales." Henríquez Ureña suspende su viaje a Europa y se marcha a los Estados Unidos a estudiar su maestría en arte. La primera parte de la correspondencia termina con la posposición del proyecto del palacio encantado, que se ha disuelto en amargura contra la historia y en enorme rencor contra el México "inexistente".

Hace algunos años, José Alvarado dijo de José Luis Martínez: "Ha sabido unir lo disperso y organizar lo confuso para establecer la perspectiva de nuestras letras." Se trata de una sentencia breve y elocuente que, ante este monumental trabajo de editar, anotar y prologar la *Correspondencia 1907-1914*, es necesario machacar. Su tesón y su creatividad historiográfica hacen de su "Introducción" al tomo un manual certero para entender el período en cuestión y la interrelación entre las cartas, sus correspondientes y la cultura hispanoamericana. La voluntad inquisitiva del aparato crítico lo lleva a sutiles hallazgos y a clarificar el texto tanto como a enoblecerlo, a veces, con auténticos ensayos de pie de página. Fueron cuatro años de trabajo que deseamos que puedan prolongarse para que, dentro de dos, cuando se cumpla el centenario de Reyes, esta correspondencia afirme más aún al hombre y a su obra en los dos tomos que faltan.

Uno no puede dejar de sentir, frente a la dimensión de la tarea que se impusieron Reyes y Henríquez Ureña, cierto abatimiento. Quizá se trate de aquello que, en un *Vuelta* reciente, Victoria Camps llamó el nuevo "sentimiento irónico de la vida" (en oposición al unumuniano sentimiento trágico). Reyes y Henríquez Ureña pertenecieron a un momento de la cultura que creyó en las propiedades salvadoras de la inteligencia y tuvo la convicción de que en los estados había una propensión histórica hacia la justicia. A costa de sí mismos, perseveraron esa convicción contra las más atroces adversidades y perseveraron en el empeño del trabajo sostenido, de la curiosidad y de la crítica. Hoy, el abatimiento irónico de que habla Camps parece infectarnos hasta el deshauco y, por lo mismo, la fe se afirma en realidades más altas. Como

Reyes y Henríquez Ureña, es necesario labrar patrias subsidiarias, patrias que, en lugar de fronteras, tengan portadas y márgenes en vez de litorales. Domésticas patrias que critiquen y prefiguren a la que nos abate. Creo que esta *Correspondencia 1907-1914*, al recordarnos el hueso detrás de la obra, incita a revisitar y a fundamentar la na-

turalidad de nuestras indecisiones sobre el texto de esas amplias obras que, antes que ser casi de santos, gracias a estas cartas, resultan demasiado humanas, lo cual es harito más tolerable.

deriva en la última parte de su obra en la tiniebla metafísica. Pero me atrevo a decir que la verdadera significación e importancia de Darío radica precisamente en lo que lo distingue de los otros cinco poetas (Unamuno, González Martínez, Lugones, Machado, Jiménez). La alta temperatura de hibridez llevada a cabo por el nicaragüense es la que abrió el fuego carnavalesco y pantagruélico de nuestra modernidad: *Prosas Profanas* es el paradigma. En ese libro el cruce de culturas apoyado en una fusión de metros y tropos disimula su falsedad por el implacable apoyo melopeico de Darío: un oído que enviaría todo caracol grande de espíritu. Sin embargo, en esa asunción del kitsch como lo verdadero, en ese soslayar temáticamente la importancia del poema, reside la potencia innovadora de Darío. El cisne, para Darío, era una figura meramente decorativa en un principio. Pero de tanto jugar al cisne terminó creyendo en la arquitectura de ese pájaro. Eso es una cosa. Pero poner a González Martínez y a Darío casi en igualdad de condiciones, es confundir el gesto: torcer el cuello al cisne es retorcer la justicia histórica, porque el problema de la estética dariana no era cuestión de aves más o menos silenciosas. Con toda su escenografía de hule, Darío estaba más cerca de la estética de la vanguardia que la meditación trascendental de González Martínez, búho más, búho menos. La misma utilización emblemática del búho es una recalcada de González Martínez en una estética neorromántica. Leopoldo Lugones sí aparece nitidamente a caballo entre las dos estéticas: de un modernismo iconoclasta (*Las montañas de oro*) pasa a un acriollamiento del habla poética, por la puerta abierta del coloquialismo vía Laforgue. Esta entrada conversacional en la lírica de Lugones prefigura ya, aunque no de manera tan radical, la estética de un Oliverio Girondo, más cargada hacia la desarticulación del lenguaje que a la articulación de la imagen. Girondo — y esto lo lamenta Paz — no entró en la antología. A mayor distancia de su primera publicación, la ausencia de Girondo se vuelve más trascendente, ya que su influencia en los novísimos poetas argentinos ha sido decisiva. Antonio Machado, el quinto de los poetas elegidos como vínculo con el modernismo, es un caso aparte. Independientemente de su grandeza como *hacedor*, Machado es un poeta estéticamente reaccionario, un intimista del paisaje, gesto que va directamente en contra de la objetivación de la vanguardia cuyos ejes ordenadores son primero la metáfora y luego, más liviana, la imagen. El ojo de Machado está cargado de sentimiento

OJOS SOBRE LAUREL

por Eduardo Milán

- *Laurel, Antología de la poesía moderna en lengua española*. Ed. Xavier Villaurrutia, Juan Gil-Albert, Emilio Prados, Octavio Paz. Prólogo de Xavier Villaurrutia. Epílogo de Octavio Paz. México, Trillas, 1986 (2da. Edición). 510 pp.

CUARENTA Y CINCO años después de publicada originalmente, *Laurel* vuelve a la escena. Esta edición tiene tres movimientos: el prólogo de Villaurrutia; la antología misma y el epílogo de Octavio Paz, este último agregado a la nueva edición. Resulta difícil criticar la antología, fundamentalmente porque uno de sus creadores, Octavio Paz, se encarga de hacerlo después de que el tiempo y la nueva mirada presentificante lo posibilitan. *Laurel*, con el cierre crítico de Paz, se vuelve un proyecto acabado. Sin embargo, siguiendo algunas reflexiones del epílogo de Paz y sumándole algunas observaciones personales, se puede tratar de verificar la importancia de *Laurel*. En primer lugar, la antología es la primera que reúne poetas españoles e hispanoamericanos sobre un suelo común: el mapa de la lengua. Resulta increíble que, después de la aventura pionera de *Laurel*, se insista en la división de las dos poéticas de la misma lengua. En el fondo, el hecho responde a una concepción chauvinista de la poesía. Dos recientes antologías lo demuestran: la del español Justo Jorge Padrón y la del colombiano Juan Gustavo Cobo Borda. Si bien la de Padrón busca la unificación de ambas poéticas por la homologación del mismo suelo del habla, su reflexión sobre la aventura lírica de la misma lengua, referida a nosotros, resulta ser paternalista, un tanto piadosa y generalmente perdonavida. Significa, en otros términos, y si se puede generalizar, la visión metropolitana de nuestras neocolonias líricas. La antología de Cobo Borda practica un chauvinismo al revés: sólo incluye a poetas latinoamericanos, descartando así la tremenda operación de hibridez respecto de los modelos españoles llevada a cabo por nuestros poetas. Resulta, no sé si favorablemente, que el espíritu de fusión está situado cuarenta y cinco años an-

tes, en *Laurel*. Como una de las características del gesto antológico es la actitud crítica, pasma darse cuenta de que la historiografía literaria hispanoamericana tiene una enorme incapacidad de aprendizaje. Cuando descubre la posibilidad de una tradición — aunque ésta sea una tradición antológica — desvía la mirada hacia la vereda de enfrente. El epílogo de Paz, si bien cierra críticamente *Laurel*, propone a la vez una continuidad. Continuidad del deber ser de una antología y continuidad de la posibilidad de ser de la poesía actual, ambas actitudes estrechamente ligadas. La crítica de la antología propuesta por Paz encierra un golpe epistemológico al criterio empleado por Villaurrutia, cuya preceptiva estética en la elaboración de la antología primó sobre las de sus colaboradores. Como heredero de la vanguardia, Paz no quiere rehuir la necesidad histórica que debió primar en la antología. Historicidad en el sentido de que la antología debía haber incluido el espíritu de la época, marcado nitidamente unos años antes por el estallido eufórico de las vanguardias históricas de la década de los años veinte. Villaurrutia emplea el criterio selectivo de la intemporal poética. Pero la intemporalidad propuesta por Villaurrutia es metodológicamente falsa: para ser intemporal, el corte practicado en el tiempo de la poesía en lengua española debería haber sido necesariamente sincrónico, vertical: un corte formal. Sin embargo, el rastreo de poetas que hace Villaurrutia es esencialmente diacrónico, lineal, de acuerdo con el nacimiento de los poetas. *Laurel* parte de la ubicación del modernismo como piedra de toque liberadora de la poesía hispanoamericana frente a la metrópoli española. Eso es tan cierto que todo el mundo lo sabe a esta altura.

Los seis poetas elegidos para abrir la antología tienen una actitud modernista y postmodernista, incluso el mismo Darío, quien, de una mitología de postal,

II

pero no cargado de visión. Nunca podría aplicársele la frase de Pessoa, paradigmática de cierta actitud crítica de la vanguardia: "lo que siente en mí está pensando". A esta frase Machado responde: "el intelecto no debe cantar: no es esa su misión". A esta altura no se me escapa el hecho de que estoy criticando algunas líneas de *Laurel* desde una perspectiva de la vanguardia. No es una actitud exactamente tramposa: si bien la elección de Villaurrutia incluye más adelante a poetas herederos de la vanguardia o pioneros de la misma en América Latina, esos poetas no están incluidos como derivados de ese movimiento sino como poetas alternativos, como variantes de una actitud más general y homogénea de nuestra lírica. Exactamente lo contrario que quería Adorno: la historia del arte regida por sus variantes. De esta manera, Antonio Machado significa un retroceso frente a la evolución que tomaría después la poesía en lengua española, al asumir, caso de Gerardo Diego y de cierto García Lorca, algunos procedimientos de la vanguardia a través del prisma gongorino.

El caso de Juan Ramón Jiménez es, al igual que el de Machado, particularísimo. La lírica de Juan Ramón, de no haber sido por uno de sus últimos poemas, *Espacio*, me temo que habría quedado en la historia de la poesía en lengua española como un cuerpo extraño, como un síntoma de cierta actitud hipersacralizada de la poesía. No cometo la locura de negar la influencia entre los poetas de su generación de una obra tan vasta. Ni siquiera pretendo negar la influencia actual del verso de Juan Ramón en la poesía española. Pero si hay que hablar de salud, me inclino a pensar que fue mejor su influencia entre sus contemporáneos. La incisión de la poética de Juan Ramón en algunos novísimos españoles más que una enfermedad es una verdadera plaga. Significa el retroceso a una poética crítica, más sensiblera que sensible, rebasada de sentimentalismo y de una subjetividad con la que, francamente, ya no se puede. Sólo el oscurecimiento del momento actual en poesía puede justificar la recaída en una estética que imprime a mansalva su subjetividad sobre el mundo. Juan Ramón fue un romántico demasiado tardío. En este sentido se parece a Mallarmé: toda su obra practicando un tejido sin figuras que asegurara una trascendencia. Sólo que existe una diferencia capital: aunque *Espacio* es un gesto por el aire, Juan Ramón nunca dio un golpe de dados que pusiera en jaque toda su producción anterior. Demasiado cuidado de sí mismo para dar un salto en el vacío.

Otro de los aciertos notables de *Laurel* es la inclusión en su cuerpo de dos pilares de la vanguardia poética hispanoamericana: César Vallejo y Vicente Huidobro. Aciertos que fueron luego profecía: ambos poetas desarrollaron una influencia extremadamente saludable en las generaciones venideras, incluyendo a las actuales. Aunque su inclusión no resalta su característica esencial: la ruptura. Villaurrutia prefiere incluirlos casi como datos de hecho, como comprobantes de determinado estado de nuestra lírica en el momento. La desarticulación sintáctica de *Trilce*, lucha corporal y a muerte con el lenguaje poético, no tiene antecedentes en la lírica de la lengua. Sin embargo, *Trilce* está poco representado. Si hay algunos poemas de *España aparte de mí este cálix* y de *Los heraldos negros* que, a mi modo de ver, no constituyen la zona más radical de Vallejo. En cuanto a Huidobro, la sola presencia de *Altazor* afirma la felicidad de su inclusión. Mientras Vallejo arremetía contra la frase, Huidobro lo hacía contra la estructura del poema, que oscilaba desde la más limpia cadena sintáctica hasta el balbuceo sin sentido de la sílaba desnuda. Pero lo verdaderamente profético que contiene la antología en su zona latinoamericana es la inclusión de Jorge Luis Borges. Hay algo de visionario en ese gesto. Porque Borges, en 1940, como poeta, no era Borges. Su primera poesía es de una alarmante ambigüedad formal. Entre huidas y regresos del ultraimismo hasta incursiones en un sospechoso color local, la poesía del primer Borges no cristalizaba. De la impresión de que realmente no sabía qué hacer. Es solamente cuando asume la práctica del soneto a la inglesa —lo que definitivamente lo aparta del ideario de la vanguardia y lo hunde en un neorromanticismo no sólo formal sino de visión del mundo cuando logra la "voz Borges". Hasta en esto fue paradójico el argentino. De los poetas latinoamericanos con algún contacto con la vanguardia una ausencia resalta: Pablo Neruda. Ausencia pero no exclusión: el chileno dijo *no*, por razones que explica Paz en el epílogo y que no viene al caso repetir. Pero mientras Paz lamenta la ausencia, yo la celebro. Es una ausencia que funciona también proféticamente, pero a la inversa de lo que significa, por ejemplo, la de Oliverio Girondo. Cuando Neruda se niega a participar en la antología movido por un delirio paranoico, podría haber estado representado en la misma por una buena parte de las *Residencias*, lo que sin duda lo hubiera destacado como uno de los mejores poetas de la muestra.

Prefirió no estar. O estar ausente. Perdió así la oportunidad de deslumbrar a sus pares. Gracias y desgracias de la omnipotencia.

III

En *Laurel* está representada casi toda la *generación del 27* español: Lorca, Guillén, Alberti, Prados, Altolaguirre, Cernuda, Diego, Aleixandre, Salinas. Y un gran acierto: José Moreno Villa, un radical y un precursor en lengua española del empleo del verso conversacional. No sé exactamente la incidencia que tienen los poetas de la generación en la nueva poesía española. Guillén ha tocado a excelentes poetas jóvenes, como Andrés Sánchez Robayna. Cernuda tuvo peor suerte e influyó en Luis Antonio de Villena, un dandy semiperverso que poco tiene que ver con la poesía y mucho con sus subterráneos. Prados ha sido revalorado por poetas no tan jóvenes pero de enorme peso en la lírica hispánica del momento, como José-Miguel Ullán. Alberti es una especie de leyenda y como tal toca a todos y a ninguno. Lorca parece haber caído en desgracia, por su andalucismo algo operático, por esa marca que hizo a Borges calificarlo como un "andaluz profesional". Será así o no será, pero lo cierto es que aquel porteño demasiado modesto nunca pudo escribir un libro de poemas de igual peso que *Poeta en Nueva York*.

Lo que sí parece obvia es la influencia que la generación antes mencionada tuvo en la poesía hispanoamericana, sobre todo a través de la implantación de un recurso considerado como condición *sine qua non* de la poesía: la metáfora. Tal vez el gran responsable haya sido Lorca. Pero también Alberti y también Aleixandre. En Lezama es patente esta influencia. Hay que esperar a Octavio Paz para que la metáfora española deje paso a una corriente de aire más fresco: la imagen. Hoy parece claro que el desvelamiento de las cenizas de Góngora, gesto que los reunió como generación, tenía más de necesidad de encontrar raíces que de asunción de una poética. Góngora no representa sólo a la metáfora: es una aventura de subversión total del lenguaje. Mediante la metáfora, Lorca y Diego reconstruyeron al cordobés, cuando la aventura poética de éste había sido justamente la contraria: su desconstrucción por medio del lenguaje. Lo que quiero significar es que, vista desde arriba, como fenómeno, *Laurel* presenta, quíerase o no, un enfrentamiento entre dos, digámoslo así, *poéticas*: la española y la hispanoamericana. Es cierto que el corte temporal que propone una antología, sin saber lo que ven-

drá después, en qué irán a dar los poetas seleccionados, supone una apuesta. La poesía española, más segura en su tradición canónica, más conservadora en su ornamentación poética, aparenta una mayor continuidad histórica por el simple hecho de que su historia es más antigua y plural. El hecho de ir a buscar a Góngora al Siglo de Oro es un buen ejemplo de ello. Frente a esa solidez de fachada, se levanta algo desequilibrada la poesía hispanoamericana. Me refiero, claro está, al momento del corte en que se origina *Laurel*. Nuestra poesía se articula justamente en el grado de mestizaje formal, de mezcla de distintos registros culturales y, fundamentalmente, porque nuestra realidad literaria algo desarraigada nos habilita para beber en fuentes no tan unívocas. Darío lo demostró al robar en Francia, Salomón de la Selva al ir a saquear el habla poética latinoamericana. Vallejo lo patentó al pelearse con toda una concepción de la poesía.

En este deslizamiento de las normas poéticas convencionales, en este sabotaje de las estéticas metropolitanas, en su desviación, en la perversión de sus formas o en la capacidad de síntesis que otorga la mirada global sobre una tradición que, cuando conviene, puede tomarse como *extraña*, radica, a mi modo de ver, la originalidad poética hispanoamericana. Es esta gestual la que posibilita, casi en un ejercicio de autismo poético, la aparición de un Gorostiza, la "superficialidad" significante de un Jorge Cuesta (cuyo ocultamiento referencial, cuya ocultación del mundo sólo se explican en clave alquímica), el ensimismamiento metafórico de un Lezama Lima, la pluralidad conceptual de un Borges o la abertura formal de un Octavio Paz. La desolación sin raíces de nuestra poesía es la que produce gestos más radicalmente parricidas que los practicados por nuestros compañeros de lengua española. Si bien la confrontación con los poetas del otro lado de la lengua es válida porque se trata de una sola arena, nuestro desvalimiento nos permite ir más allá del plano de la lengua y caer en el estricto plano del lenguaje. Y es en el estricto plano formal del lenguaje donde relucen las crestas. No se trataría solamente de ingresar a la lengua de la poesía española sino de modificar su lenguaje. Una tarea de francotiradores permanentes. ¿Pero acaso no es ese el valor que nos otorga la mirada poética española?

En otras palabras, la experiencia y la propuesta de *Laurel* deben ser continuadas. Pero ahora dentro de un espacio temporal que posibilite un juego de espejos más justo. Por ejemplo: una antología de la poesía en lengua española desde los nacidos en 1914 para acá. Ahí podríamos ver la verdadera capacidad creadora de cada una de las poéticas, su voluntad de invención y de

renovación. Toda nuestra tradición híbrida, de mestizaje y de ruptura, juega a nuestro favor. Esa es nuestra verdadera tradición. Es por eso que más que tristeza causa pánico la vuelta a la pureza de la lengua de algunos escritores jóvenes, que es correlativa a un regreso a cierta pureza de las formas, de los metros y de los tropos de la poesía española, practicada desde esta orilla. El reconocimiento de la confluencia de todos los tiempos en el momento actual,

con la consecutiva entropía histórica que eso atrae, no debe hacernos olvidar que nuestra poesía tiene un tiempo que le pertenece por derecho de conquista (de lo contrario, ¿para qué Darío, para qué Huidobro, para qué Girondo, para qué Vallejo, para qué Lezama, para qué Paz?): el tiempo de la devoración de los modelos metropolitanos, exactamente distinto al tiempo de la sumisión a sus modelos canonizados. *Laurel* debe ser continuada.

VIVIR Y BEBER

de Hugo Hiriart

por Luis Ignacio Helguera L.

• Editorial Océano, México, 1987, 94 pp.

I

EN NUESTRO PAÍS, el alcoholismo constituye uno de los problemas — y una de las fuentes de problemas — de más grave y devastadora incidencia individual, familiar, social, económica. Desde el punto de vista médico-científico — lo sabemos bien — no se ha avanzado gran cosa hacia una solución eficaz. Por eso, en parte tal vez, también han tenido que ocuparse del problema los psicólogos y los intelectuales, los sociólogos y los estadistas, los artistas y los alcohólicos mismos. Entre los artistas se han dado casos notables de genio náufrago — y finalmente ahogado — en alcohol: Poe, poetas franceses en fila, Lowry, Toulouse-Lautrec, Mussorsky, Satie — una cirrosis hepática lo fulminó a los 59 años —, S. Revueltas, etcétera. Hugo Hiriart (n. 1942), novelista y dramaturgo, nos cuenta haber salido de su "laberinto alcohólico" (p. 7) y pretende, a través de su libro, desenrollar más hilo de Ariadna para quienes se dejen orientar y salvar del Minotauro. Sí, lamentablemente tengo que desarrollar la imagen de Hiriart: como veremos, su propuesta de solución al problema parece algo mitológica, ilusoria.

II

Es obligado empezar con una advertencia de Hiriart: "Si usted no tiene el problema, qué bueno, no lea el libro (no le va a interesar, ni siquiera lo va a entender)"; "...a un alcohólico no lo puede entender bien a bien más que otro alcohólico". (p. 7) (Como si la "empatía"

no hubiera existido nunca; como si la hermenéutica no nos hubiera enseñado todavía que con buenos elementos es posible comprender a alguien incluso mejor de lo que él ha podido comprenderse a sí mismo, sin que para ello sea necesario estar hundido hasta el cuello en su misma situación). No nos queda, pues, más que comentar un libro importante, porque se ha publicado relativamente poco sobre el tema, pero que expresamente ha escogido ya su círculo de lectores: los alcohólicos de toda clase social — en lo cual el costo del libro es más selectivo, lo que no deja de representar un contrapropósito — sexual, profesional, etcétera, y la gente que convive de cerca con ellos.

Hiriart distingue bien entre: 1) los bebedores de la "cultura" de la uva y la cebada — que no le interesan a su manual —, 2) los bebedores asiduos, y 3) los "que beben por necesidad y han perdido el control sobre su manera de beber" (p. 11), los que viven en una "dependencia forzada del alcohol", es decir, los personajes centrales del libro. Los bebedores asiduos son relevantes "porque, salvo raras excepciones, pero las hay, los alcohólicos empezamos como bebedores y acabamos como alcohólicos". (p. 24) El hábito de beber es progresivo: "Es fácil ir entrando (...) a un laberinto, nada más caminamos y caminamos adelante, pero es muy difícil luego salir de allí: no podemos desandar lo que ya caminamos y todo se va raro". (p. 24). Es fácil, también, seguir extraviándose y negar que uno está extraviado. El alcohólico niega su estado de hundimiento progresivo en el pozo de alcohol. Su hundimiento le

representa una angustia que se suma a las angustias que lo llevan a beber. Pues "el alcohólico no bebe porque sí, sino porque vive en un mundo angustioso, tremendo, lleno de obstáculos y grandes peligros". (p. 14) Y por eso, la adicción al alcohol no debe ser considerada, según Hiriart, ni como un vicio, ni como una debilidad de carácter, ni como una falta de voluntad, ni como un "mal vergonzoso", sino como "una enfermedad como cualquier otra" (p. 27), de la que debe hablarse en voz alta y enfrentársela, para alcanzar su superación. Ésta no puede basarse entonces en la fuerza de voluntad, puesto que el alcoholismo no tiene relación con ella sino con una necesidad. Una necesidad que se sobrealimenta a sí misma como la angustia...

... el alcohol calma la angustia a la corta, pero la aumenta muchísimo a la larga. (...) Uno sube con el alcohol y momentáneamente está bien, pero luego baja más. Acuérdese, siempre que sube con el alcohol, tiene que bajar, más tarde o más temprano tendrá que bajar, y va a ser peor. (pp. 30 y 33)

Todo esto es lo que el alcohólico debe comprender. Pero al alcohólico, en el fondo, le encanta que se preocupen por él y que lo consientan, aunque sea a través de sermones o llamadas de atención. Al alcohólico, dice Hiriart, le gusta "jugar a las escondidillas" (p. 43) con sus familiares y sus botellas. Lo que procede hacer, entonces, es dejar al alcohólico que beba lo que le guste, abiertamente ante todos ("Mire usted, beber pierde buena parte de su chiste si él o la que beben no tienen que esconderse"; (p. 43), pero recordándole con cierta displicencia, en voz alta —pero sin aspavientos—, y en el momento clave de su "cruda", los actos lamentables que efectuó durante su embotamiento físico-mental. Solo ante el vaso, el alcohólico razona consigo mismo, desprovisto ya de excusas, mentiras, apoyo y miramientos; *entiende al fin lo que se ha vuelto su vida y reconoce al fin —se rinde ante la evidencia de— su enfermedad catastrófica.* Cuando el alcohólico admite su realidad y confiesa que la bebida "puede más" que él, se está, propone Hiriart, en la antesala de la salida liberadora.

La pura y simple verdad sumada a una indiferencia completa a su manera de beber, esa es la buena medicina para el alcohólico. Esta conducta no es fácil para el familiar o el amigo del alcohólico, pero es sin duda la mejor que se puede tener. Y aunque sea dura, es la que más le puede ayudar verdaderamente a conocer su relación con el alcohol. (p. 48)

Pero no será un esfuerzo volitivo su reductor, insiste Hiriart, sino una cuerda lanzada desde afuera, un "poder superior" (p. 75): un amigo, la verdad, Dios, "Alcohólicos Anónimos" —institución a la que el autor remite directamente—. Concientizado y reestablecido, el enfermo debe evitar esa primera copa fatal que lo precipitaría de nuevo a la "sed artificial" e insaciable de alcohol. (p. 81) "De lo que se trata es de no beber nada, ni un chocolatito envinado ni un rompope, nada. De lo que se trata es de expulsar el alcohol de su vida". (El libro debería titularse, pues, "Beber o vivir") ¿Implica esto una existencia desdichada? Hiriart responde con entusiasmo que hay, oculta, una "felicidad" "fuerte" y "gozosa" "en no beber". (p. 50) El alcohólico debe salir de su taberna de egoísmo y degradación, y "saltar" —todos los saltos son difíciles, p. 84— hacia "un crecimiento espiritual", una "conversión" (p. 65), una "sobriedad creativa" (p. 59), dispuesto a enfrentar ese sufrimiento inherente a la vida, del "que se pueden aprender muchas cosas". (p. 55)

Vivir y beber es un manual terapéutico-didáctico escrito en un tono, si bien no exactamente confidencial, sí directo, personal. "...No pretende ser elegante ni profundo, ni siquiera interesante o entretenido (...) sólo intenta ser útil y práctico. (p. 7) Pero, un libro de pretendida acción y eficacia prácticas, ¿no debería exigirse a sí mismo cierta profundidad teórica y cierto rigor científico que respalden sus propósitos? Tengo la impresión de que en su afán de facilitar la información 'sobre' y el paliativo 'contra' el alcoholismo, Hiriart cae en generalizaciones apresuradas e inexactas, y simplifica, es decir, vuelve muy simple lo que en realidad es mucho más complejo, un problema inmenso, en el estilo de una pedagogía escolar, informal y ramplona. Esto vale tanto para la caracterización del problema como para la solución propuesta.

Me parece que el alcohólico que caracteriza Hiriart es un tipo específico de alcohólico: angustiado, egoísta, mentiroso, juguetón, fariseo, aliviado de con-



tar con la preocupación del prójimo. El libro convierte en regla universal características muy particulares — lo que se hace evidente, por ejemplo, en la característica de "jugar a las escondidillas" —. Hay quien bebe porque sí, hay quien no se esconde de nadie para beber, etcétera. Existe una gama increíblemente diversa y compleja de casos alcohólicos desde muchos puntos de vista: social, espiritual, tipológico-caracteriológico, etcétera. Y es falso que a pesar de las diferencias, "todos, en cuanto que son alcohólicos, son iguales, a la hora de beber y de las consecuencias de beber, pero sólo en el beber y en las cosas que llevan a beber, todos los alcohólicos somos copias al carbón, fotocopias xérox, iguales" (p. 19) Aún en la embriaguez, la individualidad humana —personal, cultural, caracteriológica— se conserva y se expresa como tal. A Victoriano Huerta lo separa un abismo del trágico alcoholismo creador de los artistas —admirables— citados al inicio de esta nota, y a la vez, sus ambiciones corruptas de poder lo separan de tantos otros oscuros, conformistas, intrascendentes borrachos de cantina.

Pero no sólo pasa por alto el manual estas gradaciones alcohólicas, sino que también sus parámetros de clasificación de los bebedores dentro de casos adictivos —de acuerdo con una tabla de pasos progresivos hacia el alcoholismo y un test de identificación alcohólica, muy discutibles— resultan forzados y tajantes. (cf. pp. 19–25) En contra de la hipótesis de Hiriart de que "salvo raras excepciones" todos los bebedores asiduos son virtualmente alcohólicos, la experiencia puede mostrarnos que, el "buen bebedor fuerte", el bebedor rutinario pero sólido y disciplinado, que se mantiene años y años en un mismo ritmo de ingerencia alcohólica, sin perjuicio de su productividad personal, forma una legión, y se distingue netamente del ebrio consuetudinario.

De manera que el camino de la "salvación" que traza Hiriart sólo puede servir como tal a unos cuantos. No obstante, aunque el diagnóstico pueda ser acertado en varios puntos, otras tantas de sus formulaciones —y que sirven de base a la solución propuesta— son dudosas y se quedan sin fundamentar. Por ejemplo, Hiriart insiste mucho en que es un tabú ver en el alcoholismo un mal vergonzoso y deplorable o bien, una falla de la voluntad, pero nunca nos convence de que esto sea así, es decir, de que el alcoholismo sea "una enfermedad como cualquier otra" (1) en la que la voluntad no tiene tarea alguna por delante (2). Respecto a '1', yo no creo que pueda soslayarse tan fácilmente el dato fenoménico de que el alcohólico le dé vergüenza su condición y las barbaridades que comete, pues esta vergüenza puede significar que el

alcoholismo es un mal del que es reponible la persona que lo padece: se tiene vergüenza, en efecto, de lo que depende moralmente de uno, de padecer alcoholismo o sífilis, por ejemplo, no de padecer gripa. Y respecto a '2', podemos decir que de muy poco sirve la comprensión de un mal si no se da adjunta la voluntad de combatirlo. Si el alcohólico *no quiere* salir de su situación de poco o nada le servirá entender y reconocer su situación: no saldrá. La solución de Hiriart, es decir, "el poder superior" que ha de rescatar al alcohólico que ya ha logrado confesar su enfermedad, es perogrullesca, precisamente porque en el fondo, y en última

instancia, es un movimiento de la voluntad del alcohólico —el querer ser rescatado por alguien— lo que en verdad abre la salida. Y en esto, no veo otra alternativa más que la pesimista: considero que la mayoría de los alcohólicos profundos *no quieren* abandonar su condición. Sufren mucho bebiendo y autodestruyéndose, pero sufrirían más si se les privara de beber y de su suicidio crónico.

Pero no quisiera terminar esta presentación así. Quisiera que los hechos refutaran este escepticismo, tan distinto a la actitud de Hiriart. Quisiera que su libro alcanzara un éxito no tanto editorial como terapéutico-real.

ATHANASIVS KIRCHER EL ITINERARIO DEL ÉXTASIS O LAS IMÁGENES DE UN SABER UNIVERSAL

de Ignacio Gómez de Liaño

por Tullio H. Demicbell

• Ediciones Siruela, Madrid, 1986. Dos volúmenes. 468 pp.

EL PADRE ATHANASIVS Kircher estaba magnífica, admirable y absolutamente loco. Loco de una locura saludable: la del saber. Si la peripecia biográfica de Athanasius Kircher estuvo jalonada de mil aventuras singulares, la biografía intelectual del jesuita es no menos agitada e inquietante: un portentoso ejercicio de excentricidad. El largo ensayo de Ignacio Gómez de Liaño recorre pormenorizadamente vida y obra; asimismo retrata el mundo de las ideas y de los saberes que permeaban las ciencias del Renacimiento y del Barroco. Es un largo, alambicado recorrido: Kircher se bañó en las corrientes herméticas del Renacimiento. Hijo del neoplatonismo pitagorizante, fue heredero de Giordano Bruno, de Nicolás de Cusa, de John Dee, de Marsilio Ficino (traductor, por encargo de Lorenzo de Medicis, del manuscrito de Hermes Trismegisto, y compañero de mesa, junto con Pico de la Mirandola, de Miguel Ángel)...

Frances A. Yates, a quien Gómez de Liaño cita ampliamente, se ha detenido en sus dos obras más conocidas (*El iluminismo Rosacruz* y *Giordano Bruno y la tradición hermética*) a estudiar la influencia intelectual del hermetismo, tanto en la Reforma como en la Contrarreforma. Si las jerarquías del mun-

do protestante alentaban viva y oscuramente el pensamiento iluminista, los jesuitas vieron con satisfacción las inclinaciones intelectuales de Athanasius Kircher: el orbe católico podía vanagloriarse de cobijar a un espíritu universal, capaz de contrarrestar las influencias reformistas. Y es que la pasión intelectual de Kircher aspiraba a unificar *católicamente* el pensamiento de su época, religándolo con los saberes trascendentales de toda la antigüedad: el ocultismo egipcio y los jeroglíficos creados por Hermes Trismegisto; la Cábala judía; la Biblia y los Evangelios; Pitágoras y Plotino; Boecio y San Agustín... Todo ello para explicar la unidad trina del Cosmos, la Mónada supramundana, la *Mens aeterna*.

La locura de Kircher es, ya lo hemos dicho, al mismo tiempo admirable y excelente. "He descifrado los enigmas de la esfinge", dice en su *Oedipus Aegyptiacus*. Trató con inspirada y atrevida suficiencia algunos temas bíblicos (el Arca de Noé, la Torre de Babel); de la ciencia natural (el magnetismo, la óptica, la geología); de la física y la mecánica aplicadas; fue, quizá, el primero de los lingüistas (descifró, muy a su manera, los jeroglíficos egipcios; estudió el copto y supuso que era la lengua de los faraones); hizo tratados de me-

dición, filosofía y teología. En suma: entre el genio y la sofisticación, entre la sabiduría y la inspiración, penetró con tenacidad, y a veces con agudeza, en todos y en cada uno de los saberes en busca de equivalencias universales, símbolos, evidencias de un mismo origen de los lenguajes y de las cosas. Sin duda, Athanasius Kircher, por ser hijo de la Contrarreforma, por su neoplatonismo delirante, ha sido el emblemático sabio universal de la cultura y del pensamiento barrocos.

Este Athanasius Kircher. *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal* es un esfuerzo encomiable, porque Ignacio Gómez de Liaño nos ha acercado uno de los espíritus fundamentales de nuestra cultura; y lo ha he-

cho con inteligencia, amplitud, erudición y buen gusto. Es cierto, también, que puede hacerse algún reparo. Por ejemplo, más cerca de la erudición francesa y anglosajona que de la hispánica, el ensayo olvida dilucidar la influencia de Kircher en el ámbito de nuestra cultura. Una presencia que es fundamental, y a la que aluden Frances A. Yates y muchos de los mejores ensayos de Octavio Paz. El pensamiento novohispano —el de Juana de Asbaje, por ejemplo—, es inexplicable sin la presencia intelectual del autor del *Itinerarium*. "Itinerario del éxtasis" y "Primero sueño", obras coincidentes:

el poema de la "décima Musa" es un viaje simbólico del alma, a través del sueño, hacia el conocimiento. Un viaje poblado de reminiscencias herméticas, neoplatónicas y pitagóricas. Este olvido, el autor debería repararlo en las próximas ediciones del libro.

Es preciso elogiar, por último, la dedicación y el empeño de Jacobo Fitz James Stuart, que logra para Siruela un verdadero acierto editorial. La vieja (y ahora renovada) tradición tipográfica española, el gusto por el libro bien diseñado y mejor ilustrado, una bella presentación, eran cosas que parecían haberse perdido en España.

La vida (a)leve

SONETO EN AS - ES - IS - OS - US
AZ - EZ - IZ - OZ - UZ

Querida Ulalume González de León:

tu carta fue una fiesta, que, como verás, dio lugar a más garabatos. ¿Az, ez, iz, oz, uz? *Qu'a cela ne tiennent!*... Nos pasaremos pues, en barrocos platillos sobre la tapia, ricos vellones de regaliz que rociaremos, caribeños, con raudos vasitos de anís.

Un abrazo de tu lector
Severo Sarduy

PALABRAS DEL BUDA EN SARNATH

No hay nada permanente ni veraz,
ni ajeno al deterioro y la vejez.
Se disuelve lo que es en lo que no es,
y en el iris todo lo que verás.

El sujeto no es uno; sino un haz
de fragmentos dispersos que a su vez
—sin origen, textura o nitidez—
se dividen en otros. No es falaz

la noción de sujeto: es un matiz
de un color que precede a toda luz,
el rostro en el reverso de un tapiz

que aparece un instante a contraluz.
O el timbre inolvidable de una voz.
Pero nunca el encuentro de los dos.

S. S.