

# LOS LIBROS



CHRISTOPHER DOMINGUEZ  
MICHAEL

## SOBRE LA NATURALEZA DE LOS SUEÑOS

DE HUGO HIRIART



ERA, MÉXICO, 1995, 226 pp.

Si algún día se escribe la historia de nuestra heterodoxia literaria, Hugo Hiriart ocupará en ella un sitio único y entrañable. Cronista de civilizaciones imaginarias, crítico del gusto, creador escénico de fantasías chocarreras, Hiriart es un escritor que cualquier literatura moderna podría reclamar como ciudadano. Si su fama y fortuna no rebasan holgadamente las fronteras del país en que accidentalmente nació, sabremos que la gracia, la inteligencia y la hospitalidad han sido desterradas de la prosa y del teatro del mundo.

*Sobre la naturaleza de los sueños* es un tratado filosófico en la más añeja y generosa de las acepciones del término. No conozco nada similar en la literatura contemporánea en lengua española. Es un extraño libro escrito por un moderno como si fuera un antiguo, obra dedicada al buen vulgo por un polígrafo que no confunde la erudición con la pedantería ni la exquisitez con la oscuridad. Hiriart ejerce la comunicación tal como la enten-

dían los primeros filósofos. Quien lea *Sobre la naturaleza de los sueños* acudirá a un espectáculo insólito en este fin de siglo. Un autor piensa en voz alta, en la plaza pública, sobre los sueños, espacio donde lo humano y lo divino han dirimido sus vastas controversias desde el principio de los tiempos. Se antoja encontrarse con Hiriart en el Banquete o en el Jardín de Epicuro, o defendiendo la Academia de Atenas de la clausura justiniana, o con Descartes destazando un cadáver tras haber emborrachado a los sepultureros. Y cómo olvidar que es un hombre de teatro. Pues sólo un dramaturgo es capaz de decirnos, con hermosa jactancia, que ha escrito un tratado hipnótico sin haber leído "ningún libro sobre el tema para no desviarme de mis propias reflexiones ni malversar mis procedimientos mentales", como si el inconsciente colectivo no hubiera acumulado una vasta sabiduría onírica e incontables sabios escrito sobre esa ciencia. No puede ser en desdoro de Hiriart decir que *Sobre la naturaleza de los sueños* es un talentosísimo desarrollo de la onirocrítica aristotélica. De otra forma sería improbable un libro como éste, pues poquitos entre nosotros tienen una relación tan creativa e íntima con los clásicos como Hugo Hiriart. Cuando Alfonso Reyes nos exponta la retórica ateniense, lo hacía con la modestia del aficionado a la filología grecolatina. Pero una erudición didáctica como la de Reyes parece pobretona junto a la imaginación filosofante de Hiriart. Es fácil honrar a Isócrates por convención. Incluso es necesario. Pero es excepcional leer a un moderno

que se mide con Aristóteles como si veinte siglos fueran un suspiro. La diferencia entre un Reyes y un Hiriart es la que separa a la aspiración clasicista de la disertación clásica.

Siguiendo un orden de exposición escolar —en el sentido primigenio del término— Hiriart desarrolla un tratado encantador sobre la naturaleza de los sueños. Parafraseo deshulvanadamente algunas de sus hipótesis:

—Los sueños son un presente que se desplaza. Los sueños son únicamente presente. Resumir una sonata de Scarlatti es imposible. El modelo de los sueños no es el cuento. Es la música.

—Un sueño es una actividad donde las imaginertías laterales (detectables en la vigilia) dejan de ser latentes para mostrarse y ocupar la atención entera de la mente.

—En los sueños no suceden cosas, se desarrollan implicaciones. Un sueño es una conjetura de la imaginación que no ocurre en ninguna parte. No hay en los sueños detalles superfluos. En un sueño nada es anómalo, todo es igualmente significativo.

—El sueño es movimiento, lucha entre configuración y desvanecimiento. No importa qué significan los sueños, sino qué son. La adivinación y la interpretación de los sueños es irrelevante.

Hiriart se sitúa de inmediato entre quienes rechazan al sueño como visión profética y oscuridad de la razón. La querrela entre los chamanes y los filósofos es tan vieja como el propio sueño. Aunque la palabra *onirocrítica* fue divulgada por el adivinador Artemidoro de Daldis —quien vivió hacia fines

del siglo II d.C.—, su uso es anterior y defendía a los sabios de la influencia de la mánica, el arte de la adivinación que tuvo en los sueños su materia nutricia. Fueron materialistas como Anaxágoras y Demócrito quienes reivindicaron al sueño como función del cuerpo y no del alma. Los átomos, decía Demócrito, emiten imágenes que penetran a través de los sentidos. Los dioses mismos, como los demonios, son ídolos, imagos de los hombres. Hipócrates y sus amigos hablaron de sueños de origen divino, de los que se desprecuparon, para dedicarse, como médicos, del sueño como actividad humoral del cuerpo. El camino hacia la psicofisiología del sueño en Aristóteles se abrió.

Pero la otra vía, la de los sueños proféticos que admiró Homero, era entonces, como ahora, más atractiva para un público ávido de una explicación sobrenatural de la existencia. Quienes atraviesan la puerta de cuerno han sido Legión, los que prefieren la puerta de marfil son pocos. Antifón de Atenas escribió la primera *Interpretación de los sueños* junto con un *Arte de no sufrir*. La oniromancia será, hasta Freud, una gnosis terapéutica o no será. Platón dirá, inclusive, que el sueño es tan verosímil como la vigilia, dado que pasamos partes proporcionales de la vida en uno y otro estado. La propia muerte de Platón, mitificada por los pitagóricos, aparecerá como un misterio mánico.

La reacción de Aristóteles contra la oniromancia fue tan contundente como discreta. En los *Parva naturalia* hay tres pequeños tratados sobre el tema: "Del sueño y de la vigilia", "De los sueños" y "de la adivinación mediante el dormir". Estos opúsculos fueron compuestos en el último trecho de su vida, cuando el Estagirita regresa a Atenas tras la muerte de Platón y funda el Liceo. Los *Parva naturalia* son una obra ancilar que retrata a un Aristóteles volcado decisivamente hacia la ciencia natural. Sin embar-

go, la onirológica u oniocrítica aristotélica bien puede desprenderse del primer párrafo de la *Metafísica*, que estoy seguro que Hiriart tuvo presente al escribir *Sobre la naturaleza de los sueños*: "Todos los hombres por naturaleza desean saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones. Éstas, en efecto, son amadas por sí mismas, incluso al margen de su utilidad y más que todas las demás, las sensaciones visuales."

Resumida en los tres tratados hípnicos de los *Parva naturalia*, la doctrina oniocrítica de Aristóteles es, a su vez, la consecuencia de un texto precedente, "De la memoria y de la reminiscencia", base de la gno-seología occidental hasta la aparición de Descartes. En esas páginas Aristóteles desarrolla una noción de memoria selectiva sin la cual la idea del sueño como manifestación inmanente, antes que divina, no se sostiene. ¿Qué dice el Estagirita sobre el sueño en los *Parva naturalia*? En principio, asegura que el sueño —lo que el hombre vive mientras duerme— es, como todas las cosas, acto y potencia, facultad del alma y función del cuerpo, de tal forma que

- 1) la función corporal determina la facultad del alma para soñar.
- 2) Esa sensibilidad onírica descansa, como la actividad diurna, en el *sentido común*, pues es tan fácil olvidar un acto durante la vigilia como recordar un sueño. Y al contrario.
- 3) El sueño es una *actividad de la imaginación*.
- 4) El sueño no sólo representa imágenes, sino que genera opiniones y juicios.
- 5) Los deseos "naturales" forman parte del sueño. Quién tiene sed sueña con agua. Pero esos sueños no determinan la totalidad del fenómeno. Son sueños excrecionales.
- 6) Los sueños son sólo reales en la medida en que la imaginación puede serlo. La adivinación onírica es sólo una posibilidad sancionada por la estimable credulidad del vulgo.

Hugo Hiriart sólo cita en dos ocasiones a Aristóteles en *Sobre la naturaleza de los sueños*. No siendo su curioso tratado un repaso académico, sino un ensayo empírico y especulativo, no tenía obligación retórica alguna de reconocer sus deudas. Pero me atrevo a sugerir que la oniocrítica hiriartiana es un desarrollo tan puntual como magistral de los *Parva naturalia*. Averroes, el gran comentarista árabe de Aristóteles, resumirá la doctrina de su maestro en palabras que Hiriart podría firmar: "de todas las facultades del alma, los sueños están relacionados principalmente con la imaginación, ya se trate de sueños verdaderos, ya de sueños falsos."

La tesis central del escoliasta mexicano —los sueños son una actividad de la imaginación que funciona como desenlace del sentido común— es estrictamente aristotélica. Inclusive, lo que Hiriart llama *conjetura onírica* fue previsto por el Estagirita en el cuarto tratado de los *Parva naturalia*: "De la misma manera que acordarse de alguien no es el signo ni la causa de que esa persona se presente, de la misma manera los sueños no son tampoco ni el signo ni la causa de lo que ocurre, sino una simple conjetura. Es por lo que, también, muchos de los sueños no se realizan; la simple conjetura no es, en efecto, ni permanente, ni general." (463b)

En contraparte, si Hiriart toma de Aristóteles la noción de conjetura como vínculo onírico entre los sentidos, su explicación del prestigio oracular de los sueños habría fascinado al filósofo griego. La oracularidad del sueño, dice Hiriart, proviene de su impertinencia como estructura sinóptica. Lo que no puede ser narrado convencionalmente se convierte en un hervidero de signos fastos o nefastos. En este punto Hiriart aplaude la ambigüedad de Aristóteles ante la oniromancia. Y se suma a ella perdonándole la vida a Freud cuando lo tenía vendado ante el paredón. No es fá-

cil decidirse a fusilar al gran chamán de los modernos.

La ausencia coqueta y seductora del psicoanálisis en *Sobre la naturaleza de los sueños* no sólo es un cariñoso homenaje al Estagirita, sino una presencia relevante en la argumentación de Hiriart. Las filosofías naturalistas saben que la mínima concesión a las doctrinas trascendentes se paga cara. Más vale el escepticismo aristotélico que soltar el anatema contra quienes peregrinan por la puerta de cuerno. La mántica freudiana es anecdótica y arquetípica. Una lectura comparada de *La interpretación de los sueños* de Freud —en su versión final de 1909— y el libro del mismo título escrito por Artemidoro en la época del emperador Marco Aurelio, deja mal parados a quienes han pretendido dotar al psicoanálisis de un estatuto epistemológico. Aristóteles e Hiriart estarían de acuerdo en que la oniromancia freudiana, como la de Artemidoro, carece de valor científico —al menos en el sentido positivo del término. Ambas interpretaciones simbólicas reflejan las esperanzas y los terrores de los hombres de los siglos II y XIX, son un inventario ínfimo de la psicología ciudadana de la Viena burguesa o de la decadencia pagana, pero comparten similares equivalencias arquetípicas, como las que fijó, con una comprensión más rica de la antropología cultural, un Jung. Los paralelos entre Freud y Artemidoro no culminan en la aparente intemporalidad de la oniromancia. Ambos fueron terapeutas amados o aborrecidos por sus contemporáneos, padres de una manualística que popularizó la intimidad de los sueños. Cicerón alcanzó a lamentar la desaparición del espíritu aristotélico y la profusión de chamanes de toda laya. Pero un ilustrado como Cicerón no vaciló, al mismo tiempo, en consultar a los intérpretes de sueños cuando los sinsabores de la vida abrumaban su raciocinio. Procedió como muchos racionalistas

modernos. Pero nuestro Hiriart, como Aristóteles, deja el desvarío mántico a los platónicos, los románticos y los psicoanalizados. Al filósofo de la calle del Árbol, como al Estagirita, le importa cómo funcionan las cosas, no qué son. En días de ansiedad metafísica o de multitudinarias elaciones esotéricas, el llamado al sentido común, como la obra más elaborada de la imaginación creadora, es un alivio.

La psicofisiología aristotélica perdió su crédito hasta el Renacimiento, cuando Harvey y Vesalio demostraron la falsedad de las nociones clásicas sobre la circulación de la sangre o la respiración. La neurofisiología contemporánea, apoyada en el electroencefalograma, descubrió una etiología del sueño de origen bioquímico... Pero, curiosamente, los modernos desechamos la parte más racional de la onirocrítica aristotélica, la que otorga al sentido común la soberanía sobre los veleidosos cinco sentidos, cuyo número impedía su concordancia con los cuatro elementos primordiales. Es aquí donde Hiriart deja a Aristóteles y sigue a René Descartes, cuyo *Tratado del hombre*, *Las pasiones del alma* y las *Meditaciones metafísicas* guían su preceptiva, basada en el rechazo de toda "inherencia de atributos" propia de la escolástica. Su método es prodigar los juegos, los ejemplos y las dudas. El filósofo se transforma en hombre de teatro que dispone una perfecta maquinaria escénica donde los espectadores observamos maravillados las virtuosas piruetas acrobáticas de una inteligencia que nunca se cae del trapecio.

Ignoro si *Sobre la naturaleza de los sueños* ocupará un lugar en la onirocrítica contemporánea. No puedo ocuparme, por incompetencia, de la deuda de Hiriart con la filosofía analítica secular. Pero la originalidad es una superstición moderna que sólo superan quienes, como él, mantienen un diálogo vivo y chispeante con la tradición clásica.

Los antiguos resucitan, transfigurados, en manos de este "escritor titiritero" que incurre con alegría en las travesuras del espíritu. *Sobre la naturaleza de los sueños* enaltece al ensayo como género. Es una obra maestra de la imaginación crítica. Debo decir, en fin, que no requeri de mucha ciencia para rastrear algunas de las fuentes del autor. Hice trampa. Fui discípulo informal de Hugo Hiriart durante unos breves pero intensos meses. Jamás se tomó la molestia de leer las tonterías que redactábamos sus entenados. Dijo que más valía que aprendiéramos a pensar que a escribir. Y ordenó la lectura de Aristóteles, de Descartes y de *La anatomía de la melancolía* de Robert Burton. Cría cuervos y velarán tus sueños. ☛

JAIMÉ MORENO VILLARREAL

## ÁNGELUS\*

DE HUGO DIEGO BLANCO



COLECCIÓN CUADERNO DE VIAJE,  
CONACULTA, MÉXICO, 1995, 84 PP.

Un ángel dibujado por Marcelo Gauchat sobre un muro poblano es la ilustración de la portada del libro *Angelus* de Hugo Diego Blanco. En mi lectura, la huella visual que esta primera impresión ha mantenido, como por efecto de una persistencia retiniana que cribara la intelección de cada página, sesga mi apreciación de la obra. Hay algo de edificio en el libro, que me recuerda esos modelos

\* Texto leído en la presentación del libro que se llevó a cabo el 7 de septiembre en la Capilla Alfonso.

mentales de la mnemotecnia, donde imaginando un inmenso archivo con la forma de un palacio, el memorista deposita en cada portal, en cada corredor, en cada patio, en cada habitación, en cada mueble y cajón un motivo o argumento que él traerá a su memoria cada vez que deambule por el edificio. El verdadero arte de la memoria consistiría en saberse mover con libertad una vez dentro, hallando cada vez trayectorias, pasadizos, vislumbres, condensaciones en el espacio, vuelos en el tiempo. Así, la portada de Marcelo Gauchat sería una fachada, y el libro de Hugo Diego un palacio donde se hace y se visita la memoria.

No quisiera recaer en la alegoría arquitectónica del edificio. De un libro, sabemos que tiene frontispicio, pasajes, columnas y cornisas, e intuimos que leer es habitarlo. El *angelus* de Hugo Diego Blanco no es obra construida con una solidez que resistiría ese estímulo. Es algo mucho más aéreo. Tiene aire de familia, aire de lugar, aire de tierra. Su título me lo sugiere: un aire de *Angelus* del anochecer que reza a la hora en que la tierra se toca con el cielo, a la hora en que vuela el ángel. La memoria fulge con el crepúsculo que dura unos instantes. Poco después, todos los edificios se borran en el negro. ¿Qué es lo que ha brillado apenas y ahora se extingue para dar arranque al cielo estrellado? Esos muros de la ciudad, esas columnas de los edificios públicos, esas fachadas y cúpulas de las iglesias que destellaron sus amarillos, verdes, blancos y azules. No hablo llanamente de arquitectura, sino de azulejería.

La portada del libro toca la tierra con el cielo en un paño mural donde el ladrillo ritma con el azulejo. A ellos se sobrepone el ángel. Las composiciones de ladrillo y azulejo, tan características de la arquitectura poblana, son la criba imaginaria a través de la cual leo a

Hugo Diego en una sucesión de motivos que su escritura adhiere por los cantos, como si se tratase de paneles de azulejería.

Las piezas que Hugo Diego reúne, acopla y deriva en su libro son retóricamente familiares a esa cerámica policromada de series de dibujo diverso que colman los edificios poblanos. Y hablo de retórica tanto por el costado barroco de su estilo como por el costado fragmentario de su escritura. Costados que flanquean nudos de composición. En cada fragmento o teja hay un cruzamiento de líneas devanadas de la memoria, del sueño y de la historia, que se anudan creando pródigos motivos coloniales, chinoscos, renacentistas, mexicanistas, angélicos y angelopolitanos que conforman las tres secciones del libro, diversas en la medida en que el autor ensaya líneas alternas sobre articulaciones análogas.

La articulación de base estaría representada por tres colores: el color tierra de los ladrillos, que condensa el *locus* de Puebla, Cholula y Pahuatlán; y los colores azul y blanco. Azul del vuelo, por el que los ángeles se mueven libremente hilando y aun transgrediendo la memoria con la historia y el deseo. Blanco del registro por escrito, del libro que se lee y que se escribe, de la pluma de ángel y del térreo papel amate; blanco también del campo-santo, el otro mundo separado sólo por una barda de este mundo. Sobre esta articulación de base se tiene el alicatado.

La primera sección del libro, "Angelus", es el paño de la búsqueda de la historia. Su trayecto es el del juego en el laberinto. A diferencia del recorrido positivo del historiador que busca la solución, Hugo Diego se instala en el dédalo deteniéndose a apreciar las paredes, los corredores, los engaños, los entresijos. Luego escala el muro y se dirige por encima de la historia de un

punto a otro como si no existiera debajo enredo alguno, más que el que él inventa en lo alto. El paño del laberinto representa un mapa secreto de la ciudad de Puebla.

La segunda sección del libro, "La casa de las palomas", es el paño de la devoción. El fundamento es la vida, que se resuelve en morir, tanto en el sentido de afincarse como en el de detenerse. Detenerse a ver la tarde, detenerse a pensar, a escribir. Los azulejos son de motivos rurales y religiosos. Abren ventanas de una habitación hacia las montañas. La casa, modesta, se revela, en las franjas de sus azulejos que son un pueblo tendido, como un palacio vuelto hacia el exterior donde el azul nostálgico del paso de los difuntos y los locos se rodea de los amarillos, verdes y naranjas de querubines que regalan flores o venden pedacitos prehispánicos de barro. El paño de la devoción cubre la cúpula de un templo desde el cual se mira un campanario, otra cúpula y otra más.

La tercera sección, "En papel amate", es el paño de la escritura, un lambrín inspirado en modelos antiguos que lleva en el centro un escudo. Su genealogía, fragmentaria y sentenciosa, alinea las tejas del aforismo con el poema en prosa. El paño de la escritura es un muro modesto de habitantes de ciudad, hecho de nuevo con ladrillo y azulejo. Sobre él, alguien, posiblemente el propio autor, ha dibujado un ángel. O será que esa figura ya estaba ahí y es la humedad lo que la revela. O será el ángel que pasa en ese momento de silencio señalado por los espacios blancos entre fragmento y fragmento.

O será que en esta hora crepuscular ascienden a la luz las almas de los muertos, y los brillos de los azulejos acompañan con un último resplandor a un espíritu que pugna hacia lo alto. ☛

JAMES VALENDER

PROSA

DE LUIS CERNUDA



EDICIÓN DE DEREK HARRIS Y  
LUIS MARISTANY, 2 VOLS, SIRUELA,  
MADRID, 1994.

En otra nota (Vuelta, junio 1994) me ocupé de la nueva edición de la *Poesía* de Luis Cernuda, publicada en 1993. En 1994, nuevamente bajo el escrupuloso cuidado de Derek Harris y Luis Maristany, aparecieron los dos tomos que reúnen la *Prosa* de Cernuda, cumpliéndose así la excelente iniciativa de Siruela, que consiste no sólo en poner la obra del sevillano a disposición de una nueva generación de lectores (la edición anterior estaba agotada desde hace más de quince años) sino también en ofrecer al público la versión más completa y más fiel posible de esta obra.

Como en el volumen dedicado a la *Poesía*, en estos dos tomos de la *Prosa* los materiales se encuentran muy bien repartidos. En el primer tomo se juntan los cuatro libros de ensayos y estudios literarios publicados (o preparados para su publicación) en vida del autor: sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), su *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)* (1958) y los dos volúmenes de *Poesía y literatura* (1960 y 1964). Estos cuatro libros, y sobre todo los dos últimos, reúnen, sin duda, la parte más sustancial de la crítica literaria de Cernuda. En *Poesía y literatura* se juntan, entre otros, los ya clásicos ensayos sobre Manrique, Garcilaso, San Juan, Fray Luis y Aldana, así como los trabajos sobre otros

escritores predilectos suyos como Nerval, Baudelaire, Reverdy, Yeats y Gide. Al lado suyo también se encuentran textos en que el autor reflexiona con gran lucidez sobre su propia experiencia y formación como poeta. Y, de hecho, el principal interés de estas páginas, como del trabajo crítico de Cernuda en general, seguramente estriba en el hecho de haber sido escrito, casi siempre, desde la perspectiva del poeta y no del simple estudioso. Como escribió alguna vez Gabriel Zaid: "En pocos libros de crítica como en *Poesía y literatura* puede encontrar un joven poeta tantas observaciones prácticas, tanta verdad personal, una conversación tan viva, de un compañero de oficio".

El libro sobre los poetas ingleses del siglo XIX sigue siendo poco leído, o al menos poco comentado. Escrito, al igual que los *Estudios*, para justificar una beca de El Colegio de México, tal vez resienta su carácter circunstancial; aunque no tanto como algunos críticos han dado a entender. Como demuestra el capítulo dedicado a Shelley, por ejemplo, en que Cernuda pone en ridículo muchas de las ideas literarias y sociales del poeta inglés, o como también demuestra la decisión del autor de borrar de su libro toda consideración de la obra de lord Byron, *Pensamiento poético*, a pesar de la abundante información que ofrece, es cualquier cosa menos un aburrido manual escolar. De hecho, también puede leerse como otra plataforma desde la cual el poeta proyecta su propio esquema de valores poéticos; aunque no por ello habría que pasar por alto la importante contribución que hace Cernuda, a la vez, al conocimiento de figuras tan valiosas pero tan poco divulgadas en el mundo hispánico como Wordsworth, Coleridge, Browning y Hopkins.

El libro más apasionado de los cuatro (y un libro que su autor seguramente hubiera escrito aun cuando no tuviera ningún contrato

que justificar) es el de sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Motivo de fuertes disgustos en su momento, el libro ofreció una revisión a fondo de valores literarios considerados como sagrados en la España franquista. Enfocando a sus contemporáneos desde ángulos bastante novedosos, Cernuda abrió el camino para una revaloración de la obra de poetas relegados, como Unamuno y Moreno Villa, a la vez que animaba a las nuevas generaciones a deshacerse del peso, tal vez sofocante entonces, de figuras mayores como Pedro Salinas y Juan Ramón Jiménez, se trata, claro está, de otro ejemplo de una crítica interesada; es decir, de una crítica destinada a reivindicar los valores poéticos que el propio Cernuda creía ver encarnados en su poesía. Pero no por eso deja de ser una crítica sugerente y, en todo caso, saludable.

En la primera edición de los *Estudios*, llevado por un deseo de "compaginar la veracidad de su parecer con la consideración de la susceptibilidad ajena", Cernuda decidió, a última hora, suprimir las páginas que tenía escritas sobre Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Gerardo Diego y Rafael Alberti. En su primera edición de la *Prosa*, de 1975, Harris y Maristany restituyeron los textos dedicados a los tres primeros. Ahora, por fin, se completa la reconstrucción del libro al dar a conocer por primera vez el capítulo dedicado a Alberti y Diego. (Parece que Cernuda también escribió otro capítulo sobre Emilio Prados, pero que lo desechó mucho antes de dar su manuscrito por terminado.) En otras páginas de su libro Cernuda ya había dejado ver el poco aprecio que sentía por la poesía tanto de Alberti como de Diego, así que la dureza con que los trata aquí no sorprende.

En el caso de Diego, sólo los primeros libros creacionistas, *Imagen* y *Manual de espumas*, le siguen despertando algún interés. Con el tiempo, y sobre todo a partir de *Fabula*

de X y Z, el acento "entre irónico y cándido" de estas primeras colecciones se va perdiendo: "la gracia inocente desaparece y el ingenio malicioso lo sustituye". Aseveración que seguramente hubiera merecido mayor desarrollo. En cuanto a los versos más bien tradicionales de Diego, Cernuda los despacha sin más como "meros ejercicios académicos". A Rafael Alberti tampoco le va muy bien, y es que en su poesía, al igual que en la de Diego (con la que, no sin cierta malicia, la compagina), el sevillano encuentra como rasgo característico predominante un virtuosismo ingenioso que, si bien sorprende en un principio, a la larga resulta forzado e intrascendente. Se trata, desde luego, de una lectura bastante parcial, pero de una lectura que deja ver el carácter marcadamente romántico de la postura asumida por Cernuda, para quien la poesía implica una expresión más urgida, más fatal. Si el verdadero creador es impulsado por una fuerza que lo rebasa, tanto Alberti como Diego, según Cernuda, carecen de este impulso, de esta "interioridad".

En el segundo tomo de la *Prosa* se recogen, en primer lugar, los ensayos ocasionales que Cernuda nunca recogió en volumen. Entre ellos figuran dos trabajos no recopilados en la edición anterior de la *Prosa*: dos conferencias escritas en los años 40 para ser transmitidas por la BBC de Londres, una sobre el uruguayo Herrera y Reissig y otra dedicada a explicar lo que Cernuda entendía por el "Mito poético de Castilla". La primera, escrita con afán polémico, no hace en realidad más que confirmar la fuerte antipatía que siente Cernuda hacia el modernismo; aunque sí es curioso observar la atención prestada a la vertiente "pastoril" del uruguayo, como único elemento que, según Cernuda, lo redimiría: "Herrera y Reissig pudo alejarse del modernismo por ese camino, como Lugones, gracias a un sentimiento instintivo de la naturaleza y cierta graciosamente afectada

vena rural y provinciana, ya que el odio al natural, típico del verso francés, se filtra en el modernismo y lo califica y destina a languidecer entre preciosismos vulgares."

La otra conferencia resulta más novedosa dentro de este *corpus*; en realidad, es casi el único texto en que Cernuda pretende explicitar las bases ideológicas en que se sustentaba la visión de España que recreaba en poemas como "Ruiñeñor sobre la piedra" y "Silla del rey", y a la que había dado el nombre de "Sansueña". Coincidiendo en esto con los escritores del 98, Cernuda asevera que en lo colectivo "es nuestra historia quien nos crea". Partiendo de esta premisa argumenta que no es en las instituciones políticas donde hay que buscar la presencia de esta fuerza histórica, sino en el "mito poético nacional", que, en el caso de España, se encarna en Castilla; pero en una Castilla vista, no según los esquemas tradicionales, es decir como una voluntad de imperio, sino, al contrario, como una actitud de sacrificio y humildad. De ahí, según Cernuda, la presencia de ciertas cualidades raciales típicas, entre ellas "el desprecio de los bienes materiales, el amor a no ser nada, que hallamos encarnados en el místico castellano, la más noble expresión de nuestra tierra y espíritu". Curiosa contraparte de la visión nacionalista defendida por los franquistas, este mito de Castilla parece haber sido elaborado por Cernuda en los primeros años del exilio con el fin de construirse algún esquema de creencia que le permitiera confiar en la sobrevivencia, *malgré tout*, de su país y de los valores que él quería que lo conformaran. Con el paso del tiempo, se iría distanciando espiritualmente de España, pero de la España actual; nunca abandonaría por completo esta versión idealizada de la historia pasada, tal y como puede verse al leer sus *Variaciones sobre tema mexicano* (1952) o el "Díptico español", de *Desolación de la quimera* (1962).

Junto con los ensayos sueltos de Cernuda, en este segundo tomo se recogen también sus narraciones. Aunque no carentes por completo de interés, éstas representan sin duda una de las partes más débiles de la obra de Cernuda. Según el veredicto de Jaime Gil de Biedma: "Si en ninguna de sus narraciones faltan bellas páginas, todas se resenten de ese peculiar envaramiento de lo que fue cuidadosamente escrito y nació muerto". Tal vez contradiga esta contundente opinión la narración inédita que aquí se publica por primera vez y a la que los editores han puesto el título de "Diario de viaje". (Aunque por tratarse de un texto inconcluso, sería desde luego aventurado pretender llegar a conclusiones muy firmes al respecto; y en todo caso, su interés resulta ser más bien biográfico que estrictamente narrativo). Según leemos en las notas a la edición: "Se trata de un diario autobiográfico pero escrito en clave narrativa, relativo a unos pocos días de enero de 1933, con las impresiones de un viaje por tierras de Segovia (realizado efectivamente por el autor con el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas, aunque no se haga ninguna mención a tal circunstancia) y se concluye de regreso en Madrid." Ya contábamos con un breve ensayo, también de 1933, en que Cernuda aludía a este trabajo que realizaba para las Misiones Pedagógicas, un texto, por cierto, en que hablaba de la necesidad, por medio de iniciativas educativas de este tipo, de "dilatarse la rígida y mezquina vida española". En el "Diario de un viaje" lo que Cernuda nos ofrece es una descripción cruda y descarnada del profundo malestar que le produce el encuentro con esta "vida española", con la miseria y decadencia, tanto física como moral, de los pequeños pueblos que visita. Aunque lo que les da a estas páginas su fuerza tan peculiar tal vez sea la convivencia, junto con esta problemática, de otra preo-

cupación muy distinta, de orden personal: la exasperación que caracteriza la vida sentimental de Cernuda, agudizada aquí por el recuerdo de la relación amorosa que ha dejado tras de sí en Madrid (la relación con Serafín Ferro, el muchacho gallego que le inspirara los poemas de *Donde habite el olvido*). Y así se ve que el trabajo en las Misiones Pedagógicas, más allá de los buenos propósitos filantrópicos que pudiera representar, le permite a Cernuda descansar, en cierta medida, del infierno de su vida amorosa. Escapar por completo de sí mismo, desde luego, sería imposible; pero sus viajes por los vastos paisajes de Castilla tienen el gran atractivo de animarlo a soñar con una vida más libre de las ataduras sociales y humanas: "ir por esas tierras sin que el pensamiento se forjase tareas ni límites, como un ser provisional, dejando no sabemos dónde, lejos siempre, el ser definitivo y fastidioso que la solicitud ajena y la debilidad propia nos imponen". Es decir, como en tantas otras páginas de Cernuda, todo se orienta finalmente hacia una ilimitada disponibilidad espiritual, tal y como le había recomendado su mentor André Gide.

A las narraciones siguen dos obras de teatro de Cernuda, sus traducciones de *Troilo y Crésida* y *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, y una serie bastante extensa de piezas misceláneas, que incluye sus primeros poemas en prosa, breves anotaciones críticas, fragmentos de diarios diversos y tres entrevistas. En la sección de prosa miscelánea, se recogen varios textos nuevos, en que Cernuda aclara sus puntos de vista sobre temas tan variados como el teatro español de los siglos de oro ("¿Realista la literatura española...?"), su relación personal con España ("Los alimentos andaluces") y la cuestión secular de la homosexualidad ("Epentismo y epénticos"). Habría que resaltar asimismo el interés de la serie de

fragmentos de diario, cuyo conjunto nos ofrece una imagen sorprendentemente íntima del poeta, visto éste en su vertiente de amante, en su papel de comentarista político y social, pero sobre todo en su difícil relación consigo mismo como poeta: una relación caracterizada, por un lado, por la defensa de un legítimo orgullo, y, por otra, por recriminaciones consigo mismo, por dudas en cuanto a su verdadera capacidad como creador. "Probarme que no soy como éste y aquél, gentes que desprecio. Que hay algo, que hay algo... ¿Y si no es verdad?", apunta por ejemplo en abril de 1931. Y luego sigue: "Me destroza esta lucha estéril, esta fuerza amorosa que no teniendo nada a qué o a quién aplicarse se vuelve contra mí". No por nada Octavio Paz le llamaría al sevillano "el atormentador de sí mismo".

Finalmente, entre las entrevistas con que se cierra el tomo, se rescata, por primera vez, el texto de un interesante "Encuentro con Luis Cernuda en Londres", entrevista realizada por Augusto Roa Bastos en 1946 y que por diversos motivos se creía perdida. El texto retrata muy bien al poeta de entonces. Con su característica reserva Cernuda elude entregarse a varias de las discusiones que le plantea el paraguayo (sobre la influencia de la guerra mundial en la poesía inglesa y francesa, sobre el estado actual de la poesía en América Latina...), pero sí habla con gran claridad sobre temas que le atañen de forma más inmediata. Por ejemplo, sobre la necesidad del artista de conservar una absoluta independencia espiritual frente a cualquier dogma político. O también sobre la necesidad de combatir la deshumanización a que ha llevado la vida moderna industrializada: "No estaría de más reivindicar —dice— un ideal de cultura humanista sobre el materialismo de técnica científica. Destacar entre la masa de existencias uniformes que es hoy la sociedad, el contorno de la existencia

individual. Devolver al hombre su conciencia, que ha perdido, y con ella el conocimiento de su dignidad e indignidad conjuntas." Palabras cuya relevancia, para desgracia nuestra, no ha disminuido con el paso del tiempo, sino todo lo contrario.

Quedan resumidas así sólo algunas de las muchas novedades que ofrece esta reedición de la *Prosa* de Cernuda; novedades que sin duda harán que estos dos tomos atraigan al lector asiduo del poeta y no sólo al lector novel. Cabría agregar que completan esta espléndida edición una extensa bibliografía crítica, así como una excelente introducción sobre "El ensayo literario de Luis Cernuda" en la que Luis Maristany nos abre nuevas perspectivas sobre lo mucho y muy sugerente realizado por Cernuda en este campo. En fin, en contra de todo cuanto el sevillano pronosticaba y temía, su obra ha sido reeditada, en su ausencia, con un cuidado y un rigor inmejorables. 

ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO

**LA HABANA  
1952-1961:  
EL FINAL DE UN MUNDO,  
EL PRINCIPIO DE UNA  
ILUSIÓN**

ED. de JACOBO MACHOVER



ALIANZA EDITORIAL, SERIE MEMORIA DE  
LAS CIUDADES, MADRID, 1995.

**U**n viajero que regresara hoy a La Habana lo primero que notaría son las ruinas de otra ciudad. Ruinas que, sin em-

bargo, han seguido marcando la distribución y la importancia del espacio habanero. Debajo de la Habana socialista (ahora "socialista pero no tanto") está la urbe de los años '50: cuatro décadas después los edificios principales siguen siendo los mismos, las zonas de importancia también, los escasos restos de la otrora intensísima vida nocturna tienen lugar en los mismos escenarios.

Con una notable nostalgia de esa ciudad hundida, Jacobo Machover ha reunido una serie de ensayos en torno a esa otra Habana que es la misma, labor de arqueología memoriosa en contra de la ideología de "borrón y cuenta nueva" que acompañó a la revolución de 1959. Queriendo acabar con el espectáculo decadente, la revolución consiguió algo que parecía imposible: convertir La Habana en una ciudad fantasma, unificada y moralista.

Hacer la historia de una ciudad no es solamente seguir la huella de su espacio: hay que encontrar también el ambiente, los personajes, la derrota silenciosa de la ideología ascética: la Habana no fue nunca —a pesar de los sucesivos intentos— una ciudad utópica, no celebró nunca la fiesta del número ni se plegó al paradigma conventual propugnado por socialistas decimonónicos. Como buena ciudad barroca, se mantuvo en la elipsis alterna de dos centros: el colonial, la Habana Vieja y doméstica del intramuros, urbe doméstica a la altura de la ventana, ciudad que se recoge temprano; y el Vedado, con sus modernos rascacielos, sus espacios abiertos al mar y su vida nocturna. La primera parte de la antología, dedicada precisamente al urbanismo, a la percepción de la ciudad como espacio, hace un poco la historia de ese desplazamiento del primer punto al segundo: de la Habana provinciana de las crónicas de Lezama, ciudad pequeña de santo patrón, y la Habana desbordante, la Habana del convertible y del Túnel que atraviesa la Bahía, la ciudad que

nadie podría describir mejor que los "tres tristes tigres" de Guillermo Cabrera Infante. Cabrera, extrañamente ausente en esta antología, es sin embargo una presencia que recorre el libro. Sin él, es imposible contruir la memoria de aquella Habana de la que *Paradiso* nos había dado sólo la perspectiva peatonal. Los protagonistas de *TTT* (alguien me hace notar que son también tres los protagonistas de *Cecilia Valdés*, la novela de Villaverde que funda la ciudad colonial) inventan una ciudad de madrugada llena de músicos, gordas, galanes y carcajadas. Habana de la velocidad, de la farándula, de la moda, del juego y del juego de citas.

Se nos ha hecho creer que en los cincuenta, La Habana fue una ciudad de sangre, de guerra perpetua, una ciudad de manifestaciones y combates. Cabrera dice que es La Habana donde sólo se vio la sangre y se olvidó el alcohol. La antología de Machover hace un poco la historia de esa mistificación, cuenta de la política habanera de una "década trágica" donde el alcohol era más abundante que la sangre. Desde el golpe de estado de Batista, en 1952, el ascenso y caída del Partido Ortodoxo de Chivás y la universidad insurrecta donde prosperó un personaje que empezó como gángster y terminó de presidente autonómado.

Una tercera sección, titulada (con parcialidad incomprensible) *Orígenes* se ocupa en realidad del mundo cultural de tres revistas habaneras: *Orígenes*, *Ciclón* y el semanario *Lunes de Revolución*. *Orígenes* llevaba consigo el germen de su propia disidencia. Las polémicas no se hicieron esperar. Pasamos no sólo de una ciudad a otra, sino de una "cubanidad" a otra. Generaciones posteriores (guiadas por un Virgilio Piñera tentativamente actual) desplazaron la pregunta origenista por el Ser cubano con una vitalista respuesta por la Existencia cubana y por el compromiso público.

El mundo de los pintores, la música de Beny Moré, las presentaciones noctámbulas del Chori, la música clásica y el ballet, la radio de folletones como *El derecho de nacer*, la televisión, el cine, Hemingway... son los tópicos culturales de aquellos años, ahora descritos por testigos privilegiados: José Triana, César Leante o Carlos M. Luis. Un buen día, como dice la guaracha, "se acabó la diversión/ llegó el Comandante y mandó a parar". Había aparecido la ilusión revolucionaria, el nuevo nacimiento purificador en el que casi todos creyeron. La fiesta que era La Habana se había terminado: nacía la Habana solar, la Habana A.M. que censuraba su lado P.M. Néstor Almendros explica por qué un cortometraje de 15 minutos que mostraba la vida nocturna de los heroicos días de Girón, pudo provocar el comienzo de la represión contra cualquier creación independiente. Una crónica hilarante del primer viaje de Jean-Paul Sartre a La Habana (viaje arquetípico que se repite hasta hoy, en las figuras deslumbradas de intelectuales y políticos) contado por su intérprete, el escritor cubano Juan Arcocha, precede al último de los ensayos del libro, donde Pío Serrano busca las razones de la ceguera, las causas que ocultaron al dictador tras la máscara del visionario y que hicieron de la isla un modelo para la izquierda mundial. La revolución ocupó el espacio del Carnaval, la energía fluía ahora por otros cauces.

Confieso que abrí este libro con desconfianza. Lo cierro con entusiasmo. De alguna manera, cada uno de los ensayos se ha ido complementando y la nostalgia colectiva ha pasado entre las ruinas. Regreso entonces a la ciudad de la memoria, a la urbe del gabinete, al juego verbal de Bustrofedon: patriarca de la antigénesis. Conclusión de una ciudad, ese poema admirable *Testamento del pez*, con el que Gastón Baquero abre el volumen: "Yo te amo, ciudad/ cuando

cupación muy distinta, de orden personal: la exasperación que caracteriza la vida sentimental de Cernuda, agudizada aquí por el recuerdo de la relación amorosa que ha dejado tras de sí en Madrid (la relación con Serafín Ferro, el muchacho gallego que le inspirara los poemas de *Donde habite el olvido*). Y así se ve que el trabajo en las Misiones Pedagógicas, más allá de los buenos propósitos filantrópicos que pudiera representar, le permite a Cernuda descansar, en cierta medida, del infierno de su vida amorosa. Escapar por completo de sí mismo, desde luego, sería imposible; pero sus viajes por los vastos paisajes de Castilla tienen el gran atractivo de animarlo a soñar con una vida más libre de las ataduras sociales y humanas: "ir por esas tierras sin que el pensamiento se forjase tareas ni límites, como un ser provisional, dejando no sabemos dónde, lejos siempre, el ser definitivo y fastidioso que la solicitud ajena y la debilidad propia nos imponen". Es decir, como en tantas otras páginas de Cernuda, todo se orienta finalmente hacia una ilimitada disponibilidad espiritual, tal y como le había recomendado su mentor André Gide.

A las narraciones siguen dos obras de teatro de Cernuda; sus traducciones de *Troilo y Crésida* y *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, y una serie bastante extensa de piezas misceláneas, que incluye sus primeros poemas en prosa, breves anotaciones críticas, fragmentos de diarios diversos y tres entrevistas. En la sección de prosa miscelánea, se recogen varios textos nuevos, en que Cernuda aclara sus puntos de vista sobre temas tan variados como el teatro español de los siglos de oro ("¿Realista la literatura española...?"), su relación personal con España ("Los alimentos andaluces") y la cuestión secular de la homosexualidad ("Epentismo y epénticos"). Habría que resaltar asimismo el interés de la serie de

fragmentos de diario, cuyo conjunto nos ofrece una imagen sorprendentemente íntima del poeta, visto éste en su vertiente de amante, en su papel de comentarista político y social, pero sobre todo en su difícil relación consigo mismo como poeta: una relación caracterizada, por un lado, por la defensa de un legítimo orgullo, y, por otra, por recriminaciones consigo mismo, por dudas en cuanto a su verdadera capacidad como creador. "Probarme que no soy como éste y aquél, gentes que desprecio. Que hay algo, que hay algo... ¿Y si no es verdad?", apunta por ejemplo en abril de 1931. Y luego sigue: "Me destroza esta lucha estéril, esta fuerza amorosa que no teniendo nada a qué o a quién aplicarse se vuelve contra mí". No por nada Octavio Paz le llamaría al sevillano "el atormentador de sí mismo".

Finalmente, entre las entrevistas con que se cierra el tomo, se rescata, por primera vez, el texto de un interesante "Encuentro con Luis Cernuda en Londres", entrevista realizada por Augusto Roa Bastos en 1946 y que por diversos motivos se creía perdida. El texto retrata muy bien al poeta de entonces. Con su característica reserva Cernuda elude entregarse a varias de las discusiones que le plantea el paraguayo (sobre la influencia de la guerra mundial en la poesía inglesa y francesa, sobre el estado actual de la poesía en América Latina...), pero sí habla con gran claridad sobre temas que le atañen de forma más inmediata. Por ejemplo, sobre la necesidad del artista de conservar una absoluta independencia espiritual frente a cualquier dogma político. O también sobre la necesidad de combatir la deshumanización a que ha llevado la vida moderna industrializada: "No estaría de más reivindicar —dice— un ideal de cultura humanista sobre el materialismo de técnica científica. Destacar entre la masa de existencias uniformes que es hoy la sociedad, el contorno de la existencia

individual. Devolver al hombre su conciencia, que ha perdido, y con ella el conocimiento de su dignidad e indignidad conjuntas." Palabras cuya relevancia, para desgracia nuestra, no ha disminuido con el paso del tiempo, sino todo lo contrario.

Quedan resumidas así sólo algunas de las muchas novedades que ofrece esta reedición de la *Prosa* de Cernuda; novedades que sin duda harán que estos dos tomos atraigan al lector asiduo del poeta y no sólo al lector novel. Cabría agregar que completan esta espléndida edición una extensa bibliografía crítica, así como una excelente introducción sobre "El ensayo literario de Luis Cernuda" en la que Luis Maristany nos abre nuevas perspectivas sobre lo mucho y muy sugerente realizado por Cernuda en este campo. En fin, en contra de todo cuanto el sevillano pronosticaba y temía, su obra ha sido reeditada, en su ausencia, con un cuidado y un rigor inmejorables. ♣

ERNESTO HERNANDEZ BUSTO

**LA HABANA  
1952-1961:  
EL FINAL DE UN MUNDO,  
EL PRINCIPIO DE UNA  
ILUSIÓN**

ED. de JACOBO MACHOVER



ALIANZA EDITORIAL, SERIE MEMORIA DE  
LAS CIUDADES, MADRID, 1995.

**U**n viajero que regresara hoy a La Habana lo primero que notaría son las ruinas de otra ciudad. Ruinas que, sin em-

bargo, han seguido marcando la distribución y la importancia del espacio habanero. Debajo de la Habana socialista (ahora "socialista pero no tanto") está la urbe de los años '50: cuatro décadas después los edificios principales siguen siendo los mismos, las zonas de importancia también, los escasos restos de la otrora intensísima vida nocturna tienen lugar en los mismos escenarios.

Con una notable nostalgia de esa ciudad hundida, Jacobo Machover ha reunido una serie de ensayos en torno a esa otra Habana que es la misma, labor de arqueología memoriosa en contra de la ideología de "borrón y cuenta nueva" que acompañó a la revolución de 1959. Queriendo acabar con el espectáculo decadente, la revolución consiguió algo que parecía imposible: convertir La Habana en una ciudad fantasma, unificada y moralista.

Hacer la historia de una ciudad no es solamente seguir la huella de su espacio: hay que encontrar también el ambiente, los personajes, la derrota silenciosa de la ideología ascética: la Habana no fue nunca —a pesar de los sucesivos intentos— una ciudad utópica, no celebró nunca la fiesta del número ni se plegó al paradigma conventual propugnado por socialistas decimonónicos. Como buena ciudad barroca, se mantuvo en la elipsis alterna de dos centros: el colonial, la Habana Vieja y doméstica del intramuros, urbe doméstica a la altura de la ventana, ciudad que se recoge temprano; y el Vedado, con sus modernos rascacielos, sus espacios abiertos al mar y su vida nocturna. La primera parte de la antología, dedicada precisamente al urbanismo, a la percepción de la ciudad como espacio, hace un poco la historia de ese desplazamiento del primer punto al segundo: de la Habana provinciana de las crónicas de Lezama, ciudad pequeña de santo patrón, y la Habana desbordante, la Habana del convertible y del Túnel que atraviesa la Bahía, la ciudad que

nadie podría describir mejor que los "tres tristes tigres" de Guillermo Cabrera Infante. Cabrera, extrañamente ausente en esta antología, es sin embargo una presencia que recorre el libro. Sin él, es imposible contruir la memoria de aquella Habana de la que *Paradiso* nos había dado sólo la perspectiva peatonal. Los protagonistas de *TTT* (alguien me hace notar que son también tres los protagonistas de *Cecilia Valdés*, la novela de Villaverde que funda la ciudad colonial) inventan una ciudad de madrugada llena de músicos, gordas, galanes y carcajadas. Habana de la velocidad, de la farándula, de la moda, del juego y del juego de citas.

Se nos ha hecho creer que en los cincuenta, La Habana fue una ciudad de sangre, de guerra perpetua, una ciudad de manifestaciones y combates. Cabrera dice que es La Habana donde sólo se vio la sangre y se olvidó el alcohol. La antología de Machover hace un poco la historia de esa mistificación, cuenta de la política habanera de una "década trágica" donde el alcohol era más abundante que la sangre. Desde el golpe de estado de Batista, en 1952, el ascenso y caída del Partido Ortodoxo de Chivás y la universidad insurrecta donde prosperó un personaje que empezó como gángster y terminó de presidente autonómado.

Una tercera sección, titulada (con parcialidad incomprensible) *Orígenes* se ocupa en realidad del mundo cultural de tres revistas habaneras: *Orígenes*, *Ciclón* y el semanario *Lunes de Revolución*. *Orígenes* llevaba consigo el germen de su propia disidencia. Las polémicas no se hicieron esperar. Pasamos no sólo de una ciudad a otra, sino de una "cubanidad" a otra. Generaciones posteriores (guiadas por un Virgilio Piñera intencionalmente actual) desplazaron la pregunta origenista por el Ser cubano con una vitalista respuesta por la Existencia cubana y por el compromiso público.

El mundo de los pintores, la música de Beny Moré, las presentaciones noctámbulas del Chori, la música clásica y el ballet, la radio de folletones como *El derecho de nacer*, la televisión, el cine, Hemingway... son los tópicos culturales de aquellos años, ahora descritos por testigos privilegiados: José Triana, César Leante o Carlos M. Luis. Un buen día, como dice la guaracha, "se acabó la diversión/ llegó el Comandante y mandó a parar". Había aparecido la ilusión revolucionaria, el nuevo nacimiento purificador en el que casi todos creyeron. La fiesta que era La Habana se había terminado: nació la Habana solar, la Habana A.M. que censuraba su lado P.M. Néstor Almendros explica por qué un cortometraje de 15 minutos que mostraba la vida nocturna de los heroicos días de Girón, pudo provocar el comienzo de la represión contra cualquier creación independiente. Una crónica hilarante del primer viaje de Jean-Paul Sartre a La Habana (viaje arquetípico que se repite hasta hoy, en las figuras deslumbradas de intelectuales y políticos) contado por su intérprete, el escritor cubano Juan Arcocha, precede al último de los ensayos del libro, donde Pío Serrano busca las razones de la ceguera, las causas que ocultaron al dictador tras la máscara del visionario y que hicieron de la isla un modelo para la izquierda mundial. La revolución ocupó el espacio del Carnaval, la energía fluita ahora por otros cauces.

Confieso que abrí este libro con desconfianza. Lo cierro con entusiasmo. De alguna manera, cada uno de los ensayos se ha ido complementando y la nostalgia colectiva ha pasado entre las ruinas. Regreso entonces a la ciudad de la memoria, a la urbe del gabinete, al juego verbal de Bustrofedon: patriarca de la antigénesis. Conclusión de una ciudad, ese poema admirable *Testamento del pez*, con el que Gastón Baquero abre el volumen: "Yo te amo, ciudad/ cuando

persistes./ cuando la muerte tiene  
que sentarse/ como un gigante  
ebrio a contemplarte..."

DAVID MEDINA PORTILLO

## ARDICIA

DE JOSÉ-MIGUEL ULLÁN



CATEDRA, MADRID, 1995. EDICIÓN,  
PROLOGO Y NOTAS DE MIGUEL CASADO

**A**rdicia es una antología realizada con los hasta ahora quince libros de poesía escritos por José-Miguel Ullán (Salamanca, 1944). Quince libros que desde *El jornal* (1965) a su más reciente volumen, *Razón de nadie* (1994), conforman una de las obras más firmes en el escenario de la poesía española actual. Una obra firme pero a la vez difícil de conciliar con el conjunto de voces que, en mayor o menor medida, marcan las reglas de uso para aquella poesía. En este sentido, Ullán trabaja acentuando cada vez más las exigencias de una poética profundamente personal; una poética extrema por lo que concierne a su evolución formal, a sus elementos temáticos y a la ubicación que el autor le otorga frente al fenómeno de otras artes, especialmente ante la pintura. A este respecto y salvo el ejemplo de Octavio Paz, no existen en México obras de referencia que nos ayuden a aprehender la particular dimensión creada por el diálogo de estos dos lenguajes. Por su lado, si pensamos en España los nombres se multiplican aunque cada uno es, a su vez, un aparte cuya reunión con los otros no logra conformar un grupo con intenciones del todo

acordes. Ráfols-Casamada, José Manuel Broto, Francisco Pino y Joan Brossa, por citar varios de esos nombres, comparten con Ullán el aire que mantiene viva esta voluntad poético-plástica; no obstante, nada tan radicalmente individual como un poema de Casamada y otro de *Ardicia*, por ejemplo.

Entre ellos no existe esa homogeneidad que sí ostentan los recién llegados de la poesía de la "experiencia" o, por su parte, los hoy afiliados al realismo y la "nueva sentimentalidad". Ullán quedará siempre a un lado de estos denominadores comunes de escritura y de lectura manteniendo, desde hace décadas, un espacio que no es marginal sino distancia irónica, honor poético y limpieza crítica. Así lo reflejan las páginas del autor recogidas en la antología de poéticas que Pedro Provencio publicó en los años ochenta. Ahí Ullán delimitó lo que al momento pudo tomarse como una simple excentricidad que afirmaba, sin titubeos, la práctica de una "poesía sin sentido". Sin embargo, bastaría con leer alguno de sus libros para advertir de qué modo esa afirmación aparece fincada en las profundidades de la experiencia poética determinando, entre otras cosas, una crítica sin obstáculos del sujeto poético. En este aspecto, uno de los párrafos del extenso prólogo de Miguel Casado no podía ser más explícito: "(la poesía de Ullán) es previa a la voz, quizá la forma misma del azar sonando en el oído, la *mano* que escribe sola."

Una poesía sin sentido viene a ser una escritura de los sentidos, literalmente. En efecto, hay en cada poema de Ullán una especie de tabla de equivalencias donde el tacto, la vista y el oído, desatan cadenas de relaciones sin la participación directa de un sujeto elector, representado, en este caso, por el autor que seguiría las leyes de su propia razón poética. Esta sería, creo, una de las causas que explican la cono-

cida oscuridad en la poesía de Ullán. Oscuridad destacada pero también descifrada ya por Miguel Casado mediante la exacta cita de dos renglones escritos por Lezama: "Se pinta a oscuras y el nacer de los colores/ hace la luz". Hay así sobre las páginas de *Manchas nombradas* (1984), *Visto y no visto* (1993) y *Razón de nadie* (1994), por ejemplo, el registro fiel de un recorrido por el mundo de las formas en cuanto materia audible, visible y tangible. El orden de las cosas sobresale no por su dimensión figurativa sino, apenas, por sus cualidades más elementales: textura, humedad, brillo, calor, peso, sonido, color, opacidad, dureza, sabor, etc. Cualidades que, en efecto, desintegran el mundo reduciéndolo a su última expresión material; estado a partir del cual surge, asimismo, un lenguaje en donde dicha materialidad alcanza cierta abstracción, algo de soledad metafísica.

El trabajo de Ullán con pintores como Chillida, Tàpies, Saura, Vicente Rojo, Miró y Sempere, etcétera, es un ejemplo en donde el mundo de las sensaciones transformado en materia verbal ocupa el primer plano. Ullán, en efecto, no acompaña ni comenta "poéticamente" al motivo pictórico que tiene enfrente. En ese sentido, Broto, Chillida, Barceló, Sicilia y Anish Kapoor, participaron sólo como antetexto a partir del cual surge una serie de poemas que, en lo personal, considero de lo mejor escrito por Ullán en las últimas fechas. Se trata de los cinco poemas largos que componen "Manchas nombradas II", sección de *Visto y no visto* ahora recogida en parte por Miguel Casado en *Ardicia*. Ahí y frente al universo de líneas, colores, texturas y volúmenes propio de la pintura o la obra plástica, Ullán preserva la base esencialmente verbal de la poesía. Es decir, crea un universo autónomo en donde resplandecen los puntos magnéticos suscitados por el encuentro de palabra e imagen pero, sobre todo,

donde el lenguaje acentúa su dimensión de cosa escrita, pronunciable pero a la vez hecha de silencios, de frases y blancos que son escalas de la respiración y, por lo mismo, una huella que destaca al poema en cuanto proceso, despla-

zamientos y radiaciones de un acto de lenguaje.

Un comentario final, necesario: Miguel Casado, a quien debemos esta notable antología, nos ofrece en el prólogo una detallada apreciación de las varias facetas de esta

poesía; siempre inteligente, con un firme conocimiento de la tradición y la poesía contemporánea, ha delimitado con gran acierto la figura poética de Ullán acercándonos así y según creo a una obra ya imprescindible. ▀

