

GEORGE STEINER

CAHIERS 1957-1972

De E.M. Cioran



Avant-propos de Simone Boué. París, Gallimard, 990 pp.

Según los usos y costumbres que sus editores se empeñan en defender contra las odiosas leyes del mercado, el suplemento dominical del periódico *La Crónica* de hoy publicó sin permiso estas páginas, en una traducción que compensa su alejamiento del original con una pareja cercanía a nuestra. Ofrecemos a los lectores la versión de Adolfo Castañón, traductor y editor de *After Babel* (Después de Babel, FCE), el gran ensayo de George Steiner sobre la traducción. El título con el que se publicó en el *Times Literary Supplement* es "Canción del aspirante a hijo de verdugo".

¿Qué hay aquí? Un leviatán de un millar de páginas que se anuncia como el texto de los treinta y cuatro cuadernos, de formato idéntico, que E.M. Cioran conservó desde el verano de 1957 hasta el verano de 1972. Simone Boué, una de las contadas amistades del aforista solitario, los descubrió después de la muerte de Cioran. Ella murió en un acci-

dente en septiembre de 1997, dejando un prólogo muy breve. Esta presentación reverente y apasionada sobre un tema político-literario crucial deja a todas luces una pregunta sin respuesta.

¿Cioran pensaba encauzar hacia alguna forma de publicación, en particular póstuma, este "journal" reiterativo, monótono, no pocas veces indiscreto? A ratos, en junio de 1971 por ejemplo, parece haber planeado publicar una colección de extractos a partir de estos *cahiers* con el título característico y sin duda emblemático de *El error de nacer*.

Sea como sea, en la mayoría de los lugares, Cioran parece haber considerado estos retazos como una suerte de ejercicio terapéutico, como una forma de mantener la mano activa en la práctica de la escritura durante largos períodos de esterilidad y frustración. "Este ejercicio cotidiano tiene sus ventajas; me permite estar cerca de las palabras y verter en ellas tanto mis obsesiones como mis caprichos".

Simone Boué niega que estos registros voluminosos constituyan un diario. Más bien, dice ella, se tiene la impresión de estar ante esbozos, borradores. A decir verdad, pese a todo, buena parte de este compendio equivale a un diario, repleto de anécdotas, apuntes de encuentros personales, episodios de la vida literaria e íntimas exasperaciones. Boué menciona cómo Cioran tachó un cierto número de nombres propios substituyéndolos por iniciales (o por "x") como si Cioran se preguntara si algún día, a final

de cuentas sus *Carnets*, no sería publicados.

Aquí, de nuevo, reina la oscuridad. ¿La editora finada, quien reclama haber sido testigo de varios de los incidentes aquí relacionados, ejerció su propio juicio acerca de lo que debería o no ser omitido o soslayado? ¿Cuán virgen, cuán completa es esta crónica *d'outré tombe*? La pregunta llega a ser acuciante respecto de los párrafos extrañamente omitidos sobre la política del joven Cioran. A Boué le indigna que estos pecados de juventud, del "jeune homme provocateur et fou... dans un lointain passe" (del joven provocador y loco... que él fue en un pasado remoto) hayan llevado no hace mucho a que se denigrara a Cioran. Pero tal vez la cosa empeoraría si nos preguntáramos cuáles habrían sido o no sus decisiones editoriales en relación con los pasajes pertinentes.

La discusión de lo que deben o no haber sido sus decisiones editoriales relativas a los pasajes relevantes a lo mejor agravaría las cosas. Que un legado tan caudaloso y prodigiosamente publicado pueda aparecer sin aparato adecuado o, más aún, desprovisto de cualquier presentación razonada ronda lo escandaloso. Entristece que haya salido así bajo el sello francés de mayor prestigio.

Este libro —si se trataba de que tal fuese— apenas invita a la lectura sostenida. Invita, más o menos, a la selección azarosa. Pero "invitar" puede ser de plano un verbo erróneo. Entre las diversas antologías temáticas que podrían entresacarse de los

Cahiers está la del escarnio y del auto-escarnio. Este motivo domina la expresión de Cioran. Los cuadernos añaden poco a una bilis y negrura ya características, pero dan cuerpo a la parte más privada del guardarropa. Cioran pregona que su misión es la de estar en rebelión contra la vida y contra la especie humana en sus abyectas encarnaciones de un destino vulgar e ilusorio.

"Me hubiera gustado ser hijo de un verdugo" (una obvia fuente de esta idea es De Maistre y su alianza con la nobleza eminente de la pena capital). La guerra nuclear sería una especie de "encantamiento... por fin el mundo sin hombres". Tanto es el horror que Cioran tiene de sí mismo que se debe afanar sin remedio en un destino de abyección. Cuán absurdo por parte de Sócrates exhortar al auto-conocimiento. *Je hais les jeunes* ("Odio a los jóvenes"); su misma juventud le recuerda a Cioran su propio censurable pasado y aquellas profesiones biológico-sociales de fe en el futuro que ahora considera locura. "Uno solo ama de veras a un amigo cuando está muerto". "Vivir es secretar bilis".

Al escrutar su propia *neurosis*, el señor Cioran considera a Hitler su único rival: "...par temperamente j'étais un Hitler sans fanatisme, un Hitler aboulique" ("Por temperamento yo era una Hitler sin fanatismo, un Hitler abúlico"). La criminalidad de la procreación fue su percepción central, y llegó a ella antes de cumplir veinte años. "Todos los padres son o bien irresponsables o bien asesinos". Este axioma (para nada original) entraña una misoginia obstinada y a menudo brutal. Con muy pocas aunque significativas excepciones —entre ellas la de Isabel de Austria, cuya memoria suscita la devoción de Cioran en un estilo a la vez macabro y relumbrante de kitsch—, las

mujeres son una diversión trivial, que más vale eludir.

Si en las horas finales en el bunker, Hitler repentinamente hubiese respondido no a la pregunta formal "¿Es usted Ario?", que le fue planteada durante su boda con Eva Braun, "esa hubiese sido la réplica más extraordinaria en la Historia". En vez de eso dijo "sí" sucumbiendo a la rutina pequeño-burguesa. (En esta morosa viñeta aparece Cioran de cuerpo entero.)

Cahiers 1957-1972 exhibe con estridente reiteración algunas de las fuentes de este odio y este aborrecimiento de sí mismo. Cioran se siente como un exiliado incluso del exilio. Rumania y el idioma rumano que fueron su cuna y donde por vez primera se bañó, donde por vez primera reconoció la vileza de la historia y de la condición humana, merodean su existencia parisina como fantasmas.

Los mensajes, los visitantes provenientes de este pasado en cenizas son a la par ardentemente mirados y temidos. Existen enfermedades físicas que la arrogancia incompetente de los médicos franceses se inclina a atenuar como psicósomáticas. Por encima de todas está la náusea humillante del insomnio. A partir de estos cuadernos se podría recopilar un verdadero florilegio de "noches en blanco". Cioran se ocupa de todos y cada uno de los aspectos de la carencia de sueño. ¿Quién si no Cioran podría equiparar al insomnio con la tiranía "desde Calígula hasta Hitler"? El déspota "yace despierto, eso lo define". Cuando las palabras resultan ser una barrera, cuando la existencia misma aparece como un error vulgar, el insomnio embota y a la vez enloquece al cerebro. ¿Qué otra salida puede haber sino el suicidio? La pregunta se plantea una y otra vez. Es fama que todos los textos de Cioran giran a su alrededor.

Esta obsesión central y la "anti-retórica" consecuente tornan ineludible la cuestión sobre la seriedad de Cioran. ¿Cuánto de este histriónico nihilismo se sostiene? ¿Qué tanto es pose y calculada figuración en estilo romántico tardío? ¿Verdad amarga y mendacidad están aquí inextricablemente entrelazadas? Cioran no se dio muerte a sí mismo ni cayó en el colapso de un silencio demencial. Aquí el contraste con Artaud resulta más que sugerente. Y pese a que hizo de la soledad más extrema. —"*Seul vivant et Seul mort*" (Solo viviente y Solo muerto) como pone Boué con bombo—, su pasaporte y contraseña, Cioran hizo acto público de sus tendencias a la carnicería de sí mismo, de su desdén por la vasta mayoría de sus prójimos humanos y de su transparente sentido del propio virtuosismo intelectual formal. Pónganse estos *Cahiers* junto al *Zibaldone* de Leopardi: la comparación es lesiva. La desesperación de Leopardi no es menos honda pero está filosóficamente argumentada y ennoblecida por una casi infalible discreción cordial.

En muchos puntos, Cioran lo sorprende a uno como un empresario del "infinito negativo". Y sin embargo aguarda al lector una negra diversión. Las asperezas de Cioran sobre escritores y pensadores vivos y muertos fueron recogidos en los mentideros de París. Estas salidas tienen alas. El preciosismo de Roland Barthes "lo hace a uno vomitar". Camus, "un excelente escritor menor", muere cuando ya no tiene nada más que decir. Blanchot y Bataille son "mentes desordenadas cuya palabrería carece de chispa o de ironía". Rousseau: "un odioso histórico". El Dr. *Faustus* de Thomas Mann es un ejemplar de primer orden del fastidio alemán (*boche*). Freud produce "porno-graffa casi científica", sus hipóte-

sis son "fáciles hasta el delirio". Kierkegaard, a quien Cioran debe tanto, era locuaz y difuso; qué pena que no hubiese sido capaz de concentrar su estilo. En la retrospectiva de Picasso de 1966: "un plagiario universal", ¿y qué pensar de que "un estreñido como Gide" haya sido capaz de presidir medio siglo de literatura francesa!

Hay dos presencias asiduas. La primera es la de Valéry. Su translúcida prosa, su "nihilismo" habían seducido a Cioran. Pero era "demasiado elegante"; jugaba a pensar profundamente, sin hacer concesiones a las amenazas trágicas. La otra figura perennemente invocada, encontrada, vislumbrada en la Orilla Izquierda es la de Sartre. Cioran calibra el inmenso alcance y los poderes de proyección de la carrera pública de Sartre. Reconoce el infatigable drama de la inteligencia sartreana. Pero también discierne en él "un maestro de escuela afligido por el masoquismo". Y el 4 de octubre de 1966 Cioran informa a Beckett que la interminable monografía de Sartre sobre Genet "es un fenómeno tan monstruoso como Auschwitz" (una hipóbole que, como otras en los *Cahiers*, suscita de veras preguntas a propósito del equilibrio mental de Cioran).

A estas abominaciones han de oponerse los juicios encomiásticos de Cioran. Dos espíritus y dos cuerpos creativos funcionan como talismanes. No podía sobrevivir sin Emily Dickinson y sin Bach. Esta pareja resulta, en sí misma, hermosa, innovadora, sugestiva. En Emily Dickinson, Cioran identifica una concisión, una privacidad de la vehemencia interior, una intimidad que desafía a la soledad y a la muerte plenamente afines a las suyas. Pero es Bach el que reina como soberano. Su música de cámara, sus cantatas, sus oratorios mayores llenan a Cioran con un sentido inagotable de la trascendencia

humana. Representan, de algún modo, "la otra posibilidad del hombre".

Incluso en los momentos de depresión y de auto-laceración padecidos durante las altas horas de la noche, Cioran experimenta en la música de Bach —asiste a innumerables conciertos— una convocatoria a lo perdurable, a una suerte de resurrección. Inmediatamente después, "dioses domésticos", aparecen Tácito, Pascal e, intermitentemente, Baudelaire. Los *Vedanta*, el *Bhagavadgita* son ineludibles puntos de referencia. Cioran entrevé a un aforista en la marea de Proust. Los manierismos personales de Wittgenstein y su repugnancia por lo académico lo intrigaron no poco. Mira con afinidad hacia el irracionalismo especulativo de Chestov.

En segundo lugar entre las mujeres y sólo después de Emily Dickinson viene Simone Weil. No por ello dejará de juzgar "ridículos" sus intentos por leer en la *Iliada* una épica de la compasión y —un agudo y soberbio hallazgo— ¡compara la energía monomaniaca de Weil, su intolerancia y voluntad de poder con las de Hitler!

Naturalmente sus simpatías se alinean con los maestros franceses de la máxima y del *propos* a quienes se esfuerza por compararse y prestar continuidad: La Rochefoucauld, Chamfort, Rivarol, Joubert (Pascal de nuevo). Con todo, en Saint-Simon Cioran identifica el verdadero genio de la lengua francesa, su sensibilidad mercurial, sus energías tácticas y sus repentinas iluminaciones. Entre los contemporáneos inmediatos, Beckett se destaca claramente como el mejor. El juicio sumario de Cioran es maravillosamente alerta:

"Los personajes de Beckett no viven en lo trágico sino en lo incurable". Beckett es el "Anti-Zaratustra" (a lo largo de todo el li-

bro, Nietzsche está ambiguamente presente). Sólo cuando llega el Nobel traiciona a Cioran su avidez por el efecto, su deseo de ser inteligente: "Samuel Beckett Premio Nobel. ¡Qué humillación para un hombre tan orgulloso!" Sutiles veredas asocian la nostalgia por Irlanda a su fascinación por Plotino, tan intensa en la epistemología y la traducción irlandesa, y por Swift, hermano de Cioran en tantos odios.

También hay instantáneas provocadoramente breves pero casi siempre invariablemente simpáticas de Paul Celan. A todas luces los contactos de Cioran con éste —quien es indudablemente el mayor poeta lírico después de Hölderlin— se ven afectados por su aura. Se siente que tampoco es injusto cuando discierne en las enojosas penalidades de Celan, en su acerbo rechazo de todos aquellos que son menos absolutos que él mismo, una vislumbre de auto-dramatización. (Cioran, por el contrario, estaba deseoso de dilapidar largas horas y energía en una entrevista para *Time Magazine*, sin dejar de lamentar al mismo tiempo esta debilidad, algo muy en la retórica de los *Cahiers*). Más aún, Celan efectivamente cometió el suicidio del cual Cioran habló y escribió incandescentemente. Pero a medida que se repasan las referencias relativas a Beckett, Celan y algunos maestros rumanos provenientes del torturado pasado de Cioran, su propio aforismo se ve brillantemente confirmado: "las doctrinas pasan, las anécdotas subsisten".

Otra cosecha sería la de los dichos sobre los judíos y la historia judía. El tema lo hipnotizaba y lo irritaba a la par. "Los judíos no son un pueblo sino un destino". "Ese destino sigue siendo impenetrable". Ser judío "no es una condición sino una herida". Las únicas dos comunidades dignas de ponderación son los judíos y los

alemanes. Su destino está catastróficamente entreverado. *Je suis metaphysiquement juif* (Soy metafísicamente judío) profesa Cioran, sin dejar de registrar con frecuencia los aspectos molestos de los judíos a los que va encontrando. Sigue siendo elusiva la relación de estas reflexiones del pasado del joven Cioran con el odio a los judíos, con las matanzas de judíos, con la Guardia de Hierro. De cualquier forma, el caso de Cioran resulta mucho más comprometedor que el de Eliade, su coterráneo. Es más bien el tono de las alusiones a este pasado lo que suscita la perplejidad. Un desapego formal mantiene en la distancia cierto malestar profundo, incluso, quizá, cierto remordimiento. Sin ningún análisis que la respalde, Simone Boué cita "*la meute des bien-pensants*" (el alboroto de las buenas conciencias) que, según ella, asedió la reputación de Cioran y continuó haciéndolo póstumamente. Sobre toda estas cuestiones la imparcialidad está extrañamente ausente. ¿Cómo hacer para no preguntarse si los pasajes delicados en este documento post-mortem no han sido obliterados?

Como muy plausiblemente estos diarios privados fueron llevados al estado escrito *au fil de la plume* y no fueron revisados, rara vez alcanzan el fulgor marmóreo y sombrío de las máximas más incisivas de Cioran. Sin duda hay frases inolvidables, como por ejemplo sobre "*la volupté de l'impasse*" (la voluptuosidad del callejón sin salida) o sobre las formas en que la inhumanidad de nuestra época "ha abolido para siempre en el hombre la superstición del futuro". O una observación que está muy en la tesitura de Goethe: "Hay dos formas de estar equivocado: ser joven o ser viejo". Pero cado a menudo lo lapidario suena meramente hueco: así en referencia a los Estados Unidos: "¿Qué

catástrofe este llamado Nuevo Continente!"

En Francia, en la hora presente, Cioran se beneficia de un estatus equivalente al culto. Los fieles se zambullirán en este compendio y depositarán su confianza en su variada negrura. Consolidará las dudas de los convencidos. Es difícil creer que algún día se emprenda una edición adecuadamente anotada y razonada. No es que el emperador no tenga ropa: no aspiró nunca a llevar ninguna. Es la nítida posibilidad de que en la desnudez ahí revelada haya mucho menos de lo que ya encuentra el ojo. ◀

ADOLFO CASTAÑÓN

NO PASSION SPENT

De George Steiner

George Steiner, *No passion spent*, Essays 1978-1996. Faber and Faber, London, Boston, 1996, 430 pp. [Reproduce en la portada y en frontispicio *Le philosophe lisant* de J.-B.-S. Chardin (*Le Louvre*)]

Versión española, *Pasión intacta*. Ensayos 1978-1996. Traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castrejón. Ediciones Sinuela, Madrid, 1997, 506 pp.

Versión francesa, *Passions impunies*. Traducción de P.-E. Dauzat y L. Eurard, Gallimard, Colección: Essais, Paris, 1997, 325 pp.

Yo también sería la sirvienta de gran corazón.

Yo también recibiría el texto como a un gran invitado en el umbral de una

modesta casa.

Yo también acogería al texto como a un huésped real sobre el quicio de la puerta de la casa más humilde.

Y me postraría a los pies del invitado.

Pero eso es justamente lo que no quieren.

Respetar a un texto es la última idea que

les vendría a la cabeza

Ch. Péguy, Clío II

George Steiner es una de las figuras clave de las humanidades de nuestro tiempo y una de las inteligencias más vivas de nuestro fin de siglo. Dueño de una aguda conciencia de la situación a la vez excéntrica y central en que se debaten las artes del lenguaje en los tiempos del eclipse de la palabra, poseedor de un saber acuciante de las amenazas y riegos que el lenguaje vive en la edad de los campos de concentración, la guerra civil generalizada, la usura, la barbarie totalitaria responsable de la decadencia de la civilización fundada en las letras, la crítica y la ilustración, el autor de *Lenguaje y silencio* (1963), *Después de Babel* (1975) y *Presencias reales* (1989) —tres de sus obras más importantes— ha practicado una verdadera re-invencción de las artes de la lectura, la crítica literaria y la interpretación de textos. Esa re-invencción se afina en dos grandes horizontes: de un lado, el cosmopolitismo, la conciencia de la pluralidad y unidad de la cultura que le viene de saberse hijo y ciudadano de la cultura de Europa Central; del otro, un sentido crítico de la urgencia ética y del compromiso moral —y aun religioso— a que está llamado el lector depositario de un saber donde confluyen el pensamiento y las artes, la filosofía, la lingüística, la poesía, la historia, el tea-

tro, la antropología y la música, entre otras disciplinas.

Desde *El Castillo de Barbazul* (1971) hasta *No passion spent* (1996): *La fuerza intacta*, el itinerario intelectual de George Steiner ha seguido una órbita a la vez innovadora y comprensiva. Libros como *La muerte de la tragedia* (1961), *Tolstoi o Dostoievski* (1959), *Antígonas* (1984), *Extraterritorial* (1971), *On difficulty* (1975) son prueba y prenda de esa reinención radical de las artes de la lectura. Steiner también ha escrito libros de ficción y de creación personal que establecen un contrapunto fantástico y emotivo a su tarea crítica. En este orden su título más reciente es *Errata: An examined life* (1997). Afincada en una sólida formación, una memoria incomparable y una elocuencia a la par fulgurante y escrupulosa, esa reinención es un re-descubrimiento: la operación realizada por Steiner busca, nada más y nada menos, restituir, reconstruir radicalmente el sentido. La restitución presupone un allanamiento. La obra de Steiner es, desde luego, una obra polémica: escruta críticamente textos e ideas, doctrinas, teorías e instituciones, va al encuentro del pseudo-pensamiento producido por la academia y las burocracias universitarias (el Museo) con el objeto de postularse a sí mismas como las protagonistas de la cultura y su historia (la Musa). Honda y profundamente comprometida con la tragedia, la obra de George Steiner se plantea como un itinerario crítico por entre los santuarios de la cultura europea moderna.

George Steiner nació en París en 1929. Se educó en París, Chicago, Harvard, Nueva York y Oxford en el seno políglota de una familia vienesa de confesión judía, donde el alemán, el inglés y el francés se practicaban con indistinta destreza. Ha enseñado en varias universidades de América

y Europa. A su sólida formación clásica la respalda una educación no menos firme en las diversas literaturas europeas modernas, que no ignora, desde luego, ni la historia de Europa ni la memoria de la Diáspora, su cultura y dificultades. La filosofía y la lingüística, la música y el psicoanálisis no han estado ausentes de sus preocupaciones. Esta riqueza lo ha facultado para ser un lector en el sentido mas poderoso de la palabra: un hombre capaz de aislar y de asociar fases y frases de la cultura en apariencia heterogéneas pero en realidad afinadas por un armónico ético superior. Tal fuerza asociativa, esta memoria inteligente y vivaz le ha permitido romper las cárceles del lenguaje, aliviar la soledad de la literatura y de la obra de arte en nuestro tiempo, salvar a la lectura y a la crítica de los peligros del narcisismo y del solipsismo.

Gracias a su visión irónica y provocadora, a su vivacidad de auténtico "sobreviviente", recordamos que la cultura es una mansión transparente, cimentada y a veces construida con materiales oscuros. Sus ensayos le han abierto a numerosos lectores la posibilidad de encontrar las sendas perdidas del lenguaje en el mundo de la decadencia del alfabetismo, del apogeo de las formas post-lingüísticas y del silencio reproducido en serie por las imágenes. Desvelado por el despertar y por el sentido, George Steiner no sólo es un brillante profesor de literatura comparada: es uno de los guardianes más celosos de la cultura del libro, un vigilante alerta a orillas del desierto.

En el mejor de los casos, el gran escritor añade graffiti sobre los muros de la morada ya existente del lenguaje. A su vez, estos graffiti ensanchan las paredes y complican aun más sus ecos.

G.S.

Para George Steiner, la lectura es una acción y un compromiso. "Leer bien es leer con una intensidad tal que se pueda encontrar el modo de actuar", dice el filósofo francés Pierre Boutang a George Steiner en uno de los *Diálogos* que ambos han sostenido *Sobre el mito de Antígona y el sacrificio de Abraham*.¹

"Leer bien —sostiene George Steiner en *No passion spent* haciendo eco a Charles Péguy— es comprometer lo inmediato de la presencia sentida en un texto en todos los planos del encuentro: espiritual, intelectual, fonético, incluso "carnal" (los textos actúan sobre los nervios y sobre el cuerpo como hace la música). Está en juego el tema de la verdadera filología, el de un "amor al Logos" que convoca a todos los instrumentos de la comprensión —léxicos, prosódicos, gramaticales, semánticos— pero cuyo motor es un escrúpulo, esa confianza que concede el lector cuando advierte (en el entendimiento está el temor) las exigencias que cualquier literatura o arte serios le hacen".

No será entonces asombroso que el primer ensayo del libro: "An uncommon reader" presente, de un lado, una historia de las artes de la lectura capaz de re-crear en un relato los diversos momentos de aproximación del texto a los que ha asistido Europa desde el siglo XVIII y que, del otro, ofrezca una verdadera ética y poética de la lectura fundada en algunas ideas de Charles Péguy a propósito de la responsabilidad que tiene el lector, la dimensión ética y aun religiosa de *une lecture bien faite, une lecture honnête*.

Después de su conocido y polémico ensayo *Presencias reales* (1989) donde George Steiner acomete con enorme vitalidad en contra de las "estrategias de diseminación" y de de-construcción a las que exhibirá en última instan-

cia como nihilistas y resignadamente epilogales, el autor de *Después de Babel* al reunir sus ensayos escritos entre 1978 y 1996, suministra al lector una veintena de discusiones y restituciones que van desde el "Prólogo a la Biblia hebrea" (texto no incluido en la edición castellana debido quizá a los previsibles problemas de traducción), Homero en lengua inglesa (tampoco incluido quizá por las mismas razones), la crítica contra Shakespeare, Péguy, Freud, Simone, Weil, Kafka, Kierkegaard, Husserl, hasta ensayos de aliento más amplio y filosófico como "Dos gallos", "Dos cenas" o "La gran tautología" donde a partir de una discusión de Etienne Gilson sobre Maimónides, Steiner emprende una discusión histórico-crítica del concepto de identidad. Recorre el libro una poderosa, intensa vena polémica que culmina en "Los Archivos del Edén", inteligente y provocadora exposición, entre otros casos, de las condiciones y disyuntivas a que está sometida la llamada Difusión cultural en los Estados Unidos —un texto que, por cierto, no estaría mal que repasaran los agentes de la nomenclatura cultural hispánica, mexicana e hispanoamericana, para no hablar de los directamente interpelados.

...no somos nosotros los que leemos las palabras de Kafka, son más bien ellas las que nos leen. Y nos encuentran en blanco.

G.S.

En inglés el libro más reciente de George Steiner se titula *No passion spent*. La frase recuerda los últimos versos de *Samson Agonistes*:

*His servants he, with new acquit
of true experience, from this great
event,
With peace and consolation both
dismiss'd,
And calm of mind, all passion spent*

Como es sabido Vita Sackville-West usó el título *All passion spent* para su novela (1931) sobre una acaudalada viuda que en sus últimos días se reconcilia consigo misma y con el mundo y logra recobrar el tiempo perdido. John Milton concluía su "poema dramático" (en realidad trágico) hablando de mente serena y pasiones sosegadas y cerrando así el ciclo de la catarsis. El espíritu griego resuena a lo largo de toda la obra de Milton —y de hecho el célebre verso: *and calm of mind, all passion spent* parece ser un eco de *Las suplicantes* de Esquilo. Pero si Milton reclama el derecho de aludir y actualizar a los griegos y a los latinos en su fábula dramática lo hace apremiado por una necesidad: la de intentar una *tragedia cristiana*, es decir moderna.¹

Al invertir las palabras de Milton que declinan la catarsis cumplida y la pasión sosegada, George Steiner llama la atención al menos sobre dos cosas: la pasión sin sosiego, la pasión intacta —como han querido los traductores españoles—, las pasiones impunes —como han preferido los traductores franceses haciendo un claro juego con Valéry Larbaud—: ¿No se trata precisamente de la pasión de ese lector desusado que es *Le philosophe lisant* de Jean-Baptiste-Simeon Chardin —la pasión del lector moderno capaz de hacer dialogar entre sí las tradiciones —por ejemplo cristianismo y judaísmo— y de darles vida presente y de ponerlas en contacto con el mundo? Si la lectura es una pasión sin sosiego ¿no quiere decir entonces que la cultura de Occidente lejos de haber entrado en un crepúsculo epilogal se encuentra en pleno proceso de catarsis, es una "mente desheredada" —como quería Erich Heller— y —para jugar con John Milton y con George Steiner— se encuentra intacta e impune en

un tiempo en que la tragedia se encuentra expuesta a una tensión beligerante y está (casi) muerta o agoniza?

Ejemplo de esa fértil tensión es el ensayo "A través de ese espejo, en enigma" (1992) donde George Steiner reconstruye la historia del rechazo mesiánico y en consecuencia de la difícil, áspera convivencia espiritual y moral entre judíos y cristianos, que es en buena parte responsable de que el mundo europeo —y desde luego el americano *at large*— no haya sido verdaderamente capaz de comprender el Holocausto y sus significados para la cultura. De ahí la necesidad de una purga mental y ética de las pasiones de nuestro tiempo: de ahí que la catarsis sea una de las metas de la crítica. De esa voluntad catártica donde entran en juego todos los actores e ingredientes de determinadas escenas fundadoras —la muerte de Sócrates o la del Hombre llamado Jesucristo— son prenda los ensayos "Dos gallos" y "Dos cenas" que en sí mismos aquí componen una *Jerusalén textual*, un espacio de convivencia intelectual abierto a las religiones del libro.

Con la pasión intacta, con la fuerza invicta de la sensibilidad y el sentimiento originales, George Steiner re-suscita la lectura, infunde a la crítica y a la interpretación una dimensión ética y a la erudición —por ejemplo al saber moderno de la Biblia o a la biografía de Edmund Husserl— una dimensión política. Trátese de la Biblia o de Homero en inglés (ensayos tampoco incluidos en la edición francesa que, de hecho, presenta un orden distinto del original aunque conceptualmente más congruente² o de Péguy y Kafka, del Texto como Patria y Tierra Nativa o de la lectura como sacramento secular, su lectura se plantea como una forma de relación entre el presente (del texto), el

pasado (su historia mediata e inmediata) y el porvenir (el principio de esperanza inteligible latente en toda interpretación de la historia). Con Steiner la crítica literaria deja de ser una disputa en torno a diferencias, una gramática de la simpatía o un ejercicio ciego de restauración textual para pasar a ser el oficio salvador y salvaguarda, la tarea imprescriptible, custodia, de la memoria y de la conciencia recobradas a través de la forma, del lenguaje y de la literatura. Ética, historia, política y estética se responden y resuenan entre sí en ensayos o bien panorámicos e inteligentemente comprensivos o bien a través de singulares ataques —en el sentido musical de la palabra— a temas y sujetos cuyo valor, como en el caso de Charles Péguy, parece apremiante restablecer.

Podría decirse que el método privilegiado por George Steiner es el de una cuidadosa (re)construcción del escenario donde se dará o suscitará la discusión del valor. Será entonces ineludible que la comparación aparezca como uno de los recursos que maneja con mayor soltura (el autor de *Lenguaje y silencio* no sólo está dotado de una inteligencia luminosa; además, su cabeza gira: la sostiene un cuello ágil y eficaz).

Acorde y fuga, armonía y réplica, la crítica literaria se verifica aquí como una variedad de la comparación. Y es que no hay crítica, no hay lectura que no sea literatura comparada y a veces, filosofía, teología comparadas, cuando no literatura contrastada por la filosofía, teología confrontada a la historia, fábula desgarrada, como podrá por cierto advertirse en el ensayo “¿Qué es literatura comparada?” (1994) que suscita acordes con algunas de las ideas expuestas por el mismo George Steiner en *Después de Babel* o en *On Difficulty*, otro memorable libro suyo.

La comparación se impondrá como método no sólo para circular entre lenguas y culturas, sino aun para incursionar a fondo en el seno de un mismo cánón. Tal es el caso del Prólogo a la *Biblia hebrea* que apareció originalmente en 1996 en la edición de Everyman Library del *Libro* por excelencia. Quien quiera buscar una reseña crítica del *Antiguo Testamento* libro a libro habrá de leer el ensayo de Steiner, que es un esfuerzo articulado y sostenido por contar el contenido anecdótico de la Biblia. A su vez ese cuento se podría resumir como una conversación incesante e infinita entre el hijo del hombre y Dios. Steiner sabe transfigurar esta conversación (¿con quién, con qué hablamos cuando hablamos con Dios?) en una verdadera historia de la cultura. Steiner habla, desde luego, de la lengua inglesa. Quien desee recordar los avatares —no pocas veces trágicos— del *Antiguo* y del *Nuevo Testamento* en castellano habrá de buscar el no por reciente menos memorable y no por monumental y polémico menos legible y necesario libro de José C. Nieto: *El Renacimiento y la otra España*.¹

¿Qué es un buen judío? Un buen judío es aquél que lee.

¿Qué lee un buen judío? Un buen judío lee libros piadosos.

¿Qué es un libro piadoso? Todo buen libro y toda gran obra es un libro piadoso.

José Kozer

Otro ejemplo de la actualidad envolvente de Steiner en este libro es su discusión del caso Dreyfuss, que luego de exponer y restaurar históricamente, sitúa en tres posiciones: el catolicismo nacionalista (contra Dreyfuss), el agnosticismo (por y contra) y una especie de socratismo crítico atento al procedimiento y desvelado por el respeto de las leyes. La

anécdota de Julien Benda negándose a brindar por la amnistía a Deyfuss es recreada por George Steiner con plástica memoria. La discusión va más allá de las anécdotas e incide en lo que George Steiner llama una *política de la verdad* fundada en el respeto a los textos y no en cualesquiera lealtades civiles: “igual que en el proceso contra Sócrates, el caso Dreyfuss enjuicia *la polis*”.

Ese cisma tiene, a los ojos de Steiner, una raíz claramente judía, pues según la Tradición la madurez sólo la alcanza quien ha sido llamado a responsabilizarse de la lectura del texto, de la misma manera en que el crítico, el intelectual y el erudito llegan a serlo en la medida en que celebran y renuevan las condiciones del *pacto textual*: “El lugar de la verdad es siempre extraterritorial; su difusión pasa a ser clandestina por las alambradas y vigías del dogma nacional” (p. 174). Por eso mismo, para Julien Benda, citado por Steiner: “Quienquiera que, por la causa que fuera —fuese ésta de naturaleza patriótica, política, religiosa, e incluso moral— se permitiera la menor manipulación o tergiversación de la verdad deberá ser expulsado de la nómina de los eruditos” (p. 371). Pero si la verdadera tierra nativa de la inteligencia y la libertad son los textos, éstos a su vez piden ser conservados en un ámbito de libertad. De ahí la paradójica imagen evocada por George Steiner:

Hoy día, en Jerusalén, el visitante es conducido al “Santuario de los Rollos del Mar Muerto” y ciertos papiros bíblicos de inapreciable valor. Es un lugar de intenso resplandor, aunque que quizá también de un resplandor un tanto sepulcral. El guía explica al visitante el funcionamiento de un mecanismo hidráulico oculto por medio del cual, en caso de bom-

bardeo o ataque aéreo, todo el edificio quedaría enterrado a salvo bajo tierra. Tales precauciones son indispensables. Porque las naciones viven bajo el régimen de la espada. Pero precauciones como éstas constituyen también una barbarie metafísica y ética. Las palabras no pueden romperse por el efecto de la artillería, tampoco pueden vivir en refugios de guerra. (p. 379)

Por lo demás, cabe decir que el motivo del texto como elemento fundador de la comunidad, y de su soberanía, ha sido también recuperado por la cultura católica mexicana. Véase por ejemplo este enunciado de Don Ignacio Montes de Oca, obispo de México, durante el elogio fúnebre de Miguel de Cervantes, hecho en San Luis Potosí hace 90 años:

Así responden los Macabeos a quienes les habían propuesto una alianza armada: "Pero nosotros no necesitamos de vuestra intervención armada porque nos basta y nos sobra con nuestros libros santos que hojamos de noche y de día y son nuestro sostén y nuestra esperanza (...) No desmayarán nuestros ánimos —prosigue el humanista— mientras no se nos caigan de las manos los libros venerandos, los libros santos que nos suministren eterno consuelo."⁶

George Steiner reconoce que el futuro de la cultura en Occidente depende de la renovación de un diálogo interrumpido entre judíos, cristianos y musulmanes. En la medida en que las tres culturas no practiquen un acto de contricción y sean capaces de reconocer en qué medida son recíprocamente responsables del dolor y de la destrucción, en la medida en que sean incapaces de decir el lenguaje del autoconocimiento y de la esperanza, en esa medida consentirán en la destrucción.

Judío, Steiner tiene el valor de plantearse la gran pregunta: ¿por qué el pueblo de Judá no reconoció a Cristo? La pregunta, de respuesta múltiple, acusa sobre todo una: ¿por qué los judíos estaban ya heridos, infectados por el lenguaje de la inminencia infinitamente postergada, atacados por el vicio del milenarismo?

"Las palabras no pueden romperse por el efecto de la artillería; tampoco pueden vivir en refugios de guerra". Esta observación es algo más que una salida punzante. La crítica y descripción que hace Steiner en otro ensayo del libro, "Los archivos del Edén", de la cultura norteamericana y de su maquinaria de conservación y difusión de la cultura hace pensar al lector en el peligro de la esterilización que corre la cultura ahí donde se ha cortado de la historia y de sus conflictos originarios como precisamente, sucede, al parecer, en los Estados Unidos. Pueblo de emigrantes, pueblo gregario hasta la raíz, los Estados Unidos son un país donde la locura de la soledad es mal vista y adonde se dirigen todos aquellos que han renunciado a su propia historia.

La cultura norteamericana es estéril como sólo puede serlo el pensamiento confinado a un refugio en contra las bombas. Pero el destino trágico de la cultura es precisamente ese: la cultura no puede vivir en un palacio de cristal y se diría que sólo puede vivir ahí donde sobrevive, ahí donde da voz a los sobrevivientes.

(Hispano-América: la expresión es toda una paradoja. Entre España y los Estados Unidos, todavía pugna un tercer elemento: el subsuelo indígena. El mapa fragmentado es un oráculo, una radiografía del subsuelo. Los hispanoamericanos estamos tres veces sobre la tierra: como españoles y como gringos o usamericanos y como hispanoamericanos).

Esta reflexión resulta todavía

más trágica vista desde la perspectiva mexicana e hispanoamericana. Si la norteamericanización es nuestro futuro, ello significa simplemente que Hispanoamérica sólo lucha por obtener un lugar en el Museo imaginario, pero como cultura viva sólo tiene un futuro a menos que afirme su condición trágica, es decir crítica.

Hermano de Sócrates, el partero de la verdad, el crítico literario cumple también una tarea de alumbamiento: logra extraer de las entrañas leídas del libro, esa lectura frágil y prometedora ("Notas sobre el proceso de Kafka") novísima y antigua (por ejemplo sobre Shakespeare, Husserl, Kierkegaard o Péguy) llamada lectura. Por fuerza entonces, el crítico habrá de ser un mediador hospitalario, un testigo privilegiado y ávido, cuya misión es conciliar las exigencias de la obra y de su contexto, por un lado y, del otro, de un lector universal que es el verdadero dueño, el genuino e impensable destinatario de las letras del mundo. Mérito y afán de George Steiner es hacer metódico énfasis en los vínculos indosciables, inextinguibles que existen entre el texto y su contexto, entre el documento, la historia y la corriente tradicional —más acá de los documentos— en la que se inscribe y prorroga. Tendiendo puentes entre los Fantasmas de la Patria y la Patria de los Fantasmas —para evocar una voz de Gabriel Zaid— entre monumentos y documentos, literatura e historia, George Steiner demuestra que la convivencia crítica, la riqueza de enfoques múltiples son la base de un ejercicio crítico basado en la vida de las ideas: en la pasión intelectual. Entendida así, la crítica literaria resulta un ejercicio singular de autoconocimiento, un esfuerzo por dar cuenta explícita de los reflejos, inscritos como jeroglíficos (no es casual la reiteración del

verbo descifrar) de las cuales es portadora y transmisora la obra; en fin la crítica literaria como un noviciado de la comunión artística y como una empresa inicial de la filosofía de la cultura.

NOTAS

¹ P. Boutang y George Steiner: *Diálogos sobre el mito de Antígona y el sacrificio de Abraham*. Traducción de Juan G. López Guix. Ed. Destino. Col. ancora y Delfín, Barcelona, 1994.

² John Milton: *Samson Agonistes in First complete and Perfect Edition of poetical Works of John Milton*. Editada por Egerton Bridges, Londres, 1848, p. 522.

³ John Milton: Op. cit. "Of that sort of dramatic which is called tragedy".

⁴ Edición más congruente pero de ninguna manera íntegra, *Passions impu- nies* solo incluye 10 ensayos de los 21 que comprende la edición original de *No passion spent*, mientras que, por el contrario, la edición española incluye 19 y además no omite la breve traducción ni altera el orden. Quizá el nuevo orden impuesto por la edición de Gallimard se justifique pero el lector no encuentra muchas razones para respaldar la exclusión de los ensayos sobre Charles Péguy, Simone Weil, Edmond Husserl, Kierkegaard, Kafka, entre otros. De todos modos, es significativo que tanto la edición francesa como la española hayan decidido omitir los ensayos sobre la Biblia y sobre Homero: prueba significativa de que Steiner pone el dedo en la llaga de la encarnación verbal, escritural, de la cultura y de la imposibilidad última de traducirla sin recrearla. Por último, digamos que la edición francesa, si bien parece más articulada y consistente en su cadena conceptual, resulta sin duda menos polémica, menos atractiva y beligerante, como si hubiese algo escandaloso, por ejemplo, en reivindicar en la Francia actual a Charles Péguy.

⁵ Nieto, José C. *El Renacimiento y la otra España*. Visión Cultural Socio-espiritual, Librairie Droz, S.A. Gine-

bra, 1997, 855 pp. Aunque todo el libro es de interés, para la discusión específica de la historia de la Biblia en España conviene consultar los capítulos XXIII, XXIV y XXV.

⁶ Ignacio Montes de Oca, obispo de San Luis Potosí, "Elogio fúnebre de Miguel de Cervantes..." en *Obras pastorales y oratorias*, t. VII, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1908, pp. 227-228. <

FABIENNE BRADU

REUNIÓN DE FAMILIA

De Julieta Campos



Fondo de Cultura Económica,
México, 1997, 573 pp.

El 7 de mayo de 1977, Julieta Campos registraba en su *Diario* uno de los escasos párrafos que aluden directamente a sus circunstancias biográficas: "Mañana otro cumpleaños. Hace ocho, nueve o diez días murió mi tía. Se murió sola, completamente sola, como papá. La familia, el tronco, el origen, cancelado definitivamente. Murió entre sus fantasmas, entre las voces del marido muerto, con su imagen habitando la casa, viviéndola todavía. Mejor eso, de cualquier manera, que la terrible impersonalidad ajena de un hospital. Me llegó pronto, a los quince años, la familiaridad con la muerte, que se instaló una larga temporada en la casa antes de llevarse a la abuela. Yo misma pude morir hace tres años, antes que mi tía. Pero ahora es ella la que se ha ido. Yo soy la única depositaria del tiempo de mi infancia. Estoy viva. He llorado poco."

Quizá aquí esté el germen de

lo que vendrá: la "larga leyenda de los siglos" que se propone escribir Julieta Campos, la saga familiar de la que ahora es la única depositaria, y de la cual, a mi gusto, se ha distraído demasiados años, prefiriendo trabajos sesudos y titánicos pero, *helas*, ajenos a la literatura. El fragmento del *Diario* también evoca la obra concluida hasta el momento y reeditada en *Reunión de familia*: ¿acaso no trae el eco de las atmósferas entre somnámbulas y mortecinas que saturan los relatos de Julieta Campos? La escritora cede a la tentación del balance que propicia la reunión de una obra en un solo volumen; relee el conjunto con los ojos críticos que favorecen o enturbian la distancia y una inteligencia exigente; corrige, aquí y allá, las escasas aristas que erizaban inútilmente su prosa serpentina y fluída, envolvente e hipnotizadora como un éter tropical; y finalmente, entrega, como a regañadientes, debidamente acompañados de un prólogo lleno de reticencias e incertidumbre, "estos vástagos textuales de otro yo que fui dejando, con la piel, en el camino, y consciente, como nunca, de esa diabólica lógica de fragmentación que polariza, en países como los nuestros, las vidas de la gente y sus lenguajes".

La relectura, que nació de la necesidad editorial antes que del deseo propio, seguramente acentuó la impresión de un desprendimiento reticente. Sin llegar a los extremos de la autoflagelación, se antoja que Julieta Campos interroga los resultados con excesiva dureza, buscando "un acercamiento más curioso y escudriñador" a sus ficciones, pero también irrisorias señalizaciones en el camino que marcaran etapas, escalas, hitos, puntos-límites de no retorno o de partida, como si la obra debiera seguir una línea de progreso, por lo demás sugerida en el largo recorrido por el siglo

que antecede la inmersión en el autodiagnóstico. En el paradójico gesto que significa dejar atrás una obra y recogerla en un denso volumen, dándole así un nuevo aliento de existencia, uno corre el riesgo de inventarse razones ajenas a la razón de ser de un arte. Por eso, me resulta desconcertante la separación que traza Julieta Campos entre la escritora de ayer y la que presiente para el futuro. Más que ninguna otra de sus contemporáneas, Julieta Campos es un *estilo* y difícilmente me imagino cómo podría modificar el sello de su mirada y el movimiento de su pluma.

"Asumir sin vergüenza ni recato el oficio de narrar" sería ahora el propósito y, en consecuencia, por negación, la marca distintiva de lo anterior. En este punto es donde disiento de su evaluación del pasado. Si bien es cierto que todas las obras de *Reunión de familia* merecedan, a imagen y semejanza de las aguas que forman y amenazan todas las islas, lo indecible, lo inasible, hasta hacerlo surgir como una presencia más obsesiva que la ausencia, no concluiría que carecen de un "oficio de narrar". Al contrario, seguiría sosteniendo que se trata de un oficio mucho más arriesgado que las epopeyas de corte tan *light* que se diluyen en una agitación agotadora, y que, además, requiere una singular maestría narrativa para desarrollar lo que no transcurre, registrar la huella de lo invisible, dar a oír y a palpar la angustia soterrada y sorda de un mundo caótico, casi al borde del sinsentido.

La obra de Julieta Campos es una obra difícilmente fechable, y no me refiero por supuesto a las fechas de publicación, sino a los tiempos internos de los relatos. Carecen de esos indicios extraliterarios que permiten ubicar el tiempo de la novela en una época. Tampoco sabemos bien a bien

a qué tiempos interiores atiende para fundar la ficción, si la infancia, la madurez, o lugares precisos que correspondan a un antes y un después del exilio. Una vez más, el estilo es la medida de su tiempo, el instrumento de medición más confiable para situar *Reunión de familia*. El parentesco de esta familia, es, por supuesto, con el *nouveau roman* francés. Bastaría repasar los ensayos que, en los años sesenta, Julieta Campos dedicó a Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute o Claude Mauriac, para entender lo que de cada uno jala para su obra como si siempre estuviera hablando de su propia creación gestándose. A la distancia, la veo más cercana a Nathalie Sarraute, no porque se trate de dos mujeres, sino porque Nathalie Sarraute fue evolucionando hacia lo que, desde un principio, está contenido en la obra de Julieta Campos y la diferencia del conjunto de los franceses. En un momento del prólogo a la presente edición, uno de los pocos momentos de afirmación contundente y, digámoslo, reivindicadora, Julieta Campos observa: "Porque detrás de una distancia irónica del improbable relato que se autoparodia y de la lucidez sobreactuada —que serían, acaso, rasgos presentes en algunos de estos textos— había desgarramiento, melancolía y una dolencia no precisamente cerebral por los huecos del mundo." En efecto, rara vez las ficciones de Julieta Campos están movidas por resortes cerebrales o puramente cerebrales, como si la inteligencia no fuera un asunto de ideas, sino de atención al comportamiento del mundo y de fidelidad a las intuiciones entrevistas. Una inteligencia que fuera una rara forma de la sinceridad. No me gustaría recurrir a la palabra "sensibilidad", un término barato e impreciso, para calificar la acti-

tud de Julieta Campos frente al mundo y a la creación; más bien habría que hablar de "lo sensible", que es, a un tiempo, mirada y materia de su prosa. Por eso tal vez, aunque fechada en ciertos manierismos estilísticos, la obra de Julieta Campos escapa de la vertiginosa caída en el tedio y el puro virtuosismo que muy pronto castigó al *nouveau roman* francés. Por lo demás, llama la atención que las correcciones introducidas por la autora en esta renovada versión tiendan a eliminar ciertas muletillas del *nouveau roman*, como, por ejemplo, los garfios de los paréntesis o las marcas más visibles de la conciencia crítica simultánea al impulso de la escritura. También me convence la leve vuelta de tuerca que le dio al final del relato "Celina o los gatos": la versión del marido deja de ser un secreto entre la pareja. Ahora, las palabras habrán de arder y volverse cenizas por sí solas, se entregarán a la inclemencia del olvido, es decir, al lector. El relato cobra así una mayor ambigüedad que lo aleja de la parodia de la incertidumbre para hacerlo entrar en el ámbito del misterio. Una leve vuelta de tuerca da el paso del secreto al misterio.

A propósito de Nathalie Sarraute, escribe Julieta Campos: "Frente a esos personajes difusos, imprecisos, el narrador es como la mala conciencia de todos..." Es una observación que bien podría aplicarse a la obra de Julieta Campos, incluyendo la visión crítica que ejerce sobre *Reunión de familia*: ella se erige en la mala conciencia de sus personajes y de su propia creación. Ahora bien, habría que precisar que se trata de una mala conciencia inteligente, exigente, perspicaz, que, por fortuna, escapará de la inclemencia del olvido, es decir, de la distracción de los lectores. ◀

ESCRITO PARA BORRAR

De Orlando González Esteva



Ediciones La Palma, Colección "Tierra del poeta", Madrid, 1997.

Buena parte de la literatura cubana del siglo XIX arrastra hasta este siglo una tara poética: la enconada división entre Forma y Naturaleza que llega a su punto más exasperante con la sincera y absoluta desolación de Julián del Casal; su parnasianismo lo hizo preferir cierta pureza formal, aunque para ello fuera indispensable aborrecer el paisaje, reinventarlo. Este *mal de vivre*, tropical y decimonónico, fue aparentemente pasajero; se "resolvió", como verá cualquiera que hojee antologías, en la literatura cubana posterior a Martí. Sin embargo, la tara original siguió manifestándose aunque de maneras más sutiles (Boti, Poveda, Mariano Brull, Eugenio Florit, Dulce María Loynaz) a lo largo de este siglo.

Este recorrido superficial por la tradición poética cubana basta para hacer notar la originalidad de González Esteva, ocupado precisamente en volver a amigar el paisaje con una cuidadosa estructura formal. En México este poeta lleno de códigos cubanísimos goza de un inobjetable prestigio. Pero tal vez el gremio local lo lee como se oye la música de Benny Moré o de Pérez Prado: aves raras y alegres en la solemnidad totémica de estos predios. En ese contrapunteo entre la isla y el continente, bajo ese sustrato co-

mún que Lezama definió con una frase ("en todo americano hay siempre un gongorino manso"), se pasa por alto la novedad que representa la poesía de González Esteva dentro del canon de la poesía cubana.

Hace algún tiempo que González Esteva le viene dando vueltas a la redondilla: estrofa que se muerde la cola o intento literario por alcanzar no ya la cuadratura del círculo, sino su rectangularidad. (La definición no es mía, sino del propio Orlando; por descabellada que parezca tiene un precedente: la *tabula*, carmen cilíndrico que aparece en la *Metamétrica* de G. Caramuel (s. XVII), codificación prosódica que sigue un circuito geométrico de triángulos dentro de un círculo). Desde su libro anterior, *Fosa común*, Orlando demostró una cuidada vocación por los temas barrocos, vocación que ahora se vuelve más natural, liberada de las presiones de aquel poema largo, lleno de alusiones, como una apretada fila hormigueante que lleva los fúnebres restos de una tradición al cementerio.

Magnífico su título más reciente, este de *Escrito para borrar*, donde la caducidad ya no tiene el peso de la muerte, sino la ligereza del *corsi* y *ricorsi*, del ciclo permanente, del juego de los elementos. Con este "cuaderno de playa", entramos por la puerta abierta del desenfado. Pero también entreveamos la precisión de las formas tras un rigor que se comunica secretamente con el juego. Barrocas son también ciertas preocupaciones del nuevo libro, preocupaciones que tal vez sería exagerado llamar filosóficas, si no fuera precisamente por esa tradición española que vulgarizó, por suerte, a Heráclito y a Séneca. Pero barrocas a lo Eugenio D'Ors, quien hizo notar "eso que el barroquismo contiene de feminidad fatal, de prestigio de sirena".

Versos como "el silencio no sabía / quién le ordenaba callar, / y al no poder preguntar / más silencio parecía", o "una pared invisible / me separa de quien fui. / Tiene que haber por ahí / una puerta. Lo imposible, // posible. La arquitectura / de la realidad viciada / abierta a una bocanada / de aire, misteriosa y pura." O poemas completos como "Todo lo que brilla ve", homenaje a Bachelard, añan la bonachona dicción de refrán con la reflexión sobre la transitoriedad de lo que existe, la percepción engañosa, la naturaleza de lo divino y las perpetuas metamorfosis de lo real.

No tenemos que ponernos demasiado serios ante esas reflexiones. Esta vocación "refranera" tiene un notable precedente en algunas letras de la música popular cubana, quizás la influencia más visible en la poesía de González Esteva. No por gusto el soneto que Severo Sarduy dedicó a Orlando en su libro *Un testigo perenne* y *delatado* empieza con esa rotunda cita de vitrola, la canción "Piel canela" de Bobby Capó: "Que se quede el infinito sin estrellas...". Se me ocurre que, por ejemplo, "Mar y arena", la canción de Rosendo Ruiz, pudo funcionar como epígrafe perfecto de *Escrito para borrar*: "sobre las ondas del mar bravío / puse tu nombre con que soñaba / y a medida que lo escribía / venían las olas y lo borraban. / Sobre la arena lo escribí luego / y al contemplarlo, mi niña amada, / sopló la brisa, llevóse el riego / y de su nombre no queda nada".

A la música cubana rinde homenaje Orlando, no sólo con las citas explícitas (como esa del trío Matamoros en el poema "Jácaras divinas" o la de Ignacio Piñeiro en "Dancing in the dark") sino cultivando precisamente una veta poética de aquellas letras, que junta lo reflexivo con una especie de tradición del disparate, del

nonsense criollo. (Recuerdo, por ejemplo, aquella canción de Abelardo Barroso que puede competir con los *limericks* de Edward Lear: "Una tarde estaba yo/ muerto de hambre y merendando / me encontré una mata e' mango / cargadita de ciruelas / me puse a tirarle piedras / creyendo que era' avellana / sale la vieja Catana / 'Barroso, deja esas nueces' / no le estés tirando piedras / a los limones franceses"). Esta serie de garabatos mentales nos recuerdan el duro juicio de Ramiro Guerra cuando decía que "el cubano sólo tiene aparentemente la obstinación de la ligereza". Sin embargo, quizá la mayor virtud poética de Orlando sea precisamente esa ligereza, ese tono que se desliza entre los grandes temas con declarada vocación lúdica, con la misma engañosa sencillez de las danzas para piano de Ignacio Cervantes.

Detrás de esos juegos muy serios, está aquel término que acuñó Sarduy en una conferencia que dio en Tenerife: *poesía bajo programa*, búsquedas formales que representan una salida a esa crisis de sentido provocada por el logro libertario de las vanguardias. Pienso, como Sarduy, en Andrés Sánchez Robayna (quien por cierto dirige, junto con Eugenio Padorno, esta colección "Tierra del poeta"). También, y sobre todo, en la obra de González Esteva.

En todos estos autores hay siempre las huellas del insularismo, de una elección que constriñe voluntariamente lo poético a una especie de naturaleza al margen (pienso, por ejemplo, que hay puntos en común entre el recurrente jardín de Sánchez Robayna: pájaro, río, rama, piedra, y el trópico desenfadado de Orlando: mar, gaviotas, sirenas), un mundo cercano al idilio, no en su acepción romántica, sino en la de Teócrita.

La relación entre formalismo e idilio puede ser expresada de

una manera más simple: la poesía —igualada a la búsqueda de una forma— se vuelve parte de una naturaleza estilizada. En este último libro de González Esteva hay muchas huellas de esa condición neobucólica, de ese mito insular donde la Poesía prescinde de la Historia y se entrega al Paisaje. Se trata, sin duda, de un mundo tan legítimo como cualquier otro. Un orbe de relaciones que parece estar en las antípodas de casi todas las poéticas modernas y que, sin embargo, reposa subrepticamente en ellas porque es el fundamento de toda poética: el asombro ante el paisaje, la escapada, aunque momentánea, del alud histórico. Se puede evocar ese centro como la isla con nostalgia de la nieve (Casal), como un paisaje que la memoria reagrupa para igualarlo al Paraíso (Florit), o presentarlo a la manera de González Esteva, como el ombligo de una naturaleza casi edénica, amigada a la forma, escrita y descrita para regresar a los orígenes, para borrar la Historia. Al final, todas esas variantes rehacen y demuestran, de alguna manera, el vínculo Paisaje-Idilio-Poesía. <

MIGUEL CASADO

LO EXCELSO Y LO RARO

De Carlos Ortega



Huerga y Fierro, Madrid, 1997

Carlos Ortega reúne en *Lo excelso y lo raro* un conjunto de ensayos escritos a lo largo de mucho tiempo y con finalidades y circunstancias diver-

sas: conferencias, presentaciones de libros, artículos de prensa, derivados a menudo de un encargo o una coyuntura. Pese a este origen, el volumen no entrega una colección de opiniones, sino el pensamiento de su autor, tramado de principio a fin de modo coherente, como si cada vez hubiera escrito movido por esta meta quizá entonces imprevista.

Así lo indica, por ejemplo, la selección de las lecturas, que —pese a los grandes nombres que contiene— entrega un panorama inusual: el simbolismo más riguroso e independiente, el romanticismo y el expresionismo centroeuropeos, los pensadores místicos, los conversos contemporáneos, algunos escritores españoles poco frecuentes en los manuales... Pero, más que la mera enumeración de los nombres, lo que resulta atractivo es el movimiento de ideas que se establece entre ellos, el cruce de los temas tratados, la reiteración de los motivos, el puente tendido entre las dos partes del libro —la dominada por la poesía y la que se dedica al pensamiento— en un juego de espejos, que desborda los géneros y las clasificaciones convencionales. Y todo ello se configura desde una absoluta libertad: no se repiten esquemas, no hay un modelo fijo de artículo; el rumbo del pensamiento se decide en el aliento que comunica cada texto, cada autor leído, se adapta a sus exigencias y accidentes, atiende a la lógica de su intensidad.

La primera afirmación de estas páginas contiene ya en germen todo su desarrollo; cuando dice: "no concibo otra poesía que la escrita en la periferia, en el extrarradio", está lanzando hilos en muchas más direcciones de las que a simple vista parece. Muestra, desde el principio, la índole de su propio pensamiento, de los intereses que lo animan: su espacio no es la crítica literaria, la lec-

tura y la dilucidación concretas de un texto, sino la *poética*, la pregunta sobre la naturaleza de la poesía; no le preocupa la singularidad de cada poeta —que, como es lógico, da por sentada para que ese poeta exista como tal—, sino lo que pueda singularizar a la poesía, y así busca los materiales que cada poeta le ofrezca para acercarse a ella, a su noción, de un modo que había que tomar como cabalmente platónico, si no fuera porque parte de que el núcleo buscado es inexistente. La imagen del Conde Arnaldos en la orilla del mar, recurrente a lo largo del libro, expresa esta peculiar posición de periferia, opuesta a cualquier dibujo de un centro, y ese *estar orillado* no puede tener ni un centro de sí mismo: la periferia se define por exclusión, por apartamiento; pero también es lo que no puede concentrarse en sí, lo que no fabrica nuevos centros, en una especie de *mise en abîme* que no se termina.

“La sustancia poética —dice Carlos Ortega— no es, pues, gramo o magma, ni nada compacto que habite en un núcleo, sino algo con tendencia a escapar”. De este modo, el de muchos hilos —como se propuso antes—, pero no quiere ni necesita recogerlos: va observando cómo se desentruvan y anudan, anotando las preguntas que dejan a su paso, sorprendiéndose de cómo de pronto varios se convierten en uno sólo o de cómo el que era uno milagrosamente se multiplica. Por ejemplo, no deja de llamar la atención el peso inusual de las escritoras y pensadoras entre los autores comentados —Emily Dickinson, María Zambrano, Olvido García Valdés, Simone Weil sobre todo, Rosa Chacel, Flannery O'Connor...—, como si la condición de mujer favoreciera históricamente una privilegiada voz de *la orilla*; pero sin que una sola referencia haga explícito este

punto de vista, permitiendo que estas lecturas laterales queden en manos de quien lee, que puede o no asumirlas, sumarlas a la red del libro.

En el largo ensayo sobre Simone Weil, donde se contiene la más sostenida reflexión filosófica de todo el libro, es precisamente donde se declara: “toda voluntad de sistema encubre una falta de sinceridad, una manera de burlar el padecimiento de lo real que el conocimiento filosófico exige”. Y, así, la idea de que *Lo excelso* y *lo raro* forma un cuerpo coherente adquiere un carácter distinto: no es la coherencia del sistema que acaba imponiendo sus exigencias lógicas sobre la energía del pensamiento, convirtiendo sus hallazgos en servidumbres, sino que se trata sólo de dibujar un campo de preocupaciones, de diseminar en él un abanico de tomas de postura, que reúnen de modo paradójico la vehemencia de la convicción y la humildad de *la orilla*, que concluyen las frases pero nunca cierran el discurso. Y que, de ese modo, convocan —dentro y fuera de la poesía— el signo de *lo poético*: “una potencia que reside en los huecos mismos de la expresión”, “el sentimiento de una especie de poder invisible”, un *resplandor* que de pronto se percibe aquí o allá, el espejeo percedero de un aura.

Forzada la paradoja, quizá una de las claves de esta *poética* que rechaza las claves, sea el trabajo de Carlos Ortega para reelaborar una idea tan clásica como la de *inspiración*. A ella apuntan las imágenes y las referencias más repetidas de texto en texto, como la del romance del Conde Arnaldos. Elementos que este personaje concita, como la soledad o la humildad, cobran sentido en la perspectiva de *la espera*, una espera que define la actitud del poeta, que “se va alimentando de sí misma a cada instante que pasa, en

tanto el mundo siga en pie y no se desmorone”. La poesía no es sino la atención paciente que espera un advenimiento, y sólo se da si éste se produce. No se trata, por tanto, de la exaltada inspiración romántica ni de los atributos del genio; el poeta sólo se hace consciente de ser “instrumento de una necesidad”: “cuanto más ignorante sea él de esa necesidad que se expresa, cuanto menos quiera poner él de su parte voluntariamente en la obra, más perfecta y pura será”.

Este sesgo de la idea convierte a la *inspiración* en vía de tránsito entre la poesía y lo exterior a ella: el poeta es receptáculo de una necesidad que lo excede, tiene así una *misión* o una *carga* que sólo fluyen en poemas, y de este modo se inclina hacia un centro que está *fuera*. La poesía está en la orilla de un espacio ajeno que desconoce: “algo que se encuentra más allá de lo literario vive en ella”; la inspiración y la espera conllevan la formación decisiva de una *trascendencia*.

Este mirar hacia fuera, remitirse a un exterior, explica incluso el interés por aquellas manifestaciones poéticas que “se sitúan al margen de lo textual y de lo lingüístico”, como ocurre en los *libros de agujeros* de Francisco Pino, y reconoce a la poesía un poder que opera en la vida: “la restitución de una parte del sentido que le ha sido arrebatado al hombre por la fuerza de las cosas”. La intuición de una imprecisa, pero necesaria y segura *trascendencia*, traslada una y otra vez el pensamiento de Carlos Ortega a una peculiar esfera religiosa cuyos accidentes se recorren sin formular nunca una creencia y cuyas fronteras se hacen permeables observando casos en el límite: las conversiones, las heterodoxias, incluso los desdoblamientos de personalidad, escindidos a un lado y otro —así, su lectura de Max Jacob.

Manifiesta todo ello una de las contradicciones más características del linaje de Mallarmé, como ya señalaba Cirlot: aquel lema sobre la poesía *hecha de palabras y no de ideas*, después de alumbrar una extrema exigencia de lenguaje, no obtura el poder simbólico y de pensamiento del poema, que lo llevan a cristalizar en un todo complejo que, paradójicamente, desborda los límites del texto. Así, una *poética* no implica unas opciones estéticas, sino "sobre todo una posición sentimental o espiritual", un modo de existir, una actitud ética. La reivindicación del sufrimiento como lugar existencial del pensamiento y la poesía cuenta entre los modos más insistentes en que aquí se postura el carácter no separable de escritura y vida, de cuerpo y alma.

Por ello, quizá uno de los ejes articuladores del libro sean estas frases de Deleuze acerca de Spinoza: "según la *Ética*, lo que es acción en el alma es también necesariamente acción en el cuerpo, y lo que es pasión en el cuerpo es también necesariamente pasión en el alma". Buena parte del ensayo sobre Simone Weil atraviesa ese mismo escenario. Y es desde aquí desde donde se comprende bien que *pensamiento* y *racionalismo* sólo reductoramente pueden tomarse como sinónimos; leyendo a Carlos Ortega, siguiendo adelante y atrás sus inagotables hilos, se tiene la clara sensación de que casi toda la racionalidad posible hoy, casi toda la inteligencia más profunda y limpia, está al margen del *racionalismo* y ha desvelado el dogmatismo uniformador a que su práctica estrecha y utilitaria conduce. Dicho de otro modo, toda poesía y todo pensamiento pueden sólo crecer en el suelo de la excepción, nunca en el de la regla. Por eso, Carlos Ortega declara: "no conozco otra poesía que

la poesía difícil"; por eso, extrae su título de la última frase de la *Ética* de Spinoza, donde se lee: "Todo lo excelso es tan difícil como raro". ◀

DAVID MEDINA PORTILLO

CUADERNO DE ALEJANDRA

De Sergio Valero

CNCA, México, 1997. Premio Nacional de Poesía Elías Nandino.

Hay ocasiones en que es difícil leer como nos dictan las convenciones didácticas, esto es, de principio a fin. En lo personal y si de poesía se trata, salto de una página a otra guiado por las veleidades de un interés personal y espontáneo; el mismo que, sin proponérmelo, me obliga a leer un mismo poema varias veces. Se trata de un mal hábito de lectura quizá; aunque, para los efectos, posee la virtud de proveerme de una imagen global antes que un dictamen capital, irrevocable, sobre cualquier libro de poesía.

En tal sentido y al transitar por las páginas de este *Cuaderno de Alejandra* de Sergio Valero (México, 1969), he caído en la cuenta de que aquello que llamo una imagen global emerge aquí, toma forma en la figura de una habitación, una construcción poética cuyas líneas de estructura están pensadas para propiciar el juego —al modo infantil— de quien "hace ecos" con el propósito de conocer y recorrer sus márgenes de ser individual y, en el

trance, cauterizar las huellas de una recta soledad.

No dramatizo; destaco, antes bien, que esta soledad que advierto en *Cuaderno de Alejandra* pertenece más a un estado de conciencia poética que a un concurrido lugar sentimental. Renglón a renglón, los rasgos del volumen se trenzan así sobre la base de una tradición —la del idioma— y, sobre todo, de nuestra relación con ella en cuanto charla conflictiva. Me explico.

Cuaderno de Alejandra inicia con un poema titulado "Bajo relieve", el mismo que, ahora en una variación escrita en prosa, suspende el periplo del volumen. En este sentido, no hay mayor acertijo en los recursos formales de Sergio Valero; se trata de un cuerpo de escritura circular que deja ver dentro de sí las múltiples capas que, sobrepuestas, ofrecen la posibilidad de varias lecturas. Hay en ello, claro, un testimonio del rito de iniciación de Sergio Valero con los grandes nombres del canon hispanoamericano y, por lo mismo, cualquiera podrá encontrar más de un vestigio de Huidobro y la experiencia de *Altazor*, Octavio Paz y el juego de voces de *Blanco*, Vallejo y la áspera prosodia de *Trilse*, Girondo y Parra con sus particulares desplantes de humor poético, Eielson y la síncopa de las frases repetidas en variaciones infinitas, etc.

¿Se sigue de esto un diagnóstico que dictamine a favor de una vanguardia cantada a deshora? O quizá se podría pensar que el *Cuaderno de Alejandra* es sólo una página catártica en donde Sergio Valero ha ido conjurando el innegable contagio producto de sus lecturas tutelares.

No omito que este primer título del autor ofrece varios ejemplos escritos como a vuelo de pluma, descosidos. En este sentido tengo la sospecha de que si

podáramos una buena parte de sus setenta y cuatro folios se segaría el paso, esto es, se perdería en prisa lo que se ganaría en fluidez. Justo es decir sin embargo que la raíz de los tropiezos es idéntica, en este caso, a la de los aciertos. En efecto, el diálogo con el canon que mencioné líneas arriba se da en Sergio Valero como una faena de escritura de frente al extenso poema de la tradición hispanoamericana: cada una de las palabras por él escritas parecen no escapar a la evidencia de esta respiración. Ahora bien, la particularidad del *Cuaderno de Alejandra* radica en que, lejos de neutralizarse, la poesía de Sergio Valero se ha concebido a sí misma como una especie de vértigo verbal, en el que participan tantas voces como su oído poético ha podido recordar y citar. Formalmente, aquella respiración del extenso poema hispanoamericano en Sergio Valero deviene arrebatado enumerativo y anáfora nominativa, proliferación incontenida de imágenes y reiteración de estrofas con variaciones en las que, a veces, el autor pierde el registro. El resultado es una cadena de declinaciones poéticas esencialmente interminables; aquellas que, finalmente, hacen que los poemas del *Cuaderno de Alejandra* califiquen sólo como elementos necesarios para crear una atmósfera verbal —o *logósfera*, como diría algún francés. Queda una estela: sólo el aura de una pirotecnia lacerada por la certeza de su aparición efímera.

No importa por el momento saber hacia dónde se encamina una poesía como la de Sergio Valero. Me llama la atención, no obstante, que en su primer libro parta de la avidez por asimilar una tradición y, en el trayecto, toque el extremo opuesto: ¿se trata de una conciencia poética experimentada como imposibilidad de pertenencia? <

AURELIO ASIAIN

VAIVÉN

De Saúl Yurkievich



UNAM, Col. El ala del tigre, 1996; 64 pp.

No estoy seguro de que, como dice Yurkievich, no haya poesía pretectual o post-textual (otro poeta emblemático de la modernidad hispanoamericana, Jorge Eduardo Eielson, ha llamado a su obra reunida *Poesía escrita*) pero mi primera impresión al leer sus poemas es la de un texto que veo avanzar escribiéndose, siempre más allá de sí mismos. Es una poesía que comparte con la de los más intensos poetas hispanoamericanos de la hora (por ejemplo la de Gonzalo Rojas, tan distinta de ésta y tan inconfundible como ella) la característica de vivir en los límites, haciendo estallar lo que conocemos como poesía y situándose en el borde de lo innombrable, ahí donde, como dice el poema inicial del libro: "Eso no tiene nombre / (ningún eso lo tiene) / se da, se hace, transcurre, opera."

Vai vén es eso: oscilación, movimiento entre una orilla y otra —pero la verdadera orilla está en ese movimiento, el más allá está en el transcurso, la obra es su operar. Toda poesía es poesía en movimiento, diría Yurkievich, y el movimiento no tiene realidad sino en su realización. Así la voz. En ningún caso sería tan evidentemente inapropiado como en éste ese lugar común con el que los críticos suelen fastidiar a los poetas: en Yurkievich no hay "voz

personal". La voz de estos poemas va y viene de una a otra persona como la persona del hablante va y viene en ellos del yo al nosotros y de la teatralidad a la impersonalidad. La persona, como los textos en la página, se integra y se desintegra. En el poema que da el título al libro, el mundo es algo que

en ti borbota
sordo rumor de muchedumbre
fugitiva efervesce
marea enjambre fronda
a rachas barre
y cuando te ensimismas
te sigue
a tu trasfondo

A su irónico modo, la de *Vai vén* es una suerte de "poesía de la experiencia" que no intenta una reconstrucción acabada de lo vivido sino precisamente una construcción de la experiencia, ambigua, multiforme, indecisa a la vez que lúcida. La conciencia de sí es conciencia de un otro y aun de lo otro. Hay, sí, un teatro de la memoria, pero esa memoria es siempre un umbral, una linde, un borde en la sombra, como en el poema que se llama así, "El umbral", o como en "Mudanza". Es, sobre todo, un teatro del cuerpo que es un continuo *vai vén* entre lo alto y lo bajo o, si se prefiere, el más y el menos: la persona es el mundo en el cuerpo y el cuerpo es "cajas pelos señales": cosa y acaso, materia y martirio, sentido y destino. No estamos, sin embargo, ante una poesía de lo indecible o de lo indecible: Yurkievich no cree en lo inefable, se fía a las palabras y la operación crítica de su poesía es una ascesis y una puesta en claro. Léase, si no, el poema "Ton y son", un título que podría resumir la *Suma poética* de Saúl Yurkievich con la que los editores deberían pronto acompañar el volumen del Fondo de Cultura Económica. <