

JULIO PINO MIYAR

LA ESPLÉNDIDA CIUDAD

(Compilación de ensayos 2004–08)



BETANIA

LA ESPLÉNDIDA CIUDAD

Julio Pino Miyar

LA ESPLÉNDIDA CIUDAD

(Compilación de ensayos 2004–08)

editorial **BETANIA**

Colección ENSAYO

Colección ENSAYO

Email del autor: isla_59_1999@yahoo.com

Blog: www.laislabrevisima.com

Portada: *Cositas sueltas*, de René Francisco Rodríguez Hernández (Holguín, Cuba, 1960). Premio Nacional de Artes Plásticas

© Julio Pino Miyar, 2011

Editorial BETANIA.

Apartado de Correos 50.767

Madrid 28080 España.

I.S.B.N.: 978-84-8017-308-7.

ÍNDICE

El escritor, el compromiso y el mundo	13
Cintio Vitier, traductor de Rimbaud	17
Historia de una locura	29
El gran polichinela	37
Tema de la mujer abismo y el poeta insurgente	43
Don Quijote y su escritor Cervantes	51
Poetas de Alemania	60
El bosque helado	66
La familia de los escarabajos	73
La novela <i>La historia interminable</i> y el pensamiento crítico-filosófico de Carlos Marx	77
El ideal de la filosofía	83
La Ciudad, la edad política del mundo	88
Leer es la poesía, si afuera llueve	93
La poesía y los días de Francisco Mir	99
El Dragón en el jardín	108
La fiesta griega	116
Inxilios	126
Alejo Carpentier y la concepción de “lo real maravilloso”	131
La espléndida Ciudad	158

A mi madre, Mirihan Miyar
y su esposo, Emilio Andani;
con agradecimiento

¿Existirá una praxis última de la poesía donde el hecho es imagen y el progreso científico–económico suficiente hermosura?

Imagen de Rimbaud. Cintio Vitier.
La Habana, Cuba

Por el momento sabemos que la luz que habita tanto en las sombras como en su reflejo, son porciones fundamentales de la luz americana. Aquí, sin embargo, la luz no hace otra cosa que crear inmensos paisajes de imposible lejanía; no tiende a unir las figuras ni tampoco abocetarlas para la imagen, sino a segmentar los espacios hasta el cansancio. Tal como si la luz sólo existiera para acentuar la presencia de los límites, de los conos de sombras que te rechazan. Es un lugar de panoramas fijos. Una región de geometrías exactas. De escasos contrastes al margen de las formas. Es también como una gran campana de vacío que algún gran alquimista ha vaciado, y re vaciado, con destreza de aire para dejarnos dentro sólo el éter metafísico. Donde, único, no cumple la luz su fatigosa labor es en el paso de aguas y en el puente que bordean el exterior subjetivo de mi casa. Algo humano creo que, por fin, ha aparecido para mi solaz en el interior de ese paisaje.

J.P.M.
Longwood, Florida
Otoño y 2008

El escritor, el compromiso y el mundo

(A manera de introducción)

Iniciado ya el siglo XXI, sigue debatiéndose en los conventículos del pensamiento y en los más variados escenarios políticos, el papel del artista y del intelectual ante la vida. Ante la vida política y sobre la racionalidad ética del compromiso.

El arma del intelectual es, de este modo, la crítica frente a un mundo que surge por constante oposición a él, a su ideario, a su racionalidad. Las grietas del mundo son, entonces, observadas por el artista desde la óptica de la razón y el juicio; desde los preceptos universales de la belleza y la sensibilidad.

Este enfrentamiento, Arte y Pensamiento versus Mundo, es del todo correlativo a una época como la nuestra, donde el artista, y toda forma genuina de creación, ha sido marginado de los grandes centros de poder. Una época donde, proporcionalmente a la subida del valor económico de los objetos de arte -pinturas, libros, música, cine... - existe una corrosiva depauperación del valor real de las obras.

Las comentadas fugas decimonónicas de grandes artistas hacia tierras situadas lejos de Occidente, o ubicadas en su periferia, revelan de manera elocuente la progresiva descontextualización de un pensamiento, una sensibilidad y un modo de vida que han sido, poco a poco, arrinconados por “esa magia burguesa” que comenzó a imperar en todas partes, porque hay muy pocos lugares sobre la tierra donde el artista, como disidente moderno del mundo, pueda huir dando un portazo con o sin su equipaje.

El mundo burgués, como bien lo supieron ver hombres como Cervantes y Quevedo a comienzos del siglo XVII, presupone un encantamiento de las antiguas formas naturales de la vida, allí

donde el dinero no se había convertido todavía en “poderoso caballero”. La sociedad de los mercaderes vino a imponer, con su acción trasformadora -entre ofertas, falsas promesas, remates y fanfarrias- un acto de presdigitación, una suprema inversión de los valores, un vulgar escamoteo de las esencias de la vida, y una profunda subversión de las fuentes originales del arte y la existencia humana.

En nombre de los falsos valores de esa sociedad es que se levantan, hoy en día, todos los entarimados inimaginables, los retablos de cartón más acuciosos, el imaginario guiñol, donde se representa, bajo el aplauso atronador de un millar de fariseos, la farsa de la época, que corona bulliciosa, con la insignia de laurel de cartulina, al buen burgués devenido en afamado autor de libros para el consumo, autor sin par, con beneficios de nuestra empobrecida comedia humana.

Por otra parte, ese cuento ideológico que las democracias de Occidente no conocen disidentes, no solamente es bastante falso sino que pretende ignorar que la civilización occidental, al modo de la original tradición del pensamiento heterodoxo que hay en España, ha sido cuna y tribuna de toda una alta cultura histórica de la disidencia, por la cual Arthur Rimbaud pagó su saldo en un miserable hospital de Marsella, luego de regresar de su exilio en África, y Vincent Van Gogh, el suyo, con su exilio entre los campesinos del Medio Día francés y su locura, internado en el sanatorio de Saint-Rémy.

Pero el mundo encantado de la burguesía, que prolifera entre nosotros en juicios y actitudes, nos entrega una tercera disyuntiva como alternativa ante una resistencia en solitario, o integrarnos definitivamente al Sistema. Esa tercera opción descansa en un principio lógico: cuando no hay salida teórica para los problemas del intelectual, o del artista, que como individuo está sufriendo su largo desarraigo en las tierras pedregosas y baldías del mercado y la abulia, son las razones consustanciales a su origen y destino como hombre las que deben responder por él, hoy, mañana y siempre. En esa semilla original puede estar también la atribulada belleza del mundo, común a todos los hombres, como el sentido de lo que se hace en los conceptos de realidad y poesía. Conceptos que nos transfieren el sentimiento de sabernos pertenecientes a algo; que se es elemento vivo de una

comunidad sociocultural que se mueve en el tiempo con todas sus contradicciones a cuestas.

Por lo tanto, si debemos fugarnos hacia alguna parte, que esa parte sea la realidad. Y si nos decidimos a asumir los riesgos del compromiso será alentador saber del significado colectivo que los riesgos poseen; ese tamaño punto de inflexión donde la soledad del creador puede tener a su lado millones de seres humanos.

Refiriéndose a sí mismo, Bezukof, uno de los personajes más importantes de la novela *Guerra y Paz*, de León Tolstoi, emitió esta valoración sobre los artistas e intelectuales. Cito de memoria: “No es que no amemos la vida, sino que de tanto amarla somos incapaces de vivirla”. Esto es profundamente cierto. En el fondo no ha sido pereza la razón del consabido desvalimiento moderno del artista ante el mundo. La vida ofrece una gama tan variopinta de significados que son comunes los extravíos para los que ejercen demasiado el oficio del pensamiento. La vida es a veces trágica, es cierto; que el mundo jamás estará a la altura de nuestras expectativas es, además, una verdad lapidaria...

Y Pedro Bezukof, el noble ruso apasionado, emitió su verdad más íntima ante las ruinas históricas de la Batalla de Borodino, librada contra las huestes napoleónicas. Pues justamente en los momentos más dolorosos del mundo, donde de todas partes los rifles tiran a matar, el arte y el pensamiento son, entre otras cosas, reparadores de nuestras cuotas de humanidad perdidas; la expresión orgánica de un compromiso donde la belleza no es ciertamente una de sus últimas verdades tributarias. No obstante, los específicos modos políticos que ha de revestir ese compromiso tiene que resolverlo cada cual con su consciencia.

La literatura, el compromiso y el mundo conforman así para el artista una trinidad política que se puede explorar ilimitadamente de manera conceptual, o decidirse a habitar en ella desde la esfera de la praxis social. Por otra parte, en algún lugar de sus textos, el pensador italiano Antonio Gramsci definió al intelectual no por la imagen que tiene de sí mismo, sino por la función social que cumple. Todo arte y pensamiento verdaderos la cumplen por sí mismos, por eso no debe asustarnos para nada esa definición. El significado social de la obra de arte, como el reconocimiento explícito de aquello que el hombre es ante los

suyos, cobra una importancia que trasciende el marco de las relaciones habituales del artista con su obra.

Porque el compromiso no es otra cosa que la forma más temible, acaso la más bella, que tiene el artista para decidirse a fijar para siempre, y entre nosotros, su residencia en el mundo.

Cintio Vitier, traductor de Rimbaud

En el número 35 de la Revista *Orígenes* (La Habana, 1954), fue publicada la traducción que Cintio Vitier hiciera de *Iluminaciones*, del poeta galo Arthur Rimbaud (1854-1891). Después de revisada, la traducción fue llevada a formato de libro y el poemario quedó antecedido por un prólogo del mismo Vitier, titulado *Imagen de Rimbaud*.

Rimbaud, el genial adolescente que entre los 16 y 19 años de edad escribió toda su literatura y luego desapareció para siempre de los círculos del París literario, presididos por su íntimo amigo Paul Verlaine, internándose por más de una década, en calidad de aventurero y comerciante de cueros, oro, marfil, piedras preciosas y armas de fuego, en los territorios bíblicos del desierto de Ogadén, la isla de Chipre y el mar Rojo. El poeta niño, al que la candorosa ingenuidad de las autoridades municipales de su ciudad natal, Charleville, honrara con un busto erigido a su memoria, el cual lleva esta curiosa inscripción: “Arturo Rimbaud, explorador y poeta”.

El significado de la elección, por parte de Vitier, de *Iluminaciones* entre todos los opúsculos de la literatura francesa, parece revelarnos un estrecho y singular vínculo entre el poeta traducido, hermosamente vertido al español, y el poeta traductor. Pienso que, a veces, sólo un verso basta para delatar a un poeta. En algún lugar de su literatura, Vitier se refiere a su propia adolescencia como sus “16 años fúnebres”, aproximadamente la misma edad en que le tocara la dicha de conocer a José Lezama Lima, y recibir de éste aquella trascendental convocatoria, “apta para poetas descarriados”, “deseosos de una meteorología habanera”, y de “algo de veras grande y nutridor...” que con el tiempo haría nacer en Cuba al grupo *Orígenes*.

Hay momentos en que creo que la fuerza expresiva de un poeta se encuentra vivamente relacionada con la dramática intensidad con que supo llevar sus años de adolescencia, la cual es hija de una larga fijeza que se debate sobre el sinuoso hilo que separa la pose de un mercachifle de aquél que, sin encontrar todavía un lenguaje apropiado, busca expresar a cualquier precio su sensibilidad asediada.

En un libro del intelectual católico francés Daniel Rops, éste coloca su avezada mirada sobre el cuerpo metafórico de la escritura y el significado moral de la existencia de Rimbaud. Hay en esa obra un comentario conmovedor: Los adolescentes que se suicidan antes de cumplir los quince años de edad, son a quienes únicos les ha sido dado conservar intacta la experiencia de la pureza. Por su parte, el poeta adolescente nos cuenta haber tenido acceso, mediante “un minuto de vigilia”, a la experiencia diamantina de la pureza, para añadir, acto seguido, que eso significó para él, “un desgarrador infortunio.” Sobre esto, Vitier nos abunda diciéndonos que esas ensoñaciones, son llamadas, “hijas y reinas”; “hijas de la muerte, reinas de la esperanza”. Intensos destellos que empiezan por incubarse en la secreta interioridad de nuestro ser, antes de germinar en palabras e imágenes. Ellas son, a la vez, suntuosas reinas de la muerte y sencillas hijas de nuestra esperanza.

Cuando se vive con manifiesta intensidad una experiencia cultural tan singular como la poesía, se impone un dramático significado de la existencia que puede llegar a alcanzar tintes muy dolorosos, puesto que no sólo nos obliga a redefinir constantemente las coordenadas prácticas y sensibles de nuestro arte, sino que nos muestra ese difícil camino, en el que en su esencia más íntima, el arte no es una actividad profana. Hay algo esencialmente religioso en toda verdadera vocación artística. En ese personalísimo arte, alcanzado a tan alto precio, se expresan los ditirambos fundamentales de la vida: su angustia, su sinrazón, su soledad, su más serio sentido y su más alta melodía.

El significado moral de la existencia de Rimbaud -al que apuntan por igual Cintio Vitier y Daniel Rops- fue justamente proporcional a la vocación de absoluto demostrada un día por el adolescente. Rimbaud, desde su vida y la poesía, se propuso, incluso, llegar a vivir la experiencia de la Modernidad como un absoluto. Pero, lo que absurdamente sucede, es que no ha existido otra ex-

perencia histórica más relativa que la de nuestra Modernidad. En ella, el sentido de cualquier circunstancia cultural -arte, religión, filosofía, vida...- se encuentra trivializada por la patente mundaneidad de sus conceptos y sus hábitos. Por eso es que resulta llamativo que la mejor traducción de *Iluminaciones* fuera realizada por un intelectual plenamente inserto dentro de un contexto nacional como el cubano, y desde una postulación estética como la de los maestros origenistas, donde el significado de la poesía estaba connotado por las aportaciones religiosas y conceptuales de la mejor tradición hispana y católica.

Un pensamiento católico que tuvo su mayor punto de inflexión en un contexto cultural completamente distinto al de nuestra ambigua Modernidad: La Edad Media. Allí donde sí fue posible expresar las experiencias radicales del arte y el pensamiento, bajo las formas vívidas de una religiosidad y una sensibilidad fundamentales. Ya que fue precisamente en la época medieval donde florecieron los grandes sistemas religiosos y de pensamiento de Occidente. Por eso es que, en la actualidad, cualquier pretensión cultural de absoluto sólo puede llegar a ser sentida bajo la forma de un abisal desgarramiento, de la que sólo puede darnos testimonio la poesía.

Para superar este estado de cosas, los maestros origenistas se impusieron a sí mismos el complejo camino de una teleología. Es decir, una doctrina de la finalidad poética de sus quehaceres, que aunque los alejaba intencionalmente de lo inmediato social, los trasplantaba al tiempo puro, la plétora de imágenes, donde serían develadas, algún día, las esencias perdidas de la vida y de lo nacional. Vitier nos comenta que, para superar su propia crisis existencial, Rimbaud expuso, como centro argumental de una poética de lo absoluto, la "Teoría del Vidente": "Aquél que sin cesar me crece y permite la visión de lo inaudito..." Un sujeto particularmente dotado de una unigénita capacidad de iluminación, surgida desde la intensidad dramática de su ser, la cual le permite contemplar sin miedo "las maravillosas imágenes", e inclusive comunicar lo que muy pocos han visto o casi nadie ha sabido expresar, pero que fundamenta el valor real de la existencia humana, en cuanto ligada a un orden superior y sagrado. Sujeto creador que nos propone una misión casi apostólica del idioma y sus metáforas, y que de paso nos puede hacer considerar inoperantes las concepciones tra-

dicionalmente aceptadas de interpretación literaria. A partir de esa posición de principio es que Vitier, desde *Orígenes*, se nos ofrece como intencional “trasvector” del poeta adolescente.

Traducir es, volver a escribir un texto en el que ha ocurrido una compleja transformación, aunque ésta no necesariamente radica en el cambio literal de lo que se dijo sino en su nueva contextualización, desde la cual se vuelven a ejercer los antiguos oficios de lectura, reescritura e interpretación. El mismo prólogo del cubano queda de esta manera inserto como parte importante del texto. Traduttore también puede significar Creatore.

Si observamos con detenimiento, podremos comprobar que es aproximadamente el mismo proceso de “trasversión” establecido secularmente por los monjes copistas de la Edad Media. En aquellos tiempos, cualquier traducción estaba acompañada de comentarios y exégesis, los cuales ensayaban una muy peculiar manera de lectura y desciframiento; antiguo oficio de judíos y cabalistas, que superponía, en la bella página de pergamino, traducida y comentada, las ilustraciones alegóricas de los maestros iluministas.

Aunque es bueno recordar que no es desde la pura tradición cultural, convencionalmente establecida, que se llega a traducir con plenitud, ya que es sólo el espíritu creador del hombre quien posee esa asombrosa capacidad de hacer transmisible para otras épocas, culturas y lenguas lo que, por su estricto valor artístico, guardaba una precondition de universalidad que solamente a un poeta le es posible volver a expresar. La Tradición nunca traduce -no importando que la nueva versión esté llena de pura literalidad- plagia, mientras que el espíritu auténtico de la interpretación jamás plagia, crea, a pesar de la asombrosa literalidad del texto nuevamente vertido.

En uno de sus más famosos textos, el escritor argentino Jorge Luis Borges, expuso la curiosa humorada de un personaje capaz de volver a escribir, en el francés del siglo XX, en singular calidad de autor y en perfecta literalidad, a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Sobre esto quisiera comentar lo siguiente:

Desde los siglos en que fue escrita la obra de Cervantes, cada época lleva consigo una particular relación con la lectura e interpretación de ese gran texto. Mas, los consabidos oficios de lectura y escritura no son tan opuestos como generalmente se piensa, por el contrario, suelen ser bastante complementarios. El retablo

histórico y cultural de cada época condiciona una distinta lectura para una misma obra, del mismo modo que cada nivel individual de lectura llega a imponer significativas variaciones al sentido de cualquier escritura. Si la miramos desde este punto de vista, la inteligente broma de Borges resulta una propuesta teórica no demasiado alejada del análisis social más ortodoxo:

Un *Quijote* literalmente reescrito en pleno siglo XX, ya no sería en estricto *El Quijote* de Cervantes; el nuevo contexto sociohistórico determinaría con creces el significado de la novela; un *Quijote*, literal y bufonescamente reescrito en francés del siglo XX, tendría que ser, sin lugar a dudas, *El Quijote* de Pierre Mernad.

En el caso del poemario *Iluminaciones*, éste ha sido “transvertido” y vuelto a explicar por el maestro origenista en un contexto completamente distinto: la poética cubana de *Orígenes*. Hay un aspecto de esa poética sobre el que quiero detenerme nuevamente: La teleología. Ésta señala una actitud moral que busca redefinir, no sólo el sentido de toda poesía, sino su enorme ámbito expresivo. La poética de *Orígenes* se comprende a sí misma como un lenguaje en espera de una próxima cumplimentación. Una ardiente actitud de espera por un nuevo significado histórico, el cual alude al carácter no enteramente formado de una literatura nacional, pues ésta se encuentra en vías de su mayor expresión. Una ardiente paciencia que debe conducirnos, incluso, a una nueva gestión social de la literatura que, tomando a modo de paradigmas a Rimbaud y su poesía, nos apure por ese camino nacional que, yendo de individual a colectivo, quede enteramente colmado de significado histórico, entre tanto, nos brinda la “solución de nuestros estilos posibles”.

En mi opinión, Vitier logró, con su traducción y comentario introductorio, implicar directamente a *Orígenes* con una poética trascendental como la de Rimbaud y con los apasionados debates que entorno a él se realizaban en Europa, los cuales oscilaban entre la admiración sin límites a su extraordinaria figura, o el rechazo más categórico. En cambio, en la Cuba de *Orígenes*, la mirada sobre el poeta francés derivó hacia tonos y actitudes intelectuales más reposadas, amparada en una desprejuiciada visión de conjunto, dirigida más al concierto en pleno de la cultura occidental, que concebida para reparar excesivamente en sus detalles; un tipo de interpretación y acercamiento a la cultura que sólo los artistas

e intelectuales latinoamericanos, desde los tiempos de Borges y Lezama, saben realizar con éxito. Una mirada intelectual dirigida a la civilización de Occidente, construida básicamente como cuestión de distancias que nos permite entender, de un modo genuinamente nuestro, lo que en ocasiones la demasiada cercanía a las cosas puede obnubilar... Creo haber leído palabras textuales del poeta Vitier en las que relaciona al dios Eros, el eterno Deseante, con los problemas que nos proponen a menudo las vívidas cuestiones gnoseológicas de lo cercano y lo lejano.

La realidad de lo lejano, como la abrumadora presencia entre los hombres de la ausencia, sólo la sabe llenar con éxito la poesía. El Eros desde la distancia es quien mejor cumple esta función hipostática: hacer verificable, para aquellos a quienes les es dado comprender su mensaje, la más humana de las experiencias que nos pueden aportar los poemas: traer de regreso a casa al viajero largamente ausente; a nuestros grandes y pequeños afectos extrañados; las grandes lealtades y raras visiones de una vida futura y del destino humano, entretejidos con los antiguos y nuevos esplendores del verbo. Es ahí, para expresarlo con palabras de Lezama, cuando la ausencia se nos hace perfecta, ya que la palabra ha sabido colmar graciosamente el doloroso vacío que nos dejó la ausencia, y porque nuestro deseo, sostenido intensamente frente a la lejanía, es el que ha sabido cumplir mejor su solitaria función de saber cognoscente y fundador.

Con la poesía “trasvertora” del poeta cubano, el francés Arthur Rimbaud, el irreverente, el camorrista, el perpetuo transgresor, el gran iniciado en los misterios de la alquimia del verbo y prófugo definitivo de Europa, se quedó definitivamente entre nosotros.

Puede vérselo caminando bajo las sombras de los antiguos portales, extraviado irremediable entre las calles de Peña Pobre y Jesús del Monte, buscando una dirección imposible que no aparece, que no puede aparecer, porque no se encuentra en los grandes catálogos de la civilización ni en la más osada de las exploraciones geográficas. Un Rimbaud que vive para siempre en ese alegre París promiscuo y pagano, doloroso y universal que ya no existe, que sólo los verdaderos artistas conocieron y añoran. Ciudadano de la soñada Jerusalén Celeste, a la que hace clara alusión el pensador cristiano Vitier, la patria original de todos los poetas del mundo; la bíblica ciudad de Job, quien fuera el primero que supo

unir, indisoluble, la belleza inigualable de la poesía, con los temas quizás fundamentales de la existencia: la perseverancia, la honestidad, la valentía personal y la fe.

La problemática de la poética de Rimbaud se puede entender como la problemática del arte, estrechamente vinculada al valor objetivo de la condición humana y al serio significado de lo que se hace. Pienso que un destino colectivo o nacional no debe ser ajeno a esa voluntad de expresar y significar en el terreno de la cultura.

El pensador alemán Martín Heidegger escribió alguna vez que había escogido a Federico Hölderlin para ilustrar su pensamiento filosófico, no porque fuera el mejor de los poetas, sino porque era quien mejor pudo expresar la esencia de la poesía. Y en mi opinión, Rimbaud es ese poeta que mejor ha podido mostrarnos la esencia contradictoria de la vida. Su consciente abandono del arte, a la edad de 19 años, sólo puede tener un punto irradiante de justificación: que esa tamaña voluntad de renunciación se haya producido en nombre de la vida. Aunque podemos añadir, que es dentro de sus insobornables marcos -aceptando las premisas fundamentales de la existencia-, que se puede recolocar el valor de cualquier posible y futura literatura.

Refiriéndose a ese momento en el que Rimbaud quiso de un modo, acaso definitivo, celebrar nupcias con la vida para dejar atrás la que bien pudo ser una brillante carrera de escritor, el pensador origenista nos cita una brevísima palabra del poeta por él “trasvertido”: “Vamos”, para inmediatamente comentarnos: “Jamas un verbo ha contenido mayor carga de acción y de cambio”. “Si aquella -vida- significó el absoluto rechazo, ésta es la aceptación no menos absoluta”. “Obrero en Alejandría”. “Capataz de canteras en Chipre.” “Traficante de marfil, oro, cuero y fusiles en Arabia y África...”

¿Cuál fue la poderosa razón que condujo al joven a abandonar definitivamente el ejercicio de la poesía, el París de su amigo Verlaine y la hermosa Francia de sus ancestros, para marcharse sin nada en los bolsillos al Medio Oriente y al África, y llevar una precaria y peligrosa existencia de aventurero?

La vida y la poesía de Hölderlin nos cuentan de una noche terrible, cuando la razón desfallece y el artista de las mil y una iluminaciones naufraga en el oscuro mar de sus confusas y estra-

falarias visiones. Como si el pensamiento, una vez pletórico de imágenes, colapsara ante el hundimiento irremisible de su universo afectivo, producto vacuo de una época hostil a toda empresa genuinamente artística en la que se expresa la crisis de valores de una sociedad prosaicamente organizada, donde al poeta ya no se le comprende ni se le quiere, ni se le asigna lugar alguno sobre la tierra. Es la noche absurda -como apuntaría en una ocasión el poeta galo- de la completa soledad, la locura y el escarnio.

Hablándonos con enorme lucidez, el poeta traductor otra vez nos comenta, al establecer, para quienes infinitamente agradecidos lo leemos, una precisa delimitación entre imagen y alucinación: "...la alucinación se produce siempre por una mecánica de sustituciones y combinaciones que no pueden salir de la cámara cerrada del sujeto. Su relación con la locura patológica es comprendida por Rimbaud". Ya que "la alucinación revela siempre la nada subjetiva o mental, sustancia del infierno". Pero, "si decimos imagen es para no decir imaginativo". "La imagen, en la visión poética, no es nunca imaginaria sino real y exterior al sujeto".

La imagen, diríamos, es la intuición más tenaz y revolucionaria de nuestro ser, aquella que se nos muestra siempre como vida y como significado. Hay que tener entonces muy en cuenta que si Rimbaud es el poeta de las maravillosas visiones, no debemos entenderlo necesariamente como el poeta del vértigo y el delirio. ¿Sería acaso el miedo al delirio -"a la locura que se encierra" - lo que le hizo huir de Europa y de los suyos, para convertirse en capataz de canteras en Chipre?

De esta manera, llegamos al humilde hospital de La Concepción, en la ciudad mediterránea de Marsella, donde el poeta ha ido a recalar con sus 37 años a costas luego de su infortunado regreso del Medio Oriente. Tiene gangrena en una pierna. Está herido de muerte y su sufrimiento físico y su angustia son enormes. El cura que lo atiende espiritualmente ha quedado impresionado por la enorme fe mostrada por ese pobre hombre, de quien contaban que, en su niñez, se complacía con rayar los asientos de los parques de su ciudad natal, Charleville, con el lema: "Mierda a Dios".

Según Isabel Rimbaud, su hermano invocará, en su mísero y postrero lecho de moribundo, a una hermosa muchacha de ojos

violeta a la que parece amó apasionadamente en los tempranos días de su corta y desgraciada vida. En la última noche de su prodigiosa existencia, el poeta musitará, afiebrado, las más desconocidas y maravillosas imágenes verbales, nacidas de su profundo significado como hombre entregado al menester de una extraordinaria e innegociable vocación humana. Desafortunadamente, nadie de quienes estuvieron junto a él en el último momento decidieron anotar aquellas palabras, quizás las más extraordinarias que poeta alguno haya podido jamás expresar. Tal vez sea mejor así, pues aluden a esa extraña región de la palabra y el sentimiento donde las escuelas y los credos enmudecen, y donde, incluso, la posibilidad definitiva del poeta no es ya seguir diciendo, sino sucumbir ante el peso insostenible de la vida y de su atormentada sensibilidad.

Porque con lo que nos encontramos aquí no es simplemente ante un suntuoso y espléndido lenguaje digno de un rey. Es, en su esencia más misteriosa, frente a la humilde y abrumadora estética del sacrificio y la desencajada belleza de sus ojos y su cuerpo cruelmente martirizado, porque nuestra última mirada, tristemente conmemorativa de su agonía y partida irremediable, de quien se despide es del hijo glorioso de la vida y la esperanza.

Mas, volvamos a escuchar las palabras de Vitier en su cuidada y austera descripción de ese mismo instante, en el que narra la muerte de quien fuera, para él, el más grande poeta de la civilización de Occidente: “No nos acerquemos ahora con exceso. Lo han mutilado, lo han hecho llorar toda la noche. Pero, un instante después ya está callado y puro en el rayo de luz que lo ilumina, como la martirizada imagen de la poesía”.

Es allí donde termina y comienza para nosotros -en el rayo de luz que lo abraza en perennidad y lo transporta a la más alta misión- su inmensa obra: “inagotable para el estudioso de su alma y de su destino”. Es allí, en ese silencio abrumadoramente cargado de significados, que Rimbaud comienza de nuevo a hablar “en los otros que lo miran...”

Es, sin dudas, muy hermoso el texto de Vitier. Hay en él “esputos azucarados de las ninfas”, “derrames de caucho”, y “una muchacha rabelesiana nos sirve jamón rosa y blanco perfumado con un diente de ajo”, en el “cabaret verde”. Es el mismo lugar donde el chaparrón caído en provincia, que contemplan desde los

cristales los niños enlutados, es, por hipérbole esencial, el Diluvio que lava nuestras culpas como un llanto benevolente del espíritu.

Se afirma que después de los célebres acontecimientos de la Comuna, que estremecieran al París de 1871, Víctor Hugo tuvo al adolescente en su casa bajo su protección. Quiso el discoloro joven entregarse también a ese sueño social, y cuentan los que le vieron, que apostado e iracundo en medio de las barricadas obreras, era él quien más alto cantaba. Hugo lo llamará, conmovido ante su rara grandeza, y fiel a su hiperbólico modo de nombrar las cosas, “Shakespeare niño”. Rimbaud le responderá, con ese irónico desdén que le caracteriza, y que puede hacer, a la larga, inhabitable el exceso de proximidad entre las viejas y nuevas generaciones: “viejo chocho”; en probable alusión a la última pasión del autor de *El Noventa y tres*: sus hermosos nietos.

Rimbaud es uno de esos singularísimos personajes de la historia de la cultura universal, a quienes paradójicamente se les tiene más en cuenta por lo que pudieron hacer, que por lo que realmente hicieron, o porque lo que hicieron tuvo un valor tan tremendamente humano que todavía se discute con perplejidad la naturaleza teórica de su significado. Muy pocas veces a un artista se le ha rendido tanto culto, o ha servido para exponer tan polémicas opiniones. Tal es así, que su consciente renuncia a la literatura, alcanzada al costo de su impetuosa juventud y su voluntario exilio de Europa, ha sido leída como un oscuro evangelio, o una inalcanzable “estética del silencio”.

Si el rapto de sus visiones lo acercan a Hölderlin, y su completa inadaptación a la sociedad burguesa de su tiempo lo igualan a creadores tan geniales como Vincent Van Gogh y Paul Gauguin, el contenido más profundo de su misión literaria pudiera estar más cerca de la leyenda, negra o blanca, de su vida, que a una vida paralela a la suya. Yo, personalmente, he notado sorprendentes confluencias con el pensamiento y el trágico destino del filósofo alemán Federico Nietzsche. Ambos se negaron, fieles por igual al esquema previamente trazado de sus vidas, a hacer concesiones al “feliz mundo burgués” que les rodeaba. Y como Nietzsche, Rimbaud se consumió, sin claudicar, en la llama insomne de su espíritu.

Vitier lo acerca, con reverencia, a la vida de un santo; el escritor norteamericano Henry Miller nota, en cambio, significativas similitudes entre su propia vida y la vida del poeta.

Con Rimbaud fue renovada la vieja concepción del papel social de la literatura y del hombre que la escribe. Un joven que irrumpió un día entre nosotros con un prodigioso lenguaje, dejando atrás una tradición que se le fue volviendo ajena, y que propuso, con su personalísima relación con el arte, un nuevo punto de partida para la experiencia y la conducta humanas. Porque si tratamos con valentía de comprender la problemática trazada por Rimbaud, más allá de intentar un análisis aproximativo a su literatura, lo que deberíamos hacer es colocarnos intencionalmente ante la diáfana presencia de una escritura, de una indeleble inscripción moral, de una ardiente epístola dirigida a todos los hombres. Y más que enfrentarnos a las usuales cuestiones teóricas que nos propone a diario el arte, tendríamos que aceptar que nos encontramos “casi” frente a una irruptora epifanía. O, como nos expresa con enorme admiración el mismo Henry Miller, de una manera que no debe ser entendida de un modo metafórico, una afirmación situada en el contexto de la actual crisis de valores que asola a las sociedades occidentales: “El futuro le pertenece aunque no haya futuro”.

Singularmente para Vitier, como para Henry Miller, el cosmo-rama de Rimbaud oscila entre la separación abisal de dos mundos: el del significado de la existencia, comprendida desde el sempiterno tema de la salvación personal, o entendida desde el desorden y la consciente perversión de nuestros sentidos; esa oscura “noche clandestina” a la que hace grave mención el poeta origenista. (Sé que puede resultar curioso este paralelo entre las opiniones de Vitier y la de Miller, pero pienso hondamente que es así.)

Las antiguas miradas cristianas y paganas conforman, en el contexto milenario de la civilización de Occidente, dos mundos no obligatoriamente asimétricos. En el primero, la sensualidad nos exige ser desarrollada como sensibilidad; en el segundo, lo voluptuoso nos pide ser ampliado como razón. El traductor cubano de *Illuminaciones* nos afirma, en una de las descripciones más sensuales que jamás se haya hecho sobre la imagen viva de Jesús de Nazaret, y a propósito de las poderosas visiones que asaltan los abiertos sentidos del adolescente: “Es cierto que Jesús lo mira, blanco y con trenzas oscuras, pero no le habla”.

La tragedia espiritual de Rimbaud radicó en que le tocó vivir en un inútil tiempo burgués carente de solidaridad, donde la palabra perdió su antiguo valor de portadora de sentido, confianza

y calor gregario. Él pretendió reencontrar ese original significado del lenguaje y la existencia remontándose a un Oriente místico, en la pureza presentida en “las razas antiguas”, en “el brahmán que le enseñó los proverbios”, en “la franqueza primera”; o allí donde agónicamente se sitúan las más auténticas y legítimas razones históricas y culturales de la experiencia cristiana: la piedad, la gracia, la bondad.

Hoy, como nunca, debería encontrarse entre nosotros la posibilidad de comprender el significado lógico y moral de una teleología nacional, indisolublemente ligada, como la comprendieron en su momento los maestros origenistas, con los temas martianos del mejoramiento humano, el valor real de la virtud y la perfección futura de un lenguaje capaz de explicar lo que somos en términos de significados, razón e identidad. En ese sentido, Rimbaud puede continuar siendo para nosotros el más alto de los poetas, porque fue quien con más vigorosa pasión desgarró el velo ilusorio del arte para mostrarnos, detrás de él, su razón vital. A lo mejor tendremos que acudir a la realización política de un nuevo y todavía más revolucionario contexto histórico, para arribar a la tierra prometida del hombre y la palabra.

Para concluir, una última oración del poeta Cintio Vitier, escrita en la Cuba de 1954 y a modo de pregunta, la cual, creo, expresa con manifestada entereza una de las principales preocupaciones de su pensamiento y de su espíritu sobre la vida, la poesía y el destino histórico y moral de Rimbaud: “¿Existirá una praxis última de la poesía donde el hecho es imagen y el progreso científico-económico suficiente hermosura?”

O sea, ¿pueden ser realmente compatibles, hablando desde un punto de vista estrictamente histórico, el progreso socioeconómico con el trágico ideal de lo bello y lo bueno? Y, ¿será alguna vez posible fundar, en términos sociales, desde las perspectivas de la creación y la poesía? En esto último pienso que radica la apuesta milenaria de la cultura y el humanismo.

Rimbaud, te seguiremos buscando, con el espíritu de los pobres y en los blanquísimos acantilados de la mañana.

Historia de una locura

(...) alucinaba a Santa Eulalia, la de los pies lascivos; no se bañaba hacía meses, e iba adquiriendo una peste apropiada de esquizofrénico tipo místico y se imaginaba a sí mismo en una peregrinación hacia Santiago de Compostela.

Héctor R. Vallés, *Memorias del Sanatorio*

Vallés, autor puertorriqueño de la novela *Memorias del Sanatorio*, me comentó, a partir de algunas indagaciones mías en los motivos interiores de su obra, que Sartre, el filósofo existencialista francés, había escrito que el músico austriaco, Amadeus Mozart, era el último gran talento que fue feliz.

Con la psiquiatría contemporánea el problema de la infelicidad se ha reducido a un concepto médico, que supone la búsqueda de una etiología del mal y una profilaxis del bien que debe aliviar al enfermo, aligerar la pesada carga de sus días. Para paliar las circunstancias humanas de la alienación han aparecido alienígenas, provistos de un determinado saber e instrumentando una tecnología, los cuales tratan un problema capital que las filosofías y las religiones vienen tratando e identificando desde milenios.

Es el llamado mal de la melancolía. “El mal del siglo”, así se le llamó en el siglo XIX, cuando estuvo de moda ser triste, como sentirse un completo escéptico ante las propuestas que a diario nos hace la vida. Entonces, el problema era abordado especulativamente por los literatos, los filósofos, por el pensamiento humanista. Devenía, el concepto de infelicidad, en un rasgo sustancial del carácter de ciertos hombres y mujeres sensibles, predestinados a no ser comprendidos por su tiempo, marginados, en su altruismo, por esa “magia burguesa”, funcionalista, eficiente y creadora de una nueva escala de valores, que comenzó a imperar en todas partes.

El pensamiento burgues, debido a su connotación altamente utilitarista, empezó rápidamente a subvertir el otrora fundamento filosófico-existencial de la justificación ética del fracaso romántico ante la vida, y éste fue así parcelado, como máxima contribución científica, en las celdillas de los nuevos hallazgos de las farmacopeas y las más recientes definiciones médicas. El sanatorio es el espacio modernamente concebido para la marginación social, donde se han visto alojados, por el vértigo de la época, el hombre y la mujer melancólicos, el pensamiento y el comportamiento inusual; espacio “terapéutico” que ha ido sufriendo las modificaciones que el desarrollo de la ciencia de los nuevos tiempos le ha propiciado. El concepto mismo de enfermedad ha perdido incluso su dimensión simbólica, que fue la manera en que el profesor de Viena, creador del psicoanálisis, Sigmund Freud concibiera los males de la mente, como complejos culturales expresados ontogenéticamente en las relaciones internas -sociales y psicológicas- de la familia humana.

Los nuevos paradigmas científicos y psiquiátricos ya no son los complejos psicológicos, fundamentados culturalmente por el teatro trágico de los clásicos Esquilo y Sófocles -el complejo de Edipo, el complejo de Electra- sino los nuevos descubrimientos del comportamiento bioquímico del cerebro. O sea, las enfermedades tienen, para la nueva concepción, un basamento esencialmente empírico, llegando con esto a la creación de un paradigma biológico en consenso para su tratamiento; incluyendo en esto la infelicidad, el comportamiento anómalo, y lo que se conoce contemporáneamente como locura, la esquizofrenia.

La novela *Memorias del Sanatorio* narra la historia de personajes “sedados” por los neurolépticos. Es como un largo discurso exteriorizado que nos lleva de la mano por escenarios cosmopolitas, los cuales se ubican, indistintamente, en Miami Beach, New York, Madrid y Puerto Rico. Lo entiendo como un texto pautado por frecuentes ironías, humor blanco y negro, curiosos rejuegos intelectuales y dolorosos sarcasmos, que han logrado hacer del lenguaje, con el que fue escrita, el personaje principal de la pieza literaria. Creo que me encuentro ante una obra concebida desde el displacer y para el placer; un texto construido por la fiebre hedonista de quien manejó, desde el principio hasta el fin, la enorme pulsión de su escritura. Un autor que buscó siem-

pre conjurar los demonios que asaltaban su precaria paz, según parece, a alto precio conseguida.

Memorias... es una literatura compuesta de la manera en que el Marqués de Sade quería que se escribieran los textos: desde la compulsión del Deseo. La novela es así como una secreción que comienza en la primera línea, al modo de una agotadora y prolongada masturbación genesiaca, que, luego del clímax definitivo, nos deja sobre el papel en blanco la huella seminal de noches infernales, aunque también de la esperanza intuida a la luz de una escritura por fin verificada.

A partir de lo antes dicho, podríamos llegar a aceptar un fundamento biológico de la literatura y el arte. Mas, lo que sucede es que tanto el arte como el pensamiento son también entidades sociohistóricas, sometidas, en consecuencia, a los procesos temporales del cambio, la mutación y las necesidades materiales. Y del mismo modo que, para su interpretación, las enfermedades del cuerpo y de la mente no deberían ser aisladas del contexto histórico y social -psicológico y familiar- en el que se producen, el testimonio de nuestras anomalías espirituales, de nuestras más oscuras pulsiones y símbolos, poseen un contexto objetivo sobre el cual se verifican, y donde tienen la oportunidad de expresarse literariamente.

El libro del filósofo francés Michel Foucault, *Historia de la locura* en la época clásica, narra la historicidad de la relación médico-paciente y de la institución psiquiátrica. Una relación, pudiéramos añadir, que se vuelve histórica, porque es, esencialmente, hija de un complejo proceso material y humano que debe evitar el conocimiento médico como formulación absoluta, el cual, a la manera de una imperativa mediación de raíz teológica, desciende al individuo por medio del chamán moderno, el médico, y su brujería, el dominio técnico.

Pienso que Puerto Rico, refiriéndome al caso literario de Vallés, es un contexto cultural sumamente ubicuo, por su doble carácter de semi nación isleña y población desarraigada en los predios del Norte. Toda experiencia médica debería valorar el factor sociocultural y existencial del paciente, y entender además al conocimiento científico como un devenir, jamás como una teoría desligada de un proceso objetivo en constante formación. El conocimiento es una producción donde se implica todo, hubiera

dicho Carlos Marx. Por ello, el paciente no es sólo el objeto de un conocimiento -el psiquiátrico- es también coautor, sujeto actuante, dialécticamente hablando, de ese conocimiento. Tal vez sea mejor sentirse de un modo en el que no se entienda nada humano que no sea producto de la historia. Y lo más importante de la historia es su relativismo, su valor práctico y vivencial. La historia está viva, y el conocimiento científico incurre a veces en el error de convertirse en el suelo de una demarcación muerta, del todo reticente, ajena totalmente al individuo, quien, en cierto sentido, lo es todo.

Recientemente, Vallés me decía textualmente: “La novela *Memorias...* es, como vista y bien vista por ti, y el discurso, del cual yo y mi historia somos la fuente, como un personaje de los montes de Lares o Naranjito (Puerto Rico) que trata de escribir, quizás como Pierre Menard, *El Quijote*”.

Todos los que han leído con atención *El Quijote* pudieron percatarse que la obra sucede en un espacio geográfico muy bien definido, connotado por una diáfana ubicación localista: el pueblo del Toboso, la región de La Mancha... Lares y Naranjito son, a su vez, localidades puertorriqueñas perfectamente localizadas, las cuales, en su persistente latencia cultural, pueden auspiciar una expresión artística y literaria de distinto rango. Lo mismo puede decirse del New York boricua, o del Miami esencialmente latino, comprendidos como realidades sociales donde opera el fenómeno histórico de la transculturación, entendida como la lenta simbiosis de culturas y hábitos.

“Pierre Menard”, citado antes por Vallés, debo aclarar, fue un personaje literario del siglo XX, creado por el escritor argentino Jorge Luis Borges que, según él, copió, página por página, palabra por palabra, el *Quijote* de Cervantes y lo firmó con su nombre. Don Quijote, es el clásico moderno que sacude hasta el tuétano nuestra sensibilidad de escritor. “Pierre Menard”, es el gran loco que se propone la gran Obra: estudiar, con tal profundidad la época cervantina, que el hallazgo en sus archivos de una copia tautológica, sometida a ligeras variaciones -su reescritura en francés del siglo XX- se convierte en la prueba más audaz de su originalidad de espíritu.

El personaje del escritor psicópata, interpretado por Jack Nicholson, en el filme de 1980 *The Shining*, del director Stanley

Kubrick, narra un caso parecido de rememoración tautológica: construye un libro de cientos de páginas que se compone de una sola oración, miles de veces repetida. El arte conceptual ha sido también pródigo en alardes como éste. El pintor Marcel Duchamp, lo llevó a cabo con la recomposición pictórica de *La Gioconda*, de Leonardo da Vinci, pero esta vez sometida a pequeñas variaciones: un mostacho, una perilla y esta notable inscripción: “Ella tiene el culito caliente”. Creo, con énfasis, que desde el Marqués de Sade en literatura, y Duchamp, en la historia de la pintura, todas nuestras adorables majas deben tener el “culito” en semejantes condiciones. Incluyendo en esto a los personajes femeninos de Héctor Vallés: Santa Eulalia, la de “los seductores pies lascivos”, quien más que un personaje literario cobra para el autor la fuerza irruptora de una invocación, colmada de simpáticos apuntes y excelentes paralelismos religiosos.

La persistencia humana en modelos de conducta absurdamente repetitivos pueden poner en evidencia un pensamiento anómalo. Pero cuando es la época la que se vuelve tautológica, cuando sobre el tapete de las teorías literarias se desliza la propuesta de reinscribir una antigua obra clásica -*El Quijote*, *La Divina Comedia*, la *Odisea*-, lo que estamos haciendo es reabriendo una problemática histórica, la cual, en su momento, pudo quedar inconclusa. Es como si viviéramos una situación de agotamiento psicológico generalizado, donde los antiguos textos, nuevamente reescritos, sometidos a modernas variaciones de significado, vendrían a reavivar nuestra lánguida memoria cultural.

No quiero quitarle al lector el placer de leer un breve párrafo de *Memorias del Sanatorio*:

“Crucé ríos y llegué a islas. Alertagado, en aquella duermevela, sufrí el terror de mis días. Vi a los monos amolando los cuchillos aquella noche. Yo enjaulado, esperando la decapitación que ahora se me avecina, treinta años después entre los abrojos. Los jueyes reptando detrás del sanatorio encallado. Mary se lo tomaba de lo más bien. Alegaba que, como Juana de Arco, se encontraría con Cristo de un momento a otro. Más allá de la luna sangrienta”.

Luego, el propio Vallés me vuelve a comentar: “He leído partes del libro que mencionas de Foucault. Al inglés creo que fue traducido como *Madness and Civilization*. Sin embargo, lo que trato de hacer, a mi manera portorra, es “La Montaña Mágica”, es decir, la de la esquizofrenia. Una curiosa tuberculosis. ¿No te parece?”

Una de las cosas que se ha vuelto privilegio de la locura, en una época manifiestamente prosaica, es la autenticidad, a contrapelo, del espíritu romántico. *La montaña mágica*, de Thomas Mann, es la gran novela romántica del siglo XX. Sus personajes se mueven dentro del gran conflicto existencial desatado en Europa por la Primera Guerra Mundial. Dos de sus protagonistas reflejan los polos de una fuerte contradicción cultural: Nafta, el miembro de la organización religiosa de los Jesuitas, prosélito de una cosmovisión cultural partidaria del totalitarismo de Estado y la dogmática espiritual; Septembrini, el ideólogo de los derechos del hombre y una sociedad económica liberal. Si nos fijamos con detenimiento, veremos que esta contradicción permaneció, con sus epicentros ideológicos, a todo lo largo del siglo XX: liberalismo, fascismo, comunismo, social democracia y neoliberalismo.

En *La montaña mágica*, vemos a hombres colocados bajo una lámpara, disertando sobre su tiempo, especulando sobre el sentido de la época en tinieblas, y la enfermedad de la tuberculosis devenida en símbolo cultural en la cima de una montaña. En *Memorias del Sanatorio*, vemos agonizar todos los discursos y una descentralización extemporánea de la personalidad humana, colocada bajo la supervisión de una totalidad médica y financiera, legitimada por los más avanzados descubrimientos neuroquímicos. Mann, en su espanto, podía tener aún la pretensión de explicar a su tiempo; *Memorias...* en su notable desconcierto, se vuelve incapaz de aportar una explicación válida. La tuberculosis amenaza al cuerpo y templea al espíritu. La locura deja intacto al cuerpo y disocia al espíritu. Ambos, y es lo que tienen en común, son, a su manera, males epidémicos que nos corroen desde abajo, poniendo a prueba la naturaleza de nuestro ser. Sin embargo, Foucault escribió que el *Quijote*, como el loco, era el hombre de las semejanzas perdidas que se propone un nuevo orden cultural; un nuevo sistema de relaciones interhu-

manas fundada en la pasión por las analogías. Un nuevo mundo inscrito sobre la tierra, una reactivación moral del trabajo, y, una religión, de raíz ecológica, pudieran indicar el paraíso perdido, hasta ahora sólo entregado, en simbólico usufructo, al genio romántico, que, como el loco, lo conserva como su más preciado tesoro.

Por ese camino es que se podría explicar especulativamente las razones de *Memorias*... la razón de la sinrazón, que con tanta razón le afecta; la sensibilidad asediada, puesta en la picota, por los criterios estereotipados de la ciencia. Cuando Freud habló del “malestar de la cultura”, implicó directamente cosas como estas. Hay algo en nuestra civilización que estamos haciendo muy mal. Hay algo en la locura que nos apunta hacia una claridad de sentido. Pero, por el momento, a los locos sólo los salva la poesía. La novela de Vallés pudo ser también una forma de poetizar sobre el significado de la vida. No lo es exactamente. Hay demasiada desolación en esas páginas.

Una poética, no obstante, construida a la manera en que la pintura de los románticos del siglo XVIII, William Turner y John Constable, reflejaba los paisajes de la vieja Inglaterra. Hay mucho de óleo con manchas difumadas y siluetas humanas emborronadas por el corrimiento del pincel, en los tranquilos atardeceres de todos los sanatorios del mundo - bien lo sabe el autor de estas memorias- en las avenidas de los álamos donde suele batir la brisa que el alienado percibe, y en la que refresca su agobiada existencia, puesta siempre en duda por otros, acorralada por tantos. Los verdaderos locos son los que se salvan de sí mismos gracias a la belleza del mundo y por el bien interior que suele habitar en la belleza. La inopia de los días sólo los hace pensar en madrugar.

Una de las mejores cosas de la novela es la centralización de la voz narrativa como coautora del libro y del mundo que examina, como si en ello quisiera implicarlo todo. Es decir, como un meta discurso que busca operar sobre lo humano y lo divino. La agonía del loco se vuelve entonces la agonía por el tiempo que se le escapa para emprender con éxito la gran tarea. ¿Qué hacer con el tiempo? Cómo poder escapar a la ansiedad depositada en la garganta, si no es con un uso verdaderamente humano del tiempo. Intentar una respuesta existencial, en la que esté en

juego cuanto se cree, cuanto se espera, es la metáfora del hombre que, lleno de penas, se mueve sobre el hilo delgado de la vida, y a quien un poeta persa infaliblemente le recuerda:

“Andar el camino de tu salvación personal te será tan difícil como caminar por el filo de una navaja”. Creo que es rigurosamente así. Las páginas del libro de Héctor R. Vallés me lo confirman.

El gran polichinela

(A propósito de la novela *Memorias de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez)

Existe en nuestra civilización de Occidente algo que se llama tradición literaria, la cual involucra en nuestras sociedades al autor de libros y al lector en un recíproco juego formal previamente convenido, que es lo que habilita la posibilidad misma de existencia de la literatura. Literatura entendida como el inevitable marco formal para una doble posibilidad del todo indisoluble: los consabidos actos de escritura y de lectura. Ambos momentos deben ajustarse a un previo acuerdo, al respeto mutuo a un código originalmente arbitrario, aunque legitimado por el peso de la tradición. Sin ese pacto, sin duda social, ni la literatura ni ninguna de las otras formas del arte serían concebibles.

Para intentar decirlo de otro modo: toda obra literaria, sin importar para nada su envergadura, cumple la misma función que realiza en el teatro guiñol la figura del muñeco polichinela. Podemos reírnos, conmovernos, reflexionar o llorar ante ese muñeco que se agita ante nosotros sobre el entarimado de cartón, pero lo hacemos porque hemos convenido con el titiritero de la feria, en aceptar y respetar los códigos que prudentemente nos exige toda representación escénica para disfrutarla y entenderla. Y allí, donde sólo habitaba lo ilusorio -tramoya y bambalina- encontramos una nueva posibilidad de la palabra. No importan ya los falsos techos, los juegos de luces del imaginario escénico ni el rutilante oropel, porque la belleza ha conquistado para nosotros su segunda y más humana naturaleza: La del Arte.

Después de la alegre noche de feria nos espera la vida en cualquiera de sus formas y particulares magnitudes, mientras que de

algún modo la representación, a la que acabamos de asistir, nos ha ayudado a comprender mejor algún rasgo de nuestra condición existencial, habitualmente pospuesto por el vivir cotidiano. Es necesario, entonces, entender a plenitud el significado de la expresión “representación escénica”, que se realiza no sólo para que asistamos a la contemplación pasiva de lo ya vivido, sino para llegar a vivir activamente lo nunca vivido, a no ser como intuición pura, a través de los ricos recursos de la imaginación y la sensibilidad estética.

Memorias de mis putas tristes, es así la representación escénica de algo que fue concebido para que formalmente lo entendiéramos como un acto cristalizado de la memoria. De nuestra mala memoria, cabe decir, pero no por el olvido, sino por la exhaustiva e insistente atención a cada detalle que convierte lo contado en memoria extenuante. *Memorias...* es el discurso memorioso de lo ya vivido; monólogo interior que nos cuenta lo anterior. *Memorias...* es, además, lo que de hecho nos asalta desde los márgenes donde amenaza lo “no literario”, pero que sacude la fibra de toda verdadera literatura, cuando es observada al margen de los criterios y motivos ulteriores del autor, y las convencionales exigencias del habitual quehacer literario que deslabran por igual los rostros estereotipados de autor y público.

Si bien es cierto que el título resulta bastante comercial -García Márquez es un hombre experto en marketing- es válido opinar que en el contexto puro de la novela el título se justifica perfectamente. *Memorias...* es, de esta manera, un texto triste. Memoria triste... Bastaría invertir la sintaxis de la oración para darnos cuenta que las tristes no son las putas. Lo es, por el contrario, la memoria que las narra, escrita sobre esos mismos temas sobre los cuales se han contado buenas y malas -melodramáticas- novelas. Memoria triste del narrador que es además escritura y personaje. Novela de un escritor transpuesto al texto donde se evoca una fracasada y aún pícaro remembranza.

Pienso que esa novela es un texto implacable erigido acaso contra sí mismo. Memoria, monólogo y soledad, donde los personajes ya no existen, nos vuelven a ser contados, representados, como milagro exclusivo de la literatura. Pero, ¿cuál es el tiempo de la narración? Precisamente el que sugiere el título de la novela: este triste tiempo de putas que nos ha tocado vivir. *Memo-*

rias... es, de este modo, el espacio ubicuo, en cuanto estrictamente literario, donde asistimos a la memoria del gran polichinela.

Algo más: casi me atrevería a expresar que *Memorias...* es, entre los suyos, uno de los pocos textos realmente importantes de García Márquez que nos sugiere, paradójicamente, una solución optimista. La percibo como ese tardío texto que un implacable escritor se regala a sí mismo porque lo necesita; escrito incluso como un acto de ternura hacia sí mismo. Una novela que nos ha llegado como invaluable regalía de los tiempos postrimeros de un genio literario. Texto que llega sorteando audazmente los peligrosos escollos de un cosmos muchas veces mórbido y muchas veces desolado, donde el mal gusta anunciarse antes de llegar y regresa cíclicamente a nosotros, negándonos finalmente otra oportunidad sobre la tierra.

Es lo que algunos llaman el crudo realismo de Gabriel García Márquez, un escritor que, en términos literarios, pocas veces ha estado dispuesto a hacer concesiones en ese sentido. Tampoco las hizo Cervantes. Una literatura que es, entre otras cosas, la gran crónica de un realismo latinoamericano que se debate entre nosotros sin nociones claras de futuridad, entre tanto nos narra la miseria y la grandeza del poder, el amor, la violencia, el incesto y las compañías bananeras de la United.

García Márquez tuvo diez años de silencio antes de entregarnos esta nueva escritura, la cual rogamos no sea la última, ni siquiera la penúltima. Sin embargo, me afirman que *Cien años de soledad* le tomó redactarla sólo dieciocho meses. A *Cien años...* García Márquez llegó por aproximación. Hubo toda una serie de textos—libros preparatorios para llegar a esa gran novela. Fue aquella escritura la consecuencia de una serie de borradores, o creaciones previas, que le abrieron poco a poco el camino hacia una obra capital. Los azarosos meses que le tomó redactarla consistieron sólo en el efecto inmediato de una larga consumación personal, dato que me recuerda la respuesta que diera la ensayista cubana Mirta Aguirre a la pregunta sobre qué tiempo le llevó escribir su importante estudio sobre la mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz. Mirta respondió: “Escribirlo un mes, pensarlo toda la vida”.

García Márquez siguió mucho tiempo gravitando sobre el enorme peso de esa obra, del mismo modo que muchos escri-

tores y lectores latinoamericanos todavía lo hacemos. Escribir es como oficio de camello. Rumiar y rumiar por un tiempo indefinido, y un día ingurgitar de todo lo que teníamos dentro. Entonces, puede dar la sensación de que fue fácil, pues quizás la evacuación sólo duró algunas semanas, mas nadie puede prever con certeza qué tiempo se necesitó realmente para ello. Y cada obra, breve o extensa, tiene su propio tempo. Nada de veras grande aparece por arte de birlibirloque. Por el contrario, surge mediante un lento proceso de acumulación. No debería ser válido medir las creaciones por el tiempo de evacuación, ya que suele ser casi siempre contingente. Depende de miles de factores, muchas veces casuísticos, o inclusive psicológicos. Es a la obra en sí misma a la que hay que enfrentarse.

Algo más: los grandes textos de la cultura tienen su propia historia. Obedecen a un destino prefijado dentro del contexto de la tradición literaria de un pueblo, de una cultura. Y crean, esos grandes textos, sus propios antecesores literarios, su propia órbita y su propio tiempo histórico. En América Latina, se necesitó de la madurez alcanzada por el llamado *boom* de la nueva literatura para que surgiera entre nosotros ese gran imaginario que es *Cien años de soledad*. En el entreacto ya habían ocurrido, en América, 500 años desde el Descubrimiento, y sin ese inevitable retablo histórico sería impensable la obra de García Márquez.

Si se necesitaron en América de cien años de soledad y más para que esa novela irrumpiera con fuerza en nuestro horizonte literario, ¿qué puede importar que sentarse a escribir “mis putas tristes” tomara diez años? No obstante, debo agregar que este texto es claramente otra cosa. Es la vieja historia encantada. La consabida y recurrente historia, que en los límites mismos de la escritura en que confluyen realidad y poesía, narra el amor de un anciano por la virgen a la que cada noche acude a contemplar dormida, como la obra perfecta e intocada de su sueño senil. La consabida y recurrente historia de su asombrosa gloria literaria; de su más asombrosa orfandad. Una historia tan recurrente que a García Márquez no le ha importado retomarla, de manera inmediata, de una buena novela japonesa. Aunque la pupila de Rosa Cabarcas es algo más, mucho más. Es la siempre eterna bella durmiente del bosque.

Debo agregar que prefiero el primer capítulo al resto de la novela, donde pienso que sólo existieron ajustes narrativos, entendidos como la necesidad de convencer al lector, según lo pactado, de que estaba leyendo una novela que no se agotaba en la página número veinte. Y creo que pudo convencer muy bien a más de un lector de ello. Lo que sucede es que, al leer, y releer, el primer capítulo tuve allí la profunda convicción que a la expresión literaria no le quedaba por decir nada más, pues había alcanzado, en esas pocas páginas, su máxima posibilidad. Tal vez se deba a que no soy buen lector de novelas. Me fascina mucho más la expresión que la anécdota, y la idea expresada o intuida a través de la forma, que el despliegue de páginas enteras tratando de convencer al lector de lo que a mí me había convencido desde el principio.

Memorias... es un gran acto de la memoria y el ajuste de cuentas de un anciano consigo mismo. Un pretexto para la mejor expresión literaria y para ratificar, entre los que lo leemos, una vocación de permanencia. Todo verdadero novelista es el memorioso por excelencia. Aunque, paradójicamente, no pueda existir para un novelista algo máspreciado que una mala memoria bien utilizada. Es la mala memoria la que nos permite cubrir los espacios en blanco de la mente gracias a la imaginación creadora. Es lo que Marcel Proust nos demostró de un modo convincente: no nos debe bastar volver hacia el pasado mediante una memoria asociativa; es necesario ir hacia el pasado mediante una acción profundamente creadora. A veces, la imaginación puede llegar a implicar lo que nuestro pasado jamás implicó. A veces la imaginación puede llegar a explicar lo jamás explicado.

En torno a esto hay en el primer capítulo de la novela una muy oportuna, acaso contradictoria, cita del latino Cicerón, que reza textualmente: “No hay un anciano que olvide dónde escondió su tesoro”. Obviamente, los lectores sabemos cuál es el más grande tesoro del anciano Gabriel García Márquez. Mas, pudiéramos añadir, que lo que un buen anciano recuerda mejor es sólo lo esencial.

Quisiera ahora, para concluir, copiarle al lector unos breves versos del poeta español Gerardo Diego, que el autor de *Memorias...* transcribió expresamente para su cuento “El avión de la bella durmiente”, cuando, según él, ya había leído *La casa de las*

bellas dormidas, de Yasunari Kawabata. Pero, tal vez no había todavía imaginado dormida a la joven pupila de Rosa Cabarcas. La bella durmiente del prostíbulo. Tan pobre y prostituida como la palabra contemporánea, la cual ejecuta todos los días, ante el tan convencional lector moderno, su propia y desbastada representación escénica, intacta para nosotros, lectores de García Márquez, como la única posibilidad de supervivencia de la poesía. Pienso que dejarla dormida fue la única opción real que tuvo un verdadero esteta. Porque esa es la tragedia de una escritura que se resiste a contarnos la historia jamás contada. Inimaginado Castillo de la Pureza; su Fortaleza y su Signo. De los siete Dones de la Doncella solamente uno le fue conferido: el de la misma escritura. Bella durmiente secular, cien años y más dormida. Lo que estuvo siempre prohibido no fue el sexo, sino la ternura, espacio ahuecado debajo del entarimado de cartón donde los niños traviesos de las ferias husmean, queriendo descubrir allí la gracia sin nombre del gran polichinela...

Aquí están por fin los versos de Gerardo Diego: “Saber que duermes tú, cierta, segura, cauce fiel de abandono, línea pura, tan cerca de mis brazos maniatados”.

Tema de la mujer abismo y el poeta insurgente

(Una aproximación al poeta nicaragüense Anastasio Lovo)

Desde los remotos tiempos homéricos, todo hombre busca infatigable su telos, cada mujer teje constante su tela. *La mujer que olvidó el amor*, novela breve del poeta Anastasio Lovo, no olvida este indispensable prerequisite clásico para cualquier literatura que tenga, como nudo central, una pareja de amantes.

La novela se desarrolla en Nicaragua, ya sea en tiempos de la Revolución Sandinista, o en los años posteriores a ese proceso histórico. El texto pudiera ser asumido como porción significativa de una abundante literatura que ha tenido por tema o contexto la Revolución centroamericana, en la que los escritores, desde la época altamente politizada del salvadoreño Roque Dalton, han expresado, de algún modo, su conformidad o desdén, su voluntad de participación, o de renuncia.

¿Provocan estos grandes acontecimientos sociales un cambio radical en nuestras percepciones, en el modo en que evaluamos y comprendemos al mundo, y en el significado del arte y la existencia? ¿Qué tipo de testimonio literario exige de nosotros la historia? Cuba -mi patria-, y Nicaragua -la patria de Lovo-, son dos sociedades latinoamericanas que, por distintos derroteros y circunstancias, viven actualmente períodos post revolucionarios... *La mujer que olvidó el amor*, es una novela escrita por un poeta -esto no se debería olvidar- y su prioridad no es, por tanto, narrar una historia sino llegar a expresar una esencia.

Una novela que tiene muy bien inscritas sus metáforas en el suelo universal de la literatura. Lovo nos narra así sus peripecias y percances con un “ser-abismo”; una “mujer-hechicera”. Tomando prestada una definición retórica, diría que el poeta ha acudido a un procedimiento literario extremo, el cual tiene mu-

cho que ver con la anfibiología; en este caso, con la capacidad de narrar sobre seres que medran entre la realidad y el deseo, extraídos del agua abisal, en que sumergidos pululan, para que lleguen a tener, mediante la literatura, la ambigua corporeidad de las palabras. Cuando Marcel Proust eligió contarnos sobre los “hombres–mujer” sabía que estaba cubriendo con el vaporoso velo del misterio, un acto, en aquel tiempo, socialmente ilícito. James Joyce, al convertir al Dublín de principios de siglo XX en escenario providencial de la “mujer–pez”, estaba desgastando, además, el viejo edificio del realismo literario.

Estos singulares “seres anfibios” son convocados en ocasiones por los escritores para que irrumpen en la vida cotidiana, expandiendo el campo de nuestros paseos existenciales, haciendo más largo, ameno, o incluso peligroso, el habitual recorrido por las callejuelas y plazas de la memoria, la distracción, o el olvido. El personaje de Albertina, en Proust, es también un “ser–abismo”, aunque lo que la hace un individuo de esta característica no es, simplemente, su conducta sexual -llegado el caso- ni su curiosa existencia anfibiológica, sino la rara capacidad que poseen ciertos espíritus selectos para detectar en ellos lo que podría destruirlos y entregarse con una pasión tan fuerte que se confunde con el amor, pero no es exactamente amor, es pura sed de conocimiento. Toda la mística que subyace en el culto romántico -¿clásico?- a la “mujer–demonio”.

Mas, ¿quién es esta mujer, Alexandra, personaje central de la novela *La mujer que olvidó el amor*? ¿Qué cualidades fatales posee para ser amada por un verdadero poeta, o lo que es lo mismo, un temerario interlocutor de los “seres–predator”?

Alexandra, según el texto, era una mujer formada, estructurada, por el Poder, por los organismos de inteligencia de la Nicaragua del período revolucionario y la Stasi de Alemania del Este. Esto podría ser el punto de partida para una historia detectivesca; en cierto sentido lo es. El poeta es una especie poco frecuente de inspector que trata de capturar el alma -¿imposible?- de la mujer, la cual se le revela, verbigracia, como la fruta más húmeda que pende prometedora del árbol de paradiso: “Un bosque oscuro verde intenso de esbeltos árboles barbados, con arbustos de café y flores rojas...” nos dice la novela. Un singular espacio vedado que se encuentra a la espera que irrumpa en él la palabra. Todo

eso será minuciosamente transcrito, acotado en el texto por el poeta, mientras su enorme afán lo llevará a adentrarse, al pie de una laguna en Matagalpa, en la gruta más angosta y oscura del placer. Revertir el acto de la sexualidad, reconstruir, desde otra posibilidad de la caricia, la acuciosa sensibilidad y la imaginación desbordante, las socioculturalmente establecidas relaciones sexuales del hombre y la mujer, será, para el poeta-amante, como erigir victoriosa la contrafigura del Deseo frente al Poder. Porque “(...) el deseo es la conspiración que el poder vencer no puede”: (*Sonatas del Poder*, Anastasio Lovo).

A propósito de esto, nos abunda el poeta devenido en novelista: “(...) mi única opción fue intentar burlar la razón con la pasión, la represión con el placer, la responsabilidad con la locura...”

Desde los lejanos tiempos de Platón al poeta se le mira con suma desconfianza ya que es un intencional agente propalador de mitos. El poeta se comporta frente al Poder como el niño travieso de la historia; el perenne desvelado de la última noche célebre que trae, en sus zapatos, residuos fosfóricos de la gran utopía, siempre contestataria e irreverente. Él es el gran insurrecto; el solitario defensor del último reducto humano. El Poder, por su parte, es el avaricioso propietario del “bien común”; el privilegiado detentador de “la igualdad de todos”. Platón, al desterrar a los poetas de su República ideal, se comportó como el primer comisario de la historia.

Nos dice Lovo en sus *Sonatas*...

“La noche del poder abreva sangre (...) / Convierte el vino en sangre el poder brindando/ Cristo, el antipoder, transformó el agua en vino (...)”.

Hay, sin embargo, en la historia de la literatura occidental una grave advertencia sobre uno de los mayores peligros que acecharon a Odiseo en su vasto periplo marino: en la isla de Eea, Circe, la de hermosos rizos. Odiseo lo advierte momentos antes de acostarse en el lecho de la diosa: “si me tienes desnudo e indefenso ante ti podrías convertirme en un cobarde”.

¿Cuáles son las temidas artes de Circe, la mujer de amplios bucles? Según la cara ciencia de la anfibología hay noches en que la Albertina de Proust se convierte secretamente en Alberto, ya que realmente muy extraños fueron los caminos del mar re-

corridos por el ilustre Odiseo. Comenta el poeta de Alexandra: “Se tornaba un bello mancebo moreno aceitinado con la mirada inocente”. La propia Alexandra, entre tanto, le confiesa, como un reto, y desde la completa autonomía de su ser: “Yo soy una mujer. Yo dibujo la curva de mi deseo, fundo el epicentro de mi placer, invento mis momentos eróticos más allá de la contingencia de tu centro”.

Para Lovo, citando en el texto a Paul Ricoeur, el mal, que con frecuencia nos visita en la historia humana, es el resultado de una desproporción entre la gestión del hombre y la acción divina. Una falta de simetría, una falla en el orden cósmico, que crea el intersticio -la incurable herida femenina- donde se alojan el mal y surge, no obstante, la vida. El concepto es más helenista que judeocristiano, y se expresa, en toda su intensidad, cuando en el texto se compara la sexualidad desnuda de Alexandra con una “danza insondable”, mientras derrama orín de su herida, “la más pura agua para ser bebida por gamos de cristal”.

Entre tanto, ¿qué nos comenta el poeta del Poder? Lovo nos dice, utilizando sus propias referencias históricas, que en el siglo XX al movimiento revolucionario en el poder le ha sucedido lo mismo que le ocurrió al movimiento cristiano después del Edicto de Milán en el siglo III, cuando se convirtió en religión oficial del Imperio Romano Cristiano: está aquejado de una *contradictio in terminis*. Por eso en las *Sonatas*... además se nos ha dicho: “La escritura es el río que cerca el poder/ Sobre la sombras de Patmos allá por Apocalipsis”. Y el autor nos propone el texto, la palabra escrita, como esa construcción indeleble en la que se mellan las lanzas del Poder y se oxida el tiempo que levanta imperios.

Lo abismático que puede haber en Alexandra -la gran hetaira del Poder fornicada en la noche del placer- radica en el peligro, incluso físico, que acompaña al poeta cuando está a solas con ella; en cada confidencia concedida, en cada requiebro murmurado; en cita con un ser en el que se anudan difíciles estratagemas, finos hilos de sangre que teje para él la “serpiente-devoradora”. ¿Nuevo mito del paraíso, nueva culpa y excomunión, nuevo evangelio acaso, que haría de la poesía una forma de tras-humancia y convertiría al poeta en peregrino del Deseo en vías de acceder a la Jerusalén omitida, soslayada, usurpada por todos los manifiestos y ceremoniales del Poder? Porque el Poder “Sue-

le disfrazarse de signo sin serlo (...)/ (Y) La fiesta del poder es plétora ahíta frente al río del hambre”. (*Sonatas...*)

¿Nos recuerda Alexandra a “la Maga” de Julio Cortázar? Todo parece indicar que no. Una de las mejores aproximaciones a “la Maga” se encuentra en la propia novela *Rayuela*: “yo miro los ríos metafísicos, ella los nada”. Hay, sin embargo, en las “vidas” paralelas de ambas mujeres, un rastro espumoso que nos deja la pérvida incausalidad del universo; circunstancias demasiado ambiguas, paradójicas, paródicas, que las definen apenas pero que ponen en peligro, de un modo u otro, a todos los que se le acercan. Aunque realmente lo que pudiera aproximarlas es la perspectiva desde donde son miradas y entendidas. Existe así, en el poeta, una imprecisión existencial -un desliz, una cáscara de banano sobre el suelo- que lo acerca a Oliveira, el protagonista masculino de *Rayuela*: éste vaga por un París brumoso, filosófico, con un fondo de tango y nostalgia; el otro, desanda Nicaragua ardiente y en ruinas, entre tanto escucha una canción de Paloma San Basilio que le dedicara Alexandra. Es decir, ambos están condenados a vivir de sus propias postulaciones y sufren del mal de alturas mientras escalan el abismo de Circe, la cursi hechicera.

Hay, en Lovo, una diáfana pretensión de hacer del mundanal ruido el espacio privilegiado en que debe habitar su poesía, para convertirse, él mismo, en porción inseparable de lo que el mundo es. Cuando el filósofo alemán Federico Nietzsche escribió que los antiguos griegos -los presocráticos- “eran unos superficiales”, estaba calando en el ángulo, paradójicamente, más complejo o distante, respecto a nosotros, de la personalidad psicológica de Grecia.

En este sentido, se puede afirmar que *La mujer que olvidó el amor* es un texto profano, el cual no tarda en mostrarle al lector su concisa intención de Modernidad. Los griegos no conocían los vericuetos del alma en el sentido en que ésta fue sentida en la Edad Media, después de las lecciones de San Agustín. Por tanto, el desasosiego escatológico y la urdimbre metafísica de la vida no fue nunca tenida seriamente en cuenta por esa civilización adolescente. Los griegos hicieron de este desconocimiento, de esta bella superficialidad, una razón de ser y, desde ella, constituyeron su idea de Modernidad.

No obstante, volviendo a la cita que de Paul Ricoeur se hace en el texto, habitan en el mundo secretas analogías, semejanzas olvidadas y arcanas inscripciones que el poeta, en su desvarío, intenta a toda costa recomponer, llegar a descifrar. De este modo, la grieta femenina señala, analógicamente, la cicatriz que dejara sobre la tierra una antigua expulsión, ya que si es cierto que en todas las teogonías el hombre es el expulsado, en las teogonías el poeta también aparece como el ladrón del fuego. Un destino que lo conduce a enfrentarse a los mismos dioses -“en verdad odio a todos los dioses”, reza limpiamente el *Prometeo* de Esquilo- y tomar partido por los hombres, devolviendo al mundo -al mundanal ruido- su esencia perdida: el fuego.

Situándose al calor de las relaciones humanas, en las líneas finales de la novela, el poeta devenido en narrador nos comenta: “En los primeros días de noviembre concertaré una cita con Alexandra. Quiero leerle, en la Selva Negra de Matagalpa, el manuscrito *La Mujer que olvidó el amor*”. De esto se desprende que, si el autor omnisciente y su personaje literario coinciden en una misma persona, es porque hemos asistido a la consabida lectura de una escritura que es su propia representación, donde los lazos entre la vida y el arte han quedado formalmente anudados. Es el propio autor quien participa del texto, suprimiendo toda relación oblicua entre el texto y su creador; asentando además la narración sobre su propio significado. Texto que sin dudas leerá Alexandra, lo cual es como apuntar que Dulcinea pudo ser lectora de *El Quijote* -“escrito” por Alonso Quijano- o que Ofelia, en el drama *Hamlet*, asistió conmovida a la representación que hiciera el propio Hamlet de sí mismo y de la vida de intrigas en la corte palaciega. Ser leído por la persona amada se torna la presunción más alta del poeta-novelistas, que nos pide que comprendamos su obra como lo que esencialmente es: una escritura; una epístola de amor.

Se percibe, sin embargo, en Lovo, una preocupación bastante sostenida para que se comprenda al texto como literatura, como básico ejercicio literario en el que él expresa, no sin ironías, el lado cruel o escatológico de las cosas, la derivación suma a la que, en ocasiones, lo conduce su escritura. De esta manera, la patente mundaneidad que le hace citar a Manuel Alejandro -afamado autor de letras de canciones populares- es también la que lo

conduce a proponer un diseño conceptual de la geografía ideológica en la que se apretuja el Poder: “El poder es la mise en scène por excelencia/ La señalada por Brecht/ Sin distanciamientos ni desdoblamientos nada más *mise en scène*/ La dispositio espacial con sus justos personajes netos (...)” (*Sonatas...*)

La tela que hila paciente la reina Penélope envuelve la narración en una extraordinaria polisemia de los significados, entre ellos, que Nicaragua -Mesoamérica- muy bien pudiera convertirse en escenario de una historia clásica. La patria de Lovo es un istmo interoceánico -donde se anudan caminos individuales y colectivos- porción significativa de una gran contracción continental, por eso, si la leyenda la asemeja a la nórdica Islandia, como versión meridional de una tierra telúrica, de grandes poetas y plagada de lagos y volcanes, el mito la aproxima a Grecia...

Deviniendo en epílogo, se nos cuenta el pasaje donde el poeta visita a su amiga, una pintora culta en los misterios de Safo. Sentados uno frente al otro, en una breve pero acogedora estancia de Jinotepe -pequeño pueblo situado en la fresca meseta de Carazola pintora y el poeta beben tranquilamente vino, saborean con placer queso de cabra y devoran con fruición castañas asadas, mientras hablan de Alexandra. Lovo nos ha brindado un atento testimonio descriptivo de la casa de su fiel confidente, el cual se puede resumir en esta frase: “La casa de Tania es blanca y pequeña”. Entretanto, nos cita el nombre de uno de sus cuadros “más encantadores”: “Óleo de una mujer con sombrero.” Y de la mujer representada en la pintura, probable reflejo de su amiga, nos afirma: “Una mujer madura y misteriosa, concentrada en ella misma. Obviando con evasión oblicua al mundo”.

Significativamente, Lovo nos vuelve a comentar, en el contexto de su presencia en la casa de Tania: “Los poetas somos hijos de Safo”.

No sé si nos encontramos ante ese tipo de autor que ha accedido a la plena consciencia de su Modernidad; a su condición, en un sentido helenístico, de ciudadano político del mundo. Su constante reflexión sobre el Poder, inserta en el contexto de su literatura, conduce a entenderlo de esta manera. Tal vez aquello que consideramos “postmodernidad” no sea otra cosa que un modo, en particular, de enfocar y pensar los problemas que se contraen en tiempos de nuestra difícil Modernidad. Tal vez como si el con-

cepto de “postmodernidad” donde nos conduce, por paradoja, es hacia una Modernidad que, tomando consciencia de sí, pueda realizar, en sí misma, su propia esencia hasta ahora preterida; su propia ley del devenir para convertirse en realidad histórica asumida.

Es en pueblos jóvenes, como Cuba y Nicaragua, donde mejor se puede constatar esa “dolorosa” Modernidad en ciernes, universalmente postergada, incluso ignorada por estrechos intereses políticos, socioeconómicos, nacionales y transnacionales. La mujer que olvidó el amor, de Anastasio Lovo constituye así, desde la evidencia de su mismo título, un reproche y una clara y abierta petición de Modernidad; de mundaneidad.

Don Quijote y su escritor Cervantes

En el 2005, se cumplió el IV Centenario de la publicación de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605-2005). Resulta significativo que La Real Academia de la Lengua, haya escogido a un escritor latinoamericano para aparecer prologando la magna Obra, publicitada en España y América bajo el sello editorial de Alfaguara, en el contexto histórico y cultural en que se produce la actual conmemoración.

En mi opinión, la inserción, por parte de los doctores de la Academia, de un artículo de Mario Vargas Llosa en una publicación de ese rango y característica, contiene implícita una cuestión durante mucho tiempo soslayada por parte de la exégesis cervantina: La latente americanidad de don Quijote.

Fue el aciago destino el que condujo a don Quijote y Sancho Panza a Barcelona, siendo echado por tierra y vencido en la playa de Barcino por el Caballero de la Blanca Luna, quien le impuso, como tributo de su triunfo, el inmediato regreso a su aldea castellana donde debía permanecer, sin tornar a la aventura, al menos un año. Al cabo de unos meses don Quijote llamó a los suyos a su lado, hizo cuerdo testamento y entregó en paz y sosiego su alma a Dios...

Cuentan los cronistas de la vida de don Miguel de Cervantes, que éste estuvo a punto de viajar varias veces a América, y así lo tramitó, en alguna ocasión, con las autoridades pertinentes. Tal parece que Cervantes soñaba empezar nueva vida en tierras del Nuevo Mundo. Corrían para él los finales del gran siglo XVI y los comienzos de un nuevo siglo que sería, a todas luces, nefasto para el imperio español. La etapa heroica poco a poco llegaba a su fin, mientras quedaba socio culturalmente inacabada para España la que fue la magna obra de su espíritu y de su genio:

La Conquista y españolización de un mundo nuevo y la subsiguiente evangelización de un continente; Misión que la nación ibérica creía estaba destinada a realizar en su doble condición de hipóstasis histórica de las dos Romas: la secular y la religiosa.

Si algo llama poderosamente la atención en la vida de ese ingenioso hidalgo que se llamó don Miguel de Cervantes, es la testarudez con que repetía, una y otra vez, la misma empresa. Lo demostró con creces en sus constantes intentos de fuga como prisionero del Islam en Argel, y lo repitió, simbólicamente, en cada una de las tres salidas de don Quijote, en cada descalabro del Caballero, en cada afrenta sufrida, y en la soberbia de sus palabras a sus enemigos y detractores. Como soldado, sirviendo a su rey Felipe II en la flota española del Mediterráneo, tuvo Cervantes lo que él siempre creyó fue su más alto honor “en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros”: haber combatido, bajo las órdenes del Duque de Alba, en la Batalla Naval de Lepanto (1571), acontecida frente a las costas de Grecia, en la que fue hundida gran parte de la flota turca, cerrándosele el camino al Islam en sus planes hegemónicos de expansión mediterránea y cuando se disponía al asalto general de Europa.

Tal vez oscuros orígenes judíos de su linaje le impidieron a Cervantes embarcarse rumbo a América. Las autoridades de su época eran tan rigurosas como obcecadas en lo que a la genealogía racial de un hombre se refiere, y el traspaso de un español a tierras del Nuevo Mundo tenía que realizarse previa pesquisa que diera fe de su “limpieza de sangre”. Esa quizás fue la secreta razón de las altivas palabras que pronunciara el hidalgo manchego, cuando en el Capítulo XXI de la primera parte de la novela, después de haber hecho suyo el Yelmo de Mambrino, le comenta a su escudero: “Bien, es verdad que yo soy hijodalgo de solar conocido, de posesión y propiedad y de devengar quinientos sueldos, y podría ser que el sabio que escribiera mi historia deslindase de tal manera mi parentela y descendencia, que me hallase quinto o sexto nieto de rey. Porque te hago saber, Sancho que hay dos maneras de linaje en el mundo...”

¿A cuáles linajes se refiere Cervantes por boca de su ilustre personaje? Don Miguel de Unamuno nos completa la idea: “Y de hecho no hay quien a la larga no descienda de reyes, pero de

reyes destronados. Mas, él -¿Quijote? ¿Cervantes?- era de los linajes que son y no fueron. Su linaje empieza en él”.

Cabe añadir que nuestra familia, como el resto de las instituciones humanas, es un importante hecho que pertenece a la tradición cultural, a la realidad jurídica y a la memoria secular y afectiva de un individuo, mas, el hombre, a la larga, deviene hijo de sus propias obras. Son sólo ellas las que pueden llegar a dar fe del auténtico valor de las instituciones humanas. Cada hombre tiene a su alcance la extraordinaria virtud de poder rehacer en sí mismo los universales y vivos afectos de la familia, la tradición y de su fe.

En los días dolorosos de su prisión en Argel, don Miguel de Cervantes renunció al derecho de su primogenitura a favor de su hermano Rodrigo, el cual también guardaba prisión junto a él. De este modo, con un gesto de amor filial, Cervantes se separa de una tradición escrita que lo ubicaba dentro de un marco jurídico, en el que quedaba asegurada no sólo su descendencia, sino una relación histórica con la ley. El gran antecedente religioso, que pesa como un anatema moral lanzado contra una renuncia de este tipo, lo encontramos en la *Biblia*, en la historia de los hermanos Jacobo y Esaú. Del mismo modo que el Jacobo de El Antiguo Testamento, representa la astucia del espíritu, que se vale de cualquier cosa para situarse en el primer lugar de la línea de la ley y la Tradición; Esaú representa al hombre carnal quien, víctima de su debilidad de carácter, al renunciar a todos sus derechos, le queda su fe como único camino. Y hay que entender que Cervantes, como hombre de su época, era hombre de mucha fe y es la fe, y solamente la fe, la que hace nacer las obras.

Ahora, ¿cómo reinstalarse convenientemente en la tradición jurídica de su pueblo un hidalgo pobre que ha renunciado incluso al principio de la primogenitura? Existe, desde tiempos inmemoriales, lo que podemos llamar una línea ascendente de la Tradición, la cual ha sido prescrita, de generación a generación, por los doctores de la ley. Esta Tradición dice perpetuar la memoria original de la raza. Sobre esa base, aparentemente filogenética, pero de raíz sociocultural, es que se le dan cartas de legitimidad moral al individuo a lo largo de las diversas facetas transitadas por una sociedad enmarcada dentro de la época medieval, o abocada, como es el caso que nos ocupa, a la época

del Renacimiento europeo y de la llamada primera Modernidad española.

Al criterio especulativo sobre un probable origen judío en Cervantes, y a la razón filial que le llevó a romper sin miramientos un privilegio de su condición natural, se le suma un tercer elemento de orden psicosocial: Cervantes, como su célebre Caballero de la Triste Figura, era un hombre hambriento de gloria y renombre personal. No es casual el testimonio de que concibió a su Quijote en una cárcel donde estaba preso por deudas; era la natural respuesta psicológica a su precario estado social y económico. Para Cervantes, su obra sería su linaje, el portal que lo llevaría al renombre y la fama, para reinstalarse, con toda su dignidad, en una merecida y lucrativa posición social. Aunque para ello debía reinscribir su nombre en el seno ascendente de la tradición espiritual de su pueblo. Por tanto, no era otro su empeño que aquel que se sostiene en la fe de que la obra salva, y que la misma letra de las escrituras puede ser modificada por el sople vivificante del espíritu.

Mas, ¿pudo Cervantes distinguir la sutil contradicción que habita en ese humano lugar común en el que la ley que protege y aclama al astuto Jacobo, asegurándole hacienda, respeto y Tradición, es la misma que separa de su heredad al blando y réprobo Esaú? El hombre pobre de espíritu y carente de todo lo que su hermano un día le quitó.

¿Es que acaso no debería invertirse el juego -pudo muy bien pensar el humanista Cervantes- y no deben ser más las supuestas bases filogenéticas las que auspicien en la sociedad española, y en el resto de las naciones de Occidente, derecho, propiedad, familia, Tradición y glorifiquen a Jacobo? Porque éste, con su astucia amoral, no sólo supo arrebatar su lugar al heredero original de su raza, sino que con ello puso en evidencia que esa pretendida pureza racial era un fraude, ya que fue sólo la astucia del espíritu del Dios del Sinaí quien trastocó lo negro en blanco, e hizo réprobo al virtuoso y le dio cartas de legitimidad histórica al tramposo.

Si esto es así, ¿dónde es que radica el valor real de Jacobo, padre de la Nación de Israel? En lo que hemos venido diciendo: en casi todo. Jacobo, es la historia secular de Occidente, una vez que el espíritu judío se encarnara en ella. ¿Y Esaú? Es el doloroso y solitario camino de la fe, que un pueblo tan valeroso como

el judío también ha sabido recorrer, lo que un tanto alejado de la estricta observancia de la ley de los doctores, en su humana carnalidad de cada día. Jacobo es el gran semental humano. La prole de Jacobo la conforman, hoy en día, las sociedades integradas al proyecto secular de la Tradición en la que se ventilan hacienda, jurisprudencia y supuestos fundamentos filogenéticos de la historia. Los hijos de Esaú, por su parte, conforman la promiscua raza universal de Edom: Trabajo y carnalidad. Son los hijos desnudos de la fe que piensan que un hombre no puede tener mayor ventaja que el mérito propio; que cada hombre, como el Quijote de Cervantes, es hijo de sí mismo ya que, si venimos a sacar cuentas, todo hombre descende de reyes, aunque de reyes destronados. En cada rey pudo haber un Jacobo; en cada dolorosa historia mil Esaú.

Los hijos de Jacobo son los opulentos señores del mundo.

Los hijos de la raza roja de Edom son los desheredados de la Tierra.

El semiólogo y novelista italiano Umberto Eco, escribió, en una ocasión, que todo autor debería morir para allanarle el camino al texto. O sea, sólo cuando autor y obra quedan definitivamente separados en el tiempo, es que el texto queda completamente libre para someterse al examen del lector y la posteridad.

La visión que de *El Quijote* tuvo el pueblo español en el siglo XVII, no es la misma que después tuvieron poetas románticos como Byron, en el siglo XVIII. Del mismo modo que la opinión que tuvo el propio Cervantes sobre su obra, no es tampoco la misma que tuviera, por ejemplo, la Generación del 98 en España. Los poetas que leen *El Quijote* a lo largo de la historia lo primero que hacen es discrepar fuertemente de La Academia. Si se le pudiera preguntar a Cervantes, es muy probable que respondería que él también discrepa de ella. La Academia, qué duda cabe, “limpia, fija y da esplendor”, aunque no es capaz de una interpretación sobre las obras que tenga garantía de que perdure.

¿Quién, entre tantos opinantes, es el que ha tenido la visión más acertada de *El Quijote*? No creo que sea posible decirlo. Opino que nunca nadie la tendrá de un modo definitivo.

Desde mi adolescencia, elegí a don Miguel de Unamuno, como “Hermes psicopompo”, para que me acompañara a transitar las páginas del ingenioso hidalgo, mientras me explicaba y

comentaba en detalle la Obra. Creo que mi pensamiento se formó en gran parte en deuda con esa lectura. La ensayista cubana, Mirta Aguirre, llegó a decir que la interpretación de Unamuno significaba “el quijotismo enderezado contra Cervantes”. Y ella, a cambio, nos propuso a los lectores cubanos su propia interpretación cervantina: *Cervantes, un hombre a través de su Obra*. Asignarse la tarea de entender al hombre que fue Cervantes por medio de su obra literaria, no será menor a la enorme tarea que es intentar acercarnos a él a través de su tiempo. Y en eso, Unamuno llevaba la delantera a muchos. Porque el tiempo histórico de Cervantes, es el tiempo ideológico de la Contrarreforma, y el maestro Unamuno conocía muy bien la interioridad religiosa y filosófica de aquel gran proyecto histórico, acaecido principalmente entre los siglos XVI y XVII. La conocía desde una posición muy personal, subjetiva y enormemente pasional que, aunque le quitaba objetividad a sus análisis, le permitía entregarles a sus lectores un documento de primera mano para que se acercaran a comprender en toda su grandeza, miseria, postulaciones y contradicciones fundamentales, la problemática histórica, religiosa y existencial de España.

Existió para Cervantes una problemática existencial, histórica y religiosa llamada Contrarreforma, la cual tuvo su gestación, nacimiento y desarrollo, entre el período de la proclamación, por los reyes católicos, de la unidad nacional en España; la expulsión de los judíos e islámicos no conversos; el descubrimiento e inicio de la colonización de América; la llegada al poder en España del primero de los Habsburgo, Carlos I; el estallido de las guerras populares de las Comunidades y Germanías; la excomunión de Lutero por la Iglesia Católica; la propia reforma de la Iglesia española, impulsada por el cardenal Cisneros; la larga guerra, librada por España en el Mediterráneo, contra el imperio turco; la guerra de los campesinos, en Alemania; la conquista de México, por Hernán Cortés; la conquista de Perú, por Francisco Pizarro; las varias etapas por las que atravesó el Concilio religioso de Trento; el complejo reinado de Felipe II; el reinado decadente de su hijo, Felipe III... hasta llegar a la Guerra de los 30 años, entrado el siglo XVII, y la onerosa “Paz de Westfalia”, en 1648, que le puso fin a la hegemonía española en Europa.

La vida de don Miguel de Cervantes (1547-1616), es un pequeño hito en esa vasta cronología. Su historia personal trascu-

rrió entre los reinados de Carlos I de España y V de Alemania, su hijo Felipe II, el rey prudente, y Felipe III, el rey displicente. A Cervantes le tocó vivir las glorias del imperio español, su alto cenit y su lento y agobiante declinar. Sirvió con fervor a su señor, Felipe II, y lo vio alzarse entre todos los hombres y reyes de la tierra, como duque en Milán, rey de Nápoles, soberano de los países bajos, indiscutible vencedor en las grandes batallas de Lepanto y San Quintín, y notable estrategia político de “la Paz de Cateau-Cambrésis”. Como cualquier español de su época, Cervantes sintió hondamente la derrota de la Armada Invencible, a manos del enemigo inglés y la furia de los elementos. La extraordinaria vida de Cervantes, podemos decirlo así, fue algo más que coincidir con la época de la Contrarreforma y sus luchas intestinas y religiosas, del mismo modo que un hombre no coincide por accidente con su tiempo. Un hombre verdadero es de su tiempo, pertenece a su tiempo y la única forma de trascendencia imaginable para él es a través de su tiempo.

Sería por ello en vano, que intentáramos parafrasear al Quijote, o que nos impongamos la empresa imposible que el escritor argentino Jorge Luis Borges le asignó a su célebre personaje literario, Pierre Mernad: la absurda tarea de una reescritura del *Quijote*. Tamaña propuesta es todavía más absurda, si nos damos cuenta de que sería estéril. El espíritu humano no se repite. No sabe repetirse. O dicho de otra manera: cuando el espíritu se repite es sólo Tradición; es la letra muerta de los doctores de la ley. Es la agobiante tarea emprendida por los hijos de Jacobo: repetirse, ontogenéticamente, a sí mismos a partir del bíblico mandamiento semental: “Creced y multiplicaos”. En cambio, todo verdadero creador sabe reconstruir su propia “tradicción”, que es la de los hijos libres y originales de su fiebre, de su inteligencia y su imaginación. Y esa tradición cobra en la pluma de Cervantes promisorio carácter de futuridad.

Existe un punto el cual considero irreductible a la hora de entender al caballero don Quijote y su escritor Miguel de Cervantes, el cual no tiene que ser necesariamente el discurso que el Caballero de la Locura les profiriera a los humildes cabreros, cuando les contó de una Arcadia mítica donde no existía “lo tuyo y lo mío” y existía, en su lugar, comunidad de bienes... Me refiero al significado moral que posee el personaje de Dulcinea,

como personaje constantemente obliterado en el transcurso de la novela, y constantemente presente en las palabras y acciones del Quijote y en las referencias, a veces burlescas, de Sancho. Por Dulcinea, don Quijote se echó fuera de casa para ir a redimir su patria, la España histórica del siglo XVII, abandonándolo todo, amigos, prejuicios y patrimonio. Dulcinea es, simbólicamente, el ideal en su forma a veces más abstracta, que lleva a Cervantes a representar, en el fracaso individual de un personaje de ficción, el evidente fracaso colectivo de la España histórica, ancestral, racial, leguleya.

Pero, si don Quijote es la España moribunda, arrogante, intolerante, testaruda, valerosa, justiciera, esforzada, idealista y rediviva, Dulcinea es el lado asombrosamente invicto de la hispanidad militante. Dulcinea, es el sueño irrenunciable de una España unificada, no sólo en la geografía sino en la historia; en las culturas y naciones que la constituyen; en las razas que la alienan; en las literaturas y las lenguas que le dan forma. Dulcinea es, una petición de principio que convierte en casto y errante al Caballero y lo hace, pese a todo, salir heroicamente a luchar en pos de una comunidad de destino. Dulcinea es la patria. La patria histórica del siglo XVII y la patria existencial y filosófica de cualquier caballero andante.

Caben entonces las siguientes interrogantes: ¿Es *don Quijote* una sátira dirigida a la España quijotesca, empobrecida y vencida del siglo XVII? ¿Una sátira donde el ataque a los libros de caballería pudo ser no más que un pretexto para evadir la censura política y, de este modo, cuestionar todo lo que había de cuestionable en el excesivo culto al pasado y en la fe de los arcontes? ¿Una crítica genial a una España que insistía en seguir viviendo de su viejo pasado glorioso, perdido en las penumbras feudales de la Edad Media y en las conquistas mitológicas de América, entre tanto se proclamaba, religiosamente, dogmática, ecuménica y, nacionalmente, racial y fundamentalista? ¿Una España fanática y devota que se encrespa frente a la segunda Modernidad europea, luterana y capitalista?

Nada creo que se puede decir de definitivo en torno a ello. Lo único cierto es que el intelectual que fue don Miguel de Cervantes, era un hombre de su tiempo, comprometido enteramente con su tiempo. No pienso que se sintiera, en lo esencial político, ex-

cluido del juego de la época. Por eso es que cuando don Quijote muere vencido, es Cervantes quien se vence a sí mismo.

El Quijote es ese hilarante libro donde un extraordinario y honesto creador denuncia en la sociedad de su tiempo lo que él ausculta sin temor y sin piedad en sí mismo, entre tanto, crea para el autor la posteridad literaria. Si España pierde y se arruina en el gran juego de la historia, Cervantes pierde y se empobrece también con ella. En ese gesto substancial radica la dignidad de su apuesta y su honor de hidalgo, porque Cervantes asume como tuyas las virtudes y las culpas de su pueblo. La novela es así, una seria reflexión sobre el sentido moral de la existencia, escrita dos siglos antes del nacimiento de Kierkegaard.

Esa gran novela es una profunda indagación sobre la condición humana, ubicada dentro de un concreto ámbito social e ideológico que le da asiento histórico, y que pasa a través del estudio de las psicologías del Caballero, de su fiel escudero y del mismo narrador que nos cuenta la enrevesada historia. O para decirlo en unas pocas palabras: esa obra no es la crítica que le hiciera un español a su época, es una escritura demasiado honesta para serlo; *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es, a todas luces, una comprometida autocrítica.

Poetas de Alemania

Acostado en la habitación escasamente iluminada, refugiado del frío de la estancia climatizada entre cobertores y almohadas, teniendo por auxiliar el silente latido de la noche estival y leyendo con atención lo que creí era el raro opúsculo de la sensibilidad del autor germanófono, Herman Hesse (1877-1962), tropecé, sin embargo, con páginas que contenían serios interrogantes sobre el destino colectivo del pueblo alemán.

La idea de la posteridad gravita sin límites dentro del cuerpo poemático del escritor de *El lobo estepario*. De algún modo, su literatura implica, en medio del despliegue de una selecta sensibilidad, un horizonte singularmente individualista que se vuelve, por paradoja, sentimiento agudo de lo histórico, y consternación, al haber constatado la degradación de la época en que le tocó existir.

Es muy probable que fueran los poetas los primeros que tuvieron la intuición de la historia como ese espacio único, creado exclusivamente por nuestra especie, donde el hombre puede ser correctamente aprehendido, en su sentido y en su significado, mediante el constante acontecer de su actividad. Porque la historia es ese lugar privilegiado, concebido por medio de la intuición y el discernimiento objetivo, en el que el poeta -para decirlo con una metáfora del místico español San Juan de la Cruz-, aun sufriendo la separación más radical del mundo, nunca estará completamente solo, pues su soledad se encuentra colmada de intensas “sonoridades”.

Al poeta de nuestro tiempo, arrojado a la soledad por su especial modo de encarar la existencia, le es dado encontrar, en el entresijo de esa soledad, la realidad de asumir una causa humana hermosamente gregaria, y una manera esencial de comunicarse

con el resto de sus semejantes. Eso es lo que individuos como Hesse, como Federico Hölderlin (1770-1843) -el primero, enfrentado a la pesadilla del nazismo; el segundo, sumergido en la noche más tenebrosa de la locura-, supieron encarnar como el más inusual destino.

Repitiendo un breve esquema podríamos aventurar que si Italia es por derecho propio el país de la sensibilidad, Inglaterra, en cierto sentido, el de la utilidad y Francia, en ocasiones, el de la sensualidad; Alemania, la mayor parte de las veces, será la tierra fértil de la subjetividad, la nación de la más esmerada espiritualidad. La alta Alemania es, sin dudas, una de las patrias primadas de la poesía.

A despecho de los teóricos del pangermanismo, el destino de ese pueblo no fue concebido para plasmarse en la geografía, sino en el tiempo; en ese proyecto organicista del tiempo que solamente confiere la historia. Es en ella donde puede cristalizar la petición sociocultural que espera ver confluír los vectores de fuerza que, atenazando secularmente la infinita nostalgia alemana, expresan de manera dual la sensibilidad perdida de Occidente: Lo nórdico y lo Mediterráneo. La poética de un ideal paneuropeo, político y estético, reconciliado con la contradictoria espiritualidad del hombre germano moderno, descendiente a la vez de Martín Lutero y Carlos Marx.

La Fe luterana expone una de las formas más elaboradas de encarar el problema cultural de la tradición. Semejante heredad trae consigo el concepto del dios único de El Antiguo Testamento, expresado en las vicisitudes históricas de la nación de Israel, el cual termina por proveer de legitimación al individuo privado abocado a una relación estrictamente personal con su dios, que le sirve para entregarse a una rígida moral del trabajo, ya que el Luteranismo subraya en el individuo la certeza de su soledad, en el mismo sentido en que hace del concepto económico de la propiedad parte consustancial de lo que el individuo es dentro del contexto de su apartamiento existencial.

Para el viejo espíritu alemán, contaminado de judaísmo, el doloroso camino de la elección moral y la providencia -camino esencial de la poesía- contiene un hondo significado cultural. Del mismo modo que el hombre judío busca salvarse con su pasado -que en cierto sentido es la fe que le asiste- para el moderno

hombre alemán, formado por la Ilustración del siglo XVIII, no hay salvación posible si no se realiza en el ámbito de su cultura y de su literatura. Para el poeta germano, llámese Goethe, Novalis, Hölderlin, o Rilke, el programa universal de la cultura será siempre el postergado programa de la redención nacional. Curiosamente la poesía es una de las formas que tiene de manifestarse en ese pueblo el noble espíritu de la industria, hija del despertar cultural de la nación. Su carácter industrial se refleja así en la vida, en cada reglón de la actividad social.

Por su parte, el pensamiento marxista se inicia como la crítica más radical al derecho burgués, violentando los presupuestos teóricos que pretenden hacer de la “naturaleza” de la propiedad, porción inseparable de la naturaleza humana. Para Marx, el ser humano es un ser social e histórico, sometido a las leyes del cambio propiciadas por las complejas relaciones del hombre y el mundo. La historia y la sociedad conforman, de esta manera, en su variada plenitud, la verdadera naturaleza.

Al dios solitario y único de El Antiguo Testamento se le opone, históricamente, el dios socializador y participativo de los Evangelios. Y pudiera significar el relevo de la antigua cultura y sociedad mosaica por un pensamiento deslindado del pasado de la tradición y dirigido con atención hacia el presente humano, que busca resolver los problemas inmediatos de la miseria económica, la falta de democracia social y la aculturación. Mientras que el hallazgo de la libertad, como condición indispensable para la configuración del presente político, entendido como diálogo y concertación, es un fenómeno que desata el aspecto negativo de la subjetividad, aunque para ser socialmente restablecida como pluralidad política, diversidad social y aparición de nuevos sujetos y grupos de la enunciación que habían sido omitidos, o simplemente desconocidos.

Pensando en el poeta, como figura siempre soslayada de la enunciación política y arrastrado a la soledad inmerecida, quisiera citar estos versos de Rainer Maria Rilke (1875-1926):

“Soy como una bandera rodeada de distancias / los vientos venederos los barrunto y tengo que vivirlos (...) / Pero yo noto ya las tormentas y como el mar me enarco / Y me despliego y luego me hundo en mi interior / y me echo a tierra y estoy solo por completo / en la enorme tempestad”.

La falta de un contenido práctico condena indefectiblemente al poeta, y a su poesía, a la soledad, por eso se sumerge en el entresijo de su más oscura condición en busca de un nuevo lenguaje, con el cual reanudar los antiguos lazos que lo unían con el mundo. Ese sentido, angustiosamente buscado en el subsuelo de la realidad, que le permitiría acceder, en función de su más legítima utilidad, a la ciudad sitiada de los hombres, permanece oculto como el sentido y el significado de la historia. Porque si de veras desea el poeta superar su terrible anomia, tendrá que asumir su tarea desde toda la singularidad de una nueva razón histórica y un principio de alcance universal. Por eso es que la toma de partido por los pobres de espíritu, los humillados de los Evangelios, se convierte para él en algo visceral.

El proletariado histórico posee un significado simbólico que se expresa en la *Biblia* bajo la idea del gran rebaño humano; la prole indiferenciada de Esaú; el hermano preterido de Jacobo. Desprovistos de toda genealogía, mezclados entre ellos indistintamente, e insertos y desnudos en el mapa social del mundo, los proletarios son, sin embargo, los hijos ejemplares de la industria; los nuevos mártires de la edad del progreso; antiguos campesinos desterritorializados por las oligarquías de la tierra, devenidos en indigentes y desclasados de las ciudades. Cabría entonces preguntarse, dentro del contexto histórico de la formación del proletariado universal, acerca del destino también histórico y universal de la poesía. Entre tanto, el estudio que realiza el poeta sobre las leyes del mundo contiene entre sus principales motivos la siguiente pregunta: ¿cómo fijar la existencia a la ley más justa? La búsqueda de una filosofía que sirva como guía para la práctica humana, y que a la vez conserve intacto el lado contemplativo del pensamiento, se vuelve para el poeta-filósofo la paradoja insoluble. Pero de esas contradicciones es que él vive y se nutre de esencias.

El poeta, como conciencia desdichada del mundo, reconoce en su propia mente el reflejo mutante, contradictorio y, a veces, extremadamente desconcertante de las cosas. El devenir que lo acerca a la purificación existencial es también el que lo aproxima a la muerte, a la nadificación no sólo de su consciencia, si no de todo cuanto el poeta ha construido; frágil no sólo como su vida sino además como su obra. No obstante, el mundo de los hom-

bres y la naturaleza escapan a la nihilidad de la conciencia y se reconstruyen siempre hacia otro horizonte más apto, mucho más pleno. Para asombro del poeta hay algo que permanece, aunque resulte del todo imposible definirlo, o encerrarlo en palabras. Es el pensar dialéctico, la secreta pulsión de la vida, que el poeta, por medio de la historia, comparte con sus semejantes. Y es en ella donde lo realmente verdadero de las cosas le impone al pensamiento la tarea de adecuarse al movimiento continuo de las relaciones humanas y naturales, a la constante alternancia de los significados, pues si no lo hiciera así quedaría estratificado, primero, como falsa conciencia del mundo y, segundo, como vida individual que fracasa por haber interpretado mal las leyes del mundo.

El marxismo implica la tarea de una reflexión que debe partir, para la comprensión de las cosas de este mundo, del estudio de la realidad material dominada por la lógica del cambio y el devenir. ¿Existe, sin embargo, una finalidad histórica? Esa pregunta le concierne al poeta-filósofo. Pero la realización de la historia -la liberación de su contenido en aras de una finalidad más alta- podría responderse, se encuentra mucho más allá del razonamiento formal que realizan los individuos que, de modo contingente, la integran. Sin dudas, una doctrina de la finalidad histórica restablecería, de una forma u otra, la racionalidad humana. Es una pregunta fundamentalmente existencial, que vincula al contenido gnoseológico del marxismo con sus correlatos morales y sociales, ya que señala hacia una toma de conciencia política desde la cual el movimiento abstracto de los acontecimientos pudiera ser sustituido por un destino práctico y una motivación profundamente gregaria.

Singularmente, de todas las soledades la más profunda y la más larga es la soledad histórica, que nos arroja, inermes, a la intemperie del devenir, careciendo, inclusive, de los medios de expresión eficaces que nos ligarían a las grandes tareas colectivas. Convirtiendo el tema de la soledad existencial en testimonio importantísimo de la razón poética, y agradecido de antemano por el luminoso futuro que vislumbra, Herman Hesse dejó escrito unos versos en los que veía, al campesino, al comerciante, “al laborioso pueblo de los marineros”, todos “cambiados con nobleza”, celebrando la “universal fiesta del futuro...”

Sólo falta el poeta, puesto que él por naturaleza es el gran deslocado del tiempo -el desfasado “cronopio” de la historia- quien llega invariablemente antes o después de todas las citas concertadas, puesto que su completo significado -inserto ejemplarmente en su palabra- es posterior a su vida, donde el concepto de su condición, como la dolorosa soledad que le acompaña, fue concebido para ser siempre preterido.

Parece que esto es lo que quiere indicarnos Hesse en los versos finales del poema antes citado: “(el Poeta) él, testigo solitario / portador del anhelo del hombre y su pálida imagen / pues que el futuro, el mundo consumado / no necesitan más. Sobre su tumba / muchas coronas se marchitan / pero ni rastro ya de su recuerdo”.

El bosque helado

(Cuentos de hadas)

Entre los grandes compendios de literatura y tradiciones folclóricas de los pueblos de Occidente, existe un libro, acaso único, publicado en Alemania hacia la primera mitad del siglo XIX por dos filólogos y germanófilos: *Cuentos de hadas de Los hermanos Grimm*. Destacándose, entre sus transcripciones literarias, narraciones como *Hänsel y Gretel*, *La cenicienta*, *Juan sin miedo*...

El sostenido proyecto histórico, experimentado por las sociedades que integran Occidente, ha permitido establecer una relación de distanciamiento, principalmente exegetica, respecto a los antiguos valores aportados por el folclore y la tradición en general. El papel en particular realizado por los artistas e intelectuales europeos con relación a los vínculos siempre concomitantes de la creación y la tradición cultural, más la función pedagógica e investigativa ejercida por las universidades modernas, ha tendido progresivamente a reorganizar y resignificar socioculturalmente, el antiguo material mitológico que conforma el arcano pensamiento “prelógico”.

Lo curioso de estas leyendas es que son “mitos sin religión”, que se presentan ante el lector moderno como puras narraciones fantásticas. Obviamente, cuando leemos historias, como *La cenicienta*, o *La bella durmiente del bosque*, no encontramos en ellas ninguna mención de peso que las implique con un orden estricto de pensamiento religioso, ya sea pagano, o cristiano. Se trata simplemente de historias de hadas, tal como prefirieron nombrarlas Los hermanos Grimm. Las hadas de los bosques alemanes son las herederas de las sílfides, ninfas y ondinas, que giraban en torno al viejo panteón de los dioses nórdicos, aunque entremezcladas con otras tradiciones, en ocasiones mucho más antiguas, en otras más recientes.

Los personajes de estas leyendas no se encuentran insertos en una red filogenética, construida mediante una relación parental que enlazaría a la mayoría de los personajes mitológicos para que integraran una específica teogonía. Son sólo “viejos cuentos de invierno”, que apartan, por un breve espacio de tiempo, a los oyentes de sus labores cotidianas. Pudieron tal vez ser, en su origen más lejano, un desprendimiento de un arcano sueño teogónico de la que sólo hoy nos quedan, dispersas entre la ceniza, unas cuantas brasas encendidas, crepitantes residuos de un gran fuego que, en una edad muy remota, abrasó la imaginación de los hombres.

La función ejercida sobre estas historias fabulosas por la sociedad y la cultura cristianas, fue la de pretender resignificar el sentido y la finalidad anecdótica de las mismas, condicionándolas a una reinterpretación casi siempre moral. La censura del siglo XIX se cebó en la obra de Los Grimm, eliminando de los cuentos las implicaciones sexuales demasiado explícitas; limando lo excesivamente cruel o grotesco de algunos pasajes o desenlaces. Los Grimm se defendieron, frente a estas acusaciones, alegando que su obra no era para niños; ellos estrictamente habían realizado la compilación literaria de un gran imaginario popular.

La bella durmiente del bosque, es una de las leyendas que parecen guardar mejor su otrora procedente religioso. Hay en ella, lo que podríamos llamar, la idea cristalizada de un contenido fundamental: el tema de la virginidad y la pureza, situada lejos del impacto del tiempo, para convertirse en arconte de una realidad intocada; en sello immaculado. Los cien años asignados a una virgen dormida en lo más profundo del bosque, sugieren así un conocimiento vedado al común de los mortales, solamente rememorado por una mágica tradición. El núcleo de esas narraciones extraordinarias configura así la fibra puramente imaginativa, el subconsciente maravilloso donde habita, en el oscuro ground de la casa encantada, el horrible gnomo. Pero, ¿son acaso, hijas de la fiebre y el delirio del hombre germano dormido en su sueño prehistórico? ¿La consecuencia de un antiguo sueño racial? ¿Un delirio secular del que podemos encontrar las huellas “arqueológicas” en la gran compilación efectuada hace casi dos siglos?

Hay un momento, en el complejo devenir de la especie humana, en que el hombre, en vías de confirmar su identidad, se

volvió sobre su pasado intentando desentrañar su más lejano origen. Al no recibir respuesta, pues las brumas que cubrían los tiempos inmemoriales de su nacimiento se resistían a revelar un contenido real e histórico, el hombre entonces mitificó su origen, plagándolo de leyendas. Ya que la condición humana no sólo posee una dimensión histórica, sino además antropológica, racial, ontogenética... El arcano sueño filogenético se funda así, esencialmente, en la grandeza de los padres, preámbulo a una heredad y las tareas que ha de realizar el hijo sobre la tierra. En los mitos y leyendas estas relaciones -padres, hijos y hermanos consanguíneos- aparecen siempre cristalizadas, ajenas completamente al fuego gregario y sociohistórico, cual conceptos congelados, patrimonio exclusivo de una raza, de una pulsión biológica; fundamentos prehistóricos del hombre, quien, sometido al impasse del sueño, indaga, mediante la imaginación poética, en la pureza de las imágenes perdidas de su más oscuro origen: la princesa y el príncipe encantados de la fiebre y el delirio. De esta forma, la labor de los poetas en las largas noches junto al fuego -labor que Platón, en su *República*, juzgaba altamente pernicioso- alimentó la imaginación secular de la especie.

Como apuntábamos, las narraciones de Los Grimm funcionan como una especie de testimonio mitológico de un antiguo y poderoso orden cultural -¿religioso?- del que sólo nos quedan ruinas psicológicas, trasmutadas en inofensivas y hermosas leyendas infantiles. Pero lo que pudieron apreciar muy bien los trágicos griegos, fue que todo mito -si partimos de su fundamento psicológico- se incuba en el entresijo de la familia humana, en la problemática que ésta encierra, primero, como orden natural y, segundo, como estructura social. Y esto último lo supo relacionar muy bien Sigmund Freud en su teoría general del hombre y la cultura.

La misión que persiguiera el creador del psicoanálisis fue la de recapturar al mito, otorgándole un sentido y una función sociocultural. Para Freud, el mito suponía la existencia de un contenido que, felizmente desentrañado, podía arrojar nuevas luces acerca de la estructura psicológica de los seres humanos. Desde este punto de vista, el mito volvía a ser rehabilitado en tiempos de la Modernidad, mientras que el psicoanálisis cumplía una labor hermenéutica: ser un método lógico interpretativo. En

cierto sentido podríamos decir que, con el psicoanálisis, asistimos a la contemporánea rehabilitación de la poética del mundo y, en particular, a una restauración sociocultural del poeta como agente generador de leyendas y propalador de mitos. Ciertamente, desde los lejanos tiempos en que Platón desterró a los poetas de su República ideal, no había tenido la poesía mayor justificación, ni tampoco el mito mejor expositor.

Tal vez sería necesario situarse en el seno de los problemas iniciales que dieron lugar al viejo debate sociocultural entre Mito y Razón, poesía o ciencia, pulsión biológica o historia, para intentar dilucidar un enigma que atenaza a la cultura y sociedades contemporáneas. Freud, fiel a la tragedia clásica, situó el origen del mito en las vigorosas relaciones de amor, lucha y dominación que engendra, desde su origen, la familia humana. Curiosamente fue en ese mismo retablo –sociedad, trabajo y sexualidad– donde los estudios del antropólogo norteamericano del siglo XIX, Lewis Henry Morgan, devinieron en el indispensable preámbulo científico para la teoría del materialismo histórico. Es que hay un lugar, absolutamente inédito en el tiempo, en que la organización familiar produjo por igual al mito y la historia; la primera división social del trabajo, y la base de la estructura psicológica del individuo.

La experiencia histórica es el resultado del trabajo creador de cada individuo de la especie –conectado a una cadena socioproductiva– y del reencuentro –político y cultural– de los hombres entre sí. Por lo que el reencuentro del hijo con el padre –como piezas básicas de todo retablo social y psicológico– debería producirse siempre como algo sostenido e histórico, de una manera completamente diáfana e integradora... Mas, no ocurre necesariamente así: sobre el suelo primitivo de la primera división social del trabajo, que entraña por igual organización de la producción económica y la reproducción sexual, aparece el poeta como el gran dislocado de las tareas productivas de la comunidad e inventor del mito, el cual sacude la fibra de la dolosa prevaricación del padre, entendido como principal detentador del poder, la sexualidad y la economía en la primera organización sociocultural que conociera la historia.

De este modo, el hijo, que ha encarnado la figura original del poeta en esta obligada relación ontogenética, mitifica su origen

inundándolo de leyendas. Según él, ya no será el hijo del padre prevaricador, sino el vástago del rey encantado de las profecías. Porque en el mundo del subconsciente, el padre aparece bajo la figura de un rey simbólico; como una imagen sagrada. Y hay algo aquí que parece penetrar la esencia psicológica del cristianismo: Jesús, el Cristo, asume su misión a partir del postulado más radical de su existencia: ser el hijo de Dios, rey de los cielos y la tierra.

Jesús representa, en la acepción vernácula de su historia, la condición de un hijo espurio a quien se le revela, mediante la inmersión en el agua lustral -el bautismo por San Juan- su origen principesco. Es el esperado príncipe que anuncian las profecías, que llega a traer la consumación de un reino milenario fundado en una legislación moral. La saga medieval del rey Arturo evidencia que esta historia encantada constantemente se repite, bajo diversas formas, en pueblos y culturas. El rey Arturo espera, convertido en un cuervo -reza una leyenda- el momento en que deberá volver a reinar en Inglaterra. Pero el tema del hijo espurio tiene su gran antecedente bíblico en la historia del niño hebreo Moisés, adoptado por la familia faraónica. Y, curiosamente, la narración de *La cenicienta* contiene también elementos clásicos de la vieja historia encantada; la hija espuria y maltratada devenida, gracias al oficio de un hada, en bellísima princesa.

No obstante, resulta llamativo que, en las leyendas de Los Grimm, no es nunca el hijo primogénito el predestinado a la gran misión, sino el más joven -que ha quedado despojado socialmente de los vínculos consanguíneos- quien, paradójicamente, es siempre el más listo. O sea, no es para estos germanistas el hijo mayor, como heredero legal y secular del padre, a quien le está reservado la gran heredad. Es que hay mucho de juego, divertimento, juicio suspicaz y, en ocasiones, visión democrática de los personajes y hechos, en esta maravillosa compilación de cuentos alemanes.

La rotura con los vínculos estrictamente ontogenéticos supone una apertura universal de la existencia dirigida al contenido esencialmente gregario de la familia, entendida ahora como familia humana; como humanidad. Por mor a las leyes universales, el hijo pierde sus ligamentos genéticos que lo constreñían a una estricta relación individual con una familia determinada, para

entregarse a las implicaciones globales, socio-históricas, de su razón de ser, en las que busca consumir su propia ley; realizar su condición de hijo libre y universal; ciudadano por derecho propio de una sociedad política y de un privilegiado orden democrático-cultural. De esta manera, el origen del individuo se encuentra localizado en la historia; el *a priori* donde se cumplen las complejas leyes del desarrollo. Es en la historia, además, donde se desvanece todo sueño racial, cualquier pretendida pureza y el hombre se hace hombre entre los hombres, devenido en el fruto dialéctico y apetecido de su propia condición.

Freud, pensaba que los traumas y las crisis experimentados por el individuo tienen su inmediato correlato en la historia, en la que se expresan, de una forma más general, esos mismos procesos, con relación a los cuales el individuo es como una caja de resonancias. De esta manera, en el subconsciente pudieran habitar contenidos no revelados de la historia personal del individuo y de la humanidad, pero esto no debería conducirnos a su mitificación. Por el contrario, el subconsciente es como el taller de trabajo de “Maese Geppeto” -me refiero a la conocida obra del siglo XIX, *Pinocho*, del italiano Carlo Collodi-: “franco, fiero, fiel”. Un lugar de trabajo donde se gesta la personalidad psicológica del sujeto, por tanto, si pudiéramos tomar consciencia de cuánto de realidad habita en el llamado subconsciente, operaríamos, sin duda, a un nivel superior de la vida. Ese inédito lugar no es simplemente un almacén donde se guardan enigmas, porque allí nada es falso. Ese “taller” es la fábrica que rige el constante proceso de creación que nos liga al mundo en su acepción más plena, a la solidez de sus procesos materiales. Y una develación radical del subconsciente, como máxima postulación psicológica y humana, nos libraría definitivamente de las pesadillas que padece el consciente.

Los cuentos de los hermanos Grimm aluden, bajo la forma ambigua de metáforas y alegorías, a verdades muy profundas de la existencia, y a relaciones insospechadas de la cultura. Son por eso preciados dones del inconsciente colectivo y atributos universales de la personalidad humana. *La leyenda de Hänsel y Gretel* -la pareja de hermanitos que se extravía en el bosque umbrío, donde encuentran una casita hecha de golosinas y quedan a merced de una bruja que los quiere gordos para su cena-, nos

puede ayudar a explicar una concreta relación de nuestra psicología con el “misterioso” subconsciente: si el principio del placer guía nuestros pasos y nos extraviamos insensatos en el bosque tenebroso, donde proliferan las mil y una pesadillas de nuestra menesterosa estructura psicológica, deberíamos entonces preguntarnos con serenidad, qué significado tienen en sí las prohibiciones, sobre todo, cuando se nos aparecen como manifestaciones de una herencia colectiva, hecha de miedo y mitificaciones. O, qué es lo que básicamente hemos transgredido y hasta qué punto está en juego, o no, nuestra libertad individual al aceptar los límites que a nuestra psicología impone la tradición secular.

Por eso es que, al mundo mítico de *Hänsel y Gretel*, lo he denominado “el bosque helado”, porque es allí, tristemente, si pretendemos de manera absurda que posea consistencia, donde nunca nada se realiza, salvo los oscuros sueños y las obsesiones más falsas del pensamiento, que cree caminar por él en pos de una añorada y legendaria quimera. Pero también allí es donde el texto nos invita a una honda reflexión sobre el papel de los mitos en la cultura, mientras nos sentimos colmados al distraernos leyendo páginas de tanta capacidad de belleza. Aunque no sé hasta qué punto, vagabundeando por esos lejanos y hermosísimos bosques de la infancia y la adolescencia, sólo quisiéramos ver salvada la verdad más íntima -el verso más puro- las heladas flores de la melancolía y el más antiguo sueño gregario y universal de nuestra especie.

La familia de los escarabajos

Hace escaso tiempo se cumplió otro importante aniversario del deceso del autor de *La metamorfosis*, quien a sus cuarenta y un años sucumbió víctima de la tuberculosis en el sanatorio de Kierling, situado en las inmediaciones de Viena.

Cuando una figura de las letras, como Franz Kafka, se nos vuelve tan familiar, porque ha logrado tocar los resortes más escondidos de nuestra psicología individual, de nuestras ansiedades y pesadillas más íntimas, los aniversarios que se cumplen no suelen ser otra cosa que meros pretextos para que sigamos ejerciendo la reflexión sobre la condición humana.

Por la época en que André Malraux publicó su libro *La Condición humana*, alguien se le acercó para preguntarle: “¿Y usted tuvo que viajar a China para saber qué era la condición humana?”

La literatura de Kafka, como la obra de Malraux, es la vívida crónica de un viaje, de una aventura dirigida hacia las regiones más alejadas de la razón triunfalista de la civilización de Occidente. Malraux encontró, al final de su viaje, a un continente milenario convulsionado por la violencia política; Franz, halló en el suyo, a un muchacho humillado, acucillado ante sus semejantes, dominado por el pavor de la existencia. Malraux, tuvo la pretensión de narrar, desde los límites mismos que trazaban su soberbia plenitud, lo que hay de impensado, extraordinario y no dicho en los grandes procesos libertarios del siglo XX; Kafka, sólo logró narrar la dolorosa crónica de una condena, porque lo que hay de universal e imperecedero en su literatura es la historia de un rotundo fracaso humano, confirmado, con todo el rigor, en su última apuesta ejercida siempre contra sí mismo: ordenar a su amigo más íntimo, Max Brond, que incinerara sus textos.

Pienso que la posteridad tiene mucho que agradecerle a la deslealtad demostrada por Max Brond. El mundo no sería lo que es si la obra de Franz Kafka no estuviera para siempre entre nosotros. Tengo un amigo que me afirma que, en la ciudad de New York existe un autor cubano que escribe cuentos sobre un personaje que responde al lacónico nombre de “Franz”. En uno de esos cuentos, me narra mi amigo, Franz despertó una mañana con una extraña e inusual sensación de felicidad y comenzó a caminar por su casa, comprobando con asombro su sosiego, su desacostumbrada paz interior. Llegó hasta la puerta de su habitación, la abrió y miró hacia dentro, y se vio a sí mismo plácidamente tendido sobre el lecho: estaba dormido.

Franz Kafka preludea, entre nosotros, el horror casi metafísico que puede sentir el inmigrante ante una tierra, una lengua y una cultura vividas perennemente como ajenas. La que sería la pesadilla social del inmigrante, como hijo bastardo de una historia -padecida hoy por millones de personas- la cual dejará marcado profundamente el rostro de por lo menos dos siglos -el XX y el XXI- la vivió Kafka en su triple condición de ciudadano de una Checoslovaquia sojuzgada por el imperio austro-húngaro, ser un judío más de la diáspora y un escritor germano-hablante, localizado en un distrito de la ciudad eslava de Praga. A esta triple condición se añade una cuarta alienación, todavía más absurda, la cual no pertenece a su vida sino a su futuro histórico inmediato, que sería kafkianamente padecido por los judíos de Europa: Los campos de exterminios nazis.

El cúmulo de culpas históricas que le fueron atribuida a la raza judía por parte de la civilización cristiana, encontró su consumación política en el holocausto de ese pueblo, y en la fatídica plasmación del delirio social de otra raza: el III Reich de Adolfo Hitler. Cuando nos ponemos a reflexionar sobre las grandes persecuciones, que a lo largo de los siglos sufrieron en Occidente diferentes grupos sociales, podemos, quizás, explicarnos la latente historicidad que habita en la obra del gran escritor checo. El horror que se entrevé en ese cosmos literario no radica en el aparente hecho de que nos ha abierto sin límites las puertas del desván de lo imaginario, el caprichoso *underground* de nuestro subconsciente. Ya que los peligros de los que Kafka nos advierte se

nos pueden volver esencialmente reales: racismo, totalitarismo, xenofobia, homofobia, esquizofrenia individual o colectiva...

A veces, existen circunstancias históricas idóneas para que lo imaginario pueda entremezclarse con el curso de los acontecimientos sociales y el propio absurdo pueda devenir, en consecuencia, en Filosofía de Estado. Por otra parte, el hambre, la enorme pobreza y la violencia campesina y ciudadana que padecen muchos países de América Latina y el Tercer Mundo, ¿no son acaso las formas más grotescas y desalmadas de que se revisten actualmente el odio y la irracionalidad?

Pero, no sólo es en la periferia geográfica y económica de nuestro bien amado Occidente donde nos acechan incongruencias y rupturas que nos laceran profundamente, puesto que el propio organismo social de esa civilización se encuentra enfermo. La célula viva, representada por la organización familiar, revela serios síntomas de deterioro y mucho tejido ya ha muerto, o está en vías de descomponerse. El personaje más patético de todas las literaturas -el "Gregorio Samsa" de *La metamorfosis*- tuvo que convertirse en un escarabajo, ante la vista de su familia indolente, para demostrárnoslo, por si acaso nos quedaban dudas.

De lo antes expuesto surge entonces esta pregunta: ¿es Franz Kafka un autor realista? Y si lo es, como si no lo es, ¿cuáles son los límites, que al no ser rebasados, nos hacen denominar a una obra literaria como realista?

Si por un momento nos acercamos a la historia del arte veremos que el realismo de la antigüedad estaba plagado de monstruos, y el simbolismo figurativo cristiano de la Edad Media, de demonios. La batalla contra lo informe es la tarea por antonomasia del artista que busca imponer la forma en el mundo, como la expresión más acabada de la razón y la sensibilidad. El poeta latino Ovidio, en las *Metamorfosis*, describió la alteración morfológica que sufren las figuras que pueblan la realidad del universo, y lo entendió como un proceso cósmico de decantación, que conducía a las formas humanas, animales y vegetales, hacia niveles superiores de organización, correlativas a un sentido superior de existencia figurativa y equilibrio estético. Por el contrario, las deformaciones que en su lecho sufre Gregorio Samsa, pueden entenderse como una progresiva degradación de su condición

humana; resultado de un desequilibrio correlativo a la infelicidad del individuo en el mundo, a la enajenación de las relaciones afectivas y la progresiva alienación de nuestra consciencia.

Pero no es que Kafka renuncie como artista a la forma y la belleza, lo que él hace es proponérselas de nuevo, más transustanciadas hacia el polo opuesto de cómo la entendía, en su momento, el arte griego. Es decir, como una naturaleza deformada y vuelta a formar por el sufrimiento; heredera directa, por tanto, del simbolismo cristiano. De esta manera, la figura y la historia particular de Gregorio Samsa, se encuentran más cerca de la iconografía medieval, y de la patética expresión que tienen muchas veces los rostros de los santos, que de cualquiera de los héroes paganos. El único héroe pagano que se le aproxima, bajo la forma de un dios Lar, es Edipo, porque como él es deforme, y como él, su sufrimiento y destino se incuban en el entresijo irresuelto de la familia: ese nudo gordiano, vinculado desde la niñez a la identidad psicológica del sujeto, que es la relación parental.

Por eso, estimo que es ocioso intentar llegar a la comprensión de una obra de arte desde una definición congelada de realismo. Creo que todo arte verdadero es terreno, y que existe, incluso, una absoluta terrenalidad del pensamiento y del hombre que lo ejerce. Los límites reales del arte son fijados por la voluntad del artista, el cual, para atrapar la obra de su sensibilidad, necesita proveerle de una forma, que, aunque limitada y perecedera, pueda narrar la batalla existencial de su genio contra aquello que aún no acaba de cobrar forma. Por ello, también pienso que no es posible un arte perfecto, pues toda obra humana está señalada desde el principio por los sangrantes jirones de esa lucha.

Todos los personajes de Kafka portan consigo la dolorosa huella existencial que ha ido dejando en nosotros de un modo indeleble la Modernidad capitalista. En cierto sentido, el capitalismo, como hoy lo conocemos, es un largo “proceso”, una absurda “condena”, una degradante “metamorfosis”; y el hombre de este mundo, como el célebre personaje kafkiano del agrimensor, en su implacable búsqueda de *El castillo*, se vuelve a bifurcar en medio del camino que hay entre su pensar y la existencia, entre su viaje y el nunca jamás; entre su llegada y el “volver a empezar”.

La novela *La historia interminable* y el pensamiento crítico–filosófico de Carlos Marx

El autor alemán de literatura para jóvenes Michael Ende (1929 - 1995) creó con su célebre novela *La historia interminable*, una de las más fecundas alegorías contemporáneas sobre los problemas que registra la consciencia en su inmersión en el mundo de los símbolos y mitos culturales.

Nuestra psicología no sólo representa, en su comportamiento y motivaciones, el reflejo directo de la realidad circundante sobre la base del conocimiento sensible, por la sencilla razón de que la consciencia es también producto de una historia y un lenguaje que la remiten a temas mucho más generales, en cuanto universales. Las ideas arquetípicas y los mitos existen y proliferan así entre nosotros; son ellos expresión formal de contenidos simbólicos que habitan en nuestra mente, y de los cuales emanan entidades conceptuales que se desarrollan y transforman en el tiempo. Hoy en día, bajo los auspicios del tipo tan especial de contemporaneidad a la que asistimos, es a los escritores de literatura fantástica a quienes les ha sido dado, por regla general, la tarea de explorar, mediante los ricos recursos de la imaginación, los milenarios mundos simbólicos creados por el hombre y su cultura.

El padre de Michael Ende fue un pintor surrealista. Ese quizás fue el más importante tópico de su infancia, tópico que, sin duda, le aguzó el ingenio. Ende le propone al lector la existencia de un mundo: el de Fantasía. Es allí donde los símbolos y leyendas alcanzan la forma de figuras tangibles; es allí donde la imaginación se desata de sus ataduras y vestidos terrenales para recrear, al nivel de la expresión poética, otro mundo que vive como reales sus propias contradicciones y necesidades imaginarias; es allí donde el héroe de la novela supera enormes peligros y accede a las más felices realizaciones, mientras se retroalimenta de sus pro-

pios sueños, obsesiones y pesadillas. Y la primera idea arquetípica que nos presenta Ende en *La historia interminable* es la Voluntad.

Pero, ¿dónde radica lo insustituible de este libro que le hace un válido interlocutor con el pensamiento crítico de Carlos Marx? Que para el héroe de ésta épica narración, el gordito Bastián Baltasar Bux, el problema más importante no es entrar en Fantasía, sino salir de ella.

En sus Escritos Doctorales (1839 - 1841) el joven Marx nos dice en uno de sus comentarios más íntimos sobre su futura misión filosófica y su particular estructura psicológica:

“Hay una ley psicológica según la cual el espíritu teorético, devenido libre en sí mismo, se transforma en energía práctica, como voluntad que resurge del reino de las sombras de Amenti (...)”

Amenti, era la región de ultra tumba donde habitaban, según la tradición religiosa egipcia, las almas de los muertos. Amenti cobra para Marx el significado simbólico que tiene Fantasía para los lectores de Michael Ende. Marx nos está previniendo sobre los grandes peligros a que nos arroja la imaginación subjetiva, y lo que nos propone como respuesta, es una salida de Fantasía a partir de la erección de una filosofía de la Voluntad.

Precisemos, en lo posible, el significado de éste cuerpo alegórico: ¿qué vendría a representar con exactitud este mundo imaginario para un pensador como Carlos Marx? Fantasía, digámoslo así, puede entenderse como la tradición filosófica en pleno que posee la civilización de Occidente, la cual es también un cuerpo simbólico–imaginario que se retroalimenta a sí mismo constantemente. Es en relación a ese pasado filosófico, repleto de contradicciones internas, complejos enigmas y soluciones puramente teóricas, que el joven Marx se sitúa con el mismo nivel de resolución de Bastián Baltasar Bux frente a su propio mundo imaginario: Hay que salir de él a cualquier precio, ya que una permanencia demasiado prolongada en las hermosísimas, aunque inciertas tierras de la imaginación especulativa, puede desembocar en la locura individual; en una crisis no sólo de la personalidad psicológica del sujeto, sino de todo un proyecto histórico.

Continuando con la cita de Carlos Marx, él nos comenta acto seguido:

“Desde el punto de vista filosófico es importante, sin embargo, especificar mejor estos aspectos puesto que de la manera determinada de este cambio puede deducirse no sólo la determinación inmanente, sino el carácter histórico–universal de una filosofía.”

El cambio radical, a que se refiere Marx desde un punto de vista filosófico, es originado, desde el fondo de su consciencia, por su propia voluntad que lo ha sacado felizmente de la región del Amenti –el profundo quietismo y abstracción que padece la consciencia subjetiva-, para transportarlo progresivamente al agitado mundo de los problemas reales.

¿Dónde puede radicar entonces el carácter más original y fecundo de este paralelo entre el mundo de Fantasía –el tenebroso Amenti mental- y el viejo pasado filosófico occidental? En que ese mundo, pese a su belleza, como el viejo pasado filosófico premarxista, tiene que ser necesariamente dejado atrás, pues en él no radica la solución de los problemas objetivos que afrontan la sociedad y el individuo. En esa decisión de “dejar atrás” se ejerce la crítica conscientemente más activa a lo que Fantasía es como significado cultural, entre tanto, se va imponiendo, en la propia estructura psicológica del sujeto, un cambio radical, que, sustentado por la voluntad, y basado en la honestidad final de sus motivaciones internas, lo puedan conducir fuera.

En segundo lugar, salir de ese reino imaginario cobra para nuestro héroe un sentido misional. Si con relación a él se ejerce la crítica más despiadada, esa crítica no será menor ante el mundo real. Porque el mundo soterrado de la imaginación no ha sido inútil, como tampoco ha sido inútil la tradición filosófica de Occidente, porque lo que se nos impone es una nueva estación gnoseológica para el pensamiento, y una distinta conducta teórico–práctica de verdadero alcance histórico. Y es aquí donde parece aclararse el potencial significado revolucionario que hay en la última línea de la cita que se ha hecho de Marx: Una Filosofía de la Acción –emanada de un acto ejemplar de la voluntad- solamente puede desatar todo su contenido explosivamente revolucionario, si se tiene en cuenta no sólo dónde se dirige, sino también a qué renuncia, como las dos direcciones sobre las que se ejerce simultáneamente la Crítica. Porque lo que ha surgido en el escenario intelectual europeo es una Crítica de la Filosofía, la cual, dentro de un contexto histó-

rico -la era filosófica post hegeliana, el desarrollo de las ciencias teóricas, la segunda revolución industrial, las dos revoluciones burguesas de 1830 y 1848, y el ascenso del movimiento obrero internacional-, se va a pronunciar frente al viejo pasado filosófico. Es decir, se va a pronunciar contra el Amenti ideológico donde hibernan las ideas congeladas e irresolutas del milenario Occidente.

Es en esa situación de máximo enfrentamiento intelectual, al que Marx apuesta su vida, su salud y su genio, donde pudiera quedar esclarecido lo que el pensador alemán ha llamado: “el carácter histórico–universal de una filosofía”. Pero precisemos, en la medida de lo posible, lo que significa ese carácter unigénito, “histórico–universal”, de la Filosofía de Marx.

El valor de esta “Filosofía” no radica tanto en el significado inmediato de su escritura, sino en lo que esa escritura constituye como vigorosa respuesta de un singular espíritu que buscaba realizarse en la acción, y como revelación esencialmente humana: Los problemas de la filosofía no pueden ser resueltos en el terreno de la filosofía. Los verdaderos problemas de la filosofía son los problemas que competen al hombre y al mundo real: la economía, la sociedad, el individuo y el replanteamiento objetivo, en cuanto irrenunciabile, del viejo tema histórico–filosófico de la emancipación.

Los estudiosos del marxismo muchas veces separan en dos los principales períodos del pensamiento de Marx: el de La Crítica a la Filosofía y el de La Crítica de la Economía Política. Pero el primero conduce inobjetable al segundo por ley de consecuencia lógica y ética; de la misma manera que, para el héroe infantil creado por Ende, superar el mundo de Fantasía, poniéndole feliz término a una historia interminable, lo conduce a abrazar con plenitud y entereza el mundo real.

Mas, para Marx, como para nosotros, esto cobra un significado nada alegórico, ya que esa extraordinaria decisión alteró el rostro de los últimos dos siglos. La voluntad del pensador se expresa así, en nuestra realidad social, como la voluntad política de cambiar el mundo, la cual, bajo la forma del espíritu teórico–práctico, lo somete a la más profunda y desestabilizadora crítica que la historia occidental haya conocido: La Crítica a la Economía Política del capitalismo, donde el propio Marx va a quedar colocado en el pináculo dirigente de la marea ascensional del movimiento revolucionario de la segunda mitad del siglo XIX.

Sin embargo, ¿cuáles son los problemas que debe resolver la crítica marxista frente al tenebroso ultramundo del Amenti mental?

Esta Crítica, al volverle intencionalmente la espalda a la tradición filosófica anterior, para decidirse a ocupar para la revolución social el presente histórico descubierto por la Filosofía hegeliana, emitió, sin lugar a dudas, el veredicto definitivo que se puede decir con respecto a la Ideología Clásica alemana: La ideología es la historia de una falsa conciencia. Sin embargo, ¿cuáles pueden ser los verdaderos peligros que arrostra hoy en día un pensamiento moderno como el marxismo, que se devuelve tenazmente al conocimiento y a la transformación del mundo, en revolucionaria respuesta a varios siglos de idealismo subjetivo?

Existe un peligro muy especial que se puede señalar: el posible fin de la filosofía si éste fin es decretado por el pensamiento empírico-positivista. El cual, amparado en los innegables hallazgos de las ciencias teóricas y en el actual triunfalismo científico técnico, intenta crear las condiciones prácticas y teóricas que produzcan la muerte de la dimensión simbólica del ser humano. Ser humano que corre el peligro mortal de perder su capacidad de rebelarse porque ha perdido su capacidad de soñar. Un positivismo teórico que, en aras de un funcionalismo social extremo y de una concepción marcadamente utilitarista de la vida, puede llegar a propiciar que se ceban en nosotros las técnicas más sofisticadas de dominación política e ideológica elaboradas por el capitalismo.

Es en ese justo momento que debemos volver a la raíz tremendamente humana del contenido real de la rebelión de Marx, explicada alegóricamente en el temerario viaje de Bastián Baltasar Bux a través del mundo de Fantasía. El niño fue a buscar allí, en los mares ignotos de la poesía y el pensamiento sin fronteras, atributos universales de la cultura, correlativos al sueño legendario de la especie, los cuales resultan siempre inagotables con respecto a los estrechos límites trazados por la realidad sensorial y el estricto marco utilitario al que nos fija la apocopada y convencional razón burguesa de nuestro tiempo. El niño acudió allí a buscar lo que Marx encontró, convincentemente, en las solitarias y extenuantes noches de sus estudios críticos filosóficos: La parte de león de la condición humana; la voluntad de cambiar la vida fundada en la honestidad final de las motivaciones internas del sujeto psicológico.

Es desde ese ámbito no sólo social sino además cultural, que tuvo lugar esa gran rebelión protagonizada por un hombre llamado Carlos Marx, quien, partiendo de la vindicación del postulado subjetivo de la voluntad, reorientó con éxito la filosofía hacia el mundo de las necesidades terrenales de los hombres. De esta manera, la voluntad política del cambio, emergida con toda su fuerza de la crisis de la autoconciencia filosófica (Hegel), encontró en los pobres de este mundo el rugoso cuerpo material de su sentido misional, ahora como dramático contenido histórico-objetivo.

El ideal de la filosofía

El maestro Ludwing Feuerbach, quizás el filósofo más importante de la época inmediatamente posterior a Federico Hegel, retirado por décadas en la pequeña y hermosa ciudad alemana de Bruckberg, escribió de sí mismo que era un contemplativo anacoreta, pero no por ello desprovisto de un fuerte sentido práctico.

Es necesario añadir que el espíritu práctico y el espíritu contemplativo poseen toda una serie de puntos válidos de contacto. La experiencia puede, sin dudas, revestirse con el ropaje de la reflexión, del mismo modo que la reflexión puede ejercer mejor su soberanía cuando habita en el interior de la práctica. Aunque es cierto que a veces todo se diluye en la práctica, del mismo modo que, en ocasiones, no somos capaces de sobrepasar el horizonte puro de la reflexión. Por eso es bueno no olvidar -arriesgando con esto una definición que no es mía- que el hombre es ese ser lógico, empíricamente perceptible, que posee el concepto de su propia existencia.

Las deducciones lógicas de los individuos genuinamente contemplativos inciden a menudo en la realidad, trayendo con esto depuradas consecuencias prácticas. Los eventos prácticos se convierten, de esta manera, en situaciones de partida para la reflexión que debe sucederlos. Pensamiento conceptual que aparece como razón inevitable y como consumación intelectual, distante y sosegada, de una serie de acontecimientos prolongados en el tiempo.

En sus famosas *Tesis sobre Feuerbach*, Carlos Marx propuso elevar la razón práctica al rango de primacía que, hasta ese momento, había ocupado la teoría. Pero, aunque es cierto que, históricamente, muchos de los problemas planteados por la filosofía no pueden ser resueltos desde su propio campo sino en

la práctica, es también necesario reconocer que no ha sido inútil que el pensamiento especulativo los desarrollara y se preocupara por buscarles solución teórica. Aunque con esto remarcara, paradójicamente, la insuficiencia de la teoría, abriendo paso a la razón política, que vendría a realizar, en el mundo terrenal, las más genuinas preocupaciones del antiguo mundo de las ideas: su contenido humanista y moral, como su viejo afán gnoseológico.

La realidad práctica, que contiene las acciones de los hombres, implica además, el tema fundamental de la libertad, como cuestión de valor electivo, en el que al hombre le es dado poder asumir una opción en particular, dentro de un número determinado de opciones. El hombre logra su libertad cuando tiene la capacidad moral de decidir correctamente, y para eso necesita ser él mismo. Es decir, recuperar, desde su perceptible concreción, su universalidad moral y su razón política. Aunque para eso necesita habitar una Ciudad política que garantice sus decisiones. Si hacemos un seguimiento de las ideas de Federico Hegel, es en la Revolución Francesa (1789), donde podríamos ubicar los prolegómenos modernos al viejo sueño filosófico de la libertad, a partir de la construcción de una hipotética Ciudad establecida sobre un ideal moral.

El Estado, la socioeconomía, como la participación social y política son, en cuanto tales, estructuras o eventos de una misma totalidad que, sometida al cambio y la contradicción, se vuelve histórica. Mas, no se trata de decretar la muerte de la especulación filosófica, sepultada por el devenir concreto de la actividad política, sino de dotar a la experiencia humana de una racionalidad de índole filosófica, la cual, utilizando los viejos conceptos, se vincule con nuevas herramientas al proceso de cambio real que la propia filosofía exige desde milenios al mundo. No es por ello al triste funeral de la filosofía a lo que debemos asistir, es, por el contrario, a una optimista reorientación psicológica del espíritu humano, quien resaltando el valor de la idea frente al mundo concreto, hiciera de la experiencia política la nueva tierra de promisión del pensamiento especulativo.

El viejo sueño del capitalismo liberal de una sociedad erigida desde la propiedad privada, la libre concurrencia económica y la democracia representativa, ha tenido que ceder paso a una realidad colmada por la materia mercantil indiferenciada y por

el endeudamiento financiero que corroe los cimientos de la propiedad. La propiedad se ha volatilizado del mismo modo que el capital se ha centralizado, mientras que las instituciones políticas agonizan ante el impacto de los grandes intereses creados. Nos enfrentamos, de este modo, a un totalitarismo financiero, y a un Estado que es su representación fáctica, ya que el curso de los acontecimientos ha impuesto en la sociedad el funcionalismo más extremo, entretanto, los principios universales, correlativos al pensamiento especulativo, han dejado de ser inteligibles.

Como criterio opuesto a este estado de cosas se podría argumentar que el conocimiento no sólo tiene su origen en lo práctico sensible, puesto que la intuición intelectual conduce a otra forma de conocimiento que, como idea del mundo, lo configura, le da forma y lo hace inteligible. Pues si es cierto que sólo de los objetos los seres humanos extraen sus ideas, también es cierto que es desde la abstracción que el hombre le es dado comprender lo esencial del mundo de las cosas materiales. Luego, existe un primado de las ideas a la hora de relacionarnos con el mundo. De lo que se desprende, que valor que le otorgamos a la experiencia práctica solamente es comprensible si se acepta su inmediata correlación con la experiencia intelectual.

Para Hegel, la objetividad era materia inerte. Sólo mediante el trabajo creador se puede despejar el camino que conduce a rehabilitar el mundo natural, como lugar esencial de la experiencia y el hábitat del espíritu cognoscente. A partir de esto es que se puede proponer una vindicación de la filosofía, como filosofía del mundo y para el mundo, como premisa que, al interactuar con la materialidad de los eventos, haga descender la razón teórica de su antiguo cielo.

El gran universal de la filosofía es el hombre mismo, que es la realización relativa aunque concreta de sus propias postulaciones, y de aquellas categorías históricas que han aparecido como soporte de su propia concepción y existencia. La historia aparece entonces como una máxima generalización del comportamiento social del hombre. Y a este universal, que es también la historia, se llega, como a todos, no sólo por el camino de la percepción práctico-sensible, sino, además, mediante la intuición mental y la reflexión teórica. La inteligibilidad de la historia, como fundamento del pensamiento filosófico del hombre, tiende así a revelar

problemas básicos de su condición, y es también la forma en que se manifiesta la actividad social, pautada por el desarrollo de las formaciones económicas y las instituciones y concepciones que emergen de su suelo.

Hegel, concebía la historia como un lento proceso de humanización fundado por el trabajo conjunto y el diálogo, porque es en la historia donde todo adquiere su máxima realización. Y es, además, en la historia donde las cosas adquieren un carácter transitivo, relativo y donde todo puede ser ampliado, modificado. Se trata, por tanto, de comprender el valor positivo de la negatividad, como agente de cambio y liberación del potencial humano. Y de la misma manera que el movimiento del mundo, en su material negatividad, enajena la actividad humana, derriba sus instituciones, pone en crisis su pensamiento, limita su libertad o la hace imposible, la especulación filosófica se coloca en la paciente espera de que el ciclo de la negatividad culmine en una afirmación que vuelva a implicar al hombre en la transformación no sólo política y económica del mundo, sino incluso moral. Parafraseando las palabras de Mefistófeles, del *Fausto* de Goethe: La historia es ese espíritu que siempre niega. Entre tanto, el propio Fausto deviene en símbolo de la afirmación humana que se produce cuando la negación histórica ha sido a su vez superada.

El viejo espíritu judío, expresado bíblicamente en las ideas de El Antiguo y el Nuevo Testamento, implicó, desde sus orígenes, tanto para el poeta Goethe, como para los pensadores Hegel y Marx, el sempiterno tema de la salvación como salvación en la historia; como salvación individual y colectiva frente a aquello que el propio Hegel llamara “el Calvario de la historia”. Una historia concebida como una gran composición dramática -que se renueva de generación a generación- donde se escenifican las pasiones y razones de los hombres, y donde nosotros mismos somos, en este momento, sus personajes.

La idea de un mundo mejor es una de las principales formas de que se reviste la racionalidad histórica. Racionalidad que descansa sobre las ruinas mitológicas del paraíso perdido; la arcadia bucólica; el utópos filosófico. Razón que nos conduce a la reminiscencia de una antigua estructura social altamente gratificante, que quizás nunca se produjo como tal en el tiempo de la historia, pero que habita entre nuestros despojos psicológicos, como fun-

damento originario del pensamiento humano, de su arcano ideal político.

Hegel pidió, frente a la dispersión histórica que padecía la nación alemana, y como razones de peso de su propio espíritu, que el pueblo fuese hijo de la Constitución y el Estado. Pero para ello se remitió al bello ideal griego, aportando la idea del compromiso con el bienestar general, teniendo en cuenta las necesidades tanto individuales como colectivas. Es decir, aceptando el valor socialmente “negativo” de la interioridad psicológica de cada persona y sus opciones específicas. Por tanto, el planteamiento filosófico de Ludwig Feuerbach, de devolver al hombre aquellas nociones transcendentales que, erróneamente, fueron atribuidas a Dios, trae aparejada la tarea de pensar al hombre esencialmente como individuo, como personaje insustituible del drama histórico. Y es que la tarea de la filosofía, para expresarlo en unas pocas palabras, debe estar dirigida al mejoramiento progresivo y delicado del ser humano.

La empresa pedagógica de la filosofía, como la concebían Hegel y los clásicos griegos, debería partir de presupuestos como éstos, ya que la verdad del ser individual es intransferible, aún reconociendo su constante precariedad, su frágil relatividad y su dolorosa finitud... Tal vez por eso mismo.

La Ciudad, la edad política del mundo

Entre todos los diálogos socráticos el que tal vez parece más simple es el conocido bajo el nombre de *El Laques*. Texto que ha sido calificado por estudiosos como el punto cero de la extensa obra filosófica de Platón, quien utilizara al personaje histórico de Sócrates -fallecido para ese entonces- para exponer, a través de supuestas conversaciones con oponentes, su propio pensamiento.

Los diálogos socráticos, escritos en Atenas por Platón, conforman no sólo la aurora de la filosofía -el momento en que queda definitivamente constituida- sino toda su madurez alcanzada. La filosofía nació en edad adulta, delimitando convenientemente, desde el principio, el campo en particular en que debía operar su saber, preestableciendo el alcance de sus investigaciones e intereses, y otorgándole una precisa finalidad a sus interrogantes.

En *El Laques*, en su calidad de diálogo primario, se puede apreciar muy bien el surgimiento de este proceso intelectual que en Platón asume la nítida forma de un método expositivo, el cual conduce a “Sócrates” a preguntar, frente a los que debaten cuestiones secundarias, por lo que realmente está en discusión.

El Laques es, en su acepción más sencilla, una polémica en la que participan varios interlocutores, sobre el carácter formativo que, para los jóvenes, puede tener la instrucción de las armas. Sócrates, mediante su lógica inquisitiva, formalmente basada en preguntas y respuestas, va incitando a sus oponentes a definir el significado de sus palabras, hasta que los conduce al núcleo del problema, luego de haber superado completamente lo que había en él de accesorio, anecdótico y de criterio puramente circunstancial.

La figura de Sócrates, anecdóticamente entendida por la historicidad griega como la de un gran conversador callejero, un extraordinario pensador estrictamente oral, a quien le gustaba importunar a sus conciudadanos de Atenas, poniendo en constante tela de juicio, con sus irónicas preguntas, todo lo anteriormente establecido, se enfrentaba a los viejos criterios de la tradición cultural y al culto religioso a los dioses del panteón del Olimpo. Sócrates expone, con sus singulares criterios, según Platón -quien se considera su expositor y discípulo- el comienzo del devenir de la historia intelectual de las ideas, la aparición de los primeros conceptos, y de ese principio de abstracción que hace primar a lo que se conoce como esencia por encima del mundo empírico perceptible, conformado por las simples apariencias.

La discusión de *El Laques*, al remitirse, mediante el juicio de Sócrates, a la esencia del tema abordado, nos remite a una disquisición sobre el valor. ¿Pueden ser formados los jóvenes en el valor mediante el arte de la esgrima? ¿Es enseñable, o sea, puede tener una funcionalidad pedagógica la doctrina del valor? Pero en resumidas cuentas, ¿qué es el valor?

Sócrates recurre a su ironía para decir que él tampoco sabe lo que es el valor. Aunque desde esa posición se establece un primer paradigma: nadie sabe, en resumidas cuentas, la definición correcta sobre lo que se discute. Entonces ya sabemos algo, que también eso lo ignoramos. Y es aquí donde comienza el ciclo del pensamiento socrático-platónico. La pregunta por el valor es la pregunta por una esencia, por un conocimiento no aparential sino fundamental. Esa pregunta remite al mundo interior del hombre. Y la nueva pregunta, ¿qué es la esencia para Sócrates? nos remite, a su vez, a la larga secuencia de diálogos escritos por Platón, que expresan cada vez mejor su pensamiento. La esencia, podríamos responder, es el hombre, sus ideas; el lado íntimo, soterrado, de su existencia consciente. Y, ¿cuál es el ámbito privilegiado del hombre más acorde con sus intereses terrenales de ser existente, lógico y sensible? Su ámbito inevitable es la Ciudad, comprendida como la máxima institución social, política y civil, económica y humana.

Es en la Ciudad que, Sócrates, el filósofo oral, y Platón, el filósofo escritor, y creador de la primera escuela académica de Occidente, realizaron su importante y todavía debatido ministe-

rio. De esa escuela surgió Aristóteles, el más importante discípulo de Platón, quien reconoció que fue Sócrates el primero que llamó la atención sobre el insustituible papel que juegan, en el seno del lenguaje y el pensamiento, las definiciones. Fue Sócrates quien resaltó la importancia que poseen las generalizaciones que realiza el lenguaje y el propio pensamiento para acercarse al lado oculto, abstracto, de las cosas, terreno primado del pensar riguroso y, desde ahí, dejar intelectualmente inaugurada la filosofía. Es en el diálogo de *El Laques* donde por primera vez queda delineado, en su forma más básica y para los lectores futuros, este principal cometido de las ideas.

El tema del valor alude, en primera instancia, a la valentía demostrada en el combate, formada mediante el arte de la esgrima. Retomado por Sócrates, alude a un principio abstracto que, sin negar su primer significado, lo extiende al concepto general de los valores, como cuestión no aparential si no primordial de la conducta humana. Para Sócrates, el valor cobra una indiscutible acepción moral. ¿Quién es el hombre más valiente? ¿El que demuestra valentía en el combate? ¿O la valentía, si es relativa a los valores, puede ser expresada de otra forma? ¿No es acaso la virtud una forma de valentía, tal vez la valentía más alta? ¿Y cuál es el escenario donde el hombre puede expresar su mejor virtud? Ante esta pregunta, Sócrates se coloca frente al conocimiento como frente a un adversario formidable... El hombre más valiente, el hombre ejemplar del ideal socrático, es el que no teme a la verdad; el que demuestra su virtud en el escenario providencial de la Ciudad, que es donde pueden desplegarse sus verdaderas aptitudes intelectuales y morales.

Sócrates fue un mártir del conocimiento. Obligado a retractarse frente a un tribunal de Atenas, que consideraba pernicioso su magisterio para la juventud, no lo hizo y realizó, en cambio, la apología de su propia vida. Por la torpeza de sus palabras finales fue condenado a muerte, pero se le dio la oportunidad de huir fuera de la Ciudad y así salvarse. Sócrates prefirió la muerte al destierro. Hasta la muerte de Sócrates se podía morir en nombre de la patria, la familia, los intereses de un bando o de otro. Sócrates fue el primer hombre en Occidente que murió por sus ideas. Su figura presagia a Cristo y con él, el problema de la verdad y el significado de la virtud ocupan una dimensión capital. Es eso

lo que a la posteridad le conmueve respecto a Sócrates y su ideal del hombre justo, honesto y sabio. Ha tenido, por tanto, grandes detractores.

Creo que fue su contemporáneo, Alcibiades quien lo comparó, por su pequeña figura de vientre abultado y cabeza enorme, con el cuerpo lascivo de un sileno. Federico Nietzsche lo llamó feo, uno de los peores insultos con que se puede llamar a un griego antiguo, indicando con su fealdad una posible deformidad moral. Nietzsche consideraba pernicioso el magisterio de Sócrates, al enfrentarse a la tradición y al culto a los antiguos dioses del panteón del Olimpo, buscando con esto otra fuente de legitimidad de la sociedad, haciendo variar el curso de los intereses gnoseológicos de los pensadores griegos hacia los problemas que proyecta la sociedad de los hombres, civil y políticamente constituida. Nietzsche consideraba, finalmente, el voluntario martirologio de Sócrates como la última ironía del “gran ironista”, del pensador esencialista que propuso a la historia de las ideas de Occidente, canjear las virtudes “naturales” de la especie -la moral despreciativa y arrogante del guerrero, el nihilismo del hombre superior por una doctrina idealista de la compasión y los valores cívicos.

En su libro *La República*, Platón vuelve a proponer la idea de la “Calípolis social”, es decir, la constitución de una sociedad ideal, fundada en la armonía y la síntesis de todas sus partes. Por eso, los problemas que nos propone hoy la ingente Modernidad siguen siendo, en su más intrínseco sentido, los mismos que se vislumbraron en Grecia en la aurora de la filosofía: La necesidad de constitución de un pensamiento, fundado en los universales del conocimiento, que fuera fuente teórica de la doctrina de los valores, como pueden ser la virtud y el ideal de belleza. Cuestiones que intentan devolver a las ideas su preeminencia a la hora de relacionarnos con el mundo natural. Cuestión, además, que puede hacer de la filosofía un invaluable instrumento de interpretación, que auspicie la acción política y el quehacer civil y cultural de los individuos.

La edad adulta de la filosofía alude al nacimiento en el joven del ideal moral. Ideal que lo conduce a amar y defender su Ciudad, como muestra de su primera virtud cívica, en la que están involucrados, por igual, familia, asuntos privados y sociedad política. Es en la Ciudad donde el hombre está llamado a realizar

su presente humano, entendido como vida pública y libre asociación con otros individuos.

La Ciudad es así el espacio donde se reencuentran los hombres, mediante el trabajo, el diálogo y el pensamiento crítico. Las fuentes contemporáneas de su legitimidad descansan en su capacidad de configurar plenamente una Modernidad política, asumida como la participación plural y diversa de los hombres en la gestión democrática del presente histórico y la lucha por el fin de la miseria económica. Y a ese presente lo legitima la progresiva socialización de los intereses individuales y colectivos. Porque es sobre la base de ese a priori social que se puede pedir una vindicación del hombre y su filosofía. Una vindicación del pensamiento frente a la materialidad inerte, el cual se encuentra a la espera de que las ideas desentrañen su esencia y dispongan, en consecuencia, la configuración de un espacio humano, seguro, confortable, bien delimitado, correctamente socializado.

De esta manera, la Ciudad, devendría en el garante institucional de la democracia, un proyecto hasta hoy desvirtuado por la oligarquía financiera internacional. Mientras que ideal socrático deviene, en síntesis, en un proyecto moral que busca reconfigurar a la Modernidad política. Aunque para eso la Ciudad de Platón, su inestimable Calípolis puesta a fluir en la lógica del devenir histórico, debe admitir las correcciones realizadas por la crítica rousseauiana, hegeliana y marxiana de los siglos XVIII, XIX y XX: La concertación social, -el contrato con todos y para todos- el Estado político, -su ideal misional- y la sociedad económica, -la democracia del trabajo.

Sócrates, sin lugar a dudas, puede hablarnos todavía por la voz subjetiva de los que aún creen en los proyectos sociales, y esperan por la asunción participativa de la conciencia política en un, hasta ahora, postergado presente histórico donde nos lo jugamos todo, lo inmediato y lo trascendente, lo humano y lo divino; el porvenir del cielo y de la tierra.

Leer es la poesía, si afuera llueve

(Poemas de Cintio Vitier)

No sé porqué será, pero siempre que medito en la literatura de Cintio Vitier regresan a mi memoria las lecciones sin par del maestro Juan de Mairena.

Cabe aclarar que Mairena fue un doble literario creado por el poeta católico español Antonio Machado, para discurrir desde la distancia, de un modo poético y ensayístico, sobre política, filosofía, ética y estética. La pasión española de Machado se volcó en su criatura, la cual le proponía al lector apuntes de humor y fantasía, aguda penetración reflexiva en la raíz existencial de la poesía; en su fundamento vital, antropológico, sociocultural e histórico.

En una apócrifa ocasión, en que Mairena impartía clases en el Liceo, le pidió a uno de sus más aventajados alumnos que escribiera en la pizarra la siguiente oración: “Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa.” Y añadió: – “Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético”. El muchacho volvió a escribir: “Las cosas que pasan en la calle”. – “Muy bien”, sentenció el maestro.

La erosión que padece el lenguaje por su excesivo uso nos impide valorar cuánto abunda en él -incluso en sus formas más simples- de expresión metafórica, de alocución lírica y de giro idiomático eminentemente poético, empañados por el prosaísmo que sufre sin razón lo cotidiano. Ejemplo de poesía conversacional es la propia obra de Machado. Ejemplo de seguridad mayor en la poesía, es no temer a los lugares comunes que pueblan nuestra lengua, para ir realizando en ellos el enredillo sutil de la palabra clara con el hondón filosófico de la vida.

Cintio reúne de un modo propio estas mismas cualidades. Abundan en su obra la fantasía, el humor, el apunte con el que espera capturar una experiencia cotidiana para resaltar de ella su

nota lírica, su vena existencial y trascendente, sustancias de las que se nutre con sosiego su poesía. Porque Cintio, es un poeta que gusta lucir, desde sus páginas, una respiración acompasada, regulada, que carece, por tanto, del carácter enfebrecido y asincrónico que connota, en ocasiones, la pulsión confesional de los grandes endemoniados de la poesía.

Aunque, paradójicamente, si leemos con atención la poesía de hombres psicológicamente enfermos como Federico Hölderlin, o de algunos poetas alemanes del siglo XIX y principios del XX, veremos que lo común en ellos es el compás sostenido y sincopado de la expresión poética, ya que bajo ciertas circunstancias los llamados “poetas malditos” pueden ver en la vida una razón de peso para el canto moral.

Por otra vía, desde otros modos diferentes de encarar las tensiones que contrae nuestra psicología con la razón vital, es indudable que la poesía de Cintio refleja esa misma vocación moral, ese expositivo discurso ético que su palabra resuelve con dominio, y muchas veces, como Machado, no es ajeno al lado conversacional y sencillo de la expresión. Es la capacidad que poseen algunos poetas de hacer claro lo oscuro, embellecer la claridad, y permanecer con certeza mudos cuando son testigos de lo inefable.

Se ha dicho, con merecidos motivos, que el poeta maldito es “el ladrón del fuego”, pero poetas como Cintio y Machado actúan en la sociedad como guardianes del patrimonio, porque les ha sido entregado en virtud una heredad. O para decirlo con palabras de León Felipe, el poeta es “el Guardián de la Heredad”. En una sociedad que se asienta sobre firmes bases ideoculturales, al poeta le es conferido, en usufructo, una heredad de la que debe ocuparse con prudencia. Nuestro padre nos la entrega bajo la suerte de un ministerio que debemos proseguir sobre la tierra: una casa -el árbol que nos nutrió de niños- los hermanos, un ejemplo vital, la patria y una biblioteca, en cuyos anaqueles descansan los nombres mayores de la literatura y del pensamiento nacional y universal.

La poética de Cintio es de esa característica que sólo a los individuos que poseen una feliz y “asombrosa heredad”, les es permitido construir en un momento particular de la historia nacional. Interrogado sobre su abuelo, el padre del pensador Medardo

Vitier, Cintio me relató que era un hombre que afirmaba que, en una solitaria noche campesina de los campos de Matanzas, había visto pasar frente a él, en antológica procesión, a todos los animales y figuras que pueblan la Creación. No sé de qué ignorada Arca habrá salido semejante cortejo, ni a qué fatal diluvio sobreviviera ese milagro. Lo único explicable es la presencia de raíz ontogenética de la metáfora, como un cuerpo resistente del que el poeta se siente también heredero, prosecutor y testigo, intrínsecamente familiarizado con los textos bíblicos en la apacible soledad de las “iluminadas” noches campesinas.

Uno de los problemas consustanciales a su significado como ser humano, que se le presentan al pensador y escritor católico, es el de la fe. En la introducción que hiciera Cintio a las poesías de Arthur Rimbaud, traducidas por él, el poeta nos acota que, para el adolescente francés, el chaparrón caído en provincias es el Diluvio, por hipérbole fundamental. Y es que la creencia en el milagro a quien implica directamente es al sujeto de la sensibilidad, y al valor concomitante que se le concede a la vida como portadora de sentido y significado. “El arco iris postdiluviano”, provoca entonces en nosotros un canto panteísta de alabanza a la Naturaleza, en la comprobación fidedigna -con los ojos húmedos y asombrados bajo el descampado- de que no nos hemos equivocado.

No obstante, Cintio nos dice en uno de sus poemas:

(“Descendió a los infiernos”)

“No te bastó caer
al polvo de los muertos
y sigues, Cristo mío,
tu indecible descenso.”

¿A dónde es que descende Cristo, según esta amarga visión de un hombre colmado por la duda? A la noche más tenebrosa del ser; a la soledad más absoluta donde la solidaridad entre los hombres no es posible; donde la Caridad no es ni siquiera hermana, sino prima, en su estulticia, de la muerte anonadante.

No es casual. El propio Machado se veía con frecuencia a sí mismo vagando por un borroso laberinto de espejos e imploraba,

ante su propia consciencia, por “unas pocas palabras verdaderas”, que son “como una nota de la lira inmensa.”

Cito a Machado:

“Así voy yo, borracho, melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla”.

Y de Cintio son estos versos, que parecen salidos de la pluma del escritor sevillano:

“Siempre vienen a mis labios,
en monótona marea,
las mismas viejas palabras,
las mismas palabras, nuevas.
Deseo, noche, imposible,
Hogar, oculto, pobreza...”

De Cintio es además este apunte de humor y fantasía:

“Lo que le dijo el espejo al gallo:
Eso que usted dice es exacto”.

Y de Machado es esta otra cita muy hermosa:

“Encuentro lo que no busco:
las hojas del toronjil
huelen a limón maduro”.

Cintio escribió en una ocasión, que Baudelaire era el poeta de los interiores eróticos, pero Machado, y el propio Cintio, son los poetas de los exteriores apacibles; de los atardeceres tranquilos y tristes, esa sinestesia pródiga, donde el olor cercano del limonero nos recuerda los días de la niñez, mientras la flor temprana de los almendros nos trae de regreso a la esperanza; las mañanas blancas de los pueblitos de España, a los que cantara Antonio Machado, donde la doncella va camino de la fuente para hacer suspirar a la roldana; las tardes lluviosas de La Habana, donde

el poeta, el infatigable investigador de la poesía, dobla, desde su sillón de la sala, una página más del libro que se acaba. Porque “leer es la novela, si afuera llueve”.

Existe, además, una prudente distancia gravitacional de la poética de Cintio con los esplendores del verbo de José Lezama. En el segundo hay una voluntad desesperada de disfrute, como si el universo entero fuera una pastosa y brillante pulpa que hay que deglutir; el primero mira con calma los manteles finos y espera que el amigo le invite a sentar, mientras deja sobre la silla el espumoso violín de los conciertos discretos. Cuando llega la hora de la siesta, del pecho de Lezama nace un árbol que corona un trino. Cuando llega la hora de la siesta, Cintio y Fina salen a caminar por los parques de la Ciudad.

Si se abre el libro de Job, encontraremos en él el camino de la fe. Si se abre el libro de Éxodo, veremos en él el camino de la elección y la Providencia. Job, es el intelectual que reta a Dios a una disquisición sobre el valor de la vida y la utilidad del bien. Moisés, es el hombre que se enfrenta a los enigmas de su propio destino; al auto reconocimiento; a una paciente voluntad de anagnórisis que lo resuelve a la acción. Tanto Job como Moisés son poetas, y ambos, alegóricamente, expresan niveles distintos de la condición humana llevada a una situación límite.

A veces pienso que hay algo desesperado en Cintio que se trasluce en su poesía, que allí se guarda de un modo soterrado. No hay mejor fuente de legitimidad que la que puede otorgar el sufrimiento. Cintio una vez me dijo que la originalidad del estilo de cualquier escritor, estaba directamente vinculada a su honestidad personal. Tal vez, repitiendo por resonancia, aquello de Martí de que todos los pícaros son tontos y es inteligente el que es honrado... Y es que no hay mayor paridora de bien común que la fe en el porvenir de lo nacional y en el mejoramiento humano.

El ensayo de Cintio, *Este sol del mundo moral*, ha traído como secuela no sólo elogios, sino a detractores de diversas orillas. Se narra allí la prosecución del bien como fuerza actuante en el desarrollo histórico de lo cubano. Más que una cronología de la eticidad se ilustran los trabajos y los días de Ethos edificando, desde los orígenes, nuestra aventura nacional. Lo que sucede es que el devenir es dialéctico, y por eso no se encuentra exento de grandes contradicciones. Sin embargo, la síntesis de todo pro-

ceso histórico supone la conciliación, la armonía, el equilibrio de las partes puestas en juego, previamente contradictorias. No puede ser de otra forma. Martí es el apóstol de nuestro ideario cívico-moral, y Cintio uno de sus más importantes discípulos. Los hombres y las instituciones florecen, como debe florecer el almendro cantado por Cintio.

Mientras tanto, podemos seguir historiando las lluvias; el giro de las agujas en los relojes -“monotonía detrás de los cristales”-; oficio de poeta, como pedía Lezama al hablar de Mallarme, como pedía Machado, al decir que la poesía es el diálogo del hombre con su tiempo; una reflexión pausada en esos accidentes del devenir, y en esos finos detalles, que el común de los mortales no pueden ver, por ser demasiado transparentes.

La poesía es un estado del alma, ha dicho Cintio, repitiendo por enésima vez una notoria verdad, totalmente ajena a estridencias vanguardistas. Para crearla es necesaria la atención, la vigilia, la prestancia. La lluvia, que empapa los aleros y nos hace cerrar postigos y persianas, ayuda bastante. En los trópicos uno se guarda de la lluvia, mientras que en los países nórdicos se sale a contemplar caer la nieve. Son dos modos distintos de encarar un mismo dilema, las estaciones universalmente se suceden y hay seres que ya no estarán más entre nosotros. Es simplemente así. No puede ser de otra forma. En su primer viaje a Nicaragua en el año 1979, Cintio anotó en su cartera:

“Y dormimos como en Empalme de niños, con ese sueño que sólo consiste en esperar dormidos el amanecer (...)”

La poesía y los días de Francisco Mir (1953 - 1998)

Este es el ensayo que debí escribir en vida de Francisco Mir, que él, sin duda, debió haber leído, comentado, y tal vez disfrutado. Hoy me acompaña la superstición de pensar que los amigos muertos devienen en fantasmas tutelares; en duendes que habitan el lado oscuro y silencioso de las alcobas, que releen por encima de nuestros hombros las escrituras, gastando, irreverentes, la tinta de las plumas.

Cuando me visita una ausencia como ésta, prefiero sumergirme en la meditación de lo que acaso fue su escritura: la transcripción continua, aunque breve, que hiciera de sus cuitas una sensibilidad asediada; un cuerpo maltratado desde su juventud por la enfermedad y las prolongadas estancias en los hospitales.

Hoy, no me cabe dudar sobre la pulsión, eminentemente lírica, que preestableció los mejores aciertos del poeta que sin dudas fue Francisco Mir. Ensoñaciones diurnas en las que él era pródigo, y sobre las que construyó, al unísono, lenguaje y fábula, árbol y pájaro metafóricos; entorno cotidiano, mañanero, de una sensibilidad como la suya, eminentemente campesina, a la que se le sumaba la anecdótica reminiscencia familiar nacida en medio de los acordes, a ratos impulsivos, de una perenne y levantisca vocación de poetizar.

Mir, era un poeta preocupado por la luz, obsesionado por la idea de una próxima muerte, puesto a sufrir por las limitaciones que, progresivamente, la enfermedad imponía a su cuerpo. Desde ese ejercicio trino: enfermedad, muerte y luz, esparció su vocación lírica, esperando, ingenuamente, que la realidad se le develara, como se devela el significado de las cosas que duermen en espera que el poeta desate sobre ellas su expresión más vital, su invitación a nupcias.

La luz, para Mir, no fungía -como se infiere en la doctrina estética del griego Platón- como el vehículo que permite configurar, cognoscitivamente, al objeto poetizado para entenderlo en su plástica unicidad. La luz, devenía para él, en pura focalización escénica, bajo la cual lograba la exteriorización dramática de su discurso poemático. Luz que cobraba en su figura un efecto teatralizador sobre el que debía ejecutar la pieza de su vida, de su enfermedad y de su muerte. Siendo, por tanto, su propia vida la esencia imperiosamente buscada, verbal y angustiosamente transmitida. Recuerdo en Mir, aunque esto pueda suponer para el lector una simple e infundada digresión, que su rostro sanguíneo, su piel lechosa, tenía una forma muy especial de reflejar la luz. Pero, sobre todo, y era eso lo más desconcertante para mí, Francisco Mir temía a la luz. La temía porque afectaba su frágil retina, a su piel sensitiva, y descubría su propia naturaleza sometida a los más dolorosos hábitos de silencio, como remitiéndonos a una configuración poemática lograda siempre a medias, acaso inmeritada, sensualmente susurrante, tartamudeante. No es casual que Francisco admirara al poeta francés de las *Iluminaciones*, Arthur Rimbaud, como a ningún otro poeta. Y como él, en la brevedad de sus versos, padecía de esa “mudez que habla”, que germina desde lo profundo del alto ventisquero de paredes de canto en el que habitan, sumergidos en el fango, el sufrimiento y la vida.

Hay un poema de Mir que tiene la extraña virtud de hacerme volver sobre él en determinados periodos de mi existencia. Es, entre todos, uno de los que más prefiero, no sólo porque sea uno de los más bellos, sino por ser, además, el que nos cuenta de sus particulares nupcias con la poesía, mientras escenifica, por centésima vez, su despedida, sobre un retablo previamente iluminado:

“Cuando yo muera
 -perdona que no dé fechas como hacen los maestros-
 tu rostro no se apartará del mío.
 (...) Cuando yo muera
 perdona que por primera vez no te acompañe:
 estaré muy lejos mirándote detenida
 -siempre mirándote detenida-
 Cuando yo muera
 han de ser azules mis vestiduras

el color que escogimos de las aguas y los cielos.
Cuando yo muera, tu rostro no se apartará del mío”.

El poeta nació en el extremo oriente de la isla de Cuba, en el pueblito de Banes, en su primera juventud emigró con su familia a la “Isla de la Juventud”, canjeando un entorno típicamente campesino por otro más proletario, y vivió alternativamente en La Habana...

Hago estas referencias porque creo que hay una historicidad de la poesía; un fundamento socio-histórico del quehacer literario y la personalidad psicológica de los poetas. Francisco Mir fue, de algún modo, parte de esa generación que fue trasladada del campo a la ciudad, separado tempranamente de su familia y de su entorno rural, para ir a nutrir las filas del gran proyecto socio-económico de la nación. No es casual que haya sido integrante de esa generación de escritores que convirtieron el paisaje campesino en sustancia metafórica de sus creaciones literarias, al tener que revivir la infancia y la adolescencia desde la nostalgia por el paisaje perdido; hijos privilegiados de la reminiscencia y del culto que el pensamiento originario realiza sobre la expresión lírica y su entorno bucólico.

En Cuba, lo que de cierta forma conserva los retazos de una composición bucólica, es el núcleo sobreviviente de la familia aparcera, que se reparte desde el amanecer sus labores; el cuidado de los animales y divide el tiempo anual en la roturación de la tierra, la siembra y la cosecha. Recuerdo nítidamente que, en la primera conversación que tuve con Mir, me citó varias veces a Serguéi Esenin, el poeta soviético de la tierra. A estas alturas me parece lógico que la reacción lírica, que habitó nuestros predios nacionales de los años 70' del pasado siglo, frente a la llamada poesía conversacional, fuera sustentada por poetas de origen u orientación campesina, poesía que tiene, para mí, su mejor fundamento en la tradición romántica nacional y en la literatura bucólica universal.

No creo que tampoco sea casual que el paradigma cultural del amor biológico sea Dafnis y Cloe, el gran texto pastoril de la Grecia antigua. Dafnis y Cloe son dos adolescentes que se aman, porque sobre ellos late el silente despertar de la necesidad sexual, de la pura pulsión física que tiene su natural concomitancia con

la llegada de la estación de la cópula entre los animales y el crecimiento vegetativo que llena de esporas el aire primaveral. Ese es, sin dudas, el contexto privilegiado del poeta, del creador de origen campesino. Novelas como *El rey en el jardín*, de Senel Paz, y *Celestino antes del alba*, de Reinaldo Arenas, se convierten de hecho en obligados referentes del nacimiento simultáneo, en el adolescente del campo, de la sexualidad y la poesía. En mi opinión, ambos son textos de aprendizaje, como lo son *Demian*, de Hermann Hesse, y *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce. Novelas cubanas, antes citadas, que narran, alegóricamente, las razones internas del proceso de creación y establecen un paralelo entre la germinación, la flor, la espora y el hombre; el poeta y la sexualidad indiferenciada.

Obviamente, son textos que carecen del fundamento teológico-cultural de las obras europeas de Joyce o Hesse, porque su nacimiento es ajeno a una tradición occidental que hizo del pecado original el pilar de una cosmovisión filosófica y literaria. Francisco Mir pudo haber sido el poeta de esa generación situada antes del pecado original. No lo fue. Él, como otros importantes creadores de su generación, se nutrió de las fuentes paradisíacas de la campiña cubana, dejándonos, a partir de eso, un testimonio fragmentario. Sin embargo, sería bueno releer su primer poemario, que juzgo su mejor escritura. Quisiera invitar al lector a que medite sobre esa prosa poética que conforma a Proyecto de olvido y esperanza:

“Laguna no sabe que los caracoles duermen en la orilla por su vestido ligero (...) Laguna escoge las horas en que los patos salvajes se echan a volar y los perros calman su sed con minúsculas señales de agua, en un vuelo desprendido de sus faldas. Laguna y los peces que, en un único beso, hacen amanecer burbujas doradas en la manigua: guayacanes, biajacas, madres de agua. Laguna y yo nos amamos desde antaño (...) del detalle escondo la herida, padrenuestros y campanillas estallaban a las seis de la mañana, el niño Jesús por un pan se fajaba conmigo, harina, migajas, piedras en las manos y semana santa. Laguna entiende mi tristeza, sus sirenas estrellan la noche, les entrego el laúd que dio origen a la familia: tatarabuelo mambí (...) Laguna empieza

en mi pecho, sigue la sabana hasta el nacimiento de la luz en los líquidos y desnuda, a lo lejos, el corazón de la sierra”.

Creo que estamos en presencia de una inusual teogonía campesina. Un texto integrador de los más variados accidentes que constituyen el paisaje cubano. Un texto que quiso cifrarlo todo, o como si todo quedase reflejado sobre la superficie pulida de la pequeña laguna serrana; seres que la habitan en lo profundo, bijacas, credos y avemarías, familia y antepasados; laúd francés.

Este poemario de Mir, me atrevo a afirmarlo, trae consigo algo del imaginero medieval, del bestiario creado por los poetas ingenuos, que hace las veces, bajo el horizonte de nuestras serranías, y duplicado en el reflejo verborante de la laguna y sus patos que vuelan hacia el cielo, de catauro compilador. Tiene, a favor suyo, la expresión matutina de una gran poesía en gestación que desata, desde su centro, los remolinos oscuros del estuario. No sé cómo la habría catalogado un poeta e investigador como Samuel Feijóo, experto en catálogos imposibles y en franquezas campesinas. Feijóo fue nuestro gran poeta naïf, mientras que Francisco se adelantó a explorar un camino que, de haberse continuado, bien hubiera podido nutrirse de las más copiosas floraciones naturales; de la libido del bosque tropical llevada y traída por las abejas entre la muchedumbre de árboles en flor. No sé, tampoco, si estaríamos entonces frente a una nueva surrealidad que la expresión lírica ha encontrado en los accidentes propios de la sabana.

Hoy tengo el convencimiento de que Mir intentó, con sus visiones y su talento afebrado, regalarnos un plano poético general, constituido por las relaciones realistas más diversas, que pasaban, sin solución de continuidad, de esencialmente descriptivo a expresamente connotativo, entre tanto, nos entregaba una propuesta de sobrerrealidad que rebasaba con creces la mirada visual para incorporar, como parte estrechamente vinculada al paisaje, la sensualidad de su visión, la memoria afectiva y secular de su particular existencia. Y del mismo modo que la laguna serrana deviene, en el poema citado, en epicentro de una cosmovisión que se vuelve sorprendentemente integradora, paridora de inesperadas relaciones, el poeta, en su expresión, nos muestra con su lenguaje, el lado más luminoso de la sensibilidad y la experiencia personal.

Pero la gran controversia que labró la dicotomía cultural por la que anduvieron importantes poetas de la civilización de Occidente, no visita siempre los ámbitos de nuestra poesía nacional. Es decir, en Cuba no existe, de manera obligada, una historicidad cultural que se desarrolle bajo el signo de la contradicción entre lo pagano y lo cristiano; entre una inteligencia puramente sensual de la naturaleza, y la naturaleza de una revelación poética eminentemente conceptual, ideal. No es común, por ejemplo, entre nuestros poetas, el repudio ético, como respuesta a la energía natural que nos impregna en la campiña de deseos y tentaciones, que es la forma esencial de manifestarse, entre nosotros, la naturaleza y la misma sensibilidad.

Uno de nuestros más grandes poetas del siglo XIX, José Martí, entendió la religión como una forma pura de sensibilidad, a despecho de la gran tradición romántica, que trae en su haber una separación abisal entre las sensaciones, la idea y el concepto. Y no es que quiera decir con esto que sobre nuestra Isla gravite un paganismo fundamental, que impida la intelección moral que pretenda catalogar de mórbido cualquier modo de existencia estrictamente natural del poeta y su poesía. Lo que quiero decir es que, en la campiña cubana, las imágenes del deseo se nos vuelven puras, aun aquéllas que fueran originalmente estigmatizadas, condenadas por una secular moralidad imperativa. Y, al señalar estas cosas, pongo de ejemplo lo que fue, o lo que pudo ser la poesía de Francisco Mir. Obviamente, lo mórbido sí nos visita, aunque es más propio del paisaje citadino, del encuentro de la consciencia poética con otras formas de expresión cultural más cosmopolitas y quizás, por eso, menos originarias.

Mir, quiso hacer del tema del sufrimiento la fuente de legitimidad de su existencia y el núcleo generador de toda su poesía. *Las hojas clínicas*, su segundo poemario, está construido de un modo intencional sobre este motivo. Mas, las relaciones entre el arte y la vida no están del todo claras, un hilo muy fino, pero firme, separa a la realidad de la creación; a la experiencia íntima del poeta de lo objetivamente dado. Encontrar en la vida el preciado fundamento de lo que se siente y se escribe, sería como encontrar la clave de sol de la existencia y la poesía. La legitimidad ansiada, perseguida, añorada, justamente allí donde lo que pensamos de nosotros, o escribimos, es lo que somos como un acto tenaz-

mente volitivo de nuestra consciencia, sólo pudiera ser realidad para un poeta dotado de la más alta misión...

En mi opinión, Mir se percató de que el poeta podía, como parte del proyecto de su imaginación, reorganizar el paisaje cubano, y anudar desde él un nuevo sistema de referencias entre su experiencia personal y la realidad, alterando para eso las usuales perspectivas y el orden de importancia de los accidentes de la geografía. Muchas veces, la poesía ha operado así, como gno-seología. De esta manera, José María Heredia fue, en la poesía cubana del siglo XIX, el gran descubridor del mar. Martí, opuso, por su parte, la sagrada brevedad del “arroyo manso”, como sitio de recogimiento y de máxima intimidad con el espíritu universal, frente a la amorfa infinitud del océano que nos rodea y nos limita. Mir, en *Las hojas clínicas*, confinado en su cama de enfermo, percibió su enfermedad como un retiro involuntario de la naturaleza. Los gorriones que volaban por los amplios espacios del blanco pabellón, aparecían, ante sus ojos perennemente asombrados, como una visitación del numen poético que aleteaba sus alas frente a él.

Dejé de ver a Mir a mediados de 1986, meses después yo partiría al extranjero. En el año 2000, me enteré que hacía sólo unos meses había muerto. Rememorando nuestro último encuentro -el poeta pernoctó en una de las habitaciones disponibles en el pequeño departamento que, entonces, yo tenía en La Habana en la callecita de San Juan Bautista, aledaña a un pequeño, abandonado y derruido cementerio. Francisco se mostró profundamente impresionable, le afectaba la soledad del lugar, y no quiso hacerse eco de mis bromas sobre posibles fantasmas y aparecidos... Hoy, para mí, evocar estos hechos es como extraer del baúl de los recuerdos a una persona muy especial que dejó marcada huella entre mis afectos. No creo que sea tan importante valorar hasta qué punto Mir encarnó, o no, con su dolor personal, la más verdadera legitimidad que nos pide encarnar la poesía; porque hay algo en el juicio moral, en el moralista sólo atento a nuestros grandes descuidos existenciales, que hiede a fontana abandonada. Una de esas noches transcurridas, el poeta nos leyó a un grupo de amigos la versión completa, original y manuscrita, de su poemario, *Pianista en el restaurante*. Fue una excelente velada. Al terminar, Francisco estaba exhausto, se había pasado toda la tarde arre-

glando mi pequeña estancia ante la inminente visita, entre tanto yo le miraba escéptico y sin moverme un ápice.

Un libro, un poema, no es, en esencia, más que unas hojas de papel que contienen un mensaje, quizás una alegórica explicación. Se vuelve extraordinariamente complicado exponer esto en su completa literalidad ante quienes nos leen, pero es así, porque la literatura en última instancia no es más que una escritura.

Mir, estuvo siempre muy preocupado por el destino de su poesía, así lo demostró, una vez más, aquella noche. La enfermedad padecida tiende a que apreciemos mejor la finitud de la vida y es muy difícil, entonces, apartarnos de su dimensión dramática. Es algo que el común de los mortales, atareados por el vivir cotidiano, no puede o no quiere, entender. En el fondo, porque les asusta demasiado. Hay, por supuesto, un amaneramiento conformista y pequeño burgués en todo eso que, solamente el artista puede hacer denotar, buscando otras formas de reglamentación de la existencia, otra tabla de valores vividos siempre en el límite. No es nada fácil, debo recalcar, llegar a tener en el medio de la vida esta certeza.

Muy pocas cosas son perdurables. De la enfermedad, que deviene en parte constituyente de lo que somos, deviene además un modo de expresar lo que somos para intentar explicarnos. Francisco, sumergido en el polvo de sus días, hizo de su escritura una pasión. Creo que es lo más esencial que sobre él puedo decir. En vida de él, disfruté como pude y cuanto pude de su amistad, y hoy casi no me conmuevo al decir esto. No sé si será el peso de los años lo que nos hace ser mucho menos dramáticos. Aunque al término de los días nos quede, de un modo sobrio o meramente especulativo, la energía tajante de estos versos de Mir:

“A quién le tocará mañana envolverse de blanco,
atados la cabeza y los pies.

A quién le tocará mañana
dejar la palabra en las gavetas de un archivo
y tomar camino definitivo a la tierra”.

Necesito seguir creyendo con él que, ese “camino definitivo”, al que alude como final de su periplo vital, corresponde más a una constante de su espíritu que al anonadamiento fundamental

que el poema, a todas luces, parece sugerir. Y es que la última línea se desliza, inesperadamente, hacia una distinta acepción, enmarcada dentro de la órbita total de su poesía: La de un insobornable regreso al origen, para retomar allí, sin preámbulos, las imágenes de siempre; aquéllas que nunca debieron de haber partido. Las imágenes que narran, entre nosotros, el convite a la tierra, las últimas nupcias del poeta visceral, inscrito definitivamente en el paisaje: la laguna, la yagruma, la tojosa, la campiña estelar...

El Dragón en el jardín

(Un estudio sobre la novela *Jardín*, de Dulce María Loynaz)

Hija del general del Ejército Libertador, Enrique Loynaz del Castillo -autor de la letra del *Himno Invasor*- Dulce María nació en La Habana, en 1902, el mismo año que nacía la República; Premio Nacional de Literatura, en 1987, y Premio Cervantes, en 1992. Su novela *Jardín* comenzó a escribirla a fines de la década del veinte, tomándole siete años concluirla, siendo publicada en Madrid, en 1951, donde fue muy elogiada por la crítica especializada.

Jardín, “novela lírica” de Dulce María Loynaz, representa la historia, esencialmente literaria, de un devenir psicológico, la cual no se encuentra contextualizada en ninguna cronología o espacio geográfico determinado, ya que es la narración ambigua e imprecisa de una mujer que vive centrada únicamente en su jardín, convertido en fundamento simbólico de su solitaria existencia. De esta manera, la lenta evolución de los paisajes de la consciencia refleja una pulsión -la perenne lucha por el redescubrimiento de sí- que se nos revela, en calidad de testimonio, bajo la forma de una notabilísima escritura.

Hay, en Dulce María, lo que podríamos llamar una pulsión infrahistórica, que se expresa mediante una escritura y una consciencia en movimientos. La influencia de los períodos culturales romántico, modernista y vanguardista, no sólo son partes, o estadios, de la consciencia artística de la autora desplegada en la novela, ya que conforman la mecánica de un proceso que, sin dejar de ser psicológico, se vuelve histórico.

El romanticismo significa el primer período claramente conceptual del mundo moderno, la reapertura de la intimidad psicológica; agustiniana. El modernismo, como concepción cultural, se coloca en el interior de la concavidad subjetiva que ha levan-

tado el romanticismo sobre el eje axial de la existencia, aunque es fundamentalmente un estilo, una tendencia formal. El modernismo se dispone a una reconstrucción plástica del mundo; se es modernista porque se ha sido romántico y, porque el artista de este período sigue los dictados de su subjetividad para embellecer la realidad circundante y construir, a partir de ésta, su novedosa relación con el mundo. El vanguardismo, por su parte, tiende a unificar la vigorosa innovación ejercida sobre las fuentes formales de la creación con la rebelión existencial, en ocasiones política, en las que se implican por igual género sexual, sociedad, historia y cultura.

Bajo extrañas circunstancias me fue dado conocer, hace más de una década, algunos fragmentos de *Jardín*. Como esos desconocidos que se nos presentan en la vida con un nombre falso, y aprovechándose de nuestra catastrófica ingenuidad se complacen en mentirnos, me fueron leídos pasajes de la novela de la cual un amigo, ya fallecido, reclamaba la apócrifa autoría. Sin embargo, intentando de alguna manera disculpar el patente fraude estilístico, quisiera recordarle al lector aquella tesis de Jorge Luis Borges, de que no hay interpretación que no sea ficcional, y que no se añada como un dato más a la realidad. La realidad de estos hechos, fácil plagio, dolosa traición a la amistad, se vio invadida por el colmo de las sutilezas y los comentarios lascivos que, sobre el texto de la Loynaz, hiciera ese extraordinario comunicador, que, a pesar de todo, sin dudas fue mi extinto amigo.

Como alguien que, paradójicamente, busca probar la autenticidad de una evidencia remitiéndose para eso a su previa falsificación, propongo situarnos ante la novela de la Loynaz desde la compleja posición del lector mórbido, quien primero ha desvirtuado la autoría del texto, y luego lo ha recompuesto libremente mediante un doble ejercicio: la lectura ocasional de algunos de sus mejores párrafos, citados como de invención propia, y la de una síntesis o explicación general, proyecto conscientemente llevado a su realización falaz por mi singular amigo, perfectamente caracterizado en su irónico papel de sujeto deseante, aprehensor del texto—libido, dedicado exclusivamente a mí, en mi inconsciente situación de lector ingenuo.

La lectura de esta novela nos revela un cosmorama: un ser femenino, dotado de una particular historia psicológica, inserto

-“prisionera”- de un jardín; el jardín de una amplia casona enrejada, desde donde sólo se distingue el mar en lontananza. El jardín conforma la materia de la reflexión y la excusa para el despliegue de los temas simbólicos, mientras que la memoria de la narradora atraviesa, sucesivamente, los diferentes estadios de la consciencia: la niñez, la pubertad y la mujer adulta.

El jardín descrito es romántico, copioso, asimétrico, verborrante; nada queda en él, como vestigio racionalista, del geométrico jardín neoclásico; es, por el contrario, un lugar informe, vasto, húmedo y umbrío; una breve selva por su desmesura, plagada de plantas trepadoras, de hojas lacerantes que crecen, anárquicamente, tapando el sol, y de una tierra oscura cubierta por el gelatinoso líquido de las plantas sobre un suelo formado de hojas muertas. Un jardín al que pueblan insectos, lagartos trepadores y esconde, en su centro, una fuente abandonada de la que mana un agua verdinegra. Es un sitio “peligroso”, a veces revulsivo, que la protagonista ha intuitido como naturaleza caída, degradada, en su acepción religiosa judeocristiana. Es esencialmente el jardín concebido como lugar pecaminoso, pues ha sido escenario y contexto, en la parábola del Génesis, de la transgresión, la maldición y la expulsión.

“La Niña es buena y lleva una medallita de oro para alejar al diablo”, nos dice la Loynaz en las primeras páginas de su libro, para entregarnos una de las primeras claves interpretativas: La profunda evocación rememorativa, ensoñativa, sentimental, de una niña colocada en el borde solitario de un jardín que, mediante una visión crepuscular -cual pintura prerrafaelista de William Morris- se dibuja ante sus ojos como particular paradiso o infierno de sí, que pone en situación de peligro su consciencia. Entre tanto, la historia se entrelaza, como un blanco macramé, con la narración fantástica de *La bella durmiente del bosque*, la cual deviene en tema intertextual que, la autora, recrea, incorpora, implica concienzudamente con capítulos de su propio corpus narrativo.

“¿Se morirá la Niña? ¡Dios mío! ¿Quién dijo esto en el mundo?” La Niña no ha muerto, podríamos decir, fieles al texto de *La bella durmiente...*, sólo duerme. ¿Ronda este antiguo mito indoario el tema sociocultural de la virginidad? ¿Es eso lo que perdería la princesa, según el vaticinio del hada malvada, una

vez que se hiriera levemente con la aguja de una rueca? ¿A qué ruecas y a qué agujas se refería el rey cuando ordenó suprimirlas del reino y así salvaguardar a su princesa?

Más allá del juego, o la ironía, existe una suprema condición de la naturaleza humana, que persiste en conservar intactas las imágenes sagradas de la infancia y la adolescencia. La princesa, caída en un sueño secular, ya no recordaría, al despertar, el trauma primigenio -tampoco lo recordaría el reino sumergido por un siglo en ese mismo sueño-, sin embargo, tendría a su lado la voz lasciva del lector mórbido, quien maléficamente le repite: “Has soñado, has soñado”.

En el mundo infantil, tan hiperbólico como el Génesis bíblico, un lagarto puede ser visto como un dragón, símbolo del maleficio que amenaza desde el jardín la seguridad de la Niña-princesa. Pero, ¿cuál ese maleficio? ¿La violación? ¿El incesto, según proponía, morbosamente, mi finado amigo? ¿La indefensión ante el mundo debido al temprano abandono de los padres? Padre, que según una versión libérrima del texto, navega por el mar en un blanco velero y regresa, inesperadamente, en medio de un clímax dramático, para salvar a la Niña de los peligros horribles que la acechan desde el jardín; padre mitificado como la figura de un San Jorge justiciero.

Prefiero, personalmente, hablar de un maleficio cultural encontrado *in extremis* en el sueño de la virgen, en la Niña dormida junto a una hermosa réplica de un libro medieval de las horas; una antigua pieza iluminada. Ese maleficio radica en la desvirtualización de la vida, en la desrealización-mitificación de la consciencia. Pero, ¿cuál es entonces el verdadero significado del mito allí encontrado? El ideal romántico opuso sensibilidad a naturaleza, del mismo modo la Loynaz entiende su jardín como cuerpo humano, impuro, doloroso, sometido a la irreversible enfermedad del tiempo. Opuesta al jardín se encuentra su escritura que, aunque nace de la inequívoca tensión entre espíritu y materia, no se propone, a la manera de los santos, llegar a comprender una difícil escatología, sino recomponer la indisputada relación con el mundo, porque para ella, dilecta hija del modernismo literario, embellecer el mundo es darle significado.

Pocos pintores, como Dante Gabriel Rossetti -de la gran escuela romántica inglesa de principios del siglo XIX- han trata-

do con rasgos tan idealizados la figura femenina, convirtiendo su pintura en un verdadero corpus simbólico. De este modo, en el período de los pintores prerrafaelistas se ilustra la saga medieval de San Jorge, caballero matador del Dragón. La cultura y sociedad inglesa se yuxtaponen, en un momento histórico, sobre los hábitos, costumbres y referencias del patriciado criollo culto -¿otro rostro del colonialismo cultural? San Jorge, patrono de Inglaterra, deviene así en deshacedor simbólico del maleficio del jardín.

El horror al Dragón no sólo surge en nuestra psicología por temor a un mundo ajeno a la cuestión de la verdad y los significados, sino -la Loynaz es esencialmente una esteta- debido al rechazo total a la fealdad, a la absurda irrealidad de lo formado a medias. Porque *Jardín*, como escritura, lo que nos propone es superponer una imagen frente al antiguo icono destruido. De esta manera, el llanto benevolente del espíritu, diluvio genesiaco como hipérbole fundamental, purifica el cuerpo de la naturaleza, librándolo de dolores, miedos, enfermedades y mitos. En el vencimiento al Dragón se expresa el concepto cristiano de verdad, como esencia intuita, entre tanto, el jardín se nos aparece, en su instancia más primitiva, como naturaleza oscura, reticente al escrutinio sapiencial donde se conjugan, desde siempre, razón y fe. Pero hay que entender la dosis de realidad de lo expuesto: a lo que aquí se alude es a una victoria psicológica en nombre de una extraordinaria poética del lenguaje y una diáfana concepción del arte como mundo verdadero.

En *Jardín* aparece una palabra encontrada por la protagonista por puro azar junto al mar, palabra que da nombre a una pequeña ciudad británica, y se convierte en expresión invocatoria que ambienta un contexto dramático: Southampton. La misma palabra la utiliza mi viejo amigo como pieza clave de su narración oral, ignoro si también plagiada, *El calor y la cumbre*.

Tomo estos datos, casi literalmente, de Wikipedia: ciudad portuaria situada a unos 110 Kms al sudoeste de Londres. Desde su puerto, en 1623, a bordo del Mayflower, iniciaron viaje hacia América los Padres Peregrinos. Southampton ha sido el lugar desde el que han partido millones de emigrantes para iniciar una nueva vida en Estados Unidos, Cánada, Nueva Zelanda, Sudáfrica... Al igual que otros muchos lujosos transatlánticos de la época, el Titanic también zarpó desde el puerto de Southampton (...)

La novela *Jardín* fue escrita, como hemos dicho, a finales de los años veinte y entrada la década del 30; el Titanic se hundió la memorable noche del 15 de abril de 1912 y, como es conocido, fue una noticia que conmocionó al mundo. Nos dice la Loynaz, luego que su personaje ha encontrado en un salvavidas abandonado en la playa, una inscripción con la palabra Southampton: “(...) era un mar bueno y sencillo como el mar un domingo de junio” (pero) “el mar se fue poniendo obscuro, obscuro, como si una gaviota negra y enorme hubiera tendido por encima de él sus alas, hasta el horizonte. (...) ¡Salvavidas redondo y perdido, boca abierta y muda bajo la noche, que hablaba sin palabras de lo que pasó en el mar!”.

El Titanic posee la singular característica de ser, en la historia moderna, un hecho excepcionalmente trágico, el cual alcanza una dimensión que pudiera ser considerada clásica. No creo que fuera casual que la Loynaz incorporara, sutil y elípticamente, una mención a la tragedia ocurrida aproximadamente veinte años antes; quizás exista en la vida de la autora una dimensión trágica que ella busca comunicarnos de algún modo. Por su parte, para mi falaz amigo, la palabra Southampton poseía una connotación simbólica, acaso sagrada. Es el puerto de partida del legendario buque, el puerto de partida de millones de inmigrantes; la capital espiritual de todos los naufragos del mundo. Pues de allí siempre, siempre -sin importar cómo ni cuándo- alguna vez partimos. El individuo moderno, a diferencia del griego antiguo, carece del instinto y la estructura psicológica idónea para distinguir la tragedia en su propia época, sin embargo la vive agónicamente casi todos los días. En el escudo de la Liga Comercial “Hanseática”, del mar Báltico, fundada en el siglo XIII, reza la siguiente máxima: “Navegar es necesario, vivir no”. Pocas veces la vida cobra, para el artista, un significado tan serio como cuando se dispone a asumir una decisión tan antinatural, como la de subordinar su vida al arte; la palabra Southampton, en la leyenda emblemática de la marinería nórdica, expresa, simbólicamente, esta formidable determinación.

La soledad del jardín justifica la construcción extensa, agobiante y prometedora de una literatura; un jardín que coexiste con una especial sensibilidad. Dentro de sus límites se encuentra la vida en sus más variadas formas. Aunque el jardín, es necesario

decirlo, no siempre es el mismo, ni incita a los mismos terrores y placeres, ya que se encuentra marcado por la mutación y la temporalidad, y por una memoria agudamente femenina que lo recorre en perenne calidad de remembranza, hasta el mismo lugar subjetivo donde el Dragón regresa a su mínima condición de lagartija, finalizando así el ciclo del hechizo.

¿Hay en la novela *Jardín* una corriente de intertextualidad que lo anuda, al modo de un hermoso macramé, con el francés Marcel Proust, con el cubano José Lezama?

Es muy posible que Dulce María Loynaz creyera en el prodigio de las libres asociaciones mentales que la transportan a lejanos e ignotos lugares de la memoria, no siempre involuntaria, no siempre voluntaria. Hay, en su literatura, ecos del sabor proustiano de la “magdalena en una taza de té”, en ese constante desatar femenino de las cintas y daguerrotipos del recuerdo bajo los oscuros arcos de la antigua mansión familiar, y en la contemplación ensimismada de las arcaicas ilustraciones de la hermandad prerrafaelista. Con relación a Lezama, la ata la amable singularidad de las diferencias. El gran poeta, como todo gran artista, apacienta un Dragón en su jardín, aunque, al mismo tiempo, lo concibe como lugar privilegiado para el diálogo y el ejercicio del placer de cada sentido, incluyendo el sentido intelectual. La autora, con el pasar de los años, convertirá su propio jardín -en realidad su casona habanera- en lugar extraordinario de tertulias, mas, la abstracta dicotomía entre naturaleza y sensibilidad probablemente continuará habitando los entresijos más dolorosos de su existencia.

Nos dice la Loynaz de su protagonista: “Como vivía por los ojos, los ojos se le habían agrandado, se le ensancharon durante la enfermedad por los rosados bordes de los párpados, dilatándose la mancha azulosa de la córnea hasta volver traslúcida la pupila”.

Realmente son muy curiosas las relaciones psicológicas que la autora propone en el texto con respecto a su vida y a su jardín íntimo -un jardín como una vida- allí donde todo transcurre según un tiempo que, al final, se vuelve histórico; lo cual es, al fin y al cabo, el gran tema de Génesis.

No sé si fue la estudiosa y poetiza cubana, Fina García Marrúz, quien opinó que la novela *Jardín* transita desde el romanti-

cismo y el modernismo literarios hasta la vanguardia política y estética... Si como vanguardia entendemos la lucha por la reconfiguración psicológica de una mujer devenida en sujeto activo de la enunciación, es cierto, y ese es exactamente su periplo. Creo, por mi parte, que Jardín es, fundamentalmente, una historia emocional y un hermoso lenguaje que corresponden a una época de transición en el orden de los valores nacionales, y en relación a la creación artística universal. El gran antecedente histórico y literario de Dulce María, como para la mayoría de los escritores cubanos de su generación, es la vida y la obra de José Martí: la cualidad estética devenida en principio ético; la fe en el progreso del mundo como razón de "suficiente hermosura".

Mi extemporáneo y extinto amigo, falsificó sin medida pasajes del texto de la Loynaz con lúdica intención provocativa, y, debido, principalmente, a la pobreza de nuestras propias palabras para poder distraernos y estimular la fantasía en las innumerables noches de ocio. Hoy leo, sin embargo, estas palabras del Preludio, de Dulce María, y me hacen pensar en la terrible ambigüedad de todo texto, en la línea indefinida y, a la vez, concomitante, que traza una escritura:

"Nada lo libra, sin embargo, de ser un libro extemporáneo, aunque una mujer y un jardín sean dos motivos eternos; como que de una mujer y un jardín le viene la raíz al mundo (...)"

La fiesta griega

(Un acercamiento a dos directores históricos de cine cubano: Humberto Solás y Tomás Gutiérrez Alea)

Entre las más manipuladas postulaciones teóricas de la civilización occidental se localizan las categorías estéticas, desarrolladas por el pensador alemán del siglo XIX, Federico Nietzsche, de lo “apolíneo” y lo “dionisiaco”. Sin embargo, ambas categorías suponen “modelos teóricos”, los cuales apuntan a una reinterpretación cultural de la antigüedad clásica. Esto, de ser cierto, implicaría, en plena Modernidad, una revolución en el terreno de los valores destinada a transformar el concepto del arte, revitalizando su contenido mítico y existencial. Porque la reconfiguración intelectual de los conocidos mitos griegos de Apolo y Dionisos, busca servirse de ellos para indagar en los originales vínculos de la cultura y la creación con la vida; en los más originales vínculos del hombre y su realidad vital, con la condición quizás esencialmente trágica de su destino.

Los dos importantes cineastas cubanos, que ocupan el contenido de este ensayo, representan, mediante un juego mutuo de alternancias, las implicaciones que tienen, simbólicamente, para el arte el irracional y pasional Dionisos, y el figurativo y racional Apolo. Porque el binomio dialéctico, construido sobre la estrecha relación Apolo–Dionisos, posee un contenido francamente universal que lo convierte en una propuesta interpretativa, susceptible de ser reinstalada en cualquier ámbito cultural, en el que las citadas categorías pueden contribuir a la “iluminación” del lado oscuro e irracional del arte, así como facilitar la comprensión de los vínculos existentes entre lo estrictamente racional y lo formalmente bien configurado.

En 1983, Humberto Solás estrenó *Amada*, una película que, aunque basada en una mediocre e inconclusa novela de la lite-

ratura cubana, expone, del modo más singular, una postulación existencial formalmente resuelta mediante la luz, el color y la sensualidad.

El cine, entendido esencialmente como creación, trae consigo la tarea de modificar radicalmente el habitual marco de realización individual y personificación del arte, en aras de hacerlo depender de múltiples elementos que involucran no sólo a otros individuos, sino a una compleja técnica y, por lo general, una costosa producción. Debido a esto fue que el filósofo existencialista, Jean Paul Sartre, consideró, en algún momento, que, el cine, al verse obligado a rebasar para su realización los límites establecidos por el individuo creador, rompía con las normas básicas de la misión estética. No obstante, la presencia del director del filme puede deslizarse -sutil o imperativamente- por todo el entramado artístico, técnico y económico, haciendo notar su presencia, su particular misión como consciente agente de la más amplia concepción integradora, mereciendo, incluso, que le pertenezca una porción importante del patrimonio estético del resto de los artistas implicados. Por tanto, no hay ninguna dimensión estética en un filme que sea ajena al proyecto global de dirección y co-guión llevados a cabo por un buen director.

En el caso del cine de Solás, el valor de las imágenes logradas no nos remite exclusivamente al director de fotografía, sino además a una concepción individual del arte que opera siempre desde más allá del trasfondo escénico. De esta manera, el cine, como todo arte -como respuesta a la crítica sartreana- se constituye a partir de una sensibilidad y una capacidad en especial.

Amada, es la historia de una pareja de amantes que se ocultan buscando intimidad bajo las sombras de una antigua mansión señorial, mansión que ofrece al espectador, entremezclados en un juego constante de claroscuros, diversos planos de su estructura y su jardín; elementos escénicos que, tomados de otra locación, son “añadidos” por los editores del filme para lograr una nueva versión “arquitectónica”, amparada en una unidad de concepción. Existen así dos elementos que convierten la realización en un tema susceptible a la indagación conceptual: su particular tratamiento de la luz, y la yuxtaposición de algunos de los planos de carácter escénico; el primero, una vez plasmado, sirvió para provocar en el filme una atmósfera sutilmente irreal.

Hay un modo de acercamiento al cine que lo remite a otro orbe, a otro lenguaje: La pintura. *Amada* fue, de esta manera, un singular hecho estético que no pasó sin ser notado por la sensibilidad de los jóvenes artistas integrantes de la llamada ‘generación de los años 80’. Ya que de una manera más intuitiva que racional, se podía reconocer en Solás una especie de “artista plástico”, quien, con ese filme, rondaba curiosamente el conceptualismo. Esta obra logró con su lente tratar la luz como no había sido tratada en la pintura cubana desde fines del siglo XIX, en sus paisajes de nebulosos y románticos atardeceres; en los ambientes apacibles y señoriales creados por la pintura de Guillermo Collazo; en la atmósfera grisácea de las marinas de los Chartrad. Pues la luz era, en estos casos, abordada como un espectro de rara evocación nórdica. Nos encontramos, por tanto, ante el notable hecho cinematográfico cubano de una luz muy tenue, difusa, crepuscular, la cual no penetra con fuerza en las habitaciones y se refleja en los rostros extraordinariamente pálidos de los protagonistas; en la bella silueta de la actriz principal, quien, recostada junto al marco espectral de una ventana, se le ve rodeada por un halo de luz en el instante en que insinuantes sombras azules inundan el aposento.

Es casi una declaración existencial contorneada por los recurrentes mitos de la luz y de la sombra: la pulsión dionisiaca, que expresa la batalla existencial librada por el artista para que el objeto del arte acabe de cobrar forma, entre tanto proyecta hacia la obscuridad su pasión inenarrable. Porque el verdadero artista es siempre Dionisos, Apolo sólo alcanza su sentido al llegar a expresar con equilibrio aquello que el apasionado músico del ditirambo extrajo a jirones de su alma.

Solás supo, aquí, pulsar el nervio puro de la sensibilidad, prefiriendo quizás la imagen lúdica, frutiva, a ratos hedonista, a una reflexión sumergida en el análisis sociológico o histórico, tomando prestado para su empresa aquello que el arte conceptual contiene de propuesta formal: el plano abstracto, en cuanto universal, de la concepción artística; la completa subordinación de las partes en particular de la Obra, a su unidad más integral; la reconstitución, por medio del arte, de la sensibilidad y la subjetividad amenazadas; y la oclusión del sujeto artístico por su propia creación.

El mejor cine ha sido generalmente en Cuba un campo abierto a la exploración experimental. Esto se entiende mejor si se dice que su principal punto de partida, en 1959, estuvo connotado por la influencia directa del Neorrealismo italiano. Lo paradójico es, que la primacía de la improvisación filmica frente a lo estéticamente predeterminado -el carácter nítidamente testimonial, casi documental, de ese tipo de cine-, al devenir en método de indagación social, abrió las puertas a una nueva mirada conceptual, ya que el conceptualismo está preparado para pautar diferentes formas de apropiación artística de la realidad, oscilando así entre lo lúdico y lo histórico.

El filme *Lucía*, (1968), es esencialmente eso: el intento de reconstrucción histórica de la dimensión subjetiva de la mujer cubana. Un filme que fue proyectado para ser la historia ficcional de la nacionalidad, visto a través de tres protagonistas femeninas que portan un mismo nombre (Lucía), entendidas como sujetos ocluidos por la enunciación patriarcal de todo un siglo. De este modo, la pieza de Solás fue concebida para recorrer un difícil periplo donde se delinea una identidad amenazada y con ella, las espirales jubilosas del reconocimiento, en los que están implicados, por igual, matrimonio, política y sexualidad. Esto último tal vez sintetice los tres acápites o momentos históricos, por los que transita, en el filme, su personaje trinitario, obligado a nacer y desarrollarse en cada tiempo, y en cada tiempo tener que volver a reconstruir su violentado perfil psicológico. En cierto sentido, como en el *Orlando*, de Virginia Woolf, lo que está paradójicamente en dudas, en la atemporalidad de *Lucía*, es su concreto significado como ser inscrito en lo histórico, de ahí el mito imposible que, mediante su nombre y su agonía, pretende resumir un complejo período.

Si en el mito de Apolo, la identidad del dios radica en su bien delimitada individualidad, en su condición de figura como huella de la más acabada racionalidad, en el tema de *Lucía* se expone la lucha por el reconocimiento social de la mujer cubana -como tentativa latinoamericana- frente a las fuerzas irracionales que la amenazan. El cine de Solás se puede contemplar, en términos generales, como un gran mosaico de figuras femeninas, donde su historicismo -si fuese cierto que se trata sólo de un "historicismo"- conduce a una constante y singular reflexión: la

experiencia histórica entendida como un juego constante de placer y displacer. Esto último puede apreciarse, nítidamente, en las secuencias mórbidas del filme *Cecilia*, (1982): “el paseo” al que invitan a una de las protagonistas por las barracas donde eran flagelados los esclavos negros.

Es el sempiterno juego de Dionisos y Apolo. El primero, proyecta su vigorosa pasión hacia lo externo, buscando entregarle contenido objetivo a sus poderosas visiones totalizadoras; mientras el segundo, alcanza ese límite irreversible de la expresión cultural, donde se logra el punto más alto de significado existencial. De esta manera, lo figurativo se vuelve pasión dionisiaca, sublimada por la luz de Apolo; entretanto, las tinieblas de lo abstracto, expresan su razón apolínea al ser cantadas por el bate Dionisos. En ese punto de máxima unidad irradiante, ambos dioses convergen en relación como en una fiesta nupcial, mientras que alrededor ronda la muerte y todo lo abstracto que pudiera existir en el concepto humano de naturaleza. Apolo y Dionisos, en su danza vital, reactivan para el hombre el mito de la existencia y de la muerte, de la naturaleza y su concepto; la historia personal del artista, su pasión, su olvido y su locura.

Teniendo en consideración la importancia relativa de los esquemas, pudiera decirse entonces que, Humberto Solás, es un director dionisiaco, dominado por el lado subjetivo de sus creaciones, por la “subjetividad crítica” en él manifestada. Por su parte, Gutiérrez Alea, vendría a representar mejor el lado apolíneo, mucho más racional, que pretende configurarse a la vez como crítica y exploración histórica. Aunque el tema de la historia es consustancial a los dos creadores, el primero, acude a ella siguiendo señas marginales, dando un amplio rodeo por los caminos de la sensualidad e intentando plasmar la bella pieza de su sensibilidad; el segundo, sin embargo, emprende la difícil tarea de incidir directamente en el núcleo sociohistórico. Lo curioso es que, una vez Gutiérrez Alea ha colocado su reflexión en el contexto de la historia, puede volverse no sólo paródico y satírico -*La muerte de un burócrata*, (1966), *Los sobrevivientes*, (1978), etcétera- sino que desea, además, ver introducidas, en la misma historia, las problemáticas culturales irresueltas de la sensibilidad y la introspección.

Ejemplo de cine reflexivo es su película -un clásico como *Lucía* del cine latinoamericano- *Memorias del subdesarrollo*,

(1968). Su personaje central aparece como el sujeto culto de la reflexión política; un meditativo individuo situado en el contexto histórico de los años 60'. Porque este personaje refleja en sus "meditaciones habaneras" -la voz en off y la cámara desplazándose libremente por la ciudad con un mensaje casi documental-, el proceso de sombras y claridades que delinean críticamente su problemática figura. Por eso si en *Lucía* la identidad, como metáfora, persiste en el filme a través del enorme tiempo transcurrido y la encarnación del papel por distintas actrices; en *Memorias...* la identidad queda desde el principio esquinada ante el gran encontronazo con la historia: un intelectual que debe escoger entre el exilio, o el proceso social que vive su país; entre su estricta sobrevivencia como individuo pensante, proclive al existencialismo moral, o reorganizar sus frágiles datos personales, en aras de una identidad social mucho más vasta.

En ambas realizaciones el cuerpo dramático se revela en su intimidad como angustiada lucha por el reconocimiento. Lo que sucede, en el caso de Alea, es que esa lucha se comprende como invertida, en el diálogo interrumpido que un hombre solitario sostiene con su época -paródico, irónico, cultural-; en cambio, en *Lucía*, el debate es de signo opuesto: la dicotomía planteada, entre historia o subjetividad, debe ahí resolverse a favor del sujeto femenino de la enunciación. Aunque, en los dos casos, el dilema se cierne sobre los protagonistas, en su doble versión existencial o histórica, en la capacidad que ambos puedan tener de revertir o no, la fuerza, inscrita en la historia, de una alienación. La forma en que esta alineación es explicada y formalmente resuelta, pertenece a la relación, en específico, que cada realizador guarda con la historia política de Cuba y su imaginario cultural.

El tema del exilio merodea a *Memorias...*, es la dimensión obscura que sacude de raíz al protagonista. Este filme pudiera ser entendido como el testimonio de una clase social en bancarrota, debido a la Revolución de Enero: la burguesía cubana. A partir de esto último se construye un nuevo tipo de nostalgia: la nostalgia por los que se fueron, por el mundo ilusorio que se perdió en los anales del olvido, o la desesperanza. Hay algunos momentos en que la película alcanza -a contrapelo- el significado virtual de un melodrama.

Existen dos filmes de años posteriores, *Lejanía* (1985), de Jesús Díaz, y *Los sobrevivientes* (1979), del propio Alea, que incorporan el tema de la inmigración o de la marginación política de un grupo social, como soporte dramático de sus composiciones, precursores los dos, en cierto sentido, de un contenido que más tarde se desarrollará con mucha mayor frecuencia en la cinematografía nacional. Lo que contiene la cuestión de la inmigración de melodrama pudo explotarlo el realizador Jesús Díaz intentando, en su momento, una desvirtualización crítica del exilio, proponiendo, incluso, una caricatura ideológica de la nostalgia. Mas, el protagonista de *Memorias...* con su nostalgia inenarrable -como en la posterior película del mismo director- es esencialmente un sobreviviente. En cierto sentido todos lo somos: sobrevivientes individuales de la historia, como Lucía.

El protagonista de *Memorias...* responde al nombre homónimo de “Sergio”, y es el mismo nombre del actor en la realidad. Esto tiende a expresar el carácter intencionalmente testimonial del filme: es la vida misma la que se está rodando. “Sergio”, fiel sobreviviente del descalabro histórico de la burguesía, habita en un cómodo apartamento con visión panorámica de La Habana y, desde él, observa el mundo apoyado en un catalejo. Es un individuo que se ha quedado en la Isla por pura curiosidad intelectual, desempeñando el papel de aséptico y autoexcluido observador del proceso histórico; cuando camina errabundo por las calles, va en dirección opuesta al derrotero seguido por las grandes multitudes, mientras hace vagar sus monólogos elitistas entre versos de Neruda y ensoñaciones sexuales.

Sin embargo, pocas veces la nostalgia, la evocación melodramática y la tragedia, comprendidas como oficio del olvido, han resultado tan singularmente bellas como en este extraordinario travelling ejecutado por el lente de esta película. Se trata, en cierto sentido, de un *flash back*, como diría el cine norteamericano, de un acto poético de la memoria reminiscente, como dejara escrito Marcel Proust: detenida en el instante único del cine se encuentra la imagen congelada de la infancia del actor principal, expresión fugaz de otro tiempo perdido. Al fondo de un largo pasillo de una mansión de la burguesía habanera, dos niños, sentados en el suelo, juegan en silencio, entre tanto la voz en *off* del protagonista evoca paralelamente aquel recuerdo, la certeza de la niñez con-

vertida en crónica traslúcida. La cámara se desplaza lentamente hacia su objetivo, buscando apresar aquel apetecido momento, pero cuando casi el lente se abre hacia la luz y la escena de los niños que juegan está a punto de mostrarse en toda su verdad ante el espectador, las palabras del actor comentan aproximadamente, haciendo con esto dolorosa catarsis del recuerdo visual: “ya no puedo recordar a qué jugábamos”. En ese mismo instante, la imagen de los niños, intencionalmente, se difumina en la pantalla, convirtiéndose, ante nuestra mirada, en sólo una cortina de largas sombras grises. Pero ese justo lugar -antes de oscurecerse para siempre la secuencia y revelarnos, a través de la metáfora del lente, su esencia imposible- se ha convertido, para nosotros, en el lugar formal más bello del cine cubano.

La realización nos conduce al final a una situación límite: es “la crisis de Octubre”. Fidel Castro hace por la televisión un llamado al pueblo -se utiliza el testimonio documental para eso-: se ven tropas ocupando militarmente el litoral habanero y desplegando en él piezas de artillería. “Sergio” sale a caminar deprisa por la ciudad movilizada, sus últimas palabras expresan con elocuencia su determinación clasista: “esta isla es una trampa”. Ahí se cierra el filme.

Edmundo Desnoes, intelectual posteriormente emigrado, fue el guionista de *Memorias...* y autor de la novela homónima; ignoro hasta qué punto su biografía personal connota climáticamente a la obra cinematográfica. Pero esa implicación, como los vínculos no necesariamente formales de cine y literatura, queda para siempre establecida. Por otra parte, establecer los límites donde empieza el arte y termina la vida no es realmente posible, ya que el primero se nutre de ella y se yuxtapone sobre lo real de un modo que podría ser calificado de tendencioso: hay en el arte, de una manera que no podemos explicar convenientemente, una toma de partido.

Ahora, ¿podría alcanzar el arte un nivel autocrítico tan alto que se cuestione a sí mismo y a la propia factura de su composición? Gutiérrez Alea demostró que hasta cierto punto eso era posible...

Hasta cierto punto, (1983), de Tomás Gutiérrez Alea, rodea con suma ironía esa empresa. Este filme es uno de los proyectos más extraordinariamente experimentales del cine cubano, y

el drama ficcional que lo compone es tan simple como tenaz: “un guionista” es llamado por el Instituto de Cine para hacer una película sobre una de las realidades más duras y problemáticas de la sociedad cubana de los años 80’: la vida y el trabajo en el puerto de La Habana. A partir de esto, el director muestra, tanto de forma directa como indirecta, las diferencias sociales existentes en el país, desde una dimensión no sólo económica sino, además, cultural.

El personaje del guionista tiene un *affaire* con una mujer portuaria, madre soltera; teniendo como pretexto esta relación inusual son mostrados sus convencionalismos burgueses. Aunque de toda esta gama variopinta de tejido social y psicológico dañado, hay algo en la obra que constituye su propuesta teórica, su análisis ideológico más pertinaz: “el guión” encomendado al protagonista no se puede escribir puesto que la realidad en estudio, la cual sobrenada con fuerza por encima de los habituales criterios intelectuales y estéticos, es allí, en el puerto de La Habana, tan cruda que la realización filmica se hace imposible al no poder conjugarla. El intelectual de clase media, que representa la figura del guionista, fracasa, por tanto, doblemente, no sólo en su relación amorosa con la humilde obrera del puerto, sino en su comprensión personal -su completa descontextualización- de un difícil ángulo de la realidad social, ya que carece de los instrumentos indispensables para comprenderla.

A partir de lo anterior, la propia película asume un final ambiguo, excesivamente abierto. No obstante, hay un curioso momento en el filme en que éste expone su máximo nivel autocrítico: cuando el actor principal que encarna la figura del “guionista”, estudia, de forma aparentemente accidental, un libro escrito por el propio Alea, sobre su experiencia cinematográfica. Es decir, es Alea quien se coloca, voluntariamente, en la picota del análisis: mi película también fracasa, parece decirnos, poniendo de revés el discurso filmico y exhibiendo impudicamente su tramoya, porque tampoco yo estoy preparado para estudiar a fondo la realidad cubana más problemática, entre tanto, los esquemas ideológicos que proliferan -impuestos y autoimpuestos- me limitan y enajenan. Poder tomar conciencia de las limitaciones ideológicas que padece la sociedad cubana, deviene, inclusive, en una tesis gnoseológica: existe un sector del país manifiestamente elitista,

incapaz de comprender al otro sector, mucho más importante y proletario.

Es ahí donde se revela el mensaje ideológico fundamental y la película podría, con esto, revelarnos sus claves experimentales más secretas. El fracaso de un filme dedicado a “investigar” la difícil vida portuaria se convierte, paradójicamente, en su mayor carta de legitimación: la obra se trasluce así en una metanoia al desplegar una estrategia de denuncia social formalmente resuelta gracias a su propia “irresolución”.

Esta película fue estrenada hace más de veinte años y, vuelta a pensar, luego del enorme tiempo transcurrido, se nos ofrece como uno de los acercamientos más singulares y honestos a la realidad social, previos al llamado en Cuba “período especial”. Porque lo que fracasa en la realización filmica no es la vocación del artista, sino la función ideológica que caracterizó al cine y al pensamiento cubanos de aquellos años. Aparece así la perfecta demarcación de un hito existencial y estético, que se expresa mediante la siguiente certeza: si nuestro nivel de análisis ideológico ha resultado del todo inoperante es porque en muchas cosas hemos dejado de ser enteramente consecuentes. El fracaso de un tipo determinado de concepción significa la ruina de una cosmovisión estética y política en particular, de un tan convencional como apocopado estilo de vida, y de nuestros propios esquemas con que pretendemos, inútilmente, justificarnos.

Del otro lado, nos queda la historia, creciendo incesante en espiral; su presencia experimentada como goce o agonía, meditación y recurso de inspiración. Es la fiesta jubilosa de Apolo y Dionisos anunciando el regreso trágico e intempestivo de los dioses de la existencia y de la muerte, e inflexible ante los frágiles de conciencia: todo lo que existe merece morir; todo lo que existe debería, sin embargo, ser bello y consecuente.

Inxilios

Comienzo estas líneas invitando al lector a que me acompañe a meditar sobre la palabra que le da título al texto, ensayo en el que intento acercarme a la etimología imposible de un vocablo completamente inventado, desde esa sonora soledad donde todo creador es una suerte de Penélope, condenado a hilvanar y deshilvanar infinitamente su propio lenguaje, del mismo modo que la reina de Ítaca, según nos cuenta la *Odisea*, lo hacía cada noche con su tela, mientras escrutaba, con incertidumbre, el oscuro horizonte mediterráneo.

No son casuales los referentes mitológicos a los que acudo, para con ellos no sólo expresar la virtud que hay en la fidelidad que todo creador le debe a las palabras, sino a las virtudes, mucho menos reconocidas, de la paciencia y la perseverancia. Penélope no sólo fue virtuosa gracias a la lealtad demostrada a su esposo, el astuto Odiseo, mientras fuera de sus aposentos rondaban promiscuos los príncipes pretendientes; lo fue también gracias a la paciencia más esmerada. Y del mismo modo que la reina, en las noches de su soledad, enhebraba agujas, cada autor tiene que enhebrar cada día a la palabra: la hembra más fiel y avasalladora de su expresión.

Así estamos ante la palabra *Inxilios*, escrita en plural porque son varios. Cada uno de nosotros puede tener, si lo busca o así lo prefiere, su propio “inxilio personal”, del mismo modo que abundan las glorias y los infiernos particulares.

Cada comunidad latina ha tenido aquí, en Norteamérica, su propio modo de asumir su presencia nacional. Su propia idea de la asimilación y la adaptación. Su particularísima resistencia. Pero, no es a ese populoso exilio, histórico y social, al que quiero referirme. Hablo de otra soledad y de otros exilios. El exilio

que algunos pensadores contemporáneos han llamado el “exilio interior”. El exilio donde se refugia nuestra asediada subjetividad individual. Por ende, el más humano y limitado de todos los exilios: el íntimo y adolorido exilio de nuestra consciencia. En fin, “el inxilio”.

Singular exilio, mas no por ello carente de vínculos con el exilio cotidiano y difícil en el cual vivimos la mayoría de los hispanos, en ciudades como New York, Los Ángeles, Houston, Chicago, Miami...

El irlandés James Joyce acostumbraba decir que existía un exilio económico y otro espiritual. En mi más reciente texto me pareció necesario agregar: ambos exilios son correlativos. Por lo demás, el debate entre si los hispanos, en los Estados Unidos, somos exiliados o inmigrantes, no pasa de ser, en el fondo, un debate semántico. Porque lo importante sería llegar alguna vez a definir qué es lo que realmente somos, más allá de la polémica sobre el significado de cualquier vocablo en uso.

Conversando con una escritora dominicana, volvimos al símil de Penélope de Ítaca, y mi amiga, inteligentemente, me comentaba: “En América Latina hay, y hubo, infinidad de Penélopes. El largo período de la Conquista dejó a muchas de nosotras asomadas en el balcón por donde vimos un día partir a los esposos rumbo a tierra firme”. En los tempranos siglos XVI y XVII nacía así, entre nosotros, la soledad histórica de la mujer antillana, latinoamericana. Y con ella quedaba culturalmente abierto, en América, el espacio interior donde puede solazarse nuestra íntima subjetividad. Es que para mí resulta insoslayable la raíz femenina de toda subjetividad. En ella es que radica el Yin original y perpetuo de cualquier inxiliada soledad.

Uno de los más grandes problemas que le tocará resolver con justicia al siglo que recién acaba de comenzar, es el de las grandes masas migratorias que se desplazan, desorganizadamente, desde el sur, buscando como meta países de mucho mayor desarrollo económico, ubicados generalmente al norte, un problema que, aunque universal y milenario, reviste en la actualidad connotaciones muy especiales. Los exilios del mundo portan en todas partes una ineludible raíz socioeconómica. Cada comunidad inmigrante es una población extrañada de sí misma, la cual debe aprender a sobrevivir en ese complejo *border line*, en el que

incide la asimilación aculturada de los valores que les impone la nación extranjera, en la que han alcanzado nuevo domicilio, y en la búsqueda allí, no necesariamente fallida, de una progresiva estabilidad material.

No obstante, lo que hay en nosotros de “inxiliados”, aunque puede ser expresión generalizada de una problemática histórica, es, a la vez, correlativa a la particular condición existencial de cada cual. Cuando, en 1942, el escritor franco-argelino, Albert Camus, publicó *El extranjero*, estaba creando los antecedentes literarios que narran la inadaptación cultural. Camus hizo de su obra un postulado existencial, el cual no es para nada transitorio. Ser extranjero es una postulación radical imposible de negociar en ninguna de las cancillerías del planeta. Ser extranjero, aunque es, como hemos dicho, una circunstancia cultural que bien puede muy bien aludir a un exilio real, define mucho más una condición psicológica, una característica intrínseca de nuestro espíritu, que el simple hecho de no haber nacido y no haber sido educado en el país donde se vive. Ser extranjero no es un atributo accidental del ser humano: es, por el contrario, una realidad axial de la existencia que describe el hecho de no poder pertenecer a ninguna parte. Se es extranjero como se es judío.

Mas, regresando a la palabra misma: “inxilio” pudiera ser traducido del mismo modo que se entiende en inglés el vocablo *inside* con su sufijo *in*. Hacia dentro, en el interior. Obviamente, la palabra “inxilio” es un término aculturado. Opera como si fuese un anglicismo creado por el ocio de algún intelectual inmigrante. Debo admitir que el término no es creación mía. Lo pude ver alguna vez citado en un periódico por una crítica de arte de paso. En La Habana me aseguran que fue creado allí. Inxilio a domicilio. Inxilio dentro del exilio. Escritor exiliado de su propio exilio. Exiliado en sí mismo. Acucillado en el rincón de su inxiliada autoconciencia. Exiliado en el *inside* de *myself*.

Algo ha fracasado en todos los exilios. Algo, incluso, fracasa siempre en el soterrado interior de nuestra consciencia. Cuando el filósofo español, Ortega y Gasset, quiso explicarnos, en uno de sus mejores libros, el concepto de Modernidad, la tradujo al lenguaje de la historia, como pérdida progresiva de legitimidad. Han existido varios momentos de la historia en que el hombre ha sido contemporáneo de su propia Modernidad, de su propia

deslegitimidad. La encontramos en la época de la diáspora helenística, y la encontramos en el período final del Imperio Romano de Occidente. Esos dos momentos -pudieron existir otros- han sido correlativos a una gran crisis civilizatoria, que en el orden espiritual sacudía a las instituciones culturales y religiosas, y, en el orden humano, provocaba una enorme dispersión social, la cual colocaba en entredicho el sentido de la vida y el papel del individuo en la comunidad. En ambos momentos se asistió a oleadas migratorias y a la constante interacción, muchas veces traumática, de disimilares culturas.

En la época actual, el llamado “inxilio” nuestro de cada día conforma una situación social nada especulativa, porque es parte de la vívida experiencia de un exilio real, máxime un exilio tan singular como el de los Estados Unidos, un país donde ni siquiera se puede ser considerado un extranjero, lo que significaría un término separativo y, a la vez, compensativo, ya que sería como delimitar, y al mismo tiempo reconocer, una singularidad real en cada inmigrante. Por el contrario, el término “inmigrante” estandariza. Niega, paradójicamente, toda singularidad real: el de ser alguien que esencialmente no es de aquí. El término “inmigrante” busca implicarnos en una concepción globalizada de lo que muchas veces no somos, o no queremos ni necesitamos ser.

Y desde esa macro concepción -que sabe operar como una imperativa ideología silente- se imponen gustos, apetencias y razones para explicar por qué estamos aquí. De esta manera, cada inmigrante se convierte en la práctica en activo expositor de supuestas verdades pasteurizadas. Cualquier argumentación de peso frente a esto no puede ser tomada en cuenta, entre otras cosas, porque no hay tiempo.

Para decirlo con palabras de Albert Camus, pero haciéndolas extensivas a nuestra dolorosa Modernidad: "Si un hombre fracasa en conciliar la justicia y la libertad, fracasa en todo".

Para casi finalizar: el “inxilio”, como toda condición de la consciencia, presupone una medida propia del tiempo. En nuestros países de origen, el tiempo y las mareas no esperan a nadie; sin embargo, aquí, en los Estados Unidos, el tiempo tiene para el inmigrante otra unidad de medida. No es que sea más corto o más rápido que el tiempo habitual, lo que en realidad ocurre es que tiene otro modo de manifestarse en nuestras vidas. El inxilio,

como el mundo, es ancho y ajeno, y a quienes les ha sido dado habitar su tiempo, oscilan dramáticamente en él, como quienes van, sin solución de continuidad, de la esperanza al cinismo.

El tiempo humano, el tiempo psicológico de todos los días, devino en materia de reflexión filosófica desde la época de los primeros cristianos. Fue entendido por ellos como una intuición y una actitud de paciente espera, de esperanzadora soledad, que había que ir llenando de alguna forma. El oficio del escritor, que quiere habitar su lenguaje como se habitan las patrias originales del hombre, es uno de los tantos modos en que puede llenarse y colmar de esperanza al vacío existencial que muchas veces irrumpe con fuerza en nosotros, por eso, la interminable tarea de desenhebrar, y volver a enhebrar, cada palabra, cada fijeza, cada humana perseverancia, siempre en pos de un sentido, en pos de la belleza que nos aporta el sentido. Intentando aquél punto numinoso en que toda lengua, en que toda patria, se vuelven humanamente habitables, universales, únicas, propias y del todo concomitantes con otras patrias, con otras lenguas...

Exilio, inxilio, desenxilio, todos los exilios; cada inxilio, cada palabra, cada fijeza; *this is the question*. He ahí el problema.

Alejo Carpentier y la concepción de lo “real maravilloso americano”

UNO

En el prólogo a su novela *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier realizó un singular ajuste de cuentas con la estética surrealista y su propio pasado intelectual. Su amigo, el poeta francés Robert Desnos, lo había presentado ante el gremio presidido por André Breton en el París de los años 30', y fue invitado por éste a colaborar con el principal órgano del grupo: *La revolución surrealista*.

Ese prólogo fue una especie de manifiesto personal en el que el autor cubano expresó con énfasis su nuevo credo americano, erigido como contraposición al tratamiento que en el Viejo Continente estaba teniendo la creación artística y literaria, vinculada a las categorías estéticas de lo extraordinario, lo sobrenatural y lo maravilloso. La tesis que allí se emite, con motivo de la publicación de una novela contextualizada en un ámbito latinoamericano y caribeño, es altamente *sui generis*.

De lo que se trataba en esencia, era de justificar un salto geográfico de tal magnitud y lugar que, alejándonos de Europa, lograra un cambio fundamental de cosmovisión y circunstancia para el creador de formación u origen europeo, el cual lo fijara a otra tradición literaria e idiomática; a un folklore, a una tradición oral, a una naturaleza irredenta, a otra historia y otro tipo de sociedad. Carpentier esperaba que ese desplazamiento radical traería consigo inevitables consecuencias teóricas -a la hora de explicar y relacionarnos con la literatura y el arte, o al referirnos a la propia Europa-, al poner de manifiesto la crisis que rondaba allí a la creación, ya fuera en su vertiente realista, o subreal. Es decir, el escritor intentaba superar el viejo pensamiento cultural y literario, del cual, él mismo había sido parte, y en el que fuera rigurosamente formado, por medio de la relocalización definitiva de su obra y pensamiento en un nuevo contexto latinoamericano.

En América, un continente recién abierto a la investigación teórica y a la literatura, se nos entregaría la extraordinaria posibilidad de expresar un realismo de nueva hechura; un realismo ideado para ser contrafigura de la vieja y abstracta razón estética de la que pecaba Occidente. Europa, ante los ojos de Carpentier, era un continente lastrado por presupuestos estéticos excesivamente intelectuales, los cuales, debido a una larga tradición mental, distorsionaban y oscurecían los espontáneos vínculos del pensamiento con la vida. Europa sufría así de un metódico racionalismo de raíz cartesiana, que perdía cada vez más fuerza ante al vitalismo sin ribetes que portaban los mundos recién emergidos. América se convertía, de hecho, en una región donde el significado sociocultural del mito y el valor virtual que poseen lo sobrenatural y lo maravilloso, podría llegar a ser completamente reformulados por el artista.

Refiriéndose, en el citado prólogo, a su viaje a Haití, realizado en los años 40' del siglo pasado, y a su estancia en la mítica ciudadela de La Ferrière, nos cuenta el escritor, devenido en emisor de una singular propuesta estética:

“Había respirado la atmósfera creada por Henri Christopher, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas”.

Para sentenciar a continuación: “A cada paso hallaba lo real maravilloso”.

Carpentier proponía, paradójicamente fiel a su formación intelectual y a su deuda personal con los surrealistas, resolver, en el Nuevo Mundo, el dilema que ese movimiento estético se había propuesto en Europa en el período de entreguerras: redefinir desde una realidad abierta a la imaginación, el marco fundamental de acción del hombre así como el significado objetivo de su creación. Su crítica al surrealismo no consistía necesariamente en una negación de sus postulados doctrinales básicos. Era, más bien, la crítica a una época desprovista, por la excesiva cotidianidad de sus eventos, de toda grandeza, de toda circunstancia maravillosa, y, sobre todo, carente de un tipo de ser humano que, en la plenitud de sus recursos, fuera capaz de percibir lo sobrenatural, lo

inaudito, para convertirlo en sustancia de su creación y presencia en el mundo. El escritor nos vuelve a decir en su despiadada crítica a la imaginación europea:

“Lo maravilloso, obtenido como trucos de prestidigitación, reuniendo objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas. O, todavía, lo maravilloso literario: el rey de la Julieta de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utilería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo. Pero, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los tauturmos se hacen burócratas”.

DOS

Lo que a todas luces se puede apreciar en Europa es el predominio de la tradición cultural sobre la creación literaria. Los originales vínculos del pensamiento con la vida pasan allí a través del filtro de una civilización milenaria, y de una razón y una psicología educadas por siglos de formación filosófica. Incluso pretendiendo el artista o el intelectual, el realismo estético o el naturalismo filosófico, no puede el pensamiento abordar la realidad si no es mediante pautas y paradigmas teóricos previamente configurados. Sobre todo en Francia, el enorme peso de la tradición literaria, hace sentir sus imperativos efectos sobre el lenguaje. Por eso, a la hora en que el creador de lengua francesa pretende innovar, no puede dejar, en la práctica, de repetirse.

Esos fueron, en cierto grado, los problemas a los que se enfrentó el movimiento surrealista, entendidos como cuestiones correlativas a la cultura humana. Mas, el retorno a la imaginación libérrima y al fundamento gregario de la poesía, no fueron meras propuestas de intelectuales ociosos, concebidas para un domingo de esparcimiento. Eran, por el contrario, intentos de rehabilitación de formas fundamentales de actividad cultural

desgraciadamente perdidas, donde al hombre le fuera permitido reencontrarse con sus semejantes en la dimensión sublime del amor y la virtud del arte. Un reencuentro con la naturaleza, concebido, además, como ingenuidad y como asombro. Un destino humano no ajeno a la grandeza que hay en la comprensión de lo maravilloso, y una intelección estética nacida del encuentro con lo extraordinario. Para los surrealistas, la crisis de la imaginación fabulosa era la crisis del hombre, de su civilización.

El surrealismo fue un gran proyecto humanista surgido en los primeros años de la primera postguerra europea, a escaso tiempo del acceso del fascismo en Italia y el nazismo en Alemania, tiranías que sí fueron padecidas por ellos, y donde más de un surrealista sufrió persecución y muerte en los nefastos tiempos de “los reyes crueles” y la ocupación militar de Francia. El fascismo engendró tortuosas pesadillas y legó a la humanidad todo el horror que puede haber en una memoria de cadáveres calcinados.

Aunque no siempre la actitud de Carpentier fue tan negativa frente al legado estético y moral de sus antiguos correligionarios, curiosamente, en otras ocasiones, fue apologético. Pero, llevado en el citado prólogo a expresar con énfasis su nuevo credo americano, como solución a los dilemas que, en Europa, los mismos surrealistas admitían difíciles de solventar, se dejó tentar por la debilidad que padecen todos los manifiestos, y fue en él demasiado humoral y categórico.

De algún modo, los surrealistas, por paradoja, en su manifiesto afán de querer “cambiar la vida”, deslindaron con más fuerza las diferencias sustantivas que separan al arte y al pensamiento de la vida. El arte, la poesía, conforman un nivel de las relaciones del hombre con su entorno, modos de una actividad, aunque existen otras. Y es verdad que el arte, concebido en estricto, no “cambia la vida”; sin embargo, puede cambiarnos la vida al dedicarnos a él en nuestra humana dimensión individual. Hay un realismo posible del mismo modo que hay un arte posible, que está llamado a capturar las esencias del mundo y ahondar en nuestras relaciones con él. El arte, aunque no puede crear lo absoluto, puede dar privilegiado testimonio de nuestra creencia en lo absoluto, como la esfera primada del espíritu; como concepción comunicada al resto de los hombres, de aquello que fue un día el sueño, la pesadilla, o la obsesión del artista.

El arte, es una relación en específico con la naturaleza motivada por un propósito: encontrar un significado capital de la existencia, como respuesta a la finitud de la vida individual. El arte original se encuentra, por ende, muy ligado al problema universal de la salvación personal. En la Modernidad el arte opera desde el mismo lugar que fuera ocupado, en antiguas épocas, por el mito. El arte es una suerte de sacerdocio, condición desde la cual el artista comulga frente al mundo y reinstaura, sólo por un momento, al mito. Pero el arte no es *Mise en scène*, es la misa original, rediviva, plasmada en tiempos de la soledad original de los apóstoles. Por eso es que se entiende, que la crisis del mito en Occidente traiga aparejada consigo una crisis de la creación. Aunque la crisis del mito no deja de poseer un contenido histórico: el desarrollo de la propiedad privada, las divisiones sociales del trabajo, el trabajo y el pensamiento especializados, crearon un nuevo tipo de sociedad que hacía de la funcionalidad, la eficacia y el beneficio, el rasero de su sentido común y significado de la existencia.

El arte, hasta ahora, nunca ha procedido como organizador social ni como hacedor de la ley. Los poetas legisladores pertenecen al arcano sueño medieval. Un Alfonso X es irreplicable en el contexto de nuestras actuales instituciones. Mas, no es tampoco conveniente que la razón mitológica y la razón de Estado anden juntas. Cuando eso pasa -y de hecho pasó en el siglo XX- vemos el absurdo convertido en Filosofía de Estado, y el curioso dato de la rehabilitación de la antigua Orden de los Caballeros Teutones en Alemania, como parte del constructo ideológico del nazismo. Porque el mito, como la locura, amenaza desde adentro a la razón increíblemente menesterosa de Occidente. Y los modernos no han sabido comportarse adecuadamente frente a la locura -el mito- como lo hicieron los antiguos teólogos, que estudiaban con reverencia la razón divina y hablaban, a la vez, de la locura de Dios.

El surrealismo fue la última ola romántica que sacudió con fuerza a un Occidente dormido en su largo sueño tecnológico. Ellos, a la manera de los poetas supersticiosos, creyeron en el valor fundacional del azar, en los juegos de abalorios y en los golpes de dados. La conjunción de una máquina de coser y un paraguas, colocados sobre una mesa de disección, no era sólo una alegoría, una conjugación posible, construible, era un llamado al juego. En la vida corriente abundan esas composiciones extraordinarias,

sobre las cuales los surrealistas quisieron atraer nuestra atención. Lo insólito puede también suceder mediante el acoplamiento de realidades distantes -heteróclitas- que un día el azar reúne, para que nos demos cuenta, que eran en realidad fragmentos de una poética en ciernes, hijos de la posible belleza que poseen los encuentros fortuitos, los acercamientos imprevistos; cualquier ejercicio casual que engendra, por contagio, una causalidad sin funcionalidad alguna, sin eficacia, porque se agota en el despliegue rememorativo de nuestro hermoso abanico hiperestésico.

Ni Breton, ni ninguno de sus más cercanos correligionarios, fueron embaucadores que pretendieron innovar, realizando en realidad funciones de aprendices de brujos. Fueron hombres de ética e ingenio, abocados a una situación extrema: restablecer, a través de la imaginación desbordante, la credibilidad en los antiguos valores de la civilización europea, y, a la vez, luchando contra un presente histórico seriamente problemático: el presente construido desde la razón tecnológica, como vehículo de confort, dominación y control sobre el ser humano; el presente de las fuerzas inciertas que amenazan al hombre con su exterminio, desde el border line de la locura patológica, evidenciada en el mito cultural de los más fuertes, los más aptos, los elegidos, la superioridad racial, el odio y la violencia.

Los surrealistas buscaron, desesperadamente, una poética de lo absoluto para, desde ella, rehabilitar la leyenda humana, políticamente siempre contestataria e irreverente. Aunque es cierto, la labor que, en gran medida, ellos emprendieron fue arqueológica, al ponerse a excavar en el subsuelo donde se encontraban depositados los antiguos valores de la Edad Media, y la visión que de éstos tenía el temperamento romántico de los siglos XVIII y XIX. Fue como un rondar entre las ruinas, un desenterramiento nocturno y apresurado de arcanos conceptos, invocando, con nostalgia, los oscuros fantasmas del pasado, aunque también -debo decirlo- a los demonios del porvenir, productos, estos últimos, de las calderas humeantes de la maquinización extensiva y de un capitalismo financiero multinacional, a ratos delirante. El desarrollo sin paralelos, como el sueño legendario de la industria, puede también engendrar monstruos, dijo hace casi doscientos años, Francisco de Goya y Lucientes.

El surrealismo nos hablaba de lo maravilloso como de una vasta región imaginaria donde conviven, en desarreglo, la bella durmiente con la malvada reina; el horrible sapo y el pristino príncipe; la dulzura de una virgen y los descuartizamientos caníbales. Sin duda, los cuentos para niños de Los Hermanos Grimm tuvieron para ellos el valor consultor de una *Biblia*. André Breton escribió: "La belleza será convulsa o no será". La belleza desgarrada; la belleza sufrida; la dignidad ofendida, dolorosamente trasgredida; el monstruo sublime; la virgen blasfema; la doncella humillada; la verdad encarnecida; la pasión que deforma a los sentidos; la última visión de Dios sobre la Tierra, según Tristan Tzara, en el orgasmo apetecible de una prostituta.

Mas, el surrealismo nos hizo entender también la belleza que abunda en lo cotidiano, en los lugares más comúnmente transitados de la vida, nos facilitó su acceso y, con ello, expandió los límites del pensamiento y la sensibilidad estética. Aunque es cierto que consideraba mucho más la belleza de una mujer descabezada, que la de una mujer rubia, despeinada, a la que se le ha embarrado el cabello con azul de metileno, y ese fue el error. Hay mucha más belleza en lo común, pero con aires de fábula, que en la pretensión constante e imperativa de hacer, a todo trance, de lo real la hipótesis de lo fabuloso. Los surrealistas no fueron siempre capaces de evitar los énfasis, olvidando con ello que el arte es, muchas veces, el arte de no enfatizar, de no tener tan en cuenta los acentos:

La mirada apacible de una blanca anciana de cejas amplias, que además es rusa; una melodía que se escucha al doblar de una esquina, como una mazurca olvidada; el olor a malvavisco un domingo de junio; dos gardenias para ti; una caja de música sobre la que un anciano descansa su valor y su fe; la luz tenue de una biblioteca en la que en su interior alguien piensa; un farol que ilumina un charco de agua, en el que se dibuja un arcoíris que acaba de pisar un carromato; la superstición de los gatos negros; el olor a pan de las panaderías; el color gris en los ojos de mi padre; un niño judío que quiere a su perro pastor, y Dios lo ignora; un dálmata que acaba de orinarse sobre mi vaso de agua; una mujer joven que camina trasportando un violín; el mata-sellos de una carta que nunca fue echada; una pequeña vitrina de una calle empedrada en la que en su interior no hay nada...

TRES

No toda Europa es culturalmente museal y arqueológica, a pesar de que el capitalismo avanzado propende tanto allí, como en Norteamérica, a desarrollarse sobre la base de la aculturación y la homogenización masiva. Pero lo que hay de museístico y académico en Occidente conspira contra la imaginación.

Lo que determina el carácter unigénito de América Latina no es que sea solamente un continente socioculturalmente determinado por grandes entrecruzamientos civilizadores, entrechoques de naciones, sobreimposición de culturas y de modelos económicos y sociales. El fenómeno social de la transculturación, enunciado por el maestro cubano Fernando Ortiz, aunque fundamental para cualquier intelección del proceso histórico vivido en América, no es privilegio exclusivo de ésta.

En Europa, en la enorme cuenca del Mediterráneo, se vivieron, en su momento, procesos de sincretismo cultural de gran intensidad. El fenómeno de la transculturación es un valor universal que se ha repetido cíclicamente en ciertas áreas del planeta y en determinados períodos de la historia. Entonces, ¿en qué radica lo insólito y lo extraordinario de América Latina, para que un importantísimo escritor lo convirtiera en lugar de promisión de su literatura, y de paso nos propusiera la peregrina idea de lo “real maravilloso”?

El continente americano es un Nuevo Mundo. Es decir, una realidad sociohistórica relativamente reciente, pues lleva pocos siglos de incorporada a la razón y al conocimiento histórico. Los procesos vividos en el Viejo Mundo, de alta intensidad simbiótica, acontecieron hace mucha mayor cantidad de años y forman parte de la historia integral, perfectamente asumida, del pensamiento, la razón y la cultura occidental. Lo novedoso en América es que nos permite ser los contemporáneos y privilegiados testigos de un proceso histórico en formación, de tal envergadura, que quizás no volverá a repetirse más en el planeta. Lo novedoso en América, es que fue, por mucho tiempo, una cultura paralela, totalmente ajena a la formación histórica y gnoseológica del mundo conocido. América, desde cierto punto de vista, sigue siendo la antesala de los que son hoy las civilizaciones comple-

tamente formadas, en las que se ha cumplido a cabalidad un destino histórico. América es un mundo todavía en vías de su mejor destino, pero que ha recibido enteramente el impacto galopante de la Modernidad imperativa, que en cierto sentido la refundó. No hay, en el universo, un territorio que reúna en la actualidad esas características tan extremadamente particulares, sobre todo en relación con la ilustrada Europa.

En Europa podemos, sin dudas, asistir a una disertación brillante, literaria o académica, realizada por un intelectual emérito, versado en el pasado helenístico y en los dioses, que, según la tradición griega, habitaron hace miles de años en la cima del monte Olimpo. En América, en la humilde población de Guanabacoa, situada en las inmediaciones de La Habana, un sacerdote negro, de la Regla de Ocha, puede invocar, en una tirada de caracoles, a los dioses palpitantes y trashumantes del panteón Yoruba, sincretizados con el santoral católico de tiempos de la Contrarreforma española. En América, nos dice en el citado prólogo, Alejo Carpentier, todavía no se ha hecho “un recuento final de cosmogonías”. Agregando que la danza, en Europa, había perdido todo carácter invocatorio, y que rara es la danza en América que no posea un hondo sentido ritual. Y en estas dos citas nos amplía:

“Y es que por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, (...) por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías”.

“Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución”.

El escritor nos propone en ese prólogo en el que ha realizado la síntesis de su concepción de “lo real maravilloso americano”, una creencia en el milagro, una solución estética lograda por vía de la fe. Una mística de lo americano, en contraposición a los “mistificadores europeos...” Un elogio inclusive de la locura. Cito:

“Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe”.

Carpentier ha inferido que veamos, en su obra americana, un testimonio directo de esa realidad así concebida, mágicamente restaurada. O sea, la propuesta de un realismo estético “de corte maravilloso”, que tenga como base la representación fidedigna de una realidad tan singular como la del Nuevo Mundo, lo cual vendría a ser la solución realista americana frente al fallido construccionismo intelectual de lo maravilloso, llevado a cabo por los surrealistas, y por el resto de los escritores de literatura fantástica en Europa. Mas, un tipo de testimonio, un tipo de realismo, que abriera paso a una poética de los sentidos, que singularmente se insertara, quedara añadida, como porción irradiante de la realidad descrita, asumida como propia, por el escritor enfebrecido, por el testigo de excepción alucinado; quien, a la manera de los hiperbólicos cronistas de Indias y los creyentes en milagros, ampliara, con su visión, las coordenadas de esa realidad, merced a un “estado límite” de su espíritu contextualizado en América. Un arte concebido, por tanto, junto a la fragua de la tradición viva, la naturaleza irredenta y las creencias populares.

Existieron, en un momento de la historia humana, qué duda cabe, los hiperbólicos cronistas de Indias, los testigos alucinados, los insomnes poetas imagineros, incluso “los flagelantes y convulsionarios”. De estos últimos hizo notable mención don Miguel de Unamuno, como figuras psicológicas extremas de una medievización de la Edad Moderna, en tiempos del cumplimiento del milenario español. Ellos son los únicos, que, en nombre de sus increíbles visiones, pueden atreverse a jugarse el alma en nombre de la “temible carta de una fe”.

Pero contradictoriamente a lo que él mismo ha expuesto, el afamado autor de *El siglo de las luces*, nunca dejó de ser un consuma-

do racionalista; un hombre seriamente preocupado por el método como vía racional para la construcción de su literatura. Y sobre esto último abundó con bastante fortuna. Y es que, ¿cómo hacer de la literatura, convencionalmente establecida por siglos de tradición, una estricta crónica, un puro y formal reflejo de una realidad objetivamente dada como la de América, que sin cortapisas nos muestre todo lo que abunda en ella de milagroso y extraordinario?

El poeta Apollinaire, teórico del surrealismo, escribió que cuando el hombre quiso imitar al movimiento, no inventó un pie mecánico, inventó la rueda, que en nada se parece al pie. En toda creación humana -más aún si la pasamos por el prisma del desarrollo histórico- cualquiera que sea su objetivo, se necesita un determinado grado de abstracción con respecto al fundamento natural originalmente utilizado. Y es que aún pudiendo aceptar el factor reflejo de la realidad circundante sobre el pensamiento y las ideas, una obra humana es siempre el resultado de un proceso, de una técnica de elaboración que transforma -metaforma- el material usado. Lo paradójico resulta que, en el caso de Carpentier, esto se hace muy patente. Y esto que afirmo no va en detrimento de un autor como Carpentier, podría ir en detrimento del expositor de un planteamiento estético que propusiera obligadas simetrías, semejanzas muy directas, entre realidad y creación, naturaleza y literatura.

El proceso de elaboración artística implica, obligatoriamente, la creación de metáforas que alteren cualquier simetría posible con la realidad, además que lo que se va a decir, literariamente hablando, tiene que ser estructurado no sólo sobre el podio de un lenguaje escogido, sino de unos presupuestos estéticos muy bien anudados y, en el caso de una novela, de un montaje del tiempo narrativo correctamente definido. Los problemas que expone el concepto del arte realista, entendido como puro reflejo, parecen ser, a estas alturas, completamente improcedentes. Mas, si el arte fuera concebido aún como imitación, la función social y el valor ontológico de la copia, del calco artístico, literario, sería completamente distinta al original. Por eso, el arte que afirma aspirar a la pura y nuda representación de la realidad, se convierte en una falacia. Del convencimiento de este presupuesto se alimentó la fe restauradora de los surrealistas, y su crítica al convencional realismo estético.

Entre tanto, la pintura, la danza, la poesía y otras formas de expresión de los pueblos más primitivos, tienden a ser repre-

sentaciones de la naturaleza y de los dioses que pueblan el gran imaginario popular. Los bailes folklóricos de América poseen ese carácter claramente imitativo, pues allí el arte no ha recurrido aún a la abstracción que conduce a la creación de un espacio estrictamente estético; es decir, al concepto, socialmente desarrollado, de un espacio concebido estrictamente para la ficción pura. El artista original no finge, no miente, ni concibe un espacio paralelo a la naturaleza llamado arte, simplemente imita, o mejor dicho, cree que imita, mientras expresa, con libre autenticidad, la condición más esencial de su propia naturaleza; “imitación” que en el canto, en el baile, en la pintura sobre la piedra, termina por cobrar forma, alcanzando el nivel de figura, de idea lograda y transmitida.

El arte original fue una representación del mito, del mismo modo que la misa católica representa, cada domingo, el mito de la eucaristía; el “misterio” de la comunión de los hombres con el cuerpo y la sangre de Cristo; la encarnación en él de los misterios de la naturaleza... El sacerdote oficiante es un actor que viene representando, durante siglos, con la participación del público de feligreses, el papel de Jesús consagrador. De este modo el arte, la literatura, como la religión, han devenido en la actualidad en meros recreadores de mitos. No hay en el arte, como hoy lo conocemos, una representación fiel de los significados originales de la existencia y la leyenda de los dioses. Y es que el mito encierra, para el hombre moderno, algo muy difícil de explicar o conjugar. La misa es sólo la “representación” tautológica de una arcana representación: la cena pascual a la que acudiera Jesús para exponerles a sus apóstoles, mediante símbolos y alegorías, el sentido misional de su próximo e inevitable sacrificio. De esta manera ilustrativa podemos afirmar que el arte ha devenido en una mise en scène, mera representación formal del antiguo drama humano, en su esencia perdido, no sentido. El arte actual es muchas veces un proceso racional de elaboración, fundado en preceptos establecidos y sancionados por su propia historicidad: misa devaluada para la escena. Y esa misa es la representación de nada, como el arte, se exhibe simple y llanamente a sí misma y busca su eficacia allende de sí; el poder como fetiche, la posición social y el dinero.

La crítica al convencional realismo estético es la crítica al dogma secular que sostiene la superioridad del arte figurativo, frente a otras formas más abstractas, o libérrimas de creación. Y

esa fue, en el fondo, la petición hecha a la literatura y a los escritores latinoamericanos en los años cuarenta del siglo XX, por Carpentier: que la naturaleza virginal de América, sus cosmogonías autóctonas o traídas al Continente, sus tradiciones populares y los modos más auténticos de ser y de sentir de sus habitantes, dieran paso a un realismo sin riberas, a un pensamiento profundamente creador, generador de una nueva belleza, un nuevo estremecimiento estético, un impulso cargado de nuevos significados, y otros modos de establecer las relaciones del hombre con el mundo y de la idea con la naturaleza.

La tesis de “lo real maravilloso americano” debería quedar, en la historia bibliográfica de América, como una estricta declaración de principios que partió del primado de la realidad, del fundamento de toda filosofía en la naturaleza, y de todo pensamiento estético en la creación más original. La enunciación de esa fórmula no fue otra cosa, que un punto de partida para una futura conceptualización de lo americano frente a Occidente y los enunciados que, desde allí, nos imponen definiciones y cursos pretendidamente universales.

En los años 60' del siglo XX, el entonces pensador marxista Roger Garaudy escribió un documento político-estético llamado *Hacia un realismo sin fronteras*. Como ejemplos de pintura y literatura realista colocó a Pablo Picasso, a Franz Kafka, y al poeta Saint-John Perse, el autor de *Anabase*. Garaudy adelantó para su tiempo la siguiente máxima: “Toda obra de arte es realista porque indica una forma de la presencia del hombre sobre la tierra”.

Es decir, todo cuanto el hombre expresa, la pasión, la pesadilla, sus creencias, sus mitos, sus creaciones, componen un registro, un modo de acotar sus pasos sobre la tierra, e implican, por tanto, una mayúscula realidad. Porque todo sueño genuinamente humano -¿qué sueño, qué tortuosa obsesión acaso no lo es?- participa de un modo impreciso en nuestra vida, pero participa. Al modo de una irruptora concepción de la realidad que, como una salvaje metonimia, se dirige hacia lo maravilloso, lo extraordinario, lo sublime, y a la cual, el pensamiento estrictamente empírico, convencionalmente apocado, no puede ni debe agotar.

La realidad será algún día una “jubilosa danza”, apuntó en otra ocasión, y con palabras más hermosas, Julio Cortázar.

CUATRO

Mas, Carpentier nos propuso además la siguiente fórmula: un lenguaje barroco para un continente barroco. Es decir, la tesis de un lenguaje reflejo debido a las transformaciones morfológicas que sufre el lenguaje sometido a la expresión barroca. El criterio estilístico de una lengua que contuviera en sí, en cada nivel de la expresión retórica, la morfología de una América Latina abigarrada, plagada de accidentes geográficos, demográficos e históricos; juego de luces y sombras, claroscuros que labran el desconcierto de la investigación teórica. Una América oscurantista, tenebrista, contenedora de una realidad cultural cargada de retruécanos, asimetrías, y poco afecta a las cronologías, que padece, por tanto, de una dislocación suma de órdenes culturales y de hechos históricos, poseedora de una naturaleza sobreabundante, pletórica, agotadora, letífera, y de realidades sociales donde abundan las repeticiones, las alteraciones de sentido, errores de interpretación y alusiones veladas -el zeugma, el anagrama, la hipérbole, la elipsis, el disloque- las tautologías políticas y los proyectos económicos unívocos y foráneas incursiones de capital extranjero, que le dan un aspecto esencialmente neológico a sus grandes ciudades. Un conjunto de sociedades que pueblan al continente, donde hay muchas cosas que las juntan y otras que completamente las disocian, como malos entendidos, circunstancias extrañas jamás esclarecidas, fundamentos herméticos, pasados nebulosos, situaciones presentes enigmáticas, y proyectos políticos absurdamente equívocos.

Una América inestable y desequilibrada, que tiene como cercanos referentes a la Edad Media y la antigüedad clásica. Sociedades gobernadas, en ocasiones, por castas familiares; reglamentaciones patriarcales; imperativos códigos morales y venganzas de raíz ontogenéticas, como en los tiempos de Esquilo, el clásico griego. Un continente situado al otro lado del Océano, ubicado, por tanto, en sus orígenes históricos, al margen de la redención cristiana, y con una familia humana perseguida por la maldición constante del incesto -según el escritor Gabriel García Márquez. Un continente donde la literatura no ha producido, como dato elocuente, un Edipo justiciero que nos libere simbólicamente de la Esfinge y la maldición que pueden engendrar los lazos de la

sangre, en aras de los lazos redentores de la espiritualidad comunal; la Fratría más original y abnegada.

Un continente barroco envuelto en una crisis histórica que lleva ya 500 años de producida. Un territorio refundado a medias por la llamada “primera Modernidad romano–española”, que superpuso el ideal católico de la Contrarreforma sobre las ruinas de las antiguas civilizaciones aborígenes, para después quedar ella misma arruinada, y ser vencida, por la “segunda Modernidad”, la Modernidad Luterano–capitalista.

Alejo Carpentier enuncia, en su propio registro, ese mismo pesimismo histórico; ese acabar en la nada; ese sempiterno morirse la cola de la serpiente temporal de las civilizaciones, que, cíclicamente, están destinadas a regresar al mismo punto de partida para volver a empezar.

CINCO

Muy contradictoriamente a lo antes expuesto, Carpentier se dispuso a construir su obra como un acto riguroso de razón y de sentido, y partió para ello de dos correlatos formales: el musical y el de la arquitectura. Se puede todavía mencionar un tercer y cuarto correlato, esta vez de contenidos: el conocimiento directo del mundo afro caribeño -en especial el cubano- y el conocimiento privilegiado de la presencia francesa en el Caribe a lo largo de los siglos.

Se podría decir que al escritor nunca le interesó indagar con su literatura en el concepto del tiempo en un sentido filosófico -si se tiene como cierto lo dicho por él al respecto- sino en un sentido formal. Como ejemplos, la inversión del tiempo narrativo, que va en línea descendente, y de secuencia en secuencia, en su cuento *Viaje a la semilla*, como pieza maestra de su libro de narraciones *La guerra del tiempo*; o el tiempo circular de *El camino de Santiago*, otro cuento que posee la trilogía; o el tiempo que se presenta como una constante, como expresión de que hay algo en la historia “que siempre se repite”, en *Semejante a la noche*, el tercer cuento de la trilogía mencionada.

Se podría mencionar también el correlato musical, como forma que pauta al tiempo narrativo, metáfora de una respiración

febril, de las primeras páginas de *El siglo de las luces*. O el sonido plateresco que toman las palabras en las primeras páginas de *Concierto Barroco*, al modo de un ensoñado renacimiento isabelino, aunque inspirado, en este caso, en la música barroca de Vivaldi. O la intensidad de la expresión narrativa en el inextricable relato *El acoso*, en el que las secuencias del tiempo propio de una sinfonía -la música: arte temporal en estado puro- se desdobl原因 hacia una ironía: el revolucionario “políticamente acabado”, a quien persiguen los irónicos ecos de *La Heroica*, de Beethoven.

El filósofo Jean Paul Sartre le comentó en una ocasión a Carpentier sobre la importancia de los contextos, no sólo a la hora de pensar filosóficamente, sino a la hora de construir literatura, y nuestro escritor mencionó, en uno de sus ensayos, varios de los contextos que deberían ser de importancia suma para el creador latinoamericano: los contextos arquitectónicos, los contextos de iluminación, el contexto de desajuste cronológico...

La luz y la arquitectura pueden asumirse como cuestiones básicas de ambientación, en algunos casos imprescindibles para ampliar la cosmovisión del lector, que entonces conocerá, por medio de la abundante descripción literaria, de los espectros de luz y sombra que pueblan las casas y los portales a la hora en que amanece, a la hora en que se pone el sol... la eventual claridad de las noches en los trópicos, y cómo cambia la exposición del entorno a la luz según van pasando las estaciones del año. Cada ciudad, cada paralelo del mapamundi, posee así su propio contexto de iluminación.

Los desajustes cronológicos circunscriben, por su parte, una línea sucesiva de acontecimientos latinoamericanos, los cuales tienen su propio ritmo histórico, su propia ocasión para producirse, y no necesariamente coinciden con el ritmo de los acontecimientos en otras partes del mundo. Es que es muy notorio que al Continente arriben con frecuencia influencias artísticas y literarias, descubrimientos científicos foráneos -devenidos en actualidad- que hacía mucho eran consumadas noticias en otras partes del mundo, como en Europa, o Norteamérica.

Usando una expresión figurada, se pudiera decir que, los contextos, son como el conjunto de diversos mosaicos que componen, en específico, a la realidad. Cada pieza, cada mosaico, supone un fragmento, una circunstancia en particular de una realidad

determinada; ya sea en su singularidad económica, ideológica, nacional... La suma de esos contextos “contextualizan” cualquier expresión artística que se produzca en su seno. Y una literatura se sitúa siempre encima de ese problemático “piso de mosaicos” que la condiciona o sobredetermina, más allá de los enunciados generales, puramente estéticos, o teóricos que la componen. Toda lectura, toda interpretación, debería tener siempre en cuenta el contexto específico en que se ha producido una literatura, verificado, una obra, porque ésta nunca se nos presenta en estado puro, cual la hija célibe de una tradición del espíritu; cual la hija fiel de una historia virginal de las ideas. Por el contrario: una verdadera obra es siempre el engendro expósito de una cultura; la hija bastarda de toda una época plagada de contextos que la condicionan y la rehacen, porque, de tantos padres, la obra se nos vuelve impura y se le olvidan los nombres, antes y después del parto.

SEIS

Se ha hablado mucho de una pintura del “aduanero”, Henry Rousseau, la cual, debido a su composición, guarda una estrecha relación con la narración literaria: Un árabe apaciblemente dormido junto a una mandolina y un león que tranquilamente se le acerca. La mandolina es un instrumento musical italiano, probablemente posterior al Renacimiento. La pintura, aunque construida con figuras reales, representa una situación absurda que, al añadir la mandolina -el objeto anacrónico-, aumenta el nivel de disgregación conceptual que habita en la composición. Eso fue lo que ha devenido, alegóricamente, en llamarse “realismo mágico”. Un construccionismo formal fundado por la yuxtaposición de planos de diversos orígenes -el árabe que duerme despreocupado junto al león; la mandolina italiana colocada sobre la arena del desierto. Si se mira con atención, es la misma idea expresada, también de forma alegórica, con el acercamiento paradigmático de “una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección”. Ambas figuraciones reflejan en su concepción idéntica disgregación de la composición artística, ya sea de índole visual, o lingüista.

El arte, según Lautréamont, debía fundarse sobre la base de ese tipo de arriesgados acercamientos, el mayor número de ve-

ces creador de composiciones inverosímiles. Pues aunque las partes del dibujo, o de la descripción literaria, se mantengan por separado, fieles a la realidad, la obra, entendida en su conjunto, revela una realidad que ha sido alterada, que ha sido sacada del marco de lo usual, imponiéndole otro modo de que se presenten en ella los eventos. Porque se ha dado paso a una transformación que implica a la totalidad de sus contenidos puestos en relación y reubicados en una configuración que se vuelve “mágica”. O sea, un corpus estéticamente logrado que termina por implicar lo extraordinario.

En gran medida, el surrealismo se alimentó de presupuestos como estos, de ahí en parte el culto que los miembros del grupo le brindaron siempre al poeta Lautréamont. Sin embargo, en América el creador iba a ser el asombrado testigo de una realidad que era en sí misma “mágica”, por la presencia en ella de arriesgados acercamientos culturales que labran profundamente su fisonomía, y que constantemente se yuxtaponen generando circunstancias objetivamente maravillosas. Por eso, cuando el surrealismo se trasladó a América Latina de la mano de escritores como García Márquez, o el propio Carpentier, tuvo que tomar claramente otros derroteros, porque en el Nuevo Mundo operaban distintos contextos históricos, geográficos y socioculturales, que hacían variar, imperativamente, los significados y los contenidos de las antiguas propuestas europeas. Es bajo esas precisas circunstancias que se pueden entender el sentido de la crítica carpenteriana a los surrealistas: “a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas”. Ya que lo que fue en el Viejo Continente una definida preelaboración teórica de la realidad, llevada a cabo por las estéticas de paso, en América parecía ser a todas luces lo opuesto. Es decir, lo que había en el arte y la literatura de construcción formal desde la época del “aduanero” -incluso desde mucho antes-, debía ceder lugar a un realismo que implicara en su propia esencia la condición irrecusable de lo extraordinario, y que terminara entregándole cartas de legitimidad a nuestro Continente como tierra de promisión para una nueva sensibilidad.

Curiosamente, la ingenuidad, el primitivismo formal, que llena la obra pictórica de alguien como él aduanero Rousseau,

contrasta con el constructo teórico que se quiso deducir como consecuencia directa de su pintura, y que llamativamente influyó en las formas de composición literaria de Carpentier y otros escritores americanos. El Caribe francés, configurado por la presencia colonial que, históricamente mantuvo la antigua metrópolis en la región, constituye uno de los principalísimos contextos socioculturales que tuviera en cuenta el autor cubano para producir su obra. Importante porción de su literatura se contextualiza, o en la antigua colonia francesa de Haití, o en las islas de Martinica y Guadalupe, o en la Guyana francesa. La influencia de la Revolución Francesa y del imperio napoleónico en el Caribe, serán así tópicos muy significativos: El francés Víctor Hugues, uno de los personajes claves de la novela *El siglo de las luces*, funge como el representante de esas ideas emancipadoras en Las Antillas, antes y después de Temidor -la llegada a París, en 1794, del gobierno de la reacción. Es lo que podríamos llamar, un marcado contexto de interrelación cultural e histórica, entre Francia, Cuba y los pueblos que habitan el Caribe. Entre Francia, Europa y América Latina.

No nos debería caber duda, que el aporte que hiciera Francia a nuestras culturas nacionales, fue aspecto básico de las preocupaciones e investigaciones históricas de nuestro autor. Es el péndulo civilizador que oscila en América Latina -desde los tiempos de Rubén Darío y más allá- de lo autóctono a lo cosmopolita; de las miserias económicas y las culturas populares del Continente, a la desarrollada e ilustrada Europa; de un pensamiento europeo, con pretensiones de universalidad, a una literatura nacional de las costumbres. Diapasón sociocultural que se puede vivir como un gozo o como una tragedia, aunque, en definitiva, sirve para expresar las circunstancias de tensión y atracción que vive la pobre Hispanoamérica frente a una sociedad opulenta como la francesa que, desde principios del siglo XVIII, con la llegada de la dinastía borbónica a España, ha devenido en severo paradigma cultural para los escritores y artistas de nuestras tierras.

O sea, América Latina y el Caribe aparecen históricamente concebidos como el plano general de una configuración sociocultural. España, Francia, Inglaterra, Estados Unidos, representan otros planos que se han ido yuxtaponiendo encima de la confi-

guración previa. Lo mismo puede decirse de África, que también ha superpuesto diversas de sus regiones dotadas de religiones animistas y material humano, al muy heterogéneo mapa latinoamericano. Donde mejor se ilustran estos acoplamientos, no exentos de grandes contradicciones internas, es en el Caribe, donde la presencia francesa revela uno de los acercamientos más heteróclitos, por lo hondamente disimilar de las partes encontradas y puestas en relación, por lo “raro” e inusual que se produce de esos encuentros ya permanentes, y por lo extraordinario que allí se ha manifestado.

Paulina y su esclavo Solimán, personajes históricos y literarios tratados en la novelística de Carpentier, exponen ante el lector una visión gráfica, casi pictórica, en la que las manos negras del criado se yuxtaponen, al modo de un divertimento intelectual, sobre el cuerpo delicado, blanco y desnudo de la hermana menor de Napoleón Bonaparte; gozosa impudicia de la Francia imperial, avasalladora de Europa, que se solaza en los baños de los trópicos. Lo maravilloso es ahí la bella Paulina residiendo en las tierras mitológicas del vudú, recurriendo constantemente a los baños que le daba el negro esclavo para aplacar el fogaie de su cuerpo.

De estos raros acercamientos, contradictoriamente hermosos, se compone, en múltiples ocasiones, la literatura del novelista latinoamericano. La mandolina, el árabe dormido y el león que en calma lo contempla, proponen, desde Europa, este tipo de construcción. Lo radicalmente novedoso es que, en este caso, es un hecho en cierto sentido real, que si no ocurrió exactamente así, al menos es parte de una cronología fabulatoria, de una pseudo historiografía americana alimentada mucho más por el deseo y la hipérbole que por la razón.

Como hemos apuntado, América Latina se caracteriza por este tipo de acoplamientos múltiples, ya que en ella ocurren hechos que provocan circunstancias insólitas; hechos que, por su dudosa veracidad, carecen no sólo de una cronología apropiada, sino incluso de una razón histórica que los fundamente. Y, ante el cúmulo de problemas tan disímiles que refleja el Nuevo Mundo en su realidad, aún no enteramente formada, es muchas veces a los creadores a quienes les corresponde el lugar que no han podido ocupar satisfactoriamente los historiadores, por el caos que presenta la materia con la que se debe trabajar.

No obstante, estas graves contraposiciones culturales, encuentros y desencuentros de naciones y razas, a la manera de un entre juego constante entre lo inverosímil y lo realmente dado, no sólo ocurren mediante sorprendentes aproximaciones geoculturales, sino que ocurren además en el tiempo. Estos singulares acercamientos y transposiciones obedecen también al proceso real, dialéctico y continuado de la historia. Es en la historia donde se logra explicar el difícil proceso de las aproximaciones disímiles, las morfologías curiosas y las convergencias de entidades previamente extrañas. Ya que los procesos de transculturación no se producen de forma inmediata, sólo a largo plazo. Por tanto, la integración sociocultural en la que se deben finalmente alojar los fragmentos dispersos que le darán forma a una nación obliga a un tiempo fundamental de “cocción”. Es decir, a un largo proceso de “calor histórico”, que es lo que permite cuajar “al gran caldo sincrético”, para ser fiel a la alegoría del “ajjaco criollo” propuesta por el maestro Fernando Ortiz, para ejemplificar de fusión de lo nacional en América Latina y en especial en el Caribe. Mientras tanto conforman un tejido muy variado de significados, alteraciones sociales y malformaciones económicas. Y es que si no se introduce el concepto de historia y la teoría socioeconómica que la acompaña, “la tesis de la transculturación” de Ortiz estaría incompleta.

La labor de la reinterpretación de las cronologías americanas, asumirlas desde la construcción de un orden propio -temporal y espacial- y ver cuál posición ocupan en él las leyendas y los mitos, es tarea principal del escritor de estas tierras que pueda cumplir los tres niveles del discurso novelístico: el de la fábula; el de la interpretación histórica; y el de una plasmación literaria que disponga de un concepto general de lo bello. Sin pretenderlo, Alejo Carpentier fue un poco “nuestro Herodoto”. De ser cierto esto, lo acercaría más al pensamiento clásico que a un barroco de la concepción, que es mucho más proclive a la alteración de datos y formas, que al valor prominentemente ordenacentista que posee lo clásico. Creo que Carpentier no tuvo clara conciencia práctica de este dilema. Su creación literaria se movió entre los dos polos formados indistintamente por la expresión y la concepción: por un lado, quiso hacer de su lenguaje la crónica refleja de lo americano -por eso el barroco- por el otro, pretendió entre-

garle al Continente la síntesis y el orden que le faltaban; el ideal clásico.

En un párrafo introductorio a su novela *El reino de este mundo*, Carpentier nos afirma: “Porque es menester advertir que el relato que se va a leer ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa (...)” No obstante, en ella ocurren eventos completamente inverosímiles, como si el marco histórico se confundiera con la leyenda, en un juego mutuo de complementaciones que va de la verdad y el tiempo cronológico establecidos, al espacio mixto de la fábula, el mito y la superstición. Es un expediente literario que la narración clásica europea utilizó bastante, sobre todo en los tiempos del clásico griego antes mencionado. De este modo, la historia se realza con la leyenda y termina adquiriendo su más completo significado, lírico, épico, o dramático.

SIETE

Ateniéndonos a lo una vez expuesto por el propio Alejo Carpentier, habíamos dicho que el concepto del tiempo solamente le atraía de un punto de vista formal. Pero vale la pena discrepar aquí de nuestras propias referencias. El tiempo puede llegar a tener para él una dimensión agudamente conceptual, incluso filosófica, que se puede convertir en método de indagación cultural. A tono con esto, la inversión del tiempo en la novela *Los pasos perdidos*, carece de carácter formal, en contraposición con lo que ocurre en el cuento *Viaje a la semilla*, donde el lenguaje está dispuesto convenientemente para que leamos invertido el decursar del tiempo lógico de las secuencias, o pasajes allí descritos. En *Los pasos...* el tiempo se invierte —es decir, sabemos que se invierte— porque los personajes especulan sobre ello o porque, de algún modo, el narrador no pierde ocasión adecuada para advertirnoslos.

En esta novela los personajes progresan lentamente adentrándose en la Amazonía, yendo, de escaño en escaño, y entrando en relación con comunidades indígenas cada vez más primitivas, y una naturaleza selvática cada vez más virginal. Es como un viaje gnoseológico a lo arcano, al pasado neolítico y tribal de las civilizaciones actuales, progresando linealmente hasta detenerse, metafóricamente, en el cuarto día de la Creación, según el Géne-

sis bíblico: el día en que ya existían los ríos, los peces y los pájaros. De haberse propuesto continuar viaje -apunta el escritor-, la gran aventura habría traspasado el primer día de la Creación y se habría asomado, temeraria, al borde abisal donde reside el Caos primigenio; el ojo del huracán originario, donde cohabitan, en dispersión, las más primitivas cosmogonías americanas. El viaje que emprenden los personajes de la novela es una suerte de *Voyage au centre de la Terre*, al nudo central del Tiempo, como origen perdido y caótico de América Latina, cuando el espíritu de Dios “aleteaba sobre la faz de las aguas”. La enorme grieta abisal, dominada por el Caos, que debe de engendrar, en la enorme furia de sus vientos ciclónicos, a los portentos de la Creación.

Quien realiza el viaje es un músico cubano educado en Europa, acompañado por una mujer, francesa y bisexual, que responde al nombre francés de “Mosca”. Con estos datos se hace evidente el juego irónico, metanoico, que acompañará a los personajes a lo largo de la travesía y que alcanzará, inevitable, al propio narrador. El viaje termina finalmente en frustración -se pierden, se extravían los pasos-, y el músico regresa a Europa acompañado por la mujer. Detrás queda el enorme periplo recorrido, el *Voyage au centre...*; la gran empresa culminada a medias.

El músico buscaba, en su aventura, las claves perdidas de la música más original y primitiva; “la “clave de sol” de una “harmonía fundamental”, propia de los pueblos en estado de formación, o colocados en situación larvaria, como las comunidades indígenas que habitan en la cuenca selvática de la Amazonía... Friedrich Nietzsche, cuando era un joven profesor en la Universidad de Basilea, escribió el ensayo *El origen de la tragedia*, e indagó en la poesía lírica del más antiguo pasado griego, anterior incluso a la Edad Clásica, y especuló sobre las formas más originarias de expresarse en ese tiempo la música, argumentando que no sólo era el elemento substancial de la primeras composiciones poéticas, sino que la música y la danza fueron las primeras formas que asumió el pensamiento y la cultura antes de devenir en palabras e imágenes. Ya que los orígenes culturales del hombre, su primera visión de las cosas, la primera huella de su presencia sobre la tierra, fue mediante la Música, la Danza, pero no la melodía sino el ritmo, el “ditirambo”, los sonidos que nos entrega, en cada pauta, la percusión.

Quién sabe si en la noche anterior a la Creación, cuando las tinieblas aún colmaban el Caos, lo que se cernía sobre el mundo era el enorme espíritu de Dios interpretando solo para sí una extraña sinfonía. El personaje del músico de Carpentier fue una especie de Fizcarraldo invertido: no llevaba una sinfonía consigo, ni pretendió instalar en la Amazonía un retablo operístico, por el contrario, marchó a la Amazonía prácticamente solo para que la selva y los sonidos más originales -jamás escuchados por un oído civilizado- interpretaran para él la música, el tiempo y la letra de la Ópera perdida u olvidada; la mágica e inédita orquestación hasta ese momento imposible.

Tal pareciera que Carpentier se hubiera propuesto encontrar un tempo puramente americano, un auténtico compás que fuera remarcando, tenaz, las pautas de la narración, desde el ritmo más original hasta llegar a la composición más abierta posible, capaz de apresar todo lo que hay de insólito y unigénito en América, estructurado según el discurso, según la composición de la pieza musical, literaria. Un proyecto de tal envergadura, que nos hiciera reconocer, como propia, la hasta ahora latente historicidad americana, e hiciera resurgir de las tinieblas del Caos originario, el diapasón sublime y cronogramático de nuestra singular epopeya civilizadora.

Pero si la novela *Los pasos perdidos* narra la infinita nostalgia por “un tiempo perdido” latinoamericano, y el afán de encontrarlo para intentar una nueva posibilidad civilizadora como asombroso devenir rescatado del “ojo del huracán”, la novela *El siglo de las luces* aborda, entre otras cosas, aunque de un modo que estimo capital, el tema del compromiso del intelectual ante la historia; ante los nuevos problemas que le plantean al hombre, de sensibilidad artística e intelecto, las revoluciones sociales.

No es posible hacer, de los personajes de esta novela, esquemas y conceptos congelados que definan, desde el primer momento, sus condiciones psicológicas y humanas. Deben ser, por el contrario, comprendidos en el tiempo, en su evolución continua junto los eventos y pasajes que pueblan la narración. Lo que se puede notar, a partir de haber superado la lectura de los primeros capítulos, es la entronización gradual de la historia de la época en la lógica del discurso novelístico, en la psicología y en los motivos ulteriores de los tres personajes principales. Porque lo que

imperera en los primeros capítulos de *El siglo...* es una constante vocación de juego, la composición de un retablo eminentemente lúdico, construido como espacio de recreación cultural en estado puro, en la que los más jóvenes personajes del libro se divierten y se entregan, homeopáticamente, a la anemia de la historia, en una actitud enfáticamente descentrada frente a la antigua ley rigurosa de los padres, ambos ausentes por la temprana muerte.

La llegada de improvisto de Víctor Hugues a la antigua casona habanera -un personaje que representará en las colonias francesas de las Antillas Menores a la Revolución que en ese momento está ocurriendo en Francia-, interrumpe el curso de unos eventos concebidos originalmente sólo para el principio desbordante del placer. A partir de ahí se altera totalmente el curso de los acontecimientos y se impone, con el nuevo decursar, otra solución dramática: aquella que provee la historia, la cual contiene en sí misma otro ritmo, otro tiempo existencial y trágico, aunque concebido como vía para la solución del problema, que, en la narración, Esteban, el personaje más joven, sempiternamente se propone. El dilema que su arritmia respiratoria -la fiebre asmática- el neuma alterado de su existencia, la música asincrónica de sus pulmones enfermos, le impide ver con claridad: ¿Qué hacer con el tiempo? ¿Cuál es su contenido? ¿Cuál su naturaleza? ¿Cómo puedo servirme de él?

La respuesta que puede dar el artista ya la hemos mencionado: la música, la poesía, la escritura; la indagación sensible y mental por un uso mejor de un tiempo americano; el descenso valiente y arriesgado al hueco abisal -el ojo del cíclope- donde duermen las claves de una olvidada sinfonía; “la clave de sol” que ha de entregarnos un nuevo ritmo; un nuevo impulso; un nuevo estremecimiento para la cultura, la expresión y la aprehensión, en singular, de la epopeya del hombre americano.

Epílogo: “La doctrina de lo real maravilloso”

La doctrina de lo real maravilloso no es una teoría estética en su sentido estricto, es claramente una designación. Lo que pasa es que sobre la base de esa designación uno de los escritores latinoamericanos más reconocidos se propuso hacer literatura americana. De ahí toda una larga historia de malos entendidos.

Lo real maravilloso es la designación que, sobre América, ha hecho el artista y que la ha convertido en principio primado de su Obra. América Latina es así la materia designada para la elaboración del arte que realiza el sujeto actuante. Lo real maravilloso, conceptualmente hablando, representa el acoplamiento de dos adjetivos que tienden a resignificar a una realidad substantiva, poseedora de cualidades extraordinarias. América Latina, como objeto designado, deviene entonces en una postulación que habla, por extensión, de una reunificación concreta de la imaginación, la sensibilidad y la creencia en poder dar testimonio directo de una realidad así concebida, poéticamente restaurada. Todo cuanto de ella se dice, según este principio, deviene en parte de lo que ella es. Como si lo signado y lo designado se consignaran -lo real maravilloso- mediante el ideal sublime de lo bello, lo extraordinario y lo épico. La interpretación que realiza el arte -plasmado en su testimonio, en su crónica- se configura además como materia de los sueños y pasión del artista, que busca expresar una singular visión historiográfica, en la que no desdeña la fábula, la recreación simbólica, alegórica, esencias originarias pertenecientes al territorio supuestamente desbrozado de lo real.

Lo que Carpentier hacía en la literatura no puede ser nombrado en específico como lo real maravilloso -sería confundir designado con designante- por la simple razón que no se construye una realidad, sino se le reconoce en cuanto tal para excitar así nuestra sensibilidad e intelecto. Porque lo real maravilloso americano no es otra cosa que un paradigma que guarda no sólo severas implicaciones artísticas y literarias, sino, además, prominentemente gnoseológicas, que amplían el marco de su concepción hasta la ciencia social y la filosofía. Lo real maravilloso americano es, de este modo, la designación que se le hace al Continente devenido en paradigma objetivo de lo en él conceptualizado, de lo en él visto, que conduce a una reinterpretación de sus fuentes más originales, de los hechos más esenciales que lo componen.

“El realismo mágico” sí es una teoría literaria en específico y, sobre todo, un modo determinado de construir u ordenar los elementos dispersos -heteróclitos- que hacen a la configuración estética. Lo real maravilloso americano, es, por su parte, la concepción ideal de una realidad. Son, por tanto, disciplinas distintas. El primero es un evidente construccionismo -intelectual, pic-

tórico, literario- en estricto; el segundo es una designación que se hace sobre una realidad objetivamente dada, y que se sustenta en su voluntad de aprehensión. Lo real maravilloso no es una teoría más de un esteta teórico, es la intuición de un artista. Luego es que se produce el proceso de creación. No se construye literatura siguiendo los indicativos de lo real maravilloso; se sueña, se exorciza a los demonios del realismo crudo e impositivo, del mismo modo que se apartan con fuerza los fantasmas de la ensoñación ajena a lo que realmente sucede, a lo que esencialmente ocurre, en el campo abierto y sin límites de lo real.

Casi para finalizar, ¿cómo salvar el criterio de verdad enfrentado al dilema que ronda desde adentro a la ficción, la cual es capaz de crear un mundo propio al margen de la naturaleza objetiva de todas las cosas? ¿Cómo resolver, con honestidad, la contradicción que habita entre la verdad que afirma pasionalmente la poesía y el criterio de verdad social e histórica? Quizás con las palabras que nuestro José Martí puso en labios de su personaje, el sabichoso Meñique, que rezan más o menos así: "Mentiré con la palabra pero habré dicho la verdad con el corazón".

Pero todo esto adquiere pleno significado como arte sólo cuando se comprende dentro de las circunstancias en específico que labran la historia personal del creador y que dan fe de su literatura, establecida, esta última, sobre un suelo mayor de contextos sociales, culturales e históricos, que la implican, la constituyen y le entregan su forma de ser más natural y acabada. Haciendo entonces posible el documento literario de alcance histórico, como belleza salvada de la realidad; como fuego vuelto a robar a los dioses y entregado de nuevo a los hombres; como arcano contenido hermético felizmente desentrañado; como vieja pieza sacrificial que finalmente ha vuelto a verter, ante los testigos asombrados que la miran, la sangre prodigiosa de una historia archiconocida y legendaria; cual pautada y distinta entonación de una antigua metáfora.

La espléndida Ciudad

*El soñador ha visto que el mar se le ilumina
y sueña que es la muerte una ilusión del mar.*

Antonio Machado

El mar que bordea La Habana es visiblemente muy profundo. Esto le brinda a la Ciudad una visión de intensidad y justifica el azur, el poderoso oleaje y el fuerte olor a salitre que impregna la ribera. La Habana no posee una plataforma submarina; La Habana se convierte de este modo, en una ciudad oceánica que mira al norte, que es desde donde llegan, cíclicamente, las grandes marejadas y los frentes fríos de la estación tropical de la seca. A pesar de estar situada casi a la entrada del Estrecho de la Florida, su perfil marítimo es eminentemente Atlántico, a diferencia del resto de las ciudades ubicadas en el Golfo de México, o en la costa oriental de Mesoamérica. Incluso la Florida posee en sus costas una versión del mar mucho menos intensa, de colores pálidos, opalescentes.

El litoral de La Habana se extiende principalmente al oeste de la profunda bahía que lleva su nombre. Son casi veinte kilómetros de costa de arrecife o “diente de perro” ante la que se levanta la zona urbanizada. El Malecón es el muro que separa al mar de la Ciudad, de la amplia avenida y las aceras laceradas por el oleaje; es la línea que aparta a los viandantes de los arrecifes, y del enorme piélago azul que, al mediodía, se pone a reverberar, creando en el ambiente una luz dorada, fúlgida que difumina el resto de la paleta visual.

El Malecón fue construido en los años veinte del pasado siglo. Un dictador paternalista auspició su sólida construcción que desanda el norte marítimo de la Ciudad, desde la bahía hasta el pequeño fuerte colonial de La Chorrera, cuyo sitio indica la desembocadura del más importante río ciudadano, el Almendares.

El Almendares divide en dos a La Habana, pero muy pocos lo toman en cuenta. Los verdes meandros y los dos pequeños puentes de hierro que lo cruzan se dibujan, discretamente, en las partes traseras de algunas de las casas del Vedado residencial. Se extiende, sinuosamente, del sur hacia el norte, siguiendo el curso de su corriente de aguas contaminadas, que desembocan justo donde termina Malecón, dividiendo al Vedado del viejo reparto aristocrático de Miramar con su suntuosa Quinta Avenida, sus casonas de influencia española, mudéjar, y sus pequeños balcones de columnas y techos adornados con palomares y ladrillos rojos. Varias iglesias, dotadas con hermosos campanarios y de líneas arquitectónicas que evocan el antiguo estilo románico, aparecen a ambos lados del paseo central. Si se continúa en línea recta, yendo hacia el oeste, se sobrepasará el barrio de Miramar, el cual crece a ambos lados de la Avenida, para llegar, sin solución de continuidad, a los pequeños poblados de pescadores de Jaimanita y Santa Fe; el primero conforma en la práctica los límites reales del casco urbano de la Capital.

Jaimanita, en el extremo oeste, como Cojímar en el extremo este, son dos pueblos de grandes similitudes situados en la periferia de La Habana. Pequeñas casas de madera de techos cónicos y viejos tejados de barro con portalones de columnas; casas estructuradas bajo la solución de arquitebe; ventanas con enrejados y callecitas estrechas, algunas todavía empedradas. Hay mala sedimentación en las orillas marinas de ambos poblados, restos de tejas viejas, pedazos de lata y madera carcomidas por el oleaje, aparte de los desagües. Sus costas de piedra afilada, donde concurren bañistas, poseen abiertas pocetas como pequeños remansos de agua salada.

Cojímar, es un poblado de altas colinas donde hoy viven escritores y pintores que se entremezclan, con su estilo de vida, con el vivir cotidiano del resto de los pobladores. Ernest Hemingway escogió el sitio entre los años 40' y 50' del pasado siglo para tener allí su yate de pesca, y de hecho convertirlo en uno de sus lugares preferidos de solaz. Pocos sitios, entre las innumerables tierras que baña el océano Atlántico o el mar Caribe, evocan con su geografía, a las pobres aldehuelas del antiguo mar Mediterráneo. Algo primitivo, humilde y milenario se percibe

entre los escombros de la playa, en los restos de botes hundidos, en los espacios anegados de sol y la oscuridad casi bronceína del horizonte. Allí, a la vista de la ensenada donde el río Cojímar vierte hoy sus detritus y de una taberna de marineros que ya no existe, un célebre personaje literario, el viejo pescador Santiago, luego de su epopéyica lucha en la Corriente del Golfo contra un enorme pez, que lo dejara maltrecho y más pobre que el día anterior, pronunció una de las frases más ilustres de la literatura universal: “El hombre puede ser destruido pero no vencido”.

Cojímar está a diez kilómetros al este de la capital. Se debe atravesar un túnel, que pasa por debajo de la estrecha entrada de la rada, para llegar con rapidez al otro lado. Se cuenta que otro dictador, de triste recordación, en los años 50' del pasado siglo, vendió los derechos de construcción del túnel a una compañía francesa, pero abarató intencionalmente el proyecto, robándose parte de los fondos, y afectando con ello el calado de la bahía, mientras que las tierras que emergían en el lado oriental subían estrepitosamente en el mercado de valores. Con la llegada de la Revolución de 1959, son las grandes barriadas obreras de Habana del Este y Alamar, las que se extienden por esa otra región del litoral, que permite al viajero contemplar, desde la carretera, al mar siempre en lontananza. Si se continúa en esa dirección se llegará en escaso tiempo a las playas del este habanero, el Mé-gano, Guanabo, Santa María... lugares muy concurridos para el descanso veraniego, alegres recuerdos para millares de personas de una próspera niñez, o de una muy disfrutable juventud insular.

En el otro extremo, en el oeste, la carretera costea luego de avanzar casi veinte kilómetros y sobrepasar el pueblito de Santa Fe, despegándose del gran casco poblacional, cruza el río Santa Ana en su pequeño delta de aguas cristalinas y limpidas que demarcan, hidrográficamente, su lejanía de la Urbe con la aparición de otra zona mucho menos maltratada por la sequía y la contaminación ambiental.

En el reparto Vedado se encuentra la zona metropolitana de la Ciudad y los escasos altos hoteles y edificios de apartamentos que dominan el mar desde la acera opuesta al Malecón. Se nota cierta influencia francesa, como norteamericana y española, en la configuración de algunas de esas construcciones. Entre ellas,

el Hotel Nacional con su tradicional perfil, sus torres señoriales y sus jardines, que según se dice fueron diseñados como remembranza de los jardines del Palacio de Versalles de la Francia imperial, y que invitan al visitante a permanecer sumido en una larga plática, o contemplando en silencio desde el mirador el azur marino recurrente. Pero La Habana es un lugar, una ciudad en el mundo, que ya perdió su inocencia. Los temas sempiternos del sexo y la existencia, la palabra procaz, son como cosas que se difuminan entre las sombras del jardín neoclásico y la fresca brisa nocturna que llega del océano.

“Bienvenido al Club de los poetas muertos”; así me previno en el autógrafo de uno de sus libros, cuando me vio llegar a su casa, proveniente del extranjero, la esposa de un excelente amigo, la poetisa Caridad Atencio.

La Habana es una de las ciudades más bellas del mundo. Su serio deterioro, lejos de afearla, le posibilita existir en otra dimensión, más humana en cuanto más intensa, como un lugar que emprende cada día la gigantesca tarea de sobrevivirse a sí mismo, tentando al Cielo que padece fuerza, y a los hombres y mujeres que la habitan en su cotidiana pobreza. Una Ciudad que se quedó detenida en el tiempo junto al mar que la encierra y a la vez la ennoblece; acucillada, sumida en su largo sueño profano y la gracia hiperestésica de su vivir desesperado. Extenuante es en verdad aprenderla a caminar para llegar a poseerla en cada esquina; en sus callejuelas inadvertidamente misteriosas y sensuales; en cada barrio habitado por jóvenes irreverentes y bulliciosos, secundados por ritmáticas músicas estruendosas, los cuales se sientan sempiternamente ociosos, y a veces sin camisa, en los quicios de las puertas y en las deterioradas aceras, por las que por debajo se cierne una estancada agua de albañal. La Habana es como un sudor promiscuo que se impregna y baña de sales la piel, y como una exuberante enredadera tropical donde sus lianas acarician el cuerpo mortal de la concupiscencia. En pocos lugares sobre la tierra las gentes blasfeman tanto como en esa Ciudad. Casi no hay ningún barrio habanero que no esté subordinado a esta escena fundamental de lo popular desacralizador. La Ciudad es como un inmenso país mulato de inteligente gracia extrovertida, plagada de decires y refranes, movimientos

espasmódicos de zambito, pródigas alegrías, resguardos benditos y regalos de alelíos de “no me olvides”.

Hay una vieja y recurrente historia de un hombre largamente ausente que peregrinó hacia su ciudad natal, para buscar allí lo que le había profetizado hacía muchos años una sibila. La sibila vivía en la zona metropolitana, a sólo unas cuadras del Hotel Nacional, del clásico restaurante El Monseñor y frente al Salón Rojo del Capri. Obviamente, el viajero no encontró la fortuna que buscaba, la había dejado atrás. Allí sólo encontró palabras, palabras irónicas en cuanto ubicuas, contradictoriamente puras con las que quizás se pudiera construir una futura escritura. Érase una vez una mujer desnuda frente a su espejo, sumida en el largo éxtasis que trae la contemplación de sí misma, una mujer como La Habana, como una virgen que yace fascinada ante la belleza de su imagen, ante su propia leyenda incomprendida. Un viejo retrato en sepia, como una apariencia de realidad, y casi como una revelación en ciernes. Una verdad absolutamente pasional. Una mujer blanca y desnuda, vislumbrada a medias en la derrota invertida del espejo.

La Habana es uno de los paraísos del *Art Déco*, de lámparas coloridas que penden graciosas de los techos y una doncella de trenzas rubias bajo la luz, cual una memorable pintura de Fidelio Ponce. Es una Ciudad de decorados exteriores e interiores que implican un concepto más amplio de arquitectura y urbanización. Y, como todo paraíso, es un paraíso que se pierde, que se pone en crisis y se nos deshace, víctima del deterioro que sacude a gran parte de las fachadas de los edificios. La Habana es esencialmente una ciudad ecléctica. Neoclásicamente ecléctica. Abundan en ella los falsos estilos, los estilos tardíos. Las yuxtaposiciones de conjuntos y de órdenes. Hay, incluso, influencia de la arquitectura neoyorquina en esas casas hechas para un invierno que no existe, con portales con escalera para alejar de las puertas la acumulación de la nieve. Pueden verse abundar estos anacrónicos estilos en barrios con nombres tan llamativos como Santo Suárez y La Víbora.

El antiguo Zoológico de La Habana se encuentra en la importante Avenida 26 y en uno de los más grandes repartos residenciales, situado al sur del Vedado. Hoy el parque es un lugar atendido a medias, donde los simios enjaulados resultan figuras

balbucientes y estrafalarias que nos suplican detrás de las rejas, sobreviviendo encima de su propio abandono, mientras el gran cóndor parece, taciturno, ocupar el mismo lugar que ocupaba hace cuarenta años, cuando las personas de mi generación le visitaban cuando niños. La maestra Rita Longa construyó hace mucho las hermosas esculturas que adornan la entrada del Zoológico, la de los tres clásicos venados; la simbólica familia. Paideuma es la palabra precisa, un concepto que invita al juego, al juego primigenio. El del niño convertido en el Gran artesano, en Maestro artífice. El viejo parque Zoológico de La Habana era el lugar preferido para liberar el Paideuma, la poética del sentido que remite a la inocencia de una infancia que he perdido y que percibo añeja en la tristeza de los animalejos olvidados, y en dos frases encontradas entre las ruinas de mi memoria:

La Ciudad carece de amantes. Ya los enamorados no visitan los parques.

Pero, no nos engañemos, no es culpa de nadie. Es el tiempo. La culpa es del que suscribe este texto que se ha vuelto muy viejo para poder alzar la vista y ver los globos de colores, o saborear el algodón de las nubes. Es una verdadera lástima que tan hermosa urbanización, tan inteligente diseño de callecitas, arboledas y merenderos no reciba la atención que merece. El Zoológico era un antiguo lugar para las aves, los flamencos de patas coloradas y las iguanas que desandaban libres por sus jardines. El Zoológico, casi me atrevo a suponer, era, también, como un importante ecosistema de la Ciudad, hoy desatendido.

Cercano a esta zona residencial pasa el Almendares, en viaje hacia su próxima desembocadura, cruzando un alto puente el cual vuelve a dividir La Habana en dos. Por debajo de ese puente está el Parque que lleva el nombre del Río, y un lugar boscoso, formado por tupidos árboles que crecen abundantemente, como si fuesen helechos gigantes, a merced de la gran humedad que impregna esos valles; colinas y desfiladeros que conforman, en la práctica, un pequeño bosque lluvioso que funge como el pulmón verde de la Ciudad. Es difícil encontrar tantas tonalidades y matices de verde como en esos bosques que proliferan a la vera de acuáticos meandros, en esa zona citadina y paradójicamente tan agreste. Son las llamadas alturas del Nuevo Vedado. Todos los desagües de las calles colindantes corren hacia un mismo sitio,

rumbo al profundo ventisquero formado por altísimas paredes de canto, por las que por debajo se desliza el agua verdinegra, maloliente y cenagosa.

Desde lo alto de las colinas se distinguen en las mañanas brumosos paisajes de extensos pinares, que crecen sobre un suelo arcilloso, rocoso, pródigo en húmedas cavernas y aguas subterráneas. Probablemente, en tiempos de la Colonia, debió existir allí algún tipo de asentamiento, cosa que es difícil de imaginar dado lo intrincado de la región, pero pequeñas construcciones de piedra muy antigua cubiertas de limo, como pequeños anfiteatros al modo de hemicírculos griegos, se pueden apreciar que se levantan sobre el suelo de alta y mullida vegetación.

En alguna ocasión me he preguntado, fiel a las rememoraciones ensoñativas de la adolescencia, y recordando el estribillo de una pegajosa canción *pop* de los años 60', si desandando el Almendares, en su curso invertido, no se ha de llegar al reino milenario de Katmandú, situado, esta vez, en tierras de la mítica Atlántida. El mismo utópos, del que nos habla el griego Platón, en sus diálogos del Fedro y el Cratilo.

Si desde esa zona se sigue la pista del Río, se llegará muy pronto al viejo reparto de Puentes Grandes que, fiel a su nombre, connotan sus paisajes con pintorescas pasarelas. Es un barrio pobre ubicado al sur de La Habana por donde pasa la corriente proveniente del sumidero de Batabanó. Puentes Grandes fue un lugar, a principios del siglo XX, muy visitado por pintores. Sus paisajes acuáticos tematizaron la pintura cubana de tendencia impresionista de ese entonces. Y existe allí todavía un extraordinario lugar de solaz: los Jardines de La Tropical, construidos en los alrededores del Almendares, al lado de una antigua fábrica de cerveza, de la que hoy sólo se mantiene en pie su inmenso casco arquitectónico, de impresionante estilo modernista. Abundan en el lugar los emplazamientos en piedra, bajo la forma de graves pasajes de columnas terminadas en cornisas que se funden con el follaje, integrándose orgánicamente con las extensas arboledas y vetustas escalinatas que descienden, desde las altas terrazas de granito, hasta las mismas márgenes polucionadas del Río.

Uno de los afamados cuadros que posee, en su notabilísima exposición permanente el Palacio de Bellas Artes de La Habana, es *La siesta*, de Guillermo Collazo, pintada en 1886. Una mujer

joven duerme plácidamente recostada en su diván, al borde de una abierta terraza que domina el mar donde predominan los colores tierra; se ven hojas secas, otoñales, esparcidas sobre los amplios mosaicos del piso, y bajo las grandes arcadas de una mansión, sin dudas, señorial. Es el sueño placentero de una burguesía criolla que tuvo, en algún momento de su historia, la innegable sensibilidad para propiciar la construcción de una de las ciudades más bellas y originales del mundo. Hay una segunda pintura de Collazo, tan hermosa y sugerente como la anterior: *Mujer junto al mar*. El mar que se contempla es plomizo, crepuscular, tanto como el atuendo anacrónico de la mujer, un paisaje más típico de los países nórdicos que de una región tropical. Era cuando aún nuestra pintura nacional no había definido su objeto, y lo veía a través de una educación y un prisma fundamentalmente europeos, desde una óptica y una tradición importadas, que tuvo su cristalización en el siglo XIX, con el magisterio de la vieja escuela de arte de San Alejandro. Lo mismo se puede apreciar en las ilustres marinas de los Chartrad. La Habana fue concebida para el lujo de nuestra burguesía histórica, la cual construyó en América, en la mestiza y arcaica región mediterránea del Caribe, una ciudad dotada de una ambientación esencialmente europea, española; una España borbónica y sarracena; español afrancesada; francés españolizada.

Nuestra burguesía criolla, a principios del siglo XIX, fue la clase social más adinerada del continente latinoamericano. Las extensas plantaciones de azúcar permitieron el fenómeno económico, típico de la etapa industrial del desarrollo, de una gran concentración de tierras, mientras las máquinas importadas fomentaban una nueva división del trabajo. La pintura geométrica de Laplante, concebida sobre el tema de los ingenios azucareros, es casi como una pintura futurista que anticipó en nuestro país el geometrismo de Paul Cezanne. Puede decirse entonces que, dinero, concepción del futuro y una extraordinaria sensibilidad, fueron, en su momento, coautoras de nuestra capital.

La Ciudad posee dos importantes calzadas que, haciendo la función de anillos, la ciñen desde el sur: La Calzada de 10 de Octubre y La Calzada de Zapata. La primera, se desplaza desde la antigua barriada de Santo Suárez, hacia las cercanías de la zona portuaria plagada de industrias, cuyas arquitecturas, de hierro y

ladrillo, ofrecen al espectador imperativos perfiles modernistas. La segunda calzada comienza en los límites del suntuoso cementerio neoclásico de Colón, para convertirse después en la Avenida de Carlos III y, finalmente, en la calle Reina, que desemboca en lo que fuera, en la primera mitad del siglo XX, el gran centro urbano de la Urbe. Centro urbano conformado por los alrededores del Parque Central, el clásico Cine Pairet, los tradicionales hoteles Inglaterra y Telégrafo, la acera histórica, llena de remanentes culturales, del Louvre, y la alameda del Paseo del Prado, que con sus esculturas de leones en mármol descende gravemente hasta el mar.

Como edificaciones centrales de este suntuoso complejo citadino, se levantan el Teatro Nacional y El Capitolio, esta última antigua sede legislativa de la República, diseñada a imagen y semejanza del edificio del congreso norteamericano en Washington. Original Capitolio que fue construido como remembranza de la Piazza del Campidoglio de la antigua República Romana. Abundan mucho estos tipos de edificaciones parlamentarias en Estados Unidos y América Latina, aunque nuestra edificación capitolina, por sus proporciones monumentales, se convierte de hecho en la apoteosis del neoclásico cubano.

Alejo Carpentier definió a La Habana como poseedora del estilo de esas ciudades que carecen de estilo propio -el estilo de las ciudades que no tienen estilo, dijo aproximadamente-, e hizo demasiado énfasis en los largos paseos de columnas que la Ciudad, en algunas partes, poseía. La indefinición o la imposibilidad de establecer una definición arquitectónica clara, para una Capital conformada por constantes yuxtaposiciones, le hizo hablar al escritor de una patente falta de estilo que vendría a configurar, en la práctica, su particular modo de ser y de existir. Mas, hay pocas ciudades en América que resuelvan sus dimensiones y sus conjuntos arquitectónico con la racionalidad con que los resuelve La Habana, nada más alejado de una anarquía de la distribución y el diseño se pueden apreciar en ella. Sus viejas calzadas son una obra maestra de la comunicación interior.

El barrio colonial de La Habana Vieja es colindante con la zona del Parque Central y la Avenida del Puerto, por la que continúa la sólida línea de Malecón. Es un conjunto relativamente homogéneo de edificaciones que fueron levantadas antes del si-

glo XX. Sus hermosas plazas son hijas de un concepto italiano y renacentista de diseño y urbanización, y hay quienes afirman que sus callejuelas recuerdan algunos barrios de París. Sus iglesias, sus conventos, sus abundantes sitios de referencia cultural y literaria, más que ofrecer una sobria unicidad de concepción, lo que nos brindan es una elaborada poética del entorno.

El actual historiador de La Habana me recuerda, en su enorme afán patrocinador, al viejo Obispo de la Colonia, de apellido de Espada, a quien lo único malo que le asigna la tradición nacional fue su furia iconoclasta, emprendida contra todos los altares barrocos de la Capital. El historiador de la Ciudad ha realizado, con apoyo gubernamental, una misión extraordinaria de remozamiento, preservación y culta ambientación para una Urbe, a todas luces, única en América. Aunque hoy en día el turismo ha decaído significativamente; sería conveniente emprender una nueva ronda de negociaciones con el Parlamento de Europa con sede en Bruselas, para propiciar un flujo de turismo tan necesario para una Ciudad no sólo falta de visitantes, sino de nuevas y mejor dirigidas inversiones de capital extranjero.

La Habana es la capital, debo decirlo, de una nación a la cual todo el mundo le presta atención. Continúa siendo el paradigma que era en los años 60'. Y hay algo que se llama opinión, auspiciada por la comunidad internacional de naciones. En la medida que el país se ha ido integrando cada vez más a la vida internacional, esa opinión ha ido cobrando mayor peso político. A Cuba hoy la sacude el impacto galopante de la Modernidad en su doble vertiente práctica y gnoseológica: La del reconocimiento de la autonomía del sujeto que habla, y en la negativa a clausurar, mediante el discurso opresivo de ese mismo sujeto, al objeto de sus designaciones. En términos políticos, esto debería traducirse como el reconocimiento explícito del Otro que somos por parte de la comunidad internacional, y, en un sentido social, como el reconocimiento implícito, por el principal sujeto enunciante, de una diversidad que nos sacude de raíz. De esta manera, la Modernidad debe ser entendida como una verdad histórica que se ha vuelto esencialmente dialógica, práctica, vivencial, incluso circunstancial. Y una de las grandes batallas que debe estar librando ahora el pensamiento cultural nacional, en la acepción más amplia del término, es el de poder acceder a los grandes medios de

comunicación, tanto en su espacio local como internacional. Esto exige, en primer lugar, gran responsabilidad social, y, en segundo término, claridad de ideas. Inclusive una verdadera metodología de exposición.

Los nuevos marcos institucionales que deben nacer como respuesta a un conocimiento sociohistóricamente dañado, deben ser múltiples, aunque al mismo tiempo proceder de una verdad unitaria en cuanto consensuada, no sólo en términos democráticos, sino por la propia historia y el diálogo intercultural. Una nación moderna, si se construye al margen del consenso universal, deviene en caricatura de Modernidad, pero un criterio internacional, si carece de parámetros morales, degenera en un designio, la mayor parte de las veces, imperial. Cuba es de este modo, ante los otros que la miran, el otro mundo político formado, que la propia realidad política formada por intereses ajenos, pugna por no reconocer. Por eso es que si no existe Ethos no hay Modernidad viable. Sin embargo, la irresolución del Estado político puede también ser el sumidero histórico de una nación. Por ende, la Modernidad no debería ser la regalía que nos concede el Sistema Político del Mundo, y es que a la Modernidad política, como a la Modernidad social, no se accede, sino se construye laboriosamente entre todos.

La mejor película cubana que pude ver en La Habana fue *La noche de los inocentes*, del realizador Arturo Soto. Fue el único argumento que no vi descender al mal llamado vernáculo de la exposición; como mero clisé o pintoresquismo de las situaciones, dado en el modo preconcebido de actuar de los personajes. Una comedia de equívocos, un juego irónico de los sentidos, y una nevada final sobre las calles de una Habana contemporánea, conforman el meta discurso del milagro verificado, en el que conceptúo el poderoso latido en ciernes de una añoranza: La participación nacional -siempre pospuesta- en una Modernidad, hoy por hoy, dramáticamente soslayada.

La Habana, con todos sus problemas, vive hoy para sí su propia pulsión moderna en gestación. Una Modernidad que debe ser entendida como hija de un proceso histórico, cabe insistir, no una panacea que nos ofrece el pensamiento liberal. Esas pulsiones encuentran también expresión en el arte y en la literatura; muchas veces las formas de expresión más visibles en cuanto mejor sintetizadas.

La plástica cubana ha comenzado a comportarse desde hace años como un sistema de ideas que pide su reinstalación en el entramado social, en la eficacia y funcionalidad social de sus presupuestos estéticos. Y, a veces, el artista quiere regresar a su antiguo puesto de artesano en el mercado del trabajo, reubicado para pensar y decir como un gestor más de la vida económica y política de la Ciudad. Entonces, se pide volver a pensar el papel de las instituciones del arte, reubicadas, concebidas, más allá del habitual espacio físico y burocrático, para que sean parte de cualquier articulación en la que se pueda verificar una auténtica gestión cultural. La Habana, es una ciudad sometida al impacto cotidiano de la cultura, pero también al impacto que el mercado global viene realizando sobre la cultura, lacerándola. Es, además, en el arte donde se perciben esos efectos devastadores. Una transgresión de la franqueza original, de las razones originales de un arte concebido en principio como vía para la participación y la solidaridad.

La más distintiva de las construcciones habaneras es el Morro, colocado, como su nombre lo indica, a la entrada de la bahía, en su lado este. La idea general de su construcción es organicista, pues se integra, plenamente, al paisaje de rocas sobre las cuales se levanta, entregándole con esto un aspecto formidable. Es una vieja fortaleza militar del siglo XVII, edificada cuando ya la pólvora había sido inventada, por tanto, sus murallas no son tan altas como tan sólidas, hechas para resistir el embate de los cañonazos enemigos. Desde lo alto de sus viejas almenas se nos entrega una visión muy especial del mar y la Ciudad. Se puede contemplar desde su cima, de un modo privilegiado, la profunda bahía con sus buques mercantes anclados y las edificaciones que integran, en el lado oeste, la zona de La Habana Vieja y el Paseo del Prado, y las hermosas cúpulas del antiguo Palacio presidencial y del Capitolio. Mientras que, en lontananza, se distinguen, bajo una luz fina y dorada, emborronada por la cálida brisa que difumina suavemente las perspectivas, las altas construcciones del Vedado, siempre delineado por el espumoso mar de color azul oscuro que lo abraza.

Una de las cosas más curiosas que se percibe en La Habana, sobre todo para una persona habituada a vivir en el mundo desarrollado, es lo elástico que resulta allí el concepto de la seguridad

personal. No hay una visión concreta sobre la muerte y el finiquitar irreversible de la vida. Los cubanos disfrutaban de la vida como si fuesen inmortales. Allí la muerte sorprende siempre, porque nunca se espera. Sin embargo, el culto a los antepasados es real, como lo es en todas las viejas sociedades agrarias. Los cubanos tienen su propio libro de los muertos y encuentran en la vida, en las relaciones con los fantasmas del pasado, su propio y especial significado. Hay, así, casas impregnadas de recuerdos, llenas de olor a viejo, a cosas empolvadas y gastadas. En esos paisajes, de gasas y sombras, se yergue, paradójicamente, la vida fácil, despreocupada, escandalosa y alegre. Como si la brisa tenue, el tintinear de las luces y el practicismo que imponen las agobiantes jornadas, hicieran fracasar todo argumento filosófico. La Habana, como la Isla en peso, no es telúrica sino marítima, oceánica, pero el mar no es solo un camino, es también una soledad y una asombrosa lejanía. Una promesa. Y la muerte se vuelve ingrávida y azur, generalmente fantasiosa, como el mar, que eternamente reverbera a su lado. La muerte se viste como un pordiosero que se agacha en los oscuros zaguanes de las casas, a recoger los centavos prietos, como el pago de una extraña bienaventuranza. La muerte es escuálida y esconde con vergüenza su mano tísica, y le pide permiso a la dueña del cementerio para poder entrar con el difunto en brazos. Si la Dueña no quiere, la muerte tiene que regresar el difunto a casa. Del mismo modo que, para el artista, el hada verde se esconde en el delirio del Ajenjo.

Hay ciertos estados límites que el hombre racional, culto y sensible puede, en raras ocasiones, usufructuar, en oscuras vísperas de Nochebuena, y en esas calurosas tardes religiosas de los suburbios habaneros, cuando los santos salen a peregrinar.

Poco antes de salir de La Habana, visité el Convento de Santo Domingo de Guanabacoa. Un antiguo amigo me había hablado de sus impresionantes espacios interiores, que predisponen al visitante al recogimiento interior y a la meditación. Me impresionaron vivamente no sólo las grandes arcadas de los techos, sino la vetusta fachada exterior. Fue como un viaje al pasado. Mi ex amigo había vivido allí, en el pueblito de Guanabacoa, hacía cincuenta años, muy cerca del Liceo donde predicó José Martí. Toqué a la puerta del Convento un domingo en la tarde, y

un fraile franciscano acudió a abrirme. Fue él quien me explicó las razones de mi confusión, aunque el nombre del lugar hacía referencia a los Dominicos, este era un Convento de Franciscanos desde el siglo XIX. Mi antiguo conocido tenía otra vez razón. Los Franciscanos, la Orden del “cándido y diminuto” San Francisco de Asís, el compañero de Santa Clara, no sólo era la vía de la legítima pobreza sino que era el camino al lejano Oriente, que los peregrinos de la Orden adelantaron con sus misiones. Fue una especie de despedida. El anciano fraile me despidió afectuosamente en la puerta.

Guanabacoa, una de las ciudades más antiguas y bellas de Cuba, se encuentra muy cerca de los pintorescos pueblitos de Regla y Casablanca, situados en las inmediaciones de La Habana, a la que se integran perfectamente como partes del heterogéneo casco urbano de la Ciudad. Pocos lugares dejan, en el visitante, la intensa experiencia de la fuerza abisal que posee la tierra como en ese lugar, como si fuese un sitio, una región sagrada. Pero de lo que no sé, y mi razón inhibe, es mejor no hablar.

Lo que puedo decir, quizás llevado a ello por una intelección personal de la idea de la Providencia, es que los procesos históricos jamás fracasan. Podría fracasar un dirigente, una dirección política, mas la mecánica social de los acontecimientos trabaja siempre para el mejoramiento humano. Hay que saber dejar hacer al peso irrefutable de los años mientras nos entregamos a las labores cotidianas. No se puede violentar la historia, pero tampoco perder el ritmo que nos hace movernos a su paso. Eso que los hombres de religión de tiempos antiguos llamaban fe, no es otra cosa que una profunda convicción. Una actitud de paciente espera; “de ardiente paciencia”.

De una de las personas en La Habana más queridas por mí, el maestro Cintio Vitier, recuerdo la pregunta que en su casa me hiciera, que es la sempiterna pregunta que él formula a sus amigos:

– “¿Para qué hace Dios llover sobre el desierto donde no crece poro vegetal?”

– Para probar la fe de Job.

Este libro se terminó de fotocomponer
el día 30 de octubre de 2011

editorial **BETANIA**

Apartado de Correos 50.767 Madrid 28080 España

E-mail: ebetania@terra.es

<http://ebetania.wordpress.com>

RESUMEN DEL CATÁLOGO (1987-2011)

Colección Ensayo:

Los días cubanos de Hernán Cortés y su lucha por un ideal, de Ángel Aparicio Laurencio.

Desde esta orilla: poesía cubana del exilio, de Elías Miguel Muñoz.

Alta Marea. Intromisión crítica en ocho voces latinoamericanas: Belli, Fuentes, Lagos, Mistral, Neruda, Orrillo, Rojas, Villaurrutia, de Alicia Galaz-Vivar Welden.

Novela española e hispanoamericana contemporánea. Temas y técnicas narrativas: Delibes, Goytisolo Benet, Carpentier, García Márquez, y Fuentes, de María Antonia Beltrán-Vocal.

Poesías de J. F. Manzano, esclavo en la isla de Cuba y El Ranchador de Pedro José Morillas, de Adriana Lewis Galanes.

El discurso dialógico de La era imaginaria de René Vázquez Díaz, de Elena M. Martínez.

Cuba, país olvidado, de Sergio Heredia Corrales.

Francisco Grandmontagne, un noventayochista olvidado, de Argentina a España, de Amalia Lasarte Dishman.

Cuba: el abrazo imposible. Cartas a Alde, de Mari Paz Martínez Nieto.

Erotomanías y otros derivados, de Pedro Molina.

Cuba: la conspiración del silencio, de John A. Pérez Sampedro.

Asedios al texto literario (Arenas, Borges, Carpentier, Diego, Góngora, Herrera y Reissig, Lezama Lima, Martí, Onetti, Quevedo, Rulfo, San Juan de la Cruz, Sarduy, Vallejo), de María Elena Blanco.

El único José Martí, principal opositor a Fidel Castro, de Ismael Sambra.

El alcoholismo: cómo afecta a su entorno, de Engar Juli.

Gastón Baquero: la invención de lo cotidiano, de Felipe Lázaro.

Después del rayo y del fuego. Acerca de José Martí, de Eduardo Lolo.

La estirpe de Telémaco. Estudios sobre la literatura y el viaje, de Petra-Iraides Cruz Leal y José Ismael Gutiérrez.

La configuración literaria de la revolución cubana. De la mitificación a la desmitificación, de Emilia Yulzari.

Para Cuba que sufre: mi granito de arena, de Joely R. Villalba.

Carlos Quinto, tanto imperio y Felipe II: "No he oído cantar a los ruiseñores", de Clara Díaz Pascual.

Indagación en la literatura y cultura hispanoamericana, de Onilda A. Jiménez.

Ecléctico Ecclesiastés con Proverbios I. Prosas estilizadas al estilo de mi madre, de Alberto Díaz Díaz.

Poesía insular de signo infinito. Una lectura de poetas cubanas de la diáspora, de Aimée G. Bolaños.

La espléndida ciudad, de Julio Pino Miyar.

Las estaciones de Reinaldo Bragado: El existencialismo cubano y el paradigma de los escritores de la isla, de David W. Aguado

El presente volumen es una compilación de diecinueve ensayos escritos en los Estados Unidos entre los años 2004-08. Tal como si la mención de las fechas y el lugar tuviera para el escritor un apremiante significado existencial, que es, en esencia, lo que le entrega a estos textos su posible unicidad. Un libro que si bien podría sumarse a la vasta bibliografía escrita por la diáspora cubana, parece persistir en aquello que el mismo autor ha llamado su “inxiliada soledad”. Textos que se le ofrecen al lector como tránsitos de una consciencia que por sus propios medios se aproxima a singulares capítulos de la literatura cubana y universal. Una labor ensayística que no busca afirmar su legitimidad sobre el podio de las referencias bibliográficas, por el contrario, descrece profundamente de ellas, ya que quiere poner en evidencia que el ensayo, en cuanto literatura, es principalmente un acto de creación. Porque *La espléndida Ciudad*, en clara alusión a unos versos demasiado célebres, lo que hace es denunciar la paradójica vocación del artista, su inevitable utópos, así como su irrenunciable pretensión de ser ciudadano político del mundo.

Julio Pino Miyar, Santa Clara, Cuba y 1959. Ensayista y narrador. Reside en los Estados Unidos desde 1987, actualmente en la pequeña localidad sureña de Longwood, Florida. Colabora periódicamente con distintas publicaciones internacionales. En 1995 fundó en Miami la revista literaria *Los Conjurados*. Escribió las palabras del catálogo del premio bienal de pintura de La Habana del 2001. Una exposición de fotos con textos suyos fue exhibida en Tel Aviv, Israel. Ha recibido dos reconocimientos internacionales de literatura. Sus trabajos han sido recogidos en varias antologías.



editorial **BETANIA**
Colección ENSAYO