

Julio Pino Miyar

LA NECESIDAD DE ESCRIBIR

(Ensayos literarios)



BETANIA

LA NECESIDAD DE ESCRIBIR

Julio Pino Miyar

LA NECESIDAD DE ESCRIBIR

(Ensayos literarios)

editorial **BETANIA**

Colección ENSAYO

Colección ENSAYO

Email del autor: islabreve@yahoo.com

Blog: www.laislabrevisima.com

Portada: *Cerquita*, de Eduardo Ponjuán González (Pinar del Río, 1956).

Graduado en 1983 del Instituto Superior de Arte, La Habana.

Primer Premio de Collage, Bienal de Malta, 1999.

http://www.theharte.com/eduardo_ponjuan.htm

© Julio Pino Miyar, 2013

Editorial BETANIA.

Apartado de Correos 50.767

Madrid 28080 España.

I.S.B.N.: 978-84-8017-319-3.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

La necesidad de escribir	15
Cintio Vitier: La Casa de la patria	23
Exilio y metáfora	32
El artista y la Ciudad	44
Socialismo y sensibilidad	49
Vincent Van Gogh en el Sanatorio de Arles	59
Las imágenes terribles de <i>El pequeño príncipe</i>	66
La parodia, el melodrama, y “un infante en el infierno”	73
Verdad e historia y el sueño comunal de don Quijote y Sancho	84
Longwood y la soledad	94
La casona de <i>El siglo de las luces</i>	97

SEGUNDA PARTE

En busca de la filosofía perdida	105
Las palabras de Edipo	126
El sembradío en la piedra	159

A la presencia insobornable de Marina Erinnern

Longwood Florida, verano y 2013

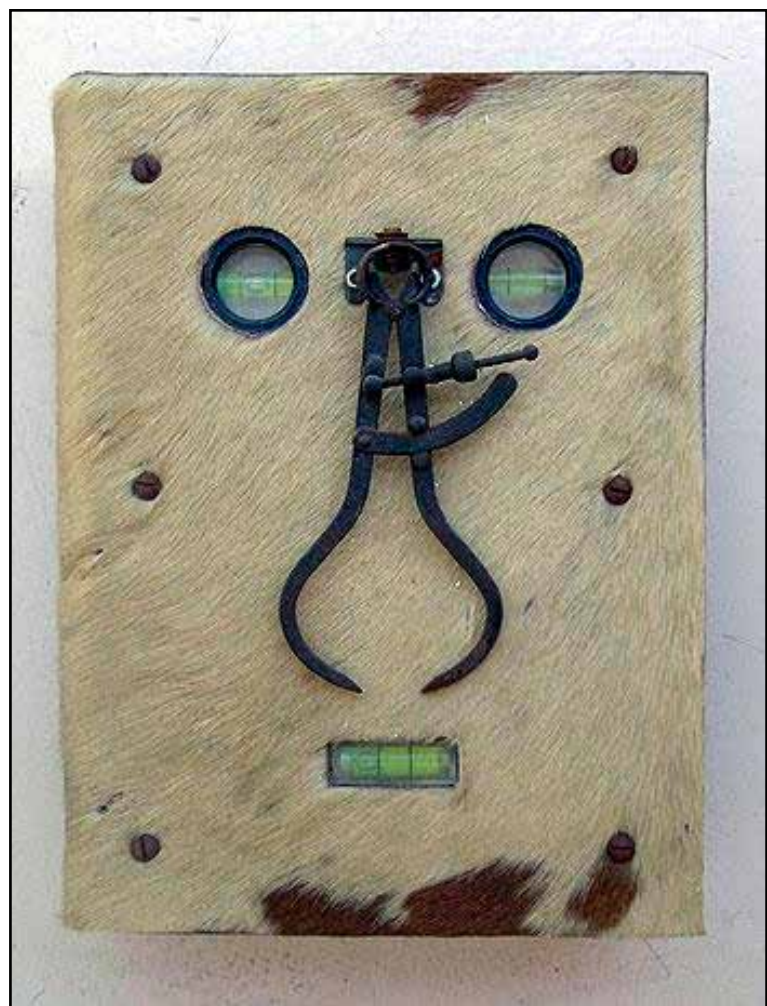
“Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre chamán blanco con calzoncillos de nylon”.

Julio Cortázar
Rayuela, casilla 82

Si bien es cierto que la existencia es el fundamento de la verdad, a veces a la existencia no le está permitido alcanzar otro significado que aquel que el artista le ofrece con su creación. Puesto a escoger entre su patria y el exilio, el artista eligió sin comprender el camino de la infelicidad; puesto a escoger entre la felicidad y la obra de arte, el artista creyó, ilusoriamente, que su felicidad radicaba en su obra.

El artista y la Ciudad

PRIMERA PARTE



Sin título, de Eduardo Ponjuán González

La necesidad de escribir

(Una aproximación a *Rayuela*)

Fue una fría noche habanera de principios del mes de marzo de 1980 cuando tuve la oportunidad de conocer a Julio Cortázar. Yo apenas comenzaba a dejar atrás la adolescencia y me encontraba junto a mi padre sentado en la barra de La Bodeguita del Medio, el más conocido y tradicional de los restaurantes cubanos. Mi padre me lo señaló con un gesto, “ese es Cortázar”- me dijo intempestivamente en voz baja- “tiene casi setenta años, aunque como ves aparenta no tener más de cincuenta, la causa es una enfermedad que le impide envejecer”. Y volviéndose hacia mí subrayó: “Vive en París y es una de las vacas sagradas de la literatura latinoamericana”.

Uno de los acompañantes de Cortázar reconoció a mi padre, y la pequeña comitiva que venía con el escritor intercambió saludos con nosotros. No volvimos a verlos hasta casi dos horas después, a la salida del pequeño restaurante en la callecita Empeдрados, y frente a la luz mortecina de los faroles que iluminaban la hermosa fachada barroca de la Catedral de La Habana. Allí, en medio de la vieja Plaza colonial, a esa hora desierta, Cortázar mencionó un singular club de Estocolmo formado por inmigrantes españoles, que llevaba el nombre de Cronopios. Mi padre, en servicio diplomático en Suecia, aprovechó la ocasión para invitarlo al país nórdico; por su parte, el autor de *La casa tomada* se refirió al español Paco Uriz, en ese momento el más importante traductor del castellano al sueco. Yo había permanecido todo el tiempo en silencio, perdido completamente en mis pensamientos; se cumplía el primer ciclo de mi vida, quedaba abortada, la que bien pudo ser una promisorio estancia en Europa y regresaba a Cuba, mientras mi padre retornaba sin mí a su misión en el extranjero. En el instante postrero, cuando la pequeña comitiva se despedía con prisa de nosotros, Cortázar tuvo un gesto, se me

acercó, y poniendo una mano en mi hombro murmuró, “Ojalá te sientas mejor”, entretanto, su mujer Carol Dunlop, me dedicaba una cálida sonrisa. Los contemplé alejarse de la Plaza en penumbras rumbo a la Avenida del Puerto por la angosta calle de San Ignacio; nunca más los volví a ver.

Ese mismo año de 1980 conocí a un joven poeta y me vinculé con él en un proyecto común: la creación de una revista literaria que nunca pudo cristalizar, pues era como el empeño personal de una utopía. Después supe -aprendimos mis amigos y yo- que utopía y literatura van juntas y que la verdadera tarea de la poesía es llegar a hacer de la metáfora “un espacio habitable”. Tal vez hubo mucho de metafórico en mi fugaz encuentro con Cortázar; hoy sé, sin embargo, que él fue el escritor por antonomasia, que hizo de la literatura un testimonio de su humanidad. Sobre todo, Cortázar fue el escritor que deseó que su escritura se convirtiera en ese espacio habitable, metafórico, que pudiera acogernos a todos y en el que viviéramos como reales y propios los problemas fundamentales de la literatura y el arte. Problemas que, en la agitada década de los años 60’ del pasado siglo, alcanzaron una situación límite, que implicó no sólo a los artistas y a la juventud política mundial, sino que permeó el sustrato de las sociedades contemporáneas. La novela *Rayuela* es, sin lugar a dudas, la transcripción fiel de esas necesidades históricas.

Desde un París concebido al modo de una “enorme metáfora”, los personajes creados por Cortázar representan un singular estilo de vida, y un plano en particular del cosmos cultural que prolifera en el interior de ese extraordinario constructo urbano, que parece, en ocasiones, colindar con la leyenda, la hipérbole, e incluso lo absoluto. *Rayuela* es la parábola de un pertinaz afán de sobrevivencia, que convierte a sus personajes en héroes de un azaroso texto concebido como antítesis de las novelas de Balzac. Porque a diferencia del gran realismo literario del siglo XIX, la ficción cortazariana no fue concebida para reflejar a la sociedad francesa de su tiempo, -la conquista, por algunos selectos individuos, del gran mundo burgués mediante la hipocresía, el oportunismo o el éxito literario. *Rayuela*, por el contrario, parece haber descubierto un nuevo lugar de refugio para el espíritu humano, en este caso inscrito en el París más íntimo, aunque no atañe esencialmente a su brumosa geografía, sino a los valores más

universales de la condición humana. Y ese lugar de acción y de cobijo es la obra misma, y llegar a entenderlo a cabalidad supone un acto de trascendencia que involucra nuestra naturaleza.

Con la lectura de escritores como Balzac, nos encontramos frente a los problemas que se le presentan al literato de genio -entendido como trasmisor de una tradición cultural en específico- en el terreno del consciente desempeño de su profesión de autor, que intenta apresar el concepto de su época. No obstante, los problemas implicados en la lectura de Cortázar, se muestran ante nosotros -sus lectores- como los dilemas que rondan desde adentro al hombre que escribe, que con esfuerzo maneja la dolorosa pulsión de su escritura, y que el propio creador aspira hacer valer. Ya que de lo que se trata es de llegar a expresar la verdadera naturaleza del hombre arrastrado por el terrible magma de su tiempo. Entretanto, el oficio estricto del literato, asumido como un proceso convencional de aprendizaje, se disuelve para ceder paso a las lecciones que se reciben directamente de la existencia, la cual decanta para sí significados, valores y motivaciones. Lo mismo ocurre con la tradición, pues la única tradición posible -para el hombre que se ha atrevido a asumir sin concesiones su moderna misión de escritor- es la irrupción, y ya nada puede entonces repetirse, ni siquiera la imitación.

Hay un notable cuento de Jack London donde una joven pareja de hermanos persigue tenazmente a un hombre bajo la inclemencia de los blancos paisajes de Alaska. Al fin lo alcanzan y le dan muerte. ¿Por qué lo hicieron? ¿Quiénes eran esos jóvenes? ¿Quién fue la víctima? No hay respuestas. London se limitó a narrarnos un fragmento de la vida y nada más. Un personaje de *Rayuela*, Morelli, redacta una propuesta similar: la vida está compuesta de fragmentos y retazos, elementos dispersos que, en el mejor de los casos, podrían llegar a componer un registro -una colección fotográfica- pero carente de largas secuencias, porque en la práctica se nos hace casi imposible darles seguimiento. *Rayuela* es eso, entre otras cosas: un acercamiento fragmentario a la vida, una acumulación de retazos que se mueven en torno a una serie de experiencias vitales, correlativas a un grupo de exiliados ubicados en el París del principio de los años 60'. Lo curioso es que esta forma de estructurar una novela, establece una relación mucho más cercana con la manera en que contemplamos la vida,

que las convencionales narraciones lineales. Aunque para lo que se propone, Cortázar necesita imperiosamente de un lector cómplice que le acompañe sin prejuicios a jugar su rayuela, que de algún modo participe intelectualmente en el reordenamiento de los fragmentos dispersos, y que haga con esto posible, verificable, una nueva inteligencia del texto.

En una de las casillas de la novela aparece un breve texto de la escritora Anaïs Nin; es una mención al laberinto: nos damos cuenta que el viaje emprendido por los jugadores de la rayuela es circular, porque hay temas “que se repiten con exactitud”. El propio nombre del libro es clara mención de ese juego infantil; el salto en una sola pierna -de casilla en casilla- eligiendo bien dónde caer. Y quien ejecute mejor los procedimientos, siendo fiel a la estructura básica del juego, es el que ha vencido.

En algún lugar del libro, Horacio Oliveira, a ratos el irreverente protagonista de este texto multiforme y descentrado, murmura, a modo de una plegaria o de una imprecación, y una vez ha acabado de hacerle el amor a la Maga: “Devolver el toro al mar, y el mar al cielo”. Según la leyenda helénica, el toro vino del mar y el mar, en su azul inmensidad, es una réplica en la tierra del cielo. Es el pensamiento analógico que opera estableciendo asombrosas similitudes, relaciones insospechadas: el hombre, pese a todo, es semejante al universo y la poética del mundo es la cara nova ciencia. “Hay ríos metafísicos, Horacio, le dice -nos dice- la Maga vos te vas a lanzar un día a uno de esos ríos”. Para a continuación afirmar Horacio Oliveira de ella, y de sí mismo: “Yo contemplo los ríos metafísicos desde los puentes, pero ella los nada”. ¿Quién es la Maga? “Es un camino, nos afirma tajante Horacio, la literatura es otro”. En la literatura alemana nos encontramos en el Drama de Fausto con Margarita; según Goethe, ella es “lo eterno femenino” que nos guía a las alturas... En un momento clímax de *Rayuela*, Horacio desciende en un montacargas a la morgue de un manicomio. ¿Qué fue a buscar allí? Según el autor, una cerveza helada en el frigorífico donde se encontraban hacinados los muertos. El lugar de la locura se convierte así, para Cortázar, en el de la muerte; el no lugar de la razón parece abrigar una lectura maléfica que se desplaza, como una atroz metonimia, hacia el reino de Thánatos. Según mi valoración personal, después de mencionar a la ninfa Eurídice secuestrada por la

noche plutónica, el personaje descendió al infierno en busca de la ironía.

Creo que la propuesta literaria que nos hace el escritor argentino sobre un indefinible ‘roman comique’, encierra este raro modo de asumir la existencia. Según el ‘roman comique’, lo único que importa en una obra, es su proceso de gestación, y al exponer esto colinda con una idea de Borges, quien escribió algo bastante similar: Cualquier obra humana es deleznable, pero su ejecución no lo es. Es por tanto la obra literaria, en su perenne calidad de gestación, lo que hay que atreverse a mostrar al lector, para que ella lo arrastre en su agonía, en su inquietante estado de latencia. Toda obra, independiente de su naturaleza, es perecedera y no podrá resistir el paso devastador del tiempo; incluso las pirámides de Egipto se derretirán algún día ante el sol implacable del desierto y se convertirán en mierda de camello. Intentar entonces, una literatura completamente opuesta a nuestro tiempo, que represente un retorno a un tiempo absoluto, a una hipotética Edad Media de la cual esperamos, para nosotros, una discreta “santidad no religiosa”, es lo que nos exige además el ‘roman comique’. Pero la concepción del ‘roman comique’ expresa todavía una nueva certidumbre, extraída esta vez del milenario credo católico romano: “No hay salvación posible si no es con todos”.

Con esta última declaración, el escritor se enfrenta a la médula del concepto burgués de Modernidad. Pues en ella el hombre ha quedado aislado del resto de los hombres, atrapado en el interior del estrecho interés individual, viéndose obligado a renunciar al fundamento moral de la libertad, y al significado universal -gregario- de la salvación humana. Ya que es mediante la atomización de los sujetos políticos, que se expresa con fuerza, la raíz luterana y liberal de la actual concepción de sociedad. La restitución en el hombre de su hambre metafísica, del concepto más radical de su libertad, y de una doctrina de la salvación que comience por las virtudes del altruismo y la compasión, nos conduce, sin embargo, a una de las visiones más introspectivas de *Rayuela*: “debajo de los párpados, con los ojos vueltos hacia dentro (...) se salía a una playa desierta, a una extensión sin límites”; a una obra plural. Una obra que, al invertir sus procedimientos, fuera capaz de crear a su autor, y que condicione así sus modos, sus vivencias, sus deslices involuntarios de conciencia y

el indiscreto afán de la memoria... Esa *rara avis* que podría muy bien volver a nacer entre nosotros, desplegando sus alas de maravillosa libélula, mostrándonos sus pulidas armaduras a la luz de un nítido atardecer de invierno.

Horacio Oliveira creía que el amor le era útil porque le revelaba propiedades hasta ese momento desconocidas de su ser. Luego supo que su amor era impuro, puesto que el verdadero amor no espera otra cosa que el amor mismo. (“Una pequeña mano un poco húmeda por el amor, o una taza de té”). ¿Era Cortázar el último romántico de un siglo sin dudas procaz? Según el propio Cortázar, el escritor romántico aspira a ser comprendido y el escritor clásico a dejar una enseñanza, mas él aspiraba a un lector cómplice a quien invitar a las urgentes tareas de la solidaridad, a una extraña comunión que le hiciera regresar de su angustiada soledad, de un egoísmo secular, para entonar juntos himnos de alabanza y desplegar banderas al viento. ¿Era ingenuo Cortázar? Él tenía la terrible inocencia de los apóstoles y la fatal ingenuidad de los mártires. No obstante, él también podía reírse de esas metáforas, ya que aspiraba a una obra que fuera una autocrítica constante, incisiva, irónica, mordaz... y dejando siempre puntos suspensivos para que otros los fueran rellenando después. Había además que incendiar el lenguaje, rechazar todo lo que oliera a tradición -“por amor a cosa viva”-, y proceder en lo fundamental como un guerrillero: “usando la novela como quien usa un arma para defender la paz”.

“Estoy obligado a tolerar que el sol salga todos los días. Es Monstruoso. Es inhumano”. Oliveira se levantaba, en ocasiones, con una angustia cósmica y proponía en su lugar una nueva cosmogonía: “un sol que se queda fijo o cambie de forma”. “Un cielo elástico.” ¿Estamos simplemente en presencia de un juego? o, ¿ante una de las necesidades más intrínsecas del espíritu humano? ¿Hay algo prefijado en la composición del universo que nos impide la felicidad y que justifica incluso nuestra angustia? Por qué ese afán de medirlo todo, de juzgar al hombre por una medida y no pensar, en cambio, que cada hombre tiene su medida, su imperturbable reloj sin manecillas y su relojero esencial. ¿Qué es lo que anda mal en los secretos mecanismos del universo, que nos revela que aquí abajo tampoco las cosas funcionan bien? Hay en *Rayuela* una cita del escritor norteamericano Mal-

colm Lowry, la cual, un poeta como Lezama Lima, convirtió en uno de los puntos principales de su aproximación a la novela: “¿Cómo convencerá el asesinado a su asesino de que no se le aparecerá?”. Cómo convencerlo, si para eso tenemos que darle una señal, enviarle una misiva, y eso le revelaría nuestra precaria presencia victimada, que es justamente lo que no queremos recordarle. Porque lo peor no es que el hombre esté condenado para siempre a su soledad, sino que es mejor dejarlo así, pues renunciar a su salvación es el único modo de no hacerle daño, y esto último es absurdo, y se vuelve una consideración lastimosa e inútil. Hay algo imposible en las relaciones humanas que sólo la fe en una revelación superior parece poder resolver. La teoría marxista de la alienación tiene que sumar a una enajenación histórica –socioeconómica– de nuestra especie, una catástrofe cósmica, la cual ha sido expuesta durante milenios por todas las teogonías. ¿En qué lugar esencial, el cristianismo con su doctrina del perdón y la caridad, ha fracasado, y con él la Civilización Occidental? ¿En qué punto de la historia está el comienzo de esa “gran burrada”, la misma que hoy seguimos cometiendo a diario? Realmente necesitamos de un planeta como el del pequeño príncipe, en el que tengamos la potestad de elegir, en un sólo día, una docena de atardeceres.

“¿Ha notado usted, señor director, la escasez de mariposas este año?”. Pocas frases reflejan tanta capacidad de ironía como esta pregunta alojada en una de las casillas de *Rayuela*. La pregunta, “al señor director”, es una burla emitida contra el principio de autoridad. Un fino matiz dentro de un variado pentagrama en el que se aprietan las clavijas de la sensibilidad humana; un llamado que nos previene no sólo ante una catástrofe de signo ecológico, sino inclusive moral. El semiólogo Umberto Eco escribió, que una novela era una máquina de generar señales. Morelli, por su parte, se pronuncia contra el orden cerrado de la novela, preconiza un orden abierto, o, quizás, una ausencia de orden que, en su abertura, deje pasar toda la luz de la realidad.

En una de las tantas “casillas” aparece esta frase de Morelli proponiendo un final para el texto: “En el fondo no se puede ir más allá porque no hay”. La frase se repite a lo largo de la página, la cubre completamente como un impenetrable mural vanguardista compuesto de ladrillos. ¿Qué hay más allá? Después

del lenguaje se encuentra la vida en sus más variadas formas. El escritor argentino se refirió a esto cuando dijo, que el debate entre forma y contenido era un falso debate, porque lo que existía era la relación entre la realidad, expresada por medio del lenguaje, y el lenguaje en cuanto tal. Pero la realidad en sí misma no existe -es tan sólo una hipótesis- ya que, invariablemente, se nos aparece en su constante relación con nosotros. Porque a despecho de Platón sabemos que la idea y el mundo componen una unidad indisoluble, y con Marx entendemos que esa relación es dialéctica, y que la teoría y la práctica deben andar juntas, y que el único momento del espíritu es la ilimitada realidad.

La gran aventura formal asumida en nuestras letras por Cortázar, incitó a una reorganización total del texto y la palabra, a un cambio de signo en el seno de las habituales relaciones del hombre, la palabra y la realidad, y todo eso dentro del contexto de la más irreverente vindicación del arte. Porque *Rayuela* es ese texto siempre en gestación que incita a la rebelión, y Cortázar es ese escritor que quiso arder en su propia obra, mientras la obra lo purificaba. Su obra se prolonga así por un largo camino plagado de señales -algunas incomprensibles, otras repletas de significado- en busca de un contenido al parecer abstracto, o de una música demasiado lejana. Sin embargo, hoy sabemos sin dudas que era aquello que él afiebrado buscaba y que, paradójicamente, nos dejara como extraordinario legado: su singular camino en pos de esa utopía en cuyo final “nos está esperando -trémulo, palpitante, sin ceremonias- el hombre”.

Cuentan que al final, su esposa y él murieron de la misma enfermedad (ella en 1982; él en 1984) y que ella dijo que prefería que “Julio” muriera primero para evitarle así la angustia de su propia ausencia. También escuché decir -me dijo quien los vio- que Carol Dunlop y Julio Cortázar parecían un par de adolescentes tomados de la mano por las calles y los bulevares de París. Ambos están enterrados juntos en el viejo cementerio de Montparnasse, y es costumbre dejar una copa, o un vaso de vino y una hoja de papel, o un billete de metro con una rayuela dibujada, junto a la tumba del escritor.

Cintio Vitier: La Casa de la patria

“¿Murió?... Sólo sabemos/ que se nos fue por una senda clara/
diciéndonos: Hacedme un duelo de labores y esperanzas/ Sed buenos
y no más, sed lo que he sido/ entre vosotros: alma/ Vivid, la vida
sigue/ los muertos mueren y las sombras pasan/ lleva quien deja y vive
el que ha vivido/ ¡Yunques, sonad/ enmudeced, campanas!”.

Antonio Machado

UNO

Cuando en los primeros años de juventud entramos en contacto con un sobreviviente de algo demasiado grande, cuando se accede agradecido al afecto cordial y las cálidas palabras de un extraordinario investigador de la poesía, de un archiconocedor de la vida y el pensamiento de José Martí, compañero de jornadas de José Lezama, sentimos como si el destino nos hubiese colocado en una situación única, y que nos hemos asomado al borde esencial desde donde se contempla en lontananza la hondura escatológica de lo cubano. Porque conocer a Cintio significó para mí el discreto camino de una bienaventuranza.

Con la muerte del poeta desaparece el último gran representante del movimiento artístico-literario *Orígenes* (le sobrevive su esposa, la notable poetisa y ensayista Fina García Marrúz) acaecido en nuestra cultura nacional, entre los años cuarenta y cincuenta del siglo XX republicano. ¿Qué fue *Orígenes*? ¿Una voluntad de consumación del sentimiento de universalidad que había estado operando en nuestras artes y nuestras letras, desde la temprana década del treinta? o, por el contrario, ¿una mirada inmersa en lo nacional que buscaba allí su máxima legitimidad -su singular periplo y aventura- y para ello no vacilaba en recrear nuestra propia tradición, asumida como una postulación hermética, y, a la vez, como un poderoso afán de desentrañamiento e irrupción, en vías de realizar una poética de la verdad y el mundo?

Curiosamente, lo que hay de consumación en *Orígenes* es paja mojada, porque se incorpora, en estricto, a la historicidad cultural de nuestra nación. *Orígenes*, es, esencialmente, una vo-

luntad de nacimiento que tiene la extraña capacidad de seguir naciendo entre nosotros, de continuar estableciendo paradigmas -modelos sustanciales de acercarnos a la cultura- desde su centro de libélula que aletea, cual numen escatológico, postulados epistémicos. Entonces, ¿qué es? Podría apuntarse como respuesta, que nunca se entendieron mejor los fundamentos universales de nuestra cultura, que con el precipitado espumoso -el aceite alquímico cultivado al calor de la marmita- que un día nos dejara esta expresión cultural. Lezama fue el poeta de las afinidades selectas, y su calle habanera de Trocadero devino en metáfora de un trastocar radical -herético, franco, irreverente- de todas las cosas de la humana cultura, las cuales reaparecían permutadas bajo la gracia de un dios risueño y festivo; (en la calle Zanja, en Centro Habana, nos acecha el tigre blanco de los imagineiros chinos, y al mover el interruptor que da luz a mi habitación es engendrada una nueva causalidad que no sólo inaugura, con desenfado, cascadas en el Ontario, sino que reabre los horizontes de la poesía, y, desde ese instante, mi soledad se ha vuelto más llevadera, porque he sabido abrirme caminos entre el infinito de las cascadas, el asombroso tigre blanco, y la soledad humana). Decía Lezama, que lo esencial del hombre era su soledad y la sombra que éste va proyectando en el muro. Sin embargo, para Cintio Vitier la imagen bíblica de Moisés ante la zarza ardiente en medio del abandono (des)comunal del desierto, se convertía en el fundamento gregario de la poesía. Y es que nuestro poeta ha intuido lo que él llamó “el segundo movimiento de los místicos”: el regreso de la soledad -la entrada triunfal en la Civitas- en vías de fortalecer las instituciones humanas. Todo cuanto se ha visto -todo cuanto pudo ver o escuchar Moisés frente al fuego emblemático del desierto-, se convierte ahora en pletórico sentido; la poesía regresa en busca de abrigo a la Casa de la patria, y en ella despliega sus lentísimos rituales, mientras el fuego reaparece en el lugar común de los hombres y sus tareas cotidianas.

Cintio Vitier y José Lezama configuran los dos polos de una misma concepción; para el segundo, la vida se presenta como una increíble capacidad de disfrute; lo que el poeta debe aprender lo aprende por ósmosis, enteramente sumergido en la noche gelatinosa de la poesía. Para el autor de *Paradiso*, el mundo sólo puede llegar a expresar su interioridad, sus claves más arduas y

secretas, mediante un acto supremo de la voluntad poética. Las esferas entonces se abren: aquí abajo la tierra y sus espirales germinativas, allí arriba el cielo y sus constelaciones de estrellas, entretanto, un infierno, irónicamente vacío, nos revela la ausencia de castigo.

La obra de Lezama no sólo es hija de la imaginación lúdica, sino de un laborioso afán de construir un nuevo orden cultural, en el que el rigor de sus temerarias visiones alcanzaría una expresión totalizadora. Siempre lo he creído así: la obra del gran poeta encierra tanta dificultad, que fue concebida mucho más para ser pensada que para ser leída. Por ello, es que los textos de Lezama nos obligan a la larga a un correlato, a un texto autónomo y paralelo, a un cubrefuego que reorganice el libre horizonte de las interpretaciones. De algún modo, Vitier estuvo exponiendo entre nosotros, el diáfano perfil de ese correlato: volver claro lo oscuro, embellecer la claridad, y formatizar lo abstracto para permitir su necesaria inteligencia histórica, fue una de las tantas tareas que nuestro poeta se impuso dentro del contexto de la poética y la herencia origenista. Hay así en Vitier una innegable vocación historicista, la cual es entendida como un espacio absolutamente integrador, donde lo lúdico debe ceder paso a la reflexión más sosegada, y lo ético se incorpora como principal motivo de la vida y el mundo. De esta manera, el autor de *Lo cubano en la poesía*, fue uno de los mejores exponentes de una idealidad cultural que hundía sus raíces en nuestro siglo XIX.

Cuando en uno de los primeros encuentros que sostuve con el poeta, indagué por el contenido moral y estético de “las fugas” atribuidas a Arthur Rimbaud, Cintio sonrió con indulgencia, para decirme sentencioso: “la evasiones de Rimbaud fueron siempre hacia la realidad”. El poeta podría elegir la trashumancia, o decidirse habitar bajo la sombra de los graves portales capitolinos, escogiendo para sí el ágora o la soledad, mas siempre frente a él estaría la terrible advertencia: Si tu obra no es auténtica, si transgredes tu vida y tu pensamiento debido “al falso imaginar”, te convertirás en pasto de la Esfinge.

Los imagineros de *Orígenes* recorrieron una órbita feliz, en la que nos mostraron que los orígenes de nuestra cultura estaban en el futuro y que los verdaderos poetas -los esenciales- estaban aún por nacer entre nosotros. En *Orígenes* cada poeta tuvo su

propia escala, su personalísimo registro. Vitier, entre ellos, casi siempre prefirió pulsar la cuerda de la entonación más simple, ya que el escritor se empeñó en hacer proliferar su poesía por ese espacio transicional en el que el poema parece alcanzar la translúcida transparencia de la prosa. De este modo, la poética de Vitier presupone el fin de las iluminaciones maravillosas, -la Casa desarbolada, hundida hasta la raíz entre cuatro columnas de humo, mientras los emidosaurios vagan bajo un cielo plomizo de ocaso. Él fue, sin dudas, muy consciente de este hecho: concibió la expulsión, la incomprensión y el escarnio, ocurridos allá en la intemperie, el destierro equívoco, el peregrinaje agónico y circular en busca de una tierra prometida, como el primer movimiento de una vasta antropogonía. Lezama fue siempre el poeta del primer movimiento, sus selectas espirales de humo fueron solamente una señal de la pertinaz trashumancia a la que estuvo condenada por siglos la poesía. Pero existe un principio bíblico: Moisés -según la tradición judía, el autor del Pentateuco- habría concebido un legado estéril si no hubiera regresado a fundar junto a los suyos. Paradójicamente, la infinitud avasalladora del desierto proponía un término, un finiquitar cargado de sentido en aras del retorno; todo lo aprendido debía ser reintroducido en la cultura de los hombres, y la poética del mundo comenzaría a ser redefinida, reorganizada, como la poesía para el mundo. El legado inmemorial, los anales de espuma de la poesía, se aprestaban para este segundo movimiento liberador -buscando convertirse en memoria, cristalizar en el significado- porque, según Vitier, la Ciudad se vestía de fiesta y convocaba a los poetas: Era Enero de 1959; “ese punto irradiante al que siempre debemos volver...”

Dos

La correcta disyunción entre la verdad o la mentira de las cosas se aparta de lo que la tradición ha concebido desde siempre como el sentido y la misión del poeta y la poesía. Porque el poeta es el gran imaginero, el contumaz propalador de mitos, el arriesgado volatinero de la palabra, el sempiterno trasgresor de todos los significados. Por su parte, el llamado por los poetas “mundo verdadero”, se nos aparece como un postulado abstracto de la conciencia estética y moral. Porque aquello que el poeta

ha venido comprendiendo desde milenios como verdad, posee una inevitable carga de idealidad, de transpolación de la mirada hacia el mundo de las esencias puras e invisibles. Y el mismo pensamiento que nos hace ver el desarrollo histórico, como la lenta configuración de un porvenir hermoso y ético, es el que le formula ésta petición de principio al mundo: la peregrina petición de que sea verdadero; que su verdad más intrínseca fuese la razón de ser del poeta y su palabra.

¿Es la verdad, de esta manera entendida, la intención suprema de una poética del mundo? Y, ¿ésta quedó así inserta en nuestra cultura, como la búsqueda nuclear del movimiento *Orígenes*? O, ¿fue, como algunos afirman, una traslación del sentido y el propósito de la idealidad origenista, en la que la idea de una teleología nacional, elaborada en su momento por Lezama, resultó recapitulada por Vitier, reconducida intencionalmente por él hacia los predios de una muy específica realización histórica?

Es bueno recordar que lo que hay de juego metafórico en *Orígenes*, de instancia prominentemente lúdica, conspira contra cualquier intento de plasmación histórica de su legado. Mientras su principal orientación gnoseológica, sustentada en la pretensión de un conocimiento fundamental de lo cubano, colinda con una interpretación histórica *sui generis*, eminentemente metahistórica, que obedece a otro campo de expansión e intelección de la cultura, estrictamente basado en la sensibilidad y la capacidad de especulación del artista. Es en ese terreno que *Orígenes* se nos presenta no sólo como un postulado teleológico, sino, además, teológico, ya que a una doctrina de la finalidad histórica -extraña a la historia misma-se le añade la abstracta intelección de un mundo “ideal, necesario y verdadero”.

Sin embargo, esa provocativa postulación de la verdad, que se entremezcla con el mito y la fábula, y que fue adjudicada a la labor del poeta trashumante en las largas noches de su soledad, no encuentra su finalidad en sí, por el contrario, semejante verdad sueña con verse alguna vez inscrita en el portalón de las instituciones humanas. Sueño vegetativo de la poesía que, de llevarse a cabo, haría retroceder al desierto y expandiría los límites de la Ciudad favorecida. Vitier creía que la misión más alta del poeta se encontraba cifrada ahí, en la compleja cuestión del significado: resignificar la poesía para hacerla volver de su ma-

rasmus de siglos, en vías de un compromiso con nuestra historia nacional, donde se vería por fin realizado el gran sueño secular de la emancipación. Y esto se traducía en una instancia obvia: Cuba es la patria de Martí. Por lo que, de lo que se trataba era de consumir el programa aplazado de la poesía, y, de esta manera, el proyecto de la liberación encontraría su fundamento último en la poética del mundo.

Existen unas invocatorias páginas de Lezama -*La Casa del Alibi*- escritas en la década del 50', y encontradas por Vitier a mediados de la década del 80', las cuales hablan de una futura reconstrucción de la nación cubana, expresándose alegóricamente al referirse a una humilde casa campesina en la que habita "el alma de la patria". Ese lugar podría ser muy bien la Casa del significado. Para Vitier, la Revolución de Enero había hecho regresar a la poesía de su incausalidad, para convertirla en la expresión causal de un pueblo, mientras la palabra ya no era patrimonio exclusivo de los poetas, sino que había devenido en el principio unánime de una Ciudad emancipada. Y todo eso acontecía por primera vez, y de un modo único, porque aquella era "la Revolución de los humildes, para los humildes, y por los humildes"; la milenaria utopía -consustancial a la espiritualidad cristiana- desentrañada de la historia. Pero Vitier no ignoraba los enormes peligros a que nos entrega el tiempo sucesivo -esa angustia básica ante lo corrosivo- y, por tanto, la imperiosa necesidad de volver siempre al lugar donde brotan las fuentes primordiales; allí, en ese instante providencial, donde poesía e historia acudieron a encontrarse, y en el que ocurrió el pacto más fundamental de nuestra historia y de nuestra cultura; allí donde por primera vez a la poesía le fue permitido expresar su significado.

No obstante, el poeta y amigo ya fallecido, Ángel Escobar se dedicó, en una ocasión, a repensar estos versos de Vitier: "El hijo pródigo": "Me fui lejos, a ver qué había/ Pasé por un fuego clandestino/ Estuve solo entre los míos/ Un leño ardía, la cal ardía blanca y ciega/ Regresé con despojos que yo no deseaba/ Terrible es el deseo del deseo...". ¿Qué realidad fundamental pudo vislumbrar Ángel en estos versos, cuando amargamente él mismo nos dice como preludio de su propia cita: "(...) todo acabado de nacer y en devenir, naciendo, como principio y fin de lo inabregable"? ¿De qué rara visión parecen haber regresado despa-

voridos los dos poetas? ¿De qué catástrofe inevitable, aunque tan consustancial a lo que somos como nuestros propios versos? ¿En qué momento tan ajeno, el poeta se vio obligado a reconocer la nuda realidad del mundo, y comprender entonces que esa realidad era terrible? ¿Fue la misma dolorosa certeza que condujo a Ángel Escobar a repensar estos versos, la que llevó a Cintio Viiter a escribirlos? Y, ¿qué es en definitiva lo que hemos venido llamando, junto a los poetas, “el mundo verdadero” edificado en franca oposición a la realidad concreta y específica de las cosas?

Decía Federico Nietzsche, que si la verdad nos entrega consuelo y bienaventuranza es falsa, porque nada hay más difícil y doloroso, añadía, que la auténtica búsqueda de la verdad y el conocimiento. Acorde con ese estado de ánimo podríamos volver a preguntar: ¿La historia siempre fracasa porque no tiene sentido, o es su propio sentido lo que nos conduce paradójicamente al fracaso? Es decir, ¿estamos obligados a fracasar como individuos -y con nosotros toda nuestra escala de valores- al ser arrastrados por el movimiento abstracto e indiferente de la historia?

La pregunta por el significado nos arroja inermes a la soledad del desierto, a la terrible blancura del cosmorama abisal. Hay un lugar común -cíclico- de nuestra historia nacional donde las relaciones humanas, los más caros afectos, la vida, la economía, y las instituciones son sometidos a una implacable saharización. El poeta nos cuenta haber regresado de allí “con despojos que no deseaba”, mientras su propio deseo se le iba volviendo ajeno. Escobar, por su parte, nos vuelve a decir en una línea que abunda en la angustia metafísica del hombre y su poesía: “(...) velo intraspasable, signo sobre signo, añorando siempre el Significado”.

Cintio me expresó, en una ocasión, que Lezama siempre les dijo a los origenistas, que a la única generación a la que se debía pertenecer era a la de José Martí. No obstante, su actitud política refleja lo que en esencia vio, creyó y esperó su generación de la Revolución de Enero: un compromiso que él mismo consideraba existencialmente insuperable.

También inspiradas en “El hijo pródigo”, Ángel Escobar escribió estas palabras: “(...) el espíritu quiere encarnar, romper la máscara, dejar de ser signo, ser: se sabe parte caída de lo velado, su insistir inexcusable quizá busca remedio en la aceptación y la confianza...”. Hay algo en la Revolución de Enero, -si incorpora-

mos estas preguntas sobre el valor de la confianza y el insistir en la aceptación, de las que Ángel hablaba con tanto énfasis-, que parece haber fracasado de un modo fundamental. Tal como si volviendo a extraviar el significado, el poeta se viera condenado a iniciar un nuevo período de trashumancia, y la zaharización se impusiera en lo más íntimo y desolador de las relaciones humanas. Volviendo a quedar desarbolada la Casa de la patria, al retorno del poeta a la soledad más implacable, se le suma la crisis de la Ciudad, el deterioro mortal que hoy sacude sus instituciones y con ello, el naufragio de cualquier bienaventuranza.

Decía Carlos Marx que el capitalismo, en cualquiera de sus formas, condena al hombre a la soledad, —como norma capital de la saharización del mundo moderno. Por lo cual, la crisis que nos sacude no es metafísica, es mundial y es histórica. No es, por tanto, consustancial a la condición humana, sino producto de un proceso histórico que ha terminado por revelar globalmente sus fallas. Por lo que, ¿existe, en esencia, el mundo ideal, justo y verdadero, como verdad concomitante con el desenlace teleológico de la nación cubana, tal como lo concibieron y esperaron los maestros origenistas? Lo importante es saber que los poetas son los guardianes de la palabra, y que debemos creer que sigue siendo posible —como pensaba Vitier— hacer regresar el significado a su más legítima condición, contigua a una refundación de la vida y la Ciudad, en la que el lastimado fundamento de las cosas fuese devuelto al mundo y la poesía lograra su anhelada historicidad.

Tal vez lo que sucede es que el artista ha comprendido por fin la aviesa ambigüedad de las cosas, y sabe, además, que ya no hay certezas, y que el arte es el gran muro levantado por nuestra especie frente a la implacable facticidad de lo real. Si partiéramos de la realidad de esta aceptación, haríamos regresar la cultura a su condición elemental de metáfora, y la poética del mundo nos hablaría, en consecuencia, de una añeja verdad que busca ser reinstalada en la vida de los hombres, para verse penetrada por su sentido más hondo: ser, a la vez, vehículo de comunión y de diálogo; tabernáculo y ágora. La vida y la muerte, la agonía y el exilio, dejarían de ser entidades aisladas, mónadas ajenas entre sí, para devenir en porciones fundamentales del movimiento metafórico e integrador de la historia. Por fortuna, abundan en el desierto las verdades iniciáticas; el precio de la soledad nos

conduce a contemplar sin miedo las maravillosas imágenes, y a comprender el ministerio civil al que están predestinados los poetas. Como pensaban los grandes imagineros de *Orígenes*, es el movimiento inevitable y fundacional de la poesía.

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

Exilio y metáfora

Los puentes de Fayad

El poeta alemán Rainer Maria Rilke escribió que “lo hermoso no es otra cosa que el comienzo de lo terrible”. Saber ver, contemplar hasta el fin, es la tarea esencial que hace de la poesía un modo de estar en el mundo y de entregarle una justificación a la existencia. Por ello, el poeta necesita de los versos, son vehículo de algo que de otra forma jamás podría ser expresado, y donde se hace visible su extraordinario periplo en vías del lejano sueño de sí mismo.

El poeta católico cubano Cintio Vitier afirmó que “en todas las teogonías el hombre es siempre el expulsado”. Existe un credo milenarismo sobre la condición humana, que nos fue remitido mediante un plano simbólico el cual relata el origen dramático del cosmos y la vida. El cielo, en su inaccesibilidad, se convierte así en la suprema metáfora concebida por el hombre, entretanto, todo expulsado es un buscador de significados, alguien a quien el extravío de su existencia no le ha hecho olvidar completamente la antigua condición de su naturaleza. Y es la experiencia del exilio la que mayor concomitancia posee con ese hondo sentimiento metafísico, con esa alegórica caída en el abismo, que en *El Antiguo Testamento* se representa como la pérdida del paraíso, la devastación sucesiva del templo en Jerusalén, y el éxodo varias veces repetido. Las piedras de Jerusalén que son lanzadas sobre los cuerpos de los inocentes, configuran la memoria cristalizada de esa excomunión original; la metáfora devuelta a su condición primordial de guijarro.

Hay un exilio nuclear para los poetas que se establece como escenario providencial de la Modernidad artística y literaria: París. Pero obviamente, París no es Jerusalén, podría ser incluso, su antípoda. La Ciudad de los profetas alcanza su significado como resolución en la tierra del cometido del cielo; allí se va a orar y a acercarse al sentido ulterior y transmundo de las metáforas, mientras se hace patente la ausencia que dejaron siglos de silencio

y de muerte. Si Jerusalén sobrevive en el sueño abstracto de las tres grandes religiones monoteístas, París, sensual y pagana, disfruta, por su parte, de ese politeísmo típico de una profana Modernidad cultural. Sin embargo, hay un modo especial de sensibilidad que, en ocasiones, colinda con el sentimiento metafísico propio de las religiones y, a veces, no hay nada más significativo, que el contexto en que el artista ha decidido inscribir su sensibilidad como sus búsquedas estéticas más originales. De esta manera, las persistentes lloviznas sobre los rojos tejados y la frialdad de las brumosas mañanas parisinas, evocan la fe nacida en los días inclementes de Jerusalén. Julio Cortázar definió la Ciudad, del mismo modo con el que puede ser también definida la Ciudad de las tres religiones: “una inmensa metáfora”. La simetría es exacta: Jerusalén es el mítico lugar de la expulsión; París, ese no menos mítico lugar en el mundo donde van los expulsados. La Ciudad del Sena es un lugar fundamental porque en ella, nada -ni siquiera el dolor- es ajeno. Por ello, cuanto se dice de París deviene en expresión alegórica, incluyendo las formas más simples y elementales de la vida; un sitio en el que la mirada moderna reconoce en cada signo los designios de su propia conciencia cultural, de la misma manera que la llegada de las primeras lluvias, y la caída de las últimas nieves, anuncian el retorno invariable de la primavera.

En París uno de los más importantes poetas cubanos de la segunda mitad del siglo XX, Fayad Jamís (1930–1988), escribió en su poemario *Los puentes*, lo que podría ser tomado como una anotación efímera, casi circunstancial, pero que revela el espíritu mismo de su relación personal con la Ciudad, y que fue expuesto en el más elemental y mundano de los versos: “(...) alguna vez la lluvia arrastrará las hojas secas”. Un verso como este parece anunciar la aparición de los poetas conversacionales, coloquiales, en el sentido que lo pedía Antonio Machado: la más simple y, a la vez, la más íntima de las alocuciones. Vuelve a decirnos Fayad, a la manera de un paseante solitario que anota en su cartera de estudiante sus visiones, cual boceto perdurable del vasto cosmorama en el que se inserta por derecho su poesía: “Esta mañana el Sena corría/ bajo los puentes como un camino solitario/ las flores de los álamos caían sobre el agua gris/ Los mendigos dormían al sol en la orilla (...)”

Fayad, nacido en Zacatecas, México, de origen libanés, cubano por adopción y convicción, poeta y pintor, en los años 50’

del pasado siglo vivió una larga temporada en Francia. La escritura de un texto de características tan poco frecuentes como *Los puentes*, contextualizado en París y publicado en La Habana en una fecha tan temprana como 1962, coloca al poeta y a su poesía, en una peculiar situación, preámbulo o antecedente literario, quizás de un exilio mucho más definitivo, ya que el poemario posee la maleabilidad que permite una doble interpretación. Si bien en primera instancia, *Los puentes*, en su momento histórico, fue una evidente alusión al fin del exilio intelectual, en vías de un compromiso efectivo con la nueva sociedad emergida a partir de la Revolución de 1959, el carácter abiertamente exógeno del poemario brinda una segunda lectura: Las visiones de la capital francesa evocan con demasiada fuerza un mundo paralelo al nuestro, a veces transido, pródigo en su inevitable lejanía, promiscuo en su culta naturaleza, tolerante y ameno en sus divagaciones ociosas, disfrutable en sus constantes ejercicios de soledad, aunque no por ello menos inusual. En ese mundo, que el poeta nos dibuja, se puede vivir asombrosamente solo, sintiéndose sumergido en la marea de los accidentes culturales y encontrarse descifrando hermosos deslizamientos de sentido, porque otros soles y estaciones nos acompañan siempre, dormitando desnudos sobre el puro placer de la expresión. Hay mucho de estas cosas en *Los puentes*, que, como su nombre lo indica, pone en riesgo lo preestablecido, al tender caminos, puentes, entre ambas riveras, entre lo conocido y lo por conocer; Cuba y el resto del mundo. Este poemario es probablemente el texto más foráneo de la llamada literatura cubana de la Revolución, a pesar de esto, los fundamentos éticos que permean desde el principio la escritura, le imponen a Fayad el retorno y la reconciliación con esa sustancia rugosa y medular que está más allá del lenguaje, y para ello no importa que el instante que el poeta le dedique a las palabras abarque toda una vida, singularmente ellas son lo accidental de esa vida, el cultivado hito entre la reflexión y la realidad.

Vuelve de nuevo a decirnos Fayad: “Hay que decir la verdad aún cuando en la noche terrible/ no sabemos si el amor el olvido o la muerte nos esperan (...) como las velas de los barcos/ desgarrándose en la furia del aire”. ¿Podiera *Los puentes* ser leído como una experiencia límite de la existencia, acaso de la palabra? Si Jerusalén conserva entre sus anales el Libro de Job, no

es porque éste sea el más bello de los textos, sino porque pocos documentos en la historia, expresan con tanto vigor el grado de desertización a que puede llegar la conciencia humana; ese apartamiento insustancial que priva al hombre de naturaleza y omite de paso sus significados. El miedo milenario al desierto -padecido por Job ciego- “es el miedo a quedarse sin imágenes”; cuando el poeta José Lezama quiso hablar del *horror vacui* lo expresó de esa forma. El Sahara se vuelve así en la otra “inmensa metáfora” que rodea peligrosamente las ciudades de los hombres, y se refleja en la paradójica historia de un pueblo del desierto -el judío- que se prohibió a sí mismo las imágenes. Por ello, si como exilio se entendiera la desrealización de la conciencia, y esa tenaz despersonalización de los afectos, que nos obliga a buscar pobres sucedáneos en las cosas más heteróclitas, donde la vida se fija a un antes y un después cardinal, indiscutiblemente ese no sería nunca el exilio experimentado por Fayad. Ya que para él, París guardaba siempre una resonancia, pues allí toda expresión encontraba su objeto y cada objeto su poética inevitable. De este modo nos corrobora el poeta, estableciendo la indisoluble unidad entre la Ciudad y el hombre; la imagen y el calor del fuego: “en la ciudad y el corazón arde la misma llama”.

“Frente a uno de esos puentes escogeré mi casa/ tal vez aquella de la cortina roja en la ventana”. Leyendo estos últimos versos se podría volver a preguntar, ¿no es acaso la búsqueda de un domicilio definitivo la tarea medular de la poesía? ¿La llegada al hogar después de años de éxodo y desamparo, felizmente dispuesto para una nueva comunión con la palabra? ¿Podiera significar París el fin del exilio? Responde el poeta: “(...) Yo regresaré a La Habana en una bicicleta/ Las mujeres que pasan por la acera/ van dejando una estela de fuego blanco”. Lo excepcional es que el retorno que propone Fayad, es un retorno lúdico, irreverente, sin concesiones, porque él se ha ido a París a vivir una de las más intensas experiencias poéticas, y su regreso no estaría justificado, si no trajese de vuelta las porciones más irreductibles de esa estancia. En los largos paseos por senderos ciudadanos que reavivaban la experiencia pura de la poesía, la sensibilidad ha descubierto bifurcaciones que alteraban sus visiones, y en cada accidente del paisaje el poeta hallaba los dones siempre en gestación de la insólita surrealidad:

“Aquel que no había dormido/ porque andaba buscando el delgado cristal/ que se extiende como una daga entre el sueño/ y la realidad/ se detuvo por un instante en la puerta del café (...)”

Fayad, extraviado entre los puentes y los bulevares, supo poner tasa a su lejanía por medio de sus versos. El poeta nos habla de un París donde la irremediable soledad del artista tenía el contenido de una gran misión. Mas, ¿es ciertamente el poeta el gran ingenuo de la palabra? Si la vida como la historia fueran saharizadas, desvirtuadas en sus postulados más intrínsecos, nunca se nos facilitaría una salida inocente, debido a que el ángel que pudo vislumbrar nuestra mirada era el más terrible, aquel que los poetas intuyeron en la inopia de las tardes vacías. “A los asesinos es fácil descubrirlos”, nos recuerda Rilke, como queriendo expresar lo pavoroso e incierto que se oculta, y nos acecha, en los intersticios en sombra de la palabra.

De visita en La Habana hace algunos años tuve la ocasión de darle a leer a un amigo un poemario personal, el cual tenía como exergo unos versos de *Los puentes*. Mi amigo me miró dubitativo y escéptico, y me hizo la observación crítica de que mi experiencia del exilio en nada se asemejaba a la de Fayad. Redactando este ensayo pude constatar la diferencia abismal que separan mis años vividos en los Estados Unidos, del París de las grandes memorias y las hondas experiencias poéticas. Entonces, ¿por qué ese empeño en pensar y repasar *Los puentes*? Hacer o leer poesía es un modo legítimamente humano de luchar contra la alienación; mas, sobre todo, se lee y se escribe para saber que no estamos solos, y que hay algo irreductible en nosotros mismos que busca darle sentido incluso a la más aviesa soledad. El exilio no es sólo el más largo de los viajes, es un estado de conciencia, a veces una mala conciencia; un prolongado sentimiento de abandono y expiación. Pero, paradójicamente, son las lluvias más inclementes las que mejor alimentan el pensar metafórico, no importando en qué región del mundo nos encontremos... Vagando ocioso por las calles y los puentes de una de las barriadas más pintorescas y apacibles de Miami Beach, la callada contemplación del paisaje me hizo evocar algunos de los versos más cercanos de Fayad: “Allá arriba cantan los niños/ el viento huele a pan fresco (...)/ Tú no oirás el último sollozo del mendigo (...)/ Tú no oirás el ruido de ese tren que se aleja (...)”

La rosa de Rilke

Resulta verdaderamente llamativo que el notable poeta y ensayista Roberto Fernández Retamar (Cuba y 1930) hace escasos años escribiera el poema, “Alguien me pidió una rosa de Rilke”, el cual contiene versos de desasosegado acento autobiográfico: “(...) En La Víbora lejana, mi total cercanía / Registro viejos papeles amados y escojo estas rosas / Escritas por la mano absoluta del poeta / Luego sería la rosa final, la de la espina”. ¿Es el mismo poeta de estos versos el absolutamente prendado de una utopía política, en la que el discurso esteticista debía ceder paso al sueño más insurgente, mientras aclamaba ardientemente el impacto de todas las exenciones de la Revolución de 1959 sobre nuestras letras?

Previendo los peligros que acechaban a la poesía a partir de la proclamación de una impositiva cultura popular, el poeta alemán Heinrich Heine, activo simpatizante de las ideas socialistas, le confesó a su amigo Carlos Marx, que tenía miedo que los obreros “terminaran por sembrar patatas en su jardín de rosas”. ¿Fue luego una reacción eminentemente tardía ante supuestos desmanes cometidos en el territorio de la poesía, lo que hizo a Retamar salir a defender, casi al final de su vida, su amado jardín de rosas e invocar a Rilke, uno de los supremos representantes de una culta elite europea? ¿Un regreso, acaso un signo de admisión, a esa lejanía esencial, al parecer irreductible, que viene padeciendo desde siglos la poesía, y que es, sin embargo, su “escudo de nobleza”, su muy privativa condición? La cual alude sin afectaciones a la naturaleza exiliada de todo poeta y sus palabras; a la escabrosa situación de inmigrante perpetuo para quien, encerrado en su sueño moral, en su legendario utópos político, y en su intransferible desasosiego existencial, comprende que ya no es posible el retorno, y su fe asume entonces la anchura de las certezas metafísicas, y el regusto amargo y nostálgico que sólo pueden traer las batallas perdidas.

La batalla perdida, pues fue a la que nuestra abstracta existencia nunca asistió. Fernández Retamar asume como suya la culpa por esa incapacidad proverbial del poeta para llegar a tiempo a las citas concertadas con la historia, mientras fue otro el que estuvo siempre en su lugar. ¿Dónde estaban en ese momento el poeta y la poesía? En el exilio, en el inxilio; en el exilio indis-

tinto de la geografía o la cultura; en el inxilio equívoco -interior- donde el poeta enumera, como las cuentas de un rosario, el algebra imposible de su alma. Pero es 1° de Enero de 1959, y Retamar saluda la llegada de la joven Revolución con estos versos:

“Nosotros, los sobrevivientes / ¿A quiénes debemos la sobrevivencia?” / ¿Quién se murió por mí en la ergástula / Quién recibió la bala mía / La para mí, en su corazón? (...).”

Es el canto de Jeremías bíblico. Sin embargo, no debería caber duda que lo dicho en ese momento fuera sustantivamente honrado, y que la honradez sea la precondition existencial que nos exige desde siempre la poesía. Si siguiéramos el decursar de un pensamiento políticamente comprometido como el de Retamar, e hiciéramos además uso de las alegorías bíblicas, podríamos decir que la poesía había estado en cautiverio por todos los años de la República de 1902, y la Revolución parecía liberarla, haciéndola regresar de un éxodo de lustros, al convocar a los poetas para construir juntos el gran proyecto histórico de la nación. Para Retamar el deseo -fuerza matérica de la poesía- se hacía tangible, se objetivaba, y dejaba atrás su antigua vocación lúdica, para colocarse al alcance de las manos que trabajaban. Nuestro deseo, largamente alimentado en el destierro, volvía así a su condición fundamental: ser la materia de la creación, la sustancia indivisa para ejecutar la arquitectura del sueño.

Pero, ¿qué sucedió en nuestra historia nacional, en la vida del poeta, para que en el ocaso de su poesía volviera a invocar a la bien amada rosa de Rilke, su exquisito perfume, como una añeja necesidad que buscaba expresar la sensibilidad trasgredida del artista por el paso devastador de los años y las utopías? ¿Por qué entre sus poemas se lee ahora al ambiguo arte conjetural, y le hace decir a Jorge Luis Borges lo que pudo muy bien decirse a sí mismo, como tanteando con ello los pequeños resortes metafísicos de la existencia? “Lamenté no haber tenido el valor de mis mayores (...) / No se olvide que no soy quien escribe estos versos / No los escribe nadie”.

El bibliógrafo cubano Rafael Rojas curiosamente ha sintetizado el peligro que se cierne sobre Cuba a las alturas del siglo XXI: “(Llegar a ser) una democracia sin nación, un mercado sin república”. Mientras que una historia personal “estrechamente entrelazada con el destino de la nación”, haría que esos males

históricos atenazarán inclementes la existencia del artista, convirtiendo su arte en la postulación exclusiva de su fe, en un credo sin posibilidad de comunión, y, a su propia vida, en la memoria errante de una antigua raza.

Cambiar la vida

“En un rincón de la Plaza Furstenberg en París he dejado una pequeña maleta invisible que acostumbro a mirar a través de un espejo de grano muy unido que encontrara en el sitio en que la maleta reposa. A muy pocos pasos de ese lugar absoluto he vivido algún tiempo (...)”. Nos dice el poeta cubano José Álvarez Baragaño, (1932–1962). ¿Bordea el creador los linderos de la estética surrealista? Podría decirse que sí, en aquellas ocasiones en que la realidad parece alterarse ante nuestra mirada, yuxtaponerse en planos de diferente origen y difícil ordenamiento, creando raras composiciones, y explorando áreas poco visitadas del vívido entorno. El surrealismo a veces parece ser un experimentalismo -ese “lugar absoluto”, esta “maleta invisible”- de fuerte registro existencial. No sabe cómo situarse ante el problema de la tradición, y por eso la deja en suspenso, en un gesto enfáticamente romántico de desencanto y rechazo.

Cuando el singular personaje de la Maga le afirma a su pareja en un lugar de *Rayuela*, “Hay ríos metafísicos, Horacio, vos te vas a lanzar un día a uno de esos ríos”, nos está indicando la precondition existencial padecida por esos habitantes metafóricos de París que son los poetas, la Maga, Horacio y el propio Cortázar; sus irrevocables talentos suicidas como buscadores *in extremis* de significados. Fue en su novela-problema, *Rayuela* donde Julio Cortázar describió a París como una “inmensa metáfora”, porque la metáfora alude a ese formidable desplazamiento metonímico, a esa alteración radical de la realidad, que la propia cultura provoca. Mas, si nos dedicáramos a la comparación crítica de grandes ciudades metafóricas como París y Jerusalén, veríamos que, en la primera se vive el agónico cruce entre la realidad y el sueño, mientras, en la segunda, la actitud es de una abstracta actitud de espera por algo que no sabemos qué es, y sobre lo que no hay asomo alguno de certeza. La imagen que en París percibe nuestra sensibilidad, es interior, subjetiva, latente. En Je-

rusalén, en cambio, es externa y se erige al modo de un “enemigo rumor” que desde una distancia infranqueable nos observa. Pero para ambos casos se proponen la soledad y la fe como únicas verdades alternativas; ese “permanecer tranquilo en la obra” que pedía en sus epístolas Van Gogh, en su doble condición de hombre de arte y de religión. París, en resumen, es aquella Ciudad privilegiada en el que la historia moderna situó el profano e irresuelto programa de la liberación; Jerusalén, la Ciudad escogida por la tradición milenaria en la que asistimos a los problemas sagrados de la redención y la inculpación. De esta manera, los dilemas que plantea existencialmente el exilio son como una madeja que se enreda entre la realidad y la ficción, la culpa y la ensoñación.

¿A qué región particular de nuestra sensibilidad apuntan con su existencia los poetas que mueren asombrosamente jóvenes? No el más grande pero sí quizás el más radical de los poetas cubanos, Baragaño escribió a los veinte años el poemario, *Cambiar la vida*. El poeta nos dejó dicho allí, que había que aspirar a aquella imagen que poseyera enteramente la realidad de las cosas. Él fue nuestro gran poeta surrealista, aunque al entender la evidente insuficiencia de las palabras a la hora de nombrar la realidad, como el apartamento más inucuo experimentado por el hombre, asumió paradójicamente, un punto de vista teológico. Apartamento y éxodo, de raíces metafísicas, al que el creador se siente condenado, y desde donde clama por aquella imagen preciada que volviera a expresar, de una vez por todas, la antigua realidad, la copiosa plenitud.

Para Baragaño, el poeta se exilia voluntariamente del mundo, persiguiendo una intensa visión interior que pudiese devolverlo a su condición originaria, a la plenitud de su experiencia humana. Mas, el horror a la falta de significados en un mundo carente de imágenes, produce la revancha de las cosas y por tanto, la angustiosa cosificación de la existencia, la cual se nos aparece entonces bajo las formas críticas de la locura o la muerte extrema. Abunda sobre esto el poeta en su “Himno a la muerte”, tomado de su poemario, *Poesía, Revolución del Ser* (La Habana, 1960):

“(...) Morir es caminar por tus abismos/ Es consolar la palidez de nuestro rostro/ En el único cambio verdadero/ (...) En tiempos oscuros de miedo y de locura/ (...) No sé qué rectitud ideal me la recuerda/ Qué reposo innostrable/ Qué peso que no pesa...”

La Ciudad de Baragaño no es así el París al que canta en sus versos Fayad Jamís, porque la Ciudad que éste evoca en sus poemas tiene un ligero acento de manifiesto cívico, y desde él expresa su hermoso sueño político, el matiz social que le acompaña y delinea, no sólo para brindarle una forma oportuna, sino también, para dejar bien establecidos sus inexcusables límites. La poética de Baragaño, si fuese remitida al escenario y al amplio ámbito cultural donde se inscriben *Los puentes*, sería el París de las andanzas nocturnas bordeando las ciénagas del Sena, donde el alma es llevada en bandolera, descendiendo con ella a los íferos de la soledad y la concupiscencia, perdida y recobrada por medio de esos raros contubernios a los que, en ocasiones, suele ser proclive la palabra. Nuestro poeta, muy a diferencia de Fayad, no se encuentra ubicado dentro de los límites convencionalmente preestablecidos de la existencia, su poesía es mucho más imperfecta, sin embargo, por ello más intensa, sobre todo porque nos recuerda el apotegma que André Bretón hiciera de la belleza: “será convulsa o no será”.

Baragaño se ve ubicado en el borde exterior de todos los límites, colocado siempre más allá de cualquier rasgo de prudencia, y, desde ese extrañamiento fundamental, desde ese exilio irreductible, nos habla, mientras recorre sin descanso los peligrosos bordes exteriores de una ciudadela amurallada, lo cual se convierte para él en el único modo o gestión humana permisibles. Y esa señalada ineptitud parece establecer el contenido sustancial de su obra y de su extraordinario periclitar. Por tanto, la poemática de Baragaño sí admite ser leída como una experiencia extrema, ya que nace de la mirada en lontananza hacia las planicies indiferenciadas del desierto donde se sitúan las amargas certezas, el gesto iracundo de Job bíblico ante una inhóspita Jerusalén, o frente a un dios que ha negado a los hombres todas las respuestas.

Indudablemente, José Álvarez Baragaño fue nuestro gran poeta maldito. Su poesía recorre en círculos el camino que va del drama de la existencia individual a la Ciudad políticamente constituida de los hombres, aunque percibe que hay en él un golpe irreparable, una herida grave y tangencial que nada ni nadie podrá reparar. La certeza de esa enorme carencia labra su poesía, acaso su razón de ser, y se siente destinado a una Revolución en

solitario que, según Octavio Paz, es la revolución del verdadero artista de hoy para luego cargar consigo, “el peso desgarrador de la felicidad (...)”

Cuando pensamos en la muerte en 1930 del gran poeta vanguardista ruso, Vladimir Mayakovski, estamos tocando no sólo un hecho paradigmático, sino una de las regiones más sensibles de la socavada intimidad del artista contemporáneo: ¿Por qué se suicidó Mayakovski? Hay sólo dos opciones, la primera es decir que esa pregunta no tiene respuesta, pues enuncia ese hito de vacío, de absoluta incertidumbre, que se suspende como un misterio sobre la vida de ciertas naturalezas privilegiadas: el poeta se suicidó por la angustia pura de vivir, una suprema insatisfacción que jamás podría resolverse. Sin embargo, la segunda opción nos dice que su muerte pudo ser evitada, que su deceso revela el fracaso de una específica política cultural en tiempos del poder de los Soviet. Y supongo es la respuesta verdadera, la que nos deja opciones, la que no se traduce en mera instancia metafísica, ya que parte de la absoluta terrenalidad del artista y de los problemas que, en cada momento particular de la historia, le conciernen.

Cuando llegó la Revolución de 1959 se pensó en un mundo nuevo en el que el socialismo resolvería los problemas que para el artista proyecta la existencia, y que la propia filosofía del hombre encontraría, en la práctica más vivificante, la respuesta a todas sus preguntas. Hoy sabemos que no fue así. El Che, probablemente en el más conocido de sus textos, *El socialismo y el hombre en Cuba*, intentó sortear la aguda contradicción que creaba el binomio de un “Estado del pueblo” y una sociedad asalariada, donde el artista sería un becario estatal y donde, por tanto, su sensibilidad y su inteligencia estarían transadas de antemano con todas las bulas que a diario diseña el poder. El socialismo, hasta donde hoy lo conocemos, no ha resuelto los problemas que proyecta desde milenios el tema de la liberación humana -por el contrario, los ha enrarecido- y el Che fue uno de los escasos líderes revolucionarios mundiales que creyó con honestidad en la necesidad real de pensar y resolver ese inobjetable dilema.

Si acudiéramos a los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* de Carlos Marx, veríamos que el ateísmo filosófico que allí

se proclama, sólo podría verificarse en la práctica coherente de una filosofía política que vindicara sin concesiones la soberanía de la autoconciencia, no sólo en un plano cósmico, sino en los renglones tanto económicos como políticos de la sociedad. Lo que llamamos angustia metafísica, podría ser sólo el modo de cómo encaramos la reflexión sobre nuestro destino individual y el valor que para la vida tienen los significados. Mientras la Revolución social que todos esperamos, solamente sería verificable si la sentimos cumplirse en cada uno de nosotros, en ese espacio íntimo, discreto, aunque medular donde acostumbra a latir la acuciosa sensibilidad del artista y se fragua la soberanía política de la autoconciencia; su anti totalitario ateísmo civil.

Cuando León Trosky, en el México de los años treinta, redactara junto a André Bretón y Diego Rivera, el “Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente”, estaba intentando tocar las puntas de un triángulo equilátero. ¿Es posible todavía cambiar la vida? Es la pregunta que se hizo Baragaño, es la frase formulada por Rimbaud, es el gran proyecto surrealista y las jornadas estudiantiles y obreras del París de Mayo del 68’; es el sueño dadaísta de Tristán Tzara en sus interminables partidas de ajedrez con Lenin, en el legendario exilio de Zúrich de la segunda década del siglo XX. ¿Por qué, y a pesar de todo, hemos persistido por tanto tiempo en apoyar la Revolución de Enero? Porque fue nuestra única opción, no hubo otras. Lo que puede haber de carne de mi vida, lo que pude constatar en el corazón de las esencias, es ese sueño postergado, es esa excusa que no acaba, -a pesar de la mirada extraviada de todos los burócratas del mundo, los grises pontificadores de “la verdad revelada”, los adocenados del gesto, el pensamiento y la palabra. Esa teodicea que no llega, esa aventura solar y estos borbotones de sangre jacobina, y ese lejano exilio irremediable -prudente, antiguo, cómodo, burgués- que mi propia mano me deparó un día. Esa vida preterida, ese exilio que no cesa... esa rosa de Rilke deshojada.

El artista y la Ciudad

De visita en La Habana conocí casi por azar a Irving Vera, un pintor de veintitantos años recién egresado del Instituto Superior de Arte (ISA), el polémico recinto universitario en el que se vienen graduando las principales generaciones artísticas cubanas de los últimos treinta años. Mi permanencia en la Isla se prolongó extemporáneamente, por más de un año y mi relación con el artista tuvo así ocasión de convertirse en una buena amistad. Mas, ¿qué fue lo que me atrajo en particular del joven pintor, del arte conceptual que él generacionalmente profesa, y de La Habana misma, para que aparezcan como razones colegiadas en el presente texto?

El maestro Ortega y Gasset vio en el flujo constante y renovado de las generaciones, protagonizadas por grupos e individualidades señaladas por un determinado talento, y entretnejidas por una cronología común, un cambio de signo, de tal magnitud, que vendría a expresar por sí mismo la naturaleza dramática de la historia. En los últimos veinte años ha ocurrido en Cuba algo que repite esa naturaleza dramática de la historia de la que hago referencia: ¿Una vida precaria concebida en el borde de un probable colapso económico o de una invasión extranjera? ¿Una realidad social que persiste en seguir existiendo al margen de como son entendidas las instituciones y la economía en el viejo Occidente? ¿Un viaje al corazón de nuestra más prosaica intimidad?

La Habana, en su permanente particularidad, es el rostro crítico y más problematizado de la Isla; cada generación que la ha habitado ha levantado allí su escenario, desarrollando en él sus necesidades y placeres, dando apurado testimonio de sí, y, mientras se desvanecía, ha hecho girar, una vez más, la rueda dentada de la historia. Hay diversas maneras de interpretar una Ciudad en la que el arte y la literatura han rendido múltiples y, en ocasiones, memorables aproximaciones. La Habana se nos presenta

como un lugar en la geografía del mundo que para algunos se fue volviendo completamente ajeno -the *Lost City*-, en su honda atemporalidad, y en su todavía más laxa decrepitud urbanística. Siendo entonces percibida bajo las formas lúdicas del deseo aumentado por el tiempo, la distancia, e incluso la hipérbole.

Sobre supuestos como estos La Habana se constituye en su abigarrada naturaleza; en su rara prestancia que le hace asomar su llamativa fisonomía entre el resto de las ciudades del continente. Entre todas las artes que la pueblan, el conceptualismo estético es acaso el que con más fuerza ha incidido en su geografía, por tener la capacidad de ser, no sólo una experiencia cultural, prolongada en el tiempo de las generaciones que la han convertido en vehículo de expresión, sino porque ha logrado, en ocasiones, extenderse ampliamente por el espacio físico de la Ciudad.

La actividad del conceptualismo, junto a otras formas contemporáneas de expresión, ha puesto de manifiesto la superación del hiato ideológico dejado en la década del 70' del pasado siglo por la estética del llamado realismo socialista y con ello, la completa reinscripción de la plástica nacional en el seno de la tradición cultural de Occidente. Desde principios del siglo XIX, con la fundación en La Habana de la escuela de San Alejandro y el magisterio del pintor francés Juan Bautista Vermay, el arte cubano comenzó a tomar directamente de fuentes occidentales sus búsquedas teóricas y formales fundamentales. De esta misma manera, en el período de los años 80', una irruptora generación de artistas -por lo general estudiantes del Instituto Superior de Arte- iniciaron la reapropiación de la experiencia cultural vivida por las Vanguardias estéticas, en la que el arte fue asumido no sólo como una experiencia formal, sino, además, como una aguda experiencia intelectual y lo que, en términos de Modernidad social, pueden significar tales experiencias: La apertura de un espacio autónomo, en cuyo interior se organizaban sin cortapisas fuerzas expresivas, a las que se sumaban como porciones inalienables de la naturaleza del arte, el debate de ideas y la especulación teórica.

Existen acontecimientos que se vuelven curiosamente cíclicos y parecen anunciar el retorno de lo que en esencia somos. Aunque por lo general, no es el individuo quien está destinado a realizar dicho retorno, porque éste se encuentra sometido, invariablemente, a las leyes en fuga del devenir. Por ello, a pesar que

la ex-periencia que se vivió en Cuba en el arte y el pensamiento de los años 80', es irreplicable, hay, sin embargo, un volver incansable sobre los mismos temas, la formulación de idénticas preguntas, y ese desasosiego interior que aflora cuando los nudos que la historia ata no alcanzan a ser solucionados en el espacio y el tiempo finitos de una individualidad o de una generación.

¿Qué temas consustanciales, supra generacionales, pude encontrar en mi joven interlocutor y amigo, el artista conceptual Irving Vera, que representaban, sorpresivamente para mí, el regreso esencial de lo mismo; de esa mismidad que se nos presenta bajo el rostro crítico de lo otro? ¿Sentir en las Vanguardias un legado que no se agotaba en su dimensión estética, sino que ampliaba extraordinariamente el horizonte sociocultural de sus implicaciones? ¿Vagabundeos habaneros existenciales, colocados más allá de cualquier cuadrícula social? ¿Haber hecho quizás de la estupidez una argucia, una estratagema de la inteligencia enfilada frente a toda precondition ideológica?

En las creaciones que a última hora Irving me mostrara, pude notar un modo de componer sumamente simplificado; elementales *collages* en los que había algo radical, subrepticio, que hacía burla, que se burlaba de mí, desprevenido lector del texto-imagen. ¿Acaso esa simplificación a ultranza no conspiraba contra las buenas maneras, contra toda la propedéutica que quiere siempre imponernos el principio de autoridad? Había allí, en esas imágenes ambivalentes, neutras hasta la obscenidad, ¿un signo de resistencia tal vez? Cuando el dramaturgo Alfred Jarry quiso burlar su alistamiento en el ejército francés, no elaboró un depurado programa por la paz, sencillamente se alistó, mas se comportó en la mesnada como un idiota... En mi juventud yo hablaba críticamente de la imperiosa necesidad de elaborar una teoría capital de la idiotez, opuesta a todas las disciplinas y a todas las literaturas. Hay ciertos temas de mi joven amigo, en los que el arte de la composición involuciona hasta asumir caracteres drásticamente embrionarios, y en los que la apariencia del conjunto parece oponerse a los elementos que forman cada detalle del trabajo visual. Algo similar a lo que ocurre en las creaciones infantiles, en las que señorea el carácter difuso de la ensoñación por encima de la convencional representación, y donde las leyes básicas de la composición son trastocadas, reconducidas hacia

ese lugar aculturado que sólo sobrevive en la región del vacío o del mito y que el niño encarna en su refractaria vocación de deconstructor. Cuando John Lennon compuso la canción *Yellow submarine*, no sólo remedaba las viejas tonadas infantiles inglesas, además, construía un tema en el que la estupidez del sentido lo era todo, a fuerza -verbigracia- de su exhaustiva repetición. Desde Picasso el arte moderno viene inquiriendo en estas tematizaciones imprecisas, hurgando con mefítico placer en el *underground* donde descansa lo jamás remitido por la tradición, en aras de una reelaboración del sentido o, incluso, de una cancelación del sentido; la detonación de un máximo motivo de indeterminación en la región -admitámoslo- estereotipada de la razón.

Estética y significado no tienen por qué andar juntos, y sobre todo, la moderna crisis del significado y de su correlativo marco de representación, ha conllevado a una manera distinta de entender el problema milenario de la belleza. A tono con estas ideas, el poeta Arthur Rimbaud dejó dicho para la posteridad vanguardista que le sucediera, que había que escribir “libros de amor con faltas de ortografía”. Probablemente aludiendo a esa precondition existencial que prepara el camino de toda verdadera aventura artística. ¿Todavía me pregunto si ese desaliño reacio, que se manifiesta en algunas de las composiciones que aprecié de Irving y en otros pintores de su generación, no nos estará proponiendo en el fondo una nueva intelección de las habituales relaciones de forma y significado? Lo cual, sin dejar de ser una petición formal, guarda estrechos vínculos con la existencia, con su secreta función inserta en el cuerpo dramático de la historia.

En un cine casi en ruinas de Centro Habana, una de las zonas más pobres y desarboladas de la Ciudad, me encontré una tarde con Irving y un grupo de amigos pintores que habían hecho de ese lugar su provisional y conspicuo domicilio. Yo, mientras tanto, me puse a pensar en aquella verdad iluminista de los maestros surrealistas, que comprendía la fealdad como una de las formas en que se nos presenta a ratos la belleza, y que, en aquella barriada maloliente y promiscua, de callecitas estrechas, deteriorados balcones enrejados y empinadas escaleras de mármol carcomido, la belleza y la luz tenían tan mágico modo de manifestarse, reordenando el entorno y apuntando hacia una forma especial de sensibilidad. Pensé además en el valor de la amistad y en mis

veinte años de exilio -ese devastador exilio espiritual- y que la vida era como un ritornelo y yo, fiel a él, había regresado por un momento al lugar de donde partí. De todas maneras, mi joven amigo no era el que yo hubiera sido de haberme quedado, simplemente era él y pertenecía a la Ciudad de un modo tan intenso con el que nunca podría rivalizar, y mañana quizás andaría con el mismo talante por ciudades de América o Europa.

Hoy en día estas interrogaciones y esos significados se vierten sobre el espacio abierto de la Ciudad, y no es solamente porque el arte encontrara su mejor contextualización en la realidad urbana, es que La Habana ha alcanzado la dimensión única de Ciudad reeditada por los artistas, convirtiéndose en una máquina que se utiliza para emitir señales, no sólo sobre el espacio físico, sino también en torno a la dimensión sustantiva de su historicidad. Lo que podrían llegar a hacer estos creadores por su país, pertenece todavía al imaginario cultural, mas lo que no debe dar cabida a dudas, es que el arte y la literatura son instrumentos de emancipación, y que todo verdadero proyecto cultural es a estas alturas democratizador.

Entretanto, las generaciones se suceden desplegadas en su profuso e inevitable hacer, aunque La Habana ya no es la misma; alguna catástrofe de la que todos somos culpables sacudió allí nuestras vidas. La de mis amigos pintores, la mía, que, de algún modo, prosigue merodeando por esas calles, creyendo en las mismas cosas de siempre.

Si bien es cierto que la existencia es el fundamento de la verdad, a veces a la existencia no le está permitido alcanzar otro significado, que aquel que el artista le ofrece con su creación. Puesto a escoger entre su patria y el exilio, el artista eligió sin comprender el camino de la infelicidad; puesto a escoger entre la felicidad y la obra de arte, el artista creyó, ilusoriamente, que su felicidad radicaba en su obra.

Socialismo y sensibilidad

Uno

Absorto, hace en realidad muchos años, en la lectura del *Diario íntimo* de Enrique Federico Amiel (1821–1881), afamado ciudadano de Ginebra, vine a tropezar con la siguiente propuesta intelectual: “Comprender nuestra época desde la perspectiva de la historia universal, la historia universal desde la perspectiva de los períodos geológicos, y los períodos geológicos desde el punto de vista de la astronomía (...)”. Esta progresiva generalización de la mirada, ese afán, leído entre líneas, de universalizar cada vez más los criterios y ampliar el horizonte de las interpretaciones, se convertía para mí en justificación del camino seguido por el intelectual y el artista modernos, en vías de la conceptualización que debería regir cualquier estudio, desde una altura que nos permitiera comprender en la sociedad, en la historia, y en la cultura sus aspectos más esenciales, mucho más allá de lo puramente coyuntural y pasajero. Y esa decimonónica petición, tomada en el contexto de una vida y una obra, devenía en un postulado perteneciente al viejo espíritu de la filosofía, la cual, como todos sabemos, ha colindado siempre con la ensoñación.

La vida de Amiel es la historia de una ensoñación, su biografía nos muestra la experiencia de un hombre de excepcional sensibilidad y talento, condenado por su tiempo a la incomprensión y la soledad. Profesor por treinta años de filosofía y estética de la Universidad de Ginebra, la publicación de su *Diario íntimo* le permitió un póstumo reconocimiento, al punto que por mucho tiempo se dijo que Suiza era la patria de Rousseau, de Madame Staël... y de Amiel.

Observar con detenimiento la cronología inscrita en las páginas de ese *Diario*, supone un viaje al corazón del siglo XIX. Desde el balcón de Ginebra, Amiel fue privilegiado espectador del nuevo mundo que ante su mirada se iba edificando. En una

época en la que el planeta comenzaba a enjutararse por la aparición de revolucionarios medios de comunicación, como el ferrocarril y el telégrafo, mientras se globalizaba el comercio, Enrique Federico Amiel fue uno de los primeros ciudadanos políticos del mundo. Ya que estuvo entre aquellos que ejercieron una inteligente reflexión sobre nuestro destino histórico, aunque más que atender a la eficacia y funcionalidad del nuevo orden creado, se preocupó por la racionalidad de su sentido y la coherencia ética de su significado.

Ubicado en el contexto sociocultural de una sociedad calvinista, el escritor ginebrino vio desangrar su existencia entre los imperativos morales, a los que se creyó siempre obligado, y con los que decidió atar su destino individual y su pasión en pugna con los lazos religiosos y los deberes, que él entendía tenía con su patria. Lo curioso es que Amiel no fue nunca un dogmático ni tampoco un nacionalista, era un libre pensador que amaba de Suiza su neutralidad histórica; esa singular mezcla heterodoxa de nacionalidades y lenguas que pluralmente la componen, así como su natural independencia ancestral. No obstante, en esos aires universales y en esos graves paisajes de su país, nuestro escritor supo encontrar los significados etéreos, y a la vez subyugantes, de patria, moral y religión.

Llama demasiado la atención que fuera un diario el único modo que él tuviera para darse a conocer ante la posteridad. Cada anotación que hiciera en esas páginas, descubre a alguien que se reserva -por medio de la vigilia intelectual y la limpieza de espíritu- para un futuro providencial, el cual irónicamente, nunca llegó. El escritor repite, en decenas de formas, el lamento por su vida obliterada, por “esa anemia de la voluntad” que le acompaña y le malquista consigo mismo. Su *Diario* describe así la agonía del hombre superior, doblado por el peso de las circunstancias.

En una hermosa monografía dedicada a su memoria, el autor colombiano, José María Vargas Vila, escribió, que el ginebrino se había empeñado en tener “el fantasma de Dios por compañero”. “Vivir en Dios, habitar su Obra, y comprometerse enteramente sólo con Él”, fue la consigna de ese singular espíritu meditativo. Sin embargo, Amiel no ignoraba que la teología cristiana significaba -a esas alturas del siglo XIX- una reducción del campo gnoseológico del hombre, ya que estaba fundada por abstractos

principios metafísicos, y que, en cambio, la experiencia práctica y sensible, el pensamiento y el análisis dedicados a la observación rigurosa de los fenómenos naturales, abría un nuevo e inestimable campo específicamente humano. “Es indispensable, nos dice a tono con su época y con un acento que recuerda a Ludwig Feuerbach, volver a lo concreto, a lo individual, a lo determinado; a observar, a experimentar (...)”. Pero a pesar de lo antes dicho, insiste: “Dios es la morada del hombre desenvuelto en el devenir de la idea”. Y reconoce: “Vivo atormentado por el ideal (...) vivo en medio de una luz crepuscular y helada, como las sombras de Homero...”.

Pero Amiel no era ajeno, en modo alguno, a la crítica al cristianismo realizada por un neo hegeliano como David Strauss, el cual ubicaba la figura de Cristo en el contexto de una problemática histórica, que implicaba a la humanidad en su conjunto en la lógica -absolutamente terrenal- de un devenir en pos de un gran ideal. Cristo no era otro, por tanto, que el hombre verdadero; la realización, en un individuo, de la humanidad viviente y universal. La raíz hegeliana de esta interpretación del cristianismo, el hombre sometido a la pura progresión de la Idea- aparecía aquí revisada por una fundamentación socio-histórica de la religión, que finalmente se apartaba del idealismo hegeliano para comprender al hombre en su inmediata concreción.

Existió lo que Amiel llamó una “teología humanista” que tuvo en Feuerbach su máximo exponente. Según Hegel, el saber que tiene Dios sobre el hombre es parte del saber que tiene Dios sobre sí mismo. Mas, Feuerbach invertía con audacia la fórmula: “el saber que dice tener el hombre sobre Dios es parte del saber que tiene el hombre sobre sí mismo”. Porque de lo que se trataba, era de restituir en el hombre “aquellos atributos que le fueron otorgados erróneamente a Dios”, y, desde esa premisa, elaborar -esa fue en realidad su gran tarea- una “antropología filosófica” que restituyera, con plenitud, el significado y el valor del ser humano.

Hegel, por su parte, había restablecido por medio del pensamiento abstracto y la razón especulativa, las llamadas nociones suprasensibles... de ahí las reservas de Amiel con respecto a Feuerbach, su reproche por haber pretendido ponerle fin a la teología cristiana, parece tener en el fondo una fundamentación

hegeliana: existen, según él, valores abstractos y universales que no pueden ser reducidos a la simple facticidad de la historia y la experiencia práctica... Por lo que, si se quiere preservar la idea de Dios, las tesis de Feuerbach deberían ser corregidas, ampliadas, contradictoriamente, por la misma teología. Pese a ello, el ginebrino veía en la figura de Cristo, lo mismo que Strauss, el embrión desde el cual evolucionaba una humanidad liberada: “Todo hombre es sacerdote”, dijo Lutero; “todo hombre es rey”, dice la Carta Magna norteamericana; “Sois de la raza de los dioses”, dejó dicho San Pablo”. Anota en su *Diario*.

Amiel se murió esperando una segunda reforma religiosa, que debía ocurrir en el seno de las sociedades protestantes y que jamás llegó. Creía que esa “Segunda Reforma” estaría destinada a revitalizar los lazos que atan al creyente individual con la comunidad de fieles, y que había algo en el viejo espíritu del catolicismo, afín a la idea de la salvación colectiva y los valores universales de la compasión, que no debió ser despreciado por el desarrollo ulterior del luteranismo. Singularmente, Enrique Federico Amiel era un hombre de ideas socialistas; apasionado lector de Proudhon y de los hegelianos de izquierda, su amargo desencuentro con su época -la cual coincidía con la segunda revolución industrial llevada a cabo por el capitalismo internacional- poseía un fundamento político en el que estaba involucrado un trasfondo de postulados religiosos.

Lo curioso es que en Feuerbach como en Amiel había una declarada crítica a la razón, a ese viejo templo de la razón que Hegel heredara de los clásicos griegos. En esto, ambos se encontraban más cerca de Lutero, porque primaba en ellos la sensibilidad y el sentimiento, situado por encima de los vericuetos de la lógica y la dialéctica. De esta manera, el plano esencial por el que se mueve Feuerbach, en el que transita junto a Amiel en su visión conflictiva de la Modernidad burguesa, no es el de la gran urbe, ni tampoco el de las grandes industrias, es, por el contrario, el del continente sereno de la naturaleza. Esta última es la que compone el vasto cosmorama de ambas individualidades, la mirada, que el propio Amiel, deja reposar sobre el paisaje: “Mientras caminaba a la hora del crepúsculo bajo una bella y dulce atmósfera de primavera, he sentido las melancolías de la soledad, de la inactividad del alma, una dulce y triste pesadumbre. Volví por el camino

que lleva a la casa (...), y recordé, y volví a ver mil imágenes de mi infancia, en cada rincón, en cada árbol, en cada piedra, en las altas acacias que se alzan (...)"

La naturaleza actúa así sobre la rara sensibilidad de estos hombres selectos, y es el lugar privilegiado de retiro y olvido momentáneo de las pasiones y miserias del mundo. Los fundamentos gnoseológicos de Feuerbach -que encuentran familiar complicidad con el pensamiento abstraído y la existencia ascética de Amiel-, consideran la intuición como la forma primordial de intelección: no sólo el hombre percibe sobre la base de la realidad sensorial, sino también mediante su sensibilidad interior. Es decir, de la manera en que el pensamiento establece su especial relación con las ideas; ese viejo principio platónico que explica que cada cosa percibida posee su forma, su idea, como materia primordial de intelección. Y Amiel ampliaba esta concepción al decir, que lo bello era "el resplandor de lo verdadero". De lo que se desprende, que hay una belleza sentida que nos implica intuitivamente con su idea, y en ella se percibe la verdad inefable de su existencia. No tendríamos que ir muy lejos para llegar desde aquí a una intelección de Dios, fundada por la sensibilidad de nuestra naturaleza y expresada por medio de la captación formal de su idea.

La alteración galopante del ecosistema, que comenzara en el siglo XIX, y que ha devenido en unos de los principales problemas que arrastra consigo la actual civilización tecnológica, obliga a una relación muy especial con el medio natural, el cual podría devenir en fuente extraordinaria de desalienación. Mas, para ello es necesario volver al instante puro de la contemplación, tal como lo entendiera Feuerbach, y como fuera porción significativa de las visiones integradoras de Amiel: "Cegador y tierno paisaje de otoño, con un lago cristalino, lejanías nítidas, aires dulces, montes nevados, follajes amarillentos, cielo límpido; la calma era penetrante, con esa fantasmagoría propia de los últimos días buenos". Ese mismo instante que la pedagogía marxista desdeñara: el momento noble de la naturaleza; el momento del recuento fundamental del individuo y de su conciencia, innegablemente autónoma, con su soledad.

Dos

“Hay aquí caminos profundos, cubiertos de zarza y de viejos árboles torcidos con raíces fantásticas que se parecen totalmente a ese camino de un aguafuerte de Durero”: “El caballero y la muerte”. Le escribe el 26 de diciembre de 1878, Vincent Van Gogh a su hermano Theo. Los temas de la finitud de la vida y de la visión sobrenatural, encontrados en la profunda introspección del paisaje, deviene en fundamento del nuevo espíritu de una Modernidad que oscila, entre el ideal del progreso protagonizado por la industria, y aquellos nobles valores que el proyecto acelerado de la civilización occidental comienza a dejar atrás.

Resulta llamativo que a Van Gogh le gustara mucho más la región del Mediodía francés que el norte, la Bretaña, como a su amigo Paul Gauguin. Nuestro pintor se lamenta en su retiro del frío del invierno, en el verano de las moscas... parece realmente un personaje simpático, algo tragicómico, y aparenta estar dotado en el fondo de un excelente sentido del humor, o de una gran resignación que para el caso es igual. El gran pintor holandés consideraba su tiempo como la llegada de un nuevo renacimiento que tenía como primado el color; lo afirma mientras pinta girasoles o estudia pintura japonesa: “El corazón del arte moderno, lo que ni los griegos ni el Renacimiento han hecho. Lo moderno es el pincel al servicio del espíritu”. Cita a Eugenio Delacroix como el gran teórico del color, y encuentra en Millet, en la escuela de Barbizón, su principal fuente de inspiración. Van Gogh se nos aparece así como una mezcla de inspiración cristiana, en su sentido más original, y deseo de apropiarse artísticamente de la realidad. Ambas cosas se le presentan bajo el influjo de una ensoñación: ve en los humildes una razón de ser (él, un contemporáneo de Marx y de la revolución de 1848; la erección en Francia de la efímera República social), como ve en la realidad un pretexto para la imaginación. Su interpretación de Jean Millet -el gran pintor de temas campesinos- es para fundamentar su propia cosmovisión: la realidad se deforma, la figura se vuelve borrosa, los colores se esparcen sobre el lienzo, y en ello pone el frenesí de su alma y toda su energía. Lo sorprendente es que él no cede, está firmemente convencido que su visión del mundo triunfará, no le importan la pobreza ni el desengaño.

Subestima a Manet, no se siente parte de los impresionistas, tal vez porque considera que hay algo excesivamente formal en el modo en que estos trataban la realidad. No se cree un apóstol, sin embargo su obra tuvo el rigor de un apostolado. Jamás fue un teórico ni un formalista; creyó en los campesinos y compartió su vida con ellos, con los tejedores, con los mineros, pero no lo hizo para asumir una postura ideológica. Sus motivos fueron esencialmente humanos.

En el siglo XIX se dibujó un socialismo humanista hoy en día no tenido en cuenta en todo lo que se merece, y Van Gogh fue parte autónoma de esa gran corriente. Eran tiempos en que se creía con Oscar Wilde, que el socialismo estaba destinado a exaltar la personalidad humana, y podría llegar a entenderse como un modo de organizar la sociedad sobre premisas éticas que resaltarán los valores del individuo, frente al burdo y grosero capitalismo, intrínsecamente estandarizador de la vida y el comportamiento.

Si se leen las cartas de Van Gogh, comparándolas con las páginas de Federico Amiel, en ambos casos se comprobará la misma inclinación hacia un individualismo generoso, condicionado por un trasfondo de ideas religiosas. El socialismo premarxista, principalmente entendido por su acento en el individuo, en sus valores, y en el significado más original de la existencia -un socialismo que parecía destinado a resolver no sólo los problemas de la necesidad económica, sino los de la libertad política-, no tenía nada de dogmático ni de sectario, era un regreso a lo concreto, a lo sensible, a la necesidad humana de experimentar, e ideado como respuesta o rechazo, al pensamiento abstracto, teológico. Es decir, un socialismo concebido desde un humanismo que consideraba que la realidad no debía estar mediatizada por ninguna doctrina de pensamiento. Ese socialismo floreció un día, mas las grandes corrientes políticas, los grandes enfrentamientos civiles de la época -la respuesta brutal de la burguesía, y la posterior erección del súper Estado soviético- se lo tragarón casi sin dejar huella.

Podría decirse que hay un marco eminentemente existencial, una precondition absoluta humana, sobre la cual se ubicó el socialismo moderno antes, o paralelamente a que Marx iniciara sus intensos estudios sobre economía, y comenzase a

elaborar una ciencia general de la historia: el “materialismo histórico”. Feuerbach opuso así al devenir del espíritu absoluto (Hegel), sensibilidad y experiencia, tomando partido por el fundamento antropológico del pensamiento, siendo mucho más consecuente que Hegel, al definir éste último al hombre como un “universal concreto”. Pues a Feuerbach le preocupaba el hombre real, individual, mientras que el socialismo marxista apostaba por el abstracto hombre genérico, disuelto en el tumultuoso devenir de la historia, o en la organización social de un nuevo sistema económico.

En una de las páginas del *Diario* de Amiel, aparece esta afirmación en el contexto de las luchas civiles en Francia, acaecidas en la segunda mitad del siglo XIX: “Proudhon se ha escondido y trasladado a Doullens. El socialismo sin él pronto será decapitado”. ¿Pudo haber representado Proudhon una vertiente democrática, mucho menos sectaria para la futura configuración política del socialismo europeo? Sinceramente no lo sé. Es cierto que el autor francés advirtió sobre los enormes peligros del dogma, y de cómo podrían los propios líderes socialistas incurrir en el craso error de convertirse en sectarios. Pero hasta qué punto resultó injusta o acertada, la crítica demoledora de Marx a la *Filosofía de la miseria* —el famoso libro escrito por Proudhon— es algo que también ignoro. Aunque lo significativo, es que el socialismo moderno, doblemente permeado por un economicismo y un historicismo extremos, se convirtió en una cosmovisión donde el tema de la libertad individual quedó relegado, incluso cancelado en aras de los grandes proyectos históricos y la intención frustrada de fundar un nuevo sistema socioeconómico.

Sin embargo, para Amiel como para Van Gogh, el tema de la libertad humana no era en modo alguno desdeñable; entrañaba un significado moral y estaba estrechamente unido a la noción del deber. Había mucho de hegelianismo en esta máxima del escritor ginebrino: “El deber te obliga desde el momento en que lo adivinas”. Por su parte, Van Gogh recomendaba al artista: “Permanecer tranquilo en la obra”. Y del mismo modo en que los obreros se reunían para producir en sus talleres, el pintor holandés exhortaba a crear talleres de artistas para dotar de un carácter laboral a la gestión del arte, y regresar a ese hermoso

ambiente artesanal que primara en la Edad Media, y que, con la llegada de la edad industrial, adquiriría nuevo sentido y magnitud.

El artista evocaba en sus textos “la vieja fraternidad de los monjes de los bosques holandeses”. Y leyendo *Mi religión* de León Tolstoi, comentaba esperanzado: “algo completamente nuevo, capaz de consolar y que no tendrá nombre se avecina”. Y de la misma manera en que Amiel y Van Gogh amaban los paisajes naturales, identificándose los dos por igual con las visiones del amanecer en Arles o en Ginebra, (el pintor decía que en ellos había vislumbrado “los verdes de Corot”) ese algo que no “tendrá nombre” aparecía como una necesidad intuida en el corazón de la sensibilidad, que vendría a ocupar el sitio que en otros tiempos la religión llenara. Una regeneración fundamental del espíritu, era lo que se esperaba, aunque también sería un logro supremo de la inteligencia.

El desaliento, el desengaño y la angustia por la época incierta colmaron, no obstante, las vidas de estas individualidades selectas. Sin embargo, Van Gogh se permitía bromear citando a Dickens: el mejor modo de alejar la idea del suicidio es tomar en el desayuno, “una jarra de cerveza y un buen pedazo de pan seco”. Y en las líneas finales de su epistolario, nos dice: “arriesgo mi vida y mi razón destruida a medias”; sin embargo, no deja de recordarle invariablemente a su hermano, “tú no estás entre los *marchands* de hombres...”.

La ardua labor emprendida por estos dos hombres tuvo mucho que ver con una gran vocación moral, en su constante repudio a la sociedad de los mercaderes, y en sus comunes visiones de una arcadia bucólica, un paraíso comunal, una fratria única y universal. Amiel escribió un día, “Todo es símbolo, ¿símbolo de qué? Del espíritu”. Quizás dando a entender que la vida se encuentra en el fondo colmada de significados, y que la tarea del artista, del poeta, es hacer posible la interpretación de esos símbolos que hagan regresar a los seres humanos de su atroz dispersión, proponiendo un difícil camino, en el que al final el socialismo se nos puede aparecer como una esencia intuida en el entresijo de las relaciones sociales.

Pensando en seres tan singulares como Amiel y Van Gogh, se podría llegar a aceptar que el socialismo es, entre otras cosas,

cuestión de pura sensibilidad; obra además de esa percepción interior que no lleva a necesitar de la existencia de su práctica universal. Los hombres no deberíamos prohibirnos el paraíso, eso sería un pecado de lesa humanidad. En otra de sus cartas a Theo, Van Gogh decía -nos decía-: “Yo quiero trabajar hasta el punto en que se diga de mi obra: este hombre siente profundamente, este hombre siente delicadamente”.

Vincent Van Gogh en el Sanatorio de Arles

Hay algo hermoso en todos los sanatorios del mundo que nos invita a la reflexión más sosegada: ¿qué hemos hecho mal que la vida nos arrastra a esta suerte de convalecencia interminable? Sin embargo, convalecer hasta el infinito, contemplando pasivamente los soles equinocciales y los paulatinos cambios en la naturaleza que traen consigo las estaciones del año, tiene sus nobles recompensas, otra forma de vivir, la cual nos brinda la posibilidad de cultivar en solitario la sensibilidad y la inteligencia, llegando incluso a aceptar la enfermedad como porción constituyente de lo que somos; una nueva manera de asumir el significado de la existencia que permite indagar con relativo acierto en nuestra naturaleza interior, a ratos lúcida, a ratos desolada.

Hay un hecho que conmueve en cada realización pictórica que llevara a cabo Vincent Van Gogh en su estancia en el Sanatorio de Arles: que la belleza del mundo seguía intacta para él; mágicamente reconstruida por medio de su paleta de pintor reducido a un largo y doloroso confinamiento. Desde su celda, el artista pudo intuir el próximo ocaso de la pintura -su lento camino en pos de la abstracción y el conceptualismo- entretanto, surgía un nuevo protagonista, el color dramático, que convertía cada pieza artística en un resultado directo de la sensibilidad, para llegar a una nueva e insólita expresión.

Varios decenios más tarde, el antropólogo y estructuralista francés Claude Levi Strauss especuló sobre el probable fin de la pintura, en un tiempo en que el marco de la representación artística parecía ser sustituido por el de la pura expresión. La peregrina tesis basaba sus argumentos en la detenida observación del complejo proceso experimentado por la pintura moderna. Con respecto a las contradictorias relaciones surgidas entre el arte anterior al siglo XX y el contemporáneo, argumentaba

Levi Strauss: en el arte pasado, la pintura era asumida como el constante ejercicio de una “escolástica del significado”; en el arte actual, nos encontramos, en cambio, frente a una “escolástica del significante”. Se entiende entonces que, a finales del siglo XIX, el arte pictórico estuviese abocado a una compleja situación de crisis, determinada por un cambio radical en las perspectivas y motivaciones internas de los creadores. Ya no se trataba de representar el orden del mundo, sino de plasmar un tipo de expresión que recuperara gradualmente su autonomía frente a la realidad.

En los nuevos tiempos, iniciados por personalidades como Van Gogh, Gauguin, Cézanne... el arte apuntaba, fundamentalmente, al mundo interior del hombre, y de paso modificaba las reglas tradicionales de composición e intelección. El arte moderno es principalmente el resultado de esa interiorización de la mirada que ha descubierto el pintor mediante un ejercicio permanente; un modo distinto de entender la realidad y de llegar a plasmarla como la pieza maestra de su sensibilidad. No obstante, en el interior de cualquier representación artística se aloja el hecho ineludible de su expresión. El arte del Renacimiento fue una auténtica y creadora expresión ligada a su correlato más intrínseco: una revolución de las antiguas reglas de composición. De la misma manera, al arte Moderno, que ha obtenido su máxima legitimación como consciente desempeño de discontinuidad y manifiesta heterodoxia frente al legado de la tradición, sólo le está permitido alcanzar su expresión, si esta construye su propio espacio de representación, antes usufructuado por la representación clásica. Por tanto, representación y expresión no son términos opuestos, proclives a sustituirse mutuamente en determinados periodos del arte, son categorías estéticas interrelacionadas que, aunque poseen facultades distintas de designación, obedecen por igual a la lógica interna de las obras.

El impresionismo fue un estilo y una técnica depurada llevada a sus formulaciones más acuciosas, reflejando en sí mismo la culminación de una gran tradición que buscaba desde el Renacimiento la apropiación más perfecta de la realidad. Aunque justamente en ese instante exquisito, en que el pintor ha desarrollado un conocimiento que le permite dominar de una

manera única la luz y el color para colocarlos transfigurados en el lienzo, la luz y el color comienzan a romper con los prerrequisitos indispensables que viene soportando durante siglos la representación figurativa. El pensamiento dialéctico pudiera explicar lo que aconteció en el conjunto general de la pintura: el genio impresionista representó el pináculo de toda una era y, a la vez, la indispensable pieza transicional hacia el arte del siglo XX. Estos pintores quedaron prisioneros de las paradojas de la luz, del instante más luminoso de sus composiciones, las cuales expresaban la grandeza y miseria de sus postulaciones, como el proceso asaz contradictorio de la historia de la pintura, que trascendía hasta llegar a ellos como legado universal y como vocación de renuncia. De este modo, lo que debió ser en ellos culminación, devino en transgresión, y lo que fue entendido hasta ese entonces como perfección, se tradujo al final en agotamiento. En estos artistas encarnó esa curiosa negación, cargada de positividad, que produjo lo nuevo: el arte Moderno.

Pablo Picasso dejó dicho que los artistas deberían no tener ojos para que pintaran mejor. Y es sobre la base de esta irruptora ideación, que el arte del siglo XX manifiesta su singularidad histórica. Para los nuevos pintores, mucho más importante que la pura tarea pictórica, resuelta técnica y estilísticamente mediante la disciplina tradicional del taller, va ser el mundo de las ideas el que prime; canjeándose así el primado de la “realización” por el de la “concepción”.

Pero regresando a Van Gogh, el pintor se encuentra alojado en el interior de una singular situación epistémica, en la que el problema teórico del conocimiento se le revela a través del prisma moral que replantea con fuerza el significado de la verdad, así como el valor y la utilidad del arte, ahora directamente implicado con la existencia. Bastaría retomar el epistolario dirigido a su hermano Théo, para comprobar la vocación confesional, ideo-religiosa, que animó la vida del creador holandés. Con Van Gogh, el arte empieza a encerrar una problemática “ideológica”, incluso una actitud misional que se expresa doblemente como fidelidad a la belleza del mundo, y como compromiso con los desposeídos de la tierra; los humillados de los evangelios. Él es uno de ellos, y su concepción del arte se resignifica enteramente a partir de la elaboración práctica de estos nuevos postulados.

Se ha llegado con esto, a los umbrales de un singular conceptualismo surgido de la revolucionaria concepción de que el arte es, esencialmente, una idea destinada a expresar formalmente un contenido universal, dotado, este último, de una acepción no sólo estética sino además ética. Se podría apuntar, que Van Gogh inauguró una forma tan absolutamente humana de contemplar la realidad, que carece, en cierto sentido, de eso que podríamos llamar tradición o legado. Pues su pintura constituyó ese tipo de expresión donde la realidad sensible, transfigurada en el lienzo, jamás se encuentra en pugna con el momento numínico de su concepción. Porque para el artista nunca existió el conflicto entre realidad y representación. Por ello, si el pintor se ha convertido en uno de los puntos principales de partida del arte del siglo XX, podríamos hablar de un curioso retorno al primado de la idea, que no suprime, en modo alguno, el principio básico de la sensibilidad. Y es que los viejos principios nominalistas, comprendidos como una suerte de inquieto naturalismo, fundados a través de las estrechas relaciones que existen entre la percepción sensible y la apercepción intelectual, nutren sin paralelos la obra de nuestro pintor. O sea, un modelo ideal del mundo que comprueba asombrosamente en la realidad natural -el paisaje, la atmósfera y la figura- la ignota preexistencia del algebra del alma colocada al borde de un hondo paisaje interior.

Según los neoplatónicos Dios es matemático, hace geometrías y cálculos algebraicos, y es el creador de un espacio ideal donde el círculo, el cubo y la esfera alcanzan la perfección de arquetipos. A partir de este diseño abstracto de una realidad esencial, deberían ser entendidas las nuevas relaciones que originalmente impuso el pintor moderno con respecto a los modos de asumir y reflejar en su obra la realidad natural. Pablo Picasso, creador del “cubismo”, pertenece, en términos de futuridad, a esa tradición iniciada por el compañero de jornadas de Gauguin. Lo que Paul Cézanne trazó enfáticamente en su pintura, lo asumió Picasso desde los postulados básicos de esta tradición en específico: reducir visualmente todo mediante el análisis, al cuadrado... al cubo. En fin, geometrizar la realidad plasmada en el lienzo. Aunque esto necesitaba de una resignificación previa, completamente inserta en la historia dramática del arte, y ese fue el papel que jugaron, de un modo privilegiado, la expresión

y la vida de Van Gogh. Ya que toda verdadera tradición necesita de un mártir que legitime, lo que después se convertirá para los artistas en un legado eminentemente formal. Esa es tal vez una de las paradojas más abrumadoras de la historia humana.

La pintura de Van Gogh señala, no sólo la reconfiguración del primado moral ante el arte y la vida, sino de la abstracción sobre la simple apariencia del paisaje visual. Los fundamentos epistémicos que reorientarían el camino del arte hacia una distinta finalidad, estaban de esta manera echados. Pero para que no quedaran dudas se debieron a un magnífico correlato donde la idea y la sensibilidad, encarnaron una forma humana profundamente agónica: La vida mutilada del gran artista; su genio y su locura.

¿Pueden la sensibilidad y el concepto convergir hacia un mismo punto de inteligencia y expresión en el arte? Si la respuesta fuera afirmativa, se podría muy bien justificar todo lo que le debe el arte conceptual a Van Gogh, pues el concepto no es, en cierto sentido, otra cosa que el modo de manifestarse en nosotros la sensibilidad interior. Lo cual implica un modo especial de realización estética, o una concepción, que se complace en subvertir lo concreto en nombre de lo abstracto, o de oponer, como lo hace el pintor, la idea trascendente frente a la simple inmanencia del mundo.

El mismo arte impresionista puso en evidencia esa tamaño capacidad “ideológica” formalizada como crítica y ruptura, al revisar conscientemente sus nexos con la herencia del arte universal. O sea, lo que el artista aprende y nos aporta con su creación, lo logra por medio de su permanente rebelión ante al canon establecido, desgastándose, existencialmente, en esa infrecuente y, en ocasiones, peligrosa aventura, aunque dejándonos la radical experiencia de su obra, y de un aprendizaje sin lugar a dudas vital. Sin embargo, las postulaciones teóricas que el creador buscaba transmitirnos con su declarada insurrección existencial, sólo fueron receptadas por la posteridad mediante un seguimiento y una inteligencia de las obras puramente formal. Se podría agregar que, contradictoriamente, el arte más legítimo de los siglos XIX y XX carece de tradición, debido a que lo que hay en él de tradición es la estela espumosa que nos dejó una curiosa incursión de caracteres individuales, in-

surrecciones permanentes, y rupturas continuas. Van Gogh fue uno de los apóstoles de esta inédita, en cuanto extemporánea, “tradicción cultural”.

Si partimos que lo que se conoce como tradición en el arte del siglo XX, es la repetición formalmente cristalizada de una antigua y profunda irrupción, lo que hay de revolucionario en la práctica del artista contemporáneo, se convierte en instancia irrepetible, a no ser como gesto formal, como mera reproducción de lo que bien pudo ser una auténtica expedición crítica en los predios axiológicos de la existencia y en el criterio, moral y estético, de verdad, mientras se intentaba franquear los límites, convencionalmente humanos, de la razón, la belleza y la realidad. Tal parece como si el arte del siglo XX lograra la inusual experiencia histórica de una nueva Edad Media, entendida, en su patente religiosidad, como el período histórico primado del conceptualismo. Sin embargo, la religiosidad manifestada en algún momento por nuestro artista, apunta a fortalecer los nexos intersubjetivos sobre los cuales se asienta la Ciudad de los seres humanos. Su pintura es, de este modo, el gran manifiesto de la percepción sensible que busca establecer puentes entre lo que hay de subjetivo o ideal en la conciencia de los individuos, y el substrato más rudo o indiferente de sus vidas. El pintor es así el dueño de una mirada que no sólo se conmueve ante la belleza del mundo, sino también ante su más implícita falencia.

Si quisiéramos remitirnos a una pintura o a un período pictórico, que heredó convincentemente ese peculiar modo de ver y de relacionarse con la realidad, esas obras tal vez estarían en las épocas “azul” y “rosa” de Picasso: bellos arlequines, atrevidos saltimbanquis, tristes figuras de circo, una madre sola amamantando a su hijo; pobres trashumantes que nos alargan la mano afilada, y se muestran ante nosotros con toda la belleza y la angustia que pudiera habitar en la realidad.

Para terminar: afirman de Vincent Van Gogh, que fue el primer pintor de la historia que salió de la intimidad de su taller al descampado para pintarnos la noche. *Noche estrellada sobre el Ródano* fue el testimonio de su portentosa imaginación y la huella más febril de sus andanzas en la fecunda época de Arles. Plasmó el artista, en esta ocasión, grandes cometas y luminarias fabulosas, que surcaban el oscuro firmamento en el que parecía

sucedier algo extraordinario. Pero, ¿habrá sentido esa noche el artista, lo mismo que sintieron sus antecesores medievales o sus cercanos vecinos, los Primitivos Flamencos, cuando se dispusieron a pintar *La negra noche del alma*?

Para responder mi propia pregunta retorno, en cierto sentido, a una idea de Borges: Toda auténtica experiencia humana es irreplicable, aunque para el verdadero creador, cualquier noche será siempre la misma; la más hermosa noche del mundo.

Las imágenes terribles de *El pequeño príncipe*

El piloto de la Segunda Guerra Mundial, Antoine de Saint-Exupery pudo dejarnos escrito un tratado filosófico sobre la soledad, la incomunicación humana, y el valor real de la amistad y la virtud, pero prefirió escribir *El pequeño príncipe*:

“– ¿Dónde están los hombres? – preguntó el pequeño príncipe – se está un poco solo en el desierto.

– También se está solo entre los hombres – respondió la serpiente. (...) A quien toco lo devuelvo a la tierra de la cual ha venido. Pero tú eres puro y vienes de una estrella”.

El pequeño príncipe habla con la serpiente la lengua de los seres del desierto; el lugar axiomático de la más completa soledad. Su último recurso, inscrito en la ley implacable del Sahara, será hacer valer la promesa de la serpiente, el animal más sinuoso y falaz de la Creación: “Soy más poderoso que el dedo de un rey”, le advierte sutilmente a su joven interlocutor. “Puedo llevarte más lejos que un navío... puedo ayudarte algún día si extrañas mucho tu estrella”. Le dice finalmente para tentarlo y seducirlo.

Cuando el pequeño príncipe encontró a su amigo, el piloto con su aeroplano averiado en medio del desierto, se cumplía el aniversario de su llegada a la Tierra, y rondaba por el mismo lugar donde le había hecho una promesa la maligna serpiente. ¿Buscaba la muerte, entendida como una forma de ensoñación y misterio? ¿Era, de este modo, la muerte la única vía practicable para regresar a su estrella, el diminuto asteroide?

A preguntas como estas nos puede inducir la lectura de ese breve y sencillo volumen perteneciente, por derecho propio, al compendio de la literatura universal. Una de las fábulas del siglo XX, que mayor prosecución ha tenido entre los lectores, sensibles e imaginativos, de narrativa juvenil del planeta.

Existe una gran fábula matriz de la cual surge en buena medida el constructo ideológico y moral de la cultura en Occidente. Dicha fábula ha devenido en una doctrina que retiene toda una serie de pliegues imaginarios, atribuciones simbólicas, y un corpus dogmático sobre el cual se ha sentado un credo antiquísi-

mo, una tematización inclusive de alcance artístico y filosófico: La creencia y predicción de la encarnación hace dos mil años en Palestina, de la vida, pasión, suplicio, muerte, resurrección y exaltación de Jesús, el Verbo; el Cristo de los cristianos. De esta manera, nuestra cultura fue originalmente edificada como una concepción mítica, fundada en la esperanza de un próximo advenimiento.

Tal vez no nos damos suficiente cuenta hasta qué punto nuestra estructura mental, moldeada en la persona occidental por el paso de los siglos, ha sido preestablecida por los predicados psicológicos de raíz religiosa de la paciencia y la espera; la esperanza por la “próxima” llegada de un ser que no sabemos con certeza qué “buena nueva” nos trae, o de quién se trata en realidad.

Dos finas líneas trazadas a lápiz por Saint-Exupery ilustran esta circunstancia psicológica culturalmente adquirida: un breve dibujo infantil que esboza, al final de la narración, el lugar donde se realizaría el hipotético regreso del pequeño príncipe, y que posee, en el borde inferior, una leyenda que consume, ante el lector, el carácter testimonial del libro propuesto por el autor: “(...) Para mí, este es el más bello y el más triste paisaje del mundo. Escribanme pronto que él ha regresado”.

En *Crónicas marcianas* del escritor norteamericano Ray Bradbury, reaparece un tema no suficientemente tenido en cuenta por la ciencia y el pensamiento filosófico: la naturaleza básicamente emotiva de aquello que buscamos, así como la fundamentación última del conocimiento en nuestra frágil estructura mental. Un personaje de Bradbury, concebido como una entidad alienígena, pudiera explicarnos muy bien la razón de la universalidad del pequeño príncipe: en él vemos lo que necesitamos ver, el reflejo idealizado de nuestras necesidades afectivas. Esta señalada entidad, creada, en este caso, por la imaginación libérrima de un creador de ciencia ficción, deviene en curiosidad anfibológica; un sujeto recreado por las emociones, en el que una pareja de abuelos cree haber encontrado al nieto perdido; un hombre, a la novia amada de su adolescencia; la policía, a un prófugo de la justicia, -por ejemplificar al azar.

Cuando la escritora Elena White publicó hace mucho tiempo, el libro que se convertiría inmediatamente en un bestseller mundial, *El deseo de todas las gentes*, estaba, por su parte, sinteti-

zando comercialmente el modo psicológico en que las multitudes tienden a relacionarse con la figura emblemática de Cristo. Entretanto, aquello que hace de *El pequeño príncipe* un libro esencial en medio del trasiego de los días, un ejemplar bibliográfico al que acuden -para citar a Borges con su recurrente definición de lo clásico- “las generaciones de los hombres con idéntico fervor”; es su rara capacidad de estremecer los mecanismos de relojería de nuestra muy condicionada alma occidental.

Cabría entonces citar estas palabras del poeta W. Goethe: “En el símbolo lo particular representa lo general, no como un sueño ni como una sombra, sino como una viva y momentánea revelación de lo inescrutable”. Ignoro si en la vida agitada y aventurera de Saint-Exupéry, éste tuviera, en algún momento, la experiencia del contacto con una verdad esencial. Aunque de lo que no se debería dudar, es que el autor de *El pequeño príncipe* llegó a entender la vida como algo constituido del más hondo e impenetrable misterio. Ya que ese libro, para llegar a convertirse en lo que es, un hecho literario transcendental, tuvo primero que rondar un sentimiento, una percepción en particular, a la que en religión se le da el nombre de epifanía. Es decir, ese encuentro con una persona única o con una realidad fundamental, que en otros tiempos tuviera un carácter manifiestamente religioso, pero que hoy, sólo a los verdaderos artistas, les es dado acceder, porque se nos revela -sin oropeles y sin dogmas- como la forma más aguzada de sensibilidad.

Según nos lo narran las escrituras bíblicas, Jesús, como el pequeño príncipe, habitó una temporada en el desierto; la parábola del *Nuevo Testamento* coloca al “Hijo de Dios” en una situación extrema, hambriento, flagelado por los golpes de arena lanzados por el viento sobre su carne desnuda, y finalmente tentado por el demonio. Estos “hechos” se encuentran completamente incorporados a la tradición religiosa; lo ilusorio o fantástico de esa narración se disuelve en la fe del creyente, en la severa constricción que realiza el individuo religioso mediante la consciente suspensión de su razón. Si nos atenemos a Borges, la Biblia debería ser leída como una suerte de literatura fantástica y, junto a ella, libros como *La Fenomenología del Espíritu* de Federico Hegel y *Los nueve viajes de Simbad el marino* también lo serían irónica e indistintamente. Sin embargo, el breve volumen que nos ocupa,

se ofrece para traernos a colación un sentimiento de algún modo extraviado en los anales más remotos de la historia, o en los primeros testimonios Neo testamentarios.

¿Quién sería, para el piloto que fue siempre Saint-Exupery, ese gran amigo que le inspirara a escribir esa extraordinaria crónica, ese inusual documento humano? Redactado con la brevedad y simpleza de un parte de batalla y salpicado de dibujos.

Bien pudo ser el judío León Werth, “cuando era niño”, como el autor enmienda en su dedicatoria, para hacer entendible que un texto como ese fuera dedicado a una persona mayor. “Es que mi amigo puede entenderlo todo, incluso los libros para niños”, nos explica. Mas sobre todo, ese amigo padece de hambre y frío en un campo de refugiados, y “tiene necesidad de ser consolado...” ¿No es acaso esa dedicatoria, el hermoso símbolo de una amistad que, como afirma Goethe, se nos muestra como “revelación de lo inescrutable”? Testimonio literario que tuvo el poder de convertir la vida del piloto en leyenda, y su desaparición física, casi sin dejar rastro, en pura indagación poética: ¿Se habrá marchado con su aeroplano en busca del pequeño príncipe?

¿Qué relación tan absolutamente radical pudiéramos contraer con las verdades más íntimas y cotidianas de la existencia, capaz de renovar en nosotros las fuentes originales de la vida y el conocimiento? De esta relación fundamental con la existencia y el destino humano nació, sin ribetes religiosos, el pequeño príncipe. Lo engendró Saint-Exupery en su sedienta caminata por el desierto en pos de una fuente:

“El agua también puede ser buena para el corazón –le dijo el pequeño príncipe al despuntar el alba”.

En esa narración, abunda además una aguda crítica al marco figurativo del arte, a la verdad formalmente entendida como estricta realidad sensorial. Para el escritor, lo verdadero tiene visos de abstracción, porque llegamos a ello por vía de una intelección. Esa parece ser la verdad enunciada por el personaje del zorro, que hace de la historia un libro de aprendizaje, una curiosa epopeya del conocimiento moral y estético: “Es el tiempo perdido por tu rosa lo que la hace importante y única.” No obstante, el mismo trasfondo conceptual parece disolverse en aras de la

sensibilidad interior; en aras de aquello que, a pesar de estar más allá de las formas elementalmente descriptivas, no es un concepto puro, sino una intuición lograda al nivel de las emociones, que la convierten en una verdad subjetivamente constituida, y en una intelección extrañamente sentida, apercebida.

Sin embargo, fue Federico Nietzsche quien escribió que -en última instancia- la verdad era sensual, entendiendo con esto, que existe una unidad indisoluble entre aquello que se expresa por medio de la vida, y aquello que es esencialmente la vida. Las múltiples y variadas formas de la existencia sólo se perciben verdaderamente si son comprendidas, si son aprehendidas, mediante la sensibilidad. Por tanto, en nuestra comprensión conceptual del bien y la belleza, se manifiesta la presencia de un modo especial de sensibilidad, que es siempre correlativa con el mundo de las ideas.

Cuando el pequeño príncipe contempló por primera vez a su cordero dormido en el dibujo de una caja cerrada, estaba arribando, ante su amigo el aviador, al corazón mismo de la intuición, poniéndose intencionalmente al abrigo de una idea que hacía posible la existencia invisible de un cordero. Colocando además en juego su alma, pues la idea del cordero implicaba el peligro de la flor, como la enorme responsabilidad del pequeño viajero, que había dejado su asteroide inmerso en ese conflicto insoluble: la estrella que necesita de un cordero, el cordero que, con su presencia, pone en peligro la supervivencia de la flor que es, a la vez, la esencia intuida de la estrella. “Yo pintaré un bozal para tu cordero; yo pintaré una idea que te salve del abismo del cordero y de la flor”. Parece balbucear el amigo del pequeño príncipe, como si se esforzara por apresar la idea que ata el mundo invisible de los conceptos con la naturaleza original de las cosas. Y es en ese preciso instante, en que las ideas parecen conducirnos a una nueva relación con la realidad, apuntando al corazón subjetivo de la verdad, que el pequeño príncipe se nos muestra como una radiante aparición en medio del desierto, en toda su grandeza, tragedia y postulaciones.

El hecho real del decurso invariable de las agujas del reloj, revela la íntima soledad de la conciencia abandonada en el fondo del tiempo; su primitiva y justificada ansiedad: ¿Qué es lo que esperamos de la vida? ¿Hacia dónde vamos? ¿Por qué persisti-

mos en olvidar que lo definitivo nos espera siempre al final del viaje? Esa es la parábola cruel del guardavías: trenes que parten y regresan invariablemente de uno a otro lugar; ¿Hacia dónde se dirigen? ¿Qué buscan o qué necesitan? Pregunta extrañado el pequeño príncipe:

“No persiguen nada -dijo el guardavías-. Ellos duermen dentro o bostezan. Sólo los niños aplastan su nariz contra los cristales”.

No creo que el aviador francés haya tenido ocasión para leer a Eugène Ionesco -ni siquiera coincidieron los dos en una misma época literaria- pero hay mucho de teatro de la paradoja, la crueldad y el absurdo colocado en el oculto intersticio de esas páginas: Un niño trashumante en el desierto, enfebrecido debido a su imaginación desbordante, y que fundamenta, en su lealtad incondicional a una flor -a esa estrella- el renunciamiento ético a los falsos valores del mundo, y la denuncia más apasionada de los presupuestos corrompidos de la existencia.

En su periplo por varios asteroides el pequeño viajero visitó los diversos estereotipos humanos. Aprovechó para evadirse de su propio asteroide una migración de pájaros salvajes, y cuando llegó finalmente a la Tierra, en vías de completar su misión, se encontró con altos cerros montañosos que convertían en ecos sus palabras. “¿Qué tierra es esta -se pregunta asombrado- donde los hombres no tienen imaginación y repiten lo que se les dice?”. Una flor silvestre, descubierta por azar en el camino, le habló entonces irónicamente de los hombres, la flor había visto un día pasar una caravana: “deben existir cinco o seis, los pobres no tienen raíces y el viento los esparce de un lugar a otro”.

En un breve apunte el autor finalmente nos relata la caída del pequeño príncipe mordido por el ofidio:

“Sólo hubo un relámpago amarillo cerca de su tobillo. Se quedó inmóvil un instante. No gritó. Cayó suavemente, como cae un árbol en la arena. Ni siquiera hizo ruido”.

Mas, no creo que nos encontremos ante la idea de la muerte del pequeño príncipe, sino ante un hecho que justifica, ante el

lector, su inevitable ausencia, su partida irremediable. El sentido lógico del texto opera generalmente por elipsis: su ausencia es la garantía de su presencia invisible, alojado ahora en el corazón de nuestra intimidad; su visita a la Tierra supone, por paradoja, una misión que le desborda, y su vida ultra terrena contiene el significado de su fugitiva existencia. Lo realmente curioso, es llegar a entender que el autor escribió un texto de tanta capacidad poética, que pudiera ofrecer nuevas perspectivas al arte y la literatura, como si en el terreno de la pura recreación simbólica irrumpiera un mensaje hasta ese momento patrimonio exclusivo de las religiones.

Según la tradición de Occidente existen tres grandes textos: *La Biblia*, *La Divina Comedia* y *El Quijote*. El primero es un texto esencialmente religioso, el segundo oscila entre lo religioso y lo profano, el tercero es esencialmente profano. En el marco general de esa profanidad cultural, inaugurada en el siglo XVII por Miguel de Cervantes, se inscribe perfectamente *El pequeño príncipe*. Lo novedoso en él es que nos implica en una nueva interpretación de la experiencia cristiana de raíz prominentemente mundana. Hay en realidad en el texto un culto a los valores sensibles de la vida, aunque sin dejar de entender que el bien y la belleza operan en nosotros como frutos de una intelección, de una gestión del pensamiento abstracto, que a su vez incorpora las verdades del corazón como las verdades fundamentales de la existencia...

Debido a esta vocación mundana que intenta buscar un sentido que clarifique la vida, es que el pequeño príncipe permanece fiel a la esencia intuida de su flor, -el tiempo dedicado a ella que la hizo importante y única. Por esa razón, es que la esencia y la existencia van juntas, porque el hombre es ese ser a quien mediante su existencia le está permitido aprehender el concepto de su propia esencia. Y además, por esa misma razón, es que las verdades invisibles que nos acompañan se vuelven tangibles, singulares y únicas, como los símbolos que un día creara, para cada uno de nosotros, la pasión innegociable del artista.

La parodia, el melodrama, y “un infante en el infierno” en el célebre campo de Montiel

“¿Quién duda si no que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: »Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante; y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel». Y era la verdad que por él caminaba (...)

Fue el naturalista y matemático francés del siglo XVIII, Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, quien escribió esta célebre frase: “El estilo es el hombre”. Pero, ¿cuál es aquí el estilo de don Miguel de Cervantes? Nos encontramos en el párrafo anterior, ante dos -incluso tres- diferentes estilos: el del personaje de don Quijote, y el del propio Quijote que, con acento engolado, quiere imitar al “sabio” que sobre sus hechos “escribiere”... Este “sabio” bien pudiera ser Hamete Benengeli quien redactara, según el gran ironista que fue Cervantes, gran parte del *Quijote* en árabe -desde el capítulo IX en adelante- y que sería traducido, a petición personal, para que pudiese ser leído, cotejado y ampliado en castellano. Es decir, esa novela es, borgianamente hablando, como un jardín cuyos senderos no tardan en bifurcarse. Cervantes, por su parte, pretende reservar su único comentario para la última oración del párrafo citado.

Nos afirma la narración, que el manuscrito original fue hallado en un bazar de la ciudad de Toledo, que de manos árabes pasó a un judío, hasta terminar en las manos cristianas del autor. El recorrido, en este caso alegórico del texto, parece repetir un extenso proceso histórico de transliteración que ocurría en la antigüedad, en la que un documento original era refundado por nuevas interpolaciones, abundantes comentarios, y varias traducciones. El rey Alfonso X -el Sabio- auspició en el siglo XIII,

en la ciudad de Toledo, a la principal escuela de traductores de Occidente; escuela que tuvo por principales traductores a judíos, que eran los hombres más versados de la época en los problemas que le plantea a la cultura, la filosofía y la religión, la palabra escrita.

Cervantes le sugiere así al lector de su escritura, que la conformación básica de ésta, guardaba una estrecha similitud con el modo en que secularmente se construían los grandes textos de la cultura. Los textos de Aristóteles (es un ejemplo) “príncipe de la escolástica”, originalmente escritos en griego, fueron posteriormente vertidos al árabe, y plagados de interpolaciones islámicas, hasta que fueron de nuevo traducidos a un idioma occidental, probablemente por judíos, y a lo largo de un período que duró varios siglos. Cervantes, nacido en el siglo XVI, se enfrenta, por tanto, a una compleja realidad cultural constituida por las leyes de la composición literaria determinadas por el ejercicio secular de la transcripción.

Las novelas de caballería, aunque pretendiendo ser sólo un género de solaz y esparcimiento, seguían abiertamente antiguos paradigmas literarios en su composición y expresión, desde los cuales se remedaba a Homero y a Virgilio (expresiones que se volvían gastadas, como “el rubicundo Apolo”, o “la rosada aurora”) y donde las transcripciones originales terminaban en parodias, las interpolaciones en texto autónomo, y la tragedia en drama melifluo. De este modo, si la trova provenzal fue tatarabuela o chozna del género romántico, la novela de caballería es la madre espiritual de la parodia, del melodrama, y del espacio de pura recreación literaria, y esto ocurre, porque la literatura, una vez vio aflojadas las ataduras de la tradición, transformó la antigua representación simbólica, esencialmente religiosa, en escritura profana.

El fin de lo clásico trae consigo el nacimiento inevitable de lo moderno y con él, la llegada del reino de la parodia, la muerte de la tragedia y el nacimiento prosaico del lector como hoy lo conocemos. Nace, de esta manera, el arte profano como entretenimiento, entretanto el conocimiento se cotiza y la escritura deviene en retablo decorado y ameno oropel, mientras el melodrama acecha en los entresijos del dolor humano que un falsario representará sin rubor ante nosotros. Mientras las gentes cultas

de los siglos XVI y XVII, gustarán de imitar la pasión de los grandes personajes de los libros de caballería, pues la vida, de esta manera concebida, imitará al arte. Ya pocas cosas tienen sentido, no sólo el arte ha perdido su origen religioso, sino que el artista cumplirá desde ahora la función que en el gran guiñol cumplía el muñeco polichinela: figurar, representar y distraer.

La época se resuelve entonces entre una España que se resiste a olvidar el viejo peregrinaje a Santiago de Compostela, y unas naves que regresan del Nuevo Mundo cargadas de oro y plata para engrosar los cofres de la acumulación capitalista originaria. Ese era el aciago panorama que dominaba a las letras y a la vida, en la hora vespertina en que don Quijote salió a cabalgar en Rocinante por el campo de Montiel, iluminado por los rayos del “rubicundo Apolo”, en tanto “los rosados dedos de la aurora” descorrían el velo de un contradictorio amanecer...

Lo llamativo que se desprende de todo lo anterior, es el hecho de que el nacimiento de la Modernidad dejó bien constituido, mediante el desarrollo de la nueva expresión literaria, el valor positivo de lo falso. Comprendiendo esto, pudiéramos comprender mejor la angustia interior padecida por Cervantes: una singular individualidad que, aunque no ignoraba que sólo la verdad podía llegar a ser el fundamento moral de una vida, ha concedido a explicarse ante los hombres por medio de una historia de ficción.

Mas, ¿cuál es el eje axial sobre el que descansa el personaje de Quijote? Aquél que pueda sostener su más profunda e intransferible verdad. Su ser lo encuentra únicamente en la vida y en la honestidad de la prosa de Cervantes, él es quien le entrega su mejor palabra y lo coloca en una geografía que, sin dejar de ser la de la polvorienta España de principios del siglo XVII, es, además, la geografía fantasmagórica de las novelas de caballería que hacían nido en la cabeza calenturienta del hidalgo. Cervantes intentará allí su mejor escritura, compuesta de sucesivas máscaras y continuos juegos al escondite con el lector; personajes que mienten y se burlan, y una Dulcinea que nunca aparece y que, sin embargo, se hace omnipresente en cada comentario, en cada acento altisonante del caballero, en cada requiebro, en cada burla sufrida, en cada escarnio: Dulcinea, la escurridiza, Dulcinea, la porqueriza; Dulcinea del Toboso, la grande. Don Quijote

asume así, sin miedo y sin mancha, el terrible juego de la parodia, toda la fragilidad ontológica, abisal, del tipo de literatura que empieza a nacer con él, y de mano de diversos textos y distintos autores. Porque es la época en su conjunto la que interpreta y posee, como un ejercicio de espadas, el modo melifluo de hablar del melodrama (antes y después de Cervantes) puesto a ratos en boca del más casto y contradictorio personaje de ficción que jamás haya existido, y que devino en actualidad literaria, en comentario periodístico, e incluso en disputa autoral. Don Quijote concibe a su Dulcinea como “el ideal”, pero mencionará a su amada del mismo modo en que serán mencionadas las majas del teatro vernáculo, las hermosas voces “dolientes y sin par”, futuras protagonistas “de la novela del aire”. De esta manera, el Quijote transita entre nosotros, y para toda la Modernidad, en medio del alborotado tránsito que va de la tragedia a la tragicomedia y de ahí al melodrama.

¿Finge, mistifica, sobreactúa don Quijote? Desde luego. Crea para ello el autor retablos, decorados, galerías, pone en boca de otros lo que nunca él hubiera dicho, y convierte su obra en un gran divertimento, en el que a suspiros y golpes sobrevive la esforzada ánima de Alonso Quijano, aunque al terminar es la propia alma de Cervantes la que queda agotada y vencida. Porque ha conjurado allí a los demonios de sus sueños, a la fanfarria y mentira del mundo, a los grandes falsarios de la moral. Y es que el autor se sabe culpable por haber escrito un drama en el que se dibuja en ciernes el grotesco perfil de la tragedia moderna: no hemos sabido ser honestos, pues no hemos mantenido la necesaria identidad entre nuestras palabras y la vida. Es mejor, entonces, fingir, mistificar, sobreactuar, creyéndonos lo opuesto. Esa ilusión es el único consuelo que le queda al artista moderno. Y es que ningún personaje de la literatura universal ha encarnado con tanta amargura este brutal desconcierto, este juego estrafalario de identidades, esa fatal asimetría entre literatura y condición humana. El único que se acerca a Quijote, en la fuerza vacua de su dormida existencia, es el príncipe Segismundo, el de *La vida es sueño*. Pero Segismundo no nos hace reír, no provoca tampoco nuestras burlas. No es suficientemente patético, por eso es menos grande. Con el Quijote se alza la parodia, y nace entre nosotros su hermana menor, el melodrama. ¿Estaba loco Quijo-

te? Hay algo que los teólogos llamaban “la locura de Dios”, que es principio y fundamento del mundo. Hay una mañana horrible que el poeta Arturo Rimbaud encontró en su adolescencia, y el poeta Federico Hölderlin, en su ancianidad. Creíamos que podíamos quedar intactos luego de haber zaherido al mundo apostrofándolo e ironizándolo, pero no es posible.

El escritor cubano Guillermo Cabrera Infante retoma literariamente esa misma y ambigua jornada existencial, vivida agónicamente en el célebre campo de Montiel, para convertirla en una noche infernal, creada artificialmente en la sala oscura del cinematógrafo, donde el protagonista de una de sus novelas -traducida en parte por él mismo al inglés como *Infante's Inferno*- se hunde inesperadamente en la honda sima de la vagina de su desconocida y complaciente compañera de luneta. Cabrera Infante, portador de una obra construida mediante la sorna, la ironía, y sucesivas adiciones de elementos extraliterarios, parece advertirnos de los peligros que nos amenazan desde la escritura, los cuales no son otros que los pecados cometidos en la región de lo imaginario. El del hombre que, como el personaje de Quijote, representa a conciencia y por medio de la palabra, un drama que no es el suyo, no le está permitido hacer otra cosa. Una escritura inclusive en la que el plagio disputa la autoría. Una literatura edificada como supremo afán moderno de la recreación, hecha, por tanto, a retazos, poniendo el proceso de creación a la vista de todos, exponiendo al autor a las zancadillas del público espectador, y elaborada como un gran *collage*, donde se inserta el comentario periodístico, el sueño por el premio mayor de la lotería y la apoteosis del género vernáculo cubano, encontrado, una tarde cualquiera, en el obscuro teatro Shanghái. El trabalenguas en español, el gusto por la cacofonía (más difícil de lograr en español que en inglés) y una cita impostergable con un “tigre” en el “cabaret” Monseñor. Y es por estos vericuetos donde la parodia cubana cumple su mejor función, siempre alusiva, esencialmente representativa.

Singularmente, un ejemplo mayor de ambigüedad e indefinición lo podemos encontrar en *La Odisea* de Homero: nunca sabremos si el astuto Odiseo miente o no, cuando narra en distintos escenarios del poema, su fantástico periplo marino, ya que, en gran medida, *La Odisea* es narrada ante oyentes por su personaje

principal. ¿Será la muy bien establecida y literariamente remarcada inteligencia de Odiseo, bifurcada alusión a la esgrimida por el propio autor, que nos dejará su añagaza perfectamente inserta en la más alta tradición, que nos haría comprender la literatura como pura cuestión de astucia? Las complejas relaciones desarrolladas siglos después por Cervantes, entre su principal personaje y la literatura, se vuelven, desde ese entonces, eminente asiento sobre el que se desliza todo el discurso literario moderno. Porque hay una circunstancia muy difusa, portadora de un código fundamental de ambigüedad, que se encuentra destinada a desorientar al lector en torno a la verdadera identidad de la voz narrativa que posee toda trama.

Los hombres mienten, y sobre esa concreta circunstancia antropológica es que se vuelven enormemente complejas las relaciones entre el pensamiento y la vida, la naturaleza y el lenguaje, aunque es lo que hace, no sólo posible, sino imaginable, la existencia en cuanto tales de la literatura y el arte. El infierno, al que alude Cabrera Infante en la traducción, en la transliteración que él mismo hiciera de la mencionada novela al idioma inglés, resulta así -fiel al progresivo juego moderno de la ambigüedad- en el del hombre sin nombre, en el del paradójico hombre paródico. Y es que la angustia existencial de Cervantes, como la constante extemporaneidad del Quijote, asumidas desde un horizonte eminentemente histórico, permiten comprender mejor el significado sociocultural de la parodia. La parodia en el *Quijote*, en Cabrera Infante, es lo que fue siempre la historia ejecutada por los hombres: un juego real de falsificaciones.

Sin embargo, es el dramático personaje creado por Cervantes quien denuncia, sublimemente encaramado en el tablado de la farsa, a todo el imaginario escénico en su conjunto, a cualquier gesto, literario o histórico, no auténticamente humano. Ya que todo nivel de ambigüedad termina reclamando para sí su propio infierno.

Si estableciéramos por un instante un paralelo entre la inmersión del narrador personaje, en el momento clímax de la novela de Cabrera Infante, en las lúgubres aguas de una vagina y la aventura de “La cueva de Montesinos”, donde Quijote intrépido desciende, para contar después de haber encontrado allí a una menesterosa Dulcinea, que le pide al caballero unas monedas,

veríamos reflejado el juego cruel de las bifurcaciones, correlativo tanto al realismo de Cervantes, como a la irreverente prosa de un escritor cubano. Don Quijote fue un personaje -como en la célebre obra teatral de Pirandello- que caminaba infatigable en busca de su autor, del mismo modo que la existencia padece por la carencia del ser. Un personaje que desanda hacia el hondón donde acechan los enormes peligros que rondan al ser en su aventura: la desrealización, la náusea, el vértigo, el olvido, enclaustramiento y secuestro de la identidad en el castillo de la pureza, donde un oscuro autor fue llamado a realizar toda la patencia de su verdad. No hay, por tanto, ejemplos que por sus naturalezas parecieran diferir más que el de la promiscua inmersión, descrita por Cabrera Infante, en las aguas interiores de una mujer tan ajena como desconocida, y la noche pasada por Alonso Quijano en la húmeda alcoba interior de su amada. Por ello, si en Infante no fue ese pasaje otra cosa, que el impredecible desenlace paródico de una historia siempre parodiada, en el Quijote se nos convierte, en el trágico destino de una paradójica existencia. Por ello también es bueno recordar, que a Quijote, muy a diferencia del personaje creado por Cabrera Infante, no le fue dado conocer la fiebre de la concupiscencia, su amor y su pasión fueron invariablemente paulinos.

Si se expusiera nítidamente a la luz del campo de Montiel, los dos niveles discursivos que predominan en el *Quijote*, en uno veríamos la prosa amena de Cervantes, y en el otro, el engolado estilo puesto coyunturalmente en boca de su principal personaje. Dos niveles de alocución que no solamente componen porciones fundamentales de la estructura narrativa de la novela, como de las concepciones literarias que en ella toman forma, sino que expresan dos focos básicos de la estructura de la existencia humana, de las que la narración entera depende. Uno es puramente ficcional, el otro, a cambio, se vuelve revelación del pensar y el ser de esa gran persona que fue sin dudas Cervantes.

Pienso, a pesar de todo lo antes dicho, que todavía continúa siendo un misterio la razón de por qué los hombres fabulan. Si hemos partido del criterio que el complejo proceso de la transcripción de textos, es parte de un fenómeno histórico, sobre el cual fue estableciéndose un modo en particular de construir el pensamiento y la literatura, es sólo para llegar a la conclusión

de que, aquello que nombramos tarea fabulativa, ejercida por la especie humana desde milenios, está directamente supeditada a la realidad cultural de la transliteración. Por lo que se comprende, que *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* tenga un modo tan bien definido de relacionarse con los grandes textos de la tradición. El poeta cubano José Lezama Lima dejó dicho en una ocasión, que los grandes escritores tienen la capacidad de generar su propia tradición, así como una manera muy personal de relacionarse con el pasado, que es eminentemente creadora. Eso que hoy llamamos el realismo de Cervantes se situó, en principio, como una crítica a las novelas de caballería, que devinieron en parodia del viejo pasado medieval; género literario extemporáneo, pues alcanza su desarrollo cuando la auténtica caballería andante tiene siglos de estar desaparecida de Europa y de la propia España. No obstante, Cervantes convoca a su personaje a moverse dentro de esos exactos límites, en los que se traslucen su propia tragedia personal en cuanto histórica: ya el mundo no puede ser el mismo, los grandes arcontes del pasado medieval han sido movidos de sitio, la caballería no puede volver a nacer si no es de manos de un loco, de un poeta, que penetre, en su disloque, la esencia de su tiempo, e intuya la llegada de nuevos valores y un modo diferente de entender las relaciones del hombre con la realidad, por un lado grosera y por el otro sublime. Ese doble espacio real e imaginario, en el que estuvieron destinadas a existir las figuras que pueblan los vericuetos de ese gran texto.

Mientras tanto, Cabrera Infante refleja en sus obras formas básicas de composición literaria, en las que el ejercicio de la parodia no ha sido ajeno al propio menester histórico sobre el que se ha venido desarrollando, durante siglos, la actividad cultural en Occidente. Fingir, dramatizar, sobreactuar, seudo intelectualizar, como lo hiciera Violeta del Valle, personaje capital de *La Habana para un infante difunto* -el nombre castellano de la citada novela del autor cubano- son actitudes existenciales que claramente conforman un evidente correlato con la parodia. Violeta del Valle, la muchacha de nombre apócrifo, llegada de provincias con afán de ser actriz radial, queda así inserta en un significativo renglón de nuestra propia aventura nacional. Hay algo en el juego altisonante de los nombres, que acerca a Violeta

con Dulcinea, del mismo modo que la irrealidad nos acecha en los entresijos de lo cotidiano. Lo muy curioso para los lectores de Cervantes, es que Dulcinea jamás aparece en la obra, ella es allí la siempre aludida y la eterna eludida. Mientras Violeta carece de omisiones y hace del acto de imitar el sentido de su existencia, en tanto, Quijote busca en la imitación un nuevo sentido, una rara claridad que socave “la negra noche del ser”.

La parodia nunca podrá ser sublime, no obstante, hay algo en Quijote, aceptando aun todo lo anterior, que lo es de un modo formidable. El fin de lo sublime en literatura no sólo evoca la muerte cultural del hombre trágico, sino que señala el gran dilema en ciernes de la Modernidad. Porque no hay mayor pericance que el fin del mundo del significado y de los valores que ya no se corresponden. Pero la muerte de don Quijote, narrada por Cervantes, no señala el triunfo definitivo de lo paródico, es, por el contrario, el perceptible síntoma crítico de que hay algo en la realidad de las cosas, que trasluce un sentido mucho más profundo de la existencia humana. Ya que hay algo insustancial que rige a toda parodia, y algo egregio y capital que delata a todo hombre dolorosamente implicado en el reflejo paródico de su propia existencia, como un gesto único, ejemplar, que se resiste a fingir, a imitar, a reproducir.

Debo, sin embargo, expresar lo siguiente: es cierto que Quijote imita, sobreactúa, mientras trata de captar armonías, intuir nuevos órdenes en el cielo y sobre la tierra, y es que él se concibe a sí mismo como heredero de antiguas verdades, y por eso diserta, intelectualiza, mas es sólo a la hora de la muerte que se nos vuelve completamente auténtico y sencillo. Nunca antes. No hay en todo su anterior periplo un gesto del caballero que haya sido espontáneo. Tal fue su tragedia. Y si bien es cierto que Quijote no habita el infierno de la concupiscencia, debemos entender que el personaje ha apurado de un solo trago el infierno todavía más terrible de la irrealidad. Pero aun aceptando lo anterior en desmedro del hidalgo, deberíamos comprender, que el Quijote es el héroe a quien su propio juicio le ha asignado imperativamente una gran tarea: resucitar la caballería andante. Por ello, es que aquí cuestiones literariamente recurrentes, como tensión dramática, estilo, sobreactuación, se disparan hacia límites completamente opuestos. Cervantes inició con su *Quijote* un

estudio sobre la condición humana, que abrió espacio a la mala conciencia de saber que representamos un drama tan viejo como repetido; el de la vida misma.

Dice sin embargo don Quijote en el Capítulo IX de la obra:

“(...) la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir”.

Si la verdad, como afirma Cervantes, es hija de la historia, ¿podríamos preguntar, si la crisis histórica que en la actualidad nos sacude debe culminar en el fracaso de la lucha existencial que libra el escritor por su autenticidad? Pues, ¿qué es si no la parodia la forma elegida para desnuclear al ser de su conciencia y amalgamar de hecho nuestra vida? ¿No es acaso el símbolo de un mago -Frestón- que persigue al Quijote trastocando todas sus empresas, directa alusión cervantina de los desmanes de la parodia cometidos inmisericordes en los predios de la existencia?

El papel que el caballero interpreta, al modo de una misión histórica asumida ante la España del siglo XVII, tiene mucho de empeño político, y está contenida,alzada, dentro de los marcos de su propia representación y de su voluntad. Don Quijote no está loco, representa, fuerza, proyecta aquello que él quiere para España. Quien único ha sabido rescatar, desde el fondo de su imaginaria existencia, esta sublime condición de Alonso Quijano, su cordura esencial, es Miguel de Unamuno. Muchos de los intelectuales y académicos que ensalzan a Cervantes, lo hacen para defenestrar a Quijote, cuestionar su estilo engolado, el gesto iracundo estudiado en las lecturas del gran Amadis, e ignoran cuánta voluntad y talento representativo se debe poner en la balanza para levantar el pesado cuerpo y ponerlo a cabalgar siguiendo la romanza de los héroes de antaño.

La vívida mañana del célebre campo de Montiel devela una verdad que puede llegar a ser histórica, una misión que cumplir y un lenguaje de doble perfil sobre el cual establecer el contrapunto entre esencia y existencia, palabras y realidad, hechos y ficción. Mas, el Quijote no es prisionero del lenguaje, lo es, en cambio, de su misión. Con su afamado personaje, encarnando un anciano que luchó por restablecer en su patria de principios del siglo XVII, el lado gentil, sensitivo y justiciero de la antigua orden de caballería andante, Cervantes condujo la parodia hasta su punto límite y con

ella a su hidalgo, que se vio de esta manera envuelto en la peor de las lisas y en el mayor de los infortunios. Aunque cabría añadir que a Quijote y a Cervantes no les venció la parodia, los venció la tristeza.

Jorge Luis Borges comentó en una ocasión -no es textual-: Clásico no es el libro que tenga tales o cuales virtudes; clásico es el libro al que las generaciones de los hombres acuden con idéntico fervor. Si hoy el *Quijote*, fruto intrínseco de la Modernidad, se nos ofrece como un libro clásico, es porque ha sabido realizar las preguntas vitales, y, poniendo para empezar en entredicho la condición humana, no ha hecho al final sino enaltecerla. Por el contrario, cuando la fraternidad universal que porta la razón de Quijote queda rota y el cielo especular de la naturaleza humana deja de ser inteligible, es que irrumpe la parodia como género propicio. Por ello, es que lo clásico se encuentra llamado a reconstruir los vínculos originarios del hombre y el mundo; entre el artista, su conducta moral y su irrenunciable vocación; entre la aventura formal que, es sin dudas la literatura y el contenido histórico de la misión del escritor.

Verdad e historia y el sueño comunal de don Quijote y Sancho

En sus escritos sobre filosofía, el poeta español Antonio Machado reconocía la extraordinaria importancia que tiene para la Modernidad el legado teórico del griego Protágoras, quien nos transmitía, con su relativismo conceptual, no sólo la virtud de la tolerancia, sino la necesidad social de creer en las verdades consensuadas.

El relativismo teórico, que hiciera a Protágoras formular la que acaso fue la primera teoría sobre la verdad que recuerde la antigüedad clásica, es el reflejo de la multiplicidad de los criterios humanos y, por extensión, de la existencia numerosa de puntos de vista y contextos sobre los cuales se asienta la opinión. La verdad, así entendida, se nos aparece como el resultado de un sistema de relaciones que contraen los hombres organizados en sociedad y que se vinculan entre sí a partir de un interés legítimo. Poder reconocer su relatividad, su supeditación al conglomerado humano que la hace nacer sobre la base del consenso, significa que verdad, puede ser también aquello sobre lo que todos -la mayoría- nos hemos puesto, en algún momento, de acuerdo.

Sin embargo, a principios del siglo XVII, don Miguel de Cervantes afirmó, por boca de su Quijote, acerca de la verdad y la historia: “la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir (...)”. Con este juicio, el gran escritor no se comporta como un pensador clásico, sino como un moderno que pretende renovar la sustancia protagórica de la idea de lo cierto. Lo novedoso es que Cervantes entiende la verdad en un sentido francamente histórico, ya que si el hombre suele ser “la medida de todas las cosas” -Protágoras- la medida del hombre, cervantinamente hablando, es la historia: “madre de

la verdad, émula del tiempo...”. Para el creador de la novela moderna, ambas son entidades correlativas, debido a que la verdad es la única que puede movilizar y orientar a los hombres en la historia en vías de la prosecución de fines.

Lo curioso es que para el creador del *Quijote*, el criterio de lo verdadero no es ajeno a los valores esenciales que soportan la epopeya literaria seguida por su ilustre hidalgo. Es decir, si bien es cierto que lo que ocurre en la novela es pura ficción -ficticios son la figura y el periplo “vital” de Quijote, e ilusión la tramoya artística en la que el célebre caballero encuentra proscenio-, los problemas fundamentales de la cultura a los que se enfrenta el caballero, no dejan de ser reales: el difícil tránsito que significó para España la superación del mundo medieval, para llegar a una impetuosa Modernidad mercantil, en la que la obra cervantina retoma el tema capital, quizás consustancial a la historia filosófica de Occidente, de las relaciones críticas que sostienen idealidad y realidad. De esta manera, Cervantes ayudó a construir -en su doble condición de conciencia reflexiva de su tiempo, y creador de un extraordinario legado literario que la Modernidad sabría hacer suyo-, una distinta comprensión sobre el papel que juegan las ideas y los conceptos en el desarrollo histórico de la humanidad. El criterio de verdad aparece entonces como resultado de una situación específica de la conciencia totalmente implicada en la marea de los acontecimientos de su época, que a la vez auspicia la revalorización que la propia conciencia hace de sus habituales nexos con la realidad. Y es que la realidad y la verdad son, en cierto sentido, entidades conceptuales, a partir de las cuales se establece la designación del mundo habitado y transformado por el hombre. La historia tiene así la singularísima capacidad de producir lo real y determinar además, el criterio de lo cierto.

Por ello, aquello que llamamos el realismo de Cervantes, expresa un nuevo modo de entender la verdad histórica. Para el hombre de la Edad Media, la realidad tenía un fundamento teológico, el cual seguía anclado al mito. El hombre de la Modernidad en ciernes busca a cambio, desterrar al mito de su concepción de lo real, mientras extrae el núcleo racional del sistema teológico, e intenta retomar el cauce humanista que, desde Dante y Petrarca en Italia, conducen, de la mano del romano Virgilio, a la Grecia clásica. Con la llegada de la Modernidad, la imaginación fabulo-

sa se pone en crisis, y sólo puede sobrevivir en el cerebro de un alucinado como Quijote, quien camina afiebrado en pos de sus poderosas visiones por la árida llanura manchega.

Hay unas palabras del pensador español Miguel de Unamuno que parecen revelar el cuerpo de verdades axiológicas que acompañan siempre al “Caballero de la Locura”. Nos dice Unamuno -no es textual-, debemos darle gracias a Dios por haberle inspirado a Cervantes esta epopeya profundamente cristiana que es don Quijote. Existen, nos llegan a retazos e inconclusas por medio de la tradición, verdades que no terminan de cristalizar, aunque de su resolución depende la historia misma. ¿Cuáles son las verdades cristianas a las que alude Unamuno a la hora de establecer la trayectoria existencial de Quijote? ¿El altruismo? ¿La solidaridad? ¿Esa profunda convicción que los hombres de tiempos antiguos llamaron fe? Hay en las narraciones evangélicas del *Nuevo Testamento*, una pregunta no contestada, emitida por el pretor de Roma, Poncio Pilatos ante el tribunal en Jerusalén que debía juzgar por sus hechos a Jesús de Nazaret: “¿Qué es la verdad?”. O sea, ¿es la respuesta que nos da el conocimiento? o ¿es el balance de la suma de opiniones que nos entrega el consenso? Las certezas del hombre-ciudadano surgen del consenso, mas ese consenso tiene una determinación histórica que complejiza, universaliza, el valor y el alcance de lo verdadero. El acceso a la verdad, de este modo asumida, es una resultante social, un producto que trasciende los argumentos puramente lógicos. El criterio histórico de verdad supera incluso los estrechos límites del conocimiento empírico, para convertirse en el fundamento dialéctico de la época que lo produce y lo refunda sobre una base humana mucho más amplia.

Protágoras -debemos recordarlo- junto a Gorgias, son los grandes sofistas de la Atenas clásica, contemporáneos ambos de Sócrates, reaparecen -si mal no recuerdo- en sendos diálogos de Platón. Los dos fueron arquitectos del pensamiento político -la educación del joven en los ideales de la Polis- principal aporte de la Hélade a la tradición civil de Occidente. Sin embargo, existe un obstáculo difícil de sortear que separa el ministerio público, tal como lo entendieron Gorgias y Protágoras, a como fue comprendido en su esencia más íntima por Sócrates. Hay, lo que podríamos llamar, una curiosa situación epistémica que hace

de Sócrates un investigador infatigable de la verdad, preocupado por desentrañar la esencia que subyace en el interior de las motivaciones humanas, y el aspecto puramente retórico -epidérmico- del discurso político-ciudadano llevado a cabo por los profesores sofistas.

A la hora de definir la verdad, Sócrates se remonta al intrín-gulis de la existencia, donde ésta encuentra sustentación en los ideales de justicia, medida y armonía, mientras abre de paso, las puertas a la introspección intelectual -la investigación teórica- en aras de descubrir lo real de cada cosa, colocado siempre por debajo de las simples apariencias. En cambio, las disquisiciones de Gorgias y Protágoras sobre la verdad, apuntan a una estrategia estrictamente formal, porque en esencia ese dilema, como preocupación moral o estrictamente gnoseológica, no les concierne. Gorgias, como Protágoras, son los inmediatos antecesores del pensamiento y la educación académica, y se comportan como tales. Sócrates, por su parte, es el pensador esencialista que con su vida y su trágica muerte a manos de un tribunal de Atenas, preludia a Jesús de Nazaret. El problema de la verdad alcanza para estos últimos un significado extraordinario, no sólo enteramente supeditado a sus vidas y a sus legados éticos-sociales, sino imbricado totalmente al destino histórico y cultural de Occidente: la verdad no es una cuestión formal; es, por el contrario, un original problema teórico, pero de tan insólita característica que nos concierne existencialmente.

De todas formas, la postulación protagórica sobre la relatividad de la verdad continúa soportando el criterio de su disposición claramente consensual, de su evidente posición en el entramado social significativamente plural, y que deviene, por tanto, en pieza insustituible de cualquier gestión democrática. La verdad surge del debate, aunque a la vez el debate nace del trasfondo intransferiblemente dialógico del ser humano. O sea, hay en el fondo una coincidencia funcional que subyace entre el relativismo social -doxológico- que Protágoras quiso siempre que viéramos en la verdad, y su determinación esencialista, que alude a un contenido más sustancial de las razones del comportamiento individual, y se convierte en clave de la actividad social: La verdad es el fruto óptimo y apetecido del conjunto de las relaciones del hombre.

El *Quijote*, como realidad literaria completamente inserta en la tradición cultural de Occidente, cuenta la vida de un personaje en el que su marco formal de representación literaria era el símbolo. Por ello, todo cuanto realiza el célebre personaje se resuelve en un plano alegórico; porque Quijote es, a la vez, hipóstasis de toda una serie de conceptos cervantinos, y singularísima encarnación ficcional, asaz contradictoria, de la condición humana. La crítica de lo fabuloso anuncia el honesto despertar cervantino, envuelto aún en la densa niebla medieval, a una Modernidad pragmática, usurera y hostil, donde realidad y fantasía “se miran cejijuntos desde riberas enemigas”. La gran novela es la dramática crónica de esa feroz contraposición: el nacimiento agónico de un mundo nuevo colocado sobre las ruinas del anterior, el cual, contradictoriamente, sobrevive no sólo en la imaginación de su principal protagonista, sino en el credo ideológico de la España del siglo XVII y en buena parte de sus instituciones seculares y devotas.

Texto profundamente alegórico es el pasaje novelístico donde aparece el tema del “Yelmo de Mambrino”; “preciado trofeo”, “casco ejemplar” de “oro purísimo” que debe ser sumado a la hazaña sin par de Quijote, y que parece que éste lo ha hallado entre las ruinas arqueológicas de la Edad Media. De esta manera, nos encontramos en la novela ante un doble espacio discursivo en el que se construyen, paralelamente, significados diferentes: el primero, mítico, poético y fabuloso; el segundo, prosaico y cotidiano. El primero representa la España mágica y ensoñada; el segundo, la realidad desnuda. La vida sublimada de don Quijote se convierte así en el último grito de la vieja idealidad cultural y de sus postulaciones milenarias.

“El Yelmo de Mambrino”, tema de discusión por los principales personajes de la novela, se transforma en pieza gnoseológica, en objeto de indagación, y en declarado zafarrancho epistémico. ¿Quién tendrá la razón? ¿Don Quijote que se lo ha puesto rotundo en la cabeza? ¿O todos los que afirman a gritos que es una simple jofaina de barbero, evidente bacía que sólo sirve para llenarse de espuma? Ante estos argumentos responde Sancho Panza: No es bacía ni yelmo: es “baciyelmo”. Con Sancho parece que regresamos a las conciliatorias verdades protagónicas, a la gentileza de los hechos consensuados, a la postulación de una prudente

certeza relativa, válida para todos. Pero no es tan simple. Si bien es acertado opinar, que el acalorado debate denuncia la subjetividad implicada en la constitución de aquello que se conoce, lo que deberíamos tener siempre en consideración, es que en el *Quijote* habita un fundamento existencial del conocimiento que, a fuerza de ser, se ha vuelto histórico, mientras que el debate social por un criterio de verdad u otro -¿yelmo o bacía?- está destinado a transformar nuestra concepción sobre una realidad determinada. La España del siglo XVII -en la que pululan las abigarradas figuras que pueblan la trama cervantina- se encuentra abocada a un singular umbral donde se reabre la polémica sobre el significado de lo verdadero, y que de hecho inaugura una distinta situación epistémica.

Para los que desafían a Quijote, el “Yelmo” será, inobjetablemente, profana bacía, para Sancho, en cambio, sometido al periplo existencial que la epopeya le asigna, las cosas se trasmutan y adquieren lentamente nuevo significado. Por lo que, la prenda de “Mambrino” ya no será enteramente preciada reliquia, ni tampoco humilde recipiente de barbero, sino un objeto anfibio entre la realidad y el deseo, la cordura y el sueño; colocado a horcajadas entre la Edad Media y una embrionaria Modernidad política.

Sobreabunda en resumidas cuentas en el *Quijote* una patente necesidad de mundanidad, entendida como plena inserción en el presente histórico, que alcanza la conciencia despierta de sus personajes, y que tiene incluso visos de significado político. Entre su primera parte, publicada en 1605, y la segunda, publicada en 1615, median años suficientes para hacer de la novela un hecho muy comentado en el parnaso español, aún antes de haber sido escrita enteramente. Esto le permite a su creador decirle en la segunda parte de la obra al lector, que sus personajes han tenido noticias de su propia celebridad literaria y que, admirados y comentados por casi todo el mundo, cabalgan por La Mancha con plena conciencia de su doble existencia; la primera real, la segunda imaginaria. O sea, Cervantes ha creado unos personajes de tal particular condición, que puede decirse de ellos, que conflictivamente desandan, en ese mismo instante, por el polvo y difícil presente histórico de España.

La Modernidad, avizorada en el *Quijote* y sometida al incesante trasiego del tiempo, se encuentra obligada a reconstruir no

sólo unas relaciones demasiado problemáticas con el pasado, sino que el propio presente debe ser transformado si se quiere llegar a vivirlo como tal. Y es que la Modernidad se nos presenta en lontananza como la prometida Ciudad política del hombre. *El Quijote*, entretanto, es el texto que mejor expone la salida de la conciencia de la marisma medieval, en vías de desandar por las praderas de una distinta concepción de las relaciones humanas y de los valores que de esta nueva relación emergen. Sin embargo, nuestro hidalgo refleja, con su existencia ilusoria, no sólo el arduo conflicto con lo real al que se verá avocado durante siglos el hombre moderno, sino el acceso al presente histórico como única vía de saldar los entuertos hasta hoy insuperables del hombre y la cultura.

Nace de esta manera el innegociable realismo de Cervantes, levantado sobre los cimientos de una nueva apropiación de la idea de verdad. La Edad Media resultó superada por una profana Modernidad, totalmente ajena a las instituciones de caballería y clericales, en la que el mercado y la propiedad privada se convirtieron en los nuevos arcontes, en tanto, el campesinado depauperado, sometido al impacto que originaban el desarrollo sin freno de la manufactura y el comercio, sufría los efectos traumáticos de una desterritorialización agraria que preparaba el camino para la constitución, en los grandes centros urbanos de Europa, del proletario como nueva clase social. Estas circunstancias configuran el gran retablo histórico sobre el que transcurre la trama cervantina. Al decir siempre paradójico de Quijote, con la desintegración de la Edad Media, la realidad había quedado “encantada” mediante las artes nigrománticas del “mago Frestón”, “su antiguo enemigo”. Es decir, desvirtuada de su condición más íntima, y socavada de su antiguo ordenamiento estamental y religioso, lo cual preestablecía una ingrata asimetría entre la condición esencial de “el Caballero de La Mancha”, y el mundo que él soñaba redimir.

Si la *Biblia* es el gran texto sagrado de Occidente, el *Quijote* es su gran texto profano. El primero, en buena medida, condiciona el discurso histórico y cultural de la Edad Media -la abstracta supeditación de la realidad al tema de la intervención divina- el segundo supone, en cambio, el fin del extrañamiento conceptual frente a la realidad, en vías del encontronazo con lo inmediato

que gradualmente ha ido recuperando su autonomía. Cuando el pensador alemán Federico Hegel nos describió dialécticamente el desarrollo evolutivo de la consciencia, concibió al presente histórico como el momento primado de la historia. O sea, sucede en la consciencia moderna una transformación de tal envergadura, que le hace dejar atrás toda abstracción religiosa, para que sobrevenga un realismo fundado en la nueva física del mundo. Ese espacio físico, recorrido paradójicamente por un alucinado, es el Quijote.

Pero, ¿dónde es que radica entonces la universalidad del personaje cervantino que lo convierte, simbólicamente, en un moderno, y en contradictorio contemporáneo de la Modernidad política? Lo que realmente nos conmueve del célebre personaje, aquello que nos entrega las vías para acceder a su verdadera grandeza, es su compromiso esencial con los humildes; “los humillados de los evangelios”. Hay en nuestro héroe una postulación sin dudas moral, en lucha con una realidad todavía hostil. Don Quijote es así el simbólico portador de un nuevo contenido histórico que, por medio de él, busca expresarse, ya que habita en el ideario del “Caballero de la Triste Figura” una quimera libertaria consustancial a los más lejanos sueños ideológicos del viejo Occidente.

Reunidos en medio de un paisaje agreste y bucólico donde unos humildes cabreros se han acercado a nuestros personajes ofreciéndoles comida y descanso, Quijote, junto a Sancho, no vacila en revelarles el significado ético de su ministerio cultural:

“Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quienes los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque los que entonces en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. (...) Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia (...) (Pero) andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. De esta orden soy yo, hermanos cabreros. (...)”.

El lado gentil y justiciero de la caballería andante, restaurada literariamente por Cervantes, expresa el núcleo moral e irrenunciable de la utopía humana: el gran sueño gregario de Quijote, aunque situado en un peculiar contexto histórico donde todos los remanentes de la vida comunal estaban siendo despiadadamente arrasados por el capitalismo naciente: el entorno bucólico, el cabildo democrático inscrito en la vida de las pequeñas aldeas y comarcas, el asistencialismo social de la iglesia, y las virtudes del colectivismo agrario y la pobreza practicados, durante siglos, por órdenes caballerescas y mendicantes. La irrupción del capitalismo con su enorme afán de centralización política y económica, destruyó las células aún vivas de la fratria más original, dañando enormemente el tejido social, sustituyéndolo por los mecanismos e intereses que nacían de la práctica desnaturalizada del peculado y el interés estrecho de la propiedad. El sueño comunal de Occidente renace así en el Quijote como un proyecto de restauración cultural, que quiere volver a incidir en el nervio fundamental de la sociedad, para tratar de insertarse en el contexto de las relaciones que a diario contrae el individuo con su prójimo. Pues reestructurar las abortadas relaciones humanas, hacerlas emerger de su insólito marasmo, se convierte en la petición que Cervantes coloca en el corazón de su hidalgo.

Por ello, si se observa con detenimiento el desarrollo de las relaciones psicológicas de Sancho y Quijote, se verá que lo que fue en principio una típica relación de señorío -de amo a criado- devendrá al final en una fiel y apasionada amistad, dispuesta a reconstruir, para España y el mundo, la antigua fraternidad olvidada. Si para Hegel, la evolución de la consciencia implica el contenido existencial de querer encontrar la vía para acceder al pleno significado de sí, como a la autocomprensión filosófica de la propia naturaleza, la genuina historia -esa que se ventila en los contextos materiales y en medio de la aparente dispersión de los eventos que nos circundan-, no deja de proponernos la necesidad de una clarificación de nuestras propias perspectivas y potencialidades humanas. Por tanto, la reconciliación de la consciencia con su realidad objetiva, nos permite reencontrarnos con nuestro soslayado presente histórico y con lo que puede encerrar de trascendente la verdad existencial. Ese presente, en cuanto humano, es siempre político y eminentemente dialógico, ya que se funda,

esencialmente, mediante la legitimación ética del otro que nos habla. Y el núcleo original de ese diálogo, reabierto en tiempos de la Modernidad, lo integran las vidas imaginarias de don Quijote y Sancho.

Es realmente curioso que en textos de opiniones tan dispares, como lo son los escritos de Unamuno sobre el *Quijote*, y los de la hispanista y marxista cubana, Mirta Aguirre, se encuentre una coincidencia tan fundamental cuando se alude al tema de Sancho. Para Unamuno el “heroico Sancho” es el heredero de las armas de Quijote; para Mirta, el escudero es el pueblo que no ha tomado aún conciencia de su misión. ¿Quién es Sancho? ¿Cuál es su misión? Hay en él una identidad cancelada -al menos mediatizada por las jerarquías sociales y el problema irresuelto del trabajo-, que la Modernidad se encuentra llamada a solucionar en algún momento.

Con Quijote y Sancho una Modernidad todavía en ciernes, expresó, alegóricamente, el inicio de la búsqueda de su realización política y humana, creando con ello las condiciones indispensables para el esclarecimiento futuro de su intransferible verdad histórica. Por ello, es que nuestra Modernidad se encuentra llamada a sumar a su discurso político de redención, las ignoradas razones de Sancho -esas razones que le devolverían su obliterada dignidad sociopolítica y cultural, como sus necesidades más constitutivas-: Un mundo sin jerarquías, socioeconómicamente emancipado, que auspiciaría la increíble misión de un Sancho legislador -como en la Ínsula de Barataria- de su propio destino.

Longwood y la soledad

El escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, fallecido en Londres, dijo en una ocasión que el tiempo, como la historia, pasa y que sólo la geografía es eterna. Cuando volvemos a visitar un lugar recurrente de nuestra vida, plagado por nuestra ausencia pero evocado durante mucho tiempo por la memoria, comprobamos con acierto que algo fundamental ha cambiado, y no es necesariamente su geografía ni tampoco su recuerdo, somos nosotros mismos. Entonces, a la manera de Heráclito, podríamos volver a decir: nadie visita dos veces el mismo lugar, porque aunque su geografía siga siendo la misma -indistinta y eterna- el que se marchó no es el que regresa, y el que llega no es tampoco el que partirá.

La geografía se puede convertir en convincente testimonio de permanencia, mas sólo para hacernos sentir que esos lugares, que el tiempo ha dejado intactos, se presentan en nuestras vidas para acentuar lo que puede haber de inmutable en el recuerdo y lo que, por paradoja, hubo de efímero y frágil en nuestra estancia en ellos.

Longwood, localidad sureña ubicada en la amplia y hermosa geografía de la Florida central, en realidad un tranquilo suburbio de Orlando -ciudad metrópolis del turismo internacional- refleja, en su pequeña y cotidiana transparencia, la aburrida uniformidad que poseen los grises conceptos urbanísticos que proliferan y se desarrollan en extensas áreas de los Estados Unidos. Longwood es así una ciudad funcional sin grandes preocupaciones por la belleza; un lugar más en el mundo, aunque no por eso, carente de esos espacios apacibles, discretos, dedicados al paseo por el interior de nuestra soledad. Existe, de este modo, una geografía secreta, un lugar íntimo de la memoria, que algunos breves paisajes de Longwood parecen evocar, y que a ratos se muestran y desaparecen ante nuestra mirada atenta o distraída. Ya que verlos, saberlos disfrutar, se vuelve asunto de pura sensibilidad.

Quiero reproducir, ante el lector, una nota personal encontrada casi por azar en mis archivos, concebida como una breve evocación de Longwood, donde el sujeto de la enunciación intenta integrarse felizmente a su paisaje:

Un pequeño estanque de apariencia natural sirve de adorno a la amplia urbanización, y un puentecito de madera para peatones lo cruza. Es una reunión arquitectónica que posee una larga arboleda y trillos para paseantes. Todo en realidad muy *chic*. Típicas casas de modelo invernal, de techos cónicos y paredes de ladrillos rojos. En cada conjunto de la urbanización se repite el pequeño estanque que contiene carpas y tortugas. Junto a una de las recurrentes lagunetas se ubica mi breve departamento, en un pequeño recodo al que se llega por pasillos circulares, árboles de araucaria, algunos robles y multitud de abedules. Un tipo de vegetación ya típica de países templados. (Ya no se ven las palmeras de Miami y escasean las casas de techo plano). Todo muy limpio y excesivamente cuidado, con un leve olor a pino. El clima, aunque muy caluroso en esta época del año, parece ser un poco más seco que en el trópico. Abundan los colores tierra, y en los interiores de las casas hay marcada predilección por los grises. Mi departamento tiene un hermoso piso de madera, reluciente. Y mi habitación personal es pequeña pero bien distribuida. Todavía me encuentro en la faena de organizar los libros en un alto armario, junto a la pared que me construyeron para ese fin. Esto será para mí como una especie de retiro que me obligue a consumir la mayor parte del tiempo en la escritura y la lectura... el lugar incita al recogimiento.

Hay lugares a los que nos debemos sin saber realmente la razón; tal vez por ser los únicos donde podemos llegar a experimentar alguna forma de felicidad. La vida es una constante guerra contra el tiempo y una sutil voluntad de apegarse a una geografía, quizás por lo que hay de eterno en ella. Cuando dejamos de luchar con el tiempo y pertenecemos definitivamente a un lugar, es porque ya hemos muerto, o, por el contrario, cuando un nuevo aprendizaje -una relación creativa con el lugar y el tiempo- ha llenado de sentido nuestra existencia, renovándola. Los días y las noches de Longwood se vuelven así una cansada conformidad y un hastío; sin embargo, sus días constituyen también una esperanza y una labor. Es cuando nos percatamos que, para llegar a la

deseada estabilidad interior, necesitamos comprender que el dolor humano es sólo el síntoma más esencial de la vida y que la soledad es la retícula de nuestra existencia, ya que es ella la que nos entrega, acomodados en su concavidad, nuestras señas principales de identidad. Llegar a conciliarnos con esa soledad, es reconocer la soberanía de nuestra consciencia: no sólo nos encontramos solos ante nuestros semejantes, sino que nuestra soledad alcanza un significado cósmico. El precio de la libertad radica entonces en aprender a aceptar dicha soledad. En Longwood se hace cada vez más patente esta inquietante certidumbre.

Y como en esas geografías que poseen un significado, aunque sea difuso, la ciudad se me revela como un lugar de paso hacia otros horizontes quizás más amplios, donde la consciencia termine de recuperar su aplazada soberanía. No sé si serán las leyes universales del karma -la transmigración de los seres a lo largo de vidas y estrellas- las que nos hacen reconocer cada lugar nuevo como propio, y cada afecto encontrado como algo único. Al estancarse cercano llegan periódicamente pájaros inmigrantes; arriban indistintamente sin un sentido preciso de las estaciones, relacionándose con las leyes de la naturaleza de la manera en que se relacionan todos los individuos: de un modo autónomo, pasional y caprichoso. Se ve a algunas aves llegar en pleno invierno; otras, no obstante, volarán más al sur. El tema de las migraciones es consustancial al espíritu humano: hemos emigrado, volveremos a hacerlo alguna vez. Ese es el gran tema cíclico de la consciencia. Pero nada en el tiempo del hombre está preestablecido, porque sólo la naturaleza cumple estrictamente con su ley, mientras que en el hombre se revela una temprana vocación de sobrenaturaleza.

De esta manera, los días y las noches de Longwood se convierten en el tiempo apacible de la existencia; (que esto se cumpla es la voluntad de los pájaros migratorios, de la primavera que antecede y, a la vez, sucede al invierno). Llegar a un lugar es saber que en algún momento partiremos, dejando atrás el sueño vago de atarnos para siempre a su geografía, a sus atardeceres tranquilos y frescos, en los que la vegetación y la atmósfera toman un matiz marcadamente rojizo, en tanto, brilla la escarcha encontrada sobre el vidrio de los automóviles en los días más fríos del invierno... Algún día sentiré la nostalgia de Longwood.

La casona de *El siglo de las luces*

Puedo decir, tal vez con rubor, que la primera vez que me dispuse a meditar con relativa fijeza en los temas de la cultura cubana, era ya un hombre de algo más de veinte años. Ese momento, acaso trascendental para la vida de un joven, en el que se apropia por derecho generacional de la lectura de los clásicos nacionales, resultó para mí bastante tardío. Y no es porque viniera de vuelta de los clásicos latinos y griegos. O porque me hallara envuelto en enjundiosas lecturas, dedicadas, para mi enorme solaz, a alguna de las grandes islas literarias (Francia, Inglaterra, Italia, Alemania...) que pueblan la civilización de Occidente. No, no era así en modo alguno.

Yo venía de la triste imaginación. Había tomado muy en serio aquello que decía, en el siglo XIX, el escritor ginebrino Enrique Federico Amiel, de que era menester inventar “una nueva manera de ser triste”. Fuera de esto, algunos repastos en mi adolescencia, leídos hasta la obstinación, como *Las iluminaciones* de Rimbaud, traducidas por Cintio Vitier, y *Vida de don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno.

Me resulta simpático hacer hoy el inventario, sobre todo cuando recuerdo que una vez ingresé a trabajar en La Habana, a principios de la década memorable de los años 80', en la casona del “Centro de Promoción cultural Alejo Carpentier”, merced a no sé qué rara denominación burocrática que me daría algo de sueldo y un horario laboral con el que nunca cumplí, me dediqué a estudiar la obra de José Lezama Lima.

Por supuesto, tampoco fui fiel a ese cometido, prefiriendo divagar entre Lezama y Carpentier bajo el prisma lúdico de las luces y enrejados de la antigua mansión habanera; las arábigas paredes blanco-azules de la casona donde Carpentier ubicara, imaginariamente, los primeros capítulos de su novela *El Siglo de las Luces*. Disculpándome por ello, ante los interlocutores que

allí había, con la mención siempre paródica de algún opúsculo pascaliano. El viejo caserón de una antigua condesa, llamada en el siglo XIX “de la Reunión”, fue el lugar escogido por la gestión ministerial para que en ella sesionaran las oficinas de una institución cultural, cuya localización urbana hacía feliz alusión al no-lugar de la literatura, en la que Carpentier narrara la trama vivida por unos adolescentes, que reunidos hacían de las suyas, como singulares vástagos de unos padres tempranamente ausentes, invirtiendo para ello el tiempo, e incumpliendo como yo con los horarios rígidos, las calendas históricas y las sacrosantas leyes del buen vivir. Hasta que una noche “de esas que no se olvidan” tocaron a las puertas con sólidos golpes de aldaba los fuertes vientos de una historia propicia: La Revolución Francesa de 1789, en clara sintonía de la novela homónima con el siglo denominado “de las luces”.

Existe lo que podríamos llamar una filosofía de la luz. Los pintores tenebristas antepusieron los juegos de luz y sombra a la luz positiva de una Modernidad calvinista que se alzaba entretanto. Una Modernidad donde el nuevo ciudadano, haciendo uso de los nuevos tiempos -la plaza del mercado y la vida de salón- salía convertido en burgués del enrejado espiritual donde se vio alojada la subjetividad humana por todos los siglos de la medievalidad. El siglo XVIII puede llamarse con razón “el siglo de las luces”, porque iluminó lo que hasta este momento en la cultura europea se encontraba a oscuras, en el húmedo subsuelo de una identidad humana acucillada; donde las nociones Dios, servidumbre, espanto y devoción, componían la inevitable cuaternidad espiritual de una particular concepción del sentido de la existencia, fraguada en la catacumba, en la gruta del eremita, en el claustro, y en los ojos que miran sin ver.

Nuestra cultura nacional posee también su lugar más luminoso, del mismo modo que coexiste, entre nosotros, una región de sombras al margen de la luz, y, a la vez, en constante rejuego con ella. Lezama y Alejo componen, de alguna manera, dos miradas radicales de lo cubano, cada una cargada con sus respectivas sombras, y dominadas por sus respectivas concepciones de la luz. Recurriendo a los esquemas, podríamos decir que en la región de las sombras habita nuestro gran imaginario; nuestro enorme y lúbrico bestiario -pintado por los tantos jerónimos que pueblan

el arte nacional- y que es el subsuelo donde arden las semillas de la época previa a toda gran germinación. A una imantación que llega desde el cielo y fuerza a la semilla a ser; a verse convertida en vegetal bajo la luz del trópico más verborante.

Creo que del mismo modo que hay en la obra de Marcel Proust largas páginas dedicadas a la sexualidad de las flores, si Lezama hubiese escrito *El Siglo de las Luces* (permítanme esta aporía) dos de los tres personajes principales de la novela jamás habrían salido de la casona habanera, se habrían quedado para siempre en ella, trasponiendo el tiempo histórico en nombre de los juegos peligrosos de la noche. Luchando noblemente contra las acechanzas de los edipos y otros demonios del imaginario de Occidente, África, América y el Oriente. Dialogando con ellos como sombras inacabadas, en medio de la penumbra, y como en los cuadros de un no tan hipotético Zurbarán cubano, condenados al sótano mental donde, para nuestro innumerable regocijo, todos nuestros deseos pueden llegar a verse cumplidos. Tal como si las traducciones del latín del joven Carlos -quizás el más efímero de los personajes de Carpentier- fueran vertidas a un idioma apócrifo e increado.

Los que visitan la casa de *El Siglo de las Luces* saben que allí domina una luz fuerte, esencialmente blanca, que sólo se va volviendo dorada por la magia bochornosa que crea la lenta caída del sol y que tiende a golpear con contenida fuerza en el mismo centro del pequeño patio rectangular, y que, posada en los aleros, provoca breves y refrescantes espacios de sombras, los cuales son como reflejos que irrumpen gozosos en las salas y en el placer usualmente tranquilo de las tardes. Carpentier, en uno de sus ensayos, recomendaba al escritor latinoamericano, que tuviese muy en cuenta eso que él llamaba “los contextos de iluminación”. Y decía que cada ciudad americana tenía su luz propia. De este modo, La Casa del Siglo posee la suya; luz que bordea, en su proliferación casi perfecta, a los cuartos contiguos que se encuentran en el piso inferior. En los que una vez -se presume- pudieron existir una cochera y un humilde camastro, donde el adolescente Esteban, echado a horcajadas cual asceta en posición sufriente, encontraba en las noches, para los espantos de su prima Sofía, y en medio del creciente olor a humus que infectaba las paredes carcomidas, la más profunda de sus crisis de asma.

Respiración sistáltica, hubiera dicho el maestro Opiano Lica-rio: Todavía no podemos empezar.

Alguien me afirmó que una vez al pintor Wilfredo Lam se le ocurrió comenzar a pintarlo todo en blanco y negro, ya que al mediodía en La Habana las cosas lucen de este color, debido a una luz desmedida y sin matices que cae de plano sobre los transeúntes asombrados. No obstante, La Habana, en mi opinión es sepia. La Habana es como un daguerrotipo viejo. Y hablaba Alejo de la luz del verano en La Habana, tan distinta en la Ciudad a la luz de invierno. La luz de invierno -me atrevería a decir, la de nuestro largo otoño- tiende a acercar mucho más los objetos y a acentuar los contrastes, debido a que la luz entonces es menos líquida. El verano, por su parte, en su excesiva transparencia, le entrega al ambiente mayores distancias por andar, al tiempo que agudiza las verticales. Las puntiagudas geometrías de un cubismo monocromo. Mientras el otoño se recoge en su sensibilidad intranquila de materia grácil, el cual sabe desatar el mejor tono para cada color. La mejor luz para iluminar los ambientes, y devolvérselos, una vez resueltos, al solitario viandante que los mira.

Pero, volviendo a Lezama, a Alejo y a la luz, la luz en Carpentier expresa su mejor posibilidad desde un caballete fijo, pues está construida desde el paradigma óptico de una perspectiva que tuvo como fundamento la razón intelectual del gran siglo francés -el XVIII-, y la gracia centrípeta de los grandes pintores neoclásicos. Por tanto, es una luz histórica, exegética, arqueológica. Como si encontrara su sentido manifiesto en un pasado perfectamente comprobado, como lo pueden ser en Italia las ruinas desnudas de Pompeya y Herculano.

Sin embargo, en Lezama la luz aparece solamente al final. Porque tiene la fuerza protoplasmática de lo aún no totalmente expresado, y toda la abstracción de la fachada de una alta catedral en sombras. La casa de Lezama es como una gruta por lo oscura; allí la luz se intuye del mismo modo que fue intuida la verdad en el Mito de la Caverna de Platón. Porque adentro lo que está es la cálida luz de San Agustín, que es como pronunciar, para el artista, la máxima de doña Rialta dicha a José Cemí, después de que éste volviera jadeante de la gran manifestación política de los años 30: Hijo, adentro está lo más difícil. Y es

como regresar a la luz, aunque cargado de todo lo maravilloso que se ha dejado entrever en las tinieblas y congojas del alma.

Mas, debo decir, que hay oscuros grabados del pintor de Nuremberg, Alberto Durero, que me recuerdan a Carpentier, del mismo modo que esos mismos grabados me recuerdan también a Lezama. Lo que sucede es que ambos me impactan desde ángulos distintos: los graves paisajes de desolación que abundan en determinadas zonas de la cultura, y el misterio de la encarnación que debe llegar a colmar con su gracia lo más desolador. Durero habita en el espacio cismático de la vieja cultura germana que se resiente dolorosa ante el impacto que produce en su alma la nueva Modernidad capitalista. Carpentier, por su parte, habita gozoso el espacio del lenguaje de una Modernidad muy bien disimulada, porque ha sabido insertar en ella el maduro disfrute por lo arcaico. Lezama, entretanto, mezcla los olorosos aceites del pasado con el pescado lúbrico del porvenir. Lezama representa, en mi opinión -después de Martí- la apoteosis de la expresión criolla. Carpentier expresa el enorme grado de inserción fecunda de Europa en América. El autor de *Concierto Barroco* opera por yuxtaposiciones, y por la germinación que producen los mejores encuentros. Lezama opera por sobredosis. Lezama sabe a natilla con mucha canela y vainilla acabadas de traer del puerto, en el último bergantín que ha burlado la tormenta. En Carpentier se degusta un cóctel de champiñones a la sombra surrealista de un tornasolado pavo real. En ambos se realiza por igual, la fiesta de la palabra y una exploración muy personal de lo cubano. Lezama es cubano por la palabra expresada. Carpentier lo es, además, por lo que la palabra expresa. En los dos, habita la preocupación por un destino nacional puesto a hornear bajo la luz todopoderosa de los trópicos. En los dos, el alma de lo nacional teje para nosotros la mejor cuerda para el abordaje de la nueva época literaria que se prepara. Aunque debo decir que el alma lo que visualiza en su interior son paisajes rotos que la imaginación recompone, haciendo el mejor uso de la memoria fértil en cuanto creadora, y recreando aquello que, en la vida frecuente de los sentidos, no se puede ver: allí un castillo; acá una palma. Por aquí pasan las muchachas en flor camino del agua en sombras de la cisterna. ¿Surge así un nuevo lenguaje? No lo sabemos. Lezama opinaba que del mismo modo tan natural en

que la verdad se intuye, la esencia se expresa. Todo radica en saber esperar.

Por el momento sabemos que la luz que habita tanto en las sombras como en sus reflejos, 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 a bocetarlas 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 revaciado, 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.

En resumen, creo que estas palabras un tanto caprichosas componen solamente un pretexto para comunicarle, simbólicamente, a doña Lilia, en el cumpleaños número cien de su esposo don Alejo, mi gratitud y mi afecto desde el polémico lugar en el que hoy me encuentro. “Hoy”, sin embargo, dos patrias tenemos muchos los que en esta “región más transparente” nos ha tocado vivir, y donde poco podemos hacer. Dos patrias, dos ciudades, con esas luces y esos ámbitos tan distintos, aunque tan cercanas para mí, debido a un extraño destino: La Habana y Miami.

SEGUNDA PARTE

¿Acaso te sientes poseído por el deseo de la peligrosa navegación?

Hesíodo, *Los trabajos y los días*



Work in Progress (2012), de René Francisco Rodríguez Hernández.

En busca de la filosofía perdida

“(…) abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado una porción de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del dulce, tocó mi paladar un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándome de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, era yo mismo. Dejé entonces de sentirme mediocre, contingente y mortal...”.

En busca del tiempo perdido
Marcel Proust

Uno

En busca del tiempo perdido de Marcel Proust fue un acto supremo de la evocación y la reminiscencia, así como un arduo y fascinante proceso de reconstrucción del pasado. Las asociaciones mentales desatadas por el sabor de la magdalena, sumergida ocasionalmente por el artista en una taza de té, trajeron consigo un alud de memoranzas, y lo que fue durante toda una vida sepultado en el olvido, retornaba como un viento fresco y triunfal a la memoria; las cosas volvían a adquirir sentido, y la propia vida era comprendida en su unidad, asumida desde sus más intensos significados. Los placenteros y lejanos días de Combray, sus viejas calles, sus hermosas iglesias, la rancia aristocracia de Guermantes, ese universo en fin, narrado por Proust de un modo tan sentimental, acaso tan *chic*, y en ocasiones grandilocuente, reaparecía en el mismo sitio donde hubo una antigua y dolorosa fractura. El inmenso tejido de una de las novelas más extensas de la literatura de Occidente hacía hipóstasis sobre la huella que había dejado la ausencia y, desde ella, reconstruía la existencia hasta ese momento obliterada del artista.

En una célebre carta al filósofo Federico Schelling, su joven compatriota, el también filósofo alemán Federico Hegel, afirmaba “precisamos de una nueva mitología”. Existe una sensibilidad muy especial que explora más allá de los límites de la razón y supone la existencia del mito, la búsqueda de su verdadero sentido en la historia de la cultura. Proust es uno de los mejores ejemplos de esto que estoy diciendo. El gran autor francés tocó un punto neurálgico cuando hiciera del acto de la reminiscencia, la pieza clave, no sólo de su literatura, sino de su relación personal con la cultura; entretanto, desarrollaba un método de construcción literaria basado en la psicología del escritor. El viejo tema de la redención humana, como el recurrente asunto proustiano del autor que busca a través de sus palabras el valor de una vida perdida, remiten por igual a una problemática que una época tan convencional como la nuestra ha reubicado con desdén en el terreno del mito.

Tal vez por eso no sólo es importante afirmar que los vínculos entre literatura y filosofía no están rotos, y que debemos sumergirnos en esa relación, intentando demostrar lo mucho que le debe la filosofía a la sensibilidad, porque además, es significativo expresar la necesidad que tiene la filosofía de ver reactivada su misión en el seno de la comunidad humana. Ya que mito y razón, literatura y filosofía, deberían confluir juntas hacia un espacio interdisciplinario que hiciera posible disolver “las oposiciones solidificadas”. La filosofía podría ser de esta manera, el resultado coherente de la abstracción intelectual y la sensibilidad, pues como arte, está llamada a operar a través de la sensibilidad extrema, y, como ciencia, por medio de la gestación laboriosa de conceptos. Por lo anterior, vale reiterar la pregunta, aunque sin pretender una respuesta, ¿qué es filosofía?

La memoria supone el recuerdo abstraído del mundo, y el orden del mundo podría surgir como resultado del devenir de la consciencia que recuerda. No existiría ninguna posibilidad sistémica de inteligencia y elaboración de la cultura, si los seres humanos careciéramos de la capacidad de la rememoración. La memoria comprende el ordenamiento sucesivo de los días, que es el orden cíclico de la naturaleza que se repite a sí misma regresando una vez más desde el pasado. Porque lo que la consciencia y el mundo expresan de consuno, es ese decursar perennemente

inconcluso, ese llegar para después volver, ese proceso inacabable, que como las mareas invariablemente recomienza, y como el mar retorna a sí aunque sin revelarnos jamás su origen.

Platón nos dejó escrito hace milenios, que conocer era recordar, ya que para conocer algo, hay que referirlo, ineludiblemente, a su concepto. Si la percepción de una cosa implica la preexistencia de su idea, todo hallazgo se funda en un reconocimiento, y toda cita, (J.L. Borges) es la mítica antesala de un encuentro casual. Siglos después, inscrito a esta línea de pensamiento, Emmanuel Kant trató de demostrar que existe un preámbulo universal y necesario a todo conocimiento, que se presenta en nosotros bajo una forma pura de sensibilidad. “El conocimiento sólo puede ser explicado por las condiciones que le preceden”, argumentó aproximadamente, el filósofo de Königsberg. Entendida de este modo, la objetividad es el resultado condicionado de la consciencia que conoce, y el elemento colateral de esa obligada relación gnoseológica. Hay un sostén lógico del conocimiento que nos permite conocer desde un punto de vista humano y, por extensión, hay un fundamento subjetivo de la cultura, que admite los aportes que el filósofo hiciera a la historia del pensamiento: “La cultura, (sólo es), afirmó; la obra metódica de la humanidad”.

Mas, Kant terminó elaborando una interpretación dualista del universo -su “Análítica trascendental”- debido a que, por un lado describió en detalle el proceso por el cual la consciencia construía los objetos del conocimiento, y, por el otro, separó esos objetos del pensamiento en un gesto pertinaz de extrañeza. A pesar de su extraordinario rigor teórico, debió haber algo inconsecuente en el pensador, quien primero supuso la autonomía de la idea frente al mundo objetivo, y luego, aspiró a reordenar ese mundo según los dictados de la idea y el concepto. Ya que una consciencia situada al margen de las cosas, alzada sobre el pedestal de la universalización impositiva de sus presupuestos teóricos, no puede resolver los graves problemas que nos presenta un universo que ha quedado dramáticamente escindido, desgarrado en la dicotomía de sujeto y objetividad. Por ello, si persistiésemos en la vieja concepción, que la Modernidad filosófica heredara de Kant, todo cuanto el hombre percibe, lo percibiría como radicalmente diferente a sí, colocado en un sitio que amenazaría con volverse infranqueable. Solamente sería practicable la em-

presa kantiana del conocimiento de lo real, para dejarlo convenientemente organizado según las leyes de la consciencia, si ese conocimiento nos perteneciera de un modo fundamental, y si, abandonando cualquier postura trascendental, partiéramos de la certeza que este conocimiento es del todo inmanente a nuestra existencia, en la justa medida en que la consciencia fuera porción constituyente de la naturaleza del mundo. Singularmente, esa realidad es descrita por Hegel.

Theodor Adorno, antiguo catedrático de Frankfurt, escribió que Hegel le confesó a Eckermann, el amigo y discípulo inmediato más importante del gran poeta alemán W. Goethe, que “la dialéctica era el espíritu organizado de la contradicción”. Por ende, si la dialéctica aspirara a ser consecuente con sus propios enunciados, no sólo tendría que someter al juicio de la contradicción el orden del mundo, sino ponerse en contradicción consigo misma. Debido a que el orden escindido de los objetos que pueblan el universo, es también un momento de la ley de la contradicción. Arrinconado en su extrañeza, el artista intuye una peculiar visión de las cosas, donde lo otro inalcanzable se le muestra como lo esencialmente suyo, como aquello que nunca debió separarse de sí, y comprende entonces que sólo la poesía podría superar esa “alteridad radical” que infesta las relaciones humanas y alcanza la disposición indiferente de las cosas: objetivar al concepto, cargar de subjetividad al objeto, volver vivas las relaciones inertes, y dinamitar las estructuras, kantianamente osificadas del mundo, se convierte en la ingente tarea de quien, llegando a entrever la astucia inusitada de la razón, concibe la dialéctica como ese reordenamiento estelar, cuyo método, su sensibilidad privilegiada de artista vislumbrara.

Con otras palabras decíamos, que el hombre y el mundo componen una misma realidad, y que el creador era quien único podía hacer regresar esa unidad primigenia de los médanos del olvido. Conocimiento de las cosas y naturaleza de la existencia se encuentran indisolublemente ligados, porque lo que aspiro a conocer de mí es lo que de mí hay en el mundo, lo que del mundo hay en mí. Y si es verdad que el universo está contenido en la consciencia, es cierto además que la consciencia se encuentra contenida en la naturaleza del universo. Lo que para Proust representó su gran búsqueda literaria del tiempo perdido, devino en

la práctica, en filosófica indagación por una identidad obliterada. Aunque esa gran exploración emprendida, no estaba limitada a una naturaleza ni a una individualidad en particular, ya que lo que se pretendía eran el tiempo y la naturaleza más universales.

Ortega y Gasset escribió que “Hegel era un Kant que se había encontrado a sí mismo”. Según el escritor español, en Hegel se realizaba, convincentemente, esa difícil palabra alemana *erinnerung*, la cual traducimos torpemente como rememoración. Por medio de ella, la consciencia llega a la total transparencia de sí, haciendo inteligible su origen y su naturaleza. Cuando Proust dejó esclarecido ante sus lectores, que su arte se fundaba en la paciente voluntad de la reminiscencia, y tras el acto de la *erinnerung* vendría la convicción definitiva de su vida, el hondo significado de lo que él era ante sí y ante los suyos, estaba trazando sobre bases nuevas la difícil palabra, completamente implicada a su insobornable vocación de escritor, que concluía por legitimar su vida e identificaba su obra con su existencia.

Federico Nietzsche dejó dicho que “el artista era el hombre que danza encadenado”, ya que justamente allí, donde el mundo causal impone su ley inexorable, el artista decide resarcir su existencia desde el programa que ha delineado su voluntad. Explicar la ciencia y la filosofía desde la óptica del arte, y entregarle al arte la substancia indivisa de la vida, establece esa verdad inteligible, intuida alguna vez por Nietzsche, que hace de la vida el testimonio último y, acaso, el más trascendental y esperanzador. El verdadero valor de la filosofía, sólo cobra sentido para el creador, sobre todo si repitiéramos para nuestro fuero interno esta hermosa frase de Ortega, hacer filosofía significa “salir a cazar el unicornio”. Sólo puede estar ausente lo que alguna vez estuvo, lo que nos dejó sobre la arena el dibujo de su escurridiza figura. ¿Qué fractura en lo real representa su huella fabulosa? O, ¿cuál es esa nota esencial que debió acompañarnos siempre y ya no está con nosotros?

La filosofía tiene la responsabilidad de reencontrar esa nota perdida, desde la cual se aproximaría un poco más a su inagotable objeto. Esa nota extraviada y única es el ser, que surge en la historia del pensamiento como un universal intuido, y que podría unificar el saber al remitirlo siempre a sí mismo. La experiencia de la filosofía contiene el carácter intransferiblemente especula-

tivo y hondamente dubitativo de la condición humana, y sobre esos temas es que se proyecta un pensar que comienza por pensarse a sí mismo, y en su gestión localiza la raíz más universal: El ser como lo realmente indubitable; entendido como naturaleza y entendido en su relación crítica con la naturaleza, aunque sobre todo aprehendido en su acepción cardinalmente dialógica y eminentemente social.

No obstante, la pretensión del racionalismo siempre ha sido, atribuirle el principio de identidad al ser, pero el hombre, abandonado a la incertidumbre del tiempo, y arrojado como un objeto al trasiego indiscriminado, no puede reconocer su propia identidad sino como algo distinto a sí, constantemente pospuesto por el discurso fragmentario de los días. El ser es así el gran ausente de la filosofía; la breve huella sobre la arena que se descubre cuando se han recorrido largamente las planicies indiferenciadas del desierto para asistir a la oquedad vacía de sí mismo, a la ausencia de suelo donde ya no es posible otro testimonio que la tristeza o la soledad. La soledad que corre a cargo de los otros, y la terrible tristeza del ser reflejada en su ausencia. Sin embargo, el ser, asumido como el otro que está a nuestro lado, en quien persiste la problemática esencia de lo que en realidad somos y que, paradójicamente, se ha convertido en el otro inhóspito e inalcanzable.

Pensando en cosas como éstas, y en las que, singularmente, se afirma también la vida, Ortega escribió que “donde no hay problemas no hay angustia, pero donde no hay angustia no hay vida humana”. Para el hombre de la Modernidad cartesiana, ser, será invariablemente pensarse, lo cual termina por significar que el primado del pensar resulta en síntesis un apartamiento psicológico, la más letárgica exclusión de la vida en el adentro. Luego, ¿es suficiente pensarse a sí mismo para llegar a la comprensión de nuestro ser y de nuestro destino? Contradictoriamente pudiéramos volver a preguntar, y a responder: ¿Dónde está mi ser? Oculto bajo la costra de mi reflexión. Pienso y me averiguo constantemente a mí mismo, no obstante sé que puedo cometer error. Singularmente, Hegel se percató de este peligro cuando advirtió en una frase que reza aproximadamente así: “La muerte eterna que amenaza a los espíritus puros cuando la naturaleza no es lo suficientemente fuerte para proyectarlos hacia la vida”.

Dos

Escribir es exteriorizar la reflexión, es también estar dispuesto a someterla a juicio. Si bien es cierto que no puedo negar que pienso, cuando me estoy pensando estoy estableciendo una falsa división en el seno de mi consciencia: entre aquello que soy, y aquello sobre lo cual pienso; entre aquello que soy, y aquello que debo ser. Y ya que pensar es siempre pensar en algo, al descubrir el primado del sujeto -Descartes- descubro además la instancia inmediatamente correlativa del objeto. Después intento racionalizar ese objeto que ha aparecido en mi mente a través de categorías y lo refiero al concepto, y la relación objeto y sujeto se vuelve así, en mi interior, drástica oposición, desgarramiento, y esta profunda incisión la traslado al mundo, e ilusoriamente considero que es real. Pensar, resulta entonces, oponerse a una realidad que se muestra siempre como distante y ajena. Pues si desde un punto de vista kantiano, la objetividad llega a ser entendida como algo rigurosamente conceptual, e incluso como un modo laxo de idealidad, lo que sucede es que la realidad se ha visto recluida en el interior de la mente, mientras el afuera se ha convertido en una hipótesis.

Platón en la páginas finales de *La República*, se refiere a la llegada de las almas “a las llanuras del olvido”, “en medio de un calor terrible y sofocante, porque en aquella extensión no se veía ningún árbol, ni nada de lo que la tierra produce (...)”. En la vida ha aparecido un interregno baldío de interdicción, el cual no sólo opera por prohibición, sino por la más extrema tergiversación de todo cuanto el hombre es, de todo cuanto el hombre dice. ¿Cuál es el origen de esa malformación que conmueve de raíz a la cultura y se asienta en la vida adulterando sus valores más elementales? ¿Hasta qué punto los problemas que presenta el conocimiento, comprometen el significado de nuestra existencia? ¿Autocomprensión existencial y develación a la par del significado omitido del mundo? Mientras el acto de la *erinnerung*, ¿no sería aquella volición hacia sí, por medio de la cual la consciencia intenta recuperar su ser; es decir, su identidad omitida, soslayada, impugnada?

Hegel, como los antiguos griegos, propuso la identidad del ser y la consciencia. Este pensador alemán quiso hacer coincidir el orden de la naturaleza con el de la razón; sin embargo, la razón se nos vuelve impotente para explicar dicha unidad. Ya que si bien es cierto, que hay una unidad que engloba consciencia y naturaleza, dicha unidad no refleja la simple identidad del concepto consigo mismo -eso sería tautología- sino con lo otro pleno y distinto aparecido en el horizonte del devenir. Y ese otro surgido en la complejidad del tiempo, ¿qué es? La vida misma. Vida que constantemente desborda todos los límites y no necesita del proceso puro de la intelección para producirse.

En un estudio sobre Hegel, Adorno razonó que toda identificación del ser con la consciencia, se convierte a la larga en una tesis idealista, ya que desemboca, invariablemente, en el primado del pensamiento. Cuando el ser es entendido como algo idéntico a la consciencia, corre el riesgo de verse sujeto a las categorías y determinaciones que la consciencia impone. Pero si bien es cierto que esa identidad entre ser y pensamiento entraña una determinación idealista que nos aleja del mundo, la verdadera conjunción del ser y la consciencia -donde radica su posible albedrío y, a la vez, su patente mundanidad- se pudiera quizás resolver en la coincidencia de ambos términos con la vida distinta y la naturaleza diversa. Abundando sobre esto, Hegel afirmó: “El concepto tiene su propia determinación, sin embargo, su concepción es la ley del acontecimiento mismo (...)”.

Si el concepto es ley de la naturaleza, es porque la naturaleza se interioriza logrando su ser en el concepto, y el ser se exterioriza hallando su esencia en el acontecimiento puro de la naturaleza. Ya que lo que hemos visto emerger, es la apropiación del concepto de naturaleza, desplazándonos para esto del supuesto en sí autónomo de la consciencia, al principio de identidad entre ser, consciencia y realidad. La síntesis deseada por Hegel -entre subjetividad y substantividad- no tiene por qué verse recluida al ámbito interior de la consciencia, puesto que el “adentro” de la reflexión, y el “afuera” de la naturaleza, son sólo categorías impuestas desde la abstracción, debido a que consciencia y naturaleza participan de una misma e indivisible esencia.

Luego, ¿tiene sentido o no, proseguir en ese esfuerzo de repensar el pasado, partiendo del supuesto de que en él habita una

identidad extraviada que la consciencia quiere traer a sí, como emergiendo de las brumas de la más lejana ausencia a la más activa presencia, y de la indagación más abstracta a la actualización del pensamiento, que decide ponerse a observar la vida para conocer las condiciones inmediatas de la existencia? ¿No es acaso, legítimo e insustituible este tránsito que algunos llaman filosofar, y es incesante exploración sobre el ser y la naturaleza de la existencia? Entonces, ¿para qué negarlo? Esa razón que hemos adjudicado a Proust -y es en realidad tan correlativa a Hegel- de búsqueda de un tiempo y una naturaleza perdidas, que se rehacen bajo las formas diversas de una historia que nos puede llegar a transmitir su concepto. Una historia en la que subyace un proceso lleno de contradicciones que, investigándolo, permitiría encontrar la estructura obliterada de nuestro ser, para reubicarlo en el contexto vital que le diera origen. Aunque, ¿cuál sería ese origen? Esta es la pregunta que se hace el hombre buscando sumergirse en el sí de su auténtica naturaleza; asumiendo la experiencia del Trabajo como esa actividad humana fundamental, que no sólo le permitiría llegar a explicar, sino a recobrar su preterida esencia, reabriendo semejante experiencia para la investigación existencial y la filosofía del ser.

Tres

A fines del siglo XVIII, Hegel observó, no sin acrimonia, que su patria, Alemania, no acababa de unificarse en un Estado, entretanto Francia se entregaba, en esos mismos instantes, “a la más intensa experimentación política”. Para el privilegiado estudio de su tiempo que fue Hegel, la Revolución Francesa con la construcción del ciudadano burgués, encarnaba el principio del retorno a sí de la conciencia histórica de Europa, y la realización allí de la ideología política de La Ilustración: La igualdad jurídica ante el Estado; la libertad dentro de los límites del Derecho privado y el sufragio universal como la forma de legitimar el gobierno. Mas, la nueva sociedad civil, emergida sobre las ruinas del antiguo orden monárquico y feudal, nacía desgarrada por las antinomias de opulencia y miseria y la abstracta oposición de Capital y Trabajo; mientras, el ímpetu de la nueva sociedad industrial destruía las formas naturales de la vida, progresando

siempre, y en cualquier parte, por medio de la homogenización masiva y la galopante aculturación.

Hegel afirmaba, que la clásica oposición entre el objeto y el sujeto, eran en realidad formas que adopta el sujeto consigo mismo, puesto que ambos conceptos se relacionan entre sí como determinaciones psicológicas de supeditación y dominación, autoridad y servidumbre. Por ello, lo que hay de antinómico en estas categorías del pensamiento, se traslada a lo fundamental antinómico de la vida y la sociedad. Pero si para Hegel, ser y naturaleza eran concepciones idénticas, aunque resueltas en un plano abstracto, para el hombre de la segunda Modernidad, la Modernidad Crítica y post hegeliana, que dejaran inaugurada Ludwig Feuerbach y Carlos Marx, ser, será siempre existir en las unidades dialécticas de razón y naturaleza, orden causal y significado, libertad y necesidad. Y es ahí donde a la milenaria indagación, a propósito de un ser eminentemente conceptual, sucede la moderna reflexión sobre las condiciones reales de su existencia. Fue esta reflexión la que estuvo destinada a deconstruir el andamiaje ideológico de la burguesía, al establecer las limitaciones reales del “sueño ilustrado” y vindicar, vida, naturaleza y sociedad, frente a los postulados más abstractos de la razón.

Moviéndose en torno a ideas similares, el pensador marxista francés de la segunda mitad del siglo XX, Luis Althusser escribió, haciendo uso de un tropo, que el encuentro entre Federico Hegel -la Filosofía- y Carlos Marx -la Crítica-, se había efectuado “en casa de Ludwig Feuerbach.” Lo que este filósofo estaba infiriendo, es que hay una “razón vital” que nutre por completo la raíz de dicha Crítica. Existe además un segundo deslinde del tropo althusseriano: Esa cita con Hegel fue un diálogo amistoso. La filosofía marxista podría continuar siendo sin prejuicios la filosofía de Hegel, pero con una acotación esencial que la reconduce y, en cierto sentido, la rehace: “Nuestro amigo Feuerbach, también tiene razón, situémonos a pensar desde el contexto de la vida y no salgamos jamás de ella”.

Entonces, ¿cuál fue la contribución de Marx a esa cita sancionada por la filosofía? Feuerbach nos propuso entender al hombre como naturaleza, reubicado en su paisaje vital, y asumido desde el libre horizonte de la introspección y la sensibilidad; Marx, por su parte, condujo estas afirmaciones a los ámbitos precisos en

que podían ser ampliadas y explicadas: La socioeconomía y la historia; ambas disciplinas comprendidas como esa visión integral que reconstruirían globalmente, las relaciones del hombre con el tiempo y la naturaleza. No obstante, cuando la economía marxista ambiciona organizarse en Sistema, teniendo para esto como preámbulo la filosofía hegeliana, corre el serio peligro de olvidar lo pactado con Hegel: “No olvidar jamás a Feuerbach”. No olvidar a la vida, ni al hombre concreto, corpóreo, circunstancial, completamente inscrito en el cosmorama de la vida, y que no sólo es el verdadero objeto del conocimiento, sino el irrenunciable sujeto de cualquier proyecto libertario. Ya que fue el horror al claustro hegeliano lo que motivó al joven Marx a aproximarse a Feuerbach desde el aireado horizonte de aquellos valores básicos.

Arrojando luces sobre su propio pensamiento, e inclusive sobre el modo en que éste sería posteriormente receptado por Marx, el propio Feuerbach escribió lo siguiente: “El secreto de la filosofía es la antropología, pero el secreto de la filosofía especulativa es la teología”. Lo dicho aquí, si se desarrollara en toda su coherencia, conllevaría a la superación en sí de la filosofía por la antropología, y por el resto de las nuevas formas que adopta modernamente la ciencia. Sin embargo, cuando Feuerbach hizo su afirmación, lo hizo desde el lugar de la filosofía, y como una aserción que la propia filosofía hacía. Tal vez porque el contenido de la filosofía no puede ser el contenido de la ciencia, pues aunque su “secreto” pudiera estar en la antropología, lo que puede hacer la filosofía con él, es incomparablemente distinto a lo que haría en su lugar la ciencia. Ya que los problemas sobre los que aquella diserta son exclusivamente inherentes a su naturaleza. Y es que en filosofía, no importa tanto el objeto en estudio, como el sujeto que estudia; el sentido del análisis en sí, no lo analizado, debido a que es el sujeto quien despliega ahí la estrategia de su escritura y de su saber, y con ellos, la estructura legitimada o postergada de su ser. Y es ese sujeto, y no otro, el que reclama para sí la reflexión filosófica.

Si Marx hubiera convertido la historia y la socioeconomía en las ciencias generales del hombre, y, en vías de lograr una solución teórica, traspasado a éstas disciplinas los problemas que, secularmente, venía abordando la filosofía, habría reabierto a un

nivel superior el ideal humanista de Feuerbach. Por ello, si bien afirmamos que el principio de la reflexión especulativa es el ser, ¿qué es lo que se pretende suprimir de él con el proclamado fin de la filosofía?

La raíz de la filosofía, en su milenaria reflexión sobre el ser, es la libertad, ese motivo substancial que el joven Marx pudo advertir en la doctrina epicúrea, y en la corrección que “el gran iluminista griego” hiciese a la teoría de la libre caída de los átomos de Demócrito de Abdera. La libertad es el ideal del ser, y el ser -esa increíble partícula verbal- es la única forma capaz de consolidarse frente a la permanente actividad del pensamiento y la naturaleza.

En Hegel el concepto de la libertad (“concientización de la necesidad”), se explica como el resultado del saber de una consciencia que se realiza cuando le es dado comprender la verdad de su propia naturaleza. De lo cual se deduce, que la libertad del hombre no se opone a su naturaleza, del mismo modo que la idea no se opone al mundo, pues es en ellas que el hombre experimenta toda la patencia de su verdad. Por medio del conocimiento de la naturaleza, el hombre accede a la verdad, y esa verdad lo hace libre. A tono con estas ideas, Goethe afirmó que “todo hecho es ya teoría”; lo que equivaldría a decir en orden inverso, que la teoría, para ser verdadera, necesita habitar en el interior de la realidad, y que el instante puro de la reflexión no existe, puesto que comprender correctamente una situación implica su determinación real.

Entretanto, en Kant su “deber ser”, entendido como una postulación teórica de la idea de la libertad que se le impone al ser imperativamente, es una construcción axiológica reducida a un argumento puro de la consciencia. Desde esta posición, el pensador de Königsberg quiso situar su propia relación crítica con el mundo, y para ello, estableció la estrecha correlación entre la libertad y los conceptos también abstractos de la verdad, la eticidad y el ser. Sin embargo, si no hay naturaleza que habilite las realizaciones del ser -su patencia- la voluntad se vuelve incapaz de conquistar su libertad; igualmente, si el ser carece de una verdad que guíe el sentido de su libertad, de nada sirve el contenido abstracto de la eticidad. De todos modos, si la dimensión material de los problemas que suscita objetivamente la libertad

para su resolución, nos conducen de Hegel a Marx, la naturaleza eminentemente teórica de la elección -la instancia moral- nos trae de regreso a Kant.

La libertad guarda una estrecha relación con el tema original de la verdad, en un mundo donde ésta señala a la relación más embrionaria que sostuviera el concepto con la naturaleza. Porque lo que hay de irreductible en la filosofía, es su remisión a la verdad que es naturaleza, y es además pasto de la libertad. Verdad que conservaría en su núcleo más radical esa unidad embrionaria que contiene los pares dialécticos de razón y naturaleza, concepto y necesidad, libertad y eticidad. Mas, ¿cuál es la raíz de la libertad? Esta raíz es el hombre, quien, en cuanto naturaleza, es el sujeto irreductible de la historia, y el objeto particular de las filosofías, el sueño arcaico de la religión, y el elucubrador empedernido de las utopías. Paradójicamente, la mayor utopía del hombre sigue siendo la libertad, sobre todo cuando se declara desde el territorio de una consciencia y una naturaleza inflexiblemente apartadas de sí, virtualmente alienadas.

El ser se sumerge en lo profundo que conduce a la vida, buscando remedio a sus graves carencias, y, mediante su constante hacer, abre el cauce para que la vida se proyecte con intensidad, incluso donde la razón se había declarado impotente. Pero, ¿cómo sería posible la libertad para una consciencia que lo que hace es traducir en ella la paridad deformada de la realidad? ¿Sobre qué caminos se puede emprender entonces el proyecto de la liberación? Kant ante esta situación, propuso el instante puro de la reflexión, la edificación rigurosa de una previa “instancia teórica”, que, haciendo abstracción de la naturaleza, le propusiera al ser el ideal como solución estrictamente conceptual de su dilema. Pienso que sobre esta disyunción se desliza en parte la suerte de la filosofía, sobre todo si establecemos un paralelismo entre la petición de la sensibilidad romántica de Kant, de un universo reconstruido por el ideal moral, y el sueño político de Carlos Marx, de una realidad alienada reedificada por medio de la Crítica.

Mas, lo que creíamos era sólo posible como realidad interior -la libertad- debe resurgir como Trabajo en la consciencia exteriorizada de la reflexión. Pues si la libertad representa la consumación de un largo retorno a sí, -Proust- ese en sí, aunque subjetivo, pertenece al mundo. Ya que el ser no se subordina al orden

subjetivo e intencional de la libertad -Kant-, ni tampoco al programa abstracto y universal de la razón -Hegel-, sino a la vida experimentada como fruición y tarea. Porque al final no ha sido sólo el ser, ha sido el mundo el que con él se ha transformado.

Cuatro

La crítica de Marx a La Economía política del capitalismo, debería suponer una vindicación de la realidad frente a la abstracción, vindicación que retendría para sí, de ser viable y valedera, un contenido filosófico universal. Lo que podemos abundar en torno a esto, es que Marx escuchó como nadie la queja capital de la filosofía: su manifiesta incapacidad para “cambiar la vida”. Lo llamativo es, además, que la teoría en estado puro se vuelve enemiga de la vida verdadera, y como para Adorno, la verdad no significa una simple adecuación, sino la completa afinidad de las ideas al mundo. Restaurar la vida y reparar las dañadas relaciones del pensamiento con lo real, era lo que el joven Marx llamaba conceptualmente, hacer cumplir el programa de la filosofía, que es, intrínsecamente, la misma disposición que conduce al artista a formularle esta petición de principio al mundo: que sea verdadero.

Para esta empresa la filosofía hegeliana no estaría preparada hasta que no se tornara en Crítica de la sociedad burguesa y se viera así, convenientemente, instalada en lo real. Esta Crítica se sostenía significativamente en que, en la sociedad civil, las relaciones naturales habían quedado suprimidas, convirtiéndose en entidades muertas, al ser abstraídas de su propia esencia por las formaciones económicas que, específicamente, engendrara el capitalismo en su, tal vez, inevitable tránsito histórico.

La economía bajo el capitalismo es un orden objetual de relaciones que circundan completamente al ser, que fracturan el orden de sus relaciones naturales, y de hecho lo convierten en un objeto más del sistema. Dicho sistema, tuvo su origen en la existencia natural, por tanto, la lógica que gobierna primariamente a la economía, es expresión del comportamiento y necesidades de la naturaleza. Hegel hablaba de la socioeconomía como de un segundo universo construido por el hombre desde el concepto, lo cual podría conducir a que fuera filosóficamente comprendida

como la manifestación de los problemas que exterioriza la condición humana y revela la estructura interna de su ser.

Aunque la reflexión marxista sobre el Trabajo es la que nos descubre toda la inmanencia de esta relación crítica que sostiene el ser con la economía, ya que los conceptos de cosificación y alienación, dejan de ser aquí entidades abstractas, para reaparecer como el resultado histórico de una profunda incisión acontecida en las instancias inmediatas de la vida. Para Hegel, la cosificación era una postulación de la consciencia que piensa al objeto como radicalmente separado de sí, que afecta la estructura del ser y lo escinde, arrojándolo a la lógica implacable del trasiego y el devenir. Para Marx, la idea, previamente inmaterial de la cosificación, se ha naturalizado, haciéndose afin al mundo.

El concepto de la alienación se origina en Marx con la apropiación al obrero del producto de su trabajo, la conversión del propio productor en mercancía, y el enmascaramiento del verdadero valor del producto por las leyes del mercado. Existe, de esta manera, una “ley de desproporcionalidad” que rige globalmente la maquinaria del trabajo abstracto bajo el capitalismo: El aumento progresivo de la producción, y la consecuente caída de los precios del mercado, devalúa, en progresión inversa, la labor obrera. Por ello, la recomposición de la identidad original entre el producto y lo producido -la superación de la falsa oposición entre Capital y Trabajo- señala, tanto hacia la reunificación de la consciencia previamente escindida -Hegel-, como a la superación de una concreta situación económica social. Por ello, si en Hegel la alienación del ser finiquita con la apropiación abstracta del objeto por el sujeto, en Marx se consume, en la práctica, con la socialización de la riqueza creada.

El comienzo del estudio de las razones históricas de esa deformación fundamental que padece la vida, pertenece prioritariamente a Marx. Llamativamente, los estrechos vínculos existentes entre la consciencia y la naturaleza no han sido nunca eficazmente esclarecidos. La consciencia que comete error obliga a una relación errónea con el mundo, al relacionarse con una realidad que no ha sido adecuadamente pensada, y al experimentar, en consecuencia, una existencia dramáticamente mediatizada. Las razones, aunque pudiera decirse que son primordialmente objetivas, si no se resuelven también en el plano de la consciencia, no se resuelven.

El desarrollo dialéctico de la historia ha determinado una configuración intensamente heterogénea de los acontecimientos, y, sobre todo, ha permitido superar el concepto de una evolución histórica uniforme, conduciéndonos a revalorar lo que Martin Heidegger llamara “el mito del progreso”. El progreso del mundo, si es real, se ha efectuado sobre la base de la abstracción sistemática de las formas naturales de la vida y la enorme concentración, en su lugar, del capital abstracto; entretanto, el papel eminentemente dialógico de las relaciones humanas, en su sentido helenístico, ha desaparecido prácticamente por completo. A la muerte del hombre-público ha sucedido, en todas partes, la proliferación del hombre-mercado. Por lo que, los problemas que detecta la filosofía Crítica inciden sobre una realidad mundialmente alienada, desnaturalizada.

Si quisiéramos rehabilitar al marxismo como filosofía, habría que devolverlo a la previa instancia Crítica donde surgió como pensamiento, a una constante relación con Hegel y el pensamiento filosófico en pleno. Y desde ahí, retornar a pensar todo su recorrido, como singular método de interpretación de la historia, y en extraordinaria interacción con ella, donde el lado positivo de su expresión teórica, pudiera todavía arrojar nuevas luces sobre el lado oscuro de la negatividad histórica que, en un momento determinado, sin dudas encarnara. Marx, si fuéramos a comprenderlo desde la raíz filosófica donde inicia su itinerario intelectual, fue críticamente epicúreo, ya que reconocía en el hombre natural y sensible, el inevitable punto de partida del principio de la libertad, que es lo que lo hace sujeto y activo agente del devenir... Y es que hay que regresar a beber de las fuentes originales del marxismo, que no fueron otras que el humanismo milenario. Para este pensador -es muy necesario recordarlo- la razón fue siempre en el fondo griega, helenística. Él hablaría, frente al Estado prusiano, de recuperar revolucionariamente aquella vieja razón perdida, mientras tenía que vérselas con una realidad social encantada, fetichizada por la Ideología y la Religión, desde las cuales se levantaba una fementida Modernidad que hacía del dinero su nuevo ídolo y su único dios.

Pienso además que cualquier futura reflexión filosófica para ser valedera, debería asumir del marxismo al menos uno de sus principios capitales: hacer de la historia y la socioeconomía, las

fuentes fundamentales de estudio. Por lo que, regresar a la raíz hegeliana del pensamiento marxista, se debe hacer con el objeto de retomar la instancia eminentemente filosófica que condujo a la preocupación por los problemas históricos y sociales. Pero sin olvidar que, en el fondo, la filosofía no podrá nunca llegar a ser ciencia si no es violentando, tanto su naturaleza existencial, como su viejo carácter dubitativo. La filosofía contempla al conocimiento como un enemigo al que hay que vencer, como aquello que hay que reordenar, afirmando frente a él su libertad y autonomía; su gracia centrifuga, su finura vespertina, su espejo plateado, su libro de las horas, su gnomo, su sibilina y muy pascaliana verdad. El conocimiento filosófico es también la luz difusa que se percibe por la claraboya que hay en la cámara de la ergástula, donde aún no se ha abjurado de las grandes verdades metafísicas. Un poema profano. Una consolación señalada hace mil años por Boecio. Sócrates en la mañana de su muerte, acompañado por sus jóvenes discípulos, disertando sobre la inmortalidad. El ejercicio intelectual de la libertad.

Si la filosofía no puede ser ya sino un pálido texto posmarxista, es, igualmente, en su curiosa ubicuidad, un amarillento texto precartesiano. Para Cartesio, dudar era la vía para llegar a la primera certeza: la existencia indubitable del cogito, mientras que el principio de la identidad del ser, quedaba resuelto en el soy en cuanto pienso. Aunque si esa identidad no debe ser puesta en duda, -es de hecho el necesario punto de partida de la filosofía moderna: pienso luego soy; soy luego pienso-, de esa certidumbre nacerán todas las dudas que desata el ser frente a las supuestas certezas, ya que el fin de la filosofía no es la certeza, por el contrario, es el dubito reflexivo que se afinsa en el principio de identidad de la existencia del ser: soy entonces pienso; soy entonces dudaré. Duda jovial y antimetódica que busca en la amistad filosófica la única recompensa, y que hace del *simphatos* vehículo de comunión y de diálogo, y que es, además, ese “danzar sobre el abismo” del que hablaba Nietzsche.

Por otra parte, Marx afirmaba, que el único modo de superar una contradicción, es haciéndola imposible; o sea, cuando una de las partes en pugna ha sido aniquilada. Pero, ¿debemos seguir entendiendo la relación dialéctica de una manera tan radicalmente antagonica? ¿Acaso no es contradicción en la unidad; relación

que preserva la unidad para hacerla entonces posible como contradicción, como superación y como síntesis?

Probablemente la dialéctica tuviera sus primeros meditadores en la China de Lao-Tsé, y llegó a Occidente de manos de Heráclito de Éfeso (siglo VI a.d.c.), aunque tuvo la tendencia a aparecer por mucho tiempo más como un método de exposición discursiva, aliada a la retórica, que como una interpretación en particular del mundo. Es con Hegel que se rescata para la Modernidad, el pensamiento dialéctico en su sentido más original, heredado tal vez de antiguos pensadores alejandrinos, neoplatónicos y cristianos. Mas, es en Marx y en Engels, que la dialéctica abandonará el espacio de lo particular teórico, para comenzar a ser investigada como atributo esencial de la experiencia y la realidad. Pero, ¿es ciertamente posible esta transpolación? O, ¿no estaría lo real determinando otro modo de aparición del fenómeno dialéctico, que iría, de la dialéctica pensada, teorizada, a la dialéctica presentida, experimentada?

¿Cuáles son las bases de las experiencias del ser que lo llevan a habitar en el nudo formidable de una relación dialéctica? ¿Una consciencia que aspira a una conciliación con su ser que actualice su existencia? ¿No sería esa unidad la permanente lucha entre el ser y el deber ser? ¿Entre una postulación teórica de la verdad-localizada en la zona más abstracta de la consciencia- y la nuda verdad del mundo? Porque el deber ser no ha sido desde Kant otra cosa, que una proyección de la consciencia moral que tiende a desrealizar al ser al subordinarlo a un abstracto desiderátum. Empero, el movimiento vital que anima al pensamiento a su constante actualización, lo conduce a una identificación con su ser, hallado en el presente de la consciencia, ahora entendida como el lugar privilegiado de la conciliación, y, a la vez, de la contradicción. Pues la verdad que expone el deber ser, si es comprendida en el camino que va de Hegel a Marx, encuentra su objetiva localización en los ámbitos universales de la realidad de la naturaleza, la historia y la sociedad. Un movimiento feliz que puede ser asumido, como del ser conceptualizado por las filosofías, a la experiencia auténticamente intransferible del ser; la vida misma, y que es como un largo retorno a sí, a la resubstanciación de la propia existencia.

Según Hegel, la Idea es inmanente al mundo, debido a que en él, encuentra su auténtica esencia, y esto, derribando todo dualis-

mo y toda metafísica, es lo que dispone al filósofo al estudio del mundo en su devenir. Pero ese devenir, añadiría, será siempre el presente de la consciencia. Por lo que, los estudios contemporáneos sobre vida, economía, valores e instituciones, son sólo viables, en la misma medida en que fue posible esta nueva actitud del pensamiento, enderezado hacia un presente altamente problematizado. De esta manera, el descubrimiento hegeliano del presente histórico, cual nueva tierra de promisión de la filosofía, terminó sentando las bases para el establecimiento de la instancia Crítica -...Strauss, Feuerbach, Marx, al reintroducir de lleno a la consciencia en las esferas cardinales de la historia y la experiencia social. Un camino que en buena parte continúa todavía inédito, que trae consigo un replanteamiento de la doctrina del ser, y que sólo podría ser recorrido mediante la voluntad moral y la razón filosófica, -Fichte.

Y toda experiencia existencial, en cuanto histórica, se sabe obligada a adoptar la forma universal del tiempo, en la que pasado y futuro son las categorías particulares en que esta forma universal es asumida por la consciencia, envuelta en el permanente acontecer de su contradicción. Por los siglos auténticamente cristianos, San Agustín escribía: “Yo no sé lo que es el tiempo pero mi alma sufre porque quiere saberlo”. Hay así, en esta oración del gran pensador, no sólo la plasmación de una actitud ética -privilegio de la filosofía- en relación a cualquier enigma que proponga el conocimiento, sino también una íntima disposición de espera acrisolada bajo la pálida luz temporal de la existencia. Porque lo que ha aparecido son las formas nobles del tiempo, incorporando a la vida las nociones de la gracia y el sentido; -la hispida esperanza, la irremisible nostalgia, la valerosa ironía... Mientras que el futuro, en su propia formulación, se nos revela como esa categoría temporal jamás visitada por experiencia alguna, a no ser como arte y bajo las formas gnoseológicas intraducibles de presentimiento y anhelo.

Por lo anterior, es que sigue siendo imprescindible recordar que para Hegel, “el pájaro de Minerva sólo se despierta al anochechar”... cuando todo ha acaecido. Porque para el pensador, anticipar la marcha de la historia no debería ser la obra de la razón, ya que, al carecer el futuro de “lo objetivo pensado”, sería como someter a los hombres a los graves peligros que encierra

un “ideal imaginario”. Por lo que esa noche, a la que hace alusión la filosofía, podría ser la noche mágica de las intuiciones maravillosas del ser, donde el pájaro de Minerva elige emprender vuelo. Lo cual sería como proponer una reflexión que, aunque acrisolada en el pasado, estaría dirigida hacia el presente como lugar primado de elección. Y por otra parte, una fe que mirando hacia el mañana, cual máximo postulado existencial, intuya esa forma que los hombres hallarán. Por consiguiente, es necesario que las dudas no hagan morir en nosotros la fe, pero, sobre todo, que la fe no haga perecer nunca en nosotros al demonio de la reflexión.

Después de hacerle el amor a Lou Salome en los Alpes italianos, “a diez mil pies de altura”, Nietzsche se concibió a sí mismo como “el maestro del eterno retorno, del eterno regreso de lo mismo...”. Mas, a veces me pregunto, ¿cuándo será posible el regreso de lo otro, tan asombrosamente inédito como un verso jamás escrito, pero tan consustancial y cercano como ese mismo verso? Lo “otro” que llegaría a nosotros como las aguas cíclicas de un río inagotable, que conservaría en un remoto pasado el secreto de sus fuentes providenciales, del todo correlativas a las grandes exploraciones a las que se aventuran, curvando el flujo del tiempo, la existencia y el conocimiento. Tal vez lo que Heidegger llamara “la mañana del ser” -¿obrera, comunal? ¿brahmánica?-, ¿no sería acaso, esa inédita esencia presentida en el frágil corazón de la existencia, donde el ser se conoce destinado a mostrarnos la arcana patencia de su verdad?

Podríamos de algún modo agregar, lo que Marcel Proust dijera reiterativamente sobre el conocimiento, “aquello que conocemos no es nuestro, o no nos pertenece”. Para el artista, no era el conocimiento en sí, sino la creación más original la que nos remite a una absoluta refundación del ser en las esferas siempre concomitantes del pensamiento y la vida. Y si en el fondo último de las cosas, todo es naturaleza y la naturaleza es consciencia, y la palabra es alocución de las motivaciones más íntimas de nuestra existencia, las grandes falencias del texto y de la vida, ¿cómo se justifican? O por el contrario, si el ser, en su gran aventura, personifica la exaltación de la unidad de consciencia y naturaleza, todo, ¿incluso la vida, podría ser considerada sobrenaturaleza?

Por eso es que, aquellos paraísos, infiernos y purgatorios por los que el hombre moderno se ha visto obligado a transitar en

su constante agonía y redescubrimiento de sí, son sólo vías para recuperar la cuotas de humanidad perdida y edificar, desde ella, la Calípolis civil. De esta manera, la gestión por la configuración de una auténtica filosofía del hombre, no tiene porque ser una utopía, puesto que no habita exclusivamente en la palabra, ni encierra tampoco su pensamiento sobre la superficie aplastada de la escritura. Entretanto, el hombre debe ser entendido como el receptáculo donde se realiza el lenguaje, ya que es en el lenguaje donde se verifica el milagro de su universalidad concreta. Y si bien es cierto que el lenguaje nos captura muchas veces para una condición que nos es ajena, que nos impone el extrañamiento ante nuestra propia esencia del modo más inflexible y doloroso, es también, desde el lenguaje, donde nos es dado comprender los temas de la solidaridad y del reconocimiento, en el otro que nos mira, de nuestra propia humanidad.

Lo demás es accesorio, lo es incluso la filosofía en cuanto escritura, porque lo que vincula y habilita los temas básicos de la felicidad y el mejoramiento humano, es el hombre mismo, su palabra, como atributo esencial de lo que se es, donde se viven como reales las relaciones humanas, en cuanto realidades sensorias, frutivas...

Si la Antigua Grecia significó siempre para Hegel “el momento luminoso de la historia”, es porque la filosofía tuvo allí ocasión de realizar su más alta misión en el seno de una Ciudad-Estado que agrupaba a hombres emancipados. La carencia moderna de una comunidad de hombres libres -donde se verifique, de hombre a hombre, el diálogo filosófico- lesiona de raíz a la filosofía. Por lo que, el menester del hombre que practica la filosofía, es transitar de lo otro a sí mismo, y de ahí a su misión personal y la desdicha. Como Proust, el artista de nuestro tiempo se encuentra llamado a integrar los fragmentos dispersos de su vida, para desde ellos acceder a su verdad -la cual ya no puede ser otra que su obra-, y además como Proust, el artista debe aprender, que el mito es el lado perennemente postergado de su condición, la vehemente rememoración que un día refulgió sobre la arena: El unicornio invicto de la pureza, la sensibilidad y la inteligencia.

Las palabras de Edipo

“Padre, ¿acaso no ves que ardo?”

Sigmund Freud, y la interpretación psicoanalítica de los sueños

Introducción

Sigmund Freud repite para la cultura la vocación inmemorial una vez pronunciada por el poeta latino Virgilio: “Donde ello era yo allí devendré”. Ciertamente, el pensador austriaco estremeció el oscuro *underground* sobre el que reposaba la despreocupada vida burguesa del individuo moderno. La escala moral de valores y las más selectas construcciones del espíritu occidental, fueron súbitamente puestas en peligro por una nueva ciencia emergida; el psicoanálisis. Este método de investigación clínica provocó una crisis que hizo peligrar el paradigma de la razón tal como nos llegaba a través de la herencia de la Grecia clásica, ya que no sólo se invirtieron los conceptos básicos de la psicología, al considerar al inconsciente el fenómeno primario de la consciencia, sino que, a partir del estudio de la enfermedad de la neurosis, fueron puestas al desnudo las motivaciones más secretas del sujeto psicológico.

De origen judío, nacido en el oriente europeo, en una antigua región del extinto imperio austro-húngaro y discípulo directo de Charcot, notable especialista francés en enfermedades orgánicas del sistema nervioso, Freud inició su carrera en el siglo XIX como neurólogo, e interesado en llegar a comprender las verdaderas relaciones entre la mente y el cuerpo, convencido de que ambos términos tenían “una diferencia verbal no sustantiva”. No obstante, el profesor vienés se sumergió en estudios que intentaban demostrar la autonomía de la experiencia psicológica y conferían al plano simbólico, recreado por la imaginación lúdica, un espacio preponderante en la interpretación y tratamiento de las enfermedades mentales. A partir de los datos obtenidos

mediante el estudio del paciente neurótico, la investigación psicoanalítica de comienzos del pasado siglo extrajo consecuencias pretendidamente universales, las cuales devinieron en una postulación metapsicológica: La formulación de una teoría general del hombre y la cultura. Para esto el psicoanálisis aventuró la siguiente conjetura:

La experiencia histórica de la humanidad se conserva y repite en cada experiencia individual, haciendo que la “flogénesis”, entendida como el tránsito general de la civilización, sea del todo correlativa con la “ontogénesis”, entendida como lo estrictamente particular de la existencia y condición humana. A partir del descubrimiento previo de la personalidad neurótica, Freud globalizó el concepto hasta convertirlo en la pieza clave para la comprensión del comportamiento humano, entretanto, la cultura era entendida como un fenómeno psicológico de sublimación ante un origen singularmente mórbido.

El pensamiento freudiano fue un inconfundible hito en la historia filosófica de Occidente. Después de él la ciencia especializada volverá a insistir en el aspecto bioquímico de los padecimientos mentales, dejando intencionalmente a un lado la historicidad del paciente y los valores que brotan de la interacción social. En franca oposición, el psicoanálisis elaboró una excepcional doctrina amparada en el concepto sociohistórico del trauma. Pero aún más: los estudios llevados a cabo por Freud, guiados por la inferencia de un trauma ancestral, parecían restablecer por vía histórica la tesis religiosa -judeocristiana- del pecado y la culpa original.

Para el analista, en los albores de la humanidad se había cometido el peor de los crímenes: el Padre fue asesinado por el hijo para usurpar su lugar de autoridad en la comunidad y poseer sexualmente a su madre. Ese crimen no fue en modo alguno contingente, relataba una experiencia universal del hombre quien, después de realizar ese acto, levantó todas las prohibiciones posibles para impedir que se repitiera, puesto que amenazaba desde adentro el orden social establecido y la condición misma de su estructura psicológica. Para Freud estos hechos tenían un doble campo de aparición y de lectura: el que él localizaba en su condición de especialista en la imaginación neurótica de sus pacientes, y aquel en que los datos los proveía la historia; específicamente

la nueva etnología que, con sus investigaciones de campo en las comunidades primitivas que todavía subsisten, aportaba un extraordinario material, apto para ser sumado como indispensable prueba de campo, a la teoría psicoanalítica del hombre y la cultura.

El pensador austríaco dedujo consecuencias teóricas generales que el estudio de esas pequeñas sociedades que conservan en estado larvario la memoria ancestral de la humanidad, parecía corroborar: toda *gens* organiza su vida sobre los presupuestos de la rotunda prohibición del incesto y el asesinato a manos de otro miembro de la colectividad, y tales prohibiciones poseen un carácter hondamente religioso, primordialmente asentadas en el culto al tótem; entendido como el elemento espiritual que articula la comunidad en una estrecha relación de parentesco no consanguíneo, y que considera tabú la sexualidad endogámica y auspicia, consecuentemente, la exogamia. Dicha organización socio-totémica era principalmente económica, poseyendo un carácter manifiestamente fraternal.

El núcleo medular de la neurosis fue definido como el “complejo de Edipo”, debido a que el mito clásico describía, aproximadamente, una de las primeras formas en que hizo su aparición la sexualidad, ya fuera desde un punto de vista filogénico -la comunidad primitiva-, u ontogénico -la infancia del paciente-. En este sistema de pensamiento, la neurosis, padecida simbólicamente por Edipo, poseía una etiología evidentemente histórica que se reproducía en cada experiencia individual: la represión social de su deseo. El individuo primitivo reprimido reflejaba una conducta que lo acercaba al individuo neurótico -edípico- de nuestro tiempo, quien no había hecho otra cosa que interiorizar mentalmente la realidad sociohistórica de la represión. Siguiendo este esquema, la represión social que pesa sobre los individuos los conduce no sólo a introyectar el deseo, sino a oponer a la realidad el culto subjetivo a lo imaginario, creyendo en la “omnipotencia de las ideas” y confiriéndole a las cosas propiedades psíquicas. De este modo, el salvaje construye un mundo animista sustentado en las representaciones del alma y asentado sobre un orden social -totémico- de prohibiciones, castigos y recompensas; mientras el sujeto moderno, reproduce ese mismo sistema de disyunciones, y se evade del presente para acogerse a las reminiscencias de la

infancia, o a las sublimaciones que, en ocasiones, proporciona la experiencia del arte. De esta manera, la internación psicológica del deseo desrealiza cruelmente la existencia del sujeto psicológico, quien es abstraído de su presente personal para exponer su vida al perenne fracaso ante los suyos. Según Freud, la neurosis sufrida por Edipo se globaliza, y se vuelve la neurosis de la cultura, porque lo que le sucede en abstracto al grave personaje, es lo que en la práctica ha podido vivir el individuo occidental en su angustioso, extenso y errático periclitar.

Edipo, figura capital de la escena griega, fue invocado por el profesor de Viena siglos después, para que representara ante el público moderno la arcana tragedia sofoclea, esta vez prologada por él. Para el psicoanalista, en el personaje clásico se sintetizan por igual, arte, religión, sociedad, sexualidad y economía. Mas, si es cierto que Edipo de alguna manera parece poder explicar la cultura, ésta muy pocas veces lo ha explicado a él convincentemente. Edipo, si nos atenemos a la teoría general del psicoanálisis, es el sujeto fundamental de la cultura; él es su *affaire* interesante.

Uno

Según la tradición clásica, atesorada por Sófocles en su tragedia *Edipo en Colono*, Edipo, anciano, ciego y guiado por su hija Antígona, se encontró con Teseo, rey de Atenas, en los momentos postrimeros de su vida. Teseo, según antiguas versiones donde se confunden la historia y la leyenda, era el épico libertador de Atenas del tributo impuesto por los príncipes cretenses, el olvidadizo amante de Ariadna, y el vencedor del Minotauro en su Laberinto. Edipo le hizo una petición al hijo del rey Egeo, que poseía la fuerza de una promesa o de un testamento: que su cuerpo fuese enterrado en Colono, dentro de los perímetros de la Ciudad-Estado de Atenas; que el lugar de su tumba se mantuviera en secreto y sólo fuera de su conocimiento; y que ese secreto se conservase de generación en generación. Si esa tradición perduraba, Atenas se vería libre de todo mal y sería grande entre todas las ciudades de la Hélade.

Federico Nietzsche escribió en su primer libro de juventud *El nacimiento de la Tragedia*, a propósito de Edipo: “Es sin dudas

el personaje más doliente de la escena griega (...) pero al final ejerce a su alrededor, en virtud de su enorme sufrimiento, una fuerza mágica y bienhechora, la cual sigue actuando incluso después de su muerte”.

Edipo es el héroe que lucha contra la maldición del incesto, su leyenda narra la intensidad de ese desigual enfrentamiento, del que no ha podido salir intacto, pues en su figura se perciben los jirones sangrantes de una existencia violentada más allá de sus límites; entretanto, la leyenda del Laberinto donde cohabitaba el Minotauro, condujo a Teseo al fondo de un dilema que para los griegos alcanzaba una significación dramática: Si el bien y la belleza supremos son verdades correlativas, ¿por qué debemos llegar a ellos por vía de la degradación de la existencia, cuyo trágico periplo conduce a un sinuoso pasaje que amontona en su centro el horror y la concupiscencia? ¿No es acaso este camino el que ha propiciado, por sorprendente paradoja, la sabiduría de los héroes?

No es exactamente cierto que los griegos secularizaron el arte al separarlo de la religión, y esto explicaría su acentuada diferencia sociocultural con respecto a las grandes civilizaciones asiáticas. El gran imaginario helénico -esto Nietzsche lo pudo ver como pocos- responde a una aguda inquietud filosófica donde la experiencia artística comienza a ocupar el lugar que ocupara antes la religión, haciendo suyas sus preguntas fundamentales, pero que, al reubicarlas en el contexto de la expresión y la belleza, harán variar su milenaria significación. Lo que hay en el arte de empresa eminentemente secular, no deja de guardar una estrecha relación con la problemática histórica del hombre. En sus orígenes, esa empresa fue concomitante con la religión y como ella, estuvo destinada a construir por vía paralela, el mito originario de la especie, teniendo como auxiliar, la metáfora que, por un lado sirvió para elaborar el imaginario cultural y por el otro, para establecer al hombre sobre una de sus tantas definiciones posibles. Por ello, si la religión se viese, hipotéticamente, reducida al ámbito de la metáfora, y el arte se proyectara primordialmente hacia las preguntas por el significado y el sentido de las cosas, ambas experiencias culturales intercambiarían papeles en un libre juego de vasos comunicantes, y la primera, pudiera ser entonces comprendida como la manifestación alegórica de una

milenaria problemática cultural, la segunda, como una pregunta axiológica que adopta una forma simbólica.

Edipo y Teseo son los respectivos vencedores de la Esfinge y el Minotauro. Con las particulares victorias de estos dos héroes culturales, se vieron representados los ideales trascendentales de la civilización helénica: La lucha contra lo inacabado e informe por medio de la intuición figurativa, a través de la aprehensión sensible de la forma y de la idea. Aunque la victoria sobre los monstruos es siempre parcial, de algún modo, estos permanecen en la sombra y a la espera. El difícil triunfo sobre ellos es como un ciclo que se repite, mientras el enigma propuesto a Edipo por la Esfinge parece irónicamente aludir a su propio destino: “¿Quién es ese ser que al amanecer camina a gatas, al mediodía en dos pies, y en la noche en tres?”. Edipo, niño, adulto y al final viejo, enfermo y ciego, apoyándose en un báculo. ¿Qué es lo que se muestra siempre como lo inacabado e informe y perpetuamente extraviado en la línea torcida de un rizoma? El destino mutilado del hombre, quien no ha podido acceder a su plena condición de figura. ¿No es acaso, en el contexto de esa civilización originaria donde las fuertes tensiones entre la leyenda y la historia expresaron por primera vez la problemática milenaria de la especie?

Sólo hay una figura en el teatro helénico que puede rivalizar con Edipo en dolor y consternación, esa figura clásica es Orestes, perseguido y enloquecido por Las Erinias. Es como si ambos mitos se encontraran y bifurcaran a un mismo tiempo, el primero, al corroer desde adentro la familia humana, por medio del parricidio y el incesto; el segundo, al consumir el asesinato de la Madre en nombre de los principios que sostienen la idealidad paterna. En la tragedia de Esquilo, *Las Euménides* se describe así a estos seres fatídicos, los cuales atormentan al Átrida después de que éste ha consumado su crimen: “(...) carecen de alas, son negras y su sólo aspecto inspira horror”. Aludiendo al destino irrevocable –*ananké*– que ronda inclemente a los personajes clásicos, sentencia Freud: “el oráculo pronunció la misma maldición sobre nosotros antes de nuestro nacimiento”.

No sabemos hasta qué punto sería lícito o no, indagar por qué del mismo modo en que existe para el psicoanálisis el “complejo de Edipo”, no fue nunca convenientemente establecido el “complejo de Orestes”. No obstante, el psicoanálisis terminó delinean-

do, el llamado “complejo de Electra”, ejecutora junto a Orestes de la venganza de los hermanos, en su carácter psicológico de personaje vindicador y sublimador de la figura paterna. En un ensayo sobre el etnólogo estructuralista francés, Claude Lévi Strauss, el escritor mexicano Octavio Paz, afirma –no es textual–: si en las sociedades occidentales, establecidas originalmente dentro de los límites psicológicos que prescribe el régimen patriarcal, Edipo traza la escabrosa parábola de un constante *regressus ad uterum* que no acaba nunca de completarse, en sociedades como la India donde los límites psicológicos los fija desde milenios la figura materna, la paradoja consiste, no en querer llegar a la Madre, sino en la imposibilidad de salir de ella. Desde este ángulo, el mito de Orestes es anterior al de Edipo, pues si el segundo supone la crisis que subyace en una organización social donde las prerrogativas del Padre y las impugnaciones del hijo, están destinadas a enfrentarse inexorablemente; el primero demarca el límite donde acaba de nacer un nuevo tipo de sujeto psicológico emergido sobre un espacio arruinado: el Matriarcado. Entretanto, en el ciclo de la leyenda tebana, Padre y Madre se convierten en fragmentos psicológicos sometidos a la más radical transgresión, porque es el futuro de la familia humana el que es puesto aquí a prueba, y su disolución o reconstitución, involucra al porvenir de la humanidad en su conjunto; al destino de la especie encarnado en la persona psicológica del hijo de Layo y Yocasta.

Hay en Edipo, como en Orestes algo, que lo confina al “no-lugar” de la locura, de la marginación patológica, y al intento de subversión en sí de todos los valores, mientras se nos presenta como una entidad siempre a la espera, colocada “en el umbral” de todo conocimiento, y como “algo a punto -solamente a punto-de nacer”. Pues ambos asoman como entidades potenciales que no acaban de configurarse enteramente en el mapa de nuestra geografía existencial. Edipo, como Orestes, no existe, no obstante “está ahí, siempre al acecho...”. Pero justamente por ser un delirio, un elemental fantasma lúdico, es que persiste irremediable en su latencia, poniendo a prueba el destino secular de la humanidad.

Bronislaw Malinowski, uno de los fundadores de la etnología moderna, aun admitiendo su inestimable deuda con Freud, expuso, con sus investigaciones de campo sobre las sociedades

matriarcales, la incapacidad de la propuesta psicoanalítica para hacer de Edipo el protagonista omnipresente del comportamiento universal del hombre. Ya que el personaje clásico, cual figura psicológica extrema, no puede aparecer allí donde el Padre todavía no ocupa ese lugar de autoridad que será luego disputado por el hijo en un específico contexto social. Por tanto, si el “complejo” no puede demostrar su universalidad, tal vez es porque no es del todo consustancial a la naturaleza humana, y fracasa como núcleo de una teoría global del hombre y la cultura. Hablando en términos generales, si entendiéramos los mitos de Orestes y Edipo como conceptos encerrados en sus respectivas particularidades, difícilmente serían postulados universales, y el psicoanálisis por sí mismo se volvería incapaz de elevarlos a esta posición. Pero lo que ocurre, es que Edipo, como Orestes, sólo puede existir en el área interior de un triángulo psicológico socio-determinado, que es como un campo de fuerza traspasado por múltiples interacciones, donde se gesta no sólo la personalidad social del hijo, sino en la que se inscribe la naturaleza histórica de los padres.

Deberíamos realmente considerar que la propuesta más importante que nos dejara el freudismo, no es que el “complejo de Edipo”, estratificado, tenga que ser el núcleo definitivo de su metapsicología, sino que, con el estudio de la neurosis, se haya podido describir el rasgo más universal del comportamiento humano. Para ello, lo principal sería localizar el contexto desde el cual brota la imaginación neurótica, partiendo de una interpretación mucho más libre e integradora. Imaginación neurótica que pudiera ser entendida como un concepto laxo y a la vez dinámico, que no se encuentra en modo alguno sujeto a una precondition inamovible y estrictamente fijada a una leyenda en particular, para de esta manera resistir mejor la prueba de lo universal, y finalmente plasmar lo que realmente es en su instancia más constitutiva; ser sólo la expresión psicológica del complejo medular que diera origen a la persona del hijo, completamente inserto en el contexto, diverso e histórico, de la sociedad humana.

Esto último tal vez explicaría mejor la universalidad que posee la prohibición del incesto (Lévi Strauss), establecida con la clara intención de ubicar al hijo dentro de un orden social bien establecido. Por ello, es que los mitos de Orestes y Edipo fracasan en cuanto pretendemos convertirlos en nociones abstractas

que describirían por separado el comportamiento global del género humano, en la misma magnitud en que se reconstituyen como conceptos, cuando se reúnen en la figura antropológica del deseo y la imaginación desbordante. O sea, si como suponemos, el mito de Orestes se halla ubicado en el momento límite de la sociedad matriarcal, junto a Edipo vendría a componer simbólicamente el complejo irresuelto de la neurosis, y sería su otro polo psicológico. Ya que aunque ambas leyendas parecen insertarse en nuestra naturaleza para inmediatamente desvanecerse, esquinándose en el lugar más remoto del tiempo y la consciencia, hay, sin embargo, un sitio en el que se congregan y se hacen acaso tangibles, y esa instancia es el hombre mismo, localizado en su patencia y en su intransferible singularidad histórica.

Octavio Paz ha escrito por su parte “el hombre es un ser enfermo, y su enfermedad se llama fantasía”. La fantasía es esa experiencia universal que despliega a lo largo de la historia sus más variadas formas, y es del todo correlativa a la existencia plural del hombre. Pero, ¿qué emociones contenidas, - ¿edípicas?, ¿orestianas?- proliferan en el interior de cualquier elucidación acerca de estos seres asombrosamente trágicos? ¿Por qué es que esas lacerantes pesadillas nos conciernen? Y sobre todo, ¿por qué es que alcanzan para siempre, y gracias a la Tragedia ática, ese valor absolutamente universal, como si el arte clásico pudiera brindarles con respecto a la humanidad, ese estrecho vínculo que la historia y la sociedad le negaron en parte?

Dos

En las últimas décadas del siglo XIX, aproximadamente por la misma época en que el joven Freud iniciaba sus investigaciones, el arqueólogo prusiano Heinrich Schliemann descubría en Asia Menor las ruinas milenarias de Troya, junto al estrecho del antiguo Helesponto y entre los ríos Escamandro y Simois. Y del mismo modo en que Troya se encuentra inscrita a una particular geografía, el pensador austríaco nos entregó las primeras detalladas descripciones sobre la geografía interior del subconsciente, y su extraordinaria labor, como la de Schliemann, fue sin dudas arqueológica.

Si nos situásemos en el peregrino “caso Schreber”, que constituye por su testimonio, uno de los paradigmas de la psiquiatría moderna, veríamos que ese testimonio fue utilizado por Freud para iniciar desde él una de sus grandes excavaciones en los estratos inferiores de la consciencia. Aquel gran perturbado que fue Schreber asumió con respecto al valor de las palabras, una actitud semejante a la de un poeta como Federico Hölderlin, quien resumiera en una frase esa compleja relación existencial con la omnipresencia del lenguaje a ratos padecida por el sujeto psicológico: “La Palabra es la morada del hombre”. Anota por su parte Schreber en su memorabilia alucinada: “(...) palabras que se introducen por la fuerza en el espíritu de uno y que se desarrollan allí como cuando uno recita una lección de memoria. La voluntad nada puede hacer contra estas palabras. De modo que uno se ve forzado a pensar sin tregua”. Más allá de este “pensar sin tregua”, detrás de este pertinaz enclaustramiento en “la morada del verbo”, y de este exceso de significación que de tanto decir termina por no significar, ¿qué es lo que el gran paranoico que era Schreber, o el extraordinario poeta que fue Hölderlin, nos quisieron expresar? Sobre todo cuando el lenguaje deviene en letanía interminable, en insaciable monólogo circular, pronunciado a la manera de un agotador catecismo. La pregunta sobre el significado de la Palabra es la misma que Octavio Paz restablece a nivel literario, y que Lévi Strauss le hiciera al lenguaje: “¿Qué quiere decir, decir?”. Interrogación que resultaría demasiado ambigua si no fuera porque el testimonio de Schreber, como el del poeta, alcanzara en ocasiones una acentuación mística: “(...) era como si cada noche durara varios siglos, de modo tal que, durante esta inmensidad de tiempo, bien podían haberse operado en la especie humana, en la tierra misma y en todo el sistema solar, las transformaciones más profundas”. ¿Cuál es el papel que juega el lenguaje en relación a esta certeza paranoica? Tal vez la creencia de que si el lenguaje se detuviera, el universo entero colapsaría, y que, en esa interminable noche -soportada indistintamente por el loco y el poeta- la labor inestimable del pensamiento y la poesía consiste en salvar al mundo.

Frente a toda la angustia que provoca la consciencia culpable, el paciente neurótico despliega en el interior de su mente la cortina del lenguaje, con la intención de que su palabra sustituya a

la realidad, que de algún modo la fantasía resuelva aquello que su vida acucillada no ha podido solucionar, y lo devuelva a la ilusión de un *temps retrouvé*, que es también el tiempo magnífico de Dios y de los ángeles.

Según Freud, la homosexualidad reprimida de Schreber era pábulo de su comportamiento neurótico, y suponía un agudo conflicto con la figura paterna que, de algún modo, reproducía frente a ésta, una pasiva actitud de idolatría al parecer mucho más cercana a la ideación característica de un Orestes, que a la de un Edipo parricida. En su delirio Schreber cree ser “la mujer de Dios”, como si Edipo nada tuviera que hacer allí, y “el síndrome del hijo” se diluyera en la noche terrífica de la sexualidad más absoluta. Mas, ¿quién es el que fornicaba? ¿El hijo? ¿El padre? ¿“La mujer de Dios”? ¿Sigue Schreber encerrado en el triángulo original de la familia? ¿No es ese Dios que lo posee -que la posee “a ella, insaciable meretriz”- el Padre fundamental?

En el libro de la interpretación de los sueños de Freud, existe este pasaje sobrecogedor: La noche de la muerte del hijo, el Padre le visita en su recámara; allí está el hijo amortajado y el Padre, agobiado por el cansancio, se ha ido a recostar a la habitación contigua... ¿No es acaso ese sueño compartido que ambos experimentan, el que denuncia esa “pequeña muerte” que es la sexualidad? Sumergido en ella, el hijo atraviesa los angustiosos linderos de la muerte psicológica y reaparece bajo el slogan rutilante de “la mujer de Dios”. “El caso Schreber” representó una de las exploraciones más profundas del inconsciente, allí el pensador austríaco anduvo por las ruinas psicológicas de la personalidad humana, rodeó los abrojos milenarios de su sexualidad deshecha, vislumbró lo que para él era acaso la tragedia irresuelta de la especie y se detuvo horrorizado.

Pero prosigamos con el sueño que el propio Freud tuviera y que alcanzara merecida importancia para exploradores posteriores del inconsciente, como el psicólogo estructuralista, Jacques-Marie Lacan: Una de las velas se ha caído y ha prendido fuego a las vestiduras del niño, a los graves cortinajes de su féretro, y el Padre despierta en la habitación contigua al horror moral de Thánatos. Y estas son las palabras que salen del umbral del inconsciente: “Padre, ¿acaso no ves que ardo?”. La habitación contigua es el lugar de las más oscuras visiones, aunque también del mito

más prolongado de la historia de Occidente: el Sacrificio del Hijo y el Dios que, inconscientemente, no le escucha ni le mira, y le deja morir. El sueño paterno de la muerte del hijo sacrificado “máximo símbolo para la familia cristianizada”, como nos lo recuerda el psicoanalista francés, ¿qué refleja? Que Thánatos reina allí donde el Padre no nos escucha. Pero, ¿qué catástrofe ha acontecido que el fundamento originario de todos los diálogos no puede ya reanudarse, y las figuras del triángulo psicológico -Padre, Madre e hijo- no se comunican entre sí? Pues el Padre se ha convertido en sólo una postulación de la razón teórica -teológica- entretanto, el hijo ha sido inútilmente sacrificado en ese altar... pues el sueño de la muerte del hijo no era si no “el deseo reprimido del Padre”. ¿No es esta la inútil remesa psicológica de casi dos mil años de civilización cristiana?

El mito del Dios único, entrevisto en las pesadillas más amargas de Orestes, pertenece a ese tortuoso territorio, explorado un día por el psicoanálisis, en el que la fantasía y el delirio nos advierten de un ambiguo significado de las cosas que nos asalta y subvierte en el interior de nuestra consciencia. Porque, ¿acaso no es Orestes el hijo que regresa de un largo exilio para levantar ante la Madre el ideal del Padre muerto, con la misma convicción de quien opone un concepto abstracto frente a la naturaleza corruptible? El mito de Orestes, no sólo simboliza el fin de la sociedad matriarcal, exponiendo finalmente su superficie arruinada, sino que, tamaña abstracción de la figura paterna, indica que ha emergido una nueva actitud psicológica, la cual describe un cambio conceptual acontecido en el nuevo cielo de la especulación teológica. De tal magnitud y lugar, como si lo más importante ahora fuera, despejar las huellas objetivas de semejante ideación y con ella, las razones que ulteriormente dieron motivo al mito de Dios. Y para eso, Orestes y Edipo convergen en una unidad dialéctica que, por un lado los dispara a extremos opuestos, y, por el otro, tiende a sintetizarlos en un complejo orden cultural vivido agónicamente por el paciente neurótico.

Buscando todavía respuestas vayamos a “Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci” aproximadamente cómo el psicoanálisis se acercara a esta figura ejemplar del Arte del Renacimiento italiano. Y estas son palabras textuales de Leonardo: “Parezco predestinado a ocuparme muy particularmente del buitre, puesto

que uno de mis primeros recuerdos de infancia es el de que, estando todavía en la cuna, un buitre vino hacia mí, me abrió la boca y con su cola me golpeó varias veces los labios.” Siglos después, el estudioso y contemporáneo de Freud, Oskar Pfister realizaba un peculiar hallazgo en el cuadro del artista *Santa Ana, la Virgen y el niño con el cordero*: Oculto entre los pliegues del ropaje de la Virgen estaba la sombra disimulada de un buitre, tal como si fuera un acto fallido del inconsciente el que allí hubiese dejado su impronta. La figura oscura del pájaro, aparecida en la fértil imaginación del niño que fue Leonardo, se transfiere a la silueta en sombras localizada en la pintura, y, en los dos casos, nos traslada a una experiencia de dudoso signo, sufrida por el pintor en la más temprana infancia. Porque lo que ha hecho Leonardo es remitir su experiencia, severamente traumática, a la experiencia universal de “el Hijo de Dios”; como si mediante una insólita vivencia, el artista alcanzara una intuición universal que modificara incluso el concepto del pecado original, ya que era como si “el niño-Divino” hubiera caído también víctima del maleficio del buitre simbólico. ¿Es este un postulado de la imaginación delirante y del sueño más abstracto y cruel de la especie? ¿Cómo podría reconstituirse el hijo, en su calidad de esencial sujeto psicológico de la cultura, después de sufrir una experiencia como ésta, una experiencia sufrida en la realidad y más allá de los símbolos? ¿Era el buitre otra prefiguración del Padre abstracto? Y, ¿es el mismo Padre que reaparece con todo su poder y esplendor en los libros del Pentateuco del pueblo hebreo, donde tramará la perdición futura del hijo bien amado de los Evangelios, una vez que la Biblia se insertara, en calidad de testimonio sagrado, como forma constituyente del sueño mórbido de la civilización de Occidente?

Cuando Freud abordó la personalidad psicológica del individuo incorporado a una tradición y sociedad judías, globalizó la práctica de la circuncisión para convertirla en el símbolo del “complejo de castración”, a través de la cual el Padre reafirmaba su virilidad sobre el hijo, en un contexto donde el orden fementido de la familia reproducía al de la sociedad: La leyenda bíblica del sacrificio de Isaac a manos de su Padre Abraham, como prueba suprema de lealtad exigida al gran patriarca por el Dios antropomórfico del Sinaí, reflejaba una tradición milenaria de evidente sujeción psicológica que ha quedado inscrita en la estructura de la

familia occidental, y que se transfiere, a través del símbolo judío de la circuncisión, de Dios al hombre y del Padre al hijo.

A partir de esto cabría preguntar, ¿por qué no se acostó nunca en el diván psicoanalítico a la figura del Padre? ¿Por qué es que el psicoanálisis deja a éste, como particular figura del triángulo familiar, al margen de sus investigaciones? ¿Acaso porque el Padre representa el indiscutible principio de autoridad en un doble sentido, social y psicológico, y colocarlo en entredicho sería poner en peligro el orden establecido de la civilización y la cultura? Por tanto, del mismo modo en que el psicoanálisis traslada a la persona del hijo la leyenda edípica, ¿no sería trasladable a la persona del Padre la leyenda del dios Saturno, devorador de su prole? Para el artista que fue Leonardo, la experiencia unigénita del hijo, vinculada a la sombra letífera de un buitres -entendido como incesto y progresiva devoración- es concebida *in extremis*, y como tal reinstalada en el cuadro de “la familia de Dios”. Mientras la tradición cultural, convencionalmente establecida, nos ofrece la descripción de un mártir enteramente desexualizado, ubicado en el contexto de una soledad cósmica que lo aparta intencionalmente de los accidentes de la familia humana en aras de la sublimación más absoluta. De esta manera, la personalidad evangélica de Jesús expresa el miedo ancestral que puede sentir el individuo occidental ante su propia sexualidad, y es justamente ese mismo camino el que ha elegido “el hombre cristianizado”, sometido posteriormente a la investigación psicoanalítica.

Pero, ¿qué resultados perentorios arrojaron estas sucesivas investigaciones “arqueológicas”? Quizás dejar restablecida la consciencia de culpa para el individuo occidental, a partir de un intento de racionalización del mito bíblico de la Caída original que lo reconstituía científicamente, para instalarlo en la historia mediante la hipótesis de un trauma de suma consecuencia para la humanidad. Para el analista, el enfermo neurótico no sólo posee la capacidad de reproducir los elementos capitales de esa lesión original, en la cual se lee “la abominable historia del mundo”, sino que, en su propia perversión, enumera la condición irredimible de su naturaleza.

La consciencia del neurótico es así un lugar en penumbras donde se manifiestan conocimientos fragmentarios, inconexos, y criterios no convenientemente esclarecidos. Detrás de la supuesta

coherencia de las cosas parece habitar un trasfondo ignoto, una circunstancia nebulosa que denuncia una forma de vida mucho más profunda, una experiencia vital tal vez más intensa, que vierte de manera discontinua sobre nosotros un significado radical que la propia consciencia no acaba de concientizar. No obstante, la situación del “no-consciente” no debería ser entendida como ese espacio escatológico donde Edipo y Orestes se manifiestan ajenos al mundo; por el contrario, ambos inciden permanentemente en él por medio de las fallas de la consciencia. La persistente actividad del inconsciente no es una autónoma condición *per se*, sino que es el resultado objetivo e inagotable de una relación: la represión social que pesa sobre el individuo, y el modo en que esa represión ha sido revertida bajo la forma bifurcada de una específica significación cultural. El inconsciente, lo demuestra Freud, es sólo el área no concientizada de la cultura, del mismo modo que la cultura, es el ámbito donde el sujeto, de una manera u otra, proyecta constantemente su actividad.

El héroe clásico, debe así, sortear el Laberinto pendiente de un hilo que le otorgue un sentido y una coherencia, no debiendo detenerse demasiado en los recodos donde acechan su propio deseo y las elucubraciones más tortuosas. Y de la misma manera en que la pasión incestuosa de Ariadna, la soledad onanística del Minotauro, y el parricidio involuntario perpetrado por Teseo -consumado en la figura del rey Egeo- componen la verdadera naturaleza del Laberinto Minoico, el análisis psicoanalítico quiso ser el sentido y el hilo de Ariadna que permitiera acceder a los enigmas del inconsciente, aunque su contenido fuera en realidad inagotable, porque se sustentaba sobre la función creadora del deseo. Eso es, primordialmente, Edipo y Orestes, y es además Teseo y Schreber: El deseo proyectado bajo la forma de una red que extiende dramáticamente en el espacio y en el tiempo, la madeja de la cultura. Y como en el laberinto, toda experiencia existencial se encuentra bifurcada entre lo que es y lo que creemos ser, entre lo que somos y el “deber ser”. No es por eso casual, que las bases, tanto socio-históricas como psicológicas, del “imperativo moral categórico”, (Kant) hayan sido propuestas y explicadas por Freud: La auto represión ante el deseo; la sublimación frente a la fuerza -edípica u orestiana- de una trasgresión que terminaría por rebasar los límites admitidos por la civilización.

Tres

En el Teatro griego más originario, el personaje que encarnaba al dios Dionisos aparecía como el puro acontecer del deseo, exteriorizando sobre el escenario su catarsis, provocada por la embriaguez del vino y la danza ditirámica. En ese teatro, el dios era concebido como la escenificación intransferible del ser. Para Nietzsche, si Jesús de Nazaret repetía la culpa trágica de Dionisos, como el Nazareno, el infalible destino del dios de las bacantes, era ser sacrificado para renacer en los festivales áticos de la vendimia. Pienso que no se ha meditado lo suficiente que esa relación única que tuvo el griego con el dolor, que tanto conmueve a Nietzsche, prelude el nacimiento histórico del cristianismo. Por eso es que los primeros actores buscaban ser semejantes al dios, intentando conservar la fuerza inaugural del Arte de la Tragedia, devenida con el tiempo en drama, y con el cristianismo, en auto sacramental.

Una de las características que soporta el teatro por la época de Eurípides, es que Dionisos, como peculiar prefiguración del ser, ha comenzado a desaparecer de los escenarios. Su plasmación escénica implicaba una integración tan grande del arte con la vida -de la simple apariencia con la nuda realidad- en un instante en que el “espectador estético” todavía no ha aparecido, y donde las obras no eran si no una gran fiesta popular. Era la Tragedia, el sublime “canto del chivo”, porque ese teatro era el gran festival de la pan-democracia. Es muy difícil encontrar un pensador que haga una defensa de la cultura popular tan apasionada, como la que realiza Nietzsche en su primer libro de juventud. Para él, la auténtica tragedia murió en manos de Eurípides y de Sócrates. Del primero, porque elaboró, con la genialidad de un precursor, el complejo arte de la representación dramática; del segundo, porque con él, el ser dejó de ser un postulado colectivo del pueblo, para convertirse en patrimonio exclusivo del filósofo, en materia de especulación, y en estricta concepción del rigor doctoral.

Orestes y Edipo fueron héroes dramáticos, ya que pertenecían a ese segundo momento de la escena griega. Pero ambos conservaron los nexos más originales del hombre con la naturaleza trágica de la existencia, y es la rémora que autores como Esquilo y Sófocles supieron expresar en sus respectivas obras. Siglos des-

pués, William Shakespeare, escribirá la tragedia *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Y para decirlo con palabras de Freud y Lacan, “esa Obra reforzará -y en cierto sentido explicará- a Edipo”.

Hamlet es el personaje universal en quien primero cristalizó, en su forma más acusada, la interrogación ontológica. Lo paradójico es que la pregunta sobre el ser sólo puede aparecer ante su carencia más manifiesta, cuando hace mucho que el ser ha dejado de estar entre nosotros, quedando confinado a la erudición y al abuso extensivo del lenguaje. Remitiéndose a Federico Hölderlin, el filósofo alemán Martin Heidegger, nos repite: “... se le entregó al hombre el más peligroso de los bienes, la Palabra (...)”. Ya que mediante la Palabra el hombre quedó preso de la sutil tasación del pensamiento y confundió “lo esencial con lo no esencial”. Por ello, si la Palabra nos salva también nos condena; nos salva, porque por ella se alza “la Casa del hombre”, con sus misterios, maravillas y ensoñaciones; nos condena, porque en esa Casa las ventanas y las puertas están clausuradas, y ese prolongado enclaustramiento engendra en nosotros la náusea. Decía Hamlet, que en esa peculiar Mansión lo terrible eran los sueños. Y este criterio encierra una verdad tautológica: Lo terrible son los sueños porque nos hacen soñar. ¿Cuál es el sueño de ese célebre personaje del Teatro isabelino que se hace eco de las pesadillas de la especie? Aquel que nos susurra que el verdadero peligro, la abrumadora profundidad abisal, está bajo nuestros pies, y es en vano toda huída, puesto que aun refugiados “en el espacio huero y diminuto de un cascarón de nuez”, nos alcanzarían “los oscuros sueños monstruosos”. Si la conquista del ser pudiera significar la sanación más integradora, en cambio, su obsesiva búsqueda no es del todo ajena a la locura; Hamlet nos lo recuerda a cada instante. El fantasma del rey que se le apareciera al príncipe en la alta cima de una de las murallas del castillo en sombras, no puede ser otro que el Padre escatológico; exactamente el mismo que causara la perdición de Orestes y la agonía culpable de Edipo. Ya que aquí el Padre aparece operando como una fatal certeza moral sobre nuestra consciencia: otorgarnos una misión, aunque esta sea terrible.

Hay una frase harto elocuente -ya citada-, pertenece al sueño de Freud, que sitúa la problemática relación con el Padre en su más exacto sentido: “... ¿acaso no ves que ardo?”. Quien ha-

bla es obviamente el Hijo. Y esa oración se convierte en pieza clave de interpretación, puesto que es en su relación inmediata con el Padre, que el sufrimiento del Hijo cobra sentido y alcance universal, no sólo porque éste pretende, en su constante afán de universalidad, franquear los límites psicológicos de la familia, sino porque sueña con reabrir, desde un nuevo espacio presuntamente conquistado, el diálogo con el Autor universal, portador de la fuerza genésica del Logos y la autoridad de la Tradición. Si Edipo parece decirnos que habitamos un mundo donde los signos nos engañan, y nuestro destino es cruel y perverso; Hamlet, en su lugar, nos hablará de una prevaricación que confunde y extravía a la vida, y que se expresa en instancias incontrovertiblemente políticas: el reino ha sido subvertido por la codicia, un traidor ocupa el trono de su padre y su madre, la reina, disfruta sobre un lecho infame.

Hay un momento, acaso único, de infernación que puede llegar a ser vivido por el sujeto neurótico como la ausencia más absoluta de significado, o al menos, como si los extraviados signos nos indicaran hacia una dirección donde las fuentes de lo cognoscible o razonable quedasen desbordadas. ¿Le sucede a Hamlet el mismo fenómeno psicológico que se pudo constatar en el “caso Schreber”? Nos expone como posible respuesta el psicoanálisis, describiendo una conducta que a ratos nos recuerda la del príncipe danés: “(...) Schreber parece haber perdido todo vínculo con los demás. Lo atribuye a un derrumbe temporal y lo llama su tiempo sagrado. Así es como Schreber tiene que vérselas con fenómenos tan extraños que superan todo límite; escapan al mismo Dios. Se trata de lo inconmensurable, de la singularidad extrema. Schreber se siente como si se hallara, pues, ante una alteridad radical y se descubre a sí mismo inaccesible”.

Hamlet como Schreber, percibe que el universo se desploma, que los valores más irremplazables han sido mancillados, y lo que sucede en la tierra y en el cielo sucede en su propia Casa: Edipo termina su vida, desterrado, enfermo y ciego; Hamlet, por su parte, enloquece y muere. Mas, ¿qué es lo que los distingue? En la gran pieza isabelina lo que está en ciernes en Edipo, posee allí una significación de primer orden: La Ciudad política agoniza, y las instituciones de los hombres han dejado de ser legítimas. Para ambos el profundo conflicto no se resuelve, en

el caso del rey Edipo, porque Tebas, como Ciudad elegida para realizar en ella su misión, ha quedado estigmatizada por la transgresión de las leyes consanguíneas; en el caso del príncipe danés, porque los problemas en que ha quedado sumergida su precaria existencia se han vuelto para él insolubles. Pero si hay algo en la locura del príncipe que recuerda esencialmente al rey tebano, es que pocos personajes de la literatura universal han sido tan escarnecidos, estando aún ahitos de un pletórico significado. Si a Edipo le ha sido prohibido su deseo, a Hamlet le fue embargado por sus mayores, su derecho a ser y ambos sucumben por igual, buscando ansiosamente una nueva luz del mundo. Pocas obras del arte han encarnado con tanta vehemencia ese extraño maridaje entre razón y sinrazón, mito y significado. Pero sobre todo, cómo un mundo absolutamente corrompido por la maldad humana, puede todavía estar dispuesto a entregarnos sus contenidos más profundos, haciéndolos resurgir de los marjales del escarnio y la desesperación.

No obstante, Hamlet insiste en que hay algo en lo que no se ha equivocado, algo fundamental que ha podido entrever en la densa niebla de la existencia. Y es este aterrador lugar común que nos sucede a todos, pero que sin embargo “hace mugir y retroceder a las estrellas”, (Léon Bloy). Y es precisamente allí donde se atrincheró la abrumada existencia -en ese formidable cielo que no es en absoluto especulativo- ya que no se ignora que hay un lugar en que todo es asombrosamente cierto. Que hay algo sobre lo cual no podemos hacer concesiones.

Cuando la Esfinge interrogó a Edipo en la cima de la acrópolis tebana, lo que la hizo sentirse vencida y arrojarse al abismo, no fue la coherencia de la respuesta, fue la entereza del héroe. En el hijo acerbo de Layo y Yocasta se alzaba la voluntad de un significado, la paciente capacidad para un menester, la extraordinaria intención de escoger, pese a los hombres y los dioses, su privilegiado destino. Ese *regressus ad uterum* que atenaza toda existencia edípica, y que es, intrínsecamente, su verdadera tragedia psicológica, mas que es tan persistente que obliga a insistir en una pregunta: ¿Qué buscaba Edipo en realidad? ¿Acaso no fue el significado omitido por sus mayores sobre su condición natural, lo que le arrastró al peor de los infortunios, enfrentado como nadie a la verdad de su ser para dar paso a la muda certeza,

y al movimiento que lo llevaría a estar por fin en plena posesión del auténtico en sí de su consciencia, como de la amarga comprensión de su destino? ¿Para qué derribó entonces el mito de la Esfinge y liberó a su pueblo, si renunciando más tarde a su reino inició el largo camino del destierro, culminando su gran periplo ante las puertas de la mítica ciudad de Atenas y frente a la mirada escrutadora de Teseo, en quien confió su hermético y dramático testamento?

Puesto que si bien es cierto, que siguiendo el laberíntico camino de lo edípico se llega a la Madre, es cierto además, que Edipo no se detiene y continúa avanzando, quizás como intentando mostrarnos la instancia vertebrada de una intuición, fortalecida al calor del más temerario y solitario de los peregrinajes existenciales: Aquel que explora las vías de lo que Erich Fromm probablemente llamó “una sociedad no represiva, altamente gratificante”, situada más allá del principio paterno de autoridad, y donde reinara, en la región de la más extrema lejanía, un universo regido por el “Principio del Placer”.

Si era ese, y no otro, el contenido real de la rebelión edípica contra la autoridad del Padre -el utópos del gran proyecto de la rebelión- ¿por qué es que todas las rebeliones del Hijo contra el Padre han estado destinadas al fracaso? Seguramente porque constituyen la Revolución imposible, en la que el hijo victorioso termina restaurando para sí la antigua autoridad, y prolonga con esto la agonía milenaria de la especie. Sin embargo, el psicoanálisis trasluce no haber comprendido suficientemente, que el contenido radicalmente subversivo que retenía para sí el mito, iba más allá de una simple revuelta existencial contra la autoridad paterna, pues apuntaba hacia la configuración de una nueva cultura y sociedad humanas. Ya que si es cierto que la conducta del personaje clásico, en principio ciegamente instintiva, lo aparta de la vida en la comunidad, conduciéndolo a la soledad y al ludibrio, él se percibe a sí mismo como portador de una gran misión que le desborda, de un significado, acaso trascendental, desde el cual ambiciona reorganizar su pasado, actualizar su presente, explicar aquellas grandes verdades omitidas, comprendiendo para eso “el valor terapéutico de la memoria”, y convirtiéndola en el sentido y la coherencia de su propia historia, haciéndose de esta manera carne de la experiencia más universal del hombre.

Pues ante Edipo se levanta el sol de la utopía y el sueño irrenunciable de su proge. Si la enfermedad padecida por él es tal vez incurable, es incurable porque lo constituye, (Octavio Paz) porque dicha enfermedad ha terminado por develar el contenido innegociablemente humano de su naturaleza. Debido a que si la enfermedad es esa condición que describe una pérdida esencial, es también la vigencia del mito: El origen y el destino del hombre. La neurosis se vuelve así el tiempo y la vida perdidos que vierten sobre nosotros su latencia, operando bajo la forma de una tenaz reminiscencia.

Como posible alternativa, y a tono con una particular corriente materialista del pensamiento etnológico y filosófico del siglo XX, el profesor, de la Escuela de Frankfurt, como Fromm; Herbert Marcuse propuso en su libro *Eros y civilización*, una corrección marxista al sistema de ideas elaborado un día por Freud, la cual serviría para poner de relieve los presupuestos sociohistóricos que la clásica definición freudiana del “Principio de la Realidad” no desarrollara suficientemente. Reinstalando para ello al sujeto psicológico en el contexto de una estrecha relación con una realidad mucho más vasta y problematizada: La historia y sus diferentes estadios de socio-producción económica. Porque lo que a todas luces parece suceder, es que Edipo ya no ignora “que la batalla hay que situarla en otra parte”.

Cuatro

Como resultado del impacto que el advenimiento de la Modernidad ocasionara en la religión, subvirtiendo sus vínculos históricos con la sociedad y poniendo en crisis sus grandes sistemas de pensamiento, el psicoanálisis pareció ocupar, por un breve tiempo, el ministerio que la Iglesia había asignado al lugar sacramentado del confesionario, y el pecado confesado del creyente se trocó así en la consciencia exteriorizada del neurótico. El largo camino de la expiación, seguido durante siglos por el hombre cristianizado que buscaba la conciliación con el Padre celestial, de alguna manera parece evocar la suerte psicológica del individuo recostado en el diván psicoanalítico, quien, mediante la libre asociación de ideas, se somete al examen interpretativo de un clínico. Tanto el devoto como el neurótico manifiestan su re-

lación con el pasado personal por medio de un remordimiento interminable, el cual contiene la fatiga milenaria de la especie erosionada por el tiempo sucesivo. Para ambos sólo el acto de contrición más prolijo, concebido como petición de indulgencia ante una autoridad socialmente reconocida, pudiera llegar a reparar esa grieta localizada en el tejido de la existencia.

Decía Freud, que el artista era quien único podía curarse a sí mismo, y es que hay algo, en la particularísima experiencia del arte, que recuerda la honestidad original del confesionario, aunque superado por el rigor solitario de la autoconsciencia. Para el pensador austríaco, el arte era el campo privilegiado del neurótico, su área indivisa de expansión existencial. La verdad del artista es así la verdad radical del mundo, porque esa verdad ha sido construida mediante el registro de una subjetividad avasalladora, y porque “detrás de la ilusión se encuentra el conocimiento”, (H. Marcuse). Debido a esto, es que Nietzsche pudo ver en el arte helénico la consumación del reino de la ilusión alzado por el hombre frente a la devastadora crudeza de la realidad, y fue eso lo que él, aproximadamente llamó “la auténtica metafísica del mundo”. Esto último deja el camino abierto al criterio de que la religión colinda, en ocasiones, con la experiencia artística, en el terreno del proyecto mutuo de la imaginación, la acuciosa intuición y la profusa sensibilidad. Pero sobre todo, porque indistintamente el arte o la religión, han proveído desde siempre al individuo de una justificación moral de la vida.

En vías de la elaboración de su metapsicología, Freud oportunamente se preguntaba, ¿si la religión no era otra cosa que una neurosis obsesiva de carácter universal? La neurosis, como la religión, nos habla de un paraíso fracturado y de un tiempo congelado donde hibernan las imágenes prodigiosas e imposibles del deseo. Y ambas reflejan por igual un conflicto irresuelto, un nudo capital localizado en el entretejido que existe entre el ordenamiento de las cosas y la historia cómplice de las ideas. El lenguaje metafórico y la coherencia interna que poseen los mitos cosmogónicos, expresan asimétricamente el orden de las cosas pero lo expresan, como si esa idealidad pudiese estar interrelacionada, en última instancia, con una realidad socio-determinada. Aquello que Marx aproximadamente denominara “un orden de relaciones sociales mitificado por la religión”, paradójicamente lo que hace

es poner en evidencia las cercanas relaciones de las ideas y el mundo, pues las formas más relevantes de la idealidad religiosa, se encuentran ubicadas en el campo histórico, donde terminan por alinearse en el espacio objetivo de una configuración socio-cultural.

Tempranamente Aristóteles aconsejaba una interpretación de los textos que distinguiera entre la literalidad y la alegoría. El mito inaugural del paraíso perdido, tal como lo narra el Génesis bíblico, hace especial énfasis en la desaparición de un arcano ordenamiento del mundo, y en que esta catástrofe inicial condujo a sus habitantes primigenios a construir, fuera de los antiguos límites establecidos por Dios-Padre, un nuevo orden fundado por el trabajo y la vida en sociedad. Si el pecado de acceder al conocimiento les hizo concupiscentes, llevándolos a abandonar para siempre la inocencia salvaje del Edén, también les hizo contraer “la enfermedad del progreso” creando instrumentos de labor, instituciones y civilización. La fábula de la Caída original, narra, metafóricamente, el comienzo de la historia a partir de sus dos actividades principales, intrínsecamente relacionadas “la producción económica y la reproducción sexual” (Federico Engels).

Cuando Freud explicó el orden interno de las sociedades totémicas por medio de las prohibiciones, castigos y recompensas, lo que hizo fue coincidir con los postulados básicos del *Génesis*, según Moisés. El profesor vienés entendía las prohibiciones como el mecanismo que desde su interior habilita la existencia de la sociedad humana, en el mismo grado que el Dios-Páter lo hiciera, convirtiéndolas en la regla capital del paraíso, y de su posible transgresión, el principio moral de la expulsión. Esto no es casual, los libros que integran el Pentateuco y componen la primera parte de la *Biblia*, fueron unos de los primeros y más importantes documentos a los que tuvieron acceso los incipientes estudios etnológicos del siglo XIX. Por ello, al dejar implícita la relación entre la prohibición impuesta por el Dios-Páter de no comer de “el árbol del conocimiento”, y la prohibición totémica como aparece en las primeras culturas, el psicoanálisis convirtió el viejo mito de la expulsión en fundamento del génesis histórico del hombre.

Este mítico fin de un orden primario, ¿pudiera ser entendido como la disolución histórica de la Fratria original? ¿Fueron

Adán y Eva alegorías bíblicas de la primera formación étnica que habitara sobre la tierra? ¿Es acaso Adán el símbolo del primer hombre lesionado por el conocimiento y el mitológico punto de partida de la larga herencia filogenética?

En la comunidad primitiva la prohibición obligaba a una sexualidad exogámica que le impedía proliferar en el interior del grupo parental, la cual buscaba preservar las identidades de padres, hijos y hermanos comunales, concebidos más allá de los lazos filogenéticos. Y los preservará del mismo modo que más tarde la familia de orientación consanguínea protegerá la identidad de sus miembros y su propia cohesión, con el rechazo a toda forma subterránea de sexualidad. Si partimos de que las primeras organizaciones sociales estaban establecidas sobre una amplia red parental, la cual involucraba, en función de la producción económica y el reparto equitativo, a todos los individuos inscritos a un mismo “árbol” totémico, la prohibición allí del incesto, tenía un alcance universal, y su transgresión cobraba el sentido de una irreparable lesión en el corazón de la fraternidad.

La definición del incesto no es un concepto inmutable, socialmente invariable, debido a que el modo de entenderlo ha cambiado según los diferentes estadios del desarrollo histórico. Por tanto, esta condena no es un postulado abstracto de la conciencia moral, porque dicha prohibición ha aparecido siempre sustentada por un medio social específico y por un grupo étnico en particular. Por supuesto, en la Fratria, el incesto no puede ser descrito como relaciones sexuales practicadas entre padres, hijos o hermanos consanguíneos, ya que allí el vínculo estrictamente biológico no existe, o simplemente carece de valor. Por otra parte, la idea de un Padre inserto en el hecho biológico de la procreación, y a quien se le asigna un rol concreto en un grupo humano, es relativamente tardía. No sólo porque al individuo primitivo le era difícil reconocer el nexos causal entre el acto de la cópula y el nacimiento de un ser, ocurrido nueve meses después, sino, esencialmente, porque las relaciones originales del Padre y el hijo se subscribían a un espacio eminentemente social en el que mutuamente se reconocían, y donde recíprocamente construían sus identidades.

No obstante, el motivo original de la prohibición puede seguir teniendo una explicación freudiana: preservar a la comunidad de

una sexualidad indiscriminada que aniquilaría las identidades parentales, sumergiéndola en el caos. Es muy lógico que haya existido una rivalidad prehistórica en el interior de los grupos humanos, antes que llegaran a establecerse en una definida formación social, y esa rivalidad era hondamente instintiva, ya que eran esos mismos instintos los que conducían al macho y a la hembra al apareamiento y a la tarea común de la supervivencia. Y esas características ancestrales eran recordadas por la cultura de la prohibición en tiempos fraternos. Pues en su disposición más precisa, la condena universal del incesto estaba dirigida a evitar el apareamiento en el interior de la comunidad, debido a que crearía grupos que, inicialmente fundados por la atracción sexual y la necesidad instintiva de la reproducción, atomizarían la vida comunal y terminarían por establecerse como pequeños núcleos de economías y vidas independientes. Obviamente para que esto sucediera tenía que morir la cultura totémica y sus arcanos dioses tribales.

Entonces, ¿bajo qué condiciones se sitúa la contradicción histórica que desintegró la antigua comunidad fraternal y determinó el surgimiento de las familias consanguíneas, las cuales auspiciaban las relaciones sexuales dentro de un mismo grupo?

La primera forma de propiedad privada, socialmente instituida, fue erigida por la familia de alineación consanguínea, que por un lado se retículo sobre sí misma frente a la sociedad, en su calidad de propiedad exclusiva del Páter-familia, quien convirtió la riqueza, la mujer y los hijos en patrimonio, y por el otro, creó las variantes de organización familiar sindiásmicas y monogámicas como hoy las conocemos. Aunque para esto último, tuvo que transvalorar el significado original de la prohibición del incesto, imponiéndosela al hijo, quien de su antigua condición de hijo libre y universal de la comunidad, se vio reducido al estrecho recinto de la ley paterna y la Propiedad, las cuales serían a su vez legitimadas por una moral abstracta y un nuevo orden socio-cultural. El fin de la organización fraterna trajo inevitablemente consigo la abducción de la Madre y la ruina del hijo. Cuando esto ocurrió fue que las figuras del Padre y el hijo se volvieron antagónicas y apareció, reclamando su sitio en la historia de la cultura, la neurosis edípica.

¿Pudiera ser comprendida dicha neurosis como una consecuencia en estricto de un largo proceso de desnaturalización de

la condición humana, provocado por la fractura de las relaciones originales del hombre con la naturaleza, que condujera al fin del universo totémico y de las reglas que regían allí el parentesco, los roles de la sexualidad, la producción económica y el reparto equitativo de la riqueza? Lo cierto es que Edipo nació en un momento histórico que el etnólogo Malinowski situaba en tiempos de la aparición del régimen patriarcal. De lo que se desprende, que el conflicto no está dado a históricamente entre el hijo y el Padre ancestral, el conflicto tiene lugar en el momento específico en que entran en contradicción las leyes del desarrollo, y el antiguo estatus fraternal de la comunidad: el efecto aniquilador que sobre ésta tuvo la aparición de las primeras formas de propiedad, las nuevas relaciones de producción y la atomización social derivada por el interés sexual y económico de los grupos en particular. Es decir, la neurosis edípica aparece al verse confinado el hijo a los estrechos lindes de la propiedad regida por el Padre. Pues la insurrección de Edipo contra la familia consanguínea, y el carácter abiertamente neurótico que este enfrentamiento posee, no pueden ser separados de estas circunstancias socioeconómicas.

Como observa H. Marcuse, aquello que Freud llamara “el Principio de la Realidad” no es una entidad inmutable, concebida como una categoría abstracta desprovista de historicidad, debido a que lo real se encuentra sometido al incesante cambio y transformación que le imponen los estadios del desarrollo, adscritos a los diferentes modos de producción. De esta manera, el profesor de la Escuela de Frankfurt propuso una corrección al pensamiento freudiano que quedó definida como “el Principio de actuación”, el cual partía del principio cardinalmente activo que describe la actitud volitiva del hombre con respecto a la realidad, quien la rehace al entregarle una determinada configuración histórica.

Del mismo modo que, producción económica y reproducción sexual mutuamente se interrelacionan en un espacio singularmente humano, a través de oposiciones dialécticas como población, producción y consumo, todo sistema de producción contiene en su origen una norma de reglamentación sexual. De esta manera, trabajo y sexualidad se vinculan entre sí, como los pares opuestos y complementarios: si el fin inmediato de la sexualidad es el placer, la consecuencia inmediata del trabajo es traspasar el

umbral de un consciente proceso de hominización que termina por abarcar a la sexualidad, entregándole un lugar en el entramado social. Aunque a la abstracción que supone la separación arbitraria de trabajo y capital -Marx-, le sucede la abstracta escisión de trabajo y sexualidad. En el mismo nivel instaurado por el régimen de la propiedad, en que el trabajo se aliena y se des-hominiza, la sexualidad pierde, a su vez, su hominicidad. Y es en ese recinto asfixiante donde habita la consternación de Edipo, encerrado bajo la ley del Padre, y se justifican las energías anómalas de su violencia.

Si para Freud, el enfrentamiento entre el Padre y el Hijo compone el binomio central del cual la historia entera depende, y para Marx, siguiendo los pasos de Hegel, naturalizar el concepto, es entregarle a la naturaleza un significado conceptual que se vuelve histórico, el concepto que define la naturaleza de lo edípico, no es separable, en modo alguno, de su historicidad. Es en este terreno donde el binomio freudiano adquiere su plena connotación, porque de lo que se trata es de llegar a entender el fundamento social de este antagonismo, y de las circunstancias objetivas que explicarían la permanente reactivación en la historia misma de dicho conflicto.

Si Moisés en *Génesis* se encargó de injertar al principio mitificado de la historia la familia patriarcal ahistóricamente constituida, Freud no pudo, en última instancia, ver más allá en la historia del hombre que su origen filogenético, dejando a un lado la interpretación sociohistórica de la actitud edípica. Mientras la naturaleza de lo edípico -condenada a estar subordinada a una filogenia que articula en torno a la figura sublimada del Padre, prevaricación y Propiedad-, lo que hace es expresar unas relaciones históricas alienadas, donde la neurosis y la religión no son otras cosas que respuestas equívocas de la consciencia a un orden del mundo enajenado. Por ello es que Edipo puede ser descrito, como una consciencia desdichada que pone en evidencia una disfunción de la sociedad, la cual se proyecta como una dislexia fundamental que afecta al pensamiento, e incluso a la coordinación en sí del cuerpo social. Aquello que el pensador austríaco llamara con énfasis “el malestar de la cultura”, creada por el sentimiento de perenne embarazo que trae consigo una vida reprimida, no es que tenga su causa en la conducta edípica, sino que Edipo expresa,

simbólicamente, los males y las culpas de la humanidad.

Pero, ¿hasta qué punto sigue siendo sostenible la hipótesis de un trauma convertido en agente causal del comportamiento neurótico, y que de hecho guarda para la humanidad una lectura ético-religiosa con la noción del pecado original?

En sus reflexiones sobre el psicoanálisis, Carl Jung, uno de los pioneros junto a Freud de lo que devino en llamarse “psicología profunda”, llegó a decir que su propia experiencia clínica le demostraba, que no se trataba de convertir la terapia en un método que se dedicara a extraer el trauma alojado en la vida del paciente, del mismo modo en que opera un escalpelo sobre un tumor maligno. Por el contrario, lo que se debía hacer era intentar rescatar en el neurótico su historicidad, entendida principalmente como el valor que la recuperación terapéutica le asigna a la memoria, mas en un sentido primordialmente activo en cuanto eminentemente creativo. Para Jung era el presente el que tenía la capacidad de reactivar la neurosis y retroalimentar los traumas, por tanto, es también desde el presente donde se decide si puede salvarse o no la personalidad psicológica, en la justa medida, en que la existencia del paciente se libere de las determinaciones factuales que fijan la enfermedad a un orden abstractamente causal, que no sólo lo despoja de su responsabilidad objetiva, sino del significado teleológico de su conducta moral. Jung llegó inclusive a afirmar, que si el neurótico quería curarse, estaba obligado a emprender la difícil tarea de “superarse a sí mismo”. Cuestión esta última, que ha sido desde siglos, objeto exclusivo de las religiones, y que la propia religión cristiana heredó, proponiéndonos, a partir de las predicas exaltadas de San Pablo, la necesidad de un “hombre nuevo” no concupiscente, esencialmente entregado a la práctica cultural de nuevos valores.

De todos los sucesivos desgarramientos que ha padecido el individuo a lo largo del tiempo, es la separación de la existencia de su propia historicidad -el inmerecido despojo de ese contenido vital- el que más corroe la estructura de su ser. El hombre al perder su historicidad, corre el riesgo de dejar de ser semejante a sí mismo, y de ser asaltado en ese sitio, tan cercano a él, por la anomia y la ajenidad. Sin embargo, existe en el idioma alemán una palabra que otorga a la memoria una capacidad probablemente única, y que al parecer no guarda equivalencia en otro

idioma. Tal palabra encierra el concepto de *erinnerung*. Por él cual lo que es recuerdo, estricta cifra que registra en el tiempo el paso indiferente de fechas, personas y lugares, se transforma en voluntad creadora; en capacidad de unir el tiempo sucesivo a un proyecto de vida dotado de máximas integraciones. Pues si la consciencia, como resultado del carácter cíclico que le confiere su condición de naturaleza, siempre termina por retornar a sí, lo hace porque no puede seguir siendo extraña a una historia que le pertenece desde el corazón de su significado, y es, también, volición unificadora del contenido de lo humano. Cuando la memoria recuperada abre por fin las puertas de su historicidad, el orden y la coherencia de la vida quedan por fin esclarecidos, y la actividad objetiva y cognoscente del individuo se despliega sobre el amplio horizonte de su propio destino.

Si fuera cierta la tesis freudiana de que siempre hay un recuerdo omitido, y es el mismo inconsciente el que se esfuerza por retenerlo en las sombras, debido a que la concientización de esa experiencia inhibida podría poner en peligro el equilibrio psicológico, es cierto además que lo que debería retornar del olvido es el hombre plenamente reconstituido, donde pasado y futuro serían para él, sólo formas escuálidas que adopta la consciencia para relacionarse con el significado preterido de su condición natural. Existe así un fenómeno definido por Freud como conversión, el cual tiene al parecer su origen en una severa lesión que ha sufrido el sujeto psicológico, que de algún modo sufrió también la cultura, y ha provocado un área en particular de amnesia, como si las historias respectivas del individuo y la humanidad, se negaran a revelarnos sus más profundos contenidos. Entonces, ¿es concomitante el pasado cultural de la humanidad, que a ratos se nos presenta como una superficie en ruinas, con la memoria arruinada del neurótico?

Es en ese sentido que podrían repensarse las ruinas de Troya descubiertas para la Modernidad por Schliemann, como uno de esos espacios rotos que, en ocasiones, nos exhibe la cultura. Troya, si nos atenemos a los testimonios que nos dejara la literatura helénica, es una de las formas que adopta -¿histórica? ¿ficcional?- la mala conciencia. Si Troya realmente existió, es cierto el pecado de Grecia, y sus ruinas, descubiertas hace más de un siglo, sirven para prestar testimonio de una conciencia culpable

que atenazó a Occidente en el período clásico. Luego, ¿qué significado poseen los inciertos abrojos que crecen en ese paisaje abrasado? Lo que el arte de la antigüedad nos indica, es que si Ilión es la memoria espléndida que traza el periplo magnífico de Homero y la Tragedia ática, es, además, la memoria arruinada de las profecías culposas de Casandra, del llanto desconsolado de Príamo en la muerte de Héctor, de la cruel inmolación de la virgen Ifigenia, o del horroroso destino de Orestes, porque los conflictos que preestablece la sangre, son en realidad insolubles; a la vez que componen el motivo radical de la súplica de la madre Anticlea a Ulises, quien continuaba aferrado en los infiernos a las sombras fugitivas de sus padres:

Hijo, no permanezcas más tiempo en este valle de lágrimas, asciende hacia la luz.

Después de esos paisajes desolados que a ratos nos muestra la cultura, se encuentra la posibilidad de ascender al presente histórico que es, diáfananamente, el lugar excepcional donde laboran y se congregan los hombres. Por ello, si el Adán bíblico representa, simbólicamente, el principio de la larga herencia filogenética, Jesús de Nazaret, en cambio, es el Hijo universal cuyo legado no hay que buscarlo en las oscuras raíces de la sangre, sino en el magisterio que se entrega a la reconstrucción de los lazos espirituales que se unifican en la Fratria primordial. Un Hijo que pretende recuperar su antigua libertad y reencontrar, a partir de ella, al Padre universal en el terreno de los valores compartidos. Y un Padre cuyo contenido histórico no bate como un viento helado desde la sombra emblemática del Sinaí, donde se amontonan las tablas del Decálogo moral; por el contrario, su signo inconfundible es el arco iris que asoma sobre la cima desnuda del monte Ararat, después que fueran borradas por los torrentes del Diluvio, las generaciones que engendrara Caín, y sólo quedarán en pie los hijos universales de Abel.

Hay en definitiva un lugar que Freud denominó con las nociones especulares de limen y umbral, en el que la consciencia se abre hacia la sospecha de una verdad largamente obliterada. Dicha verdad, como advierte Lacan, no es una particular alusión al inconsciente, concebido, en este caso, como el romántico pá-

ramo donde moran “las secretas divinidades de la noche”, esa verdad tampoco nos anuncia la llegada del esperado príncipe de las profecías, del predestinado que habita en la mágica canasta de tradiciones que componen el vasto cosmorama de Oriente y Occidente; es en realidad una certeza mucho más humilde; una intuición más íntima. Pues lo que está llamado a retornar desde el umbral de la protoconsciencia hacia la realidad, es el dolor que se aciclona en el campo ontológico -“la llama en que arde-” donde se gesta y pervive lo real, y es, además, una forma específica de sensibilidad. Edipo, esa bella figura clásica, es el portador esencial, en cuanto histórico, de ese dolor y en él debe realizarse el misterio de esa encarnación.

La Constitución de Teseo

El nacimiento de la Ciudad-Estado en la antigua Grecia tiene un valor, sin duda extraordinario, para la historia civil y sociocultural de Occidente, aunque su origen se pierde detrás de un horizonte francamente mitológico. Los antiguos anales le asignan al rey Teseo la puesta en vigor de una constitución por la cual se erigió en Atenas una democracia política. Y según la leyenda, con “La Constitución de Teseo” fue que el antiguo espacio jurídico de las pequeñas sociedades comunales se fusionó en un espacio mucho más amplio, regulado por una ley cívica que congregaba a los ciudadanos en torno a un ágora. Esta constitución quiso entregarle al hombre la nueva condición de Hijo libre y universal de la Ciudad, y fue la específica respuesta histórica con la que la Atenas clásica buscó superar los conflictos inútiles de la sangre y, a la vez, el antiguo orden totémico negado por las leyes del desarrollo.

Fue en realidad la aparición de la propiedad privada lo que hizo colapsar a las arcanas hermandades, causando la división de la sociedad en clases, y el desarrollo de un mercado que convirtió el dinero en la principal pieza de transacción. No obstante, el hombre griego necesitaba poder garantizar la cohesión interna de la sociedad ante las nuevas formaciones económicas emergidas, y acudió para esto a un principio universal que había estado presente en la Fratria original. Ya que todo proyecto histórico, si aspira a salvarse, debe comenzar por fortalecer aquellos lazos

que sustentan la mancomunidad.

La democracia ateniense es la fuente institucional donde surgen por primera vez en Occidente los derechos políticos del individuo-ciudadano, valientemente alzados frente al despotismo de los emperadores asiáticos. El nuevo orden instaurado comenzó a dejar atrás la excesiva sujeción a la tradición y al pensamiento religioso, terminando por convertir a la vida en una entidad eminentemente mundana, sustentada a través del diálogo y el reconocimiento recíproco, tal como si en la Ciudad del Ática hubiera alboreado una lograda Modernidad mediterránea.

En el “capítulo de Jena”, Hegel fundamentó el origen del hombre sobre las premisas intransferiblemente históricas de sociedad, trabajo y lenguaje, pero el acceso del individuo a la realidad del presente, sería sólo viable si dichas premisas le permitieran recuperar su responsabilidad moral, su horizonte teleológico, así como si lo dejaran provisto de un destino civil. En la tragedia de Antígona podemos apreciar la valiente defensa de los derechos y valores individuales frente a la totalidad abstracta del Estado, y es ella precisamente quien acompaña a su padre, Edipo cuando éste deja implícita a su llegada a Colono, su última utopía, como el legado que, en la persona de Teseo el tebano quiso entregarle a Atenas. Y es exactamente en el lugar en que nace la Ciudad-Estado donde se abren las puertas a la interrogación sobre el carácter todavía inconcluso de semejante legado, el cual halla su crítica más formidable en la siguiente observación de Federico Engels: “Lo que perdió a Grecia no fue la democracia, sino un sistema esclavista que proscribía la existencia del trabajador libre”.

Por tanto, la pregunta si será posible o no reconstruir para la humanidad en su conjunto la fraternidad colectiva, no sólo ha quedado inscrita en el seno de la crítica marxista al régimen de la propiedad, sino que se encuentra ceñida al alegórico lugar donde la tradición clásica sitúa la tumba de Edipo: En el interior de los perímetros jurídicos de Atenas. Donde el hijo de Layo y Yocasta buscaba, simbólicamente, su máxima realización política y humana, ubicada más allá de los límites de la propiedad, y, a la vez, albergada en el seno de una sociedad democrática. Con su muerte, Edipo se libra de todos sus estigmas, en la misma magnitud en que alude a su integración a una colectividad mucho más grande, hondamente vívida y gratificadamente humana. Puesto

que si según Freud, el tebano está en el comienzo más oscuro y agónico de la historia, se encuentra también señalándonos el final, pero como una ardiente tentativa -un deseo incolmado e incólume- que no acabará nunca de cerrarse.

El sembradío en la piedra

-Disquisiciones generacionales después de leer a Lezama-

Uno

En “La pintura y la poesía en Cuba”, uno de los capítulos más representativos de su libro de ensayos *La cantidad hechizada*, José Lezama Lima (La Habana, 1910–1976) se detuvo a investigar el más temprano origen de las imágenes estéticas, desplegando en parte su particularísima interpretación sobre las relaciones del arte con la historia, motivos que en principio parecían sustentarse sobre instancias puramente metafóricas. Sin embargo, un examen más detenido pudiera hacernos constatar el arriesgado acercamiento de las metáforas lezamianas a un orden esencial, en cuanto constitutivo de lo histórico, en este caso sometido a la indagación poética. ¿Qué nos muestra la exploración emprendida por el poeta que fue eminentemente Lezama por esos accidentados predios?

Antes de intentar la ingrata tarea de fijar una respuesta, se debe precisar que el gran escritor se propuso en ese texto, encontrar la brújula que lo guiara con eficacia en una navegación entre la poesía y la pintura de los primeros tiempos de nuestra aventura nacional. Para eso se remonta, en su singular investigación, a esos siglos protooriginarios, en que los que ninguna forma de expresión cultural ha podido todavía constituirse, y donde no existe más que un enorme espacio de silencio. Y es justamente ahí donde sitúa su insólita indagación, afirmando que parecía como si las cosas hubieran sido arrasadas “por un fuego invisible”. Partiendo de esta certidumbre, el poeta nos abunda, afirmándonos, que cualquier figura, independientemente de cuál sea su ubicación, se encuentra penetrada por ese proceso indetenible, donde todo “(...) tiene que comenzar a valorarse a partir de lo que va a ser destruido...” por lo que -concluye- “únicamente la imago puede penetrar en ese mundo de lo que no se realizó...”.

Frente a la voluntad de acabamiento que trae consigo el inevitable fluir de las cosas, el artista nos propone encontrar en la fortaleza del verbo y la imaginación fabulosa, no sólo un principio de resistencia que fuera capaz de revertir la nihilidad del devenir, sino que pudiese colmar esos espacios seculares plagados por la ausencia. Pero hay algo aún más intrínseco al arte, concomitante con el perpetuo afán por el descubrimiento de lo insólito que padece la poética de Lezama, quien va siempre en busca de lo infrecuente e inesperado, y de esta manera construye, hilvana, con el tejido de la poesía, lo que en la primera parte del volumen citado denominará, “Las eras imaginarias...”

Dichas “eras...” son concebidas mediante una intuición fundamental que permite las más extraordinarias aproximaciones culturales y termina por unificar la noción del sentido con la intencionalidad de la mirada, donde lo esencial intuitivo se agolpa en un primer plano. “Eras imaginarias” surgidas como respuesta a aquellos espacios históricos que nos delatan su pobreza al ser troquelados por un pensamiento previamente configurado que viene desde siglos normando la cultura, de la misma manera que al oficio secular de la interpretación y sus consabidas áreas de convencional inteligibilidad. “Eras...” que aluden, por tanto, a una recomposición del marco histórico, y singularmente se nos ofrecen, no sólo como un regalo del artista, gracias al oficio más esmerado de la sensibilidad, sino como la capacidad de enunciar, desde su particular receptáculo, su propia verdad. Ya que si toda creación humana encierra su irremediable ficción, por la razón de estar hecha de “la madera de los sueños” y las utopías, su meta definitiva concluye, en ocasiones, por desbordar lo puramente imaginado, en aras de lo que sería el triunfo definitivo de la poética del hombre sobre la materia inerte. Con ese fin, el poeta se propuso indagar en esas regiones oscuras o paupérrimas de la historia, sobre las cuales nada esencial se ha dicho, o donde decir era hasta ese momento la máxima presunción del insensato.

Con estas palabras pudiéramos acercarnos al “Ars Poética” de Lezama, más aún si tuviéramos en consideración la siguiente definición de una enciclopedia: “Poética es la ciencia nomotética cuyo objeto de estudio son las artes, y la literatura. Para Igor Stravinski, la poética es un estudio de la obra que va a realizarse, es un hacer del orden (...)”. Consecuente con esto, el creador que

fue Lezama, se propuso la instauración de un nuevo orden histórico primordialmente poético, fruto de una mirada tan original como abarcadora sobre el hombre y la cultura. Porque lo que estamos viendo enfrentados con estas postulaciones, aptas para un imaginario estético, es el criterio de verdad -en este caso, el criterio de verdad histórica- con las ideas lezamianas sobre el arte y la cultura. Federico Nietzsche, inserto en lo que él llamara “la Europa del nihilismo”, probablemente quiso decirnos algo similar cuando afirmó: “Tenemos el arte, para no perecer por causa de la verdad”.

No obstante, el filósofo alemán Martin Heidegger, nos advierte que la frase citada no debía ser reducida a una actitud restringidamente existencial frente al arte y el conocimiento, por el contrario, posee un alcance filosófico destinado a renovar la intelección de la idea de lo verdadero. Para Nietzsche, el artista se proyecta con su obra hacia una experiencia mucho más vasta de lo real, en aras de un reordenamiento total de la vida y la cultura. Cuestión que pudiera acercar las ideas estéticas, tal como fueron plasmadas en su momento por un cubano universal, con determinados ángulos de la obra intempestiva del célebre pensador del siglo XIX. Pero Heidegger nos previene además sobre las graves insuficiencias que encierra el fijarnos al valor estrictamente representativo del arte, para desde él ambicionar apresar “la esencia -omitida- de su verdad”. Ya que sería como reducir la creación a su mera exposición discursiva, a su simple “representar enunciativo”. Mientras lo que Lezama nos propone podría situarse al mismo nivel de las indagaciones gnoseológicas de Nietzsche, y debe traducirse, como la búsqueda del vínculo, alguna vez perdido, entre la creación pura y la esencia original del mundo. Mas, ¿es esto posible, o es solamente una irremediable utopía?

Cuando Lezama bosqueja a través de su aproximación a *Las crónicas de Indias*, las primeras apariciones de la sensibilidad americana, lo hace para exponernos el primer paso de una larga progresión, que tuvo como finalidad la realización polivalente de una expresión y una historicidad. Pues cuando el escritor aborda ese mundo previo a toda elaboración artística, nos hace notar que esas imágenes primerísimas fueron también concomitantes con lo histórico, ya que fue en lo histórico donde alcanzaron su plena

configuración como imágenes, nunca antes. Miremos por un momento los que nos comenta el poeta en su pertinaz disquisición, orientada a recomponer los orígenes “prehistóricos” de nuestra poesía y pintura nacional, en vías de una distinta intelección de dichos orígenes. Para esa difícil empresa comienza por aceptar de la manera más realista:

“Entre nosotros es casi imposible configurar una tesis o un punto de vista aproximativo, sobre nuestro pasado, ya de poesía, ya de pintura, porque los diversos elementos larvales aún no se han escudriñado, ni siquiera señalado su regirar protoplasmático (...) Si en nuestros siglos XVI y XVII esos elementos históricos expresivos no han alcanzado una altura dimensionable, o de simple relación, es inadecuado establecer un contrapunto histórico expresivo (...)”.

Lo significativo de las líneas citadas reside, en que no se ha separado la pulsión artística de las fuerzas engendradoras de la historia. Pero aún más, lo que parece sugerir este párrafo, es que sólo a través del contrapunto sostenido entre la creación artística y la historia es que una nación puede llegar a alcanzar una expresión. Si como expresión comprendiésemos el sentido y el orden que la creación cultural -en su más amplia lectura- le pudiera ofrecer a la historia. Por tanto, llegar a palpar los residuos fosfóricos de una creación estética nacional, antes de que comenzara a establecer su presencia fundamental entre nosotros, se convierte en una tarea, que lo primero que hace es acercarse al origen de una historicidad, porque es donde único pueden llegar a ser localizadas las huellas más originarias de nuestra sensibilidad. Por eso es que esa condición larvaria de la figura poética, de la imagen pictórica, aprehendida por el artista como nervio central de sus averiguaciones, se convierten en elementos del movimiento inobjetable de la historia de América, sometida al impacto giratorio del Descubrimiento y Colonización.

En busca de lo prodigioso, el poeta se sumerge en una ensoñación propia de los primeros navegantes, quienes leyeron la gramática balbuciente del Nuevo Mundo, de naturaleza imprecisa y en principio inabarcable. Pues, ¿qué no es el arte en cuanto

experiencia auténticamente humana, hondamente vívida, que un lentísimo proceso en el que imagen e historia se entrelazan y recíprocamente se constituyen? En concordancia con esto, Lezama se dedica a acotar las impresiones iniciales que tuviera la aventura del tropo en América:

“El cronista compara las frutas descubiertas con las de allá, pero al final se cae en que no es lo mismo. Así, hablando del mamey, dice: ‘La color es como la de la peraza, leonada la corteza, pero más dura y algo espesa’. Y acto seguido el poeta se pregunta: “¿Qué brújula adoptar para la navegación de poesía y pintura cubanas en siglos anteriores?”. Pudiera responderse, al perseguir con discreción sus inquisiciones: la misma que siguieron los Adelantados de Indias en la hazaña del Descubrimiento y Colonización, cuando Europa se vertió en América y se manifestó en ella mediante el testimonio del color, en los nuevos sabores aprehendidos, y en la descripción paralelada de las formas por primera vez examinadas.

Vuelvo a citar: “Cuando el Almirante va recogiendo su mirada de esos combates de flores, de esas escaleras que aíslan sus blancos como aves emblemáticas, del arquero negro cerca de la blancura que jinetea Tanequilla, y las va dejando caer sobre las tierras que van surgiendo de sus ensoñaciones, se ha verificado la primera gran transposición del arte en el mundo moderno”.

Porque para el artista lo importante, no es tan sólo enumerar este proceso sin dudas histórico, de Conquista y Colonización, el cual generó máximas confluencias, sino señalar lo que éstas trasposiciones, a las que hemos venido asistiendo desde centurias, aportan a las construcciones propias del arte, a su tenaz metódica enderezada hacia los grandes contrastes, las graves alteraciones de sentido, y la yuxtaposición de planos de diferente origen. Pero el poeta nos abunda todavía más al entregarnos uno de los resortes cardinales de su “Ars”, -no es textual-: “(La imagen actúa) no sobre el tesoro que se perdió en Esmirna, sino sobre lo que se perdió en Esmirna y se encontró en Damasco”. ¿Qué es lo se perdió allí y se recuperó acá? O, ¿a lo que apunta la línea citada es a una constante vocación de juego, donde todo debe extraviarse, sumergirse en el terrible magma de lo histórico, para que sea finalmente encontrado por el poeta y la poesía? Cuando el escritor en otro lugar de su obra, se pregunta sobre el nombre descono-

cido del perro que acompañaba a Maximiliano Robespierre en sus paseos por las leves mañanas de Arras, ¿estamos ante una interrogación de igual signo? ¿No traducen estas inquietudes a ratos metafísicas, estos algoritmos aparentemente creados para la distracción del artista, una confianza plena de que todo cuánto busquemos en el ámbito secreto del arte, será alguna vez hallado merced a ese contrapunto esencial al que asisten desde siempre imagen e historicidad? Mas, lo que nos piden preguntas como estas, no es que las respondamos, y sí que notemos la estela que han dejado inaugurada en el amplio horizonte del sentido, exponiendo su eficacia más allá de la estrecha noción del significado. Ya que los preciados dones del hombre son parte de su presencia universal, del carácter históricamente insumergible de su condición, por eso no importa que se extravíen en “Esmirna”; terminarán por recuperarse en “Damasco”. Ya que aquellas fuentes protozónicas de nuestra cultura nacional -que resultaron arrasadas “por un fuego invisible”- están destinadas a renacer en otras áreas imprevistas de la vida o la creación estética.

Si la manifiesta intencionalidad de la mirada lo que hace es resaltar lo que hasta ese momento ocupaba un discreto segundo plano, provocando con esto la aparición de lo inopinado en el concierto general de la cultura, cabe precisar, que lo impensado no va ser necesariamente lo quimérico y desconocido, ya que uno de los lugares donde lo insólito se nos puede ofrecer a los cubanos, ampliando las coordenadas de lo cotidiano, y cual el tesoro atribulado de “Esmirna”, es en la sonrisa sin nombre de los negritos de Juana Borrero; esa tela, feliz y desdichada, de fines del siglo XIX, que Lezama tuvo la osadía de parangonar con La Gioconda.

Dos

Ha sido en el fondo la necesidad de repensar a las generaciones artísticas surgidas en Cuba a partir de los años 80' del pasado siglo -la cuales continúan incidiendo en un lugar concreto y sensible de nuestra vida insular-, el motivo interior que me ha traído a indagar, en éstas páginas, sobre ese movimiento, acaso fundamental, que propició entre nosotros el nacimiento de una nueva expresión. Ya Lezama había sondeado en las fuerzas impulsoras de lo histórico, siguiendo sus propios derroteros en las turbias aguas de las

imágenes protozónicas. Sin embargo, pocos pudimos percatarnos que el poeta siempre estuvo mucho más cerca de lo esencial que de lo imprevisto, o que lo imprevisto era sólo la cola de un cometa que irrumpía entre nosotros en aras de grandes integraciones, máximas confluencias, aunque sobre todo mediante el hallazgo de la experiencia sin parangón de lo universal en lo cubano, no por inmediato menos desconocido, o no por conocido, ajeno a lo insólito y desmesurado.

Mas, ya no se trataba de armar tableros imaginarios, de con- jugar tortugas y lunas, dragones, relojes y bibliotecas; o simplemente volver a concebir el arte como el resultado de los acercamientos más sinestésicos e ilógicos posibles, para que volvieran a reproducir, en la larga historia de las generaciones estéticas del siglo XX, los consabidos esquemas sin importar qué nuevas variaciones les diéramos. Porque lo que verdaderamente importaba, era ir más allá de la dispersión de los signos a los que la cultura nos tenía habituados, para encontrar en la historia misma, la posibilidad real de una expresión. Curiosamente es justamente esto último lo que parece exigimos la remesa de esos años.

Es en el territorio de una historicidad en específico donde una expresión puede alcanzar o no su lugar, así como llegar a cumplir o no, su función impulsora, estremecedora, cultural y socialmente renovadora. Y si como nos advierte Lezama, a toda expresión original le precede un gran espacio de silencio, éste debería ser entendido por la manifiesta incapacidad que tuvo la época anterior para formular las preguntas pertinentes, que irían, por contraposición, a constituir el nervio central de la nueva sensibilidad emergida. Y es ahí donde se encuentra la universalidad de las indagaciones del poeta, sumergido en las caliginosas regiones de las imágenes primarias. De esta manera, el papel fundador que se le asigna a la imagen, se repite en cada auténtica sensibilidad que nace, la cual, lo primero que hace notar, es que esa sensibilidad ha surgido como voluntad de desencuentro y desafío frente a un mundo que la asedia, la impugna, o la margina. Es decir, el discernimiento objetivo de la existencia de un espacio de ausencia previo a todo genuino advenimiento del arte, pretende exponer, que esa región de vacío lo es en relación a quienes ya no encuentran suficientes respuestas bajo las alas de la cultura convencionalmente estatuida. Ya que no hay mayor legitimidad de la creación, que aquella

que adviene al sentirnos en la imperiosa necesidad de decir frente al espacio de vacío engendrado por las formas esclerosadas del pensamiento y el arte.

Después del variado entreacto de los años 60' -los dos primeros lustros de la Revolución de 1959- el derrotero ideológico asumido en Cuba por el arte, el pensamiento y la literatura, había forzado a todas las formas subyacentes de expresión cultural, a un primado de la significación que puso en crisis al experimentalismo formal. Por lo que, rescatar esa experiencia, transponiéndola del corazón de “las vanguardias artísticas” al contexto de nuestra realidad, era la obligada respuesta generacional. Entretanto, el vínculo con el legado intelectual de Lezama, provocaba el crecimiento de las espirales de la imaginación, incitando a una reflexión teórica capaz de trasponer los convencionales límites de la razón, avivando los fuegos dialógicos y las noches de vigilia intelectual. Porque lo que estaba en realidad operando, era un modo mucho más libre, activo y desprejuiciado de asumir la relación con la historia nacional y el imaginario cultural, donde las hermenéuticas descodificadoras podrían llegar a tener más valor, aunque fuera de manera provisional, que la creación misma.

Era el sujeto hasta ese momento omitido de la enunciación que buscaba ansiosamente reaparecer reclamando su sitio en el escenario cultural, sobre la base del primado de su sensibilidad en abierta pugna con los preceptos convencionales del criterio estético, el pensamiento único y los conceptos previamente formatizados. Mientras que frente al abuso que hicieran las formaciones culturales precedentes, ya sea del valor puramente representativo del arte, o, en el otro extremo, de la tiranía ideológica del significado sobre la forma expresada, la nueva imaginación emergida, pretendía renovar las viejas propuestas formales sobre el espacio sorprendentemente virgen de la significación.

Es en realidad llamativo que haya sido en las artes plásticas cubanas de los años 80' del pasado siglo, donde se manifestaran con mayor intensidad tales problemáticas. ¿Cuál fue la razón? Pudiera responderse, que su explicación radica en esa región del misterio donde opera una fuerza determinada; o que sus motivos responden a circunstancias, a todas luces contingentes. No obstante, es muy cierto que fue entre los pintores donde se hizo más patente la crisis del “realismo social”, su dogmática formal y

conceptual, como es igualmente cierto, que el imperativo cultural de “las vanguardias artísticas del siglo XX”, se hacía sentir con más fuerza, al menos en la Isla, en la pintura que, por ejemplo, en el cine, o en la literatura. Lo que tuvo el arte de los años 80’ de irruptor, nació bajo el signo aglutinador del conceptualismo estético, el cual devino, entre otras cosas, en un espacio socialmente articulado para debatir ideas, y en una actitud desenfadada hacia la realidad instrumentada a partir de la más intensiva práctica cultural.

Reflexionar sobre esos lejanos y tumultuosos años 80’, es como volver a insistir sobre ese punto irradiante en que las utopías individuales de algunos convergieron, en el que se creyó otra vez que cambiar la vida era posible, y en el que se sobrestimaron como siempre las capacidades potenciales del arte como instrumento de cambio, pero que a la larga, nos condujo a ese resignado rigor que sólo muchos años de desarraigo, incomprensión y soledad podrían conceder. Diría que no pudo ser de otra manera, y que no fue estrictamente necesario haber quedado ligado a ese proyecto generacional, pues lo que hubo de fundamental en él permanece de algún modo en cada uno de nosotros. Incluso para quien apenas rozó de un modo pasajero uno de los vórtices de ese enriquecedor tránsito, ya que en la historia personal de cada verdadero artista, se sigue repitiendo asombrosamente la aventura esencial de las generaciones. Paradójicamente, lo que puede haber en el artista de hondo significado generacional, es muchas veces concomitante con la casi absoluta soledad existencial a la que pudo estar destinado. Tal vez porque también es rigurosamente cierto lo que dijera Octavio Paz, cuando escribió que el artista de nuestro tiempo está destinado a hacer su revolución solo y a sufrir, en consecuencia, el precio desgarrador de la felicidad.

Aunque, ¿estuvo en resumidas cuentas dicha generación en vías de “configurar lo obscuro”, como petición insoslayable que, como nos recuerda Lezama, le hiciera al artista, W. Goethe? O sea, esa hasta hoy imposible realización estética, que a partir de la imagen presentida y paralelada con formas anteriores, pudiera llegar a convertirse en imagen propia, haciendo para eso descender el significado de la región escatológica donde lo había relegado la pureza del lenguaje, en aras de una poética de la verdad y el mundo. Singular propuesta que lo que realmente hace es

poner de relieve las motivaciones más íntimas del largo proceso existencial perseguido por una determinada sensibilidad e inteligencia para apresar su concepto, y llegar a plasmarlo de hecho en un objeto estético. Objeto que debería sin dudas relatar lo que es en sí el proyecto de la investigación y el arte desde la época de “las vanguardias artísticas: La substancia ambicionada de una inveterada ensoñación; el Corpus Deseante de una irrenunciable utopía.

Tres

Existe un lugar de máxima sensibilidad que facilita observar de un modo privilegiado la germinación progresiva de lo histórico. Por tanto, acercarnos al proceso por el que apareció en la historia una determinada posibilidad artística, nos conduce a volver a enunciar lo que el poeta supo aislar para su investigación en las crónicas de “los imagineros de indias”: que esa posibilidad sólo puede llegar a realizarse si repite para sí el ciclo trinitario y universal del conocimiento: percibir, imaginar y producir.

Si la percepción arrojó en primera instancia, un contenido empírico-concreto, perteneciente a la específica materialidad del Nuevo Mundo, la sensibilidad y el concepto en sus radicales universalidades, terminaron por trasladar la imagen percibida a una conjugación más amplia y problematizada; a una medida del espacio y el tiempo tangencialmente humana, desarrollada mediante el sentido que sólo puede aportar a la historia “el hecho cultural” en su acepción más integral. Porque cuando pensamos a grandes rasgos en la historia, estamos pensando en un movimiento que, aunque asaz contradictorio, posee una unicidad cultural que ampara la lógica de su desarrollo. De este modo, el papel que juega la imagen en el proceso de constitución de lo histórico, se establece desde el interior de las estrechas relaciones que sostienen desde siempre, sensibilidad y realidad, objeto y ensoñación.

Tal vez pensado en la belleza como una forma suprema de ensoñación, James Joyce le hizo decir a su personaje Esteban Dédalo en *Retrato del artista adolescente*: “Las más satisfactorias relaciones de lo sensible deben corresponderse con las fases indispensables de la creación estética. Si podemos encontrar éstas, habremos hallado las cualidades de la belleza universal”. Cuando “Esteban

Dédalo” buscó cifrar el proceso por el cual se constituía “la belleza universal”, tuvo que comenzar desde las bases más originarias sobre las que se apoya el individuo inscrito en el horizonte objetivo que le ofrece su sensibilidad. Sin embargo, este aserto joyciano era eminentemente teológico, tomista, medieval, y terminaba por aprehender “la belleza universal” como una forma suprema de claridad intelectual nacida de un estado máximo de sensibilidad, y como una profunda intuición que no sólo había sabido captar la integridad formal de un objeto estético como la armonía de sus partes, sino, que había podido además entrever su intrínseca verdad: ser una constante emanación de la naturaleza humana.

La peregrina hipótesis de que nuestro mundo interior y subjetivo existe en semejanza con “el mundo ideal y verdadero”, tal como lo ha concebido, desde el griego Platón, el idealismo milenario, habita, paradójicamente, en la experiencia conceptual del artista moderno, quien se desangra entre vórtices extremos -representación o concepción- que recorren el arte desde la herencia helénica, y, atravesando la Edad Media, llegan a una Modernidad desgarrada. Este íntimo desgarramiento, sin dejar de ser eminentemente histórico, alude a un modo distinto de sensibilidad que ha transformado al antiguo espacio de la representación artística en un lugar obscuramente simbólico que proyecta en sí mismo la antigua herencia católico-medieval. Entretanto, frente a la crisis de valores que padecen en la actualidad las sociedades cristianizadas, el artista realiza equilibrios sobre el filo de dos dimensiones sólo en apariencia contrapuestas: “sensibilidad-razón” o “sensualidad-locura”. No obstante, observa en el párrafo siguiente el pintor ruso Wassily Kandinsky, como si quisiera salvar al creador por medio de la noción de la verdad del sentido en la obra de arte, de ese supremo afán de fragmentación y desbarajuste al que parece condenarlo una zona de la Modernidad todavía a oscuras, que pretende desarticular toda experiencia histórica, enfatizando sus puntos de máxima discontinuidad y ruptura, que la convierten en hilacha donde todo discurso moral agoniza:

“Todos los objetos, sin reservas, creados por la naturaleza, o por el hombre, emiten un sentido. (...) Constantemente estamos en contacto con esas emanaciones psicológicas”.

Lo primero que hace notar la relación con aquellos objetos de la consciencia, que el artista transformará, en algún momen-

to, en objetos de arte, es que cada objeto porta consigo la inscripción que ha dejado grabada en él de modo indeleble, nuestra interioridad psicológica. Valorada desde ese ángulo, toda la naturaleza está cargada de sentido, abrumada incluso por una teleología que la recorre en su conjunto de punta a cabo. Cuando el “profeta” del conceptualismo estético, Marcel Duchamp, aseveró -no es textual- “que arte es todo aquello que el artista ha decidido que lo sea”, lo que estaba haciendo era causa común con “la intencionalidad de la mirada” que ya prescribiera el pintor ruso, -también desde su lugar lo hizo Lezama- en los albores de la Modernidad artística, y bien pudiera definirse como ese estado de gracia que permite percibir el ritmo interno de cada cosa en particular; asistir al tenue efluvio que emana de nuestra psicología para impregnar a todos los seres por igual.

La verdad del arte se encuentra contenida en la historia personal del artista, y su compleja realidad es una destilación de su propia condición, -de la condición humana. Casi podríamos afirmar, que con el arte moderno hemos venido asistiendo a un progresivo proceso de medievalización del pensamiento. No es por eso casual que el joven Joyce se remonte a Santo Tomás de Aquino a la hora de definir la belleza, no es tampoco casual que Kandinsky nos hable de la ley “de la necesidad interior” para referirse a la verdad del artista, opuesta a la verdad factual del mundo y defender, desde ese postulado, el arte abstracto frente a toda representación estrictamente figurativa. Mucho menos, resulta contingente la glosa que sobre su propia obra pictórica hiciera también en la Rusia de la época dorada del socialismo, Kazimir Malévich: “Las claves del Suprematismo me están llevando a descubrir cosas fuera del conocimiento. Mis nuevos cuadros no sólo pertenecen al mundo”. Pareciera que son “las verdades medievales del alma” las que comenzaron a hablar por labios del conceptualismo estético, en su muy consciente abandono del primado de la realización -la antigua maestría artesanal- en pos del primado de la concepción, -de la ideación.

Pero si los teólogos medievales postulaban que el ser de las cosas era un atributo de Dios, Heidegger, un contemporáneo, nos afirma que al ser, quien lo instaure a través de la Palabra, es el poeta. De lo que se desprende, que la circunstancia cardinal del hombre es ontológica, en cuanto poética. Y la Poesía sería la

inevitable Morada del ser y su palabra, sin poder abandonarla a riesgo de su propia condición. No obstante, aquello que los artistas llaman el momento numínico; ese instante privilegiado en el cual, el hombre aprehende una imagen, para hacer desde ella verificable el misterio del nacimiento del arte, tiene su inevitable localización en un tiempo que podríamos considerar como fundamentalmente histórico. Pues este carácter de la Palabra, que se halla condicionada por la práctica y el interés específico de los hombres reunidos en sociedad, es el prerequisite indispensable que hace factible la constitución siempre problemática de la historia. Heidegger abunda sobre este contenido inmediato que encierra la poesía:

“La esencia de la poesía debe ser concebida por la esencia del lenguaje. Pero en segundo lugar se puso en claro que la poesía, el nombrar que instaura el ser y la esencia de las cosas, no es un decir caprichoso, sino aquel por el que se hace público todo cuanto después hablamos y tratamos en el lenguaje cotidiano. Por lo tanto, la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje. (...) La poesía es (así) el lenguaje primitivo de un pueblo histórico. (Y ese) lenguaje primitivo es la poesía como instauración del ser”.

Obviamente, si la esencia del lenguaje, como explicita el antiguo catedrático de Friburgo, es privativamente sociohistórica, la esencia de la poesía al ser la del lenguaje, alcanza en la historia su residencia natural. Luego, el orden de la poesía es consubstancial al orden y al sentido de aquella. Lezama, por su parte, concibió el acto poético -léase la imagen- por su capacidad de penetración en el cuerpo poroso de lo histórico, como es cierto que ese contrapunteo fundamental, fue para el poeta motivo suficiente que le impidió apartarse, a la hora de atender la creación estética, de la reflexión y la inspiración histórica. Por tanto, intentemos una interrogación de mayor alcance: ¿Es la poesía la que le entrega a la historia su orden constitutivo? Si la poesía, como propone Heidegger, se identifica con el lenguaje originario, patrimonio de la comunidad original, no vemos por qué no podría aplicarse a la filosofía de la historia, el desarrollo

conceptual de la intuición lezamiana de la imagen. Aunque para ello habría que indagar por un específico significado que no ha sido dilucidado en el texto:

¿Qué es propiamente la imagen?

Para esclarecer este concepto tendrían que ser examinadas las relaciones a las que concurren imagen y poesía. No debe ser aceptada la excusa que la diferencia entre ambos términos ha sido retórica, o que los dos vocablos reflejan, con sus particulares matices, iguales circunstancias, correlativas al ámbito propio de la poesía. De hecho, Heidegger fue pródigo en su insistencia en distinguir el arte poético como Arte Mayor, puesto que le confiere al lenguaje una capacidad ontológica, y en cuanto ontológica fundamental. Entonces, si la poesía es el núcleo generador de lo histórico, y toda experiencia cultural empieza desde ella, ¿qué otra cosa sería la imagen, aparte de ser el resultado cristalizado del “pensar y el sentir” metafóricos? O sea, si comenzamos admitiendo que en la imagen reside la esencia de la expresión poética, ¿no tendríamos que aceptar también, que, evidentemente, es en la percepción inmediata donde primero se verifica su presencia antes de convertirse en instancia poética? A no ser que la percepción que nos ofrece su conocimiento objetivo fuese ya en sí una construcción metafórica...

Lo que sabemos sobre el conocimiento, al menos en la extensa línea que va de Platón a Kant, es que no es posible percepción sin apercepción. O para decirlo con Kant, porque hay una precondition mental del conocimiento, es que son posibles los objetos del conocimiento. Es decir, sabemos que no es posible recepción cognitiva de la imagen sin claridad intuitiva que la configure y le entregue una forma definida; “su objetiva patencia”. Por eso es que provisionalmente deberíamos acceder que la imagen sea idea, en el mismo sentido en que podemos condescender que es tropo, figura poética, aun cuando se nos ofrezca limpia y sin ribetes en el campo abierto de la percepción. De esta manera, las relaciones a las que concurren imagen y poesía denuncian un estrecho maridaje, en el que aquella, antes de ser tropo, se nos ofrece como la pura expresión de una poética de la realidad, colocada más allá de todas las palabras. Por eso es que sabemos de un lugar primordial en el que la imagen es muda, y donde el Poeta se siente superado por una contemplación que absoluta-

mente lo desborda. Y es que para entender a cabalidad el papel que juega la imagen en la cultura, tendríamos que reconocer su doble y aleatoria situación respecto al hombre: la encontramos localizada en el lenguaje, como la figura en la que se realiza la expresión poética, y la localizamos además en la realidad, donde aparece la radical singularidad de su percepción. Aunque de una manera tan insólita, como si percepción y concepción se entrelazaran en una unidad indisoluble: aquello que sentimos, decimos y pensamos, y lo que es en sí la imagen del mundo.

Hay una frase de Blas Pascal de la que me afirman, a Lezama le gustaba citar mal y que a mí, el ocio de mis días me impide ir a consultar; yo tampoco la recuerdo bien: “Porque la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza. Nosotros -¿corregía Lezama?- hemos decidido colocar en su lugar la imagen”. Luego, ¿valdría decir que la imagen es el mundo trasmutado por la más extrema experiencia poética? ¿La piedra filosofal, “el Opus luminoso”, destinado a restablecer el vínculo perdido entre la creación pura y la esencia original de las cosas? Mas la imagen, al negarse a definir completamente, amenaza con extender su significado más allá de los estrechos linderos que bordean la subjetiva Morada del hombre. Cuando Lezama se aventuró en su búsqueda, era porque habíamos llegado a un punto de la cultura en que se hallaba irremisiblemente extraviada. La imagen se encontraba oculta en los arcanos anales de un pensamiento y una visión originales; es entonces tarea exclusiva del Poeta devolverla a los hombres...

Cuatro

Cuando Odiseo bajó a los infiernos buscando la sombra de Tiresias, para que le revelase el camino de regreso a su patria, el héroe ignoraba que su madre estaba muerta, esa amarga consciencia le llega con la imagen pavorosa de su sombra bebiendo sangre antes de poder acercarse a su hijo. “Todavía no fuiste a Ítaca ni viste a tu esposa en tu morada” -Le reprueba desde el primer instante-, para finalmente instar: “Retorna lo antes posible a la luz y conserva la memoria de todas estas cosas, para que después en tu palacio, puedas referirlas a tu consorte”. La madre no sólo le exige que regrese pronto a la luz, sino que regrese a la luz junto a su esposa. Pero le advierte esencialmente algo más:

que conserve la memoria. De esta manera, Penélope se convierte en la figura nemotécnica, invocada por Anticlea, que conducirá a Odiseo fuera del averno y en camino a Ítaca. Si leemos con atención el Canto XI de *La Odisea*, no es Tiresias, es la madre del vencedor de Ilión quien posee la sabiduría del regreso.

Odiseo, al adentrarse en los infiernos, sufrió la condición de todo viajero que se aventura en esas vastas regiones imaginarias, al verse obligado a sumergirse en las obscuras aguas de Leteo: La pérdida de la memoria, que no sólo le haría olvidar lo que allí contempló, sino que lo incapacitaría para el retorno, puesto que no podría relatar con palabras humanas semejante experiencia. La intencional invocación de Penélope lo que hace es provocar el acto de la reminiscencia, debido a que ésta nos induce a localizar en el interior adormecido de nuestra consciencia, una imagen que pertenece al mundo, que es del todo constitutiva, precisamos, de la realidad del mundo. O sea, lo que hay en Penélope, y en Ítaca, de consubstancial al héroe, y que Anticlea no ignora es un conocimiento que su hijo comparte con el resto de los hombres. Pues a quien está realmente invocando la madre de Odiseo en esos inciertos páramos, es a Mnemosina; prefiguración mitológica de la memoria. Hija del Cielo y la Tierra -Cronos y Gea- Mnemosina es la madre de las Nueve Musas y con ellas, de la creación en su acepción más universal. Y esto no puede ser obra del azar, la diosa es el obligado recurso al que debe acudir todo viajero infernal si aspira a salvarse, ya que su máximo significado salvífico es el de la imaginación creativa.

Existe, de esta manera, una imagen primigenia enquistada en el corazón del subconsciente, que pone en evidencia que la experiencia infernal es la experiencia por excelencia del artista, quien denuncia, en su propio desarreglo, el desarreglo del mundo, mientras intenta comunicarnos lo que sólo un conocimiento como ese pudiera expresar: alcanzar una imagen de tan sublime condición que no sólo sería el fruto de un acto supremo de la imaginación, sino que fuera completamente afín a la verdad del mundo.

Existe otro raro lugar de la literatura universal donde fueron invocadas “Las Madres” como recurso de supremo misterio: el *Fausto* de Goethe. No sé si en esa mención lo que gravita sobre nosotros, es la posibilidad intertextual de descubrir un pasaje,

que del infierno ilustrado del gran poeta alemán, nos condujera a las prefiguraciones infernales de Homero. Lo cierto es que Fausto exclama al invocarlas: “Las conjuro, oh Madres que imperan en lo infinito, siempre solitarias con la cabeza ceñida de imágenes de la vida”. Siempre me ha llamado sobremanera la atención que Goethe hubiera omitido la escena en que Fausto debió llegar al infierno en busca de Elena; imagen suprema de la cultura clásica -de la misma manera que Odiseo emerge de él en busca de Penélope; suprema imagen arcaica-, a pesar de que el poeta le comentara ese propósito a su discípulo y amigo más íntimo, Eckermann. Todo parece indicar que las imágenes que Goethe allí contempló, eran de tanta intensidad dramática -la noche plutónica sobre la tierra abrasada- que no le fue posible narrarlas. Y es que quizás hay un momento capital de la cultura -Homero... Dante, Goethe- en que aquello que el Poeta vio, fue absolutamente superior a cuanto dijo. Porque lo desplaza. Esto tal vez explicaría el silencio de Goethe y la completa ubicuidad de Homero.

La imagen, al desplazar a la palabra por su mudez esencial, nos propone un vínculo tan directo con la realidad que, aquella sustitución de la naturaleza por la imagen, de la que hablaron Pascal y Lezama, ya no se nos muestra como reemplazo, sino como instauración del mundo verdadero. Ese lugar de auténtico conocimiento donde confluirían, como en un manso arroyo en la alta serranía, naturaleza y verdad; palabra y vida. Pero, ¿cuál es el cometido sapiencial de este conocimiento?

Quizás hacernos capaces de ser semejantes a nosotros mismos, restableciendo, ontológicamente, nuestra identidad extrañada, omitida, prohibida; ocasión que al poeta se le ofrece al verse arrojado a una desértica extensión donde no puede haber abrigo ni sosiego, y donde intentará la temeraria empresa de lograr una imagen última, un conocimiento definitivo. Sin embargo, ¿por qué nos afirma Lezama en las primeras páginas de *La cantidad hechizada*, que la identidad es en la extensión como “el árbol para el rayo”, en una alocución que nos trae de vueltas al Heidegger de “el ser nace para la muerte”? Se comprenden luego, en toda su crudeza, las quejas bíblicas de Job, enfermo y ciego, ante un Dios que, negándoles a los hombres toda bienaventuranza, desencadena el horror de la causalidad más absoluta,

haciendo llover sobre el desierto “donde no crece poro vegetal”. No obstante insistamos, ¿cuál es esa región, imperativamente invocada por el poeta, donde la imagen es “una impulsión, la impulsión una penetración, la penetración una esencia...?”. Sólo en esa caliginosa región las angustiosas preguntas de Job, alcanzarían respuesta: después de la lluvia crecerá el árbol, de él “se descolgará el hombre” que creará “la sobreabundancia de los alimentos...”. Es ahora Moisés contemplando arder el montecillo de zarzas, yendo al encuentro de una imagen en la que se muestra una identidad inmensurable, aunque singularmente le ofrece un camino; un camino histórico que recorrer junto a los suyos, un pobre pueblo nómada del desierto.

El Sahara es la desértica extensión por antonomasia, el espacio aún increado, el descampado en la tórrida planicie, si bien el único lugar, en su terrible vaciamiento, donde le es permitido surgir a la historia como la más extrema experiencia poética. Porque cuando un hombre es arrojado a la inclemente soledad del desierto, lo que primero debe aprender, es que, desde ese mismo instante, el desierto estará habitado, y que allí, si persiste, encontrará una imagen. Como dijo el poeta, él va allí a dejar sus inscripciones en la piedra, desde la cual será levantada, algún día, una nueva Ciudad para los seres humanos. Porque la imagen que un hombre verdadero está destinado a contemplar en el desierto, pertenece por derecho a todos los hombres. Él fue allí para eso. O es su terrible carencia, su desarraigo (des)comunal, lo que le hace allí implorarla; merecerla. De seguro la encontrará, ya que cada piedra en su fulguración última -Nietzsche-, lo es.

Miremos finalmente lo que nos dice Lezama en “La pintura y la poesía en Cuba”, cuando nos trae a la memoria las sucesivas muertes decimonónicas de los poetas, Julián del Casal y Juana Borrero para insertarlos en una representación fabulosa que tiene como retablo el óleo “La siesta”, la más memorable pieza del pintor santiaguero, Guillermo Collazo:

“Julián del Casal entrega en la guardarropiá su capuchón de naipe marcado y se dirige a la casa del pintor Collazo. Se acerca con delectación a uno de los lienzos. Sobre una alta silla de mimbre, dama con igual palidez que Rosita Aldama, sentada, nos parece, de espalda al paisaje. Voluptuosamente su mirada juega por la terraza, palmerales de jardinería cercanos al mar. En el centro

un jarrón alza en triunfo un monstruosillo terrestre ansioso de caminar dentro del mar como el caracol: la piña con su cabellera de ondina tropical. Fuerza la mirada: ¿qué es lo que ve? Ya Casal está muerto, pero vuelve a mirar y entonces ve a Juana Borrero pocos días antes de su muerte...”.

A lo que el poeta a todas luces alude, no sin fruición, es a esas relaciones capitales a las que confluyen poesía y pintura, y que se repiten de un modo sistémico en la historia. Inquietantes proximidades sobre los cuales se establecen a menudo las más fértiles experiencias del arte. Aunque en esa antigua cofradía haya todavía algo increado, como un lenguaje que no acaba de retener su configuración decisiva. Pero, ¿qué es lo que ve Casal en la tela de su amigo, el pintor? ¿Una dama que dormita junto al mar en su mansión señorial, reclinada en un sillón de mimbre sobre un amplio piso de hojas secas? ¿La última visión de nuestra burguesía histórica arrellanada en la bella tela de su sensibilidad, abrigada de la intemperie bajo la brisa ondulante del mar? Ignoro si Heidegger se detuvo alguna vez ante esa íntima condición de la expresión poética que se esfuerza por delatar nuestra más impúdica y lastimosa verdad, pero hay seres que tienen un modo tan extraordinario de entrar en la muerte, que terminan dejándonos su imagen. Pues cuando un poeta sabe que va a morir, sólo le queda ensayar su imagen como última posibilidad. ¿Qué es lo que ve mi generación dirigiendo las miradas hacia la enroscada piña y el alto palmeral, descritos por Lezama, contemplados por última vez por Casal, y pintados por Collazo? Continúa batiendo la brisa que dispersa las hojas secas de un otoño legendario, mas la vieja mansión está vacía. Entretanto, se repiten los ciclos milenarios del conocimiento, las consabidas amistades entre poetas y pintores, como el antiguo y viril sueño de la sensibilidad americana... ¿Qué es lo que vemos? ¿Una distinta concepción de lo histórico que quisiera operar mediante una suerte de máximas integraciones? ¿La función creadora que pueden llegar a alcanzar los conceptos, y que lo puramente estético no existe, puesto que la realidad socio integradora de la imagen se vehicula con gracia, con la función insobornable del artista? Contemplamos la necesidad de acabar con el significado abstracto de la historia, para instalar en ella el acto plural y vivo de la existencia. Vemos a Lezama días antes de su muerte, en el umbral de su casa acari-

ciendo al tigre blanco de los grandes imagineros; recordándonos que no existen áreas de desolación que no puedan ser colmadas por la amistad, la imagen y la poesía. Porque cuando un hombre se ve arrojado por su vida a la soledad siempre inmerecida del desierto, lo único que puede hacer es acucillarse sobre la arena, asir una piedra y rasgar en ella sus inscripciones. De aquellos lejanos años 80', hermosamente humanos, y del amigo, el poeta Ángel Escobar (1957 – 1997) son estos versos, que, a la manera de una notable inscripción, él dejó para todos nosotros:

“Mi palabra requiere tu vigilia y tu sueño / mi palabra eres tú: No te ocultes ni cejes / no transijas -busca en el fondo de ti el agua / la música- todo es prolijo y grande / pero no más que tú / Ven; besa mis labios / Vamos / esta es la alianza, y es / todo lo que buscabas”.

Este libro se terminó de fotocomponer
el día 28 de agosto de 2013

editorial **BETANIA**

Apartado de Correos 50.767 Madrid 28080 España
E-Mail: ebetania@terra.es // editorialbetania@gmail.com
Blog: <http://ebetania.wordpress.com>

RESUMEN DEL CATÁLOGO (1987-2013)

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 Sombra.

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 stirpe 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 Yulzarí.

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 Eclesiastés 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 y La necesidad de escribir, de Julio Pino Miyar.

Las estaciones de Reinaldo Bragado: El existencialismo cubano y el paradigma de los escritores en la Isla, de David Walter Aguado.

La cárcel letrada: narrativa cubana carcelaria, de Rafael E. Saumell.

“Después supe que utopía y literatura van juntas y que la verdadera tarea de la poesía, es llegar a hacer de la metáfora un espacio habitable. Tal vez hubo mucho de metafórico en mi fugaz encuentro con Julio Cortázar; hoy sé, sin embargo, que él fue el escritor por antonomasia, que hizo de la literatura un testimonio de su humanidad. Sobre todo, Cortázar fue el escritor que deseó que su escritura se convirtiera en ese espacio habitable, metafórico, que pudiera acogernos a todos y en el que viviéramos como reales y propios los problemas fundamentales de la literatura y el arte. Ya que de lo que se trata es de llegar a expresar la verdadera naturaleza del hombre arrastrado por el terrible magma de su tiempo. Entretanto, el oficio estricto del literato, asumido como un proceso convencional de aprendizaje, se disuelve para ceder paso a las lecciones que se reciben directamente de la existencia. Lo mismo ocurre con la tradición, pues la única tradición posible -para el hombre que se ha atrevido a asumir sin concesiones su moderna misión de escritor- es la irrupción, y ya nada puede entonces repetirse, ni siquiera la imitación (...)”

La necesidad de escribir

Julio Pino Miyar; Santa Clara, Cuba y 1959. Vive desde 1987 en los Estados Unidos, actualmente en Longwood, Florida. Y comienza a considerar a Norteamérica su segunda patria. En el 2006 regresó, extemporáneamente, por año y medio a La Habana. Tiene unos pocos libros escritos, una novela breve, un volumen de narraciones, tres libros de ensayos, un prosemario, y sus intereses particulares se manifiestan en la literatura, la filosofía y la historia. Considera que la escritura es un acto pasional en el que deja huella la sensibilidad, mientras la cultura es sólo un hecho de interpretación, en el que no debe haber lugar para los grises infolios de las academias. No es un poeta, sin embargo cree que el verdadero oficio del ensayista es historiar las lluvias.

Del mismo autor la Editorial tiene publicado una primera compilación de ensayos: *La espléndida Ciudad* (Betania, 2011).



editorial **BETANIA**
Colección ENSAYO