





Del sexo de los filósofos

Esta publicación es parte del premio otorgado a Armando González Torres como ganador del tercer lugar en el género ensayo del Certamen Internacional de Literatura Letras del Bicentenario “Sor Juana Inés de la Cruz”, convocado por el Gobierno del Estado de México, a través del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal, en 2010. El jurado estuvo integrado por Gonzalo Celorio, Vicente Quirarte y Jorge F. Hernández.

Este libro fue escrito gracias a una beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Leer para lograr en grande

COLECCIÓN LETRAS



ensayo

ARMANDO GONZÁLEZ TORRES

DEL SEXO
DE LOS FILÓSOFOS



GOBIERNO DEL
ESTADO DE MÉXICO

Eruviel Ávila Villegas
Gobernador Constitucional

Ana Lilia Herrera Anzaldo
Secretaria de Educación

Consejo Editorial: José Sergio Manzur Quiroga, Ana Lilia Herrera Anzaldo,
Joaquín Castillo Torres, Eduardo Gasca Pliego,
Luis Alejandro Echegaray Suárez

Comité Técnico: Alfonso Sánchez Arteché, Félix Suárez,
Marco Aurelio Chávez Maya

Secretario Técnico: Ismael Ordóñez Mancilla

Del sexo de los filósofos

© Primera edición: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2011

© Segunda edición, 2016

DR © Gobierno del Estado de México
Palacio del Poder Ejecutivo
Lerdo poniente núm. 300,
colonia Centro, C.P. 50000,
Toluca de Lerdo, Estado de México

© Armando González Torres

ISBN: 978-607-495-443-2

Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal
www.edomex.gob.mx/consejoeditorial
Número de autorización del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal
CE: 205/01/02/16

Impreso en México

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización previa del Gobierno del Estado de México, a través del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.

Índice

13	ADVERTENCIA
	DEL SEXO DE LOS FILÓSOFOS
19	Del sexo de los filósofos
21	El arte de callar
23	Compasión
25	Antígonas
29	Venganza
31	Esquilo en los Balcanes
33	La sirena y el buen hombre
35	Apariencias del mal
39	Referir el mal

41 Elogio de la confesión

43 De ciertas amistades

AUTOAYUDA DE ALTURA

47 Pierre Hadot o el arte de saberse pequeño

49 Epicuro y la felicidad

53 Los consuelos de la filosofía

57 Bertrand Russell: autoayuda de altura

61 Cioran: un remedio amargo

65 Albert Camus: una ética para vivir

67 C.S. Lewis

71 Harry Frankfurt: las razones del amor

73 La vida secreta del dolor

75 ¿Cura la poesía?

ENFERMOS DE LIBROS

79 Enfermos de libros

83 El orbe de la biblioteca

87	Volver de Siracusa
89	Un crítico de la crítica
93	Rebaños rebeldes
95	Comer prójimo
97	Contra los poetas
99	Por qué Platón desterró a los artistas
101	Autoescarnio de la crítica
103	Tribulaciones de un género
105	Urbanidad del obituario
109	Año 2050: no más laureles para Virgilio
113	Camino de la Elefanta
115	<i>Diarios indios</i>
	ZONA <i>FREAK</i>
119	Oda didáctica
121	<i>Silencio</i> : Shusaku Endo
123	Emilio Adolfo Westphalen: resplandor en las catacumbas

- 125 Michael Hamburger
- 129 Julio Ramón Ribeyro: un clásico discreto
- 131 Robert Walser: del uso de la letra pequeña
- 133 *Suite inglesa*, de Julien Green
- 135 El emblema Rimbaud
- 137 Marcel Schwob medita
- 139 La alegría contagiosa de Ungaretti
- 141 *Huesos de sepia*: Montale
- 143 Antonio Porchia
- 145 *Retórica especulativa*: Pascal Quignard
- 147 Simone Weil
- 149 Blanca Varela
- 151 Exploración del terror: William Gass
- 155 Giovanni Papini
- 157 *Las Robaiyyat*
- 159 La muerte de la posteridad: Paul Valéry

- 161 Bel-Ami y Maupassant
- 163 Estampa del insomne: Ramos Sucre
- 165 Diario de la peste: Samuel Pepys
- 167 Poemas a la muerte
- 169 Filosofía del parloteo: Louis-René des Forêts
- 171 ¿Qué es un ensayo de Guy Davenport?
- 175 Poesía terminal: Héctor Viel Temperley
- 177 Eliot, el artista adolescente
- 179 Raúl Zurita
- 181 Caraco y la Señora Madre

ADVERTENCIA

Este libro se ha construido de manera aleatoria: a veces, con el pretexto de una efeméride; otras, con la invocación de un capricho. Se trata de una suerte de periodismo que renuncia a los asuntos de actualidad y que quiere volverse lo suficientemente anacrónico y antojadizo para experimentar con lo clásico y lo banal, para proponer un canon informal y, en fin, para divertirse arrastrando la pluma con un cascabel.

El libro consta de cuatro capítulos. El primero, “Del sexo de los filósofos”, es una colección de pequeñas estampas y reflexiones pertenecientes a un género que podría llamarse filosofía de buró, en las que se recuerda a un pensador o se mezcla filosofía y narrativa en un intento de sacar a la reflexión de su tono grave. El segundo capítulo, “Autoayuda de altura”, alude a una serie de autores y géneros que se han ocupado de los temas perennes de la moral y la vida práctica, y del anhelo demasiado humano de la felicidad. El tercer capítulo, “Enfermos de libros”, se refiere a ciertas enajenaciones, positivas y negativas, que generan los libros, y que van desde la ambición de leer o poseer volúmenes y volúmenes, hasta la de usarlos como escala para ascender o ignorar a los otros. El cuarto capítulo, “Zona *freak*”, reúne a una pequeña tribu de escritores —William Gass, Shusaku Endo, Julien Green, Antonio Porchia, Albert Caraco, entre otros— que tienen en común su relativa rareza y, sobre todo, su ausencia de los anaqueles contemporáneos.

Este libro también podría llamarse *Tres mil caracteres*, porque ha sido forjado en la necesidad de síntesis y divulgación del miniensayo literario y pocos textos rebasan esa magnitud. Se trata de un ejercicio que busca reproducir y compartir con el lector, en un espacio minúsculo, la enorme sensación de perplejidad o arbo ante estos temas y autores dilectos.

Agradezco a mis amigos José Luis Martínez y Héctor de Mauleón su valioso estímulo e interlocución intelectual. Como siempre, Guadalupe Soto es la presencia amorosa y crítica que subyace en estos textos.

Para Guadalupe Soto

Del sexo de los filósofos

Del sexo de los filósofos

Se dice que el misterioso Jean-Baptiste Botul (1896-1947) fue un filósofo trotamundos y seductor de celebridades, cuya memoria subsiste por las transcripciones de sus charlas. En 1946 pronunció en la Nueva Konigsberg, una colonia de alemanes de presumible filiación nazi que replicaron la mítica ciudad de Kant en la selva paraguaya, la serie de pláticas que forman *La vida sexual de Immanuel Kant* (hay ediciones en español tanto en Arena Libros como en la UNAM). Consagrado en el relato cotidiano de su senilidad por el hermoso y conmovedor *Los últimos días de Kant*, de Thomas de Quincey, el Kant que revela Botul se acerca a la intimidad del filósofo, aunque rebasa las especulaciones picantes para aventurar la teoría general de que la dedicación al pensamiento filosófico exige una ascesis personal, que a menudo incluye el celibato. A partir de la castidad voluntaria de Kant, Botul sugiere que el verdadero pensador es reactivo al yugo del matrimonio y huye de éste con diversas estrategias, desde la adopción de la abstinencia, hasta su extremo, el amor libre y profuso, pero sin compromisos. Botul hace una larga lista de filósofos solteros y describe algunas de las razones por las que no llegaron a casarse (la filosofía no era una ocupación lucrativa y, si no se tenía título o fortuna propia, no era raro que el filósofo viviera una paradójica situación de “bastardo social”, apreciado por su inteligencia pero despreciado por su pobreza y siempre sospechoso de insania). Más allá de las razones

sociológicas, Botul señala que hay un compromiso filosófico con la verdad que no resulta compatible con las exigencias domésticas del matrimonio, pues nada más lejano del espíritu universal que la fidelidad al estrecho círculo de la mujer y de la prole. Inclusive, la energía que consume el estado conyugal hace que éste sea visto con desconfianza por aquellos que piensan que la fuga de fluidos desgasta el alma (no sólo el esperma, dicen, sino la saliva, son líquidos preciosos que los no filósofos derrochan a la menor provocación).

Todo esto explica el hecho de que Kant haya decidido permanecer célibe, pues si bien no era un espécimen bello ni poseía fortuna personal, sus cualidades sociales y su fama lo hacían un partido aceptable. Por lo demás, aunque hubiera eludido un matrimonio formal, pudo divertirse, pero no se le conocen aventuras con admiradoras (que las tuvo y bastante coquetas) o amancebamientos con criadas. No es extraño, dice el provocador Botul, que la crítica, esa operación definitoria de Kant, sea en realidad un deseo sublimado de “levantarle la falda a la realidad” y sugiere que una amante culta, alguna de las que le escribían cartas, habría podido alegrarlo y volverlo menos grave, “habría podido hacerle comprender que no se posee la verdad, como no se posee a una mujer”. Es entendible que, ante estos asertos irreverentes, puedan levantarse algunas cejas; sin embargo, habrá que recordar que el fascinante Botul es, en realidad, creación de otro escritor, Frédéric Pagès, y que el libro es una exquisita broma filosófica, un ejercicio de razonamiento tan caprichoso como original que, con tono guasón, plantea la condición más íntima, risible y entrañable de un filósofo.

El arte de callar

La demagogia política e intelectual, el ruido ideológico, la cháchara literaria son males tan arraigados que, más que nunca, se extraña un manual de la reserva y el silencio. *El arte de callar* (Siruela, 2007), del francés Joseph Antoine Toussaint Dinouart (1716-1786), es un libro escrito por un sacerdote erudito y polémico que, enderezado en principio contra los filósofos de la Ilustración y a favor de la Iglesia y la Corona, termina siendo un tratado ético y ascético en torno a la prudencia y rectitud en la expresión y la moderación en la escritura. El manual del abate Dinouart no es una defensa del silencio arrobado de la fe, ni una apología de la mudez del súbdito (“No hay menos debilidad o imprudencia en callar cuando uno está obligado a hablar que ligereza e indiscreción en hablar cuando se debe callar”), sino una reivindicación del silencio y la mesura al hablar como prácticas de urbanidad, como enriquecimiento de la conversación, como gobierno del propio temperamento y la propia lengua. Efectivamente, en el antiguo arte de la conversación el silencio es parte significativa del coloquio, escuchar al otro de cierta manera es tan elocuente como hablar y el silencio expresivo puede resultar más contundente que los discursos cargados de lugares comunes. El silencio es asociado con la virtud de la prudencia: callar asegura y preserva, hablar por hablar arriesga y desgasta. La lengua desatada lleva el peligro de perder el dominio de sí y dejarse llevar por las pasiones y las opiniones ajenas. De ahí que Dinouart prescriba en

lugar de la exultación verbal la significación concentrada del lenguaje justo. El silencio de Dinouart es un arte retórico, pero es también un ideal de sinceridad, pues no elogia el silencio astuto que, como en Maquiavelo, espera la revelación del otro para tomar ventaja, sino un silencio que expresa rectitud y equilibrio.

Dinouart hace una tipología de los silencios (el prudente, el artificioso, el complaciente, el burlón, el inteligente, el estúpido o el de desprecio) y de los temperamentos que adoptan cada uno (el silencio prudente es de los hombres de buen sentido, el complaciente de los acomodaticios, el estúpido sobra decir de quién). Igualmente, Dinouart hace una descripción de los excesos en esa extensión del hablar que es la escritura, y que consisten básicamente en que “se escribe mal a menudo; se escribe demasiado muchas veces y no siempre se escribe bastante”. Como es de esperarse, Dinouart condena las obras contra Dios y el gobierno, pero, sobre todo, critica la falta de solidez y la irreverencia mecánica que, muchas veces, suplen la argumentación. “La licencia se ha llevado a un punto que no puede pasar uno por ingenio, por filósofo, si ni se habla o se escribe contra la religión, contra las costumbres, contra el gobierno”. Por eso, más allá de su ataque coyuntural a los filósofos, Dinouart esboza en su pequeño tratado reaccionario una disciplina y una ética intelectual que comienzan por el hecho de que quienes hablan y escriben por oficio sean conscientes y responsables de sus propias palabras. Porque el mayor peligro para el pensamiento es el abuso de la palabra, el descuido del razonamiento que implica la hegemonía del mero ruido. De ahí la importancia de una ponderación responsable del peso de una frase, sobre todo de parte de quienes, por diversas razones, son capaces de ejercer una influencia amplia en otros individuos.

Compasión

No se abundará en el encadenamiento de penas que ha sido su vida, pues no se trata de copiar una novela triste, pero estamos hablando de un hombre bueno y desafortunado al extremo. Ciertamente, su temperamento inflexible lo traiciona, su idea fija de justicia lo hace encajar mal en entornos mundanos, su credulidad lo vuelve susceptible al abuso. Casi nunca tiene trabajo y, cuando lo tiene, le pagan poco. Una de esas contadas ocasiones en que recibe un estipendio quiere celebrar. Si bien su carácter y su precaria situación lo han condenado a la soledad, siempre ha pensado que en las ovejas descarriadas hay reservas insospechadas de ternura y bondad, y se encamina a un lugar donde es posible encontrarlas en abundancia. Conoce ahí, con el intermedio de unas copas que siente demasiado fuertes, a una hermosa y sensible muchacha. ¿Cómo no querer prolongar esa incipiente amistad? Ella acepta ir a su casa, no hablan de dinero, el trato comercial se transfigura en solidaridad de desposeídos. Por lo pronto, él sólo quiere abrazarla, pues hace frío y va sintiendo mucho sueño. El desdichado despierta mucho después, humedecido por sus propios excrementos. Sus ojos recorren ese territorio que parece extraño y reconocen la austera sala de su departamento, ya saqueada. Puede decirse que tiene suerte, pues sólo sus magras pertenencias y su tarjeta de crédito han desaparecido (y no sus riñones, como reza la leyenda urbana). Se dirige a uno de sus pocos allegados a relatarle su experiencia y a pedirle

un préstamo emergente, pero éste reacciona con una impaciencia inesperada y exacerbada; la misma escena insolidaria se repite con la mayoría de sus conocidos.

La compasión es uno de los prodigios de la condición humana, pues se oculta en los corazones más duros y florece en los espacios más inhóspitos. Si la literatura tiene razón, existen incluso hombres mezquinos capaces de prodigarse y egoístas visitados sorpresivamente por la solidaridad. Empero, la desdicha permanente se torna irritante y pocos aguantan a los desafortunados por vocación. Acaso por su propia fragilidad de milagro, la compasión simple no soporta mucho dolor y, ante la repetición, pronto se convierte en fastidio y hostilidad hacia el sufriente. En realidad, se prefiere ofrecer ayuda a los exitosos que no la necesitan, pues la sucesión inexplicable de desdichas es un espectáculo desconcertante, que atenta contra la noción de causas y efectos y contra la lógica de la retribución moral. La saturación de desgracia anestesia el sentido de piedad o lo vuelve suspicaz. ¿No existirá algo inconfesable en el pasado de Job que su Dios le cobra cruelmente? En este caso, ¿no habrá algo oscuro en el hombre bondadoso al que persiguen los males? Quizás sólo la excéntrica compasión de los santos es ciega a los merecimientos o culpas del sufriente, concibe en la desgracia un enigma y no una consecuencia de los actos, y entiende todo infortunio y castigo como motivo de condolencia.

Antígonas

En *La muerte de la tragedia*, George Steiner afirma que el acervo de motivos de la sensibilidad occidental es limitado, y gran parte de éste alcanza su desarrollo y esplendor en la tragedia clásica. Ciertamente, la obra de los tres grandes trágicos griegos cuenta con ese misterioso don que le permite sobrevivir a traducciones obtusas o torpes puestas en escena, y la fuerza paradigmática de sus personajes, la profundidad de los conflictos y encrucijadas que enfrentan son capaces de conmover aun en las más pobres recreaciones.

En *Antígonas*, George Steiner hace una biografía del desarrollo de esta figura en la imaginación moderna. Para Steiner, hasta antes de que *Edipo rey*, con la complicidad de Freud, se convirtiera en paradigma de la desgarradura psicológica del hombre contemporáneo, *Antígona*, la tragedia de Sófocles en la que la protagonista enfrenta el conflicto de acatar la razón de Estado que señala que los enemigos de la patria deben permanecer insepultos o cumplir con su obligación filial de dar sepultura a su hermano Polinices, había sido la figura griega más conocida e influyente. *Antígona* cautivó al siglo XIX y representó varios de sus conflictos fundamentales, como la oposición entre lo público y lo privado, entre el Estado y la religión, y entre el civismo y la fidelidad a los valores familiares. Al mismo tiempo, dice Steiner, representó la incipiente dignificación y liberación de la mujer

o la exaltación romántica del amor entre hermano y hermana como relación que supera la biología y alcanza el grado máximo de la afinidad electiva.

A lo largo del libro, Steiner recrea diversas lecturas que los escritores y filósofos más eminentes del Romanticismo hicieron de *Antígona*. Entre éstas destaca la lectura de Hölderlin, quien emprende en sus traducciones de *Antígona*, y de todo Sófocles, una apropiación del lado más irracional y oscuro del legado griego; de ahí tal vez —dice Steiner— el desagrado que produjeron en Goethe, pues mientras en el helenismo de éste (como en el de nuestro Alfonso Reyes) hay un clasicismo que admira el equilibrio, en el de Hölderlin existe uno que exalta la fuerza vital y el fluido de lo dionisiaco, y que será antecedente de otras lecturas, como las de Wagner y Nietzsche. Hölderlin traduce a Sófocles en un momento de renacimiento del espíritu alemán:

atendiendo a esta dialéctica, Hölderlin debe traducir a Sófocles contra el propio Sófocles, contra lo que en él ahogaba la llama primordial de la intuición visionaria y adivinatoria a causa de una sobriedad profundamente arraigada y culturalmente defensiva.

Para Hölderlin, Dios y el hombre se encuentran en la contrariedad: lo divino es voluntad de forma, mientras que el hombre es impulso puro; de ese choque, de “lo polémico” entre Dios y el hombre, surge la autodestrucción, que acarrea la restauración del equilibrio. En este sentido, *Antígona* es un *antitheos*, un ser habitado por un furor divino que pareciera comportarse contra Dios y que, sin embargo, vuelve su herejía sagrada y ejemplar. Por tanto,

Es la resolución —dice Steiner— de esta aparente atrocidad de quien no tiene ley y el crimen sagrado del *antitheos* lo que hace de la tragedia la más rigurosa de las formas poéticas, el género fundamental para comprender la condición del hombre frente a Dios, a sí mismo y a la sociedad.

Venganza

Para Josu Landa

En el principio era la reivindicación de la sangre: un crimen sólo se paga con un acto equivalente. La tragedia griega se centra en la imposible reparación de cadenas intergeneracionales de agravios, que ciernen su sombra sobre el destino de dinastías enteras. El contrato social moderno sustituye la noción de justicia como venganza de individuos y familias, y asume la institucionalización de la revancha. Se supone que la neutralidad y profesionalización de la impartición de justicia es una ganancia en la economía de la venganza, pues permite al ciudadano común olvidar su primitivo oficio de vengador del clan. Para reparar su afrenta, Orestes sólo necesita paciencia a la hora de hacer fila en una barandilla, y Hamlet simplemente debe contratar a un abogado con buenas influencias. La venganza se reemplaza por el castigo legal, que se aplica a quien trasgrede una norma, y que busca hacer ejemplar la distinción entre el bien y el mal, corregir los comportamientos considerados perniciosos, retribuir a los afectados por la falta y preservar la seguridad y cohesión del cuerpo social. El castigo legal puede ir desde la privación de la vida, el castigo corporal y la pérdida de la libertad hasta las formas más sutiles de reprensión y exclusión social. Su aplicación se reputa apoyada en la idea de bien común, y sus modalidades varían de acuerdo a los distintos regímenes políticos o sistemas de creencias. En algunos privan los criterios de la proporcionalidad de la pena, la incapacitación del criminal y la retribución; en otros, los

de la rehabilitación y reintegración del castigado en la comunidad. Ciertamente, los rasgos de crueldad del castigo legal, al menos en la letra, tienden a atenuarse en las sociedades liberales modernas, donde suele estar presente el debate en torno a la legitimidad para castigar, los límites de la intervención estatal en la esfera privada y los derechos humanos del infractor.

Sin embargo, al lado de los sistemas judiciales y códigos modernos cada vez más refinados, convive el llamado ancestral de la venganza, extienden su influencia las leyes subterráneas del más fuerte y abundan los estados de excepción dentro de los estados legales. Es verdad que el castigo legal siempre ha cohabitado con la punición informal, a veces arcaica y devastadora, presente en ciertas formas no reguladas de relaciones interpersonales y en el seno de la familia, pero nunca como ahora se ha vuelto cotidiano el despliegue de legalidades alternas y oscuras. Si el juicio penal había sustituido las *vendettas* entre clanes y los duelos entre individuos, estos remotos códigos reaparecen frecuentemente en la cada vez más extensa y ubicua esfera del crimen. Puede hablarse de la alarmante floración de una cultura y una estética de la violencia criminal que, de la mano de algunos intelectuales y artistas venales, contempla y celebra (hasta ahora con resultados éticos y productos artísticos deplorables) un ascendente orden punitivo basado en la venganza y la justicia de sangre.

Esquilo en los Balcanes

La reina, enardecida por la ambición, el placer con otro y el resentimiento, mata a su esposo y soberano, pero a ella, a su vez, la aguarda una venganza filial en lo que constituye un círculo de sangre. Las tramas de las tragedias clásicas han sido infinitamente reproducidas, son conocidas casi por ósmosis, pero siempre emocionantes y, en ocasiones, como cuando el hijo ignorante besa a la madre en el prelude de la innombrable cópula, uno quisiera gritar para advertir a los personajes que se mueven en el escenario o deambulan en las páginas. Sin embargo, para leer provechosamente la tragedia acaso habrá que ir más allá de la emoción involuntaria y congelar la acción en un pensamiento. Especialmente en el caso de Esquilo, dice Kadare, “Hojejar uno de sus textos supone una meditación más que una lectura, hasta el punto de que, en el transcurso de la misma, lo natural sería que el libro se mantuviese más tiempo cerrado que abierto”. En su legendario y controvertible ensayo *Esquilo, el gran perdedor* (Siruela, 2006), el connotado narrador albanés Ismail Kadare indaga en la figura de Esquilo con una perspectiva monumental, con un osado uso de la equivalencia histórica y, sobre todo, con poder narrativo. Poco se sabe de Esquilo: que era calvo, que escribió cerca de noventa tragedias, que ganó varios certámenes, que por algún disgusto se exilió de Atenas al final de su vida y, hasta reza la leyenda, que murió porque un águila le dejó caer una tortuga en su calva. Esquilo, dice Kadare, vive el momento

augural de la tragedia y le impone su gravedad moral y su delirio creador: sus personajes y situaciones encarnan para la posteridad los procesos de la duda, el extravío y el remordimiento; representan la confusión entre la ley de la sangre y la escrita; denuncian el conflicto entre la libertad y las tiranías; revelan la existencia de la fatalidad y del mal, y buscan un equilibrio que los redima.

Pero Kadare no se limita a estudiar a Esquilo como un crítico literario, sino que aborda los temas aparentemente más dispares: el enigma de la desaparición de gran parte de su obra (acaso, dice, las religiones monoteístas, ya desalojadas las deidades olímpicas del cielo, también quisieron deshacerse de los grandes autores paganos); la negación del origen dionisiaco de la tragedia (el verdadero origen, afirma, son las ceremonias nupciales y mortuorias) y la aseveración de que la tragedia es un espejo de la identidad albanesa, de cuyo imaginario y código jurídico podría decirse que, en pleno siglo xx, todavía hablaba griego antiguo. En fin, quizá sólo un intelectual surgido de lo que era considerado una de las trastiendas del mundo civilizado puede tener el vigor y la audacia para articular una perspectiva tan amplia y actual de la tragedia. Aunque su más conmovedor aporte es la introspección en el artista, en sus dudas, en sus heridas de orgullo, en esa angustia flotante que le habita:

Había fundado todo un arte, una segunda conciencia de la humanidad, pero, con la incertidumbre del hombre que duda del destino de sus hijos que deja en un mundo despiadado y frío, no estaba seguro de si respondían o no a una necesidad de la humanidad, si le aportarían a ésta mayor zozobra que provecho.

La sirena y el buen hombre

En *La sirena del Mississippi* de François Truffaut (basada en una negrísima novela de Cornell Woolrich), el protagonista, Louis (Jean-Paul Belmondo), un próspero propietario de plantaciones en la alejada Isla de la Reunión, anhela el amor y arregla por correspondencia su matrimonio con una francesa. Aunque cuando llega, la prometida, Julia (Catherine Deneuve), parece muy diferente a la fotografía que ella misma le había enviado por carta, el cambio es para bien, pues su misterio y belleza exceden la modesta capacidad de soñar del solitario. La pareja se casa de inmediato y, por un tiempo, Louis, pese a la frialdad y extraña nostalgia de Julia, conoce por fin la felicidad; no obstante, súbitamente ella desaparece tras saquear los caudales del marido. Éste, trastornado de amor y despecho, la busca con la ayuda de un detective, la encuentra en un club nocturno en Francia y se entera de que, en complicidad con un amante, asesinaron a la verdadera novia para estafarlo. La furia de Louis disminuye cuando escucha la triste historia de la suplantadora, llamada Marion (ya se sabe, infancia robada, orfanatos, perversos). Él la compadece, le ratifica su amor y la convence de que se vayan a vivir a una remota propiedad. Hasta allá llega el detective a amenazarlos con entregar a la mujer a la justicia, por lo que Louis lo mata y escapan nuevamente a una montaña. En su escondite, Louis enferma, se da cuenta de que Marion lo envenena y que no ha dejado de tener contacto con su amante. Pese a todo,

Louis le reitera, agónico, que la quiere y la perdona. Desesperante, degradante, esta historia resulta una oscura parábola del amor y del perdón.

El desordenado terreno de la afectividad amorosa es el más frágil y susceptible al agravio, pero también el más proclive a perdonarlo todo. Hay, por ejemplo, en este conmovedor cornudo, un exceso de perdón que parece traicionar la esencia de este acto. Porque, si el perdón proviene de la libertad de conciencia ¿es libre y consciente el que perdona que lo aniquilen de la manera más humillante y cruel?, ¿no es antihumano consentir y perdonar estados límite de maldad, oprobio y tortura? El amor incondicional y el perdón que lo acompaña lindan entre la santidad y la patología, y rebasan lo que concebimos como la jerarquía natural de la ofensa, los límites del apego al otro o las fronteras de la indulgencia. Por eso, dichos actos, indeterminados y enigmáticos, parecen antirracionales y antijurídicos, resultan extravagantes como decisión moral y espantan a la conciencia ordinaria. Como dice Vladimir Jankélévitch:

Si la excusa y el amor de lo amable representan más bien el orden de la justicia, el perdón inmerecido que se concede al culpable y el amor injustificado, inmotivado, que se siente por el enemigo representan el orden paradójico de la caridad; de él nos habla la Escritura: el escándalo del perdón y la locura del amor tienen ambos por objeto a quien no lo merece.

Apariencias del mal

El mal existe no sólo como una entelequia moral, sino como un fenómeno social que se expresa de manera particularmente virulenta en ciertas circunstancias límite. En su libro *Del mal* (FCE, 1993), Denis Rosenfield realiza un recorrido por el concepto del mal en tres filósofos alemanes —Kant, Schelling y Hegel—, y analiza el paso de la perversidad personal a la malignidad colectiva. Los tres filósofos visitados por Rosenfield coinciden en que la naturaleza moral del individuo está indisolublemente ligada a la facultad del libre albedrío. Para Kant, el hombre es capaz de elaborar reglas de carácter universal que rijan su conducta y permitan honrar, en cada individuo, el concepto de humanidad; pero también puede elegir el mal, ya en la forma de la omisión o, incluso, del enfrentamiento directo con el bien. Para Schelling, el bien y el mal son dos principios opuestos que coexisten incluso en Dios; pero si en Dios dichos opuestos se resuelven necesariamente en una unidad que los supera, en el hombre puede privar uno sobre el otro. El individuo puede optar por el bien, que es el vínculo de Dios con sus criaturas, o elegir el mal, que es el alejamiento de Dios y la celebración egoísta del amor propio por encima de la voluntad universal. Para Hegel, el hombre es el único animal que, de manera relativa, puede aceptar o rechazar los designios de la naturaleza, incluyendo sus propios apetitos e inclinaciones, y darles una forma nueva. No hay hombres esencialmente buenos o malos y la moral

se construye con las acciones y decisiones cotidianas. El mal consiste en que el hombre no perciba que, de algún modo, el mundo le pertenece y, por lo tanto, lo acepte sin cuestionarlo o lo rechace incondicionalmente.

El mal, de acuerdo con los autores convocados por Rosenfield, es una posibilidad surgida del libre albedrío, una forma en que la libertad actúa contra sí misma, una modalidad pervertida del imperativo categórico. Más allá de la desobediencia de la ley, del desacato a las costumbres sociales o de la trasgresión religiosa, que son acciones que no pueden juzgarse y que, en ocasiones, desempeñan un papel fundamental en el progreso social, el mal es una experiencia abismal del individuo, pues pone en entredicho muchas facultades que se supone forman parte de su esencia. En este sentido, el mal al que se refiere Rosenfield utiliza y pervierte facultades como la razón y la libertad y busca erigir un espejo deformante de lo que se entiende por naturaleza humana o por la universalidad del hombre. Se trata de un proyecto delirante por construir una “no humanidad” o una “ahumanidad”, en donde, en nombre de la razón y la libertad, se proclama la supremacía del más fuerte, se exalta la violencia y el atropello y se promueve la competencia y el egoísmo absoluto. Esta deformación es posible observarla en ciertos casos patológicos, como en esos personajes de Sade que cometen crímenes sin tener causa y sin sentir emoción, sino sólo como una contribución mecánica al cumplimiento de una voluntad universal. Sin embargo, el mal absoluto se presenta de manera privilegiada en la política: la maldad política en la modernidad difiere profundamente de la de etapas anteriores, pues consiste en el triunfo de la libertad (proclamado por la Revolución francesa) vuelta contra sí misma (el terror). Si la Revolución francesa y las ideologías derivadas de ella celebran la libertad como la capacidad del hombre para dotarse de reglas, regenerarse y progresar material y moralmente, la violencia ideológica y los crímenes contra la humanidad

revelan la forma en que estos discursos filosóficos y políticos contrastan con la vida real y aun con la naturaleza humana. Así, sugiere Rosenfield, la posibilidad del fanatismo colectivo o el poder de las ideologías para anular el sentimiento moral son fenómenos que muestran lo precario de la razón y la libertad y nos recuerdan que, en su búsqueda de perfección, el individuo puede precipitarse en los laberintos de lo inhumano.

Referir el mal

Como se puede colegir de su emocionante *Autobiografía intelectual* (Nueva Visión, 2007), el filósofo francés Paul Ricoeur vivió una vida marcada por la austeridad, la curiosidad y la dedicación ejemplar al pensamiento; fue influido y modeló, desde su perspectiva humanista, las principales corrientes filosóficas del siglo xx y fue un intelectual valiente y atento a las circunstancias, pero que rehusó consagrarse a la figuración pública. Su obra posee el gran aliento, el rigor metodológico y la exigencia de los clásicos; sin embargo, es capaz de producir pequeñas joyas de la inteligencia didáctica, como su conferencia *El mal: un desafío a la filosofía y a la teología* (Amorrortu, 2006). Este libro acude a uno de los temas recurrentes en la obra de Ricoeur y aventura una breve historia de la asimilación filosófica y teológica del mal y la desgracia, así como una forma moderna de concebir y, por decirlo así, dirigirse a este fenómeno. Para Ricoeur, el mal y el sufrimiento extremo son un fenómeno que violenta las nociones de benevolencia divina, de orden natural y de relación con el prójimo. Cuestionar el mal y la desgracia es un acto de indignación que, como hizo Job, denuncia la desproporción entre el obrar y el sufrir. El mal sin razón, el sufrimiento injusto, no pueden soportarse como enigma y la explicación religiosa y mítica intenta paliar este misterio con la idea de punición y retribución, por lo que el pecado original sería una sanción genérica. Con todo, en la época moderna tiende a concebirse que el mal en

ciertas esferas puede compensarse con el bien en otras y eso contribuye a la armonía general. La dialéctica hegeliana resuelve, en armonía progresiva, el principio del mal, pues todo mal es englobado en el concepto de “astucia de la razón”, la cual hace que la historia subsuma las pasiones en un desarrollo inteligente. La consecuencia de este aserto es escandalosa, pues puede alcanzarse como corolario la inimputabilidad, debido a que toda trasgresión es inducida por un devenir.

Por eso, Ricoeur acude a teólogos como Karl Barth y a su idea de que el mal, como nada destructiva, no puede aceptarse como parte de la providencia, y de que en realidad Dios ya venció al mal. Los resabios del mal serían un aliento de la ira divina que, por extraños designios, todavía amenaza a la humanidad. A este mal inexplicable, sugiere Ricoeur, hay que proponer nuevas asimilaciones y en un ejercicio casi poético dice que cada vez que uno se sienta cruelmente azorado por el sufrimiento hay que decir, casi como un mantra: “... no, Dios no ha querido eso; y menos aún ha querido castigarme”. Otra posibilidad es elegir una teología de la protesta amorosa y confiada, la frase apropiada sería entonces: “¿Hasta cuándo, Señor?”. Finalmente, un tercer camino es creer en Dios perdonándole el misterio del sufrimiento, con la frase: “Creo en ti a pesar de...”. Por supuesto, hay algunos pocos que hallan en la renuncia a la queja una ilusión de solidaridad con el tormento divino, aunque, dice Ricoeur, sería irresponsable prescribir esto como camino ante el acoso del mal que exige respuesta práctica: la acción ética o política tendiente a disminuir una violencia que nunca va a ser fructífera ni a producir bien.

Elogio de la confesión

Para Mariana Bernárdez

En una época de transformación tan asombrosa de la intimidad, el género literario de la confesión parecería rebasado por el *blog*, el YouTube o el *reality show*. Sin embargo, como lo sugería la filósofa española María Zambrano (1904-1991) en *La confesión: género literario* (Siruela, 2004), este acto implica mucho más que mostrar los sucesos cotidianos a través de una vitrina o construirse una imagen. La confesión surge a partir de la noción de un hombre libre, capaz de caer o salvarse y resulta, al mismo tiempo, repudio y anhelo de sí, descontento de lo que se es y necesidad de abrirse a lo que se puede ser. La génesis de la confesión, entonces, es la desesperación y, por eso, la autora ubica en Job al antecedente de san Agustín, pues la perplejidad y la confusión constituyen lo que lleva al individuo a indagarse y a transformar su desazón en un conocimiento interior y, en el mejor de los casos, en una expectativa que le alivie de los tres males de la vida: vergüenza del nacimiento, espanto del morir y extrañeza por la injusticia. Se trata de un recuento vital, pero, sobre todo, de un despliegue de crítica que no se conforma con los relatos absolutorios o condenatorios, sino que aspira a una especie de conversión.

Para Zambrano, el paradigma del acto de confesión se encuentra en san Agustín, cuyas confesiones son, al mismo tiempo, una revelación intelectual y religiosa y un modelo de acción. Después de esta confesión, ejemplar para Occidente, la autora localiza una

larga deriva del género que va desde Descartes y Rousseau hasta la literatura egocéntricamente confesional del Romanticismo o del surrealismo. Si la confesión de Agustín encuentra una comunión, dice Zambrano, la de Descartes asume la soledad y se encierra en el círculo del individuo. Las confesiones de Rousseau le parecen un ejemplo trágico del amor inmoderado a sí mismo y de esa tentativa descienden los conmovedores, aunque malogrados, intentos de introspección iluminadora de la poesía moderna que representan Baudelaire, Rimbaud y el surrealismo. En fin, hay un recorrido que puede ser arbitrario por la historia filosófica y literaria, una condena antimoderna que parecería simplista y una ausencia de la teoría moderna en torno a las escrituras confesionales, pero hay, en cambio, arrojo e intuición. En una prosa a veces deshilvanada, que navega entre la exposición lógica y lo oracular, deslumbran de repente metáforas y arengas. El mensaje del texto es simple: una condena a la egolatría moderna y una invitación a los rigores que implica la confesión. Y es que la confesión, entendida a la manera de Zambrano, no es un género para exhibicionistas o fisgones, pues su nivel de exigencia y su tensión moral son muy altos para aquellos que sólo aspiran a mostrarse o a admirarse de los secretos de los demás y, acaso, quien se asome a las *Confesiones* buscando espiar al crápula Agustín se encuentre con la desagradable sorpresa de divisar su propio abismo.

De ciertas amistades

Para Angélica Aguilera y Antonio Bravo

Puede uno imaginarse al perro Argos durante los cerca de veinte años de ausencia de Ulises: primero, el desconcierto y frustración del joven can al perder a su amo y mentor de juegos; luego, la tristeza e impotencia del viejo y desdentado guardián, incapaz de custodiar el hogar y la mujer de su dueño, condenado a recibir migajas y golpes de los pretendientes. Cuando, tras su larga errancia, Ulises regresa a Ítaca disfrazado de mendigo ninguno de sus enemigos o allegados lo reconoce. Solamente su viejo compañero de juventud, Argos, ciego e inválido, yaciente en la inmundicia, mueve la cola e intenta levantarse para saludar a su amo, quien, por primera vez en sus largos años de aventuras y desventuras, derrama una lágrima ante el afecto perruno (Ulises no sólo era atípico por su astucia, sino por su frialdad; y del elenco de superdotados y semidioses llorones de que consta la épica griega es el único que siempre parece dominar sus emociones). Pero es entendible la conmoción del héroe ante el gesto de su perro: en su hermoso libro *El alma de los animales*, Gary Kowalski describe la amistad espontánea entre el hombre y las bestias y se empeña en ilustrar formas ejemplares de sensibilidad, altruismo y sociabilidad que cultivan los animales, con relatos a veces fantásticos (una cerda que acumula flores al lado de sus crías como celebración del nacimiento; un caballo que muere de amor platónico; parvadas de gaviotas que atacan al cazador de uno de sus congéneres; aves monógamas que se cortejan castamente por años

y luego se emparejan de por vida; gorilas y elefantes artistas, como la pintora Siri, cuyo arte fue elogiado por Willem de Kooning).

Una de las amistades intergenéricas más estrechas es la del perro con el hombre: en sus *Les larmes d'Ulysse*, Roger Grenier abordaba, con deliciosa sencillez, algunos casos célebres del apego entre literatos y perros y las excentricidades de ambos. En efecto, parafraseando a Kowalski, cuando se establece una amistad cercana con el hombre, los perros dejan la biología y adquieren biografía. Su vida tiende a identificarse con su familia humana: es posible que se avengan al ocio y las costumbres patricias, o que acompañen al amo a partirse el alma vendiendo periódico o recogiendo basura; sus actos parecen escaparse a la programación biológica y es fácil atribuirle a sus expresiones un dejo mimético de todas las pasiones y emociones humanas. Pero más allá de esta tentación a humanizar los actos de los perros, hay momentos de comunión (en el juego, en la contemplación, en la agonía del animal o en ciertos intercambios casuales de miradas) en los que tiende a desaparecer la jerarquía zoológica, y en los que es posible la identificación y el aprendizaje más profundo. El aprendizaje en una espiritualidad arraigada, como dice Kowalski, más que en la esfera humana, en el orden biológico, y que implica, entre otras lecciones, saber estar en el mundo, gozar el momento y enfrentar con serenidad las grandes desgracias y misterios.

Autoayuda de altura

Pierre Hadot o el arte de saberse pequeño

Mucho se ha proclamado el abismo entre conocimiento y forma de vida en el panorama de la filosofía contemporánea (lo mismo en el académico arisco que en la celebridad locuaz e irresponsable). El filósofo francés Pierre Hadot (Reims, 1922) es uno de los autores que con más denuedo han buscado restituir la idea de la filosofía como ejercicio espiritual y sendero de perfección, mediante una nostálgica y estimulante lectura de las escuelas de pensamiento griegas y grecorromanas. Hadot desconfía de la historia filosófica como un mero recuento de sistemas y busca rescatar la noción de vida filosófica como camino a la vida digna. Para Hadot, la filosofía antigua posee un enfoque integral que busca el cambio mediante el conocimiento de sí mismo. La filosofía implica entonces una intervención sobre el alma, que combina una finalidad formativa y terapéutica. Leer parte de la historia del pensamiento bajo esta perspectiva, como lo hace en *Ejercicios espirituales y filosofía antigua* (Siruela, 2006), permite identificar con mayor detalle una tradición de autores que asumen en la filosofía no sólo un saber y lenguaje especializados, sino un trabajo de conversión. Para Hadot, si bien este rasgo es evidente en la filosofía helenística (particularmente en los epicúreos y estoicos), está presente desde Sócrates, el introductor en Occidente del ejercicio espiritual.

Con Sócrates, la filosofía se revela como una ardua introspección que requiere tanto de capacidad dialógica como de

concentración y aptitudes analíticas. Es una práctica racional y emotiva tendiente a fortalecer la conciencia, modificar la perspectiva interior y la conducta así como guiar hacia el conocimiento y progresión del individuo. Algunos de los ejercicios prescritos por los antiguos son el examen interior, la escucha de los otros, la lectura o la meditación de situaciones hipotéticas buenas y malas (aprender en la anticipación imaginativa a gozar los dones, pero también a padecer la enfermedad, la miseria y la muerte). Estos ejercicios dan agilidad a los principios, devuelven el sentido de las proporciones y ayudan a sentirse, al mismo tiempo, parte de una plenitud cósmica e infinitamente pequeño. El entrenamiento en estos actos facilita la atención hacia el propio obrar, el discernimiento de los deseos, la capacidad de renuncia inteligente y la vigilancia de una norma de vida aun en los actos más nimios. Tener a mano las máximas vitales (“Desde el alba no dejes de repetirte: Quiero dejar de ser chismoso, desagradecido, insolente, bribón, egoísta”, decía Marco Aurelio) ayuda a controlar los impulsos y a elegir, dentro de la incertidumbre de las circunstancias, la actitud más recta y congruente. Pero, sobre todo, este ejercitamiento transforma la representación de los valores, la visión del mundo y permite vivir más consciente, libre y alegremente. Porque al dejar de lado todo aquello que genera preocupaciones insustanciales es factible concentrarse en el placer más simple y genuino de existir.

Epicuro y la felicidad

En una época en que las terapias, la literatura de autoayuda y la charlatanería en torno a la felicidad viven un auge, resulta muy escasa la reflexión de los filósofos profesionales sobre las preguntas y dilemas recurrentes de la moral práctica. Ciertamente, con todos los riesgos de simplificación que ello implica, algunos autores, desde Fernando Savater hasta Alain de Botton o Lou Marinoff, han intentado sacar al pensamiento filosófico de las aulas; sin embargo, en general la filosofía académica mantiene una profunda reserva hacia la esfera plebeya. De ahí la importancia de disponer de la obra de ciertos clásicos que han acompañado a los lectores de distintas épocas en la solución o consuelo de sus tribulaciones. En su colección *Siete Libros sobre el Arte de Vivir*, la editorial Debate reeditó una serie de autores —Marco Aurelio, Montaigne, entre otros— que, con los géneros agudos y entrañables del aforismo, la máxima o el ensayo, han enfocado su búsqueda de la verdad al interior del individuo y han logrado enlazar la especulación filosófica con la vida práctica. El libro *Sobre la felicidad* (Debate, 2001), del filósofo griego Epicuro (hay también ediciones de su breve obra en Cátedra y Tecnos), pertenece a esta genealogía de obras lenitivas. Sólo unos cuantos fragmentos de la enseñanza de Epicuro se conocen y su pensamiento apenas se puede reconstruir a través de esbozos y sugerencias; sin embargo, su figura resulta ejemplar y cercana. Confundido entre las numerosas escuelas que conviven en

el llamado periodo helenístico del pensamiento, los fragmentos de Epicuro resaltan por su jovialidad y pragmatismo. Frente a la producción de cuadros gobernantes de la Academia platónica y el Liceo aristotélico, el rústico Epicuro busca educar, en su comunidad del jardín, a hombres justos y dichosos. Para Epicuro, la filosofía es una medicina que preserva la salud del alma, mediante la identificación y, posteriormente, la búsqueda de la felicidad. Por eso, Epicuro exalta una racionalidad más cercana a la prudencia que a grandes construcciones intelectuales. Las máximas de Epicuro son sencillas: no temer a la muerte, asumir la indiferencia de los dioses, discernir adecuadamente entre los diversos placeres, disminuir la necesidad y cultivar la amistad como un arte.

El primer precepto de Epicuro es eliminar, por absurdo, el temor a la muerte, pues “todo bien y todo mal residen en la sensación y la muerte es privación de los sentidos”. La conformidad con el movimiento natural de la vida y la muerte es un rasgo fundamental del hombre sabio. También debe entender la indiferencia de los dioses, quienes, absorbidos por su propia felicidad y perfección, son ajenos a los asuntos humanos, por lo que los bienes y males no provienen de lo divino y mucho de lo que ocurre al individuo depende de sus propias elecciones. Por eso, si bien el hombre no es dueño de su futuro, sí puede influir razonablemente en su destino y en el rumbo de su vida. En este sentido, es importante determinar qué se quiere y discriminar entre diversos tipos de deseos. Epicuro propone un discernimiento práctico: entre los deseos habrá que elegir la satisfacción de aquellos que procuren la salud del cuerpo y la serenidad del alma. Así se soslayan muchos placeres que pueden acarrear dolor con posterioridad, o bien, se admiten muchos dolores que a la larga pueden acarrear mayor placer. Otro rasgo de la felicidad es la autosuficiencia, que nace de acostumbrarse a la moderación para gozar mayormente la abundancia y no hacerse dependiente de los cambios del azar. El cultivo

de la amistad proporciona múltiples beneficios (la concordia, la seguridad que presta el saberse estimado, la posibilidad de compartir dichas y penas) y, a través de la amistad sincera, que acepta al individuo por sus cualidades intrínsecas y no por sus logros, es posible desplegar la mayor libertad en la asociación. En fin, el equilibrio emocional, la ausencia de sufrimiento, el incremento de la capacidad de goce y la libertad surgida de la autosuficiencia constituyen las principales aspiraciones de esta filosofía sonriente y frugal.

Los consuelos de la filosofía

En *Las consolaciones de la filosofía*, el saber filosófico ofreció a Boecio alivio y serenidad ante sus males. En una época en que la especialización erige aduanas casi infranqueables entre el profano y la filosofía, algunos se preguntan: ¿cómo podría recuperarse la utilidad del saber filosófico en el consuelo de las desdichas o en la asimilación de las fortunas cotidianas?, ¿cómo podría establecer la filosofía un contrapeso al imperio de la terapia, al pensamiento de la superación o a las formas esotéricas y parareligiosas de enfrentar los dilemas humanos? En *The consolations of philosophy* (Hamish Hamilton, 2000), Alain de Botton invoca a un puñado de figuras —libérrimas y asistemáticas— de la filosofía para iluminar algunas de las tribulaciones recurrentes del hombre común y organiza una vivificante sobremesa con Sócrates, Epicuro, Séneca, Montaigne, Schopenhauer y Nietzsche. En este encuentro informal, en el que caben la divagación, la anécdota, la confidencia o el chascarrillo, el pensamiento de los convocados adquiere un nuevo valor de uso para abordar agobios cotidianos como el aislamiento, la ira, la frustración, el sentimiento de inadecuación, el desengaño amoroso o el sufrimiento ante metas difícilmente alcanzables.

La conversación con Sócrates y Epicuro, por ejemplo, sirve para aminorar el sentimiento de aislamiento y para la indagación en los propios deseos y valores. Aunque su enseñanza no supone que las opiniones apoyadas por la mayoría sean necesariamente

falsas, ni que la impopularidad sea sinónimo de verdad, Sócrates constituye el paradigma más acabado de la crítica a los supuestos socialmente aceptados y tanto su método como su ejemplo aún pueden aplicarse a diversos dilemas morales y prejuicios. El método socrático es simple: localizar una creencia social que se considera verdadera, imaginar situaciones en las que ésta no es congruente con la realidad y, a partir de las excepciones, reconstruirla con base en la razón y la experiencia. Epicuro prescribe un método semejante para analizar racionalmente las expectativas y deseos, satisfacerlos y alcanzar una felicidad duradera, basada en la moderación, la sencillez y el cultivo de la calidez humana. El trato con Séneca contribuye a analizar los sentimientos de ira y frustración como una incapacidad para soportar la realidad y adaptarse a lo inesperado (aquello que se supone “no estaba escrito en el contrato de la vida”). Al respecto, una conciencia serena con relación a lo pasajero de la fortuna o la desdicha y una mayor capacidad para gozar el momento pueden brindar desapego y contribuir a disminuir la ansiedad en torno a lo incierto. Por supuesto, la inconformidad es un motor de muchas mejoras materiales y espirituales, pero el individuo —dice Séneca— debe moldear a sus deseos aquello que le es posible y permanecer sereno ante lo inalterable. Para el sentimiento de inadecuación nada mejor que Montaigne, quien se burla de la infalibilidad de la razón; reconoce que parte importante de la vida de un individuo se rige por la necesidad y la fragilidad de su condición animal, y revalida la autoaceptación y la tolerancia como bases de una existencia digna. Por eso, para Montaigne, el conocimiento, sobre todo el humanístico, debe juzgarse por su claridad, su sentido práctico y la forma en que contribuye a formar mejores personas.

Schopenhauer, a su vez, ayuda a observar el fracaso amoroso como una incompatibilidad biológica azarosa, más que como una fatalidad personal, y destaca la importancia de mantener una visión

y expectativas realistas del amor, a fin de evitar el desencanto. Para Schopenhauer, el misterio del amor responde simplemente al imperativo de la reproducción y mejora de la especie, por lo que las personas se atraen entre sí a partir de un deseo inconsciente de reparar sus defectos y asegurar el equilibrio mental y corporal de las siguientes generaciones. No obstante, esta connivencia biológica rara vez implica la compatibilidad de caracteres y, sin saberlo, los individuos se casan desdichadamente con personas con quienes nunca hubieran mantenido una amistad. Finalmente, Nietzsche, a partir de su admiración por talentos vivaces y sensuales (Goethe, Montaigne, Stendhal), da un nuevo valor al sufrimiento y lo exalta como el camino inevitable para alcanzar cualquier cosa que valga la pena. En este sentido, el arriesgarse a más sufrimiento implica también elevar el potencial de placer y aprendizaje, y el intervalo entre el primer fracaso y el éxito suele ser un periodo tortuoso que no todos soportan. De este modo, dependiendo del carácter y la fuerza del individuo, una crisis puede conducir a diversas alternativas que oscilan entre el resentimiento y la sublimación, por lo que la genialidad puede verse como un don adquirido mediante una disciplina y una fuerza de voluntad que transforman los defectos y carencias en virtudes. En fin, con un tono didáctico e intuición narrativa, De Botton restituye a los clásicos convocados su carácter ejemplar (tan frecuentemente soslayado por la pedantería académica o por la frivolidad de la mercadotecnia) y propone un encuentro con su vida y su pensamiento que contribuya a confortar las penas cotidianas, no con la absorción impersonal de un saber, sino con los vínculos de la solidaridad, la risa y la empatía.

Bertrand Russell: autoayuda de altura

¿Por qué el filósofo contemporáneo se ocupa tan raramente del arte de vivir? Tal vez porque el concepto de una vida buena ha perdido su significado en una época de suspicacia o tal vez porque la especialización conmina a abdicar de temas tan ordinarios y profanos como las aspiraciones y emociones humanas. Con todo, no existe una necesaria contradicción entre el rigor disciplinario y el sentir común; muchos filósofos antiguos y contemporáneos demuestran que, con una inteligencia exenta de jergas, es posible iluminar la condición humana desde sus dilemas más simples y cotidianos. *La conquista de la felicidad*, de Bertrand Russell, es un célebre y divertido opúsculo que reflexiona sobre las causas de la desdicha y las características de la felicidad, y brinda una serie de consejos prácticos para cultivarla. Por supuesto, el libro de Russell no es un recetario para ser feliz, sino un agudo diagnóstico de muchos de los valores sociales que conducen a la insatisfacción y la desdicha. Con un estilo que mezcla la reflexión, la anécdota y la sátira de las costumbres, Russell crea una joya atípica en el socorrido género de la autoayuda, que analiza las creencias y expectativas que más frecuentemente entorpecen la felicidad, al tiempo que hace una invitación a ponderarlas desde una visión más práctica y sensata.

Para Russell, existen varias razones de la desdicha: la competencia excesiva y el prestigio fundado solamente en lo monetario; el miedo al aburrimiento (sin reparar en que la rutina y el esfuerzo

sostenido generan las grandes obras y temperamentos); la fatiga nerviosa debido a la falta de valor para enfrentar los miedos y preocupaciones; la envidia, que pierde de vista los propios dones y sufre por los logros o el talento de los demás; el concepto del pecado, que produce rigidez moral y frustración sexual; la manía persecutoria (en artistas, políticos o filántropos), que tiene su origen en una valoración exagerada de los propios méritos y en expectativas excesivas respecto a los demás, y la sujeción a la opinión pública que evita alcanzar la libertad espiritual. Todas estas taras y prejuicios heredados deben identificarse, así como combatirse, con la razón y con la acción. Pero, ¿cuáles son las características de la felicidad? Entusiasmo por las actividades que se realizan, la distracción en el trabajo y, sobre todo, el interés genuino por las personas. “El secreto de la felicidad es éste: que tus intereses sean lo más amplios posibles y que tus reacciones hacia cosas y personas interesantes sean amistosas en vez de hostiles”. De modo que un hombre feliz muestra una pasión variada por diversas cosas; goza y profesa, sin miedo a cultivarlos o expresarlos, afectos que aumentan la confianza en sí mismo; tiene vocación para, por medio de la formación no represiva de una familia, unirse a la gran corriente de la vida; disfruta y valora su trabajo; mantiene intereses impersonales, desinteresados y poco prácticos, que le ayudan a distraerse, refrescarse y guardar el sentido de la proporción y, finalmente, muestra resignación, prudencia, carácter o humor ante las grandes desgracias y pequeños incidentes. En suma, para ser feliz el hombre debe salir de sí mismo, admitir su pequeñez y, en esta admisión, encontrar su grandeza. En fin, sin ilusiones excesivas sobre la bondad o capacidad de perfeccionamiento del género humano, con un estilo cáustico y una inteligencia escéptica y práctica a la vez, Russell ridiculiza muchos reflejos condicionados y clichés intelectuales (el prestigio del aislamiento, la rebeldía automática y el desencanto a ultranza) y advierte que no hay una superioridad moral del sufrimiento y que

la razón no se opone a una felicidad moderada y realista. Quienes no consideren vergonzoso frecuentar a un autor que no predica el suicidio, no maldice la condición humana ni confunde la lucidez con la amargura pueden recurrir a este libro de Russell para constatar que cierta forma de felicidad es posible, al menos en el solaz que garantizan la perspicacia y el don del estilo de sus páginas.

Cioran: un remedio amargo

Comencé a leer a Emil Cioran, uno de mis afectos literarios más cercanos, pasados mis treinta años, aunque desde nuestro primer encuentro casi no he dejado de frecuentarlo con esa constancia anárquica con que se cultivan las amistades. Por supuesto, desde mi temprana juventud me encontré con numerosas referencias y recomendaciones de su obra; sin embargo, confieso que no podía transigir con su reputación de ídolo juvenil y que obtusamente me resistía a creer que algún autor venerado por mis profesores y compañeros de escuela pudiera ser bueno. No me arrepiento de haber dilatado mi encuentro con su magnífica obra, pues considero muy probable que la imitación de los rasgos de anticonformismo e irreverencia de Cioran, desvinculados de su erudición y agudeza, me hubieran hecho aún más antipático en mi ya de por sí ingobernable y prolongada adolescencia. Sin duda, para usar una figura etílica, Cioran es como esos buenos vinos que uno no es capaz de apreciar en la mocedad, cuando se mezclan las bebidas sin control o se agita la cerveza para emborracharse más rápido con la espuma. Cioran pertenece, con Eugène Ionesco y Mircea Eliade, a una generación de creadores rumanos de excepción que, por la magnitud y orientación de su obra, rebasaron los moldes domésticos y se convirtieron en hombres sin patria. Como es sabido, Cioran, después de estudiar filosofía y religión en Rumania, se avecindó en Francia, donde vegetó sin familia y sin oficio y adoptó el idioma

francés para escribir sus títulos más celebres. Como muchos de los que provienen de una cultura periférica, Cioran vuelve central su marginalidad ya que, desde su peculiar posición de paria, cultiva un pensamiento de la objeción radical, que inculca la duda intelectual y moral e invita a la renuncia, a la abstención y a la perplejidad. En este sentido, Cioran no se asimila a la cultura de la metrópoli, sino que la contamina, la confronta y la enriquece con la perspectiva del apátrida, con la actitud del *outsider*, que denuncia y provoca a los habitantes de la aldea infatuada. A partir, principalmente, del género explosivo del aforismo, Cioran se convierte en un paradigma de la crítica y la rebeldía, pero no se trata únicamente de esa crítica rentable contra los villanos habituales de la modernidad, sino que constituye una denuncia de la condición humana y un manifiesto de misantropía. Así, frente al lenitivo de las ideologías, las convenciones y las ilusiones, Cioran despliega, a veces con excesos teatrales, un temperamento morbosos que reúne y pondera meticulosamente los datos de la enfermedad: pese a su eventual falta de matices, este instinto tanático es tan poderoso, que es capaz de sacudir e iluminar las conciencias con su lucidez sombría.

Cioran se regodea con el pecado original, con la realidad ineludible de la muerte y con el dolor de la derrota anticipada. Su personaje aforístico practica la anulación del presente, ya convocando el peso intolerable del pasado con su carga de remordimientos, ya revelando la incertidumbre del futuro con su ración de angustia y vacío. Se trata de una poética de la soledad y de la fragilidad esencial del hombre, en la que se asiste a la contemplación del horror, a la celebración de la esterilidad y el desencanto, a la humillación de las sensaciones. Cioran practica, pues, una búsqueda interior identificada con el fracaso, un lirismo derrotado que se enfrenta al mundo pero no puede reivindicarlo y termina vencido por la fatiga y el espanto. Por eso, conmina a aceptar no sólo que se vive el ocaso de la civilización y los estertores de la humanidad, sino que

el hombre constituye, por naturaleza, una especie lastimosa y sin futuro, cuya conciencia es el escenario de todo sufrimiento. De ahí la nostalgia de Cioran por la vida animal, su anhelo de ataraxia y su identificación imposible con las religiones. ¿Qué extraña razón ha hecho gozar de popularidad a este autor? ¿Cómo es posible que esa facultad abrumadora para revelar la maldad, la estupidez y la desgracia, esa auténtica necrofilia intelectual, sean capaces de generar lectores y adeptos? Quizá porque en el estribillo doliente de Cioran hay un vigor y un sentido de verdad que logran imponerse y nos ponen en la posición de la víctima que anhela las bofetadas del verdugo, o porque su pensamiento negativo se vuelve irresistiblemente contagioso, gracias a los dones de la inteligencia y el estilo. Con la violenta dádiva de su escritura, Cioran da vida a un esteta sin fe en la belleza ni en la literatura, a un misántropo casi edificante que practica un vitalismo a la inversa y cuya acerba clarividencia es capaz, como los remedios amargos, de producir un consuelo paradójico.

Albert Camus: una ética para vivirse

Albert Camus ha sido un autor afortunado aun en la posteridad y —a diferencia del acaso injusto descrédito y envejecimiento intelectual de su eventual compañero de ruta, Jean-Paul Sartre— se ha convertido en una figura que personifica la honestidad y la rebeldía intelectual. Independientemente de lo azaroso de las consideraciones póstumas, lo cierto es que los ensayos de Camus (quizá más que su narrativa) conservan una instructiva y jovial actualidad. *El mito de Sísifo*, por ejemplo, resulta un libro edificante y saludable en el que Camus invita a experimentar una existencia desesperanzada y propone darle sentido a la vida a partir, precisamente, de la conciencia de su falta de sentido.

El mito de Sísifo comienza con una provocación intelectual: “No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio”. Para Camus, la disyuntiva del suicidio surge cuando el absurdo máximo de la muerte revela la quimera de la libertad, las certezas y los afanes humanos. Los trabajos inútiles de Sísifo son, por ello, la metáfora más precisa de la condición humana, pues su tormento lo es en tanto existe la conciencia de la inutilidad de su empeño. Con todo, reconocer el absurdo, negarle sentido a la vida, no implica optar por el suicidio y, si bien la reacción inicial ante el hecho ineluctable de la muerte es de rechazo e insatisfacción, el reconocimiento de este hecho implica la aceptación de la historia, y no de la eternidad, como ámbito de acción del individuo, y el reconocimiento de

que todo propósito humano es un propósito mundano. A la luz de este reconocimiento, es preciso experimentar intensamente, abreviar la vida y sustituir la calidad por la cantidad. Existen —prosigue Camus— diversos tipos de hombres que asumen esta condición vital: el donjuán que consume los diversos rostros de la vida en una larga deriva amorosa; el actor que se realiza en la abundancia de la representación y en la apropiación de vidas imaginarias, y el aventurero, que en la conquista y el fragor de las batallas agota la mayor gama de situaciones y posibilidades. El seductor, el actor y el aventurero son ejemplos extremos de la conciencia del absurdo, testimonios y tributos de una concepción de lo humano desvinculada de lo divino. Más allá de la filosofía de la acción de estos especímenes, la creación artística suele aprehender los dilemas del absurdo: la obra de arte nace de la lucidez que acepta la derrota de la inteligencia y propugna el imperio de lo sensible, a través de un abanico de formas, armonías y lógicas que trascienden lo racional y muestran la multiplicidad del mundo.

Con un libro valiente y ufano como *El mito de Sísifo*, Camus propone una suerte de ética de situaciones, endógena y pragmática, que aquilata la experiencia del mundo por su prolijidad, pues, ante la imposibilidad de juzgar y valorar lo vivido y lo vivible de acuerdo con criterios unívocos, es preciso multiplicarlo (por eso, la mayor condena para el hombre absurdo, para el enamorado de la cantidad, es la muerte prematura). De este modo, la ética de la cantidad de *El mito de Sísifo* conmina a percibir los muchos destinos y experiencias potenciales que suelen sacrificarse por un proyecto de vida de verticalidad ilusoria; a valorar la diversidad de actos caprichosos y aleatorios que conforman la existencia humana, y a practicar un vitalismo responsable y lúcido.

C.S. Lewis

C.S. Lewis (1898-1963), ahora famoso por sus sagas juveniles, es recordado como un académico y crítico literario, como un autor de libros de ciencia ficción y como un popular apólogo cristiano. En una época ordinariamente secular, esta última faceta de Lewis es una de las menos propicias al reconocimiento y, si bien profusamente leído y editado, Lewis no pertenece al parnaso literario o intelectual contemporáneo, ni sus ideas figuran entre las correctamente citables. No obstante, en sus populares conferencias e intervenciones radiofónicas durante la Segunda Guerra Mundial, Lewis no sólo defiende su fe en una etapa turbulenta sino que, con un vigor argumentativo y una malicia literaria poco comunes, somete a escrutinio credos fundamentales del individuo moderno, como el racionalismo sin matices, la confianza en la infalibilidad de la ciencia o la adhesión a las religiones políticas. *El perdón y otros ensayos cristianos* (Andrés Bello, 1998) es un libro que muestra el estilo de pensamiento de Lewis y que ratifica su viveza y actualidad. Más allá de su apología del cristianismo, estos ensayos constituyen una disección ingeniosa y erudita de muchas de las ideas progresistas de la época y un llamado a la responsabilidad e integridad del individuo. Porque, para Lewis, en la medida en que la creencia en la evolución lineal de la ciencia o la fe en una finalidad política de la historia hacen del individuo un ente pasivo, sujeto a los designios

del progreso o de la historia, se fragmenta la unidad moral de la persona y se propicia la insensibilidad y la incongruencia moral.

En su ensayo sobre el perdón, por ejemplo, Lewis señala que éste no implica presentar o aceptar excusas (Dios conocería mejor que nadie las circunstancias atenuantes y no hace falta recalcarlas con la inexactitud humana) sino reconocer y, en su caso, perdonar lo inexcusable, asumiendo que no será vuelto a utilizar en contra del ofensor. En este sentido, se trata de un ejercicio de introspección que reconoce con crudeza la maldad de un hecho y sus motivaciones y que practica un acto sincero de arrepentimiento. En “Calidad de miembros”, Lewis señala que la tendencia al colectivismo y la idea de igualdad constituyen ficciones útiles para la convivencia en las sociedades democráticas, pero resultan perniciosas si se les toma en sentido literal y se trasladan a otras esferas, en donde la igualdad puede conducir a la uniformidad, a la nivelación hacia abajo y a la irresponsabilidad, más que al mejoramiento general. “La última noche del mundo”, “La religión y la técnica de los cohetes”, “La eficacia de la oración” y “Esporas de helechos y elefantes” son artículos que confrontan diversos aspectos de la doctrina cristiana con el escepticismo moderno y señalan que, si bien la segunda venida de Cristo o la existencia de los milagros son indemostrables, las premisas en que se basan sus detractores son menos sólidas de lo que se piensa y tienen mucho de artículo de fe en las religiones de la razón y el progreso. Por ello, aconseja a los intelectuales aplicar su escepticismo no sólo a las religiones históricas sino a otros aspectos del conocimiento y de su propia conducta. En suma, a partir de su perspectiva cristiana, Lewis despliega sentido común y humor y se revela como un hombre de fe militante pero, sobre todo, como un humanista sagaz que reivindica el concepto de la persona, en un siglo en que éste es deformado, ya por su negación en las ideologías, ya por su exaltación narcisista en la sociedad de consumo. A través de un método de interrogación

intelectual en el que van de la mano el rigor y la ironía, Lewis aboga por superar la moral fragmentada en roles del racionalismo, restituir la unidad de las acciones del individuo y cultivar, en un acto de búsqueda interior, esa bondad espontánea, que brota tanto de la razón como del corazón de la persona.

Harry Frankfurt: las razones del amor

El reputado filósofo Harry Frankfurt (1929) adquirió, hace un par de años, una popularidad no tan usual para su profesión cuando su libro *On bullshit*, un breve y penetrante ensayo sobre la extensión de la charlatanería en la vida contemporánea, se colocó sorprendentemente en la lista de mejor vendidos. Si bien la obra de Frankfurt es punto de referencia en los temas de filosofía moral contemporánea, su forma de reflexión, exigente pero desprovista de jergas, y la cercanía de sus temas lo hacen un pensador capaz de salir de la pecera académica sin hacer concesiones a la tribuna. Una invitación a la lectura de Frankfurt, que resume algunos de sus temas recurrentes y muestra su estilo de pensamiento, tan riguroso como elegante, es *Las razones del amor* (Paidós, 2004), un pequeño tratado en torno a lo que deseamos, lo que nos preocupa y lo que amamos. Aprender a amar, para Frankfurt, implica escudriñar los deseos y apetitos, y evaluar su autenticidad, congruencia y viabilidad. Porque, aunque muchas veces somos víctimas de nuestros deseos, tenemos, dice Frankfurt, la capacidad “técnica” de oponer resistencia a una programación meramente biológica. Pero esto implica identificar y asumir un compromiso para transparentar la oscuridad de nuestras vidas interiores. La coherencia de los deseos, la aspiración a un orden, la continuidad y gradación volitiva conformarían un proyecto de vida. Sin embargo, a menudo los proyectos de vida se fincan sobre convenciones e intuiciones. La idea del amor romántico

puede ser ambas cosas: se intuye que la persona amada expresa algo “que pertenece a nuestra naturaleza más íntima y fundamental”, aunque no se sepa bien qué es. Entonces la persona amada es un modelo general (encarna valores), pero también es un ente concreto (con olores, formas de expresión y conexión visual que nos seducen). Se ama al otro, pues, por sus facultades únicas, pero también porque el hecho de amar es importante, ya que enriquece y brinda plenitud.

¿Por qué es más importante amar que no amar? Porque se buscan fines últimos que permitan superar la sensación de futilidad de la vida. Por eso, el amor no encontraría su antagonista en el odio, sino en el estado de conciencia amorfo del aburrimiento. Por supuesto, hay una inversión vital en el amor que hace su cultivo riesgoso y vuelve vulnerables a sus practicantes. Además, las contradicciones entre los valores que amamos (por ejemplo, la aspiración a la fidelidad y el gusto por la variedad) minan la unidad de la voluntad y generan conflictos interiores. Con todo, habría que pensar que es posible conjugar el amor y la elección racional y que el amor a uno mismo puede ser un paradigma útil para orientar el amor a los demás. El amor a sí mismo se despliega descifrando y valorando los propios deseos y subordinando las apetencias destructivas a los fines últimos. Cuando hay ambivalencia, simplemente es menester aclarar y decidir. Al decidir, la escisión desaparece y si bien la tendencia rechazada puede persistir, cuenta con la oposición integral de la voluntad contra un deseo. Por lo demás, si no se puede resistir, si a veces privan el caos y la fragmentación, habrá que reír un poco, con indulgencia y simpatía hacia nosotros mismos.

La vida secreta del dolor

Para Margarita Barrios

Dice David Morris que el filósofo Immanuel Kant enfrentaba sus agudos ataques de gota con una intensa concentración en algún objeto intelectual (Cicerón, por ejemplo), y era tal su capacidad de abstracción que poco después pensaba que sólo había imaginado sus dolencias. Por su parte, entre otros recursos de resistencia, el sobreviviente del nazismo Viktor Frankl vencía el malestar, agotamiento y desánimo de su cautiverio en Auschwitz imaginando aprovechar su experiencia para futuras conferencias, donde explicaría la psicología de los campos de concentración. Las formas de asimilación del dolor son múltiples y dependen de historias personales y contextos sociales. De modo que, en las enfermedades, las torturas, las deformaciones o los accidentes que laceran el cuerpo, los hechos clínicos se conjuntan con los temperamentos y las construcciones culturales para dar origen a una experiencia mixta. En su obra, ya clásica, *La cultura del dolor* (Andrés Bello, 1994), David Morris hace un recuento de las más diversas manifestaciones y usos del dolor, y recupera la voz del arte y la literatura dentro de la experiencia del dolor, como un complemento al monólogo médico. Al igual que lo han hecho autoras como Elaine Scarry o Susan Sontag, Morris busca extraer la experiencia del dolor del ámbito meramente médico, restituirle su riqueza íntima y contribuir a una nueva aprehensión social de este fenómeno.

Para Morris, el predominio de la visión médica y científica desde finales del siglo XIX implica un avance indudable, pero también acarrea una des-significación del dolor, que lo reduce a un impulso nervioso de origen físico, sobre el que simplemente deben prescribirse determinados medicamentos y tratamientos. Para Morris, esta visión médica tiende a separar el sufrimiento físico del mental, y mutila la experiencia del dolor de las múltiples significaciones sociales que adopta. Por un lado, dice, el dolor físico y mental no están separados: la sensación es emoción y la dolencia y la enfermedad tienen un significado cultural y vienen cargados de mortificaciones o reconocimientos: formas de inclusión o exclusión social (no genera la misma sensación y percepción ante los otros la herida de un héroe de guerra, el suplicio de un enfermo de sida o el drama de una mujer desfigurada). Por otro lado, el dolor, a lo largo del tiempo, ha jugado un papel paradigmático (desde las formas más retrógradas hasta las más edificantes) como modalidad de expiación, aprendizaje o elevación, y la historia de sus concepciones y representaciones constituye parte del acervo de imaginación e interpretación más rico de la humanidad. Para Morris, el conocimiento del dolor, más allá de la opacidad de la clerecía médica, brinda recursos para transformarlo: la representación y la interpretación crítica del dolor ayudan a matizar y reformular el impacto inevitable que el tiempo, la enfermedad o el accidente producen sobre un hato de cuerpos desorientados y vulnerables.

¿Cura la poesía?

A veces da la impresión de que se vive en un mundo punitivo, acechado por la insatisfacción, la desgracia, la injusticia y el sinsentido: del dolor colectivo a la tragedia individual, de la pérdida súbita al lento marchitamiento de la edad, de la violencia humana al desastre natural, gran parte de lo que nos rodea está lleno de un dolor inevitable e inexplicable. En esos momentos de fortuna cambiante, de aflicción incomprensible, en que el conocimiento y el sentido común pueden decir muy poco, suele acudir a otras formas misteriosas de consuelo, como la religión y el arte. El arte suele representar el dolor, lo objetiva y lo traduce en formas. Al representar socialmente el dolor, se establece una comunidad en la com-pasión y dicho dolor, distribuido entre muchos, se vuelve más soportable. Por eso, se ha dicho que el arte cura y se han pregonado los efectos terapéuticos de la poesía, desde la catarsis de la tragedia clásica hasta el modesto consuelo de una cancioncilla. Los adioses de Héctor y Andrómaca en la *Iliada*, un epitafio griego dedicado a una mascota, un poema chino sobre la vejez, una cantiga de amigo que llora las penas de amor, un poema náhuatl que lamenta la mortandad y la derrota o un poema de Paul Celan sobre el holocausto ilustran muy distintas dimensiones del dolor humano y contribuyen a darle un significado. En efecto, el escribir y leer sobre el dolor ayuda a asimilarlo y entenderlo y, al verlo exteriorizado, se le puede brindar un carácter objetivo que disipa su aspecto fantasmal y difuso. Porque lo

primero que hay que vencer del dolor —dicen— es su incomunicabilidad y oscuridad, romper esa barrera de silencio que caracteriza las experiencias más abismales de sufrimiento.

La perturbación cura, las lágrimas consuelan si logran sacar al dolor de su mudez y penumbra y convertirlo en una forma. Por lo demás, el dolor, al hacerse condivisible, conecta con los otros: el dolor representado es curativo, y pedagógico, pues el ver escenificada la desgracia ajena inquieta y conmueve, pero también educa al enseñar las posibilidades adversas de la vida. El dolor estéril del individuo se convierte entonces en el fértil dolor del arte, en el sufrimiento estético, que lacera y consuela al mismo tiempo, y que aspira a que lo subjetivo se vuelva universal. Para algunos, el arte reconcilia y adquiere una expresión tan sublime, que casi persuaden de que vale la pena sufrir. Por supuesto, los vínculos entre dolor y cultura son mucho más complejos que una mera prescripción de cura de poesía; la creencia en el arte como simple instrumento terapéutico puede derivar en el sufrimiento exhibicionista, el chantaje sentimental, la cursilería masoquista y otros extremos de efectismo y amarillismo. Sin embargo, más allá de los excesos en los usos artísticos del dolor, leer la gran poesía consuela y deja siempre abierta la posibilidad de encontrar un eco amigable o una palabra lenitiva.

Enfermos de libros

Enfermos de libros

La bibliofilia es una afición generalmente considerada benigna que, sin embargo, puede convertirse en una adicción. Dicha adicción a los libros, como otras, suele afectar la vida del adicto y la de los demás. Hay muchos síntomas de esta adicción: el experimentar las manifestaciones fisiológicas del enamoramiento ante la vista de un volumen bien encuadernado; el gastar la mayor parte del presupuesto familiar en libros; el consumir las sacrificadas vacaciones visitando bibliotecas y librerías o el comprar libros en lenguas exóticas que uno no domina. Sin embargo, los síntomas más notorios de esta enfermedad son los que tienen que ver con la erosión de las reservas morales en torno a la adicción al libro: cuando alguien roba o miente para satisfacer su apetito libresco es evidente que ha sido infestado. Ciertamente, el bibliófilo sostiene con frecuencia que su amor a los libros es una legitimación moral para expropiar o timar y, uno puede advertir, cuando por descuido franquea la entrada de su biblioteca a uno de estos maniacos, esa mirada de ansiedad y codicia sobre algunos de los volúmenes, que se modifica rápidamente en una entonación de falsa indiferencia al preguntar si uno estaría dispuesto a prestar, cambiar o vender tal libro. Un símbolo de esta manía incontrolable y nociva por los libros es Jonathan Edax, un personaje tan vivaz como execrable, inventado por Cyril Connolly. Edax es un bibliófilo, frío y avaro, cuya obsesión consiste en acumular primeras ediciones. Dado que su pulsión no

conoce ningún límite moral, Edax suele visitar la casa de un amigo, también bibliófilo, para cometer toda clase de hurtos mediante las técnicas más ingeniosas; por ejemplo, se coloca estratégicamente cerca de los libros que le interesan y, en los momentos en que el anfitrión se descuida, con rapidísimos movimientos sustituye las primeras ediciones autografiadas por volúmenes normales. Edax no duda en coquetear con la esposa de su amigo para visitarla en la ausencia de éste y continuar robando con mayor confianza. En alguna ocasión, mientras la mujer de su amigo le trae un té, Edax se hiere la mano al intentar extraer un libro de una de las vitrinas cerradas con llave de su huésped; la mujer, al verlo sangrando, lo cura conmovida, le declara su amor y le regala uno de los tesoros más preciados de esa biblioteca: el valioso volumen de un viejo poeta simbolista. Edax, inflamado de entusiasmo, se desentiende de los ruegos amorosos de la mujer y se dirige de inmediato al domicilio del poeta para obtener su autógrafo. En su casa, el poeta simbolista agoniza y los médicos le niegan la entrada a Edax, pero éste se hace pasar por su hijo para ingresar. El viejo, que no tiene hijos, al descubrir al intruso y sus mezquinas intenciones, lo maldice y la ira apresura su muerte. Ante el escándalo, Edax huye pero olvida el preciado volumen, regresa a su propia casa enfurecido y tropieza mortalmente en una escalera.

La fábula de Edax alude a aquellos cuya pasión impune por el coleccionismo admite la intriga, el fraude y el pillaje; aquellos que aman más los libros que la lectura, más los caracteres de imprenta que los seres humanos. Por supuesto, la pasión por la acumulación de libros, facsímiles, manuscritos e incunables no siempre equivale a la pasión por la lectura y hay numerosos casos de individuos con bibliotecas ricas y bien surtidas que sólo han nutrido su intelecto con solapas. Para el apasionado de la lectura, la posesión es lo de menos y, como confesaba Cervantes, un buen lector es capaz de levantar los papeles que encuentra tirados en la calle para satisfacer

su avidez y curiosidad. Por eso, frente al acumulador compulsivo, Connolly sugiere que el buen bibliófilo no sucumbe a la codicia de los profesionales del acaparamiento: la bibliofilia se distingue de la mezquindad anticuaria tal como el buen bebedor se distingue del alcohólico en que sabe degustar y moderarse. El fundamento de la bibliofilia es, entonces, el amor a una serie de autores, a una tradición y la aspiración de preservarla, pero la bibliofilia no se limita a la posesión sin sentido y un bibliófilo puede ser alguien que “sólo poseerá un ejemplar de cada edición y se limitará a coleccionar aquellos libros que puede disfrutar leyendo, convirtiendo su biblioteca en un monumento dedicado al tipo de escritor que le gustaría haber sido”.

El orbe de la biblioteca

Para José Luis Martínez

Las personas prácticas suelen catalogar la lectura como un pasatiempo, como una huida del mundo real que consideran nociva, pues crea holgazanes, soñadores y, en algunos casos, locos. Sin embargo, la lectura no es sólo una huida del mundo sino también una búsqueda de nuevas dimensiones de la realidad, de nuevas experiencias, simpatías y afinidades, que rebasen las fronteras temporales y espaciales. La lectura no es, pues, un ensimismamiento sino, al contrario, una manifestación de curiosidad insaciable, una búsqueda activa de amistades entre los vivos y los muertos. Un lector furioso, activo y heterogéneo es alguien que quiere dar significado al mundo más allá de los significados convencionales. Por eso, la lectura desordenada, es decir, no especializada o normada por los requerimientos sociales, resulta potencialmente subversiva y ni los profesores ni los jefes de familia la recomiendan. Sin embargo, este tipo de lectura es la que permite mayores posibilidades de encuentros afortunados: leer por gusto, con un desorden razonado, buscando la excelencia, pero sin reparar demasiado en los prestigios y etiquetas de que vaya acompañado el producto. Las lecturas, al final de cuentas, son amistades y entre mayor sea el abanico de conocidos mayores ámbitos, trayectorias y ambiciones de vida conocerá el lector. Por supuesto, como ocurre en el caso de los amigos, no hay que esperar todo de un solo libro (sin duda hay muchos libros que, en distintos sentidos, le pueden cambiar la vida

a uno, pero ninguno explica la totalidad de la vida ni ofrece recetas para hacer lo que necesariamente hay que experimentar afuera de la biblioteca, que es vivir). Los libros, como los amigos, tienen distintas características y su trato nos instruye, nos motiva o nos cura de distintas maneras.

En la memoria nebulosa de una socialización caótica, tal vez resulta difícil recordar a los primeros amigos, pero no el primer libro. Yo no crecí en un hogar libresco: mi biblioteca infantil era un acopio precario de historietas, folletos religiosos y pequeños libros ilustrados. Mediante las historietas, por ejemplo *Kalimán*, me asomé al panteón griego cuando este personaje, gracias a sus delirantes y cultos argumentistas, fue convertido en actor invitado de la *Iliada* y la *Odisea*. También con las historietas pude frecuentar clásicos juveniles como Julio Verne, Emilio Salgari o Alejandro Dumas. Creo que el primer libro sin monitos que leí, con gran dificultad, fue la *Historia de dos ciudades* de Charles Dickens, una extensa e intrincada novela que transcurre entre Londres y París en tiempos de la Revolución francesa, y en la que aparecen dos hombres idénticos físicamente que se enamoran de la misma mujer, Lucía Manette. Uno de ellos, Sydney Carton, un alcoholístico, ayudante de un famoso abogado cuyo trabajo secretamente escribe, decide sacrificarse por la amada y sustituye a su doble, Charles Darnay, el esposo de Lucía, cuando éste se encuentra preso y condenado a muerte. Recuerdo que terminé la novela exhausto, pero extrañamente intrigado por la figura de Carton. Años después entendí que, si la trama del sacrificio por amor resulta insoportablemente edulcorada, la figura de Carton, un individuo que lejos de afirmar su identidad la dispersa en un anonimato persistente que llega hasta la suplantación suicida, es premonitoria del imaginario estético actual. Tal vez, escondidos en el realismo a menudo desdeñado de Dickens, encontré de manera temprana a los personajes y dilemas característicos de mucha de la mejor literatura moderna (desde

Rimbaud y Pessoa hasta Walser o Rulfo): el personaje de la negación radical, que quiere ser nadie, y el escritor que no aspira a pervivir con su escritura, sino a desaparecer en ella.

Volver de Siracusa

Para José Antonio Lugo

Cuenta Mark Lilla que cuando el alicaído Martin Heidegger regresó a su cátedra, tras su fallida experiencia como rector pronazi de la universidad, un colega suyo le preguntó: “¿De vuelta de Siracusa?”, refiriéndose cruelmente a los tres fracasados viajes de Platón a esa ciudad con el propósito de volver filósofo a un tirano. Cierto, empeñar inteligencia y prestigio en el apoyo de causas políticas que resultan nefastas ha sido uno de los deportes extremos preferidos del intelectual contemporáneo, así como regresar al cubículo contrito y derrotado ha sido uno de sus dramas recurrentes. Un pequeño mosaico de estos naufragios intelectuales y humanos se encuentra en el conocido libro del historiador de las ideas Mark Lilla, *Pensadores temerarios* (Debate, 2004), donde se ocupa del pensamiento y las aventuras políticas de Martin Heidegger (y su complejo triángulo amoroso, amistoso y filosófico con Hannah Arendt y Karl Jaspers), Carl Schmitt, Walter Benjamin, Alexandre Kojève, Michel Foucault y Jacques Derrida. Las actitudes y tonos de este puñado de autores diseccionados por Lilla oscilan entre el idealismo, el ludismo y el esoterismo, pero tienen en común el rechazo a las nociones de realismo y responsabilidad política. Por eso, Lilla busca indagar en ese fenómeno paradójico que propició que algunas de las mentes más privilegiadas del siglo pasado hayan navegado entre la ingenuidad y la incompetencia y hayan patrocinado desde los radicalismos más abyectos hasta los más extravagantes.

Para ello, con capacidad sintética y una pluma afable, reconstruye escenarios sociales, evoca climas culturales y hasta aventura perfiles psicológicos.

Para Mark Lilla, la filotiranía se puede comprender ya sea por los excesos de la sistematización y el racionalismo de aquellos pensadores que buscan aplicar sus esquemas ideales a la realidad, ya sea por el vértigo rejuvenecedor y la seducción mesiánica que los derramamientos de sangre y las movilizaciones de masas ejercen en otros pensadores. La historia social de los intelectuales y su elevación (en ciertas tradiciones) a pedestales también tiene que ver, pues, ¿para qué ser simples ciudadanos si se puede ser paladines? En fin, son muchas las razones que pueden conducir al intelectual a la desmesura y a los más trágicos protagonismos en su faceta pública. Por eso, sugiere Lilla, la verdadera ética del intelectual radicaría no sólo en la justicia de la causa que elija, sino en la capacidad de mirarse, monitorearse, moderarse, corregirse y desmentirse. La gran tarea del intelectual, según Lilla, consistiría entonces en “dominar al tirano que llevamos dentro”. Por lo demás, la credulidad, el frenesí, la soberbia y otras enfermedades profesionales del intelectual no sólo se presentan en las grandes disyuntivas, sino en la vida cotidiana del pensamiento y la cultura, y en la naturalidad con que se aceptan los pequeños desplantes y ruindades se finca la posibilidad de perpetrar las grandes simulaciones y traiciones. “La seducción de Siracusa” estaría, pues, peligrosamente presente en las más venales tentaciones intelectuales: cada vez, por ejemplo, que se repite conscientemente y por conveniencia un lugar común o cada vez que se sacrifican los argumentos y la exigencia a la búsqueda del aplauso.

Un crítico de la crítica

Para Roberto García Jurado

Raymond Aron (1905-1983), miembro junto con Sartre de una de las generaciones más brillantes y polémicas de la vida intelectual contemporánea, no sólo creó una obra académicamente sólida que influyó en la filosofía, la historia, la sociología, el análisis político y las relaciones internacionales, sino que, como periódicamente lo han hecho algunos intelectuales franceses, se atrevió a someter a crítica su propio oficio y fue una presencia incómoda para muchos de sus colegas. En un país como Francia, donde el intelectual ha tenido una gran proyección pública, y en una etapa histórica —la posguerra— de polarización ideológica y expectativas de transformación social, no era raro que muchos letrados quisieran acompañarse al curso de la historia y se reputaran como agentes del cambio. Aron fue uno de los críticos más severos y persistentes de esta misión mesiánica. *El opio de los intelectuales*, publicado en 1955, constituye un escrutinio documentado, animado por un halo de ironía, que denunciaba los que, a juicio del autor, constituían los principales mitos intelectuales. Así, Aron escudriñaba el mito de la izquierda, entendida como una teoría y una posición política unificada y moralmente superior; el mito de la revolución, como un rompimiento radical con el pasado y un nuevo comienzo, o el mito del proletariado, como una clase universal que se convertiría en el agente de la Historia. Para Aron, esta mitificación no sólo contradecía los datos más elementales de la realidad social, sino que

acarreaba fenómenos como la disociación de los valores políticos modernos de los objetivos progresistas, la justificación de los autoritarismos de izquierda y la concepción de la vida intelectual como una misión laica.

Aron emprendió una querrela tanto contra las formas más groseras como contra las modalidades más sofisticadas intelectualmente de esta ideología. La crítica de Aron no respetaba los fueros de la popularidad o la amistad, ni temía abrir varios flancos a la vez. Por ejemplo, en el célebre debate entre Camus y Sartre respecto a la URSS y el comunismo, Aron denunciaba las inconsecuencias y debilidades de ambos interlocutores: de Camus, su profetismo, su debilidad teórica y su afición a la frase espectacular; de Sartre, sus inconsecuencias entre un existencialismo ajeno a la fe y una ferviente credulidad política. Así pues, para Aron, las ideologías radicales, particularmente el comunismo, eran un sucedáneo de la religión, que colmaban las ansias de significado y certidumbre en un mundo desencantado, que obnubilaban las mentes más poderosas y que amenazaban convertir a los letrados en profetas y guerreros de una nueva anunciación. El papel mesiánico del intelectual se exacerbaba en los países no occidentales, donde la situación social apremiante, la falta de una tradición democrática que funcionara como contrapeso y el papel protagónico que el cambio revolucionario brindaba a los sabios resultaban un señuelo irresistible. Lúcidos, originales y valientes en su momento, estos argumentos, discutidos hasta el hartazgo durante décadas, pueden parecer una exhumación reiterativa del debate entre marxismo y liberalismo que marcó la Guerra Fría. Pero en el litigio de Aron con sus colegas no sólo hay una confrontación ideológica, sino de temperamentos y de concepciones del hombre, pues frente a los grandes imperativos morales de transformar al sistema social y al individuo que, sin duda de manera convencida y honesta, esgrimían muchos intelectuales, Aron asumía las pequeñas virtudes del realismo y la prudencia. En suma, con un

equilibrio analítico y una agudeza ejemplares que siguen haciendo de su prosa un modelo de razonamiento y estilo, Aron opuso el sentido común y la modestia de lo factible a la propensión maximalista y milenarista de lo deseable.

Rebaños rebeldes

Giovanni Papini, en una entrevista ficticia, hacía confesar a Pablo Picasso que el arte había muerto pero que, como los lerdos aún no se enteraban, había que aprovechar esa antigua idolatría para venderles cuadros u otros sucedáneos. Desde Papini hasta Daniel Bell, pasando por José Ortega y Gasset, eventualmente ciertos espíritus impolíticos denuncian cómo se consolida una estructura paródica del arte, la cual, desprovista de sus fundamentos más profundos, vegeta sostenida por la inercia de los intereses comerciales, la simulación de sus oficiantes y el esnobismo de sus consumidores. En *Cultura para personas inteligentes* (Península, 2002), el lapidario, pedante y a ratos deslumbrante polígrafo inglés Roger Scruton abona esta vieja polémica contra la coacción estética de las masas y hace una defensa de la descarrilada noción de la alta cultura. Esta defensa, entre la solemnidad y el escarnio, no oculta su orgulloso conservadurismo, ni su desprecio por las expresiones máspreciadas y las actitudes supuestamente más liberadoras de la cultura contemporánea, como el rock, las artes visuales y alternativas o el pensamiento posmoderno. Para Scruton, las diversas manifestaciones artísticas e intelectuales contemporáneas navegan entre dos tendencias extremas: complacer sumisamente al espectador o agredirlo, reproducir el *kitsch* o sublimarlo. Pero los extremos se tocan y, en este afán por denunciar la fachada represiva de la alta cultura o evitar la masificación y el sentimentalismo, el

arte deliberadamente irreverente o agresivo se vuelve un nuevo convencionalismo. A partir de esta idea, Scruton, a veces abusando de las generalizaciones pero siempre con perspicacia y humor, hace un juicio sumario al parnaso de la cultura contestataria y del pensamiento pop.

Frente al consenso que limita al arte a demoler sus propios fundamentos estéticos, Scruton lo defiende como una religión. Para Scruton, la alta cultura, ya sea como forma devota, laica o, incluso, blasfema, tiene su principal raíz en la religión. El arte aparta la emoción y la experiencia humana de sus circunstancias particulares e invita a valorar la propia naturaleza y los misterios perdurables. El valor del arte no es su verdad, sino su ejemplaridad, no en el sentido normativo, sino en el de inspiración vital: el gran arte rechaza las demandas convencionales, no tiene empacho en exigirle al público y esgrime un ideal de consagración. La idea de redención individual vuelve a sacralizar al mundo, pero con una lógica no religiosa, sino laica y humanista. Por eso, agrega Scruton, el arte es una de las formas más nobles del “como si...”; es decir, de esa capacidad humana para actuar mediante hipótesis, aceptaciones escépticas o “ficciones útiles” que ayudan a escapar al imperio de la mera necesidad y contribuyen a modelar el mundo de acuerdo con aspiraciones sociales, estéticas y morales más elevadas. No se sabe si sea posible llevar a cabo algo parecido a la alta cultura en estos tiempos, y resulta evidente que su culto sólo puede conservarse como un acto de fe, como una protesta contra la banalización y como una revivificación de la creencia de que el arte, además de distraer a algunos y engordar el bolsillo de otros, enseña a sentir, pensar y actuar mejor.

Comer prójimo

Comer prójimo, es decir, escrutar, burlarse, murmurar o despotricar contra los colegas, es una de las actividades favoritas de los escritores y, frecuentemente, esta forma subterránea de la crítica, que se practica en las tertulias privadas, resulta mucho más sabia, franca y vivificante que la crítica oficial que se escucha en las presentaciones o se lee en los prólogos. El buen arte de comer prójimo, sin embargo, requiere una serie de reglas, como la gratuidad (la murmuración debe ser sin fines prácticos y dotada de cierta piedad y simpatía, de lo contrario se convierte en conspiración), la ausencia de moralismos o consignas ideológicas evidentes (si no el chisme deja de serlo para convertirse en juicio sumario) y, por supuesto, la predominancia del ánimo recreativo. Un ejemplo delicioso de la urbanidad para devorar al prójimo es el muy comentado libro de Adolfo Bioy Casares, *Borges*, en el que registra varias décadas de sus conversaciones con su amigo. Sin necesidad de buscar pretextos intelectuales, el libro es un muestrario del arte del insulto y del desprecio y, a la vez, un manual de estilo, un laboratorio de ideas y un registro parcial de la historia literaria y de la historia con mayúsculas. La conversación de Borges y Bioy podría dividirse en cuatro dimensiones fundamentales: la discusión de un canon personal (los juicios, a ratos venales, a ratos deslumbrantes, sobre filosofía o literatura universal); los testimonios de la colaboración práctica (las innumerables faenas a cuatro manos que emprenden y las referencias sobre lo que

serán sus obras maestras); la política literaria (sus filias y fobias con la farándula literaria argentina, sus opiniones políticas) y su relación estrictamente personal.

Las argumentaciones o, mejor, dictámenes con respecto a muchos autores clásicos y célebres sin duda pueden ser controvertibles, pero demuestran la conciencia de su posición en un canon en el que se manejan con familiaridad y confianzuda soltura. Las opiniones literarias sobre sus contemporáneos (entre las que hay algunas severas zancadillas a Alfonso Reyes y Octavio Paz) son tan despiadadas como ingeniosas y, pese a su eventual mala fe, se basan en una rara visceralidad razonada, donde el prejuicio es aderezado con el ingrediente de la inteligencia y, sobre todo, del humor. En lo que atañe a las opiniones políticas, se puede ver que Borges tenía un temperamento político mucho más complejo de lo que parecería y que fue un intelectual seducido tempranamente por el activismo vanguardista, inmerso luego en el tema de la nacionalidad argentina, antiperonista tozudo y, en sus últimos años, un hombre de luces opuesto a la cursilería e intolerancia progresistas dominantes. Se puede estar de acuerdo o no con las polémicas elecciones políticas de Borges, pero es hipócrita aducirlas a su falta de conocimiento de la realidad. Finalmente, en este diario se adivinan los ambiguos papeles que ocupa Borges en la vida de Bioy, mentor y competidor, figura admirada y, acaso, estorboso tótem literario que oscurece la propia obra. No se trata, sin embargo, de una situación excepcional: muchas amistades sufren de dichas ambivalencias y lo importante es la manera en que éstas se subliman en la afinidad común del goce literario.

Contra los poetas

Para Eduardo Guerrero

Corre el año de 1947 y, en una pequeña librería, se presenta una conferencia que suena a provocación. El conferencista es un oscuro escritor polaco, que vive desde hace casi diez años en Buenos Aires y que se dice noble y novelista (ese mismo año se publica su propia traducción, asesorada por un puñado de contertulios, de algo llamado *Ferdydurke*), aunque más bien es un paria de dudosas costumbres, que ha sobrevivido de préstamos, estafas de poca monta y alguna insignificante encomienda bancaria. Se comenta que vino como turista en el 39 y la infortunada circunstancia de la guerra hizo que la ciudad lo heredara. El polaco dicta la conferencia contra la poesía en ese idioma árido, arrabalero y clandestino que él utiliza como español. Durante la plática, aduce que la excesiva abstracción de la poesía pura genera una tendencia a la dificultad deliberada, la jerga y la impostación. Agrega que, al alejarse del mundo, la poesía se reduce a un grupúsculo con gustos contaminados por el artificio. El aislamiento de la vida social y cultural más amplia, el invernadero en que cultivan sus flores desnutridas, la endogamia ferozmente practicada hace de los poetas una secta altiva que no argumenta, sino excomulga desde la pretensión de una sensibilidad superior. No se trata, aclara, de ningún populismo estético: “no encuentro nada de malo en que la poesía actual no sea accesible para cualquiera, pero sí me resulta problemático que haya surgido de la convivencia unilateral y restringida de unos hombres muy parecidos entre sí y

unos mundos idénticos”. La verdadera experiencia artística, añade el desapacible conferencista, va más allá de una pomposidad que obliga a extasiarse ante determinadas convenciones y pasa por liberarse del pasado y adoptar una actitud más fresca.

La queja contra el formalismo no es nueva; sin embargo, *Contra los poetas* (Tumbona, 2008), de Witold Gombrowicz (1904-1969), no sólo destaca por su ingenio claridoso, su jocosa precisión y su actualidad (la afectación de la que se burla puede verse en cualquier lectura poética de hoy), sino porque da claves de la larga estada argentina de este escritor, de su conflictiva relación con la literatura de ese país y, sobre todo, del ideario vital y estético del legendario alborotador. También sirve para calibrar la propia vigencia de Gombrowicz, pues muchos de sus recursos y actitudes subversivas pueden parecer envejecidas por la vulgarización de la vanguardia y el florecimiento de la protesta maquinal después de los sesenta. Con todo, su extremado vitalismo, congruente con su proverbial biografía; su cultivo de un humor absurdo y corrosivo, tan revelador como liberador, y su culto auténtico a la inmadurez, el desarraigo y la indeterminación hacen de cualquier libro de Gombrowicz una nostálgica recuperación en la que muchos lectores pueden enfrentarse, sin duda con sentimientos contradictorios, a ese hado rebelde y salvaje que alguna vez los habitó.

Por qué Platón desterró a los artistas

El viejo y desengañado filósofo detestaba a quienes podrían haber sido sus colegas: no sólo eran pedantes, mezquinos y envidiosos, sino que habían convertido el arte en un virus que agravaba la enfermedad de aquella sociedad agónica. Se alegró de haber quemado sus propias precoces tragedias e ideó alguna forma tajante de expulsarlos de la República. Y ese gesto se convirtió en un motivo fundamental de la querrela entre las soberanías estética y moral. Iris Murdoch (1919-1999), la célebre novelista y filósofa, escribió en *El fuego y el sol* (FCE, 1982) una memorable restitución y refutación de esta postura platónica. Aunque su actitud hacia el arte es cambiante, para Platón el artista se opone a la labor de desbroce de la filosofía y, mientras el filósofo discierne la verdad, el artista retrata sombras. Para Platón, en el arte todo se vuelve relativo y el artista mismo suele ser falaz y propenso a la debilidad moral. Por lo demás, el artista amenaza la estabilidad social: sus tramas truculentas falsean la religión y debilitan la cohesión, en particular la comedia con su representación de todos los defectos humanos y su celebración del acto brutal y degradante de la risa. El arte, pues, se sumerge en el mal y conforma una espiritualidad hechiza que obstaculiza la superación del hombre.

La refutación de Murdoch no es nueva, pero sí teñida de sentido común y emoción erudita. La actitud platónica hacia el arte —dice— está lejos de ser rudimentaria y se entiende perfectamente

dentro de su contexto histórico y filosófico. Además, el escepticismo platónico hacia el arte reaparece periódicamente, y no sólo en primitivos tiranos, sino en figuras de primer orden (Tolstoi, Kierkegaard, Wittgenstein, por mencionar algunos). Ciertamente, no es fácil disociar totalmente el ámbito estético de la moral y puede entenderse la angustia y disgusto de algunos espíritus ante un arte que parece apuntalar la decadencia. Si se atiende a la conocida figura del verdugo nazi, que de día cumplía imperturbable su deber y por la noche se conmovía hasta las lágrimas con la música clásica, es inevitable albergar dudas sobre la capacidad del arte para formar en el bien. Igualmente, si se conoce a ciertos artistas es factible que no dejen la mejor impresión de afabilidad y nobleza. Por lo demás, es posible ser bueno y justo, sin un gusto artístico refinado. Resulta fácil entonces decepcionarse de la actividad artística como formación ética y del artista como figura moral. Quizá, como lo apunta Murdoch, el problema radica en las expectativas irreales en torno al poder formativo del arte: si bien Platón se sentía preocupado por lo corrosivo del arte, en esta libertad radica su potencial para convertirse no en una normativa o un ejemplo incontestable, sino en un espacio de reflexión. La posibilidad del arte no radica en la enseñanza del bien, sino en la oportunidad de aprender del dolor y del mal, en eso misterioso hacia lo que apunta y que tiene que ver con las más secretas ambivalencias y contradicciones humanas.

Autoescarnio de la crítica

En una tertulia descolorida, el veterano reseñista afirmaba que la influencia de un crítico se mide por la cantidad de mujeres que estarían dispuestas a acostarse con él a fin de lograr una nota favorable para ellas o sus maridos y, ya muy desinhibido por unos anacrónicos brandis, confesaba que la magra oferta erótica que había recibido por sus favores literarios a lo largo de su trayectoria lo aperci-bía de la insignificancia de su opinión y del fracaso de su vocación. La crítica es un ingrediente fundamental de la experiencia literaria y se encuentra inserta en los ejercicios más elementales de apreciación. La tarea crítica es noble y creativa y la llamada literatura secundaria frecuentemente se convierte en literatura de primera. La crítica no sólo se encarga de juzgar, sino de compartir, afectiva e intelectualmente, las aficiones y filiaciones, conectar el pasado y el presente, revelar tradiciones y discontinuidades, crear gusto, apostar por valores y aclimatar formas excéntricas. La crítica, por lo demás, no es una facultad desvinculada de la creación y, durante el siglo xx, muchos de los creadores más connotados incursionaron en el estudio del fenómeno literario y trazaron su propio mapa y genealogías críticas.

Sin embargo, la palabra crítico, tal como se llega a entender rutinariamente, alude a una entelequia inventada por la división del trabajo literario de la moderna “república de las letras” y designa una difusa especialidad que intermedia entre el autor y el público. Se

supone entonces que el crítico define los lindes del campo literario, establece una suerte de aduana del gusto y dictamina el ingreso de determinada obra al territorio legítimo de la literatura. La tarea del crítico ya no es tanto formativa como informativa y se concentra en brindar señales para la elección prestigiosa del consumidor literario. No resulta sorprendente que el estatuto de crítico en nuestros días se defina, más que por una operación de inteligencia literaria, por la disponibilidad de una tribuna y el ejercicio de una influencia. Se denomina crítico entonces a aquel que goza de los espacios mediáticos para dar noticias de un libro e influir sobre su recepción. La crítica, bajo esta óptica, lo mismo puede ser una instancia de resistencia que un componente menor del mercado y la difusión editorial. En realidad, dada la estructura de incentivos existente, es más factible orientarse a lo segundo. Por eso, la tarea del crítico puede oscilar entre la censura y la publicidad, entre establecer barreras de entrada para los extraños al campo literario y fungir como legitimador pasivo de prestigios mercadológicos, centrándose en la calificación de novedades, dejándose guiar por la agenda de las editoriales y personalidades poderosas, centrándose en los géneros taquilleros y, sobre todo, disimulando la argumentación y los criterios de mérito y exigencia con la profusión de adjetivos y etiquetas.

Tribulaciones de un género

Eran los años de los jóvenes creadores: las farras multitudinarias, los romances interdisciplinarios y, ni modo, las reuniones de trabajo. En una de las reuniones de los que nos decíamos ensayistas, una muchacha leyó un texto vivo, exultante, lleno de gracia y pasión, sobre un poeta decimonónico, y un integrante del grupo le dijo que *eso* no merecía llamarse ensayo porque era emocional y carecía de un aparato crítico. Le comenté al interpelador que, si se aplicaba estrictamente su criterio para descalificar ensayos, peligraba el acuñador del género, un tal Montaigne, que legó una escritura informal, digresiva, ajena a los sistemas y demostraciones estrictos y centrada en el parecer personal. El interpelador enfureció hasta las lágrimas y entendí que, además de su falta de sentido del humor, el litigante era un ortodoxo, temeroso de las mutaciones, que anhelaba encuadrar en los rasgos más sencillamente identificables a un género indomable. Ciertamente, la porosidad y promiscuidad contemporáneas entre los géneros literarios confunde a los nostálgicos del orden y les produce temores, a veces fundados, pues la liberalidad con que se conciben los géneros sin duda propicia estafas y abriga farsantes. Sin embargo, el ensayo desde sus orígenes ha sido multiforme y ha acogido bajo su generosa denominación a diversos tipos de escritura contrastantes entre sí. De modo que, más allá de, por ejemplo, la artificial oposición entre academia y bohemia, entre doctores y escritores, tanto en el campo

académico como en el literario pueden encontrarse ensayos que ensanchan perspectivas, abren vetas de conocimiento, identifican e insertan en el debate nuevas problemáticas, proponen enfoques de interpretación o, simplemente, instruyen con el solaz.

Con todo, la libertad del ensayo en los países de habla española ha estado constreñida por diversas rigideces, desde aquellas que pretendieron volverlo un género utilitario, especialista en forjar patria, hasta aquellas que quieren reducirlo al atildamiento académico, o bien, aquellas otras que lo vuelven un género mecánica y superficialmente contestatario. Más allá de las definiciones estrictas que aspiran a congelar un género y *someterlo a una función*, el mejor ensayo se revela por esa capacidad de equilibrar argumentación, intuición, visión crítica y estilo. Porque el ensayo puede argumentar con la mayor seriedad y rigor, pero también con originalidad y belleza; porque es intrínsecamente crítico pero ajeno a banderas simplistas; porque plasma la personalidad y el gusto del autor sin abjurar de la objetividad y porque busca alcanzar un público amplio, sin renunciar a la exigencia e inteligencia. El ensayo es entonces una escritura conciliadora que multiplica los sentidos del discurso, reúne saberes dispersos y rompe diversas barreras (convencionales, sociales, científicas) en busca de un coloquio más amplio. El gran ensayo guarda un aura de autodidactismo, provisionalidad y apuesta, y quienes se aventuran en este género saben despojarse de sus credenciales y cultivarlo como un ejercicio de alto riesgo, pero mayor gratificación.

Urbanidad del obituario

Un obituario es la noticia comentada de un deceso reciente y, en el periodismo moderno, tiene la función de documentar las muertes más o menos célebres con una pequeña semblanza que, a menudo, se encarga a amigos o conocidos del difunto. No todos, sin embargo, confían su posteridad a otros y un escritor que admiro, convencido de la degradación del obituario en un género venal que permite a muchos advenedizos ganarse unos pesos con el dolor ajeno, ha propuesto a su editor escribir él mismo su necrología por anticipado. Ciertamente, los géneros funerales de antaño, como la elegía, el treno o el epitafio, respondían a cánones estrictos y tenían la intención catártica o nostálgica de expresar el dolor y mantener, mediante la evocación afectuosa, la presencia del ausente. En el obituario moderno, despojado de su carácter ritual, la situación es más confusa y, dependiendo del redactor, la recordación puede oscilar entre la exaltación marmórea y la falta de tacto. De modo que, si bien a veces este género peca de indulgencia y concede automáticamente al muerto una aureola de virtud, talento o probidad, que olvida la esencial ambivalencia de lo humano, también es cierto que, en plumas dolosas o inhábiles, puede ser un pretexto para la expresión del resentimiento, el ajuste de cuentas póstumo o la simple grosería. Por ejemplo, hace un par de años leí con indignación un obituario sobre un poeta prematuramente muerto, escrito por un colega suyo que se condolía del alcoholismo del difunto,

ninguneaba su literatura y su persona y, ¡mezquindad de mezquindades!, consignaba que la última vez que se habían visto le había prestado para unas copas y el incumplido muerto no había tenido el cuidado de pagarle antes de pasar a mejor vida. Ante estos excesos, y ya que el obituario es un género de indudable nobleza espiritual, conviene evocar algunas reglas de elemental urbanidad para evitar que se convierta en una puñalada postrera a un cadáver. He aquí algunas:

1. No es válido disfrazar de condolencia una crítica moralista que condene las debilidades del muerto y enaltezca las propias fortalezas.
2. Es de pésimo gusto referirse a asuntos monetarios o potencialmente denigrantes (“le presté dinero”, “no se bañaba”, “tuve una aventura con su esposa”).
3. Es posible recordar anécdotas chuscas y entrañables, pero se recomienda no hacerse chistoso a costa del difunto.
4. Es admisible ensalzar la relación personal, pero no utilizar al difunto como pretexto para hablar únicamente de sí mismo.
5. No se vale aprovechar al muerto para promover alguna consignación política, máxime si éste nunca la sostuvo.
6. No se recomienda hacer del obituario un mero despliegue de estilo, pues es como subirse a hacer piruetas encima del muerto.

En suma, con veracidad pero también con delicadeza, un obituario debería expresar el significado de la presencia extinguida para los suyos y su comunidad así como contribuir, con la palabra solidaria y lenitiva, a aliviar el dolor de la pérdida. Por supuesto, hay personajes cuya infamia vuelve insuficiente la urbanidad y sólo la mentira, ya no piadosa sino flagrante, evitaría la exhibición de sus

defectos. Sin embargo, la mayoría de los mortales somos una frágil e inestable combinación de lo bueno y lo malo. Por eso, para mí un buen obituario es una mininovela realista capaz de recrear la pequeña épica de una vida, convocando a sufrir con sus peripecias y alegrarse con sus triunfos, y capaz de propiciar que, mediante el recuerdo de una existencia profundamente singular, sea posible reconocer la de muchos.

Año 2050: no más laureles para Virgilio

El viejo y desencantado poeta leyó la noticia de que los pocos juegos florales que quedaban en el país serían cancelados como parte del acuerdo de austeridad intermunicipal que buscaba recortar gastos superfluos. En los últimos años, desaparecidos los reconocimientos de mayor prestigio, los juegos florales se habían convertido en el último refugio de la muchedumbre de poetas supervivientes. Vanguardistas, retroguardistas, experimentales, tradicionalistas, visuales u orales, el puñado de personajes que todavía se atrevían a denominarse en público poetas se apeñuscaban para presentar sus trabajos en esos antaño despreciados concursos municipales. Eran el último vestigio de ese vínculo de ignara admiración que la clase política había establecido con la poesía: a falta de una estrategia que fomentara editoriales y creara nuevos públicos, pulularon premios y certámenes, y era tal su profusión que aun los bardos más mediocres podían presumir un abultado historial de reconocimientos.

Él mismo era un poeta laureado, había trabajado febrilmente para administrar su talento y era hábil para vender imagen, forjar relaciones y cobrar favores. Su fama, sin embargo, nunca había correspondido a su ambición y a la percepción inicial de sus dones y, pese a su maniático activismo, se sentía continuamente desplazado. Era, en esos raptos autodestructivos de envidia, cuando sospechaba que todos los pecados venales de la literatura —el

narcicismo, los celos profesionales enfermizos, la delirante autopromoción (la humillante pergeña de reseñas)— se habían superpuesto a su pasión original por leer y escribir. Pensó en su juventud metamórfica y en los arquetipos grandiosos que creyó encarnar: el romántico profeta juvenil, que afirmaba la predestinación artística y escribía en busca de verdades reveladas; el bardo comprometido que reservaba al poeta un papel exultante en la revolución y la nueva sociedad; el poeta posideológico, divertidamente desilusionado, y su poesía llena de trucos y guiños. Sin embargo, en su fuero interno admitía que esas máscaras ocultaban al personaje más real: el poeta que vislumbraba su propia mediocridad e indigencia material y espiritual, el que no tenía tiempo para leer, el que no atinaba a escribir una página en prosa, el de imágenes manidas y oído defectuoso, el que escondía los títulos de sus competidores en la librerías, el que buscaba aprovecharse de sus alumnas en los talleres de escritura creativa, el que vivía de canonjías, préstamos o hasta pequeños hurtos en las bibliotecas de sus amigos.

En verdad, se vivía un crepúsculo de la poesía y en el cada vez más escuálido medio artístico el poeta era un paria, un vejestorio estético cuya oferta carecía de demanda. A lo largo de todo el siglo XXI, la poesía se había consolidado como un arte de invernadero, alejada del gusto, la educación y los códigos de las nuevas generaciones. Las comunidades poéticas se habían fragmentado en gavillas cada vez más pequeñas, pero no se trataba de un arte de minorías que profesara rigor y rebosara fuego novedoso: los grupúsculos practicaban una ciencia del bluf y una poesía epigonal, aludían a las licencias del experimentalismo y la intertextualidad para plagiar y facturar vacuos criptogramas, o bien, encarnaban un vitalismo adolescente de gestos proyectos. No sólo era la falta de inteligencia u oficio de muchos poetas, sino el agotamiento de una expresión que perdía la fe en sus poderes. Una poesía desprovista de memoria, agotada de recursos, sin conciencia de su capacidad de conmoción sobre el

lector se resignaba a la parodia, la ironía o la confesión escandalosa, a la risa congelada o a la mueca de hastío. La lírica de la primera mitad del XXI era la expresión de un yo muerto, el producto estéril de una tierra baldía. No era extraño que sus practicantes sólo hubieran podido sobrevivir mientras se mantuvieron los subsidios oficiales. Porque al arte yerto de la poesía lo acompañaron los peores incentivos materiales e institucionales: feroces disputas por los bienes y reconocimientos, prestigios hechizos, pomposidad y resentimiento en el discurso público del poeta, crítica inexistente. Sin cánones, códigos de identidad o exámenes críticos, la poesía debilitó sus filtros y estándares y, más que nunca, las relaciones personales se volvieron la clave para el ascenso en el pequeño Parnaso y para el goce de sus exiguas recompensas. Virgilio Sánchez trató de evocar aquellos cafés y bares donde se reunía con sus amigos, pensó en la época en que la vida artística era sinónimo de iluminación y luego de revolución y luego sólo de bohemia, pero de la buena, recordó su porte y su aliento alcohólico abriéndose paso en las fiestas y las mujeres con las que le tocó en suerte yacer en las borracheras. Leyó la noticia otra vez. Ahora sí, ni en el pueblo más polvoso, nunca más el poeta sería coronado con laurel por la reina de la belleza.

Camino de la Elefanta

En una fila de despojos, que se desplaza con la lastimosa y desesperante lentitud de un gusano, conviven niños macrocefálicos, animales hambrientos, parias, viudas y leprosos. Si se acercan a algún restaurante son ahuyentados con picas. Una de mis interlocutoras me acaba de decir que, en este país, las instituciones de derechos humanos han adquirido una fuerte influencia; otra me dice que el concepto de filantropía no existe en una religión que acepta el karma y la reencarnación; yo tengo una mezcla de perplejidad, calor y sed. Dice Michael Walzer en su memorable *The company of critics* que una de las virtudes intelectuales más apreciadas y escasas es el buen ojo, es decir, la capacidad de ser medianamente realista, honesto y empático, de tal manera que se pueda rebasar el a menudo difícilmente franqueable vidrio de nuestros intereses, prejuicios morales y fijaciones culturales. La mirada no tiene que aspirar a la exactitud de la medición científica, puede incluir las convicciones, sentimientos y hasta resentimientos personales (siempre y cuando los reconozca y acepte) y puede hacer una virtud de su subjetividad. Tal vez en pocas experiencias, como el encuentro con la India, es tan difícil desplegar esta virtud intelectual de buen ojo y, si uno atiende a la mirada de los viajeros y observadores eminentes, pocos países despiertan opiniones tan contrastantes. Donde unos ven las tradiciones más elevadas de espiritualidad, otros ven ignorancia y molicie; donde unos ven la coexistencia de civilizaciones y religiones, otros

ven el conflicto perpetuo entre fundamentalismos; mientras unos ven una ventana al futuro, otros ven la memoria de la opresión y la rémora del tradicionalismo.

En el plano de las aproximaciones intelectuales y literarias, desde las visiones lúcidas y entrañables de Mircea Eliade y Octavio Paz hasta el feroz pero agudo ajuste de cuentas de V.S. Naipaul, pasando por el deslumbrante ejercicio de refabulación de Roberto Calasso o el apenas adquirido y hojeado *Elefanta suite* de Paul Theroux, las perspectivas pueden ser radicalmente distintas y pasar de la revelación a la repulsión y el rencor. Más allá de sus diferencias, hay en estos escritores la fascinación razonada, el equilibrio o la crueldad de la inteligencia, la belleza del estilo, el humor o la pasión que permiten superar las visiones tópicas y hacer de su India un espacio literario hospitalario y reflexivo. De modo que la pluralidad de visiones surgidas de estos autores nos recuerda que, acaso como ningún otro, la India es un territorio que se resiste a las generalidades del turista que cree que el dinero invertido en sus vacaciones lo vuelve un intérprete autorizado de la historia e identidad del lugar que visitó. En los primeros vislumbres, la India sólo admite un honesto “me gustó o no me gustó”, o mejor un “esto me dio asco, esto me irritó, esto me conmovió y esto otro de más allá puede que me cambie la vida”.

Diarios indios

Para Hayd  Zavala

Hábil, la perra negra ha logrado arrastrar el cadáver de un feto a la orilla del río, desgarrando, empezando por el cerebro, el cuerpecillo que, pese a su podredumbre, todavía es capaz de manar sangre roja, y lo devora con avidez y miedo a sus congéneres. La extranjera registra esta escena como parte del ciclo de mutación de las carnes. Chantal Maillard (1951) es una poeta y filósofa española de ascendencia belga, especialista en pensamiento y cultura orientales, autora de notables volúmenes de poesía que combinan solidez conceptual e intensidad vital; de libros sobre filosofía y estética orientales, y de un puñado de textos que escapan a la definición genérica. Los *Diarios indios* (Pre-Textos, 2005) son ejemplo de esta escritura multiforme donde se mezclan el apunte filosófico y confesional, donde una imagen y una reflexión conviven con naturalidad. Se trata de las notas de la autora durante su estancia en tres ciudades indias: Jaisalmer, Bangalore y Benar s. Los diarios están escritos con una prosa diríase terminal, desde una identidad en vilo, que ha pasado previamente por las experiencias del despojamiento, la renuncia y el autoescarnio: “Quise volver a divisar mis propias murallas, mi ciudad interior, y derrumbar de nuevo sus almenas demasiado fortificadas [...] Todo estaba tan tranquilo, tan protegido, que empezaba a dar asco”.

La perspectiva de Maillard oscila entre el miedo y la simpatía, entre la repulsión y el afecto, entre la observación imperturbable,

casi científica (a la vaca ciega, a los descarnados, a los famélicos, a los niños malévolos y rapaces) y la compasión. Con una iluminada crudeza, con un énfasis en la sangre, las heces, los desechos, la suciedad, el hambre, la mortalidad y todos los jinetes del reino de la necesidad, Maillard escribe un libro fascinantemente denso, al mismo tiempo naturalista, intelectual y espiritual. Porque no sólo registra cruel e intensamente el paisaje físico y humano, no sólo aventura reflexiones estremecedoras, sino que indaga (y denuncia) el proceso de sus propias pasiones y pensamientos: “Doy lo que me pesa, lo que me sobra, lo que no me hará falta y me llevo su sonrisa burlona a mis espaldas, su desprecio y ese olor punzante: el olor de su miseria, de su larga miseria”. Y es que, parece sugerir la autora, si la alteridad se muestra de manera ostensible ante una cultura extraña, también somos extranjeros en nuestro propio país y en nuestra propia mente y cuerpo. A lo largo del libro se asiste entonces a un arduo y a menudo doloroso proceso de higiene espiritual y lingüística, de deturpación del yo (“Viajar es tomar distancia del *mi*”) y de clarificación del concepto. No es fácil afrontar una escritura tan aguda y despiadadamente introspectiva, y quienes, confundidos por el título, busquen la mirada complacientemente extasiada del turista se encontrarán con un libro exigente, que los conmina a hurgar sus propios abismos para, con un poco de suerte, encontrar vislumbres de salud y de verdad.

Zona *freak*

Oda didáctica

Quizá le llamó la atención en alguna taberna: adulto con cara y modales de niño, una exagerada urbanidad que, en sus movimientos torpes y nerviosos, denotaba las secuelas de haber pertenecido a una familia fífi. A simple vista, su figura parecía solitaria, oscura y atormentada. Cierta, nace en el crepúsculo de un siglo, a los cinco años queda huérfano de padre, su madre pronto contrae nuevas nupcias y es abruptamente arrancado del trono familiar y transferido a un país lejano. Recibe su educación en lengua extraña, golpes con exabruptos extranjeros, lecciones guturales que, al principio, no entiende. Ya hecho hombre, es un decir, inicia carreras, oficios y negocios que fracasan invariablemente y se gana la vida escribiendo aburridas cartas comerciales. Publica dos opúsculos en su idioma de adopción y, en lengua madre, un libro de imaginiería patriótica, al que un concurso oficial da una bicoca. Su presencia oscila entre el escándalo y el anonimato, participa en algunas de las principales publicaciones del vanguardismo de su época; dirige una editorial que publica textos controvertidos; coquetea con el ocultismo y protagoniza un extraño episodio con un famosísimo seductor, espía y mago. Más allá de estos puntos de inflexión, de estos pocos instantes de exultación, su vida transcurre entre la rutina oficinesca y la rutina de la taberna, muere a los cuarenta y tantos de una afección hepática, sin haber tenido esas pequeñas gratificaciones: familia, profesión, celebridad o casa propia.

Este personaje aloja en su mente genial y torturada a muchos seres; cuatro en especial quieren figurar como poetas: uno, el que firma con su propio nombre, llamémosle ortónimo, cultiva un peculiar desarreglo de los sentidos, una sensación de desarraigo e irrealidad, desmemoria y confusión que, sin embargo, aspira, a través del extravío, a la plenitud. De los que tienden a denominarse heterónimos, uno, Alberto, es un poeta sereno, que canta a las cosas simples y profesa un panteísmo modesto, casi campirano, atado al terruño y lo cotidiano. Uno más, Ricardo, se le parece un poco, es bucólico, pero de aires romanos, crea una poesía de la fugacidad de la vida que recomienda la morigeración y la renuncia a las pasiones, para no sufrir no hay que desear. El otro, Álvaro, es un futurista, de un ánimo eufórico, a ratos demasiado estridente y enfadoso, que se expresa en una celebración nihilista del progreso, en una delección casi lasciva con los símbolos de lo moderno. Hay otros, muchos otros que se expresan por la pluma de este discreto bebedor: poetas, prosistas que hacen diarios de sus desasosiegos, pensadores políticos de filiaciones monárquicas, economistas reaccionarios, críticos, magos, polemistas, a veces meros parroquianos imaginarios con los que él prefiere entablar conversación, antes que con los parroquianos verdaderos. Todos encarnan, dentro del hombre que apura su copa, una república intelectual heterogénea, con sus aspiraciones de grandeza y autonomía, con sus idearios estéticos y credos vitales contradictorios, con sus debates, admiraciones y rencillas. El tabernero, ajeno al mundo que bulle delante de él, mira el reloj, se da cuenta de que es hora de cerrar, y, sin preguntarle, sirve la última copa para el señor Fernando Pessoa.

Silencio: Shusaku Endo

Para Noé Rodríguez

El difícil encuentro entre el catolicismo y la cultura japonesa pero, sobre todo, la complejidad y aridez de las revelaciones divinas son temas que marcan la obra del excéntrico y deslumbrante escritor japonés Shusaku Endo (1923-1996). *Silencio*, su obra más famosa, es la reconstrucción del viaje de tres sacerdotes portugueses a Japón en el siglo XVII, época de encarnizada persecución a la religión católica y, más allá de su imponente recreación histórica, plantea de manera franca y violenta el tema de los vericuetos y vacilaciones de la fe individual. No se requiere más que una glosa de la anécdota de esta impresionante indagación en la fe. Sebastián Rodrigo y otros dos jóvenes jesuitas han quedado asombrados con el rumor de que su admirado maestro Cristóbal Ferreira, quien por décadas había misionado en Japón, finalmente incurrió en apostasía tras ser atormentado. Convencen a sus superiores de que los dejen partir a ese país para averiguar la verdad y volver a prender, predicando clandestinamente, la semilla de la fe. En el trayecto, uno de los misioneros enferma y sólo pueden viajar a Japón Rodrigo y el otro jesuita. Llegan a un pequeño poblado, los habitantes son cristianos y los acogen. El escondite es infrahumano, la comida horrible, la grey torpe y maloliente; no obstante, ellos se sienten felices de los frutos de su predicación. Pronto, sin embargo, las autoridades sospechan, los lugareños son atormentados para que los delaten y el miserable pueblo, arrasado. Los sacerdotes huyen

por separado, Rodrigo es entregado por el guía, mientras que su compañero muere. Comienza el cautiverio, sus captores son casi benévolos y el señor de Ishiguro, el perseguidor de los cristianos, es un hombre afable y astuto. Lo conmina suavemente a apostatar, aunque cada vez que se niega los campesinos devotos que comparten su cautiverio son muertos de manera espantosa. Rodrigo se exaspera ante el horror, duda, le duele el silencio de Dios.

Una noche lo llevan con el padre Ferreira, quien aparece vestido y peinado a la usanza japonesa, ahora tiene nombre nipón y lo obligan a escribir un tratado contra el cristianismo. Ferreira invita a Rodrigo a apostatar, éste rebate a su antiguo maestro; su debilidad y humillación lo llenan de fuerza, más que nunca está decidido a soportar. Sin embargo, lo encierran en un calabozo y lo enfrentan a unos cristianos que agonizan por desangramiento y que sólo serán salvados por su apostasía. La compasión por los suplicados, el miedo de sufrir el mismo tormento, el instinto de conservación, la noción de que el máximo sacrificio es la propia humillación, algo de esto lo lleva a apostatar. Le acercan una imagen casi irreconocible de Cristo y la pisa, sin saber si siente dolor u orgullo. El padre Rodrigo sobrevive treinta años a su renegación, adopta nombre japonés y acepta a una viuda que le ofrecen como esposa, delata posibles cristianos y escribe diatribas contra su antigua religión. Junto con Ferreira son dos apóstatas legendarios que despiertan tanta curiosidad como desprecio. Sin embargo, Rodrigo, o San'emon, como se llama ahora, piensa que, a su manera, sigue amando a Cristo y que todo lo sucedido ha sido indispensable para descubrir ese extraño modo de amar.

Emilio Adolfo Westphalen: resplandor en las catacumbas

El conocido arquetipo del poeta como médium de una fuerza creadora superior y misteriosa ha sufrido encarnaciones grotescas, pero también asunciones de una pureza y honestidad ejemplares. El escritor peruano Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001), que fue por muchos años un clásico de las catacumbas, creó una personalidad y un modelo de inspiración poética basados en la búsqueda de la iluminación. Westphalen es parte de una constelación de poetas hispanoamericanos (a la que también pertenecen, entre otros, Octavio Paz, Enrique Molina, Olga Orozco, César Moro y Blanca Varela) que emprende una lectura autónoma del surrealismo y renueva una poética que, en Europa, había comenzado a degenerar en un rígido programa y en un culto a la personalidad. No es extraño que, gracias a estos autores, muchos de los frutos más vivos y ricos de la semilla surrealista germinen en Hispanoamérica. Impulsor de revistas, traductor, crítico de pintura y de poesía, intermediario y modernizador de las artes en su país, Westphalen fue un poeta precoz y escueto que, tras publicar dos pequeñas ediciones en los años treinta, *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*, las cuales en su conjunto apenas alcanzaron trescientos ejemplares, no volvió a publicar un libro en varias décadas. ¿Por qué extraño mecanismo de transmisión verbal un par de folletos es capaz de sustentar un prestigio legendario? ¿Cómo es posible mantener un voto de silencio por tantos años?

La parquedad y el largo mutismo poético de Westphalen, roto a partir de los ochenta con diversas reediciones, recopilaciones y unas cuantas entregas de brevísimos poemarios, tienen que ver con su actitud reverencial hacia la poesía, a la que no concibe como un oficio o como mera voluntad de forma, sino como una suerte de trance prodigioso. En este sentido, Westphalen practica una estética de la humildad que concibe la experiencia poética como una disponibilidad a escuchar esas voces enigmáticas mediante las cuales se supone que la musa visita a sus elegidos. De ahí que, como denota en sus escasas pero luminosas reflexiones sobre poesía, establezca un matiz con respecto a sus propios maestros y en lugar de métodos un tanto mecánicos como el “automatismo psíquico puro”, que defendían algunos surrealistas franceses, conciba el acto creativo como algo ciertamente cercano al automatismo, pero más complejo por su exigencia ascética y su colindancia con el silencio: un estado de suspensión de la conciencia, de apertura interior y de comunión con las cosas que propicie la visitación de la poesía. Si en su primer libro, *Las ínsulas extrañas*, Westphalen practica un discurso todavía evidentemente subsidiario y su mérito radica más en el entrenamiento verbal y analógico que en el producto, a partir de *Abolición de la muerte* transfigura las influencias externas en un discurso que entreteje los tonos y las voces poéticas formativas con la imaginería surrealista y que funde la experiencia visionaria con el sentimiento místico y erótico. Por supuesto, no debe buscarse en Westphalen una obra perfecta: su poesía muestra las virtudes y peligros de una concepción iluminista del oficio y, aun en su brevedad, se trata de una producción desigual. Con todo, la seducción clandestina que Westphalen ha ejercido en sus lectores se debe, más que a una obra monumental, a una lectura personal y entrañable de la vanguardia que, en tiempos de locuacidad y pirotecnia, busca vigorosamente restituir el misterio de la inspiración y la integridad del oficio de poeta.

Michael Hamburger

Nacido en Berlín en 1924, Michael Hamburger emigró a Inglaterra desde la infancia y ha desarrollado una carrera académica tanto en su país de adopción como en Estados Unidos. Traductor connotado, Hamburger es un vínculo entre diversas tradiciones culturales y uno de los máximos difusores de la literatura alemana desde Hölderlin, Goethe y Rilke hasta Celan, Enzensberger y Sebald. Igualmente, Hamburger es autor de una obra crítica apreciada de la cual el título más conocido es *Truth of poetry*, de 1969, que estudia la naturaleza de la verdad poética mediante un análisis de la obra de algunos de los principales poetas modernos de Europa y Estados Unidos (hay traducción: *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, México, FCE, 1991). Michael Hamburger ha conjugado, pues, una biografía en esencia libresca con la vocación extrañamente ascética de su poesía. Por desgracia, el conocimiento de su obra poética no ha trascendido la órbita inglesa al grado que merece y, que yo sepa, en México sólo hay un libro de Hamburger, publicado hace ya muchos años (*Antología*, El Tucán de Virginia, 1988). La poesía de Hamburger, como la de cualquier gran poeta, es un diálogo con la tradición y deja ver la voz y el peso de sus autores predilectos como Hölderlin, Celan y, sobre todo, Eliot, pero es también una indagación sobre el propio oficio, una reformulación de la clásica pregunta de posguerra sobre la capacidad de crear poesía con un lenguaje vaciado de sentido por

la trivialidad y la barbarie. Porque, como sugiere Hamburger en su estremecedor poema sobre el campo de concentración de Treblinka, algo de humanidad se pierde en la simple supervivencia, después de las experiencias límite de violencia e irracionalidad.

Vivir era la ley, aunque vivir —y no sólo aquí—
fue escupir cientos de veces sobre nuestros propios rostros,
borrarnos de la creación, dispersarnos como polvo,
comer hierba, y el estiércol que abona la hierba.

Así, un tema recurrente en la poesía de Hamburger es la posibilidad de generar significado, de acercar la palabra a la realidad. No es raro, por eso, el énfasis que el poeta pone en resaltar la materialidad del mundo y el parentesco olvidado entre el individuo y la naturaleza. Sus innovaciones entonces no caen tanto en la esfera de la forma sino en la de la percepción poética, y Hamburger observa el poema como manifestación de una realidad orgánica y de un orden más vasto. No se trata, sin embargo, del paisajista que utiliza la naturaleza como un mero motivo o del ecologista que la utiliza como discurso, sino del artista que, mediante la agudeza de la observación y la revelación, recuerda al individuo su pertenencia inexorable al mundo, su mortalidad, su vulnerabilidad y, dentro de estos límites, su grandeza. Para el poeta, la recuperación del mundo por el hombre no reside en su extraordinaria capacidad de manipulación y transformación tecnológica, sino en un ejercicio de introspección y desprendimiento del yo que permita una experiencia de comunión, aunque sea efímera. De ahí su crítica, llena de delicada ironía, a la afectación del oficio poético, que intenta no sólo desacralizar la escritura, sino poner en su justa dimensión la idea de la poesía como poder sobre la palabra. Si la poesía moderna reserva al poeta el papel activo en la relación con la palabra, Hamburger parece abogar por un papel activo-pasivo. Para Hamburger, el poeta

debe contar con la capacidad de atención, de rondar las cosas, y con la capacidad receptiva para dejarse irrumpir por los sonidos, por los colores, por los aromas y por todas esas emanaciones inusitadas del mundo que pueden captarse en un estado de contemplación. Por supuesto, esta arenga moral antimoderna no pasaría de ser un mero aspecto pintoresco si Hamburger no alcanzara, en sus mejores textos, una concreción radical de la poesía como experiencia recuperada. El poema “Palabras” es una síntesis de la coincidencia, en Hamburger, entre poética y poesía; las palabras sólo son cuando son poseídas por las cosas o, mejor, el poema debe convertirse en un acto de desaparición del individuo, de aparición del espíritu impersonal y concreto de la poesía, de inminencia y resplandor del mutismo:

Extraño oficio, lo admito:

convertir algo en palabras para que las palabras traduzcan esas cosas; poniendo en movimiento las palabras para que las palabras traduzcan el movimiento

¿Pero palabras sobre palabras

sobre cosas? Puedo actuar sin ellas.

Mira: el juego del arbotante con las ramas del árbol movidas por

[el viento.

Escucha: un búho. Y aquellas voces —es la hora en que todo se cierra.

Y huele: el café hirvió hace dos minutos.

Julio Ramón Ribeyro: un clásico discreto

Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) fue un autor que se mantuvo alejado de los temas y las formas de entonación más rentables en la literatura latinoamericana del siglo xx (la gran fabulación, la novela histórica, el realismo social) y elaboró una obra de tono menor, fincada en el poder de observación y la filigrana prosística. Aunque Ribeyro fue un polígrafo, la denominación inevitable cuando se piensa en su figura es la de narrador, no sólo porque la narrativa constituye la parte más copiosa de su obra sino porque todos los demás géneros que cultivó (el ensayo literario, el teatro, la prosa apátrida, que es una prodigiosa mezcla de aforismo, diario y pequeño relato) tienen esa plusvalía de alguien que sabe indagar el alma de los hombres y contar sus peripecias. Su escritura puede partir de situaciones arquetípicas o triviales, no hay en Ribeyro ansia de originalidad, pues lo que importa es la ejecución artesanal del relato, la capacidad de contar algo quizá muchas veces contado, pero con una inflexión y una emoción distintas. Por ejemplo, uno de sus relatos más impactantes —“La juventud en la otra ribera” — parte de una anécdota previsible en la que un avejentado burócrata peruano, que viaja a París por primera vez en su vida, se deja seducir por una estafadora que lo robará y lo matará y, aunque hay un tácito apercebimiento de su destino, prefiere continuar con ese luminoso y fatal simulacro de seducción antes de volver a su oscura rutina. La virtud de este relato no está en lo novedoso de la

trama sino en el dramatismo y exactitud narrativa con que se des-
pliega un sino inexorable.

De modo que la literatura de Ribeyro puede abreviar en los más diversos motivos, ya sea el jocoso “Sólo para fumadores”, donde a través de su afición al tabaco hace una sucinta y entrañable autobiografía, ya sean sus obras de teatro, en las que las anécdotas más sencillas se convierten en pretexto de reelaboraciones llenas de virtuosismo; ya sean sus semblanzas de escritores peruanos, como Ricardo Palma o Abraham Valdelomar; ya sean sus estampas históricas, en las que, a la manera de Schwob y Borges, reimprime vida y emoción a los hechos de personajes célebres (un desliz del Marqués de Sade, el atroz sufrimiento del exilio de Ovidio). La capacidad de Ribeyro para trazar o, mejor, revelar caracteres y psicologías, la economía y elegancia de su escritura, su sabor que mezcla la erudición con el giro popular, lo hacen un escritor de extraña afabilidad, pero además de esas virtudes estilísticas, su mirada, a la vez irónica y compasiva, misantrópica y cordial, le permite captar la complejidad y hondura humana de cada gesto, de cada dilema que enfrentan sus personajes. Por eso, en la medida en que muchos fastos literarios que lo opacaron desaparecen, la obra de Ribeyro brilla más en su penumbra y adquiere la dimensión de un discreto clásico.

Robert Walser: del uso de la letra pequeña

En los extremos del lenguaje literario pueden encontrarse, por un lado, un idioma hecho de clichés que se utiliza para la creación en serie y, por el otro, un lenguaje torturado al límite, casi un idiolecto, en el que se confunden, muchas veces dolorosamente, estilo y vida. Porque para que el estilo se vuelva una inscripción vital, no hace falta retacarlo de experiencias y confidencias sino, al contrario, se precisa un ejercicio de despojamiento y renuncia a la vida corriente. Robert Walser (1878-1956) es un autor con todos los desdichados atributos del escritor radical, que no tiene otra opción que la renuncia: cero éxito mundano, biografía borrosa, presumiblemente desdichada, y el indispensable componente de locura. Como dice W.G. Sebald en *El paseante solitario*: “Las escenas que nos han llegado de la vida de Walser son tan lejanas que realmente no puede hablarse de una historia o una biografía; más bien, me parece, de una leyenda”. En esta existencia fantasmal, marcada por la pobreza, el fracaso, la errancia, la soledad y las manías, la escritura se vuelve una historia de vida no confesional. Walser practica un arte educadamente temperado, caracterizado por rasgos como la gracia infantil y profunda de la prosa; el virtuosismo de la digresión, que pareciera eludir el acontecimiento, y la naturalidad, meticulosidad y elegancia con que se plasman las situaciones más atroces y las personalidades más atormentadas. Los rasgos de estilo de Walser, ese amor por el detalle, esa compulsión y compasión por las cosas

y seres menudos y raros, no son un hecho desvinculado de la vida, sino una opción por el empequeñecimiento y la anonimia.

A lo largo de sus libros, príncipes idiotas, enajenados afables, marginados pacíficos hacen de su excentricidad un paradigma moral. No son locos, sino, como dice Walter Benjamin: “Son figuras que han dejado atrás la demencia y por eso siguen siendo de una superficialidad tan desgarradora, tan completamente inhumana, imperturbable”. Quizá ninguno de sus libros revele el estilo-vida de Walser como la novela *Jakob von Gunten*. El protagonista es un descendiente de una buena familia que, en un acto aparentemente absurdo, quiere anularse como individuo y aprender el olvido de sí mismo. Para ello, se matricula en el instituto Benjamenta, donde se prepara la servidumbre y cuya propaganda garantiza egresados capaces de abominar cualquier valor propio y de obedecer órdenes contradictorias y despóticas. Se ha dicho que los alumnos del instituto Benjamenta son un retrato del hombre masa, del don nadie, del niño perpetuo que se deja dominar por fuerzas irracionales, desde la charlatanería política hasta la publicidad. Ciertamente, retrato aterrador del súbdito que habita en la personalidad autoritaria, Von Gunten puede ser, también, lo contrario: un héroe de la inversión de valores, que practica una ascesis, una mortificación del albedrío mediante la prueba del sometimiento y la humillación. La degradación de las aspiraciones normales para un hombre de determinada clase social sería entonces una forma paradójica de defensa y reconstrucción del individuo rebelde, una parábola irónica de la libertad y un gesto de soberanía que, con una diminuta escritura-protesta, desafía las convenciones mayúsculas.

Suite inglesa, de Julien Green

La *Suite inglesa*, temprana obra del prolífico escritor americano-francés Julien Green (recién reeditada por Ariel), se apropia literariamente de cinco figuras de la literatura anglosajona: Samuel Johnson, William Blake, Charles Lamb, Charlotte Brontë y Nathaniel Hawthorne. Estas aproximaciones biográficas son relatos tejidos con penetración y maestría narrativa; ejercicios de admiración, empatía y compasión; perlas de la escritura sintética y didáctica que invitan no sólo a la lectura, sino a la comunión con los biografiados. Se trata de un libro en el que abundan los caracteres excéntricos, las situaciones trágicas, las vocaciones que asumen el arte como un asidero vital y como un sacerdocio laico. El libro inicia con el retrato de Samuel Johnson, el desmesurado erudito y charlista, y el amistoso hechizo que ejerce sobre su célebre biógrafo James Boswell. Sigue con el esbozo de William Blake, ese artista total, esa alma tan esplendente como desvalida, que oscila entre la iluminación y la charlatanería. Continúa con la desfavorecida vida del dulce y frágil Charles Lamb, tan ligada a la decadencia familiar y a la historia sangrienta de su amada hermana María. Si la vida de Lamb es triste, la de Charlotte Brontë parece una burla extrema a la esperanza, una maldición familiar en la que cada tregua, cada atisbo de goce es borrado por una desgracia más cruel y desgarradora. Finalmente, la vida huraña y breve de Hawthorne corona esta galería de desdichados eminentes.

Julien Green no escribe con nuevos datos ni hipótesis, el talento narrativo y la amistad invertida en estas biografías amplían, más que cualquier registro histórico detallado, las dimensiones humanas de sus biografiados. Los escritores abordados no son *sus objetos de estudio*, sino sus hermanos de vocación. Porque estos literatos representan no sólo paradigmas estilísticos, sino destinos trágicos que se afirman en las circunstancias más difíciles, en medio de las dudas y conflictos interiores más apremiantes, enfrentándose a un mundo hostil y sin sentido. El escritor que ama Green es una suerte de marginal y condenado, y el despliegue de su arte conlleva una prueba similar a la que sufren ciertos espíritus religiosos. Ciertamente, algún remilgoso podría decir que hay en este libro un anticuado tono romántico y una proyección del aislamiento y el pesimismo que experimentó el propio Green; pero, precisamente por eso, los retratos generan esa sensación de hermandad que surge cuando la angustia y el sufrimiento ajenos recuerdan la propia fragilidad y la propia incertidumbre. Por lo demás, no se trata de un mero martirologio; la elegancia y humor del biógrafo no abusan de la capacidad de compasión del lector: sus personajes son trágicos, no patéticos, soportan con dignidad su desgracia, preservan un paradójico y orgulloso optimismo y encuentran en la penuria fugaces pero intensos momentos de dicha. Como dice Green acerca de la adversa suerte de Lamb:

La vida no le ha ahorrado ninguna prueba; ha comprendido muy bien que lo más prudente era resignarse, atemperar su desesperación con pequeñas alegrías, placeres humildes, y eso es lo que hizo. No siempre es feliz, pero no está descontento, y da gracias a Dios por los días de paz que le permite disfrutar.

El emblema Rimbaud

Hay artistas que aparecen como una necesidad, ofrecen una respuesta, un exabrupto o un grito y aunque su genialidad les impide crear escuela (¿qué se puede aprender de una explosión?) implican una enseñanza ética, un ejemplo de rebelión, huida o autodestrucción. Es muy conocida la historia de su vida: Arthur Rimbaud nació en una ciudad pequeña, asistió a la escuela local, aprovechó sus lecciones de francés y de latín, fue un adolescente con talento inasimilable y malas costumbres, hizo un temprano recuento de la poesía de su época, escribió una carta cortesana para Verlaine, el ingenuo bardo cojo, a quien sedujo. Luego de protagonizar peleas vergonzosas con su amigo y de revolucionar la poesía con unos cuantos libros inclasificables y deslumbrantes, Rimbaud abandonó Europa, vivió su aventura en África, siempre lamentándose; hizo pininos en los negocios sucios, enfermó de cáncer en una pierna, se hizo trasladar a la patria y murió rodeado de su repudiada familia. Rimbaud, con sus desdichados avatares, es un mito libertario, una expresión de la religión del arte y un genio que destila originalidad y audacia y que ha representado, para muchos lectores y aprendices de feligreses, los poderes poéticos de la rebelión, la dignidad artística de romper las reglas y esa suerte de santidad a la inversa que consiste en despeñarse en el abismo.

Cierto, esta imagen sublime se ha visto expuesta a los peligros de la vulgarización y la comercialización. Muchas veces, la idea del rebelde moderno pretende adquirir legitimidad en Rimbaud,

a quien no sólo se le achaca ser padre de la gran poesía moderna, sino padrastro de las escuelas activas y de cantantes de rock. Quizá por eso la poesía de Rimbaud es materia de saqueo tanto por parte de los grafiteros antisistema del 68, como por parte de los creadores de anuncios de publicidad, y es habitual que la conocida imagen del joven Rimbaud, con el rostro gracioso y la mirada perdida en lontananza, figure en las alcobas de los adolescentes sublevados junto con los carteles del *Che* Guevara y de algunos astros musicales. La realidad del Rimbaud humano es mucho más modesta, pero más entrañable, que esta imagen cursi, mediatizada por ideologías y rebeldías programadas. Recuerdo, por ejemplo, un artículo de José de la Colina, en el que vapuleaba erudita y cariñosamente al poeta y, además de que contrastaba su empresa con la de Mallarmé o desmentía lugares comunes de la crítica, como el de su descubrimiento del poema en prosa, señalaba la curiosa paradoja de que el héroe aventurero sea el niño grande y frágil que, tras cada escapada o aventura fallida, vuelve a los brazos protectores de la madre y de la hermana. En efecto, el Rimbaud hecho apóstol de la aventura por los contestatarios es una ficción abusiva y me quedo con el drama del muchacho que se interna en la selva literaria y en la jungla real para traficar con armas y poemas; del poeta que quiere que su actitud acompañe su obra, del humillado hijo pródigo que, en los momentos de enfermedad y desamparo, vuelve a las latitudes odiadas pero seguras de la dimensión familiar. Aunque Rimbaud se utilice como emblema en escuelas de intrépidos, quizá sea más exacto admirar en su figura la dignidad del fracaso, la grandeza de las tareas y las obras inconclusas.

Marcel Schwob medita

Estilista obsesivo, historiador aficionado, aventurero sombrío, Marcel Schwob (1867-1905) es una personalidad literaria compleja y entrañable. Se trata de un autor de vida y obra breves que, sin embargo, abre innumerables vetas; de un aristócrata del espíritu que es, al mismo tiempo, admirador de los arrabales y las hablas patibularias; de un devorador de bibliotecas que, no obstante, es capaz de realizar viajes casi suicidas para ratificar una admiración literaria. Pese a que la existencia de hombre culto y bien avenido abunda en momentos de aventura (sus enamoramientos tempestuosos en teatros y lupanares, sus extenuantes viajes a Samoa para buscar la tumba de su admirado Robert Louis Stevenson), la materia de la obra de Schwob es fundamentalmente libresca y consiste en diálogos con la historia, en indagaciones en la tradición literaria o en ejercicios de imitación y renovación. En una época de titanes grandilocuentes, Schwob es un escritor que cultiva miniaturas, se empeña en la palabra exacta y aspira a la impecable brevedad. Con todo, Schwob es autor de un variado conjunto de obras que sintetizan tradiciones, avizoran nuevos rumbos y conforman toda una literatura, desde la fantasía gótica y la imitación helenística hasta la lírica naturalista o la fabulación histórica. Piénsese en sus cuentos, donde acude al misterio como un pretexto para plasmar la inquietante cercanía del individuo con lo inefable; o en *El libro de Monelle*, donde con el retrato de la pequeña obrera que se

prostituye hace un inusitadamente tierno acercamiento al mundo de la marginación y el vicio; o en *La cruzada de los niños*, donde utiliza un hecho histórico para elucubrar una epopeya delirante en la que se mezclan la fe y el fanatismo, el pavor y la inocencia; o, por supuesto, en las *Vidas imaginarias*, donde se revela que el misterio de cada individuo, por más ordinario que sea, es inescrutable, su vida irrepetible y su historia tan digna como la de los héroes que firman con letra grande.

Si, por razones que mucho se han ocupado en desbrozar los especialistas, Schwob sigue en una semipenumbra literaria como creador, menos conocido es como ensayista. Hace unos años, el FCE publicó, con el nombre de *Ensayos y perfiles*, el volumen de ensayos *Spicilege*, que reflejan su universo creativo y su personalidad. En dicha reunión aparecen, entre otros materiales, su conocida investigación sobre la vida de François Villon, perfiles de escritores, un estudio de la leyenda de san Julián el Hospitalario y ensayos y diálogos filosóficos sobre el terror, la risa, el arte de la biografía, el amor y la anarquía. La variedad de enfoques, recursos y estilos que Schwob utiliza en estos ensayos, que van del tratado histórico sobre Villon, sólidamente basado en archivos, pero aderezado con la sensibilidad del retratista literario, hasta el estudio de las vidas de santos como documentos folclóricos, o ese dechado de estilo que son sus diálogos filosóficos, ratifican al autor multiforme, tan erudito como vital; al artífice capaz de transportar a su lector, con un sutilísimo movimiento de la pluma y del alma, del refugio de la biblioteca a una trágica pelea de taberna o a una aventura insensata en un mar adverso.

La alegría contagiosa de Ungaretti

“Me ilumino, de lo inmenso”, dice uno de sus poemas más célebres: el libro es un canto a la vida, a ratos eufórico, que renueva el tratamiento de la imagen y redescubre el paisaje. Destaca que tal elogio a la alegría esté escrito, en gran parte, durante el fragor de la Primera Guerra Mundial, entre balas, mortandad y destrucción. El autor, por lo demás, es un extravagante recluta italiano que conoce su patria de oídas, pues nació y vivió en la periférica Alejandría, y apenas comienza a asomarse a Europa a través de París. Con todo, Giuseppe Ungaretti (1888-1970), así se llama el joven poeta, responde al llamado bélico de su nación imaginaria y parte al frente. En los tiempos muertos de las barracas, en el ocio cargado de tensión que puede preceder a la muerte, Ungaretti escribe una poesía dramáticamente extasiada, de un trémulo panteísmo que celebra el momento y reivindica tanto lo mínimo como lo inmenso (“Entre una flor tomada y una ofrecida / la inexpresable nada”). Hay en estas composiciones un proceso de purificación y demudación de la palabra, un sentido de economía y precisión, que lo hace contrastar con otras tendencias, ya sean crepusculares o vanguardistas, de su tiempo. El poeta busca una revelación que, más que una verdad, implica una comunión, un apercibimiento, un aguzamiento de la capacidad de atención. Ungaretti atisba el orden de un cosmos que se destruye y reconstruye, y exhibe una suerte de religiosidad nacida, antes que de la fe, de la sorpresa ante el mundo.

La alegría contiene una poesía que asimila paradójicamente su circunstancia apocalíptica y, al final, el poeta vidente se superpone al poeta del desastre y escribe un libro lleno de vitalidad y hasta regocijo. Si bien hay algunas referencias explícitas a la guerra (la estremecedora vela junto a un cadáver), acaso esa situación límite, donde no existe certeza del mañana, explique su furioso vitalismo y su irracional esperanza. Este recluta, al que no le sienta bien el uniforme, se convertirá pronto en uno de los mayores poetas y hombres de letras de la modernidad europea, escribirá títulos poéticos fundamentales como *Sentimiento del tiempo*, *El dolor* o *La tierra prometida* y vinculará la tradición poética de Occidente (de Góngora a Mallarmé, de Blake a Drummond de Andrade) mediante la traducción de muy distintas lenguas. No carecerá de grandeza y miseria histórica la vida de Ungaretti: el pacifista que parece reivindicar poéticamente la guerra (“Puedo ser un revoltoso, pero no amo la guerra. No la amaba ni siquiera entonces, pero parecía que la guerra se imponía para eliminar por fin la guerra. Eran patrañas, pero los hombres a veces se ilusionan y se alinean tras las patrañas”); el simpatizante anarquista y socialista que cae en el espejismo fascista (deja que Mussolini prologue un libro suyo); el hombre golpeado por la desgracia (la muerte trágica de su pequeño hijo en Brasil) y el ídolo de la poesía que, para algunos, nunca deja de ser sospechoso por su pasado.

Huesos de sepia: Montale

Poeta, traductor, barítono malogrado, notable crítico literario e intelectual lúcido, el escritor italiano Eugenio Montale (1896-1981) representa una especie de hombre de letras que, en medio de la barbarie y el fanatismo de las dos guerras mundiales, fue capaz de ejercer la literatura como una forma de libertad y comunión. Aunque la obra de Montale, que en 1975 le mereció el Premio Nobel, es vasta y rica en matices, muy probablemente su libro más famoso y entrañable sea *Huesos de sepia* (1925). Pese a que dicho libro se aleja de la poesía testimonial, su tono es inseparable de su circunstancia histórica: frente al discurso ascendente del fascismo en la Italia de los veinte, tan próximo a la grandilocuencia de Gabriele D'Annunzio y de las huestes futuristas, la poesía intimista, desencantada y nostálgica de Montale simboliza una reivindicación de la experiencia individual frente a los reflejos de la ideología.

Con exactitud y economía expresiva, en *Huesos de sepia* Montale asimila el paisaje mediterráneo y hace de sus viñetas un ejercicio de introspección. La sutileza en la percepción del paisaje y las emociones permite a Montale vincular lo mínimo con lo infinito y proponer una forma, casi desesperanzada, de identificación y reconciliación del hombre con el mundo. Porque Montale se pierde en el paisaje para encontrarse a sí mismo en los objetos más humildes y, al mismo tiempo, perdurables. No es extraño que esta poesía hermética y de tono menor, pero con un gran acopio de recursos

lingüísticos y un estilo intrínsecamente original, se haya vuelto emblemática del ánimo trágico del humanismo de entreguerras en Italia. Aunque esta traducción de Luis Mayer (UNAM, 2001) no incorpora el libro completo, sino una selección de veintitrés poemas que abarca un tercio de la edición original, conviene conocer una nueva interpretación de un libro clásico que, con los dones poéticos de la observación y la intuición, nos recuerda la pequeñez y grandeza de lo humano.

Antonio Porchia

Para Elena Macías

El argentino Antonio Porchia (1885-1968) es un individuo que, desde una radical extraterritorialidad de la escena intelectual, crea un género y una leyenda. Nacido en Italia, huérfano muy joven de padre (él hacía correr la conseja de que su progenitor había sido sacerdote y faltado a sus votos por amor), Porchia llega a Argentina a los diecisiete años, ignorando, como dice Francisco Hernández, “si la palabra exilio le producía nostalgia”. Corresponsable, como hijo mayor, de su madre y de seis hermanos, la escuela de Porchia son los trabajos manuales (de la carpintería a la impresión) y el duro oficio de la sobrevivencia de la prole. Su biografía, como la de mucha gente buena y anónima, es parca en acontecimientos: ayuda a criar a la familia, luego vive solo en diversas barriadas de inmigrantes, se enamora, con la cándida fantasía de los tímidos, de objetos imposibles (dicen que, primero, de una enferma de tuberculosis y luego de una muchacha de la vida galante) pero permanece soltero toda su vida, participa en algunos sindicatos y asociaciones culturales y produce, como una forma de diálogo interior y regalo a sus amigos, lo que él llama voces, es decir, pequeñas florecillas, pensamientos o apuntes que publica por primera vez, en una edición de autor, cuando está a punto de cumplir sesenta años. Su humilde libro encuentra un lector excepcional en Roger Caillois, entonces en su estancia argentina, que, hacia 1949, lo traduce al francés y detona un lento, aunque prodigioso, proceso de

reconocimiento. Porchia envejece, sencillo, bondadoso, gozosamente hospitalario; unos cuantos amigos, entre ellos el gran poeta Roberto Juarroz, lo visitan en su casa; sin embargo, lo suyo es la luminosa y apacible soledad que requieren sus voces (“Una cosa, hasta no ser toda, es ruido, y toda, es silencio”).

Pero, ¿qué son las voces? No admiten definición literaria (Borges las llama con apresuramiento “aforismos”) y sólo es posible referirse a ellas como una forma de entonación y sabiduría peculiarísima, en la frontera del refrán metafísico, la poesía y el sinsentido. Desde su denominación, las voces se distancian de la escritura y aluden ya sea a la experiencia mística que se deja hablar por otras lenguas, ya sea al dicho popular, que recobra la sapiencia de la tribu. Se trata, en todo caso, de una palabra que nace de una necesidad primigenia y enigmática, una expresión tan sencilla como exigente, tan trágica como humorística, tan personal como anónima. No es fácil la domesticación para el canon de un autor de este tipo y, como señalan sus fieles difusores Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, no han faltado los eruditos que quieren “descubrir” a Porchia y darle una prestigiosa genealogía, a la que el autor naturalmente no responde. Y éste es parte del milagro: no hay en Porchia predisposición literaria, huella estética, referencia a otras obras o escritores y sus voces parecen brotar de un lugar recóndito, equidistante de la tierra, el cielo y la entraña.

Retórica especulativa: Pascal Quignard

Músico, pintor, promotor cultural, filósofo, amante de las lenguas clásicas, polígrafo, el francés Pascal Quignard (1948) es un espíritu renacentista que ha animado una peculiar correspondencia de las artes. Niño atormentado, geniecillo que publica su primer libro a los veintiuno, Quignard ha cultivado una escritura híbrida y excéntrica que, pese a su dificultad, ha sido crecientemente reconocida. De sus más de cincuenta títulos se han traducido y resultan familiares, entre otras, novelas como *Todas las mañanas del mundo*, o los ensayos *El sexo y el espanto* o el sorprendente *El odio a la música*. La actividad y éxito mundanos de Quignard son copiosos (animador de algunos de los festivales y agrupaciones musicales más prestigiosos de Europa, directivo de Gallimard, ganador de premios); sin embargo, en su ficha biográfica el autor suele recalcar que, a partir de 1994, “abandonó toda actividad social y profesional para consagrarse a la literatura”. Esta confesión no pedida de ascetismo pasaría por un mero desplante si no embonara con el esbozo de poética y el credo de renuncia que el escritor ya hace en la *Retórica especulativa* (El Cuenco de Plata, 2006).

El libro consiste en seis tratados que encuentran en la retórica especulativa una tradición antifilosófica, que reivindica la invención literaria y la imagen como forma de conocimiento frente a la ambición sistemática de la filosofía. A partir de este motivo, Quignard emprende una cruzada contra la noción de instrumentalidad y

sistematicidad de la palabra y del conocimiento y una reivindicación de la animalidad, el erotismo y el sueño como las fuentes del lenguaje. Ciertamente, todo esto ha sido dicho y practicado en el pensamiento y la literatura franceses desde Bataille hasta el posestructuralismo; sin embargo, la refinada erudición, el gusto anticuario y el logrado hermetismo de Quignard le brindan una densidad peculiar a esa aleación de géneros, formas de análisis e intuición que conforman su escritura y lo vacunan contra las teorías de moda con las que existiría la tentación de compararlo. A través de sus ideas, parábolas y personajes (porque más allá de que sean figuras históricas reales se vuelven protagonistas de un emocionante drama de la significación), Quignard quiere hacer evidente la infinita capacidad de resonancia del lenguaje. Para Quignard, no hay identidad anterior al lenguaje, el lenguaje no es un instrumento neutro y maleable y la realidad consiste en un flujo anárquico de palabras en el que solemos extraviarnos. No es posible conocer y decir nada a menos, precisamente, que se renuncie al lenguaje convencional y se busque su raíz más oscura y salvaje, ésa que nos hermana con el sueño predatorio de las especies animales. Todo ello exige un trabajo de despojamiento y ascesis del escritor que, a medida que domina el lenguaje, tiene que abandonarse a las fuerzas enigmáticas que lo procrean: “Raras son las obras. Quien ama la lengua no es un escritor. Aquel que escribe en silencio se vuelve el lenguaje que ignora”.

Simone Weil

Casi todas las remembranzas la describen más o menos así: pequeña, frágil, nerviosa, muchacha bonita deliberadamente disfrazada de fea, que porta con desgaire ropas baratas para redimir su origen burgués, reacia al más mínimo contacto físico, melindrosa al extremo, polemista incansable, obsesionada con la injusticia y el sufrimiento. Simone Weil (1909-1943) nace en el seno de una rica familia de judíos seculares y ella y su hermano (uno de los matemáticos más notables de su tiempo) reciben la educación exigente de un par de genios. Aunque siempre sintiéndose a la zaga de su hermano, la niña prodigio despliega desde temprano sus desmesuradas ambiciones intelectuales y preocupaciones sociales: prestigiada normalista, ejerce un activismo y una política radicales, aunque siempre opuestos a los totalitarismos; se mortifica físicamente y se priva de comida y comodidades por solidaridad con los desposeídos; acude a la Guerra Civil española y se emplea como obrera para conocer, de primera mano, el suplicio del proletariado. Su experiencia en las fábricas, si bien reveladora en lo político (a despecho del marxismo, la degradación y despersonalización del trabajo manual, dice, hace todo, menos preparar una clase revolucionaria), es devastadora para su frágil salud. Por lo demás, el desencanto político (la caída de los gobiernos de izquierda y el ascenso de los fascismos en Europa) consolida una iluminación espiritual que, aunque ecléctica, culmina en una visión del cristianismo

tan rica como extravagante. Con la ocupación nazi, Weil inicia un éxodo por la provincia francesa hasta que, a regañadientes, escapa con sus padres a Nueva York pero, atormentada por la culpa, regresa pronto a Londres para apoyar la resistencia. Agotada su salud, decepcionada por su poca participación (deseaba ser mártir en el frente de guerra y la confinan a una oficina), la aspirante a santa colapsa y muere de tuberculosis en 1943.

La obra de Weil, que en sus mejores momentos reúne a la reformadora social, la mística y la pensadora laica, es prolija, ambiciosa, a ratos abstrusa, muy a menudo atada al análisis de la coyuntura de su época, pero con poderoso hálito histórico, filosófico y espiritual. Ciertamente, no es una pensadora de sistemas y su expresión más inspiradora, una vez removida mucha paja, debe buscarse en el fragmento. Si sus análisis políticos resienten el paso del tiempo, sus intentos filosóficos pueden llegar a ser difusos y sus escritos sociales combinan el descubrimiento con el disparate; su pensamiento teológico, lleno de provocaciones, paradojas y poesía, sigue siendo polémicamente fecundo. Como sucede con los rebeldes, Weil no hace el papeleo burocrático para la canonización, aborrece la Iglesia (no la liturgia ni el trabajo social del clero), cuestiona los principales dogmas y tradiciones, y propugna una fe basada en la aflicción y la nostalgia por la ausencia de Dios: “Dios no ha podido crear más que ocultándose. De otro modo, no habría más que él”.

Blanca Varela

En la víspera de la década de los cincuenta, Blanca Varela (Lima, 1926-2009), o mejor, la joven señora de Szyszlo, viaja con su marido a ese París de posguerra donde el surrealismo vive su fecunda decadencia en su traslado a otros lares; donde despunta, entre pedante y revelador, el existencialismo; donde el arte moderno experimenta un auge de figuras y tendencias; donde se conjunta una pléyade de intelectuales y artistas hispanoamericanos. Pocos sospechan que esta muchacha tímida y bonita, apenas conocida como la esposa del promisorio pintor Fernando, escriba poesía, y que esa poesía, de inicial nostalgia criolla, vaya a asimilar el surrealismo para hacer aflorar una voz interior de insospechada hondura y violencia. A paso sosegado, la autora reúne un conjunto de poemas que, con prólogo de su amigo y animador Octavio Paz, conforman *Ese puerto existe*, publicado por primera vez en 1959, en esas ediciones austeras y luminosas de la Universidad Veracruzana.

La poeta habitará otras metrópolis (Florencia y Nueva York) y seguirá decantando lentamente su obra, que nunca adoptará el dejo profesional de la poesía. Su biografía es, más que prolija en libros, en afinidades literarias, desde las de sus compatriotas Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Javier Sologuren o Jorge Eduardo Eielson hasta la de Octavio Paz o José Ángel Valente. Su mayor influencia (eso no quiere decir su único registro, pues cultiva una poesía variada que va del largo aliento a la brevedad prodigiosa, de

cierto hermetismo a la expresión más directa, del canto al poema en prosa) proviene del surrealismo, pero no en tanto programa estético sino, como ella lo admitía, en tanto escuela intelectual y moral. En efecto, una rara cualidad de la poesía de Varela es la integridad, esa lucidez y honestidad letales cuya fuerza impacta hasta el autoescarnio al propio personaje poético. Así, sus poemas van de una inusitada indagación interior (casi desollamiento) hasta la expresión de una genuina piedad hacia los otros (y hacia lo “otro”, desde lo animal hasta lo inanimado). El eje de la poesía de Varela es la experiencia amorosa despojada de cualquier romanticismo y llevada a una zona de conflicto metafísico, de vivencia alterna de fraternidad y soledad, de experiencia de comunión, pero también de dolor y misterio. Se trata de una poesía desprovista de adornos que es, a un tiempo, ejemplo de visceralidad y de espiritualidad, con brutales analogías del individuo con la bestia, con danzas macabras donde se juntan leyendas, delirios, pesadillas y figuraciones, y con una cruda compasión respecto a la vulnerabilidad del hombre ante sus fantasmas:

Digamos que ganaste la carrera
y que el premio
era otra carrera
que no bebiste el vino de la victoria
sino tu propia sal
que jamás escuchaste vítores
sino ladridos de perros
y que tu sombra
tu propia sombra
fue tu única
y desleal competidora.

Exploración del terror: William Gass

William Gass es un célebre escritor norteamericano que, tal vez por la complejidad y difícil caracterización de su obra, resulta poco conocido fuera de su país. Algunas veces había leído en publicaciones extranjeras sus ensayos reveladores y rigurosos sobre la poesía y el lenguaje poético y más tarde me enteré que es un narrador tan aclamado como controvertido. Que yo sepa, su única publicación en español es una breve selección de tres cuentos traducidos por Pura López Colomé, *En el corazón del corazón del país*, que apareció hace casi tres lustros bajo el sello de la Universidad Autónoma Metropolitana. Las tres narraciones son cercanas en espíritu y en recursos narrativos, y lo mismo comparten una prosa austera y tortuosa, labrada palabra por palabra, que un gusto morboso por penetrar en las entrañas del mal. De entrada, la relación de Gass con el lenguaje es singular: a partir de un uso relativamente ortodoxo de la sintaxis, el escritor violenta la lógica y sugiere que el lenguaje, aun en sus usos convencionales, puede ser una forma de la metáfora. Por eso, en sus relatos las palabras se buscan unas a otras a partir de sus identidades en tamaño, sonoridad o significado y la narración responde a una lógica peculiar donde, más que la anécdota, priva el ritmo interno de la prosa y la búsqueda de la revelación paradójica. El primer relato, “En el corazón del corazón del país”, parte de un motivo sencillo: un hombre, por una razón no explicada, acude a un pequeño pueblo de Indiana y describe,

de manera inconexa, las formas de vida de ese lugar. En la narración se mezcla el recuerdo personal de un pasado amor que, al parecer, culminó de manera trágica, con el exabrupto o el comentario casual. En realidad, no pasa nada y no se cuenta nada, la trama consiste en el despliegue azaroso del pensamiento y el lenguaje, plagado de modismos personales y metáforas caprichosas. Preso de un autismo voluntario y a partir de observaciones incidentales, el autor-protagonista describe el ambiente cerrado y opresivo de las geografías de los pequeños pueblos del “corazón” del país, al tiempo que dibuja un sordo, agreste, paisaje interior. El protagonista blande sobre los seres informes que habitan el pueblo su aristocrático humanismo, la orgullosa superioridad moral que le otorga un conocimiento íntimo del dolor. Los únicos personajes nombrados son, como el que escribe, seres sufrientes, minusválidos, solitarios, desahuciados: Billy, el vecino ciego que pasa el tiempo recogiendo ramitas; la señora Desmond, catálogo de enfermedades; la tía Pet, maniática que tortura perros. Fácil sería para una narrativa de estas características caer en la autocomplacencia, de ahí que su tensión literaria radique en el delicado equilibrio que se establece entre el lenguaje intimista, casi un idiolecto, y el ejercicio clarificador, catártico de la crueldad.

Crueldad y solipsismo, precisamente, son las experiencias privilegiadas en los cuentos de Gass. En “Doña Malvada”, Gass hace una radiografía de la maldad en sus manifestaciones más cotidianas, como la convivencia familiar. Doña Malvada es una madre y ama de casa que, a través de la educación de sus hijos y la convivencia con los vecinos, despliega un refinado sadismo. Gass recrea con minuciosa crueldad el hostigamiento físico y moral, el regodeo con el castigo, la reproducción de los modelos de maldad y de violencia entre los miembros de la familia y revela el horror que, en ocasiones, subyace sobre la apariencia de la armonía. El tercer relato del libro, “Orden de insectos”, describe la fascinación

paulatina de un ama de casa con los insectos y el descubrimiento de una nueva dimensión de la sacralidad y el orden cósmico en estos mundos diminutos, que la distraen y redimen de su tediosa vida familiar. En suma, Gass escinde tranquilidades, abre agujeros negros en las certezas de la vida cotidiana y propicia que sus personajes salten de situaciones anodinas a mundos extrañamente rituales, en donde se despersonalizan, se desconocen y cambian. Por eso, sus exploraciones en la geografía del mal o su repulsión del norteamericano medio no responden a una simple herencia de la contracultura, sino que son extrañamientos radicales, cuestionamientos antropológicos, muestras fehacientes de que el terror y la magia arcaica habitan en las formas más seculares y racionales de la vida diaria.

Giovanni Papini

Inquieto de espíritu, ávido de saber, megalómano de controvertidas y cambiantes posiciones políticas y confesiones religiosas, el italiano Giovanni Papini (1881-1956) es, más que un simple escritor, una apasionante e imponente figura intelectual que presidió numerosas polémicas de su tiempo. Hoy, quizá debido a cierta proclividad suya a la provocación, la moraleja y la actualidad, la notoriedad que Papini alcanzó en su época parece avejentada, aunque ello no anula su audacia y versatilidad intelectual, su búsqueda de autenticidad o el color y belleza de su prosa. La obra de Papini, que abarca el ensayo y el panfleto filosófico, el relato fantástico, la novela autobiográfica, la biografía de hombres eminentes, la historia literaria italiana y todas las variedades imaginables de la faena intelectual y periodística, podría parecer inabarcable. Lo mismo sucede con su hiperactiva vida pública, que pasa por la fundación de revistas; la militancia en las vanguardias artísticas, como el futurismo; el coqueteo con el fascismo o la conversión de un ateísmo desafiante al catolicismo más ferviente.

Son varios, de entre su copiosa obra, los títulos que sus lectores hicieron famosos, como *Gog* y *El libro negro*, en donde aparece el personaje millonario y diletante, Gog, que viaja por el mundo, conoce lugares insólitos, concierta entrevistas imaginarias con celebridades y, sobre todo, revela con sus ojos de bárbaro la estupidez de muchos afanes humanos. Otro libro habitual en los estantes era su *Historia de Cristo*, una sentida reconstrucción narrativa

de la vida y hechos de Jesús, que Papini escribió como testimonio de su adhesión definitiva al catolicismo. Pero tal vez uno de sus libros más legibles y vigentes es *El Diablo*, un ensayo insólito y erudito, escrito en el ocaso de su existencia, en el que pide, más que condenar, comprender al que considera el más desdichado de los seres. Con esta obra maestra del libre comentario teológico, teñida de humor y hallazgos literarios, Papini pretende indagar en la esencia del mal, estudiar las diversas facetas y avatares del llamado tentador de los hombres y tenderle una mano amorosa para su redención. Es muy difícil justipreciar a un autor descomunal como Papini, en cuya obra se reúnen tantos rostros contradictorios, tantas letras apresuradas y tantas batallas pasadas de moda, pero quedan muchas páginas como exquisitas evidencias de una sensibilidad y ambición artísticas de excepción.

Las *Robaiyyat*

Como sugiere Harold Bloom, los clásicos tienen una vigencia que rompe con la propensión al reciclamiento incesante de la industria y el gusto editorial contemporáneo. Desde que fueron dadas a conocer en Occidente, a mediados del siglo XIX, las *Robaiyyat* han sido uno de esos éxitos silenciosos y tenaces capaces de seducir a distintas generaciones de lectores. Como es sabido, las *Robaiyyat* son alrededor de dos centenares de composiciones cortas, de apenas cuatro versos cada una, escritas por el poeta, astrónomo y matemático persa Omar Jaiyyam, entre los siglos XI y XII. Sin importar las distancias del idioma, las deformaciones, omisiones o falsas atribuciones que ha sufrido la obra de Jaiyyam, ésta permanece fresca y potable.

Las *Robaiyyat* hablan de la brevedad de la vida, la perplejidad del ser humano en el mundo y el goce del instante. Parecerían, de entrada, una exaltación del vino y del amor sensual; sin embargo, detrás de este hedonismo se encuentra una visión desesperanzada de lo transitorio de las cosas, de las transfiguraciones insospechadas de la materia y de la fragilidad de la condición humana. Como sólo ocurre en las grandes obras, en las *Robaiyyat* se sintetiza la tensión entre la posesión y la pérdida, entre el placer y la mortificación, entre el sentimiento de plenitud y la conciencia de la muerte. Quizá el sentimiento de la finitud señale que todo en la vida es ganancia y pérdida y que cualquier elección implica dejar de hacer otra cosa. En

este sentido, uno puede elegir una existencia austera de emociones y vivencias que minimice el riesgo y el dolor o, al contrario, exponerse al sufrimiento tratando de hacer realidad el anhelo de vivir con plenitud y vértigo. Por supuesto, no hay respuesta a este dilema y, como alegoría ambivalente de lo humano, este libro puede albergar las más diversas lecturas filosóficas y morales. Por eso, más allá de su contenido, quizá el rasgo que genera mayor unanimidad sea la belleza de su factura y la viveza y autenticidad de sus voces. Pese a que el encanto estilístico y profundidad filosófica de Jayyam persisten aun en las traducciones menos afortunadas, vale la pena el libro editado por Hiperión (edición e introducción de Sadeq Hedayat, traducción de Zara Behnam y Jesús Munárriz; Barcelona, 1998), que traduce la edición que hiciera, en las primeras décadas del siglo xx, el gran narrador iraní Sadeq Hedayat (cuya obra desgarrada y vida atormentada habrá de ser motivo de otro miniensayo), quien, acorde con su propio proyecto de afirmación y modernización de la literatura persa, buscaba ordenar temáticamente y limpiar de errores y juicios que consideraba etnocéntricos en las *Robaiyyat*. De modo que la conjunción de dos grandes artistas hace todavía más recomendable esta versión de Jayyam, cuya obra, entrañable y curativa, ha de administrarse en dosis pequeñas, con una degustación demorada y con el continuo deleite de la relectura periódica.

La muerte de la posteridad: Paul Valéry

La presencia, al mismo tiempo extravagante y fundamental, de Paul Valéry (1871-1945) en la poesía y la vida intelectual contemporáneas se basa en una producción exigente y prodigiosamente concentrada. Sin embargo, acaso la obra de Valéry, con toda su grandeza y perfección, no sea más que un experimento, un ensayo de sus potencialidades creativas, que con tanto empeño y constancia ejercitó en innumerables apuntes y esbozos. Los legendarios *Cahiers*, en los que Valéry trabajó por más de cincuenta años todas las mañanas antes de que saliera el sol, se editaron después de su muerte en edición facsimilar y alcanzaron veintinueve volúmenes y más de veinticinco mil páginas. Estos apuntes, en los que lo mismo hay reflexiones sobre la ciencia y el arte que registros cotidianos o borradores de poemas, ensayos y relatos, son un testimonio de su nutrición, su entrenamiento y sus rutinas intelectuales; exhiben su avidez de conocimiento y su musculatura mental y revelan la obra negra de sus producciones más conocidas. El libro *Cuadernos 1894-1945* (Galaxia Gutenberg, 2007), que edita Andrés Sánchez Robayna y traducen los miembros del taller de traducción literaria de La Laguna, en España, selecciona una muestra representativa, pero manejable, de los descomunales apuntes cotidianos de Valéry. Aunque los apuntes están fechados y no ocultan los sucesos cotidianos, poco encontrarán los fisgones, pues si bien los sucesos se cuelan a veces de manera conmovedora (la pérdida de

sus seres queridos, el deslumbramiento de sus amores, las opiniones sobre el mosaico intelectual de la época, los pareceres políticos, sus relaciones intelectuales más significativas, como el magisterio de Mallarmé o la entrañable y pertinaz discrepancia con Gide), no es un diario, ni siquiera un diario intelectual, sino un meticuloso registro mental que examina el propio razonamiento y un deslumbrante (sin que sea su intención deslumbrar) *work in progress*.

Se trata entonces de un testimonio que, asomándose apenas a la vida personal, se aproxima a la persona: porque la personalidad más auténtica de Valéry es la del artista que se abstrae del afán de fama, de los torbellinos sentimentales, de las distracciones mundanas y orienta su inteligencia a la exploración interior más rigurosa. Esta especulación, con la dificultad y disciplina que entraña, no intenta erigir ningún sistema, sino que es una investigación atípicamente experimental en los procesos de sensibilidad y pensamiento. Y es que para Valéry lo más importante del arte no es la idea de la obra, azarosa y sujeta a criterios temporales, sino la noción de trabajo y potencialidad artística, el problema del método, que es donde mejor se puede calibrar la capacidad de un ejecutante. Esto implica una evaluación integral del artista como asceta, como explorador del yo, como artesano de la composición, como clarificador del lenguaje, como “hombre total”. Cabría decir que este libro es un acontecimiento editorial susceptible de acercar a la génesis y el desarrollo de una de las dos o tres empresas literarias más ambiciosas de la modernidad, si no fuera tan certera la consigna del propio Valéry: “Pero es verdad que el lector de hoy sólo quiere y soporta lo que no vale más que para hoy. La posteridad ha muerto”.

Bel-Ami y Maupassant

Para Roberto Pliego

George Duroy, el joven provinciano, exsoldado que intenta hacer fortuna en París, vaga sediento por las calles tentadoras de la urbe. Recuerda algunas fechorías de campaña y lamenta no poder imponer su fuerza en esta ciudad, donde debe conformarse con su condición de desarrapado, hijo de campesinos, carente de títulos y talento intelectual y sólo dotado de una astucia que no parece servirle de nada. El apesadumbrado transeúnte tropieza, de pronto, con un antiguo compañero de armas, que ahora es el periodista en ascenso Forestier; se hace invitar un par de cervezas por su amigo, le relata su miseria y éste lo invita a trabajar en el periódico *La Vie Française*. Es el principio de la historia de ascenso social de Duroy: el joven trepa a punta de braguetazos, filtraciones e intrigas, aprovechando esa naciente “opinología”, esa influencia que surge de la amalgama de información y mentiras, cinismo y moralismo, análisis y espectáculo. Duroy hace circular rumores, alaba o calumnia, participa de las confabulaciones y los negocios del poder. Lo ayudan en el rápido progreso su insensibilidad, su ambición tan grande como su resentimiento social y su buena apariencia. Porque, poco a poco, el mozalbete inculto, avergonzado de su cuna y desconfiado de su porte y sus modales se convierte en el seductor Bel-Ami, que adquiere amantes convenientes, se afina con la mujer de

su amigo Forestier, seduce a la esposa del dueño del periódico y luego la abandona para casarse con su propia hija, la heredera del emporio.

La historia de Duroy es la del encumbramiento del padrotillo, la del trepador sin escrúpulos que tanto abunda en la novela del XIX, pero con un encanto que emana del parentesco espiritual entre el personaje Bel-Ami y su autor Guy de Maupassant (1850-1893). En efecto, pocos autores ostentan una intimidad tan extrema con sus personajes (se dice que, ya famoso, Maupassant buscó a la vieja prostituta patriota que rechazaba al oficial prusiano en “Bola de sebo” y pasó la noche con ella), y en los borrachos, rameras, empleadillos y ambiciosos que pueblan su narrativa es posible encontrar diversas encarnaciones de este mutante literario. Como Duroy, Maupassant parece condenado a una vida de burócrata menor: hijo de un matrimonio desintegrado, con un apellido venido a menos, un patrimonio modestísimo y estudios truncos, el joven Maupassant vegeta en los ministerios hasta que su talento, el magisterio de Flaubert y la suerte lo proyectan. Su cuento “Bola de sebo” se vuelve un fenómeno de ventas y sus ingresos y producción se multiplican. De los treinta a los cuarenta años, Maupassant vive el apogeo de la fama, compra un palacete y un par de yates, despacha en burdeles y hace valer su éxito con las admiradoras. Ya se sabe que en algún momento el inagotable autor, heredero de Balzac y Flaubert, comienza a resentirse: su físico vigoroso, capaz de hazañas deportivas y amoratorias, se debilita; su mente flaquea y habrá de mudar sus esplendores a un manicomio, pero, ¿quién le quita la huella de esos días vertiginosos?

Estampa del insomne: Ramos Sucre

“Cuando la muerte acuda finalmente a mi ruego y sus avisos me hayan habilitado para el viaje solitario, yo invocaré un ser primaveral, con el fin de solicitar la asistencia de la armonía de origen supremo, y un solaz infinito reposará mi semblante”. El insomne nace en un sombrío fin de siglo, descendiente de aristócratas y libertadores, su educación es confiada a un implacable tío sacerdote, quien lo inicia en los saberes más arduos y diversos. El niño, sujeto a rígidas disciplinas, se convierte en el genio torturado que programa obsesivamente sus horas y que aspira a unir conocimientos y aprender todos los abecedarios imaginables. Inagotable, el insomne estudia jurisprudencias, maniobra con gramáticas obtusas, traduce mamotretos, da clases en colegios, hace periodismo y diplomacia y, en sus momentos de iluminación, se deja llevar por una voz poética tan rigurosa como alucinada, tan elegante como fúnebre. Se imbuye entonces de mundos antiguos y medievales, anhelantes conjuros de valores, orgullosas emulaciones o disimuladas parodias, sueños de fuga y regeneración. Entre sus faenas diurnas con la burocracia y sus luchas nocturnas con el ángel, el insomne se marchita, la piel se torna cetrina, el cansancio envara. Tanta lucidez sólo añade incertidumbres, los nervios estallan, la vigilia se vuelve intolerable. ¡Y pensar que el descanso definitivo está en un frasco de pastillas!

José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), el hoy venerado poeta venezolano, estudió leyes, fue políglota, cumplió los mil

oficios del intelectual de la época y murió por propia mano en Ginebra, antes de cumplir cuarenta años. Publicó algunos artículos y poemas en periódicos, unos folletos ensayísticos y, después de 1925, él mismo pagó tres libros donde se reúnen algo más de trescientas prosas, a las que algunos de sus contemporáneos negaron el estatuto de poesía (hoy su obra poética se consigue en Siruela, el FCE y en la exhaustiva edición de la colección Archivos). Aunque activo en la vida literaria, Ramos Sucre no fue un autor célebre: su género predilecto, el poema en prosa, y su tono anticuario, lo confinan a una expresión indefinida que no se asocia a ninguno de los discursos poéticos en boga. Sus textos, hechos con trozos de historia, evocación del mito y caprichos de la fantasía, aunados a una recargada y refinada adjetivación, parecen de una severa impersonalidad; sin embargo, rezuman dolor, un dolor que combina su sentimiento por la oscura fragilidad de la condición humana con las angustias persecutorias y la desdicha íntima. Ante una literatura que identifica en el dolor una vía de conocimiento y trascendencia, el suicidio, ya lo ha dicho la crítica, puede asumirse como un desenlace lógico de su obra. Ciertamente, los personajes de Ramos Sucre, esos seres marcados, desheredados, sometidos a un daño sin sentido, conforman una legión intemporal de caracteres trágicos que, como él, enfrentan al absurdo de su tiempo con un perentorio gesto de desafío frente al espejo.

Diario de la peste: Samuel Pepys

Los jóvenes de Boccaccio dejan la ciudad asolada por la peste, escapan al campo y matan el tiempo contándose historias picantes. En medio del cordón sanitario sobre la Orán de Camus, los habitantes se emborrachan por las noches. En viejos relatos se dice que las piras funerarias servían para iluminar las orgías en las ciudades desahuciadas. Durante la peste de Londres de 1665, Samuel Pepys (1633-1703), el rico funcionario y hombre de mundo que dejó como testamento histórico y literario sus *Diarios*, comió, bebió, amó e hizo más negocios que nunca. La peste se anuncia en abril, con vagas noticias que parecen fantasía. Poco después, Pepys observa dos casas señaladas con una cruz roja y el “Dios se apiade de nosotros” y tiene que mascar tabaco para mantener el equilibrio. Con todo, Pepys sigue sus ocupaciones mundanas (las labores de funcionario del almirantazgo, las intrigas y alcahuetos de alta sociedad) y los cientos de muertes cotidianas son, en sus *Diarios*, sólo apuntes incidentales, ráfagas de preocupación sobre la volubilidad de la fortuna. Con el tiempo, sin embargo, el tema gana importancia: no sólo mueren plebeyos sino conocidos, hay casas clausuradas cada vez más cerca de su domicilio y cierran los comercios, lupanares y tabernas que frecuentaba.

Pepys se muda a un lugar más seguro; aburrido por la mengua de actividades, se hace divertir por sus criadas, visita a sus múltiples amantes y consigna que se acostó con ellas con una frase que

supone indescifrable para su aguerrida esposa: *Faciebam le cose que ego tenebam a mind to con elle*. La vida social no se suspende del todo, pero tiene inconvenientes y es frecuente que, al regreso de sus compromisos, Pepys tropiece con los cadáveres de apestados. Afuera, las disposiciones sanitarias se hacen más rígidas, las familias confinadas reciben una virtual condena a muerte, todos desconfían de todos, a la ciudad fantasmal sólo la surcan turbas de menesterosos agobiados por el hambre. Por lo demás, las prohibiciones civiles y las prescripciones higiénicas chocan con el culto y el sentimiento de los londinenses: los ciudadanos rehúsan prescindir de las procesiones funerales y algunos hombres piadosos rescatan a niños sanos, condenados a morir con sus familias apestadas. Tras meses interminables, han muerto miles y aún se escuchan rumores de rebrotes, pero el helado invierno tiende a disipar la pesadilla. Pepys da gracias a Dios porque, en el curso de la peste, no ha perdido su sagacidad para los negocios, ni el buen humor, ni esa forma de ilusión que es la frivolidad; pero no todo son buenas noticias, el fin de la plaga le trae nuevas preocupaciones:

Día del Señor. Me puse el traje de color, que tiene gran prestancia, y mi peluca nueva, que no me atrevía a usar porque la peste arreciaba en Westminster cuando la compré. Quisiera saber si las pelucas estarán todavía de moda cuando la epidemia termine: nadie osará comprar cabello con el temor de que pertenezca a cadáveres apestados.

Poemas a la muerte

Seguramente esa tarde el viejo Kiyu distinguió, entre sus dolencias crónicas, un aviso inequívoco del fin, sonrió sosegado, disolvió una pastilla de tinta en agua, con sus fuerzas menguantes tomó el pincel y trazó su poema de despedida:

Anochece:
también a mí, rocío de quienes
me procrearon,
me ilumina el crepúsculo.

La poesía japonesa suele ser una lección de economía poética y precisión visual; pero también una lección de vida que agudiza las percepciones y educa las emociones. En particular, el género del poema a la muerte japonés es un ritual de despedida, un frecuente testimonio de nostalgia y agradecimiento vital y uno más de los innumerables gestos de urbanidad que constituyen la vida de un hombre decente en Japón. El libro compilado por Yoel Hoffmann, *Poemas japoneses a la muerte escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte* (DVD Ediciones, 2004), reúne diversos ejemplos de este género, escritos tanto por monjes budistas como por poetas profesionales o aficionados. En general, hay una aceptación serena del tránsito final, a partir de un credo ascético que concibe la vida como una ilusión y aconseja la resignación. El hombre es

una especie efímera que, como la flor o la luciérnaga, se desvanece pronto, por lo que no es recomendable apearse a la existencia. Con todo, dice Hoffmann, a diferencia del budismo indio, en el zen no hay un repudio absoluto a la materia, sino un agradecimiento a la naturaleza y una invitación a gozar, consciente de su transitoriedad, de las posibilidades del mundo. De hecho, para el zen, entre la vida y la muerte hay una frontera muy tenue que sólo se entiende transitando por ese camino de sabiduría que implica renunciar a los deseos y al ánimo de trascendencia: “Si no hubiera sabido que ya estaba muerto, habría lamentado perder la vida”.

Pese a su temática, el libro no es fúnebre ni solemnemente uniforme: hay, por ejemplo, una amplia gama de tonos para recibir a la muerte: desde el reposo y la sabiduría filosófica hasta la sátira o el absurdo. Igualmente, desfilan personajes memorables, como el monje que sabe la hora exacta de su muerte, el otro que pierde la entereza y blasfema o aquel hipocondriaco que comenzó tempranamente a despedirse del mundo y sobrevivió a varios preceptores de poesía a los que, por décadas, enviaba año con año su poema a la muerte. En realidad, gracias a la excepcionalidad de los personajes, las notas que acompañan los poemas a menudo se convierten en otra pieza literaria:

Un rey, samurái de origen, se apartó de la sociedad y se dedicó a vagar por Japón. Estudió el haiku con Shiko. Algún tiempo después construyó una cabaña en el pueblo de Izumozakí, en la provincia de Echigo (actualmente la prefectura de Niigata) donde enseñaba el haiku a la gente del lugar. Allí bebió vino, aprendió a observar las vanidades del mundo y se abstuvo de tomar cereales. Cuando decidió que había vivido lo suficiente, les pidió a sus amigos que le construyeran un ataúd.

Filosofía del parloteo: Louis-René des Forêts

Un hombre va a un cabaret, se emborracha, invita a bailar a una prostituta que ya departe con otro cliente, gana el lance galante, pero en poco tiempo la aburre con su parloteo ampuloso y ella lo rechaza con una carcajada. El hombre sale del lugar humillado, vaga por calles oscuras, descubre que el cliente ofendido lo sigue y se deja golpear brutalmente, saboreando en el castigo una redención. Despierta en la fría madrugada; excitado por el canto de un coro infantil camina hasta la orilla de un río, donde queda a punto de lanzarse. Ahí es donde empieza el imperio de la conjetura, se erige el poder del narrador y lo que parecería un espléndido relato psicológico, *El hablador*, se convierte en una digresión sobre la veracidad del lenguaje. Así es la obra de Louis-René des Forêts (1918-2000), capaz de transfigurar el lenguaje literario en conciencia del lenguaje y hacer un arte de la digresión y la sorpresa. Des Forêts nace en París, se educa en escuelas religiosas, estudia derecho y ciencias políticas, forma parte del frente francés y de la Resistencia durante la Segunda Guerra Mundial, funda revistas imprescindibles, dictamina en las principales editoriales y publica espaciadamente novelas, relatos, poesía y crítica musical, que le forjan una reputación tan sólida como discreta. Su obra es un escrutinio ambivalente del habla y la escritura. Desde sus primeras obras, como *El hablador*, de 1946, hasta su reflexión póstuma, *Paso a paso hasta el fin*, de 2001, (hay traducciones de estos dos libros en Aldus, Arena Libros

y El Cuenco de Plata), los discursos literario o filosófico se dislocan, se interrogan a sí mismos y se rebasan en busca de nuevas posibilidades. En *El hablador*, el héroe patético y entrañable que había esbozado se disuelve en una perorata sobre la inflación del lenguaje; en *Paso a paso hasta el fin*, Des Forêts hace un registro impersonal, pasmosamente objetivo, de su enfrentamiento con una enfermedad terminal; son reflexiones, rumiaciones y revelaciones en las que se acude a la lengua y la pluma como última resistencia frente al silencio inminente.

Son muchos los rasgos que destacan los estudiosos de la obra de este autor: su transfiguración de la retórica realista, su énfasis en la narración como representación; sus tonos evocadores o precursores del existencialismo, el absurdo y la *nouveau roman*, su exploración del carácter de la verdad novelesca o sus estrategias metanarrativas. Por supuesto, más allá de este prestigio de innovador secreto, la obra de Des Forêts conserva intactos sus poderes, pues su circunlocución fantasmal afirma y a la vez desmiente el discurso y revela un mundo de seres torturados e inmateriales que viven en un habla desprovista de sentido. Por eso, sus narraciones son, más que una ficción, una representación, parodia y nostalgia de la ficción, y su conmovedora despedida es, más que una reflexión filosófica sobre la muerte, un murmullo fascinante que aspira a disimular el inevitable vacío.

¿Qué es un ensayo de Guy Davenport?

¿Qué es un ensayo de Guy Davenport?: un rito mediante el cual una poderosa imaginación literaria, visual, arquitectónica y musical inicia al lector en un vasto mundo de referencias y tradiciones, en el que privan la voluntad de crear y el hambre de belleza. En efecto, el narrador, ensayista, traductor y pintor norteamericano Guy Davenport (1927-2005) fue un creador de curiosidad desbordante, un artista de la digresión capaz de combinar la perspectiva general con la minucia, de enlazar los ámbitos del gusto y de propiciar el diálogo entre las obras maestras más distantes en el tiempo. La ensayística de Davenport se caracteriza por una profusión de intereses aparentemente desconectados entre sí que, sin embargo, adquiere deslumbrante coherencia. Porque, más allá del impecable rigor de su argumentación, de la meticulosidad de su acopio de datos o del refinamiento de su estilo, su escritura es un flujo interior plagado de recuerdos, intuiciones móviles, pensamientos intempestivos e imágenes que confluyen. Esta facultad de relacionar brinda a sus ensayos una tensión casi narrativa, pues cada detalle adquiere significación y puede ocultar la clave de sus mapas artísticos, de sus catedrales de símbolos o de sus genealogías de valores.

No es extraño que la escritura de Davenport implique un reto intelectual, y hasta físico, por su exigencia de concentración y devoción compartida o por la agilidad y disposición indispensables para seguirlo en sus saltos intelectuales y en sus complejas

maniobras de analogía y razonamiento. En *¿Qué son las revoluciones?*, el más reciente libro vertido al español por su pulcro y acucioso traductor e interlocutor Gabriel Bernal Granados, pueden hallarse lo mismo perfiles artísticos y humanos que joyas en la apreciación de las artes plásticas, diatribas contra la modernidad o acertijos literarios. Además del espléndido panfleto historiográfico que da título al libro, es posible encontrar, entre muchos otros temas, un retrato grandiosamente pintoresco de John Ruskin, ese apóstol de la inteligencia y la más refinada civilización, cuya mente privilegiada desemboca en la locura; un elogio de la arquitectura y un lamento contra las nuevas formas de barbarie en la convivencia y la traza urbana; un recuento omnisciente, lleno de arrojo y emotividad, de la década magnética de los cuarenta en el arte norteamericano; un ensayo sobre la lectura que recuerda los muchos obstáculos (pedagogía obtrusiva, moda) que cualquier lector tiene que vencer para encontrar a los grandes autores; un obituario de su amigo Hugh Kenner, el gran crítico literario canadiense y biógrafo de Pound y, por supuesto, un perfil del propio Pound, que reivindica la ambición y magnitud titánica de su empresa, alude a la doble moral que lo condenó y hace un perfil íntimo de este poeta, o mejor dicho, de esta inmensa compilación de cultura poética e histórica encarnada en un individuo.

La enumeración de temas apenas plantea el amplio pero bien delimitado territorio en que se mueve Davenport, que si bien suele trasladarse de Grecia a los rincones perdidos de Norteamérica, al mismo tiempo sabe enlazar esos recorridos convocando una serie de espacios y etapas comunes. De modo que lo más significativo es su método de exploración y unificación, que consiste en recuperar vestigios y relacionar datos dispersos para indagar familiaridades, semejanzas y orígenes insospechados de las distintas tradiciones. Este método arqueológico de la apreciación artística conduce a una sencilla, aunque impopular conclusión: lo verdaderamente

moderno responde a una raíz arcaica; el oficio artístico y la voluntad de forma, pese a sus mutaciones, guardan constantes a través del tiempo; la vanguardia más exigente proviene de una genealogía asombrosamente estable, y existe un registro invisible de la cultura que puede adquirir corporeidad si se atiende a sus rastros. Hay, pues, en Davenport, una convivencia de las épocas y una fusión de las formas que, sin embargo, no tiene nada que ver con la nivelación y superposición sin memoria que promueve el posmodernismo, sino, al contrario, con una idea fuerte de tradición.

A través de estos ensayos se revela, prodigiosamente, ese flujo que conecta obras, valores y actitudes hacia el arte, y las ideas de herencia, vocación y destino artístico adquieren nueva concreción y grandeza: es posible observar la sucesión infinita de maestros y aprendices, los ciclos de influencias y parricidios y las coincidencias entre artistas que burlan el tiempo. Por eso, más allá del universo de correspondencias que revela, esta épica del espíritu artístico que emprende Davenport logra conmover al lector y transmite el entusiasmo y el sentido de plenitud de una vida ofrendada nada más que al arte.

Poesía terminal: Héctor Viel Temperley

¿Qué hay antes de ese misterioso y febril opúsculo, *Hospital Británico*, que salvó del olvido a Héctor Viel Temperley? Ocho libros más, todos deslumbrantes, que, reunidos en su *Poesía completa* (Aldus, 2008), pueden compararse y contraponerse con su legado más célebre y ayudar a establecer una visión más precisa de su casi fantasmal trayectoria. Poco se sabe de la vida de Héctor Viel (1933-1987): apenas, que era un hombre de clase media alta, preocupado por la religión y afecto a la natación, la equitación y otros deportes. Sus fotografías semejan más la imagen de un fisicoculturista que la de un poeta y muchos de sus poemas más conmovedores tienen que ver con una actividad meramente física y evocan la experiencia de nadar y montar o describen actos elementales como ayudar a orinar a un enfermo, dejarse oler desnudo por una pequeña perra o beber agua en medio de una noche de insomnio. Incluso su *Hospital Británico* es la crónica de una odisea corporal: la operación que sufre para extirpar un tumor del cerebro. Acaso en pocos poetas hispanoamericanos, como en Viel, pueda pensarse en una escritura tan explícitamente ligada al cuerpo, en la que indistintamente el placer, el esfuerzo o el sufrimiento físicos sean una vía de iluminación. Por supuesto, el culto al cuerpo de Viel tiene poco que ver con la egolatría del gimnasio, y se relaciona más con una concepción del cuerpo como medio de comunión y habitáculo divino. Y es que la devoción católica de Viel (vivida a veces con indecible alegría, a

veces con desgarramiento y culpa) está estrechamente ligada a la vida corporal y es fundamental para entender su poesía. Sólo su búsqueda religiosa —con sus imágenes insólitas, sus vuelcos lógicos y sintácticos, su transfiguración de los símbolos del culto— le imprime originalidad y capacidad de conmoción a su vitalismo.

Si en toda la trayectoria de Viel el cuerpo es el centro de la experiencia poética, es natural que la enfermedad le brinde otra dimensión a esta filiación corporal. La operación quirúrgica que origina *Hospital Británico* implica no sólo un enfrentamiento inminente con la muerte, sino una transfiguración en la relación con el cuerpo, que pasa del goce al padecimiento. El vínculo esencial de la escritura con el dolor físico explica la contundencia y dramatismo de las imágenes que reproducen heridas, hemorragias, drenajes y curaciones. Como dice Juan Alcántara en uno de los ensayos que acompañan la edición, un poema en estas circunstancias se encuentra muy lejos de un propósito estético y resulta, más bien, una manera de mantener la cohesión de la persona (así sea atestiguando la desintegración). Si bien *Hospital Británico* es una escritura *dictada* por el padecimiento (puede leerse como un auténtico encefalograma poético), no deja de dotar de significado al dolor, y entre las ráfagas de sufrimiento que acosan al lecho del enfermo surge, en frases entrecortadas y enigmáticas, la experiencia de la devoción, la reconciliación y el éxtasis.

Eliot, el artista adolescente

El muchacho ha salido de la mansión familiar para ingresar a una universidad que, pese a su fama, le parece demasiado provinciana. De cualquier manera, le permite relajar la sobreprotección de su clan y descubrir una ciudad: a veces camina con una mezcla de excitación y terror por los barrios bajos, a veces acude con fastidio a las reuniones de la alta sociedad o se aburre en las clases. Con el fin de distraerse, escribe versos y, en ellos, se permite ser extravagante y burlesco. Sabe que esta vocación banal asustaría a su familia, pero hay una sensación inexplicable de desahogo, soberanía y libertad que sólo puede experimentar en el poema. Es el principio de la transfiguración; las decisiones y circunstancias se encadenan: el señorito norteamericano que nunca se ha ganado un dólar abandona el continente y la saga familiar que le asfixian, se refugia en Inglaterra, deja entrar a su vida a seres excéntricos y geniales, renuncia al futuro modesto pero decente de profesor de filosofía y acepta los más diversos oficios y desafíos (incluso un matrimonio intempestivo y desafortunado) para formarse como poeta y como hombre. De estos años dorados y tormentosos de gestación trata *El joven T.S. Eliot* (FCE, 1989), de Lyndall Gordon, quien luego escribiría otro estudio biográfico complementario de Eliot y finalmente fundiría, en 1999, ambos libros en uno.

¿Cómo madura el artista adolescente dispuesto a malograrse que todos llevamos dentro? Gordon se enfoca en esa mezcla de azar

y voluntad que lleva a cristalizar una vocación, enlaza las vivencias dispersas en un relato de formación y sugiere que esa memoria oscura y espasmódica, esos valores soterrados, esos sentimientos sin control que caracterizan al artista en ciernes se plasman en su primer gran poema y, pese a la reserva del autor, lo llenan de claves autobiográficas. Con *La tierra baldía*, T.S. Eliot crea la obra poética más honda, concisa y representativa del modernismo artístico, y esa obra, a despecho de su declarada impersonalidad, es una aventura íntima que pasa por la fascinación y el desencanto, el razonamiento y la revelación, el asco y la gracia. Gordon evoca el entorno infantil de Eliot (vástago de una antigua genealogía con varios modelos de éxito y reconocimiento social); su ambiente religioso (ese unitarismo pragmático que le deja con un déficit de símbolos y liturgias) y su primer itinerario intelectual (sus años en Harvard, su orientación filosófica, sus lecturas de la poesía simbolista francesa, Dante y las vidas de santos). El libro llega hasta los primeros años de Eliot en Londres y el conocimiento de las dos figuras fundamentales de su juventud: Pound, su mentor poético, y Vivian, literalmente su primera mujer. De este fermento vital se alimenta *La tierra baldía*, en cuyas voces poéticas resuenan, al unísono, la tradición y la experimentación, pero también, sin duda, el diálogo del autor con sus propias y taimadas sombras.

Raúl Zurita

En el Chile de Raúl Zurita (Santiago, 1951), la patria es una llaga que mana sanguaza, un alma sufriente, un paisaje telúrico y estremeceador y una geografía humana caracterizada por la soledad. ¿Cómo logra este autor revitalizar la poesía hispanoamericana del paisaje y darle carácter experimental a la protesta utilizando una mezcla de poesía, *performance*, propaganda y autorreferencia a su propio mito (que incluye desde las acciones de autoagresión y las masturbaciones públicas hasta la literal escritura sobre los cielos y el desierto)? Sin duda porque, detrás de ese experimentalismo delirante que busca nuevos soportes y nuevas ligas entre arte y vida, se encuentra una honda inquisición vital y religiosa y un trabajo depurado del lenguaje que halla nuevas variaciones y soluciones a sus temas perennes. Por lo demás, no existe generación espontánea: en los setenta chilenos se presenta una aleación entre innovación artística y radicalismo político. Zurita y sus compañeros de ruta, al tiempo que buscan establecer una correspondencia amplia que borre fronteras entre las artes, persiguen una transformación política. La experiencia de la dictadura y la represión marcan la temática de Raúl Zurita y le dan un aire de monumentalidad y milenarismo experimental a la denuncia. Ya desde sus primeros libros, *Purgatorio* y *Anteparaiso*, Zurita utiliza los más diversos recursos (repeticiones, disposiciones textuales, incorporación de series lógicas y fórmulas matemáticas, intervención de encefalogramas y otros documentos médicos,

registros fotográficos de la escritura aérea) para denotar la necesidad de cambiar la percepción y cometido de la poesía y transmitir un sentido de urgencia y desesperación.

Esa urgencia recurre principalmente a la alegoría de los paisajes monumentales y la religión (desiertos, cordilleras y océanos que aúllan y sangran, sujetos poéticos que repiten situaciones y tonos de la Biblia), y responde a una situación límite de fractura social, polarización política y desnaturalización de los vínculos humanos. Zurita representa un cuerpo social sangrante, que se reencuentra en el sufrimiento y la indignación. Paradójicamente, el reconocimiento del dolor colectivo constituye una comunión y una esperanza, pues, como sugiere Rodrigo Cánovas, dicho reconocimiento rompe la anomia y aislamiento inducidos por el terror. De este modo, se inaugura un acto radical de solidaridad, en el que el dolor compartido es subversivo porque reafirma la humanidad del individuo y lo reconcilia con el prójimo doliente. ¿Cuál es el peligro de esta estrategia? La victimización y la recurrencia, fuera de contexto, a una expresión de emergencia. No todos los libros de Zurita han salido indemnes de estos riesgos; sin embargo, el conjunto de su obra persiste como una de las contadas expresiones sin caducidad de la tradición de la vanguardia.

Caraco y la Señora Madre

¿Quién es esta sombra de hombre, más personaje que persona, que vivió bajo la égida de sus progenitores y se quitó la vida al día siguiente de perder al último de ellos? Se dice que Albert Caraco (1919-1971) nace en Estambul, hijo único de una rica pareja judía. La familia lleva una vida fugitiva que los lleva a Praga, Berlín, París y, durante la Segunda Guerra Mundial, a rincones de América como Tegucigalpa, Montevideo y Buenos Aires (ciudades que Caraco detesta y a las que, para decir lo menos, recuerda como sobradas de calor y faltas de museos). Regresa en 1946 a París y vive ahí hasta su suicidio, recluso siempre en la casa de sus padres, dedicado a escribir libros (más de veinte) que hace publicar en Suiza, y que pasan totalmente desapercibidos. De este misántropo de prosa furibunda y opiniones desmedidas que enjuicia a la humanidad en opúsculos sin respuesta, sólo se han traducido al español *Breviario del caos* y *Post mortem* (ambos en Sexto Piso; del segundo también hay edición en Sígueme). El *Breviario del caos* es un libro de abrumador pesimismo y fantasmagoría tremendista, que condena toda institución y acto humano, desde el Estado, la religión y la familia hasta el intelecto y la procreación. Más que crítica social, crítica metafísica que se convierte en una colección de lapidaciones y ademanes de repulsión. A ratos previsible en sus reflejos reaccionarios y racistas (“toda familia pobre ya es criminal por el solo hecho de su existencia”), este arte de la imprecación sobrevive, más que por la originalidad

de sus ideas, por la belleza acaso involuntaria de su escritura, que decanta la rabia hacia el género humano en las frases más precisas y elegantemente hirientes.

Si el *Breviario...* es deslumbrantemente gélido, se esperaría que *Post mortem*, el registro de la muerte de su madre, sería un escrito más íntimo; sin embargo, pese a ciertas confidencias perturbadoras, el duelo del hijo sumiso a la madre posesiva se convierte en el pretexto para una lúcida radiografía del lazo filial y del arquetipo materno. Sólo una relación de apego simbiótico puede brindar la paradójica distancia para hurgar con tanta crudeza en el hecho de la muerte. Pero Caraco no sólo hace una reflexión de índole estoica sobre la agonía y el adiós, sino que ajusta cuentas con la figura materna: reprocha y, a la vez, agradece a la Señora Madre el haberlo mutilado, infantilizado y vacunado contra el amor, pues en esta nulificación como hombre, en esta sequedad inducida del corazón y de la carne, encuentra su fortaleza filosófica, ese conocimiento del ser que se despliega desde la renuncia más radical, esa abismal sabiduría que carece de nombre propio:

¿He vivido yo? No lo sé, mi vida sólo ha sido una página por escribir y cerca de la cincuentena, sólo me queda algún cuaderno manchado de tinta. Mi madre fue el único acontecimiento de lo que yo me atrevo a llamar mi existencia, su victoria es total y sólo tengo la carne que necesito para sentirme espíritu.



Del sexo de los filósofos, de

Armando González Torres, se

terminó de imprimir en septiembre de 2016,

en los talleres gráficos de Impresos Vacha, S.A. de C.V.,

ubicados en Juan Hernández y Dávalos núm. 47, colonia

Algarín, delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México, C.P. 06880.

El tiraje consta de mil ejemplares. Para su formación se usó la fami-

lia tipográfica *Borges*, de Alejandro Lo Celso, de la fundidora Pam-

paType. Concepto editorial: Félix Suárez, Hugo Ortiz, Juan Carlos

Cué y Lucero Estrada. Portada: Daniel Centeno. Formación y

supervisión en imprenta: Adriana Juárez Manríquez. Cui-

dado de la edición: Laura Zúñiga Orta y el autor.

Editor responsable: Félix Suárez.

The first part of the document discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions. It emphasizes that every entry, no matter how small, should be recorded to ensure the integrity of the financial data. This includes not only sales and purchases but also expenses, income, and any other financial activities.

The second part of the document provides a detailed breakdown of the accounting process. It starts with the identification of the accounting period, followed by the collection and classification of data. The next steps involve the recording of transactions in the journal, the posting of these transactions to the ledger, and the preparation of the trial balance.

The third part of the document focuses on the preparation of financial statements. It explains how the trial balance is used to verify the accuracy of the records and how it leads to the preparation of the income statement, balance sheet, and statement of cash flows. It also discusses the importance of comparing these statements with the previous period to identify trends and anomalies.

The final part of the document discusses the role of the accountant in providing financial information to management and other stakeholders. It highlights the need for transparency and accuracy in financial reporting and the importance of adhering to established accounting standards and regulations.

