

ESCRITORES DE CHILE IX

MARTÍN CERDA

PALABRAS SOBRE PALABRAS

Recopilación

Alfonso Calderón y Pedro Pablo Zegers

Prólogo

Alfonso Calderón



ediciones
RIL



CENTRO
DE INVESTIGACIONES
DIEGO BARROS ARANA

MARTÍN CERDA
PALABRAS SOBRE PALABRAS

*Colección
Escritores de Chile*

© DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS, 1997
Inscripción N° 101.355
ISBN 956-284-012-3
Derechos exclusivos reservados para todos los países

Edición al cuidado de:
Ernesto Guajardo Oyarzo

Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos y
Representante Legal
Sra. Marta Cruz-Coke Madrid

Director del Centro de Investigaciones Diego Barros Arana y
Director Responsable
Sr. Rafael Sagredo Baeza

Producción Editorial
de esta publicación:
Red Internacional del Libro

Ediciones de la Biblioteca Nacional de Chile
Av. Libertador Bernardo O'Higgins 651
Fono 3605233, Fax 3605233
Santiago de Chile

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

ESCRITORES DE CHILE IX

MARTÍN CERDA

PALABRAS SOBRE PALABRAS

Recopilación

Alfonso Calderón y Pedro Pablo Zegers

Prólogo

Alfonso Calderón





PRÓLOGO

“No hay más lectores” –decía Martín Cerda–. Lo pienso en el momento en que organizamos un segundo libro suyo póstumo. Él buscaba, a su modo, a los “semejantes”, y llamaba “*escombros*” a los textos que iba dejando a modo de plumillas en los diarios y revistas. Él era un hombre, pero trataba de admitir que era, más bien, “lo que le sucede al hombre”, perspicacias y cegueras, pasiones y desventuras, *propos objectifs*, con ayuda de Alain. A veces, la decepción para desnudarse ante él, con algo de los guiños que solía aparecérselo de turbio en turbio y de claro en claro, a la manera de las entregas por adelantado que le hacía ella a Bataille. Por momentos, Martín “subía” y miraba desde la gavia el mundo, riendo del mundo prensil que permanecía abajo. Él trataba de *estar en lo alto*, de modo permanente, asediado por las insuficiencias, alumbrado por los yerros y las anticipaciones. ¿No parece increíble que haya visto la crisis global del socialismo antes de Gorbachev? En una entrevista (Tomás P. Mac Hale: “Martín Cerda. El escritor no es un *medium* ni un iluminado”, en *El Mercurio*, 13 de febrero de 1972) dijo, al examinar el proyecto del socialismo, que muchos consideramos “impasible”, aunque extático, girando en sí mismo: “Soy un infatigable *flaubertiste*. Sé que cuando la *bêtise générale* se apodera de la plaza pública, es preciso retirarse, mientras se pueda, al silencio del trabajo, seguro, en mi caso por lo menos, que en una página de *Auf den Marmor-Klippen* se puede encontrar la señal que otros buscarán, desesperadamente, en el periódico de pasado mañana. No sólo la revolución tecnológica – como piensan Goldmann o Ernst Fischer– produce una peligrosa atrofía de la fantasía, sino, asimismo, la diaria alteración que resulta –no sólo para el intelectual– el sacrificio de la soledad en el gesto de la manada. La última utopía que puede perder el hombre es, al fin de cuentas, la utopía de estar en sí mismo. Cada vez que ello ocurra –decía Ortega– el espacio se puebla de crímenes”.

Sin embargo, “estar en sí mismo” no era para él, –aunque devoto orteguiano convicto– un mero “ensimismarse” al modo de los santones, sino un poner en resguardo la idea, los principios, la ideología que no condesciende a liminal mirada de soslayo. Él veía que la juventud estaba perdiendo la ruta, volviéndose patrimonio de los *vitelloni* o “buenos para nada”. Le parecía que era preciso “redescender” a cada momento a la liza, con el fin de dar el golpe donde duele a todos cuanto lo merecían. Vio Martín la vida como drama, y no como una peripecia. Porque se negaba a admitir la constante de la abyección, al imperativo de los bellacos. Mago de la precisión, mi amigo quería que siempre todo estuviese a punto, por lo menos en un proyecto razonable. Sin duda, ello no le obligaba a ponerlo todo en marco rígido. Más bien, quería observar cómo se mostraba el mundo, a pesar de nosotros, y qué mitologías de consuelo abundaban en él. Dijo: “la pérdida del optimismo en el ‘futuro’ –la atroz *desesperanza*– no puede ser explicada sólo por las transformaciones internas del mundo capitalista –como aparentemente parecerían indicarlo algunos análisis de Lucien Goldmann– sino que, además, de

una manera u otra, la *degradación* del proyecto revolucionario. Este fenómeno, que fuera oportunamente advertido por George Duveau en uno de los estudios reunidos a su muerte en *Sociologie de l'Utopie*, tiene su historial. Se remonta, por lo menos, a Flaubert, como lo sabe cualquier lector atento de *L'Education Sentimentale* o de *Bouvard et Pécuchet*.

Me complace recordar los adarmes de profecía que aspiraba Martín Cerda a colocar alrededor de las preguntas que gustaba hacerse a sí mismo. A su manera, quería andar viendo con precisión entre los “desgarrones” del mundo (Wahl, Cioran), o a aquello del “extremo de la posibilidad”, incapaz de mentir, y “situado en el lenguaje” (Brice Parain). Sabía bien, con Paul Valéry, por supuesto, que escribir es predecir, dogma positivo e irrecusable en un intelectual. No se trata de poner aquí todo esto, a lo que salga, como parte de una constante del culto japonés por los que “se han ido”, evitando los tremendismos ominosos de las escatologías cristianas, sino de no rehuir el deber que tenemos para con Martín. Cada vez que pudo, evitó consonar con el resto de los tamboreros de la tribu. A solas, resguardándose del orden trucado (ése que los argentinos llaman, con enorme precisión lunfarda, “trucho”, falso). Me agrada releer ahora a Martín, en estas crónicas que hemos reunido, viéndolo desde el trasmundo mantener su fe en las utopías. Fe de un gran desencantado, por cierto. Ya puede ver *el* universo de todos. Distraído, merodeando fascinado, como siempre.

Alfonso Calderón

EL GESTO BARRÈS

Maurice Barrès murió hace, estos días, medio siglo.

Me sorprende que este hecho pueda haber pasado, entre nosotros, en riguroso silencio; un poco como pasan, al parecer, los ángeles cuando enmudece un corrillo. Esto no hubiese ocurrido veinte, quince o diez años atrás. Estoy seguro que Manuel Vega hubiese escrito un pormenorizado artículo sobre el último patriota oficial de las letras francesas, soportando hasta escuchar la *Marsellesa* con tal de poder estirar una corona de flores de papel.

La herejía del tiempo, sin embargo, no respeta ni siquiera las fronteras del reino de las sombras. *Étiam periere ruinae*. Las vegas antaño regadas por el barre-sismo son ahora, entre nosotros, sólo campos menoscabados, retorcidos e irrelevantes, en los que pastan a sus anchas los eternos rebaños de la tierra. El espectro del gran escritor tradicionalista se sustrae de la prole que, de un modo u otro, pudo reconocer en su escritura de ultratumba algunos de los temas que a diario ofrece al mercado.

Barrès es un espacio incierto.

En 1910, Ortega criticaba acremente a la tribu hispana su desconocimiento del primer escritor francés que, después de Chateaubriand, había logrado un efectivo *poder social*. Poco más tarde, en 1921, Ernst Robert Curtius repasaba en sus libros, con germana minuciosidad, los fundamentos espirituales del nacionalismo galo. El mismo año, en París, la pandilla *Dadá* se constituía en tribunal revolucionario, para enjuiciarlo como *al peor canalla de Europa*. Más recientemente, en 1952, Boisdeffre proponía, a mi generación, los resultados positivos de su encuesta: *Barrès entre nosotros*.

Distingamos, sin embargo, la sobrevivencia literaria de Barrès de la seducción que pudieran ejercer algunos de sus gestos. Barrès perteneció, en efecto, a una generación de grandes histriones. Lo fueron, cada uno a su manera, D'Annunzio en Italia; Unamuno en España, y Shaw en Inglaterra. Sin este común trasfondo de histrionismo, difícilmente podríamos comprender la representación cotidiana que fueron, entre otras cosas, el mussolinismo, el stalinismo o el hitlerismo. Me parece falso, por lo tanto, que la *pasión por la escena* de Barrès fuese, como intentara probarlo J.M. Domenach, sólo una máscara.

Barrès fue, en verdad, un gesto grave, solemne e imperturbable. Fue así como lo fijó, a comienzos de siglo, la paleta de Ignacio Zuloaga: una silueta de negro, un perfil soberano que, desde lo alto de un collado, clava, por los siglos de los siglos, la mirada en los cielos arremolinados de Toledo mientras, a la vera del Tajo, camina, misterioso, un grupo de mujeres castellanas. El mismo gesto estatuario lo podemos reencontrar en todas las fotografías, retratos y dibujos que Domenach ha incluido en su *Barrès*.

Los libros de Barrès proseguirán leyéndose, sin duda, de acuerdo a la lógica interna de las preferencias de cada generación de lectores: esbozan, prometen o

insinúan esta forma irónica de presencia humana que es siempre la sobrevivencia. Sus gestos, en cambio, lo fijan al gestuario de una época que, como tiempo histriónico, pretendió dirigirse a la Eternidad, pero que, a poco andar, sólo terminó conversando con sus sombras, como los medallones que ornamentan, en todas partes, las tumbas de los notables. Sucede algunas veces, sin embargo, que sus descendientes, soñando imitar su grandeza, sólo remedan el gesto postrero de su mascarilla mortuoria.

Por eso, posiblemente, siempre he preferido la incertidumbre de la obra barresiana, al gesto petrificado que, en su nombre, ha propuesto durante medio siglo el bando barresiano. La primera es, como su pasión por la deliciosa Anna de Noailles, la *vida* que se enreda en sí misma. El segundo, en cambio, es el culto de los muertos, sobre lo cual la dispersa tribu española nada tenemos que aprender de un escritor francés que, posiblemente queriendo imitar la macabra gravedad de los celtíberos, se disfrazó de negro, como un agente funerario.

(*Ercilla*, N° 2005, 1974).

IL MESTIERE DI VIVERE

Leyendo, estos días, el primer volumen de las *Cartas*, de Cesare Pavese, me sorprendía del subterráneo rumor que, desde los veintidós años, dejó en mi vida ese libro atroz que es *Il Mestiere di Vivere*. En las crónicas que a comienzos de la década pasada publicaba en el matutino caraqueño *La Repubblica* se alude repetidas veces al diario de Pavese. Nunca, sin embargo, había reparado en la secreta referencia que, en principio, sostiene a cada una de estas alusiones. Al revisarlas, presionado por la lectura de la correspondencia, descubrí un párrafo que me parece, a la postre, iluminante, sobre todo porque no pertenece, en rigor, a ninguna crónica literaria, sino a una nota autobiográfica, escrita en París, en 1966.

“Algunas sombras van, poco a poco, delineando su ausencia, hasta mostrar los rostros que, en el tiempo, se defienden de la muerte. Un paquete igual de Craven A, la botella alimentando, sobre la misma mesa, dos copas lejanas, mientras las manos entrelazadas esbozan, por encima del atroz libro de Pavese, una esperanza compartida”.

No estoy desde luego desnudándome en público, sino en verdad describiendo el movimiento que determina que una obra, por así decirlo, *se anide* en nuestra vida, como al parecer se anidan los gestos de los primeros amores. Escribir es, en efecto, mentirse siempre un poco a sí mismo, prometiéndose que mañana reencontraremos, en algún rincón imaginario de la tierra, aquello que perdimos hace una eternidad. Quizá por eso olvidamos a los escritores que sólo hablan de sí mismo, impidiendo de este modo que su diario comercio con el mundo se transparente en lo que escriben.

El párrafo transcrito es, por otra parte, bastante elocuente. El lejano rumor de *Il Mestiere di Vivere* sería, de este modo, el reverso de una mirada limpia, ordenada e inagotada. El otro rostro que ofrece la vida cuando Eros se esfuma, dejando sólo un boleto de metro por todo recuerdo. “Un hombre modesto –decía La Bruyère– no habla casi de sí mismo”. Las heridas que nos hace ir dejando un poco en todas partes algo de nuestras ilusiones, son usualmente tan banales que no merecen montar un espectáculo con ellas. Escribir para decir que se está solo es, desde luego, olvidar que toda escritura es, a la postre, un gesto de solidaridad con los demás. Aun las obras más desencantadas, como *Il Mestiere di Vivere*, siempre ofrecen una mirada sobre el mundo. La banalidad de algunos solitarios consiste en que siempre hablan de la soledad, pero al hacerlo sólo muestran que no están acompañados.

El mundo no se muestra nunca de una sola manera. Muchas veces se ofrece más nítidamente en aquellas obras que justamente aparentan esquivarlo. Existe toda una familia de escritores que describen el curso de la vida del mismo modo como un hombre de ciencia describe el mundo sorprendente que encierra una gota de agua. Pavese fue uno de ellos. Por eso, posiblemente, su trágico destino me ha parecido siempre una señal que nos hace la vida cuando las ilusiones se

marchitan. Cuando la seducción de la muerte es tan fuerte que termina estrangulando hasta la piadosa capacidad de mentirse, que siempre tiene el escritor cuando recuerda que, en algún rincón imaginario de la tierra, alguien espera su recuerdo.

Il Mestiere di Vivere es, al fin de cuentas, el gracias a la vida de Violeta Parra: un gesto profundo, secreto e inquietante. Un rumor subterráneo que de pronto se hace público.

(*Ercilla*, N° 2007, 1974).

PREFERENCIAS + INDIFERENCIAS

Alguna vez he propuesto identificar a los miembros de la tribu literaria mediante la siguiente ecuación: identidad = preferencias + indiferencias. Esta proposición resulta, desde luego, particularmente fecunda en aquellos que, como en mi propio caso, ofician de críticos. Piénsese un instante en lo que representaría a los lectores poder disponer, en el momento oportuno, de la radiografía de cada crítico. Esta sería, sin duda, muchísimo más útil que la suma de anécdotas e ineptias que, a falta de ideas, les ofrecen los manuales, panoramas e historias literarias.

Ni las preferencias ni las indiferencias son, en verdad, fortuitas, sino que, al contrario, siempre traducen, con diferentes grados de mediación, un horizonte de problemas más o menos urgentes, como, asimismo, una sombra de la decisión, la esperanza o, por lo menos, la ilusión de poderlos resolver razonablemente. Saber leer es, de este modo, saber reconstituir este sistema oculto en las preferencias e indiferencias.

Las preferencias están siempre a la vista, pero, en cambio, sus motivaciones suelen quedarse, por así decirlo, en las penumbras del tintero, cuando no en las tinieblas de lo *presentido*. Trataré de precisar este punto mediante un ejemplo que trabajé cuando estudiante. Hace veinte años, en efecto, leí cuidadosamente la última obra del historiador Guglielmo Ferrero, particularmente el tercer tomo de la trilogía que, en las postrimerías de su vida, dedicó a la Revolución francesa: *Poder. Los genios invisibles de la ciudad* (Brentano's, New York, 1942).

No dejaba, en verdad, de sorprenderme que uno de los mejores especialistas en historia romana hubiese terminado sus días explicando, bajo los calmos cielos de Ginebra, cómo los oscuros mecanismos del miedo habían sustituido, desde las jornadas de la *Grande Peur* revolucionaria, al principio de legitimidad en la conducción de la sociedad moderna. En *Poder*, justamente, Ferrero ha descrito minuciosamente cómo llegó, después de largos años de lecturas e investigaciones, a concebir la existencia de aquellas fuerzas invisibles que actúan en toda sociedad humana, y a las que, fiel romanista, llamó los *genii*. Una descripción análoga se encuentra en la novela *Sobre los acantilados de mármol*, de Ernst Jünger.

Estas dos obras suponen, en otros términos, un común horizonte.

Hace tres años, cuando muchos callaban, desmonté en un cursillo público la gran novela de Jünger, mostrando el carácter abierto del horizonte de problemas que éste había traspuesto en *Sobre los acantilados de mármol*. Ni la elección de esta novela, ni la lectura que propuse de ella eran, sin embargo, fortuitas, sino que, al contrario, estaban arquitectónicamente fundadas en aquella *terra ferma* de mis más personales preferencias e indiferencias. Podría probarlo ensamblando en pocos minutos, un cuadernillo con las notas que, desde 1964, he dedicado al escritor alemán *más significativo* de este siglo; pero esta prueba constituiría un acto imperdonable de autopropaganda que, desde luego, no encajaría en la lógica interna de mis preferencias.

Todo hombre, en efecto, aspira a lograr un máximo de coherencia entre sus distintos actos, puesto que su identidad se encuentra, en nuestros días, a merced de los *genii*. La callada ironía del crítico consiste, en parte por lo menos, en que sabe que ese máximo de coherencia es, en último trámite, el sistema de preferencias que propone a los lectores, pero, al mismo tiempo, el sistema de indiferencias que no lo perdonan los autores. La razón última, sin embargo, que siempre prefiera escribir sobre Ernst Jünger en vez de hacerlo sobre la poesía menor de un poeta minúsculo, está en el horizonte del mundo que el primero me ofrece, para que, a la vez, endose esta ofrenda al común de los lectores.

(*Ercilla*, N° 2009, 1974).

Estoy, al parecer, de vena alemana.

Explicarla me reconduciría una vez más a plantear la archiespinuda cuestión del *nihilismo* pero en verdad prefiero que ésta se vaya mostrando sola en estas glosas. Por ahora me basta con señalar que, por una razón que la *raison* nunca llega a reconocer del todo, cada cierto tiempo la literatura asume, por así decirlo, la violencia del mundo, trasponiendo en la escritura el radical desconcierto de la vida cotidiana. Se necesita, sin embargo, una *imaginación arqueológica* para reconstituir la sombra de un mundo hecho trizas.

Esto justifica desde luego el interés por Ernst von Salomon.

Toda su obra no es, en último término, sino un testimonio fragmentado sobre la tragedia vivida por el pueblo alemán durante lo que va corrido de este siglo. Un testimonio que, no obstante las llamas que muerden su reverso, se expresa siempre en una escritura discontinua, fría e irónica. Su primera "novela" —*Los reprobados*— arrastraba, es cierto, las cóleras e ilusiones de un extremista de derecha que, desesperado de lo que se acostumbraba motejar como *liberalische Dekadenz*, participa en el asesinato de Walter Rathenau, como si regando la tierra alemana con la sangre del gran estadista fuese ella a *regenerarse*.

Después de la Segunda Guerra Mundial se pretendió, por un fanatismo que era sólo el reverso del fanatismo que intentaba combatir, confundir la obra de Ernst von Salomon, al igual que las de Gottfried Benn y de Ernst Jünger, con la *Blutoliteratur*: con la literatura de la Sangre y de la Tierra que había impuesto la pandilla de Hitler. Fue así como en los inicios de la década del 50 se quiso invalidar el testimonio ofrecido por Ernst von Salomon en *El interrogatorio*. Lo mismo ocurrió, por las mismas fechas, con los escritos autobiográficos de Benn. Esta confusión no podía, sin embargo, sorprender a ningún escritor que hubiese permanecido en Alemania durante la pesadilla nacionalsocialista, puesto que pertenecía a los signos que había vivido diariamente.

Tres años después del advenimiento de Hitler, en 1936, Ernst von Salomon retomó el argumento de su primera "novela", describiendo, en *Historia reciente*, los principales acontecimientos en que había tomado parte desde 1918. Esta retoma señalaba, sin embargo, una *distancia* con respecto a los sucesos que narra minuciosamente. Falta, sin duda, el tono ácido que encontramos en *El interrogatorio*, pero en cambio se acusa la altiva nostalgia que había enfriado la prosa de *Los cadetes*. Esta crónica alucinante del ocaso del cuerpo de *Kadetten*, que durante doscientos años había constituido el supremo orgullo de los *Junkers*, es, desde luego, un símbolo.

Luego vendrán los *años locos*, que en Alemania serán en verdad, los años de los *aktivisten* en todos los órdenes de la vida. Los años de lo que Ernst Jünger ha propuesto reconocer como la *movilización total*. Cada cual juega, a su manera el *aprendiz de brujo*, mientras un poco más allá se concentran, en las profundidades

de los bosques, en las tabernas subterráneas o las buhardillas, las sombras de un porvenir incierto. En una carta fechada el 8 de septiembre de 1935, en Berlín, Drieu la Rochelle refiere a una amiga su encuentro con Ernst von Salomon. “Ayer –le dice– pasé la tarde con el escritor alemán que más admiro: Ernst von Salomon (...). Me habló con franqueza y decisión. Es hermoso ver un hombre por encima de los acontecimientos. Hizo todo para crear este régimen, pero rechaza los honores: un verdadero aristócrata”. La comprensión de este párrafo supone, sin embargo, distinguir la aristocracia intelectual del gesto de *il cortegiano*.

(*Ercilla*, N° 2011, 1974).

JUAN DENISOVICH

Los escritores suelen ser, por estos días, mal vistos en todas partes por los hombres del Poder. Periódicamente, más de alguno de ellos termina trágicamente sus días por obra de éstos. Periódicamente, asimismo, aparece un nuevo libro sobre Calígula, Napoleón, Hitler o Stalin. Los hombres que sueñan estar haciendo la historia del mundo quedan, de este modo, a merced de los hombres que se pasan la vida haciendo un mundo con sus sueños. No se trata, sin embargo, de una *fatalidad*, sino, en rigor, de una larga guerra inconclusa, en la que unos exponen, sin duda, el pellejo, pero en la que los otros se juegan siempre el *prestigio*.

El caso de Solzenitsin lo está señalando.

Cuando, en noviembre de 1962, *Novy Mir* publicó la primera novela de Solzenitsin, el poeta Alexandre Tvadoski señaló que los hechos narrados en *Un día en la vida de Iván Denisovich* impedirían, sin duda, que ellos se volvieresen a repetir. Esta señalización del director de *Novy Mir* arrastraba, de un modo u otro, la memoria de algunos de los primeros colaboradores de la revista que, como Boris Pilniak o Isaac Bábel, habían sido asesinados por orden de Stalin, o el silencio forzoso de otros, como Boris Pasternak o Anna Akhmatova. La obra de Solzenitsin apuntaba, sin embargo, más allá del horizonte que recortaba lo que entonces se llamaba, en Occidente, la *literatura del deshielo*.

El propio Tvadoski lo subrayaba cuando, seis años más tarde, en su carta a K.E. Fedin, defendía la obra de Solzenitsin en atención a las *lejanas consecuencias* que ésta tendría en el espacio de la literatura rusa. Algunas de estas consecuencias pueden irse advirtiendo, desde luego, en la magnitud que ha tomado el movimiento *disidente* en la URSS. La policía stalinista pudo, ante la indiferencia del mundo, asesinar a Pilniak, Bábel, Mandelstam y Meyerhold. El *prestigio* de Stalin se desvanece, en nuestros días, con abrir los *Cuentos de Odesa*, de Bábel, o releer *La muerte del Comandante en Jefe*, de Pilniak, o zambullirse en las *Memorias*, de Nadejda Madelstam, viuda del poeta. El otrora Hombre de Acero se vuelve tan pequeño, que hasta la palabra tirano le queda grotescamente grande.

Solzenitsin no es un gesto solitario.

Su disidencia puede invocar el pasado más legítimo de los escritores rusos para los cuales el desarrollo de la sociedad era inseparable del desarrollo de la *persona humana*. Fueron los *narodniki* los primeros en esbozar una respuesta coherente a la oposición sociedad-individuo. El mismo tono moral indoblegado lo reencontramos, en nuestros días, en muchos de los escritos clandestinos soviéticos. Nada tiene, por lo tanto, de extraño que la obra de Solzenitsin sea frecuentemente citada en los escritos del *Samizdat*.

“La memoria –se lee en uno de estos escritos– es el más precioso tesoro del hombre; sin ella no puede haber conciencia, ni honor, ni trabajo intelectual. Un gran poeta es la encarnación de la memoria”.

Fiel a la memoria de la tradición disidente de los grandes escritores rusos,

Solyenitsin ha desafiado las efemérides del Poder Soviético, introduciendo esta negación privilegiada que es la *libertad* en la sombría arquitectura de un sistema herido de muerte. Un estudio morfológico de las tres grandes revoluciones de los tiempos modernos permitiría, posiblemente, ir pesquisando en un horizonte no lejano la figura todavía inédita de una nueva Rusia. Esta será, sin embargo, la obra de esas generaciones de hombres, que habiendo conocido la comunidad del terror, impuesto por la tiranía, sabrán construir una auténtica comunidad de hombres libres.

Esos hombres se llamarán Iván Denisovich.

(*Ercilla*, N° 2013, 1974).

LECTURAS

Toda la vida moderna está, en último trámite, mediatizada por este acto que llamamos la *lectura*. Desde el siglo XVIII, en efecto, todo progreso social ha implicado, consecuente con el espíritu de la Ilustración, un esfuerzo para democratizar la escritura. De ahí la confianza que, durante casi trescientos años, han acordado los hombres al libro, la revista o el periódico. De ahí, asimismo, la turbia inquina hacia estos entes de papel impreso de los reaccionarios de todas partes. Una muestra de aquella confianza la constituye, entre nosotros, el discurso de Lastarria al reinstalar, en 1869, el Círculo de Amigos de las Letras. Fue el *credo* de los intelectuales liberales chilenos del siglo XIX.

La sociedad liberal, sin embargo, heredó de la utopía racionalista de los *philosophes* de la Ilustración una noción de lectura que, a la postre, no sólo ha resultado equívoca sino, asimismo, fatal para sus portadores. En efecto, partiendo de los postulados de la sociología del conocimiento, la crítica contemporánea ha comenzado a estudiar las diferentes lecturas que regularmente suscita una obra. No se trata de distorsiones accidentales, sino, en verdad, de *alteraciones* esenciales del texto leído. Este hecho está configurando, en nuestros días, una virtual sociología de la *recepción literaria*, que, sin duda, modificará los estáticos panoramas de las historias de la literatura.

Este campo comprende múltiples problemas.

Todos ellos, sin embargo, indican hacia el hecho radical que el lector de nuestros días se encuentra, merced a la multiplicación indiscriminada de obras, literalmente abrumado por una masa de papel impreso cada vez mayor. Este hecho fue esbozado, hace cuatro décadas, por Ortega en su *Misión del bibliotecario*. "En toda Europa –anticipa Ortega– existe la impresión de que hay demasiados libros, al revés que en el Renacimiento. ¡El libro ha dejado de ser una ilusión y es sentido como una carga!".

Esta anticipación de Ortega ha sido entendida, por una secreta mecánica que algunos llaman *estupidez*, cuando los efectos en ella previstos se han acumulado, borrascosos e inquietantes, en el inmediato horizonte. Umberto Eco citaba, en un reciente coloquio internacional de sociología literaria, la encuesta realizada en Italia por Simonetta Piccone-Stelle y Annabella Rossi y publicada luego bajo el elocuente título de *La fatica di leggere*. Esta fatiga estaría señalando, según Eco, una progresiva *desorganización de la cultura*, que contrasta, desde luego, con las promesas e ilusiones que a diario siembran los teóricos de las *mass-media*. Parecida advertencia se encuentra en los últimos escritos de Lucien Goldmann.

Para Goldmann, en efecto, el aumento de las informaciones culturales suponía una creciente actividad organizadora de síntesis, que el desarrollo real de la sociedad moderna tiende, justamente, a trabar o imposibilitar de manera cada vez más acentuada. "Hay en la evolución de las sociedades modernas –precisaba

Goldmann— un creciente peligro que, de buena gana, llamaré una *desculturización* por la desorganización de los receptores”.

Se trata de un proceso sumamente complejo, pero que, por su misma urgencia, requiere en todas partes una respuesta precisa no sólo de los autores, sino, asimismo, de los difusores y editores. No se trata, en otros términos, de producir libros *industrialmente*, sino más bien de poner la industria editorial al servicio de los problemas culturales que plantea al hombre la sociedad contemporánea, mediante una acción coordinada de la responsabilidad de los autores, la probidad de los editores y la independencia de juicio de los críticos.

Ya volveremos sobre el tema.

(*Ercilla*, N° 2015, 1974).

EL LECTOR COMO UTOPIA

Prologando, en 1886, *Aurora*, Federico Nietzsche solicitaba que este libro fuese leído sin ningún apuro, de manera que el acto de leerlo se ajustase al *tempo* en que había sido escrito. Ni su obra ni los problemas que ella proponía –remachaba Nietzsche– tenían, en rigor, mucha prisa, sino que, al contrario, requerían un silencioso trabajo en el conocimiento de las palabras, como el que siempre lleva a cabo el filólogo. El hecho que la misma advertencia se encuentre en otros escritos de Nietzsche de la misma época, autoriza a pensar, desde luego, que el problema del lector fue uno de los que más inquietaron el trágico ocaso del genial pensador de Sils-María.

No se trata, sin embargo, de un problema accidental.

Nietzsche no esperó nunca ser comprendido por sus contemporáneos puesto que, ante la radical novedad de sus escritos, la habitual miopía de los hombres del siglo XIX se trocaba, en verdad, en total ceguera. El último fragmento de las *IncurSIONES de un inactual* es, al respecto, terminante e imbuible: “Crear cosas en las cuales el tiempo pruebe en vano sus dientes (...) El aforismo, la sentencia en que soy maestro y el primero entre los alemanes, son las formas de eternidad. Mi ambición es decir en diez frases lo que otro dice en un libro, lo que ningún otro dice en un libro...”.

Ese fragmento indica, de este modo, que el carácter fragmentario de los más célebres escritos de Nietzsche tenía para éste una función precisa: la de preservar su pensamiento del merodeo, como decía en *Así habló Zaratustra*, de los puercos y de los exaltados. Está claro, en consecuencia, que el problema del lector está implícito, en Nietzsche como en todo escritor radical, en la forma en que ha escogido. Toda escritura, en efecto, postula siempre un futuro. La ironía última de todo escritor consiste, desde esta perspectiva, en esta voluntad de futuro en esta petición de una posteridad que Ortega llamó *futurición*. Petición que, por las mismas fechas que Nietzsche, Paul Bourget presentía en la desesperación formal de Gustavo Flaubert.

Nada extraño, entonces, que Nietzsche requiera de su *posible lector* que se tome el tiempo necesario para aprehender cada uno de sus escritos desde aquello que llamó en *Ecce homo* su “tierna lentitud”. Este requerimiento implicaba a su vez la esperanza de haber fraguado una escritura capaz de crear sus propios lectores. La historia de las sucesivas lecturas de los escritos nietzscheanos ha demostrado, durante las dos últimas décadas por lo menos, que aquella esperanza utópica había logrado configurar una realidad en la que “el tiempo prueba en vano sus dientes”.

Si el escritor responsable siempre *se toma* su tiempo no es, en verdad, para traducir el orden del mundo cotidiano, sino para instituir una escritura capaz de perdurar más allá del tragicómico baile de máscaras de cada día, desnudando las grandes palabras que esconden los peores crímenes, derribando todos los *ídolos*.

Esta escritura de Nietzsche –en la que, en último trámite, un hombre *filosofa con el martillo*– es el punto de partida de todos aquellos que, en un momento u otro de esta centuria, han escrito sabiendo que el hombre es, al fin de cuenta, siempre una utopía en medio de la crueldad del mundo.

El rumor diario de esta crueldad golpea la mesa del escritor. Este puede simular un *silencio*, pero, tarde o temprano, sus *posibles lectores* sabrán descifrar en su reticencia la sombra de una indoblegada condena al que disfraza la pasión cainita de razón de Estado, de salvación o de accidente.

(Ercilla, N° 2017, 1974).*

* Este artículo fue reproducido en *Huelén*, N° 7, mayo de 1982.

ESCRITURA CONMEMORATIVA

Todas las conmemoraciones son, en nuestros días, sospechosas.

George Orwell refería, en algunos de sus ensayos, haber asistido a los actos conmemorativos que se organizaron, en Inglaterra, con ocasión del tercer centenario de la publicación del *Areopagítica*, de John Milton. Para la sorpresa de Orwell, los distintos oradores no ahorraron palabras para destacar los más nimios accidentes biográficos del enorme ciego, pero ninguno de ellos, en cambio, recordó que la obra conmemorada había sido escrita para protestar por la supresión de la libertad de imprenta. Este hecho que escandaliza al gran escritor libertario no es, sin embargo, un caso aislado, sino, más bien, lo contrario.

En todos los países, en efecto, los actos conmemorativos han dejado de recordar, por así decirlo, lo más memorable del pasado, para sustituirlo por una sucesión de anécdotas que, al escamotear la efectiva textura de aquello que simula invocar, cumple una función *mitológica*. Por paradójal que parezca, el pasado puede ser “rehecho” de acuerdo a las necesidades tácticas del presente. El propio Orwell lo expuso en su espantoso 1984. Todos podemos, asimismo, comprobarlo si atendemos, con alguna perspicacia, al reverso de esta forma parasitaria que, desde hace algunos años, vengo llamando la *escritura conmemorativa*.

Toda sociedad descansa, de una manera u otra, en la memoria de su pasado. En las sociedades arcaicas, las últimas decisiones estaban, justamente, en manos de los ancianos, porque éstos eran los depositarios naturales de la más larga memoria colectiva. En las sociedades históricas esta “sabiduría” ha sido, en cambio, confinada a la escritura. La escritura es, de este modo, una forma de recordación, hasta el punto que en toda vida histórica se escucha siempre el pulso intermitente de los sacerdotes, de los cronistas o de los juristas.

La *escritura conmemorativa* retiene aparentemente este impulso pero, al mismo tiempo, lo altera de tal modo, que, en vez de continuarlo, lo estrangula hipócritamente, sacrificando en las calles lo mismo que simula reverenciar en los estrados públicos, en los salones de honor o en los púlpitos. Esto explica, desde luego, que toda escritura conmemorativa se ofrezca siempre en espectáculo: que sea un *acto* montado con los recursos que, desde hace dos milenios, ofrece al teatro. Esta teatralización del pasado tiende, por otra parte, a totalizarse absorbiendo todos los gestos de la vida cotidiana.

De tiempo en tiempo, sin embargo, cuando menos se la espera, irrumpe frente a la *escritura conmemorativa*, confundiendo con ella muchas veces, otra escritura que, falto de mejor vocablo, llamaré memoriosa. Se la puede reconocer por los trazos que ha impreso en ella la memoria de los viejos valores libertarios: *por un sistema de gestos autónomos que contrasta, desde luego, con la homogénea servidumbre de los escribas; los apuntadores y los bufones.*

Un ejemplo de esta *escritura memoriosa* lo constituye el admirable discurso pronunciado, en 1921, por el poeta Alexander Block, con ocasión del octogésimo

mo cuarto aniversario de la muerte de Pushkin. Rompiendo con la liturgia oficial del Estado soviético, el gran escritor ruso no vaciló en recordarles a sus agentes presentes que Pushkin había llamado *plebe* “a individuos muy parecidos a los que hoy nosotros condenamos (...) Esta burocracia es nuestra plebe: la de ayer y la de hoy”.

(*Ercilla*, N° 2019, 1974).

LA PROMESA UTÓPICA

Las obras más significativas de la literatura contemporánea proponen siempre una común certeza: el hombre es, después de todo, una especie de animal esencialmente desdichado. Ortega lo decía con su habitual perspicacia al plantear la archiespinuda cuestión del "mito del hombre" en el *Darmstädter Gespräch* de 1951. "Los animales –decía– no conocen la infelicidad, pero el hombre actúa siempre en contra de su mayor deseo, que es el de llegar a ser feliz (...) Se nos aparece el hombre, pues, como un animal desgraciado, en la medida en que es hombre".

Esta certeza es la verdad que, de una manera u otra, confiesa cada novelista desde los inicios del siglo XIX hasta nuestros días. Esta constante novelesca es, sin embargo, muchísimo más compleja e intrincada de lo que la crítica usualmente imagina. Paul Bourget fue, posiblemente, uno de los primeros en describirla en sus *Ensayos de psicología contemporánea* al detectar la sombra del *nihilismo* en las obras maestras de la literatura europea del XIX. Posteriormente, en su controvertida Teoría de la novela, el joven Georg Lukács la replanteó al mostrar el "romanticismo de la desilusión" como la conclusión lógica del fracaso de la promesa utópica.

La *felicidad* es el meollo de la promesa utópica moderna.

En uno de los capítulos iniciales de su ejemplar estudio sobre *El pensamiento europeo en el siglo XVIII* Paul Hazard destacó la importancia que los hombres de la Ilustración acordaron a la noción de felicidad. Para subrayar el carácter generalizado de este acuerdo, Hazard entremezcló los títulos de algunas de las innumerables obras que, en distintas lenguas, prometían al hombre una *vie heureuse*. Posteriormente, restringiendo el horizonte al espacio de Francia, Robert Mauzi ha registrado minuciosamente el destino de esta promesa en *La idea de felicidad en la literatura y el pensamiento francés en el siglo XVIII*.

Carecemos, sin embargo de una obra que prosiga este registro. El ensayo que más se aproxima a lo que podría ser esa obra es en mi conocimiento, el gran libro de René Girard *Mentira romántica y verdad novelesca*.

Pareciera, en efecto, que las principales orientaciones de la literatura constituyeran, desde el romanticismo hasta nuestros días, una recusación cada vez más radical de aquella metafísica felicitaria que esbozaron los hombres de la Ilustración. Alguna vez, explicando la función de la *nostalgia* en la estructura de la novela contemporánea, he creído lícito retrotraer este gesto a Mme. de Staël, pero, en verdad, el mal que atormentaba a la autora de *De la literatura* procedía de Jean-Jacques Rousseau. Fue Rousseau, en efecto, quien, en medio de la utopía panracionalista de la Ilustración, percibió la tragedia interna de aquella dimensión de la existencia que llamó *la desgracia de estar solo*.

Durante muchos años, consecuentes con el discurso antropológico propuesto por los hombres del siglo XVIII, los historiadores expusieron el proceso de cada sociedad como un *discurso sulla felicità*. Frente a ellos, prisioneros de aquella des-

gracia de estar solo, los escritores fueron descubriendo los espacios prohibidos de cada sociedad, dirigiendo su mirada al horror de las barriadas, de los hospicios o de los burdeles. Esta *otra historia* puede seguirse a través de los gestos que nos hace este animal esencialmente *desdichado* que es el hombre, al desdoblarse en la sombra de sí mismo que, de una manera u otra, es siempre el héroe novelesco. Sus gestos pueblan la superficie de nuestra mesa de trabajo, mostrando el reverso oscuro de cada promesa, pero, al mismo tiempo, repitiendo, como Rasselas, el prudente personaje de Samuel Johnson, que seguramente habrá un lugar donde se pueda todavía encontrar la felicidad.

(*Ercilla* N° 2023, 1974).

LA OTRA DESILUSIÓN

Sorprende siempre que la historia de los intelectuales de izquierda sea, casi en todas partes, mejor conocida que la de sus adversarios de derecha. Esta sorpresa está, desde luego, justificada en la medida que ese mejor conocimiento no representa una ratificación de la célebre sentencia pronunciada, hace cuatro décadas, por Emmanuel Mournier: *L'intelligence est à gauche*. Lejos de ello, por paradójal que parezca, la historia de los intelectuales de izquierda es mas bien, en lo esencial, la historia de su desencanto, como lo ilustran las *Memorias de un revolucionario*, de Victor Serge; *Las aventuras de la dialéctica*, de Maurice Merleau-Ponty, y la patética *Autocrítica*, de Edgar Morin. Estas tres obras resumen una biblioteca destinada a desmitologizar, en uno u otro plano, al pensamiento de la izquierda revolucionaria.

Contrastando con esta biblioteca, es posible comprobar, hasta fecha reciente, una atención casi nula hacia los intelectuales de derecha. Tan nula que hasta la misma calificación parecía desvanecida, espectral e inoperante. Lo señalábamos, hace algunos años, al reseñar *El romanticismo fascista*, de Paul Sérant, en el que se confundían escritores e intelectuales de familias diferentes. Podemos reiterarlo, estos días, frente a la reciente obra de Alastair Hamilton: *La ilusión fascista. Los intelectuales y el fascismo 1919-1945*.

Resulta discutible, en efecto, que aquellos intelectuales que se autorreconocieron explícitamente como fascistas, Giovanni Gentile, Drieu La Rochelle o Ernst von Salomon, puedan ser situados a la extrema derecha de Charles Maurras, Oswald Spengler o Louis-Ferdinand Céline. El pesimismo de Spengler resultaba, a la postre, incompatible con la utopía "edificante" del nacionismo. En el *Diario*, de Friedrich Percyval Reck-Malleczewen, lúcido testigo del hitlerismo que, como otros miembros de la aristocracia alemana, terminó sus días en un campo de concentración, éste refiere su último encuentro con el autor de *La Decadencia de Occidente*. Sus imprecaciones no constituían, justamente, un acto de adhesión al nuevo orden hitleriano.

El caso de Ernst Niekisch es todavía más significativo. Brillante exponente del nacionalismo antieuropeo que torció las cabezas de un grupo de importantes intelectuales alemanes luego de la derrota de 1918, Niekisch esbozó en sus *Consideraciones sobre la política alemana* las grandes líneas de lo que más tarde sería llamado el "nacional-bolchevismo", en el que se autorreconocerían Ernst von Salomon y Gottfried Benn. Después de la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, Niekisch se radicó en Alemania Oriental.

La desilusión de los intelectuales fascistas alemanes se trueca, al cruzar el Rin, en un capítulo manifiestamente trágico. Drieu La Rochelle, sin duda el más coherente de los intelectuales fascistas franceses, desengañado y acorralado, se suicidó en marzo de 1945. Poco antes, otro de ellos, Robert Brasillach, terminaba sus días, a los treinta y seis años, frente a un pelotón de fusilamiento en la forta-

leza de Montrouge, luego de que el General De Gaulle se negó a acoger la petición de clemencia que le dirigieran, entre otros, Paul Valéry, François Mauriac, Jean Paulhan y Gabriel Marcel. Igual suerte corrió, en Italia, el filósofo Giovanni Gentile.

Quizá la historia de la desilusión fascista sólo pueda ser escrita a la luz crepuscular que Louis-Ferdinand Céline empleó en *Rigodon*, el más ácido e irreverente testimonio que conozco del sangriento ocaso de la nación alemana fanatizada por las sombras de una ideología que Alastair Hamilton presenta ahora como ilusión.

(*Ercilla*, N° 2025, 1974).

EL ENIGMA SOREL

Alguna vez, ordenando una serie de notas de lectura, me propuse componer una *soreliana*, registrando la sombra del autor de las *Reflexiones sobre la violencia* en los escritos de algunos de los intelectuales más representativos de la primera mitad del siglo xx. La pista de este registro me había sido sugerida, a comienzos de la década del 50, por *Nuestro maestro Sorel*, obra que acababa de publicar Pierre Andreu. Mis autores de caballete eran por entonces André Malraux, Ernst Jünger, Drieu la Rochelle, Ernst von Salomon: todos ellos remitían, en un momento u otro, al *viejo Sorel*. Un reflejo de aquella soreliana se encuentra en mi correspondencia con Pierre de Place, escritor perspicaz e inapreciable amigo, nieto del más fiel discípulo de Sorel, Edouard Berth.

Nada de esto tiene, sin embargo, un carácter fortuito.

La publicación, en estos días, de la traducción española de *Masa y mito. La crisis ideológica en los albores del siglo xx y la teoría de la violencia*; Georges Sorel, de Hans Barth, permitirá, sin duda alguna, resituar la obra de Sorel en el lugar que le corresponde dentro de la discusión política que escinde a la moderna sociedad de masas. Barth describe minuciosamente la suerte corrida por algunas ideas de Sorel en los medios anarquistas, fascistas y socialistas durante las primeras décadas de este siglo. Esta influencia múltiple del autor de las *Reflexiones* configura lo que Barth describe como el *enigma Sorel*.

Los historiadores del fascismo han sido, hasta la fecha, quienes han mayormente insistido en la influencia soreliana en el pensamiento de Mussolini. Barth reproduce, al respecto, la célebre predicción sobre el destino de Mussolini que Sorel le habría formulado a Jean Variot en 1912: "Mussolini no es un socialista cualquiera. Créamelo. Acaso lo vea usted algún día a la cabeza de un solemne batallón, saludando la bandera italiana con el sable". Diez años más tarde, cuando el *condottiero* Mussolini se había apoderado de Roma, moría en Boulogne-sur-Seine el viejo luchador sindicalista.

Este episodio no puede ser trivializado.

La influencia de Sorel trasciende, desde luego, el gestuario espectacular de *il Duce* e irriga, en parte por lo menos, el pensamiento de los dos filósofos más importantes del movimiento, Giovanni Gentile y Sergio Panunzio, como asimismo el de su más decidido detractor, Benedetto Croce, cuyo comentario a la traducción italiana de las *Reflexiones*, en 1907, mereció el reconocimiento de Gentile y del propio Mussolini.

El enigma Sorel no se agota, sin embargo, en su vertiente fascista.

En efecto, en un artículo publicado en el *Journal de Genève* en 1918, el profesor Paul Seippel imputaba a Sorel la paternidad de la revolución bolchevique, puesto que, según Seippel, Lenin y Trotsky habrían meditado largamente sobre el libro de Sorel durante sus años de exilio en Suiza. Este artículo motivó el apéndice sobre Lenin que Sorel agregó, en 1919, a la cuarta edición de su obra, en el

que, sin darle mucho crédito a dicha imputación, se muestra agradao de su eventual posibilidad. Esto explica, posiblemente, que Drieu la Rochelle la reitere, en 1934, en *Socialismo fascista*. Casi por la misma fecha de la publicación de este libro de Drieu, Malraux trasponía, en *La condición humana*, la problemática de Sorel.

Es probable que el *enigma Sorel* no sea, en último trámite, sino una variedad del enigma de la Historia: así parecería insinuarlo Georg Lukács cuando, en 1962, al autorizar la publicación de su juvenil *Teoría de la novela*, confesaba que esta obra, que había condenado al silencio después de su conversión al marxismo, había sido escrita desde la perspectiva sobre el mundo de Sorel.

(*Ercilla*, N° 2027, 1974).

PRESENCIA DE TEÓFILO CID

Hace diez años, un 13 de junio húmedo e incierto, murió Teófilo Cid, dejando por toda herencia un puñado de libros y la sombra de un largo martirio. Seis años después, en una fina semblanza suya, Jorge Teillier advertía cómo el espectro del amigo que, en su soledad baudelaireana, había renunciado a la tiranía de la *face humaine*, iba transformándose en una leyenda.

“Recuerdo –anotaba Teillier– haber leído un libro llamado *Soy leyenda*, Teófilo Cid podría haber firmado una autobiografía con ese título, ya en vida era una leyenda y ahora ha pasado a serlo de verdad. Su nombre circula como una contraseña entre muchos jóvenes, cada vez más deseosos de acceder al conocimiento de su obra, por ahora casi inhallable”.

Esta leyenda está, en efecto, ahí: en el poema *Aparición de Teófilo Cid*, salido de la misma mano limpia de Jorge Teillier. Lo está en la *Cantata a Teófilo Cid*, de Eduardo Maturana. Lo está en *Zoom* de Hernán Valdés, pero con el mismo, por así decirlo, vampirismo que en *Frecuencia Modulada* y *En el fondo*, de Enrique Lafourcade. Lo está, asimismo, en el recuerdo de todos aquellos que fuimos sus amigos, como en la mitomanía de aquellos que jamás lo fueron.

En 1969, con ocasión del quinto aniversario de su muerte, se efectuó un acto en la Casa del Escritor, austeramente convocado por Armando Menedín, escritor, titiritero y editor, bajo el llamado abierto de *Hablemos de Teófilo Cid*. En esa oportunidad hablamos, frente a un clavel rojo, además de Menedín, Eduardo Molina, Altenero Guerrero y el autor de este recuerdo. No pudieron hacerlo, por fuerza mayor, Braulio Arenas y Guillermo Atlas.

La nombradía literaria es siempre equívoca.

Es la sociedad la que, en último trámite, la presta o la niega porfiadamente al escritor. Pero ¿qué podía ofrecerle la enmascarada sociedad chilena al autor de *Bouldroud*? ¿Qué podía, en verdad, ofrecerle sino el reflejo del desdén que éste sentía por ella? Teófilo fue, sin duda, un gran *desdeñoso*. Lo recordaba el malogrado Juan Tejeda cuando, dejando su vena humorística en el tintero, apuntaba en la muerte de Teófilo:

“¿Quién era Teófilo Cid? Un gran señor de la literatura que pasó sobre la tierra con andar soberbio y desdeñoso. Vivía en un mundo más alto y dejó de ocuparse de las cosas y los seres circundantes, (...) Caminaba con los zapatos rotos y la cabeza echada atrás, elegante en medio de su miseria, inteligente y fino dentro de su cuerpo y del abrigo raído”.

¿Quién fue, en verdad, Teófilo Cid?

Todos hemos confundido, en una u otra oportunidad, su presencia pública, su manera de ir por las calles sin prisa ni destino, la mirada siempre más allá de los pasantes, con aquel otro ser que encandilaba, sorprendía o irritaba en cada escrito. Aquel gesto displicente establecía una distancia. La distancia del *outsider*. Lo condenaba, posiblemente, al exilio interior, pero, al mismo tiempo, condena-

ba a la sociedad que lo humillaba. Era un gesto profundo que traducía una inquietud más arcana.

“¿Qué clase de vida he deseado? ¿Por qué la perdí y la estoy perdiendo? ¿Quién soy yo?”.

Estas palabras del amigo moribundo, este mensaje postrero de una secreta inquietud, nos recuerdan, diez años después de su desaparición carnal, que la suprema elegancia vital de un escritor está en sus obras. Esas obras que esperan todavía la mano jeromiana que las reúna y la cabeza de un editor alerta que las imprima.

Teófilo Cid fue nuestro Jarry.

(*Ercilla*, N^o 2030, 1974).

LOS INTELLECTUALES

En 1940, errante por un mundo en llamas, Ortega publicó, en las páginas de *La Nación* de Buenos Aires, un artículo en el que, además de resumir sus ideas sobre el tema, anunciaba lacónicamente la inminente *desaparición social* del intelectual. Este anuncio del filósofo español estaba llamado a cobrar una particular actualización después de su muerte. Lo señalé al reseñar, a comienzos de la década pasada, *Para entrar en el siglo xx*, de Jean Duvignaud. Podría confirmarlo en función de la hipótesis sobre la *desaparición de los notables* que ensombrece el horizonte de los últimos escritos de Lucien Goldmann. Pareciera que Ortega fuese, en efecto, una de las fuentes inconfesas de algunos pensadores de la izquierda desencantada de nuestros días, como lo sugirió alguna vez K.A. Jelenski.

Existe en este punto un nudo ciego que es preciso desatar.

La noción de *intelectual*, brumosa, esquivada e indócil de por sí, suele cada cierto tiempo crisparse, transformándose en un epíteto despreciativo o, por lo menos, ingrato para quien lo carga. Este episodio se ha repetido muchas veces en la historia de las sociedades modernas. Ya el enorme Rabelais sufrió en carne propia los enconos, persecuciones e intrigas de la imbecilidad entonces enmuralladas en la Sorbona. De aquel lejano e inolvidable enfrentamiento sobrevive la mordaz expresión rabelaiseana de *sorbonagres*.

Una cosa es, sin embargo, el antiintelectualismo, otra el comportamiento antiintelectual.

El propio Ortega fue, en rigor, un estupendo antiintelectualista, pero, al mismo tiempo, el más riguroso intelectual que ha producido la lengua española desde el siglo xvii. Lo mismo cabría decirse de Nietzsche, Bergson, Scheler o Spengler. Esta distinción puede ser confirmada incluso en las páginas de *Las fechorías de los intelectuales*, de Edouard Berth, en las que la penetración de algunos de sus análisis neutraliza, en parte por lo menos, la polémica impertinencia del título de su libro.

El *intelectualismo* ha sido, en efecto, el gran vicio de la sociedad moderna. Para comprender la compleja hiladura de este fenómeno es menester proceder a una radical rectificación intelectual, como se lo viene repitiendo desde *La reforma intelectual y moral*, de Renan, hasta nuestros días. Fue Renan, justamente, uno de los primeros en llamar la atención sobre la progresiva suplantación de aquellos hombres capaces de formarse una idea sobre la totalidad del mundo circundante por unos *talentos* cada vez más especializados. Esto le parecía una amenaza. La misma cuestión será reelaborada en uno de los capítulos iniciales de *La rebelión de las masas*, por Ortega y, más recientemente, por Lucien Goldmann en algunos de los trabajos reunidos, poco después de su muerte, en *La creación cultural en la sociedad moderna*.

El oficio intelectual es siempre irónico.

Por eso siempre puede reconocer su seño en la risotada fenomenal de Ra-

belais frente a los *sorbonagres*; de Cervantes frente al espíritu curibarberil; de Swift ante el remedo académico de la ciencia, o de Flaubert preparando, con *Bouvard* y *Pécuchet*, una verdadera enciclopedia de la imbecilidad humana. El oficio intelectual es, en efecto, un servicio personal que se cumple *en serio*, pero que, por lo mismo, no se *toma en serio*. Los franceses distinguen entre *l'esprit sérieux* y *l'esprit de sérieux*. El primero es el gesto gremial de los intelectuales que, para su ventura o desventura, no tienen otro remedio que ir por el mundo llamando a los demás a reconocer las cosas. El segundo es, en cambio, la máscara de los escribas e ideólogos de mercado libre. Los primeros pueden ser antiintelectualistas. Los segundos han sido, son y serán siempre antiintelectualistas disfrazados: miniaturas de un oscuro e insondable gesto mágico.

(*Ercilla*, N° 2032, 1974).

SI HABLARA JOAQUÍN

Falta un libro que muestre, con trazo austero, la figura moral e intelectual de Joaquín Edwards Bello, sobre todo a la muchachada de nuestros días. Siempre he esperado que Alfonso Calderón remate ese libro que, en verdad, viene quemándole los dedos desde hace algunos años. No conozco la obra que Edna Coll dedicó a *Chile y los chilenos en las obras de Joaquín Edwards Bello*. Nunca he podido dar con ella. Tengo la certeza, sin embargo, de que Calderón podría despejar, sin gran esfuerzo, la ajustada visión crítica de Chile que, en último trámite, ordena implícitamente a esa larga, múltiple e incitante crónica que es la obra de Edwards Bello.

Conviene prevenir un malentendido.

Existe entre nosotros, como en otras partes, una seudocrítica que, en lugar de un pensamiento, propone e impone siempre un anecdótico. Joaquín Edwards fue repetidas veces víctima de ella. La mayor parte de los artículos que suscitó su obra se limitó, por lo general, a recortar anécdotas, para hacer luego con ellas una corona de laureles de papel o, más frecuentemente, una corona de espinas venenosas. Sólo algunos entrevieron realmente la secreta riqueza que el gran escritor resumía en una escritura recortada, dura e irónica.

Pero. ¡cuidado!

En Chile, la grandeza de un escritor es siempre un atributo póstumo: es preciso el visado previo de los sepultureros, como si el reconocimiento social a su obra debiera pasar por los anillos que dibujan los jotes en el firmamento. Joaquín Edwards lo sabía mejor que nadie. Reléase, por toda prueba, su crónica, *Si hablara el muerto*. Cuando Carlos Droguett desnudó, en los funerales de Pablo de Rokha, a los oradores de cementerio, fue una lección de moral la que impuso: un gesto de digna irritación contra la comercialización de lo macabro.

Joaquín Edwards fue siempre grande: un verdadero Grande de Chile. Por eso, posiblemente, desde la publicación de *El inútil*, no faltó quien le tirara una pedrada en la nuca. En 1920, mientras la palabra de Alessandri estremecía a la sociedad chilena, un espectro de la gazmoñería criolla, Pedro Nolasco Cruz, publicó un desgraciado panfleto ahora olvidado: *Don Joaquín Edwards Bello. El Roto y sus demás obras*. La respuesta del escritor conserva hasta nuestros días el temblor de la cólera, pero, al mismo tiempo, la seguridad de un diagnóstico.

“Un carácter independiente –escribía Joaquín Edwards– es una cosa que irrita, que suscita odios y envidias. Es lo único que no pasa la gente de Chile (...) El hombre solo, que no pide nada ni quiere nada, levanta a su paso el sordo murmullo de la envidia y la calumnia. Aquí triunfa la mediocridad (...) lo que se arrastra y estira una mano pringosa”.

Los eternos remolones de siempre querrán ver en este juicio de Joaquín Edwards sólo el síntoma de algún secreto desequilibrio de su autor. Lástima, sin embargo, que el mismo juicio se encuentra en otros sectores chilenos contemporá-

neos del autor de *El roto*, de manera que, a la hora del psicoanálisis, no es a éste al que habría que tender en la camilla sino, más bien, a la sociedad por él diagnosticada.

Joaquín Edwards fue, en verdad, un testigo lúcido, riguroso e implacable de una época. No buscó los grandes temas, pero tampoco los esquivó: el más humilde suceso cotidiano bastaba, sin embargo, para que su formidable maquinaria intelectual hiciera saltar hecha trizas una mistificación colectiva; subrayara una dimensión esencial de la vida chilena o desocultara una veta insospechada de aquella chilenidad posible que, como una esperanza, fecundaba siempre a cada uno de sus gestos.

(*Ercilla*, N° 2034, 1974).

ENSAYO Y HEREJÍA

En su carta a Leo Popper, inserta en *El alma y las formas* a manera de prólogo, el joven Georg Lukács subrayaba el carácter “precursor” de todo auténtico ensayo. “El ensayista –decía Lukács– se parece a Schopenhauer en el sentido que, al igual que éste, siempre está redactando sus parergas, en espera de esa jornada esquiva que le permita escribir la obra que, en rigor, le preocupa desde sus inicios. Lo que importa describir en sus escritos no es, por lo tanto, el tema tratado en cada uno de ellos, sino, más bien, los problemas que determinaron, en cada caso, su elección y tratamiento”.

Los ensayos reunidos en *El alma y las formas* constituyen, posiblemente, una de las mejores ilustraciones de esta perspicaz caracterización del género ensayístico. Podemos refrendarlo mediante el caso más conocido. Todo el análisis de la visión trágica del mundo en el pensamiento de Pascal y en el teatro de Racine, llevado a cabo por Lucien Goldmann en *El Dios oculto*, está fundamentado, en efecto, en los problemas suscitados por Lukács en el ensayo que clausura a dicha obra: *Metafísica de la tragedia: Paul Ernst*. En otro lugar, hemos descrito detalladamente los problemas que, a su vez, condujeron a Goldmann a replantear, después de la Segunda Guerra Mundial, las preguntas formuladas por Lukács a comienzos de siglo.

Preguntar es siempre cuestionar.

De ahí que Theodor W. Adorno, discutiendo la carta de Lukács a Leo Popper, pudiese afirmar, medio siglo más tarde, que la herejía “es la más íntima ley formal del ensayo”; resumiendo, de este modo, en pocas palabras el largo discurso desarrollado por el ensayo moderno, desde Montaigne a nuestros días. Largo discurso en el que han tenido cabida todas las “disidencias”, desde las herejías religiosas, las promesas utópicas y los islarios fantásticos, hasta las más actuales antiutopías y desengaños ideológicos.

Lo que define, en efecto, la situación del ensayista no es la posible solución que ofrece en sus escritos, sino, más bien, el movimiento de una interrogación sostenida, deslizada o insinuada. Por eso, buena parte de lo que habitualmente se designa como ensayo no es sino su brutal caricatura, como lo demuestra, entre nosotros, la ritual solemnidad de algunos plumarios incontinentes. Ella es el disfraz de una nativa incapacidad para descubrir dónde, cómo y por qué la realidad más segura se torna, de pronto, incierta, espectral o problemática.

El ensayista, en verdad, no se puede conformar con el “mundo” de lo hasta ahora pensado, sino que al contrario, por este mismo inconformismo está siempre obligado a cursar ciertas preguntas a la faz oculta e impensada del mundo en que vive, padece, actúa e imagina. Por eso suele andar, como Nietzsche, a tropezones con los hechos y las ideas del presente, mientras clava los ojos en lo que podría ocurrir pasado mañana. “Algunos hombres –decía Nietzsche– nacen póstumos”. Entre ellos es posible reconocer siempre la silueta de aquellos que, como

Montaigne, Nietzsche, Lukács u Ortega, hicieron del ensayo una forma estética e intelectualmente coherente.

Goldmann advertía, en uno de los trabajos reunidos en *Investigaciones dialécticas* que en las épocas de decadencia, como la nuestra, hay que volverse hacia las herejías “para escuchar la voz del espíritu”. Esta voz, sin embargo, postula oídos capaces de escuchar las preguntas más sencillas que son, al mismo tiempo, las más insondables.

(*Ercilla*, N° 2036, 1974).

LA LÓGICA OCULTA

En todas las literaturas del siglo xx es posible rastrear una experiencia de aquellas situaciones extremas que Karl Jaspers llamó “situaciones-límites”. La crisis general de los valores que, desde las postrimerías del siglo xix, sacude a la sociedad contemporánea, se acusa particularmente en la mirada crítica de los escritores, pensadores y artistas más representativos. Un sondeo adecuado de esas aguas turbulentas se encuentra en el ensayo que Hermann Broch dedicó a *Hofmannsthal y su tiempo*.

La importancia de las “situaciones-límites” ha sido subrayada, entre otros, por Ernst Jünger en su *Tratado del rebelde*. “Probablemente –decía Jünger– no se tardará en reconocer que la parte más sólida de nuestra literatura es la que nació de los objetivos menos literarios: todas esas informaciones, cartas, diarios íntimos, nacidos en las grandes cacerías humanas, emboscadas y desolladeros de nuestro mundo”.

Mundo es, literalmente, “lo limpio”: el espacio que la mano temblorosa del hombre agrario le arrancó a la selva incierta, confiando su preservación a las oscuras deidades tectónicas. Allende el círculo del mundo se extiende siempre el caos, lo sucio e incierto. De ahí que en todas las cosmogonías el caos aparezca como la más grave amenaza. El mundo moderno pareciera, sin embargo, incluir al caos en el reverso de sus ordenaciones.

Los que tuvimos la oportunidad de vivir en Alemania durante los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial sabemos desde “dónde” escribió Jünger el párrafo transcrito del *Tratado del rebelde*. Su propio *Diario* es, sin duda, el mejor itinerario para seguirlo en su descenso a los infiernos que oculta el mundo moderno. En sus páginas reencontramos, en efecto, el mismo núcleo de cuestiones que, siglos antes, retuvieron la atención de Dante.

La misma “necesidad interior” de expresarse en términos autobiográficos está señalando, desde luego, la presencia oculta de ciertos microcataclismos que diariamente estremecen las profundidades de la sociedad contemporánea, hasta volver, de pronto, irreconocible el mundo que nos parecía seguro, familiar e inmediato. Todo “diario” sintetiza, de este modo, una conciencia aguda de una progresiva pérdida del mundo y la decisión de preservar, mediante la escritura, la unidad de la conciencia amenazada por dicha pérdida.

Si queremos, en verdad, comprender la lógica interna de nuestra época debemos reinterrogar a los escritores que mejor la cifran: Kafka, Joyce, Musil, Artaud o Beckett. Se podrá recusar, sin duda, una y otra vez su testimonio, pero las visiones de esos escritores se repetirán cada vez que, fatigados, cerremos los ojos, porque ellas pertenecen, en rigor, a la *lógica oculta de nuestros sueños*.

Cada vez que el mundo se torna inhóspito, los gestos de ayer amenazan con repetirse mañana, de manera que cada nuevo día se trueca en una fatalidad cotidiana. Prisionero de un tiempo de esa catadura, el teólogo e historiador alemán

Sebastián Franck podía afirmar, en medio de las brutales persecuciones religiosas del siglo XVI que, frente a Dios, los hombres no éramos sino *carcajada, fábula y carnaval*.

Cuando leemos, en nuestros días, las grandes novelas de Kafka no debemos olvidar que éste, al igual que Swift o que Flaubert, supo disimular sus visiones más abisales en una escritura riante.

(*Ercilla*, N° 2038, 1974).

LA EXPLOSIÓN BIBLIOGRÁFICA

Jonathan Swift se preguntaba, en uno de los *Pensamientos* que publicó en 1706, cómo los hombres del futuro podrían llegar a instruirse si los libros seguían multiplicándose al mismo ritmo con que venía ocurriendo desde mediados del siglo xvii. Desde esa fecha hasta nuestros días, la pregunta del visionario escritor irlandés ha venido repitiéndose periódicamente, pero de manera cada vez más lúgubre, como lo prueba la atroz enciclopedia de la estupidez humana que ensombreció los últimos años de Flaubert: *Bouvard y Pécuchet*.

Se trata de un suceso doblemente inquietante.

Los lectores de nuestros días no padecen, en efecto, de una falta de libros, sino más bien de lo contrario. Están presenciando una verdadera explosión bibliográfica que, al sobrepasar su capacidad de síntesis activa, debería ser incluida entre los síntomas más alarmantes de ese fenómeno que los prospectivistas franceses describen como *l'encombremet*. Por éste debe entenderse el exceso de bienes, útiles y servicios que, desde la infancia amenaza al equilibrio síquico del hombre contemporáneo.

Esta amenaza, a su vez, se duplica cuando se comprueba que una parte importante de los libros que ahora se publican son, en lo esencial, inútiles. En este punto, sin embargo, el espacio calmo de las bibliotecas suele transformarse en un verdadero campo de batalla. No se trata esta vez, como en tiempos de Swift, de una batalla entre los libros antiguos y los modernos, sino, en verdad, entre aquellos que prosiguen, sobre el papel, esa larga guerra inconclusa –tan larga que Ortega la llamaba eterna– entre dos figuras humanas; los tontos y los perspicaces.

Existe, en efecto, una numerosa familia de libros tontos.

Recuerdo haber leído, en alguna parte, que el poeta Robert Desnos coleccionaba libros tontos, con la misma aplicación con que otros coleccionan primeras ediciones, novelas rosas o programas de estrenos teatrales. Se lo contaba hace algunos años a Jorge Luis Borges, con la esperanza que el maestro me ofreciera la pista de algún catálogo de la imbecilidad impresa. Borges se limitó, desgraciadamente, a tomar noticia de aquella temeraria iniciativa del malogrado escritor surrealista, sin otro gesto que una larga e irónica sonrisa.

“El tonto es –decía Ortega– vitalicio”.

Esto explica que, seducido por las letras, pueda, al igual que los dos fantoches flaubertianos, leer, fichar e inventariar todo tipo de libros, sin llegar a comprender ninguno. Esto explica, asimismo, que, por esa forma de imitación que René Girard ha descrito como “mediación interna”, pueda escribir con una *manifiesta incontinencia*. Esto explica, por último, que todo cuanto escribe termina siempre invalidado por esa radical deficiencia intelectual que Lucien Goldmann llamó el egocentrismo, en razón del cual toda posible objetividad es devorada por una subjetividad enfermiza, mutilada e impotente.

Alguna vez mostraré, sirviéndome de un tragicómico ejemplar criollo, cómo la imitación del fraseo de algunos teóricos de la literatura es sólo un gesto mágico que, al hacer de la ciencia un fetiche, disfraza momentáneamente la ausencia de una auténtica conciencia intelectual. Resulta cómico, en efecto, comprobar cómo, por ejemplo, el método histórico de las generaciones pueda, en manos de un inepto, transformarse en una farsa metodológica. Resulta trágico, en cambio, que mediante esta farsa se pretenda hacer pasar por historia lo que es sólo una historieta.

(*Ercilla*, N° 2040, 1974).

El estudio de las relaciones entre los escritores de una época permite, en algunos casos, describir los límites de la comprensión que, en un momento dado, facilitan, obstaculizan e impiden la recepción de sus obras. Este hecho puede ser ilustrado en los distintos espacios de la literatura del siglo xx. La correspondencia intercambiada entre Paul Valéry y André Gide me parece, en efecto, fundamental para comprender el medio literario e intelectual en que fueron concebidas sus obras. Otro tanto podría decirse, en las letras alemanas, de las cartas cruzadas por los hermanos Thomas y Heinrich Mann.

Más interesante resulta, sin embargo, estudiar, en un mundo cada vez más planetario, los intercambios epistolares entre escritores que expresan culturas, tradiciones e intenciones diferentes, puesto que, en estos casos, las relaciones se plantean en un nivel más limpio de residuos no literarios que cuando se trata de escritores una misma nacionalidad, confesión e ideología. Las afinidades e incompatibilidades que se pueden describir suelen evidenciar en estos casos una comunidad más profunda, constante o intensa que la raza, la lengua o la nacionalidad.

Tal es el caso de James Joyce e Italo Svevo.

Publicada, en 1949, por la revista milanesa *Inventaria*, la correspondencia entre ambos escritores constituye un documento esencial para comprender los alcances que puede tener para un autor el encuentro de lo que Ortega llamaba un alma afín. Cuando Joyce se radicó en Trieste, a comienzos de siglo, Svevo había publicado dos obras fundamentales de la narrativa moderna italiana, pero nadie, descontados los autores de dos o tres reseñas locales, había sabido valorar la profunda innovación que representaban *Una vita* (1893) y *Senilità* (1898). Fue el joven Joyce el primero en percatarse del valor intrínseco de la prosa sveviana. Los pormenores de ese encuentro fueron luego narrados por la viuda del triestino, Livia Veneziani Svevo, en la *Vita de mio marito*, que publicó en 1950.

Fue, asimismo, en casa de los Svevo donde Joyce leyó por primera vez algunos de los relatos de *Dubliners*, y de las conversaciones entre ambos escritores surgieron esas dos obras maestras de la novela del siglo xx que son *Ulysses* y *La conciencia di Zeno*. La solicitud de Joyce para Svevo sólo puede ser comparada con la que, a su vez, había tributado Ezra Pound al gran irlandés. Gracias a ella, el desconocido escritor de Trieste, al que sólo Eugenio Montale había sabido reconocer en Italia, pudo entrar triunfalmente en la literatura europea. En efecto, a raíz de la intervención de Joyce, el malogrado Benjamín Crémieux y Valéry Larbaud dedicaron, en febrero de 1926, gran parte de la novena entrega de *Le Navire d'Argent* al "descubrimiento" de la obra de Svevo.

El sabio svevovista Bruno Maier ha despejado, en su larga introducción a las *Opere* (Dall'Oglio, Editore. Milano, 1964) algunos de los principales malentendidos implícitos en la polémica abierta por el "descubrimiento" de Svevo, por la crítica francesa. Llama la atención, sin embargo, que Maier no haya reparado en

que sus agentes eran los mismos que por intermedio de Ezra Pound habían reconocido, poco antes, la significación de *Ulysses* para la prosa del siglo xx. Entre ellos figuraban dos mujeres excepcionales, Adrienne Monnier y Silvia Beach, esas dos admirables libreras de la *rue de l'Odeón*, a las que los grandes escritores de este siglo deben, posiblemente, más que ningún otro editor, crítico o mecenas.

Algún día próximo volveré sobre ellas.

(*Ercilla*, N° 2045, 1974).

LA ESCRITURA OCULAR

Escribir—decía Paul Valéry— *es predecir*. En toda escritura moderna, en efecto, siempre es posible descubrir una mirada profética. Por una paradoja, sin embargo, este gesto prometeico se acentúa cada vez que el porvenir se torna incierto. No sólo Nietzsche, sino, asimismo, Baudelaire, Flaubert o Dostoiewski lo prueban de manera imburtable. Todo *decadentismo* se desdobra, de este modo, en *profetismo*. Este profetismo suele, en algunos casos, ir acompañado de una visión trágica de la historia que, al no poder ofrecer la *esperanza* de un mundo mejor, propone el espectáculo deprimente de un crepúsculo inminente del mundo moderno: Hui-zinga, Spengler, Belloc o Toynbee.

Esta visión trágica de la historia puede invocar, entre sus antecedentes, los *Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura della nazioni*, de Giambattista Vico. La teoría cíclica de Vico constituye, en efecto, uno de los componentes esenciales de toda visión decadentista: el pesimismo de Sorel puede explicarse, en parte por lo menos, por la influencia que tuvo en su pensamiento la obra del gran napolitano. Este pesimismo, al crisparse, determina la aparición de cierto tipo de escritura que es posible describir como *escritura oracular*.

Uno de los rasgos que permiten identificar a la escritura oracular es que en ella el futuro es siempre propuesto como *destino*. Esta metamorfosis se produce usualmente después de una gran sacudida social. La encontramos, por ejemplo, en toda la imaginería crepuscular que invadió a la lengua francesa durante las primeras décadas del siglo pasado. Joseph de Maistre es, posiblemente, su mejor exponente. Dotado de una sólida formación siglo XVIII fue, como Rivarol, su coetáneo, un detractor decidido de la Revolución Francesa, pero, a diferencia de éste, la combatió radicalmente en todos los planos.

Esto explica que De Maistre haya sido el *Gran Oráculo* del pensamiento de derecha hasta nuestros días. En una carta a Alphonse Toussenel, Baudelaire le criticaba, en 1856, que injuriase a De Maistre: "el gran genio de nuestro tiempo, *un vidente*". No sólo Baudelaire se sentía discípulo del gran escritor oracular, sino, asimismo, Balzac.

El expresionismo alemán constituye una segunda gran oleada de escritura oracular. Desencantados de la cultura, de la sociedad y de la historia, los expresionistas alemanes se extravían en miradas que rematan siempre en un mundo reducido a escombros. No sólo muestran un mundo desarticulado, sino que, además, lo hacen desarticulando la escritura. Fueron los *visionarios del caos*, generalizando la expresión empleada por el crítico Helmut Uhlig al referirse a uno de sus exponentes más valiosos: Georg Heim.

El más grande escritor oracular del siglo XX fue, sin embargo, un matemático transformado en filósofo de la historia: Oswald Spengler. "Yo veo—escribía en *Años de decisión*— más lejos que otros. Yo no sólo veo grandes posibilidades, sino también grandes peligros." La escritura de Spengler hizo escuela durante los años

inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial. Su transitoria simpatía por el nazismo eclipsó un tiempo la nombradía de *La decadencia de Occidente*, pero, desde hace algún tiempo, se acusa en todas partes un renovado interés por su obra.

Una cosa es, sin embargo, la escritura oracular de un Spengler o de un De Maistre, y otra su remedo. El pesimismo trágico de los escritores oraculares les impide, en efecto, sumarse a las utopías conservadoras que, cada cierto tiempo, repuntan en algún lugar de la Tierra. El pensador trágico no conoce, en efecto, la paz de la nostalgia ni la ilusión utópica de la esperanza: su escritura es sólo una pregunta al futuro, en un mundo donde ningún signo, en el Cielo o en la Tierra, le garantiza una respuesta clara, firme e incuestionable.

(*Ercilla*, N° 2047, 1974).

ALLENDE: UNA NOVELA

Presentando su novela *Salvador Allende*, Enrique Lafourcade ha sostenido que esta obra no está destinada a destruir ni a glorificar la memoria del trágico caudillo de la “revolución chilena”, sino, simplemente, a mostrar “desde dentro” al hombre, mediante un “incoherente monólogo interior”. Por su parte, en un perspicaz comentario crítico, Fernando Uriarte ha señalado que el personaje descrito “desde dentro” por Lafourcade reconduce fatalmente a un “Allende desde fuera” que no sirve, en último trámite, para una novela.

Conviene, sin embargo, no perder de vista ciertas precauciones.

La proximidad de los sucesos traspuestos por Lafourcade en su novela dificulta, desde luego, que ésta pueda ser leída neutralmente, puesto que la controversia sobre la personalidad de Allende se proyectará, fatal e irremediamente, en su posible sombra como personaje novelesco. Este es un riesgo inherente a todo intento de ofrecer un testimonio mediante una reconstrucción novelesca. Las oposiciones sociales suelen, en efecto, reaparecer hasta en los espacios que ofrece la utopía, la literatura o el arte.

Soledad radical

La significación de Allende, por otra parte, no está en nuestras manos decidirla: ni sus detractores ni sus adversarios pueden, en efecto, simular una mirada omnisciente capaz de desentrañar de la opacidad de los acontecimientos un “sentido” de la historia. Ni siquiera se podría, en nuestros días, esbozar una biografía suya *sine ira et studio*. Allende fue el caudillo de una causa: un hombre que tenía medio cuerpo fuera de una situación a la que se sentía llamado a modificar radicalmente, y al que, por un gesto enigmático que se viene repitiendo en la escena humana, el destino golpeó duramente.

El Allende “desde dentro” que nos ofrece Lafourcade es un torrente de frases, gestos, datos, fragmentos de memoria e imprecaciones, que el autor ha ensamblado en un *collage*. De pronto, sin embargo, en medio de este *imbroglio*, aparece la soledad de un caudillo que, abandonado a su suerte, se pregunta por aquellos a los que había endosado su vida. Es la “soledad radical” que siempre encuentra el personaje novelesco al término de su búsqueda: en ella sólo puede optar entre rendirse a la evidencia de que había errado de camino o, al contrario, asumir su propia muerte.

La novela moderna es siempre la confesión irónica de una conciencia que no conoce otra luz que la que genera su propia actividad. El novelista no puede, en efecto, escribir en estado de “iluminación” sino que, al contrario, está siempre obligado a iluminar cada gesto que propone. Todo novelista es, en este sentido, un fenomenólogo en “estado salvaje” del mundo prosaico.

Lafourcade sabe, desde luego, que no hay personaje novelesco solitario, puesto que cada uno de sus actos siempre está inserto en lo que Hegel llamó la "prosa de las relaciones sociales". En su *Salvador Allende*, sin embargo, esta prosa se transforma en un fraseo de partículas de conciencia, haciendo estallar la estructura biográfica del protagonista en un espectáculo sólo iluminado por un juego pirotécnico.

Pareciera que cada vez que una sociedad se transforma en una representación colectiva, la vida de cada uno de sus miembros secreta una potencialidad superior de "irrealidad" que la que puede resistir. Todos son, al mismo tiempo, actores y espectadores, como en un baile de máscaras; y nadie puede, en verdad, ofrecer un testimonio "desde fuera", porque dentro y fuera son términos de un misterioso intercambio dialéctico. Tal vez la verdadera novela de Salvador Allende fue la que él mismo escribió con su vida, pero ella sólo podrá ser leída en su integridad por los hombres de mañana.

(*Ercilla*, N° 2055, 1974).

ESPACIOS

La ciudad es el espacio burgués por antonomasia. La reurbanización de Europa durante la Edad Media fue, en efecto, obra de la burguesía mercantil. Lo decía autorizadamente Henri Pirenne en su ya clásica *Historia económica y social de la Edad Media*: “La vida medieval es esencialmente una creación de la burguesía. Existe sólo para los burgueses y gracias a ellos”. Lo confirma la etimología del vocablo. “Burgués” es, en primera instancia, el habitante del *burgus*. Esta expresión tardía del latín vulgar no es sino la trasposición del rudo vocablo germano *burgs*: pequeño villorrio fortificado.

Detrás de sus murallas, celosamente vigiladas, las primeras ciudades europeas no sólo fueron el asiento de una febril actividad mercantil sino, que, asimismo, fueron los únicos espacios libres en medio del mundo feudal. “El aire de la ciudad –decían los primeros burgueses–, libera”. El poder de cada una de ellas dependía no sólo de su riqueza, sino, además, de la audacia de sus pactos con el monarca para defenderse de los señores, como ocurrió en Francia, o con los señores, como en Inglaterra, para limitar el poder del rey.

Castillos

Los castillos son, en verdad, los restos de un gesto petrificado: los fragmentos de esa compleja estructura histórica que fue el mundo señorial, que Johan Huizinga reconstruyó, en sus jornadas crepusculares, en su gran libro *El otoño de la Edad Media*. Inutilizados por la pólvora, los castillos recuperaron su linaje en el mundo de los sueños, pasando, como los espejos, a inquietar el delirio nocturno de los hombres.

Conozco, por lo menos, una docena de soñadores de castillos. Entre ellos podría citar, desde luego, a Horacio Walpole, por *El castillo de Otranto*; a Franz Kafka, por *El Castillo*; a Julien Gracq, por *El castillo de Argol*, y, finalmente, a Braulio Arenas, por *El castillo de Perth*. En todos ellos, no obstante sus tonalidades diferentes, sobrevive un lejano temor secreto: algo así como el escalofrío que acompaña siempre a una pesadilla.

“Noblesse oblige”

Un ejemplo de ello lo ofreció, en nuestro siglo, la heroica caballería polaca enfrentando a los blindados alemanes sin más armas esenciales que la ética señorial, sembrada por el feudalismo en Polonia. Con razón Nietzsche solía subrayar con orgullo su ancestro polaco. “No en vano –escribía en *Ecce Homo*– se dice que

los polacos son los franceses entre los esclavos. Una rusa encantadora no se engañaría ni un instante sobre mis orígenes”.

Cuartos de servicio

La vida elegante está siempre sostenida por una serie de espacios que se callan: los “cuartos de servicio”, George Orwell describió, en uno de sus libros, la vida en un gran hotel parisiense desde la perspectiva que ello ofrece en la cocina. La vida *chic* es vista, de este modo, como un complejo sistema de relaciones que hace que cien personas trabajen como “negros” para que otras doscientas se sienten nadando en la crema.

El “sabor agradable” de la vida con que algunos se regalan está, en consecuencia, montado en todo un engranaje de fatigas, dolores, tristezas y humillaciones. En España, por ejemplo, se llaman restaurantes de “cinco tenedores” aquellos donde, a costa de los lavaplatos, no se ofrece una buena comida, sino, en rigor, un “banquete”. Sucede, sin embargo, que algunas veces un gesto o una palabra de los comensales traiciona, tristemente, al lenguaje de los cuartos de servicio.

(*Ercilla*, N° 2057, 1975).

ENCUESTA A LA NADA

En la página dos del primer número de *La Révolution Surréaliste* (París, 1 de diciembre de 1924) apareció, destacado por un recuadro, este aviso sorprendente:

“*La Révolution Surréaliste*, dirigiéndose indistintamente a todos, abre la siguiente encuesta:

Se vive, se muere. ¿Cuál es la parte de la voluntad en todo esto? Pareciera que la gente se mata así como sueña. No es una cuestión moral la que planteamos: ¿El suicidio es una solución?

Las respuestas recibidas en el *Bureau de Recherches Surréalistes*, 15, rue de Grenelle, serán publicadas a partir de enero en la *Révolution Surréaliste*”.

En la página 31 del mismo número se informaba, además, que “de otra parte, *Le Disque Vert* anuncia un número sobre el suicidio. Respondiendo a una iniciativa enteramente independiente de la nuestra, pero aconteciendo al mismo tiempo que la encuesta de *La Révolution Surréaliste*, contribuirá como ésta a iluminar la persistente actualidad de un problema que nuestros contemporáneos se esfuerzan vanamente en olvidar”.

Las respuestas recibidas cubren las páginas 8-15 del número dos de *La Révolution Surréaliste* (París, 15 de enero de 1925), precedidas de una breve nota aclaratoria. Entre los que la respondieron merece retenerse, por la admirable coherencia de sus gestos, a René Crevel. Crevel, como es sabido, se suicidió en París, el 18 de junio de 1935, abriendo los quemadores de gas. Su respuesta puede ser consultada en la fatídica página 13 del citado número de *La Révolution Surréaliste*.

Metáforas

Todo escritor de nuestro siglo se ha planteado, en efecto, en uno u otro momento de su vida, la solución del suicidio, aun cuando sólo algunos se han aventurado en ella. Se podrán discutir los motivos o las razones de esa obsesión de la nada, pero cada caso siempre impone aquella certidumbre que Albert Camus resumió en las palabras iniciales de *Le Mythe de Sisyphe*: “No hay sino un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio”.

Si juzgáramos la literatura del siglo xx desde la perspectiva lúgubre de los escritores suicidas, no sería, en verdad, difícil suscribir la afirmación de Ihab Hassan que la literatura de nuestros días es sólo “una metáfora de la nada”. Tanto que, en una de sus últimas cartas, Cesare Pavese concebía un film en que el suicidio fuese abordado como “un modo de vida contemporáneo”.

Modo de vida contemporáneo, lo reencontramos, es cierto, por doquiera un hombre comprueba no sólo el absurdo del mundo, sino, además, la nulidad esencial de toda escritura: Jacques Rigaut, Serguei Esenin, Kurt Tucholsky, René

Crevel, Virginia Woolf, Vladimir Maiakovsky, Drieu La Rochelle, F.O. Mathiessen, Cesare Pavese, Ernest Hemingway, Henri de Montherlant o Mishima Yukio. Cada uno de ellos moduló un mismo tema obsesivo: un mismo vértigo de la conciencia frente a un mundo que no les ofrecía ningún asidero a la esperanza de una vida en paz consigo misma.

Se podrá explicar siquiátrica o sociológicamente cada uno de sus casos, pero ninguna explicación de esa índole podrá sustituir la omnipresencia en todos ellos de ese “huésped incómodo”, que Nietzsche reconoció, en las postrimerías del siglo pasado, como el nihilismo.

Tiempo de suicidas, el siglo xx es en rigor, un tiempo suicidario. Escúchese, con alguna atención, la musiquilla interna de nuestros más grandes novelistas, y se podrá inventariar las más insondables angustias. Una misma sombra se esboza siempre en los libros de Malraux, de Camus o de Beckett: la sombra de la nada. De esa nada que, hace medio siglo, intentaron conjurar los animadores de *La Révolution Surréaliste*.

(*Ercilla*, N° 2059, 1975).

LARGA DISTANCIA

No hubiese querido romper la continuidad de esta columna, pero sucede algunas veces que, de pronto, la vida se nos convierte en un rompecabezas, y lo más razonable, en tales situaciones, es guardar silencio: esquivar la tentación confesional. Es preferible mirar los crepúsculos, frente al Parque Forestal, desde un verso de Fernando Pessoa, mientras crece en la memoria la sombra de una rosa. Es preferible partir siguiendo la huella de una nube, aun cuando sólo sea para luego recordar aquella íntima tristeza que los portugueses depositaron en la palabra *saudade*.

Esta tarde, sin embargo, cuando el sol se retira del cielo arrebolado de Caracas, al tiempo que, como en el verso de Pessoa, *corre um frio carnal por minh'alma*, siento la necesidad afectiva e intelectual de abreviar la distancia, retomando este pequeño rincón hospitalario de *Ercilla*. Posiblemente no tengo nada importante sobre qué escribir. Podría, sin duda, señalar que, desde hace tres semanas, estoy metido hasta el cuello en las obras de René Crevel, que acaban de ser reeditadas en Francia. Podría, incluso, glosar el juicio lapidario de Ezra Pound sobre aquellas naciones que matan de hambre a sus escritores. Con ese juicio se inicia, justamente, su excelente estudio sobre Crevel, ahora inserto como prólogo a *Les pieds dans le plat*.

Prefiero no hacerlo.

La soledad del transterrado depotencia, probablemente, a la escritura. Para mí, en estos momentos escribir tiene la misma dignidad que ir al mercado, que saborear cada uno de esos pequeños gestos que intercambian los amantes. Sólo aquel que conoce la soledad sabe, en verdad, el valor que tiene la comunión perdida. Algunas personas, sin embargo, confunden el aislamiento con la soledad. No son la misma cosa. He vivido largos años solo, sin estar por ello aislado. Nunca he sido, por lo mismo, un propagandista de la soledad, pero su rostro es ese *temblor* que estremece, de tiempo en tiempo, el horizonte último de estas glosas.

La soledad es siempre peligrosa.

La vida se estira en ella demasiado, como la cuerda de un arco al que algún duende travieso le sustrajo cada una de sus flechas. No todos tienen el temple ejemplar que gobierna a la mano segura del arquero. Ortega lo tuvo en todos los planos de su vida. La mayor parte de los solitarios, faltos de otra cosa, terminan disparando al mundo la sombra trémola de su radical desencanto: Rigaut, Crevel, Drieu La Rochelle o Pavese. Algo he escrito sobre ellos porque, como ellos, conozco esa tensión interna que, por un motivo u otro, terminó quebrándoles la vida.

El lector medio, sin embargo, rara vez sabe descifrar un escrito. Ni siquiera suele sospechar la solicitud muda que, de un modo u otro, significa escribir: ese gesto callado, humilde e íntimo que hace de la escritura un acto comparable, en parte por lo menos, a una llamada de larga distancia. Sucede, en efecto, que una

frase trivial, elusiva o, simplemente, incomprensible, tiene muchas veces un sentido referencial concreto: no dice sino, más bien, señala una situación teñida por la esperanza, contraída por la desilusión o marcada por alguna secreta distancia.

En *Les mots*, Jean-Paul Sartre describía algunos de los conflictos que lo condujeron a escribir. Parecida descripción podría reencontrarse en todo escritor moderno, desde Flaubert a nuestros días. En el reverso de todo escrito está, por así decirlo, siempre en juego la vida de quien lo escribe, aun cuando se escriba, justamente, para transfigurarlo, encubrirlo o enmascararlo. En el trasfondo solitario que, fatal e irremediablemente, confiesa oblicua o irónicamente la literatura desde el romanticismo hasta hoy. En un mundo garantido por Dios, la soledad no podía, en rigor, existir, puesto que hasta en las situaciones más extremas el hombre estaba, al fin de cuentas, socorrido. En el mundo moderno, en cambio, la soledad es el gesto último de un hombre internamente quebrado en un contorno cada vez más extraño. Es la cifra que resume todas sus alienaciones.

(*Ercilla*, N° 2080, 1975).

EL EJEMPLO DE VALÉRY

Habernos propuesto pasar la vida entre papeles es, posiblemente, sólo un gesto utópico. La literatura no es ya el signo de una posesión, como lo fue hasta el siglo XVIII, sino, más bien, la señal de una búsqueda en lo vago e incierto. Tanto que ni siquiera sabemos, a ciencia cierta, cuál pueda ser, por así decirlo, su estatus ontológico. Se comprende entonces que Paul Valéry pudiese preguntarse, en uno de los fragmentos de *Tel Quel*, cómo un hombre de inteligencia profunda e implacable podía, en verdad, interesarse por la literatura.

Siempre nos ha inquietado esta pregunta.

Cuando estudiante, entre las innumerables incertidumbres que invadían el espacio de la buhardilla que ocupaba en la rue Toullier, nunca dejamos de tener algún libro de Valéry abierto sobre la mesa de trabajo. Entre los contados volúmenes que ahora nos acompañan están, desde luego, los de sus *Oeuvres*. Tenemos la esperanza que este largo trato con el ejemplar escritor francés se proyecte de alguna manera en nuestra propia búsqueda de una escritura que no se avergüence de sí misma.

Valéry fue, en verdad, un ejemplo.

No toleraba ninguna obra escrita en estado de trance, ni se permitía ninguna vagomanía. Para Valéry, escribir era un esfuerzo lúcido del intelecto, destinado siempre a nombrar las cosas de manera suficiente. Cada madrugada lo sorprendía frente al escritorio, llenando cuadernos con su letra menuda, ordenada y limpia, pero todos ellos traducían una misma reticencia irónica frente al acto de escribir.

La sombra de Descartes se insinuaba, sin duda, en cada una de sus páginas. No era, desde luego, una broma que sostuviese que *Le Discours de la Méthode* era la novela moderna tal como debía ser escrita. Ni tampoco lo era el célebre epígrafe de *La Soirée avec Monsieur Teste*: “*Vita Cartesii est simplicissima*”. Razón tenía, pues, el crítico italiano G. Raimandi cuando, en 1926, se refería a “*il cartesiano Signor Teste*”. Se lo puede probar comparando el prefacio de la “novela” de Valéry con las páginas iniciales de *Le Discours de la Méthode*, en las que Descartes rechaza el culto de las letras en favor de la certidumbre matemática.

“Hay sacrificios –escribía Valéry en *Propos me concernant*– que no puedo, no sé, ni quiero hacer, y el primer sacrificio viable a la literatura es el *sacrifizio dell'intelletto*”.

No se precisa ser especialmente perspicaz para descubrir el tono de Descartes en el fraseo de Valéry. El mismo tono lo reencontramos en su correspondencia como en sus *Cahiers*. Conviene, sin embargo, subrayarlo por estos días, cuando se cumplen treinta años de su muerte: en un mundo que, como el nuestro, ha extremado todas aquellas *vanas idolatrías* que Valéry combatió mediante una escritura lúcida hasta la desesperación. Rigurosa hasta la simetría. Coherente hasta el sacrificio de sí mismo.

“Mi única política –sostenía– ha sido defender como pudiese una búsqueda infinita, a costa de muchas cosas y al precio de una vida mediocre... Siempre he debido ganarme la vida”.

Cuando se ha estudiado con alguna dedicación su obra, al igual que su correspondencia, se comprende que aquella tensión interna, particularmente durante los años de su *silencio, lo condujese*, muchas veces, no sólo a la duda en el acto de escribir, sino, asimismo, a la desesperación. No sin razón Jacques Charpier lo describió, hace algunos años, como un *mártir intelectual*. Jamás, sin embargo, la tristeza frente a la incompreensión ajena, como lo atestigua su carta a Gide del 4 de agosto de 1896, crispó su prosa, ni enturbió la lucidez de su espíritu.

Todo gran escritor remite al acto originario.

Habernos propuesto pasar la vida entre papeles es, posiblemente, sólo un gesto utópico, pero este gesto cobra un sentido cuando en su reverso se descubre el reconocimiento de una larga deuda. Es la deuda que todo escritor responsable de nuestro tiempo tiene con Paul Valéry, un escritor que, como decía autorizadamente Borges, prefirió los *lúcidos placeres del pensamiento* a los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra o de la pasión.

(*Ercilla*, N° 2085, 1975).

EL DIOS SALVAJE

La literatura del siglo xx ofrece, en todas partes, un largo registro de suicidas. Lo constataba hace algún tiempo, entre otros, Ignazio Silone. "Durante los últimos 30 años –anotaba Silone– el número de escritores que se han dado muerte voluntariamente ha alcanzado, en todos los países, una cifra sin precedentes". Un sociólogo podría sostener, en esta situación, que estamos frente a un caso manifiesto de corriente suicidógena, pero esta noción es bastante equívoca como para aceptarla a fardo cerrado.

Nadie negará que el suicidio se ha convertido en una cuestión abierta. Lo insinuábamos en esta misma columna hace un año, al recordar la célebre encuesta propuesta, en 1925, por *La Révolution Surréaliste*: "¿El suicidio es una solución?"... Las respuestas recolectadas en aquella oportunidad no estaban todavía avaladas por el gesto extremo de algunos de los más sobresalientes candidatos a la nada de este siglo, como Esenin, Rigaut, Maiakokus, Crevel, Tucholski, Drieu La Rochelle, Pavese o Hemingway.

Algunos de ellos han explicado, a lo largo de sus obras, su tendencia suicidaria. En los *Escritos* (Gallimard, París, 1970) de Jacques Rigaut, pacientemente recopilados por el norteamericano Martin Key, se puede seguir la evolución en su tentación autodestructiva. Lo mismo ocurre en el *Relato secreto* (Gallimard, París, 1961) de Drieu La Rochelle, o en *El oficio de vivir* (Einaudi, Turín, 1955) de Cesare Pavese. Todas las razones avanzadas por ellos, sin embargo, no agotan el gesto que intentaron justificar. La muerte es, como la vida, multilateral.

Pero el suicidio no es una práctica nueva entre los escritores, ni su sombra un fenómeno privativo de nuestro tiempo. La reciente traducción italiana de *El dios salvaje* (Rizzoli, Milán, 1975), del crítico británico Al Alvarez, permite retomar el hilo que, desde la antigüedad hasta nuestros días, lo ha convertido en un gesto más bien tradicional. Esta tradición se cristaliza más nítidamente en algunos períodos de una sociedad determinada. Los capítulos más perspicaces de la obra de Alvarez son, justamente, los dedicados a los siglos xvi y xvii en Inglaterra. La frecuencia de los suicidios, como la atención que se le prestó desde John Donne hasta David Hume, justifican que Montesquieu pudiese luego oponer, en *El espíritu de las leyes*, el "suicidio inglés" –que le parecía una enfermedad– al "suicidio romano", que era un modo de morir inculcado por la educación.

Es un hecho, desde luego, que cada vez que la historia frustra las expectativas o las ilusiones de una comunidad o de un grupo social, la sombra del suicidio invade siempre su horizonte. Pareciera que ciertos fracasos colectivos favorecen las tendencias suicidarias de aquellos de sus miembros, sin duda los más problemáticos, que no encuentran otra comunidad que la comunión en la muerte.

El dios salvaje ofrece algunos ejemplos.

Sería interesante, entre nosotros, profundizar el análisis que hizo Luis

Oyarzún del trágico caso de Teresa Wilms. En pocas páginas mostró la profunda crisis de la sociedad chilena después de la guerra civil de 1891, con mayor penetración que muchos autores de farragosos tratados o de largos discursos edificantes.

(*Ercilla*, N° 2125, 1975).

PAULHAN: ÚLTIMO MANDARÍN

Es posible que Jean Paulhan haya sido el último mandarín de las letras francesas. Durante cuatro décadas sirvió como "director de conciencia", "eminencia gris", "dictador" o "gran inquisidor" de la *Nouvelle Revue Française*, suscitando, por igual, una admiración sin reservas o un desdén sin medida. Sería difícil, sin embargo, poder explicar la literatura francesa del siglo XX prescindiendo de la N.R.E., pero todavía sería más difícil comprender el itinerario de la revista esquivando a Paulhan.

Este trabajo de mesa en la N.R.E. lo instituyó, sin duda, como una figura mitológica, pero, al mismo tiempo, hizo de él un hombre secreto, hasta el punto que, por regla general, se discutió más su influencia que su obra. "En las historias de la literatura de los próximos veinticinco años —escribía en 1950 un profesor inglés—, Paulhan figurará como el individuo que ha ejercido la mayor influencia sobre la literatura francesa de nuestra época".

Tenía razón.

La reciente edición de *226 cartas inéditas de Jean Paulhan. Contribución al estudio del movimiento literario en Francia* (Klincksieck, París, 1975), de Jeannine Kohn-Etiemble, esposo de la compiladora, escritas durante los años 1933-1967, y constituye el primer lote importante de su correspondencia que se da a la estampa.

Su lectura descubre que, bajo los ropajes mandarinescos, Paulhan no era sólo el admirable autor de *Las flores de Tarbes* sino, asimismo, un *épistolier* de primer rango, capaz de confiar a su corresponsal la alegría de un hallazgo, la inquietud de una duda o el gesto de una irritación. Sus cartas muestran, de este modo, el espacio de una conciencia lúcida pero, asimismo, el horizonte incierto del mundo en que estaba inserta. Un mundo que compartió, en el más amplio sentido, con hombres como Breton o Aragón, Bataille o Leiris, Drieu La Rochelle o Malraux, Céline o Grenier, Sartre o Camus.

La conciencia de un escritor está "cargada" de mundo.

Por eso en sus cartas, diarios y anotaciones siempre se puede aprender, aun cuando sea fragmentariamente, la lógica interna de una época. Estas *226 cartas inéditas...* sitúan a Paulhan en la gran tradición epistolar de los escritores europeos, junto a Paul Valéry, Thomas Mann, André Gide o Miguel de Unamuno. Como ellos, Paulhan comenta, confiesa o insinúa sin perder de vista el mundo en que transcurre su escritura.

En un tiempo, como el nuestro, que prefiere el gesto oscuro del fanático, es preciso subrayar la mirada de aquellos que, como Jean Paulhan, intentaron devolverle al mundo la claridad que otros se empeñaban en sustraer o prohibir.

(*Ercilla*, N° 2127, 1976).

NACIONALISMO LITERARIO

El nacionalismo literario es un gesto anacrónico.

La literatura comparada lo viene señalando desde las postrimerías del siglo XIX, al destacar los circuitos de permanentes intercambios literarios entre las diferentes sociedades modernas. Quien lo dude puede consultar, desde luego, el fino e inteligente capítulo sobre los agentes del cosmopolitismo literario que figura en el manualito sobre *La littérature comparée*, de F.M. Guyard.

La autarquía cultural es, en efecto, tan imposible como la autarquía económica o política. Hasta la más humilde "sociedad" tribal está, en nuestros días, inserta en un sistema de interrelaciones cada vez más planetario. Lo decíamos expresamente, hace once años, en una nota titulada "Hacia una literatura planetaria", que nadie, supongo, debe recordar ahora.

El anacronismo de todo nacionalismo literario no es, sin embargo, un hecho fortuito sino, en rigor, es una consecuencia del carácter policultural de la sociedad contemporánea, que Edgar Morin ha descrito minuciosamente en *L'esprit du temps*. El horizonte de cada literatura es, de este modo, un permanente tráfico con las demás literaturas. Nadie negará, sin duda, que Dante, Montaigne, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Racine o Goethe constituyen un común patrimonio cultural de todas las sociedades contemporáneas. Pocos, en cambio, le reconocerán el mismo *status*, por ejemplo, a Samuel Beckett, Octavio Paz o Witold Gombrowicz.

Este irreconocimiento es, justamente, el peligroso.

El trágico destino de la literatura alemana bajo el imperio de Hitler mostró hasta qué extremos patológicos puede llegar la hermetización de una sociedad en nombre de la idolatría nacionalista. Nada menos alemán, desde luego, que aquella germanidad obligatoria impuesta por el Estado nazi. Ni Goethe ni Heine, ni Nietzsche se hubiesen reconocido en esa brutal caricatura de la cultura alemana. El desplome cultural de Alemania se puede probar comparando la producción literaria e intelectual de los años 1920-1930 con los productos de la *Bluboliteratur* de la década siguiente.

Reléanse los escritos autobiográficos de Gottfried Benn para percatarse de la profundidad del cambio operado.

La historia contemporánea ofrece, sin embargo, situaciones análogas. Ortega señalaba, como un peligro, la homogenización de situaciones que se iba produciendo en las sociedades europeas hacia fines de los años 20. Esta homogenización se ha extendido a la mayor parte del planeta durante los últimos 50 años, hasta el punto que muchos de los fenómenos que comenzamos a vivir en Hispanoamérica pareciera ser, de pronto, una repetición de aquellos que estremecieron la vida europea durante la década del 30.

Esta posibilidad es una de mis obsesiones más arraigadas.

Se la puede seguir no sólo en la elección de los autores que he comentado

durante los últimos diez años sino, asimismo, en los problemas que he despejado en cada uno de ellos. Recuerdo, por ejemplo, que en una entrevista que me hizo un redactor de *El Mercurio*, en 1972, le aseguraba –en medio del desconcierto generalizado en que vivía el país– que en una página de *Sobre los acantilados de mármol*, de Ernst Jünger, era posible encontrar una pista que otros, sin duda, buscaban desesperadamente en el periódico de pasado mañana.

No se trataba de una broma.

Era, por el contrario, una certeza: una certidumbre seriamente decantada en la lectura de aquellos libros que, a contrapelo de todo nacionalismo literario e intelectual, permitían afrontar la textura efectiva del siglo xx. La tarea intelectual consiste no sólo en retener una tradición sino, asimismo, en imponer un nivel de discusión que esté, en rigor, a la altura de los tiempos en que se ejercita. Un escritor que se enclaustra en el espacio de lo nacional, no hace, en verdad, otra cosa que automutilarse, hasta convertirse en una sombra o, más frecuentemente, en un fanático.

(*Ercilla*, N° 2134, 1976).

UNA EXPERIENCIA GRATA

Desde hace dos años, al anochecer de cada jueves, acostumbro reunirme en una pequeña sala del *Goethe Institut* con los miembros del Taller Literario "Huelén", para conducir sus sesiones de trabajo. Ha sido este encuentro semanal una grata tarea, llena de sorpresas y, con alguna regularidad, sacudida por estimulantes oposiciones de criterio, preferencia y ejecución. Ninguno de los miembros del Taller ha pretendido hacer otra cosa que escribir por el *placer* de escribir y esto lo han hecho con admirable constancia, espíritu de superación y apertura a toda sugerencia válida que se suscite durante la discusión circular de cada texto.

Un Taller Literario no es un aula escolar donde alguien propone e impone autoritariamente un modelo único, rígido e invariable de escritura. Tampoco es una pista de circo en la que cada cual hace su número, buscando el reconocimiento, el aplauso o la lisonja. Un Taller Literario es, justamente, lo que este nombre dice, anuncia o promete: un *espacio laboral*, un lugar de trabajo, un sitio donde la escritura recobra expresamente su sociabilidad esencial.

La noción de "literatura" ha ido perdiendo, durante las últimas décadas, esa falsa sacralidad que le había inyectado el romanticismo a comienzos del siglo XIX y el escritor, en consecuencia, ha ido despojándose de sus vestimentas de sacerdote, mago o profeta. Los últimos "creyentes", sectarios y predicadores de la "religión" literaria fueron, en efecto, los integrantes del círculo de Stefan George, en Alemania, al despuntar este siglo. Esta liturgia de *das Schrifttum* nos parece hoy un gesto paródico, insincero y, en suma, tonto. Ningún escritor de nuestros días se tomaría, en verdad, por un mensajero de los dioses o por un testigo del infierno: sólo concibe, determina y proyecta su labor como un placentero *trabajo de escritura*.

Trabajo de escritura que no busca imponer al lector un producto acabado, definitivo e invariable sino que, al contrario, como dice Octavio Paz, sólo lo *convoca* a coproducirlo mediante la lectura. Leer, en su sentido más enérgico, es "co-producir" cada texto propuesto: es "hacer hablar" a lo que este calla, retiene o sugiere irónicamente. Un escrito no es nunca una *cosa* sino, más bien, como observa Richard E. Palmer, es siempre un *suceso*, algo que transcurre cada vez que un hombre lee lo que otro hombre escribió. La historia de los grandes libros es, en efecto, la historia de sus lecturas mayores, canónicas o ejemplares.

En un Taller Literario, por regla general, se lee en compañía lo que se escribió en soledad. Cada texto *funciona*, de este modo, como un mensaje *abierto* dentro de un circuito cerrado, explicitando la sociabilidad esencial de la escritura. Esto permite, a la vez, que cada miembro del Taller pueda "intervenir", atinada o desatinadamente, en la producción de los otros, señalando sus incoherencias, nudos ciegos o descuidos. Esta tarea "coproductiva" no persigue que todos escriban igual sino, más bien, que todos escriban *con* igual responsabilidad formal o, si se quiere, *con* igual conciencia de este oficio que Mallarmé llamó el "insensato juego de escribir".

Estoy seguro que, a diferencia de otros intentos fallidos, el Taller Literario "Huelén" ha logrado, después de dos años, funcionar como un *espacio laboral*, como un lugar de trabajo en el que, semana a semana, doce personas se entreleen lo que escriben por el *placer* de escribir. Estoy, en verdad, contento de este episodio, porque en un mundo contraído por la soledad, la envidia y el rencor, la palabra congrega, define un espacio social y afianza la fe en esta humilde utopía que es, después de todo, la vida de cada hombre.

(*Huelén*, N° 1, diciembre de 1980, págs. 2-3).

MESA DE TRABAJO

Escritor es el hombre que, enfrentando a una mesa, pasa diariamente algunas horas ocupado en escribir por cuenta propia, sin otra noción del tiempo que la fatiga que deja esa ocupación en su cuerpo y, con alguna regularidad, sin otro resultado que la angustia de la página inconclusa, tachada o desechada. Es lo que dicen, en último trámite, Flaubert en su correspondencia, Kafka en su *Diario*, Artaud en sus escritos más “extremos” y, en nuestros días, Roland Barthes en su autobiografía textual.

Flaubert se propuso, desde los nueve años llegar a ser un *hombre que escribe*, y para serlo se impuso un régimen de trabajo que, a la postre, le consumió la vida. Su correspondencia —como lo subrayó Geniève Bolleme—, es la “historia del combate que el escritor lleva incesantemente contra sí mismo para acceder a la expresión”. Por eso, en su madurez, Flaubert pudo describirse como un *hombre-pluma*, es decir, como un hombre cuya vida consistía, justamente, en la búsqueda de la frase “bien hecha”, formalmente responsable, equilibrada internamente. No es, pues, un azar que Albert Thibaudet haya afirmado que la correspondencia de Flaubert constituye un “breviario del honor literario”, ni que Jorge Luis Borges la estime su obra maestra.

Igual experiencia ofrece Kafka en su *Diario*.

Marthe Robert, uno de los críticos más perspicaces de la obra de Kafka, ha llamado a su *Diario* igualmente la “historia de un combate”: de ese combate, muchas veces trágico, que lleva el escritor contra el mundo para preservar lo que el gran praguense llamó su “singularidad”. El *Diario* de Kafka, en efecto, es el diario de la marcha de una escritura y, a la vez, un ejemplo admirable de escritura en marcha. “En el fondo —escribía a Felice Bauer— mi vida consiste y ha consistido siempre en intentos de escribir, por lo general malogrados(...). Mi forma de vida sólo está organizada para escribir, y si sufre alguna alteración, entonces sólo es para corresponder mejor al escribir, pues el tiempo es breve, las fuerzas exiguas, la oficina un terror, el hogar ruidoso...”.

Este combate de la escritura, por utópico o fantasmagórico que a los demás parezca, está siempre situado: se libra a diario, justamente, sobre la superficie de la mesa de trabajo del escritor. La noción misma del escritor arrastra, en efecto, la sombra del *scriptorium*, es decir, de ese espacio acotado por los monjes medievales para llevar a cabo su tarea. Cada *clerc* inscribía, de este modo, un “saber” que sentía, pensaba o imaginaba amenazado desde afuera. Casi en las postrimerías del siglo XIX, alarmado por el estallido de la guerra franco-prusiana, Nietzsche le escribía a su amigo Edwin Rhode que era probable que, ante las amenazas del futuro, *habría que imitar a los fraters de la Edad Media*.

Toda fenomenología del acto de escribir, comprende, en consecuencia, una descripción del espacio laboral en que se lleva a cabo, como lo hizo mi maestro Gastón Bachelard en *La llama de una vela*. “Una pieza —decía— con muros desvañ-

dos y como apretados sobre su centro, concentrada en torno del hombre que piensa, sentado ante la mesa iluminada por la lámpara. Durante su larga vida, la mesa ha recibido mil variantes, pero conserva su vida central (...). Y la lámpara de trabajo concentra la habitación en las dimensiones de la mesa”.

La mesa de trabajo es, de este modo, el epicentro del círculo que traza el *scriptorium* al circunscribir el espacio laboral del escritor. Pareciera que la mesa cobrase un sentido “asocial”, utópico o fantasmagórico, pero, en verdad, el trabajo que tiene lugar en ella es un trabajo históricamente instituido como un gesto disidente, a contrapelo, que regularmente sólo se afirma negando el curso alienante de la sociedad en que se vive y se desvive. Cuando Montaigne, el primer ensayista moderno, se retiró al silencio de su biblioteca, lo hizo para ponerse a resguardo de las violentas luchas civiles y religiosas que comenzaban a amenazar a la sociedad francesa de la época. Esto le permitió, entre otros asuntos, proponer algunos valores que luego hicieron historia: tolerancia religiosa, libertad de conciencia y confianza en el “discurso de la razón”.

Sucede, con alguna frecuencia, desgraciadamente, que este trabajo de mesa suele ser hoy despreciado, calumniado y vigilado. El “gran ruido” doméstico que irritaba a Kafka, la maledicencia y la sospecha invaden e invalidan, de este modo, el espacio laboral del escritor, hasta amenazar no sólo ya la autonomía de su oficio, inclusive, su misma existencia histórica, para dar paso a una sociedad muda o monohablante.

(Huelén, N° 2, marzo de 1981, págs. 3-4).

ALONE: HISTORIA PERSONAL

Hace algunos años, trece menos de los que hoy tengo, yo comenzaba a emigrar de Edmundo D'Amicis, Emilio Salgari y, sobre todo, Julio Verne (ese "revolucionario subterráneo" según la crítica actual), hacia el horizonte fantasmagórico, tentador y, a la vez, intimidante de los libros "para mayores". Mi abuelo materno, que hacía de tutor literario, solía obsequiarme libros de autores chilenos, particularmente historiadores, y una que otra obra de mayor aliento, como *Facundo*, cuyo autor había sido huésped y amigo de mi padre. Para mi desdicha, el abuelo murió poco después, y con él muchas historias sobre el tirano Rosas y familiares perseguidos y asesinados, que el rumor del tiempo oscuramente ha amplificado.

Fue entonces, en la vida quieta de Viña del Mar, cuando descubrí en las páginas dominicales de *El Mercurio* de Valparaíso la primera crónica literaria de Alone. Fue el primer texto crítico que, sin duda, cayó en mis manos y que pasó revoloteando, por mi cabeza, señalándome que existía otro lenguaje para referirse a los libros que el empleado por mi profesor de castellano en sus monocordes clases de los *Padres Franceses* de Viña. Hoy pienso, sin embargo, que gracias al tedio de esas lecciones (y sanciones), Carlos Faz se hizo pintor y yo aprendí el arte mágico de ausentarme de mi cuerpo cada vez que me aburro. Desde esa lejana fecha, en todo caso, no he dejado de leer a Alone con placer y provecho durante casi toda mi vida.

Se supone que un crítico literario (y eso soy al parecer), debe saber, entre otras cosas, cómo lee y además, poder dar razón de cada una de sus preferencias más constantes u obsesivas. Como es probable que, en efecto, así sea, diré que siempre he leído a Alone por placer, y que este placer no ha decrecido ni siquiera cuando he discrepado (hasta la irritación) con algunos de sus comentarios. Alone ha sido, en verdad, la mejor prosa crítica chilena de este siglo, porque ha estado ordenado, si se quiere, domesticada por una inteligencia perspicaz, casi micrológica, que podría bien ser descifrada a la luz de la descripción que hizo Pascal de *l'esprit de finesse*, es decir, una inteligencia capaz de aprender cada objeto de "una sola mirada" (*Pensées*, art. I, num. 1).

Confesar que, durante casi una vida, se ha leído por placer a un crítico que, a su vez, siempre afirmó que leía y escribía por placer, parecerá, sin duda, una actitud hedonista doblemente recusable, juzgable y condenable: un atentado que, durante medio siglo, se le reprochó a Alone en nombre de la acumulación erudita, de la "crítica científica" o del análisis textual. Todo esto no me parece, sin embargo, un error, sino, francamente, una *estupidez*, es decir un gesto parasitario del discurso crítico. Ya Montaigne, el padre del ensayo moderno, confesaba que *si un libro lo irritaba, lo dejaba y tomaba otro* (cfr. *Essais*, Livre II, chap. X, "De los libros"), y, cuatro siglos después, uno de los renovadores del discurso contemporáneo, Roland Barthes, publicó un delicioso y penetrante libro austeramente titulado *El placer del texto*.

Toda fenomenología (por espontánea o “salvaje” que sea) de la crítica, debe siempre arrancar, de un modo u otro, del acto lectivo. La mayor parte de las diferencias que hoy diversifican a la crítica literaria en nuestros días se originan, justamente, en este acto inicial. Es a éste, en consecuencia, que es preciso reconducir siempre a todo discurso crítico. Alone no intentó nunca proponer un sistema crítico, ni mucho menos una teoría general de la literatura: sólo leyó con penetración aquellas obras que le placían y dejó de leer aquellas que al contrario, le disgustaban y cada una de sus crónicas fue el registro de su entusiasmo, de una reticencia o frecuentemente, de una lectura fallida. No hizo, por lo tanto, “ciencia de la literatura” (como tampoco la hacen la mayor parte de sus recusadores), sino sólo *arte*: ese arte de configurar, semanalmente, sus impresiones de lectura de un texto limpio, tenso y perspicaz.

No se lee un texto, después de todo, para juzgarlo, sino más bien para dejarse “atrapar” en esa secreta armonía, *tono* y, muchas veces, perversidad que ofrece siempre la obra literaria, es decir, por “placer del texto” que, como bien dice Barthes, no tiene por qué excusarse ni explicarse. Cuando pienso en mi largo comercio lectivo y, asimismo, en los gratos momentos conversacionales que he tenido, en toda mi vida con Alone, no puedo menos que agradecer la suerte de haber sido contemporáneo, su lector y, en último término, su más heterodoxo seguidor.

(*Huelén*, N° 3, abril-mayo de 1981, págs. 3-4).

Escribir es una ocupación que siempre solicita, requiere o exige “hacerse un tiempo”: abrir un paréntesis en el curso del tiempo cotidiano, para emplearlo en “el insensato juego de escribir” (Mallarmé). Este tiempo que, de un modo u otro, se hace el escritor no es, sin embargo, el tiempo real de la vida, ni tampoco el tiempo ficticio que instaura su obra. Es sólo el tiempo de una operación, de un trabajo, si se quiere, de una “diversión”: la escritura.

Hacerse un tiempo es, sin embargo, un modo de emplear o disponer de ese tiempo irremediamente contado, limitado e irrecuperable que es siempre el tiempo de nuestra vida. Basta un ligero aumento de la presión (u opresión) de la historia para que ese tiempo que nos hacemos se esfume y comience ese otro tiempo que Maurice Blanchot (*L' espace littéraire*, pp.22-24), ha descrito como el tiempo de “la falta de tiempo”, en el que nada, en rigor, aparece, porque todo amenaza repetirse mortalmente. Es el tiempo muerto que señalan los espacios vacíos, las ruinas, las máscaras funerarias y, en algunas ocasiones, los rostros contraídos por la desdicha, el tedio o la angustia.

Cuando algo se repite una y otra vez, como ocurre en las horas crepusculares de una forma, es preciso descubrir en esa repetición un bloqueo, inhibición o temor que, con mayor o menor gravedad, amenaza el equilibrio interno de un individuo, grupo o sociedad. Todo fracaso (personal o colectivo) pone un hito en el curso de una vida, proponiéndose o imponiéndose como un corte, fractura o herida irremediable: antes/después de (la guerra, el divorcio, la muerte).

La vida no es, sin embargo, sólo un transcurso en el tiempo sino que, en rigor, es tiempo: es un hacerse (y deshacerse) en y con el tiempo y, por ende, todo lo que el hombre hace para ser alguien es algo irremisiblemente temporal, hasta ese hacer paradójico que llamamos “perder el tiempo”. Olvidarlo es, en verdad, olvidarse, censurar o amputar la vida propia, inmovilizando imaginariamente su curso real, en beneficio de una vida fija, cosificada, ajena al azar y a la incertidumbre esenciales de toda existencia. Por eso, justamente, el nostálgico es siempre “un alma en pena”, una sombra sombría un fantasma o una caricatura,

Todo esfuerzo para fijar el curso del tiempo corresponde a lo que Binswanger llamó “la parálisis de la presencia”, en virtud de la cual algunos enfermos mentales se imaginan no existir porque, en último trámite, el tiempo vivido ha perdido para ellos todo sentido. Siempre que un hombre, en efecto, siente cada nuevo día como una atroz repetición, como una “fatalidad” que le aflige, atormenta o castiga, es porque el tiempo real de su vida no tiene ninguna implicancia en la escena fija de su neurosis, y vive, en rigor, como un sonámbulo en un presente sin presencia, vacío, casi mortal. Esta parálisis de la dialéctica (espontánea) de la vida, en la que el mundo se cierra aterradoramente como una prisión, suele determinar que el hombre se observe como si ya estuviese muerto, como lo atestiguan los escritores suicidas (Rigaut, Crevel o Drieu La Rochelle).

En un breve texto sobre Jacques Rigaut (*Escritos* N° 8, Medellín, Colombia, enero-junio de 1978, pp. 53-55), intenté esbozar la experiencia última que nos ofrecen sus escritos fragmentarios. “Lo que espía desde su sombra –decía– nos parece, en rigor, ese trasfondo abismal que ha hecho que, de una u otra manera, el tiempo de la literatura más radical de nuestro siglo sea siempre el tiempo de la aflicción, del fracaso y de la desesperación”. Esta experiencia constituye, en efecto, uno de los ejes, por así decirlo, de la creación literaria (y, en general, cultural) de nuestros días.

En 1961, respondiendo a un cuestionario de la revista *Tel Quel*, Ronald Barthes distinguía dos modos de fracaso literario: el “histórico” y el “mundano”. Puede hablarse de fracaso histórico de una literatura cada vez que ésta no puede responder a las preguntas más radicales del tiempo de nuestra vida. Ello ocurre, con alguna regularidad, siempre que una forma, llegada a su madurez, deja de aprehender los problemas que el mundo le plantea al hombre. Puede hablarse, a su vez, de fracaso mundano cuando una obra o un autor es socialmente incomprendido y desestimado por sus contemporáneos.

El malestar que, de tiempo en tiempo, invade parcial o totalmente al espacio de una literatura, puede ser síntoma de una reacción oportuna contra la alienación de la vida real en una “vida” imaginaria, pero asimismo, como ocurre en algunos escritores suicidas, puede ser la máscara de una pérdida radical de la responsabilidad de vivir.

(*Huelén*, N° 4, junio-julio de 1981, págs. 3-4).

CONFESIÓN CRÍTICA

Soy un lector asiduo, desde muy joven, de *ensayos críticos* y, con alguna regularidad, suelo ser autor de ellos. Siento un *placer* verdadero, profundo, casi carnal, por las ideas, las palabras y las formas, y me satisface, en consecuencia, haber vivido entre mujeres, libros y viajes. Jamás he visto en ello, sin embargo, residuo o brote alguno de “ánimo posesorio”.

No soporto, en efecto, ninguna obra que sea sólo la *posesión* de un grupo social, étnico, religioso o “ideológico”. Toda posesión implica siempre un régimen de exclusiones y, con alguna frecuencia, de iniquidades. Por eso justamente, no tolero ninguna *ortodoxia*, porque, en último trámite, cada una de ellas es, como decía Jean Grenier, una “doctrina de exclusión”.

La crítica es, al igual que el ensayo del que deriva, un gesto dubitativo, un acto de desconfianza frente al valor de la tradición, un combate sin cuartel contra los tópicos, los prejuicios y las supersticiones, es decir, es una permanente caza de lo que Bacon llamó la *ídola*. Confieso que, durante los últimos años, experimento un placer particular por los escritos del ex Lord Canciller de Inglaterra. No es un azar, desde luego, que John Dryden haya señalado, en las postimerías del siglo XVII, que Bacon fue el primero en emplear la palabra *crítica* en el sentido que hoy le damos.

Conviene, sin embargo, no confundir el discurso crítico *sensu stricto* con algunas de esas *palabras encubritorias* que, de un modo u otro, siempre impiden “escuchar” el lenguaje de la obra, sepultándola bajo un aluvión de “impresiones”, datos e informaciones. Esas *palabras encubritorias* parecen estar otra vez de moda entre nosotros.

Todas ellas pueden ser englobadas, en el mejor de los casos, dentro de ese discurso (plural) que Jean-Paul Weber propuso llamar, a mediados de los años 60, la *paleocrítica*. Esta no sólo comprende a la “crítica notarial” practicada impunemente por algunos “noteros” de solapas, ni las confesiones “impresionistas”, sino, asimismo, buena parte de la producción monográfica de la llamada crítica “universitaria”.

La primera regla, en efecto, que debe respetar el crítico es bastante simple de enunciar: no confundir jamás *su* lenguaje con el lenguaje que “habla” la obra que está criticando. La tarea del crítico es, en nuestros días, esencialmente irónica, en el sentido que el joven Georg Lukács afirmó que la *ironía* era esencial al ensayo moderno, desde Montaigne hasta comienzos de este siglo. Pienso, en verdad, que el texto criticado es siempre la *ocasión* o si se quiere, el “pretexto” que determina que el crítico pase de la lectura a la escritura, pero, a la vez, el discurso crítico es sólo posible en la medida que atraviesa, recorre y traspasa ese otro lenguaje, siempre ajeno, que es el lenguaje de la obra,

Roland Barthes, que es el crítico que más he admirado, describía a la crítica como “una práctica secreta de lo indirecto”, para señalar que todo cuanto pien-

sa el crítico sobre algo (literatura, vida, amor, odio o muerte), está siempre obligado a pensarlo a través del texto que critica. Esta práctica no parece, en cierto modo, próxima a la *des-posesión* erótica. Amar no es, en verdad, apoderarse del ser amado, sino, más bien, ofrecerse, darse o, por así decirlo, *entregarse*, desposeerse de sí mismo, transferirse hacia su órbita. Yo, en verdad, no me “apodero” del *Quijote*, sino que me *entrego* a su lectura, con amor y, en lo posible, con perspicacia.

(*Huelén*, N° 5, septiembre de 1981, págs. 3-4).

DE LA NOTA

La *nota* es, por estos días, un producto literario depreciado, (y, muchas veces, despreciado), no obstante la precisión *formal* que le impusieron Paul Valéry, Eugenio D'Ors y Theodor W. Adorno. Es frecuente, sin embargo, que sus más porfiados detractores desconozcan no solamente los ejemplos más valiosos del género sino, además, los principios que lo configuran.

Conozco una sola excepción significativa.

"Ya no hay quién no escriba para el público artículos de dos o tres líneas. En estética, microrrealismo, y en estilo, monosilabismo. Así va el mundo (...). Puede asegurarse que la nota matará al artículo".

Esta condena de la *nota* (y el homicidio que ella le imputaba) fue formulada, casi a comienzos de siglo, por el joven Alfonso Reyes, y por ello, resulta, justamente, significativa. Su más honesto desmentido se encuentra, desde luego, no sólo en la obra ulterior de Reyes sino, asimismo, en su fenomenología de las *funciones* literarias.

La *nota*, en efecto, difiere funcionalmente del artículo, como éste difiere del ensayo. No es, pues, un artículo *corto*, abreviatura o esbozo, sino un texto que se (en)cierra a partir de una función específica: *notar* (o, si se quiere, *anotar*) algo que transcurre en el mundo, en el cuerpo o en la conciencia del escritor. La nota, en suma, no explica ni predica: sólo constata y *sugiere*.

No siempre, sin embargo, los *noteros* respetan las fronteras formales del género. Fue lo que le ocurrió a Pièrre Reverdy en *Le livre de mon bord*. No obstante su subtítulo (*Notas 1930-1936*), este volumen, delicioso y perspicaz, comprende por igual aforismos, fragmentos y notas *strictu sensu*. Otro tanto le ocurrió, en las postrimerías del siglo XIX, al último Nietzsche y, cien años antes, a Lichtenberg.

Otras voces, disconformes con el grado de desarrollo de algunos escritos, los autores suelen llamar *notas* a textos que no lo son formal ni intencionalmente. Fue el caso de Theodor W. Adorno al reunir en tres tomitos una serie de ensayos, conferencias y artículos, bajo el título genérico de *Notas de literatura*. El mismo Adorno, sin embargo, es autor de uno de los libros de notas más admirable que he leído: *Mínima moralia*. Otro tanto podría decirse de los *Apuntes (1950-1969)*, de Max Horkheimer. La relación entre estas dos obras la consigné y sugerí (anónimamente) en la nota que sirve de contraportada a la traducción española del libro de Horkheimer.

"La forma —decía Karl Kraus— es el pensamiento".

Cuando alguien escoge, por una razón u otra, expresarse mediante la *nota*, está, en verdad, escogiendo no sólo una forma prosódica determinada sino, asimismo, un modo de pensamiento preciso e inconfundible, y que no es descarga fulgurante del aforismo, ni la interrogación precursora del ensayo. En ella suele

adensarse (y condensarse) el pensamiento risueña e irónicamente, como ocurre con *Tel Quel* de Valéry, en *Trazos* de Ernst Bloch o en *Glosario* de Eugenio D'Ors.

(*Huelén*, N^o 6, marzo de 1982, págs. 3-4).

UNA VIDA: MARÍA FLORA YÁÑEZ

Bajo el título de *Historia de mi vida* (Nascimento, Santiago, 1980). María Flora Yáñez ensambló un conjunto de fragmentos autobiográficos (evocación de sus padres, páginas de un *Diario*, noticias de viajes y algunas piezas de su archivo epistolar), y hoy lo propone como su obra postrera o testamental.

Todo escrito verdaderamente autobiográfico no es la historia orgullosa o satisfecha de una *posesión*, sino la crónica discontinua de una búsqueda, por así decirlo, de la propiedad de sí mismo: el relato de un esfuerzo dramático (y, con alguna frecuencia, *trágico*) para “rescatarse” del irremediable naufragio en el tiempo. No intenta, en suma, exhibir un *yo* privilegiado, pleno e instituido solemnemente, sino, al contrario, ofrecerle un *cuerpo*, “llenar” sus vacíos, mediante un relato que le permita reconocer, identificarse o *palparse* en cada episodio relatado.

No es la primera vez, sin embargo, que María Flora Yáñez se vuelve hacia su vida para buscar en ella, probablemente, el esquivo perfil de una certeza radical. Lo hizo, en efecto, en *Otra Comarca* y, en *Visiones de Infancia*, sobre las que ahora incluye un perspicaz comentario de Carlos Droguett. Esta tentación (o, si se quiere, obsesión) autobiográfica no es, en consecuencia, ocasional, porque, además que comenzó a llevar un *diario* desde adolescente, ella aflora constantemente en algunas figuras, situaciones y conflictos de su obra narrativa, particularmente en los relatos de *Juan Estrella*, como lo sugiere Droguett.

Conviene precisar, desde luego, que esta tentación de María Flora Yáñez difiere esencialmente de la orientación testimonial (y, muchas veces, puramente anecdótica) de parte importante de los memorialistas chilenos de este siglo, con la excepción expresa de Marta Vergara y de sus excelentes *Memorias de una Mujer Irreverente*. Para ella, en efecto, no se trata de relatar una sucesión de episodios vividos, sino de reinterrogar el argumento primordial de *su* vida: el drama interior de alguien que se propuso e impuso ser escritor, es decir, algo que para algunos parece ser la promesa de una “vida total”, y que para otros es, en cambio, sólo un sueño, una temeridad o casi nada.

Historia de mi Vida es, en último trámite, la crónica fragmentada, alucinante y, a la vez, doliente del argumento biográfico de una mujer que decidió ser escritora, en una sociedad que lo resistía benévola, hipócrita o autoritariamente. La figura paterna, sin duda la mejor delineada (y, por ende, la más interrogada), cumple aquí una función doble. Por un lado, es el padre protector, amante y comprensivo y, por otra, es la autoridad que encarna la “experiencia de la vida” y que, enterado de su proyecto de escribir, le advierte razonablemente que la “harán añicos”. La figura materna, en cambio, está descrita desde los valores que ordenaron a esa forma histórica de existencia femenina que la autora llama la *gran burguesa*: esa mujer elegante, “cultivada” y discreta que brillaba en el salón y, a la vez, la esposa y *mater* ejemplares que animaba el hogar.

Escribir es, sin embargo, infringir siempre alguno de los diferentes códigos por los cuales se rige una sociedad, y corre el riesgo, en consecuencia, de ser amonestado, sancionado o excluido. No es casual, de este modo, la parte que juegan en la “historia de mi vida” de María Flora Yáñez, la incertidumbre, el dolor, el fracaso, el desencanto y la muerte. Tiene algunas veces el mismo timbre *trágico* que se encuentra en parte de los escritos de Gabriela Mistral y en casi todos los de María Luisa Bombal o, extremando la tensión de la cuerda, de Teresa Wilms. Para todas ellas, en efecto, escribir representó una forma de “inadecuación”, marginación y exclusión del “mundo” de los demás.

Cada historia de una vida está, después de todo, inserta en esa forma biográfica mayor que es la *vida histórica*, y el talento de todo escritor que, como María Flora Yáñez, se propone narrar la suya, consiste en el arte de ir mostrando o insinuando cómo el tiempo histórico fue, por así decirlo, “mordiéndolo” cada instante de su vida, borrando muchas veces todas las seguridades e invirtiendo todas las promesas. Parecería, en suma, que la vida verdadera de un escritor no tiene, en la irremediable fuga del tiempo, otra realidad más coherente que aquella que le presta su obra, ni otra certeza más radical que las respuestas que ésta pueda ofrecerle cada vez que se pregunta qué hizo de su vida, por qué lo hizo y para quién lo hizo. Sólo así puede, en rigor, *conformarse* y prolongar su vida en un relato, como éste, perdurable y recordable.

(*Huelén*, N° 7, mayo de 1982, págs. 7-8).*

* Este artículo apareció en *El Mercurio*, el 19 de abril de 1981. Al desaparecer María Rosa Yáñez, el 7 de abril de 1982, Martín Cerda lo entregó a *Huelén*, como “expresión de recuerdo y homenaje”.

BENJAMÍN SUBERCASEAUX, ENSAYISTA

Falta en la bibliografía crítica chilena un estudio sistemático sobre el ensayo. La mayor parte de los trabajos existentes son, en efecto, o visiones panorámicas o monografías temáticas y, más frecuentemente, biográficas. No existe, en suma, una historia *stricto sensu* del ensayo en Chile, que describa e ilustre sus modelos más significativos e indague sus supuestos epistemológicos esenciales.

Esta carencia no sólo encubre, enmascara la importancia que ha tenido el ensayo en la producción cultural chilena durante el siglo xx, sino, además, ha permitido que constantemente se lo confunda con la monografía, la crónica y la exposición ideológica. Esta situación equívoca es el resultado, a su vez, de la frecuente indeterminación en que ha flotado entre nosotros la noción de ensayo.

El carácter esencial del ensayo reside, conforme lo señaló Georg Lukács en el escrito introductorio a su libro juvenil *El alma y las formas* (1911), en esa estructura “doble” que permite siempre al ensayista proponer o insinuar sus problemas más urgentes como si estuviese sólo escribiendo sobre un tema, un libro, objeto o forma de vida ya conocidos.

Vista desde la perspectiva de esta caracterización general del ensayo, la obra de Benjamin Subercaseaux es, sin duda, una obra predominantemente ensayística. No es un azar en efecto, que sus libros más conocidos y estimados se orienten hacia el ensayo, desde *Contribución a la realidad* (1939), pasando por su ya “clásico” *Chile o Una Loca Geografía* (1940) hasta sus últimos trabajos antropológicos. Reseñando, en 1939, el primero de los libros citados, el gran crítico Juan de Luigi describió a su autor como “un gran señor del ensayo”. El propio Subercaseaux se estimaba preferentemente como ensayista, y no sería exagerado considerar a *Jemmy Bullon* (1950) como una novela-ensayo.

Benjamín Subercaseaux fue en verdad, uno de los escritores chilenos de este siglo que mejor ilustran esa disidencia esencial del ensayo que Lukács llamó *ironía* y Theodor W. Adorno, *herejía*. El carácter predominantemente crítico de sus escritos, desde su perspectiva del paisaje hasta los gestos, maneras y comportamientos del chileno, está indicando todo un subsuelo de problemas que el autor desarrolló constantemente. Se podrá disentir, a su vez, con los juicios de Subercaseaux, pero, en modo alguno, se puede ignorar o minimizar los problemas que adelantó en cada uno de ellos.

Quizás su error, particularmente en sus últimos libros, fue sacrificar la *perspicacia* del ensayista al prestigio social de la ciencia. Este hecho, sin embargo, no se puede comprender sin tener en cuenta la posición incierta y problemática que ocupa el ensayista en la vida cultural chilena de estas tres últimas décadas. Subercaseaux escribió, después de todo, en un medio donde el ensayo ha carecido de una suficiente “tradición formal” (Theodor W. Adorno), y donde el placer de las ideas suele crear regularmente violentos anticuerpos que terminan

acorralándolo o marginándolo. Por eso pudo, justamente, escribirle a Enrique Bunster que se había mantenido “a pulso” en Chile durante sesenta años.

(*Huelén*, N° 8, julio de 1982, págs. 3-4).

CASA-FANTASMA

En todo escritor es posible rastrear, en distintos estratos, el perfil o la sombra de la casa en que transcurrió su infancia. Esta presencia fantasmática puede ser seguida en algunas series o "cadenas" de imágenes que, por su recurrencia, siempre esbozan la planta de una *poética del espacio* (Bachelard). Se trata regularmente de determinados lugares, objetos o sensaciones sobre los que el escritor vuelve una y otra vez, como si no pudiese dejarlos de subrayar, acariciar o reconocer.

Esa casa-fantasma, sin embargo, no siempre corresponde a la experiencia de un orden seguro, protector, *diurno*, sino, con alguna frecuencia, traduce la vivencia dolorosa de esas fuerzas oscuras (muerte, discordias, ruina o siniestro) que trabajan contra todo orden, minándolo, quebrándolo, reduciéndolo a escombros. Puede ser, asimismo, ambas cosas: la nostalgia de un orden perdido y un inventario de escombros.

Quedarse sin casa es "quedarse en la calle", a la *intemperie*, radicalmente expuesto en una realidad incierta, inhóspita y amenazante. Es encontrarse, de pronto, en la "tierra de nadie". Este ha sido el drama que han vivido, con alguna regularidad, casi todos los pueblos después de una gran catástrofe de la naturaleza o de la sociedad. En todas ellas, sin embargo, siempre se han alternado las mismas escenas de horror y de solidaridad.

Es por eso, justamente, que en algunos escritores el perfil de la casa-fantasma aparezca siempre dentro de la crónica de una gran sacudida social, de un fracaso familiar o de una pesadilla. Algunas de esas "apariciones" no corresponden, muchas veces, a experiencias realmente vividas, sino a sueños premonitores.

El hombre *sin casa*, el perpetuo desplazado, el apátrida perfecto, es una figura histórica que, sobre todo a partir del término de la segunda guerra, atraviesa nuevamente los caminos de la Tierra. Corresponde, una vez más, a Nietzsche haber previsto ajustadamente su figura, entre los signos que anuncian la progresión del nihilismo.

Pareciera, en efecto, que la *nada* ocupa hoy el sitial doméstico que, hasta hace poco, ocupaba la *seguridad* burguesa y, tiempo antes, la *piEDAD* cristiana. No son necesarias largas y penosas excursiones para comprobarlo. Basta registrar los gestos estragados, las palabras "irritadas" que intercambian a diario las familias más respetables: se tiene la impresión, al observarlas, de haber ingresado en alguna novela de Dostoievsky.

Esta referencia no es fortuita.

En una carta a Peter Gast, fechada el 13 de febrero de 1887, Nietzsche le preguntaba si conocía Dostoievsky, y le añadía luego el siguiente comentario: "Excepto Stendhal, nadie me ha causado tanto contento y sorpresa: un sicólogo con el que yo me entiendo". Expresiones análogas se encuentran en su correspondencia con F. Overbeck y el fragmento que dedica al novelista ruso en *Crepúsculo de los ídolos*. Este entusiasmo de Nietzsche se ha prolongado este siglo en

algunos de los pensadores que se sitúan en esa radical orientación que hoy suele llamarse la “posteridad de Nietzsche”, como Oswald Spengler y Ernst Jünger. Este último, justamente, acostumbra reconocer en los “nihilistas” que configuró Dostoievsky algunos de los rasgos esenciales del hombre del siglo xx.

Falta, entre otras cosas, una tipología que permita reconocer a las distintas especies de *demoledores* que conviven diariamente con nosotros, y muchas veces enmascarados de abnegados guardianes del orden, el patrimonio y el dogma. En el ocaso del Imperio Romano, Plinio acusaba a los grandes terratenientes de haberlo arruinado: *Latifundia perdere Italiam*. Lo mismo cabría decir, en nuestros días, de todos aquellos que se ocupan de la defensa de un orden (familiar, social o ideológico), sin preocuparse de los valores que lo ordenan, ni de las relaciones que establece.

(*Huelén*, N° 9, septiembre de 1982, págs. 3-4).

* Incluido en su libro *La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1982.

La publicación de estas *Memorias*¹, pertinentemente ordenadas y prologadas por Alfonso Calderón, confirma, una vez más, la certeza o, si se quiere, la *sensación* (por muchos hoy compartida) que Joaquín Edwards Bello es, sin duda, el más perspicaz escritor chileno de este siglo. *Perspicaz* es, en efecto, el hombre capaz de aprehender, mirar o palpar el curso de la realidad a través de los innumerables sucesos que vive a diario. Fue lo que hizo, justamente, Edwards Bello toda su vida. Cada una de las crónicas que, semana a semana, publicó durante años en *La Nación* fue, en verdad, una lección de perspicacia, lucidez o, si se prefiere, inteligencia.

Lo primero, sin embargo, que es preciso subrayar en estas *Memorias* es, por oposición a la mayor parte de los memorialistas chilenos, la casi absoluta falta de autocomplacencia del autor. Falta en ellas, en efecto, toda *pose*, compostura o ademán narcisista. El propio Edwards Bello lo sugiere al confesar sus preferencias (y, por ende, sus incompatibilidades) en materia de obras autobiográficas. "He leído –advierte– algunos libros de memorias de autores extranjeros y sudamericanos. Las mejores extranjeras, para mí, son las de Montaigne, Saint-Simon, Renán y León Daudet. Las mejores chilenas las de Pérez Rosales y de Zapiola".

No es un azar, desde luego, la expresa alusión a los *Ensayos* de Montaigne, ni tampoco el silencio de las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand. Todo escritor que se confiesa, recuerda o comenta, siempre tiende por una singular mecánica interna, a representarse a sí mismo, a *hacer teatro* o, por así decirlo, a actuar para la posteridad. Fue lo que, en último trámite, hizo el gran Chateaubriand, escritor admirable y, a la vez, incorregible actor. De ahí procede, posiblemente, esa dimensión patética, sombría, casi necrológica de sus *Memorias*. El patetismo suele ser, sin embargo, una máscara del conformismo. Por eso, justamente, el escritor perspicaz (y, en particular, el ensayista) opone siempre al gusto o complacencia de lo patético, la ironía, el humor o el sarcasmo.

Edwards Bello fue, en rigor, un autor esencialmente irónico. El suceso más mínimo, un simple dato o una impresión pasajera le sirvieron regularmente de ocasión para clavar su mirada antigregaria, indomesticada, disidente en las entrañas mismas de la realidad nacional. Le bastaban dos o tres líneas para mostrar lo que otros se empeñaban en ocultar bajo la mesa impresionante de papel impreso o de fatua palabrería. Recordando, por ejemplo, la revolución del 91, ese fiero episodio traumático que ensangrentó al último capítulo de nuestro honesto siglo XIX, Edwards Bello anota en las *Memorias*: "El júbilo de Santiago era muy grande; pero eso no significa nada. La multitud es tan tonta como su densidad y espesu-

¹ Joaquín Edwards Bello, *Memorias*. Santiago, Leo Ediciones, 1983.

ra. He visto igual júbilo cuando se fue Sanfuentes, cuando se fue Alessandri, cuando se fue Montero, cuando se fue Ibáñez, cuando llegó de nuevo Alessandri (...). La primera noche, después de tanto júbilo, fue tétrica. Santiago era una ciudad de lindas mañanas y de noches tenebrosas". Este breve párrafo encierra, en efecto, una mirada grave, profunda, desmistificadora de la historia nacional. No existe, sin embargo, sociedad alguna que pueda asumir, invocar o conmemorar la totalidad de *su* pasado, sin hacerse cargo *ipso facto* de las distintas contradicciones u oposiciones que, por paradójal que parezca, la mayor parte de los historiadores siempre se empeñan en disfrazar o enmascarar. No hay, en efecto, ni puede haber un discurso histórico *neutral*, objetivo o inocente, porque, en último trámite, el hablante "histórico" no es nunca solamente un testigo, sino, además, es siempre un actor, un sujeto social, un portavoz ideológico. Edwards Bello, siempre consecuente con sus propios conflictos, no lo perdió nunca de vista. Por eso, en las dos últimas páginas de estas *Memorias* pudo afirmar que, contra el tópico que "aquí todos nos conocemos", los chilenos nunca llegamos a conocer bien a alguien, ni tampoco a nosotros mismos.

Roland Barthes advertía en uno de sus admirables *Ensayos críticos*, que todo escrito obliga siempre a preguntarse por *quién* lo escribió. No se trata de un asunto ocioso o caprichoso, como lo demuestra la importancia que hoy le acuerdan algunos críticos al problema de la *autoría*. Este problema tiene, sin embargo, particular implicancia en los escritos autobiográficos. El *yo* que escribe sus memorias, que se confía en un *diario* o que se relata en su autobiografía tiende siempre, como dijimos, a representarse a sí mismo, a *hacer teatro*: es un *ego*, en suma, que se enmascara o maquilla de manera, sin duda, distinta al novelista y, a la vez, próxima del ensayista. No simula, en otros términos, ser un *el*, ni tampoco se confunde con el *yo* tachado o borrado del ensayista.

Esto determina que la parte biográfica de un libro, como estas *Memorias* de Edwards Bello tenga una importancia esencial y, a la vez, que ella sea siempre equívoca o, en el mejor de los casos, irónica. Que no esté nunca espontáneamente *dada*, expuesta, sino, al contrario, siempre dosificada, trabajada o más exactamente *escenificada*. Puede ocurrir, sin embargo, como es el caso de esta obra, que el verdadero sujeto se aproxime, por su perspicacia o penetración, al *yo* del ensayista que no acusa tanto —como lo subrayó Barthes— en lo que expresamente dice, sino, más bien, en lo que regularmente calla, subentiende o parece olvidar. Por eso, justamente, Joaquín Edwards Bello no se autocontempla, sino, en rigor, nos ofrece una serie de episodios que, de un modo u otro, nos obligan a contemplarnos en ellos, a repensarnos y a despensarnos colectiva e individualmente.

(*Huelén*, N° 10, agosto de 1983, pág. 4).

VIDA, FORMA Y ENSAYO

La forma es siempre la meta, el término o, como decía Lukács, el “destino” de las obras mayores y, en consecuencia, hacia ella se orientan los esfuerzos y los deseos más enérgicos de cada escritor. La forma le permite delimitar la “materia” de su obra y configurarla desde un mismo punto de vista, de manera que ésta constituya un todo internamente coherente. Ella es, en suma, el “principio de estructuración” que permite al escritor aprehender, ordenar y “exponer” esa región de la realidad que se propuso reconocer en cada escrito.

Para el joven Lukács, sin embargo la posición de ensayista frente a la forma difería de las que tienen el poeta, el dramaturgo y el novelista: mientras éstos, en efecto, deben siempre esforzarse para alcanzar la forma que les permita configurar la “materia” informe que intentan abordar, el ensayista moderno, en cambio, siempre parte de una “materia” ya dotada de forma (libro, obra de arte, “forma de vida”). El “destino” particular del ensayista consiste, de este modo, en ser un hombre que, como observaba Lukács, no tiene otra vivencia más íntima que la “vivencia de las formas”.

“El momento crucial del crítico –decía Lukács–, el momento de su destino, es, pues, aquel en cual las cosas devienen formas; el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma, se fundan y adensan en forma. Es el instante místico de la unificación de lo externo y de lo interno, del alma y de las formas...”.

El ensayista, de este modo, parte de una forma para vivenciarla, interiorizarla, “sentirla” e interrogarla, pero su trabajo no para nunca ahí, sino, al contrario, se prolonga cada vez que la lectura de un libro, la contemplación de una obra artística o la reflexión sobre una idea ajena se convierten, a su vez, en el punto de partida de su propio discurso, en la ocasión que motiva a cada ensayo suyo y, por ende, en el comienzo (siempre reiterado, repetido, perpetuo) de la búsqueda de su propia forma.

“¿Por qué –preguntaba Lukács– leemos ensayos?”.

En un primer instante, esta cuestión parecería ociosa o superflua, pero esta inicial apariencia desaparece desde el momento en que se constata que el interés o, más exactamente, la fascinación que produce el ensayo no reside tanto en su virtual valor educativo o informativo, sino, más bien, en ciertas calidades tangibles que motivan eso que Roland Barthes llamó certeramente el placer del texto.

Retomando la línea más esencial de la ensayística de la lengua alemana, el joven Lukács subrayó que hoy vemos y valoramos a la *tragédie classique*, a los griegos, al Renacimiento y a la tragedia griega de manera muy distinta a como los valoraron y vieron Lessing, Winckelmann, Burckhardt y Nietzsche, y sin embargo, seguimos leyendo sus admirables ensayos con fruición e interés. El fundamento de esta lectura no depende, en consecuencia, del valor histórico o científ-

fico de esos escritos, ni siquiera de una eventual coincidencia de apreciación con el punto de vista adoptado por sus autores, sino, en verdad, de su valor formal.

No se trata de que Lukács, como intentó probarlo Theodor W. Adorno, al insistir en la "forma artística" del ensayo hubiese olvidado o renunciado a discutir la relación que éste tiene con la verdad, sino de mostrar que la forma ha sido siempre, desde Montaigne hasta nuestros días, esencial a todo escrito concebido y ejecutado como ensayo. Es su dimensión formal la que permite, justamente, leerlo una y otra vez, aun cuando el contenido de sus proposiciones haya sido superado, recusado u olvidado por el desarrollo ulterior de la filosofía, las ciencias o la historia. Es lo que ocurre, por ejemplo, con los *Ensayos* de Bacon.

Conviene subrayar este hecho cuando se observa la violenta proliferación en nuestros días de una falsa ensayística que constituye uno de los rubros favoritos de la llamada "industria cultural". Ya no se trata, como a comienzos de siglo, de una imputación equivocada de la condición de "ensayo" a todos esos escritos que el joven Lukács llamó "libros útiles" (monografías, tratados, manuales o crónicas) sino, en rigor, de la producción en serie de esos otros escritos que, por su parte, Ortega llamó "libros superfluos". Esta invasión de papel impreso, producido "en masa" para una masa de lectores constituye uno de los factores más activos de la perturbación "mental" en que vive el hombre de hoy, y su consumo y propagación señala siempre a ese personaje colectivo y, a la vez, individual que Theodor W. Adorno describió como "el cursi analfabeto de la cultura".

El verdadero ensayo es, en medio de este aluvión, un gesto disidente obligado a redoblar a su disidencia. Lo que distingue, en efecto, a los escritores Walter Benjamín, E. M. Cioran o Roland Barthes es, justamente, su forma o, más exactamente lo que este último llamó "la responsabilidad de la forma".

(*Huelén*, N° 11 [septiembre-octubre] de 1983, pág. 4).

FLAUBERT: EL COMBATE POR LA FRASE EXACTA

Al ocuparse de la obra de Flaubert en su *Histoire de la littérature française*, Thibaudet observó que si ella hubiese llevado un título general, como la de Balzac, éste debió haber sido el mismo que Montaigne dio a sus escritos: *ensayos*. El propio Flaubert, en carta a Louise Colet del 16 de enero de 1852, se refería como ensayos a las primeras versiones de *L'Éducation sentimentale* y de *La Tentation de Saint Antoine*.

Esto vale particularmente para la *Correspondance*. Ella no es sólo el más importante epistolario de un escritor del siglo XIX, sino que, además, encierra, entre quebrantos e imprecaciones, la más radical e incitante reflexión sobre lo que luego Mallarmé llamará el “insensato juego de escribir”. Para Thibaudet constituía un brevario del *honor literario*. Gide la tuvo como libro de cabecera durante muchos años. Ortega la mantuvo, junto al enorme libro cervantino, mientras iba escribiendo sus *Meditaciones del Quijote*. Para Borges es la *obra maestra* de Flaubert.

En el ensayo preliminar a la rigurosa (y, a la vez, apasionante) selección de la *Correspondance* que, en 1963, publicó Geneviève Bollème bajo el título de *Préface a la vie d'écrivain*, la eminente flaubertóloga describía ese “material” epistolar como la *historia de un combate* que lleva siempre a cabo el escritor consigo mismo para lograr, entre dolores y sufrimientos, una *palabra exacta*, una frase o una página capaz de sostenerse por sí misma. La *Correspondance* es, de este modo, un ejercicio, una *praxis* de escritura y, al mismo tiempo, el *comentario* sobre ese ejercicio¹.

Esta historia puede, asimismo, ser entendida como la historia de una *ascesis*, mediante la cual Flaubert fue estrangulando al *hombre romántico* que llevaba dentro de sí, y que se acusa en el *tono* de sus primeros escritos. Pero, a la vez, debe ser comprendida como la historia de un *trabajo* o ejercicio de escritura. No es casual, desde luego, que a los veintitrés años, mientras está escribiendo la primera versión de *L'Éducation sentimentale*, Flaubert tenga como libros de cabecera las obras de Tácito, Montaigne, Rabelais, La Bruyère, Le Sage y, sobre todo, Voltaire. Estas lecturas son parte, asimismo, de esa doble historia e iluminan su proyecto de escritura. “Me gustan —escribe a un amigo— las frases masculinas y no las femeninas, como las de Lamartine...”²

Desde niño, en efecto, Flaubert se imaginó como un *hombre-que-escribe*. A los nueve años propone a su amigo Ernest Chevalier asociarse para que éste escriba sus *sueños* y él comedias. Ya ha escrito, entre otros textos, su *Eloge de Corneille*, que un tío de Chevalier, Amadée Mignot, hace imprimir. Lee y relea la versión

¹ Cfr. *Préface a la vie d'écrivain*, págs. 7-9.

² *Id.*, pág. 30.

abreviada de Florian del *Quijote* y a los diez años, redacta unas notas sobre el libro cervatino que el mismo Mignot encomia. Todas las lecturas de Flaubert niño y adolescente están, de este modo, enderezadas y amarradas al proyecto de *ser escritor* o, como dirá luego a Louise Colet, ese *hombre-pluma* aplicado a su tarea: *escribir*.

Maurice Blanchot subrayaba que siempre que Flaubert, a su vez, subrayó la palabra *escribir* no lo hizo para realzarla, sino, más bien, para indicar que “este verbo no se agota en su poder transitivo y que la obra que le corresponde es una obra de intransitividad”.³

Flaubert se propuso, en efecto, *escribir bien*, entendiendo por ello –como él mismo decía– “sentir, pensar y decir bien a la vez”. Esta meta explica la trabajosa historia de cada uno de sus libros, como, asimismo, los trabajos excesivos, abrumadores, casi imposibles que se impuso. No sólo la *Correspondance* sino, además, las notas, proyectos, esbozos y variantes que se conservan en Rouen atestiguan su fidelidad, obsesión o manía escritural. Mientras está escribiendo *Bouvard et Pécuchet*, imagina frecuentemente que es preciso estar loco para emprender *semejante libraco*. No puede, sin embargo, detenerse porque, en último trámite, sabe que “lo diabólico de la prosa es que no acaba nunca”.

(Huelén, N^o 12, noviembre de 1983, pág. 4).

³ *El diálogo inconcluso*, pág. 520.

DISCURSO EN LA ACADEMIA*

Señor Director de la Academia Chilena de la Lengua, Señores miembros de la Corporación, Señoras y señores, Amigos:

No sabría agradecer esta distinción que la Academia Chilena de la Lengua ha hecho recaer sobre ese puñado de páginas que constituyen *La palabra quebrada*, de otro modo que no sea prolongando, por algunos instantes, lo que este libro intentó esbozar.

Se trata, desde luego, como todo ensayo, de un texto sustantivamente biográfico, sólo que la vida que se asoma desde sus páginas es la de un hombre ocupado en leer, glosar e interpretar lo escrito por otros hombres. Se trata, en suma, de un texto en el que se pretendió expresamente que *re-sonaran* esas palabras que, hace cuatro siglos, antepuso Montaigne a sus *Ensayos*: "Ainsi, lecteur, je suis moy-mêmes la matiere de mon livre".

El ensayista, es en efecto, un *lector*, pero un lector que no se *contiene* frente a cada texto leído, sino que, por un impulso radical, siempre lo sopesa, lo interroga y lo prolonga. El ensayista no es, pues, sólo un hombre que lee, sino, además, que se observa leer y, encima, que escribe cada una de sus observaciones. Por eso, justamente, en todo ensayo ocurre, entre otros asuntos, que se piense y se despiense, se sume y se reste, se prolongue y se infrinja los cánones, las normas o, si se quiere, las *doxas*.

La *glosa* es la primera señal de esa incontinencia del ensayista frente al texto leído. Fue uno de los recursos hermenéuticos de los monjes de la Edad Media para aclarar un punto oscuro, despejar una duda o salvar una contradicción, y se anotaba al margen del texto. Esta posición marginal "amarraba" a cada glosa al punto textual que, de un modo u otro, la había requerido, pero, con alguna frecuencia, lo sobrepasaba. A medida, en efecto, que el cuerpo de la glosa fue creciendo, comenzó a adquirir una relativa autonomía del texto que la ocasionó.

No sería abusivo, de este modo, señalar a la glosa marginal de los monjes de la Edad Media como uno de los pasos iniciales de esto que hoy llamamos el *ensayo*. La glosa sería, pues, un ensayo en estado embrionario, como pareciera insinuarlo la mayor parte de los textos que Eugenio D'Ors reunió en *Glosario*. El ensayista moderno por así decirlo, amplifica el movimiento incontinente de la glosa y, al mismo tiempo, radicaliza su autonomía. Para el ensayo *stricto sensu* la referencia al primer texto se convierte en lo que, a partir del joven Lukács, he llamado la *ocasionalidad* del ensayo. El impulso original de la glosa sobrevive en nuestros días, en la *nota* (periodística o revisteril) que informa, comenta o

* Discurso pronunciado por Martín Cerda en la Academia Chilena de la Lengua, el 24 de octubre de 1983, con ocasión de la entrega del *Premio Academia 1982*.

sitúa a otro texto mayor. La nota es, por estos días, un producto literario depreciado (y, muchas veces, despreciado), no obstante la precisión formal que le impusieron Paul Valéry, Eugenio D'Ors o Walter Benjamin. Es frecuente, sin embargo, que sus más porfiados detractores desconozcan no solamente los ejemplos más valiosos de este género, sino, además, los principios que lo configuran internamente.

En un texto sobre Robert Walser, lamentaba Walter Benjamin que muy pocos se hubieran hecho cargo de una "manera justa" de esta *forma menor*, escrita con agudeza para alcanzar con ella "algo vivaz, purificante". Para Benjamin, en efecto, se ha desconocido porfiadamente cuantas "esperanzas" escapadas de la gran literatura han sido rescatadas en el *modesto cáliz* de la nota.

La nota difiere funcionalmente del artículo. No es, en efecto, un artículo corto, una abreviatura o esbozo, sino un texto que se cierra en razón de un acto específico: *notar* que algo ocurre en un texto, en la conciencia (y, por ende, en el cuerpo) del lector y en el mundo en que se encuentran texto y lector, y, a la vez, dejar constancia escrita de eso que *se notó*. Por eso, en verdad, la nota no explica, ni argumenta, ni predica sino que sólo constata, muestra y sugiere.

Cuando alguien escoge expresarse, transitoria o permanentemente, mediante la nota, está escogiendo, en verdad, no sólo una forma, sino, con ella, un modo de pensar preciso e inconfundible, que no corresponde a la descarga fulgurante del *aforismo*, ni tampoco a la interrogación precursora del ensayo. En ella, sin embargo, el pensamiento suele condensarse risueña o irónicamente, como ocurre en *Tel Quel* de Paul Valéry, en *Trazos* de Ernst Bloch o en *Mínima moralía* de Theodor W. Adorno.

Leer, glosar e interpretar son, de este modo, tres momentos de esta ocupación —de esta faena hubiese dicho, en nuestro lugar, el maestro Ortega— que Montaigne elevó a forma mayor hace cuatro siglos, y que, desde entonces, llamamos *ensayo*.

La palabra quebrada —este libro que ustedes han querido distinguir— es sólo el gesto de un hombre que, desde sus primeros textos, se sintió fascinado por ese gran juego de ideas y, a la vez, de palabras que ha sido el ensayo moderno. Por eso lo que importa en cada una de sus páginas son, en verdad, las preguntas veladas o enmascaradas, los problemas y las incertidumbres y no las aparentes respuestas y soluciones. Por eso, asimismo, si tuviese que ilustrar la masa dispersa de lo que he escrito durante tres décadas, escogería la frase final del prólogo de las *Mitologías* de Barthes: "Yo reclamo vivir plenamente la contradicción de mi tiempo, que puede hacer de un sarcasmo la condición de la verdad".

Muchas gracias.

(*Huelén*, N° 13, marzo-abril de 1984, pág. 4).

LA BURGUESÍA CHILENA

La palabra *burguesía* es una de esas “palabras-valores” que, según Roland Barthes, pueden ser indistintamente buenas o malas. “La *burguesía* –precisaba Barthes– es buena cuando se la vuelve a ver en su ser histórico, ascensional, progresista; es mala cuando está bien provista”.

Una prueba certera, casi fascinante, de este doble valor de la historia burguesa se encuentra en el breve e inteligente ensayo que Sergio Villalobos acaba de publicar con el título de *Origen y ascenso de la burguesía chilena* (Editorial Universitaria, Santiago, 1987). Esta obra constituye, sin duda, una valiosa contribución al reconocimiento histórico de esa clase y de su aporte a la formación de la sociedad chilena actual.

Villalobos no pretende, desde luego, decir la “última palabra” en la ya larga discusión que ha suscitado, particularmente en este siglo, la burguesía chilena: sólo se propone adelantar una perspectiva sobre ella a partir de la evidencia “que en los próximos años la investigación histórica va a ocuparse de diversos aspectos relacionados con la burguesía del país para aclarar asuntos de primordial importancia”.

Los orígenes de la burguesía chilena –advierte Villalobos– se remiten a la actividad comercial (capitalismo mercantil) que se acusa ya en las postrimerías del siglo xvi. Ese capitalismo inicial –dice Villalobos– está todavía “marcado por la prudencia en los negocios, el escrúpulo moral y la sobriedad de las costumbres”. Este correspondería a esa rudimentaria economía que desarrollaron las primeras ciudades europeas durante la Edad Media, minuciosamente estudiada por Pirenne en su ya clásica *Historia económica y social de la Edad Media*.

A partir del siglo xvii, sin embargo, muchos de esos *mercaderes* se incorporan a la aristocracia colonial, como puede comprobárselo –dice Villalobos– mediante una lectura rápida de los *Mayorazgos y títulos de Castilla* de Domingo Amunátegui Solar. Este hecho –ya advertido por Mario Góngora (*Encomenderos y estancieros*) y Armando de Ramón (*Historia urbana*)– se acentuó manifiestamente durante el siglo xviii, al intensificarse el tráfico comercial y el desarrollo de la minería. Muchos de esos burgueses enriquecidos en ambas actividades económicas, fueron, justamente, los antepasados de la mayor parte de las figuras más sobresalientes, de los *notables* de la vida financiera, política y cultural del siglo xix.

La historia de la burguesía chilena, que Sergio Villalobos describe con admirable precisión, confirma ese proceso de *autonomización progresiva* del sector económico que caracteriza a las sociedades europeas desde los inicios del capitalismo mercantil. Este proceso –como lo subrayó insistentemente Lucien Goldman– determinó que los hechos económicos actuaran cada vez más sobre los demás sectores de la vida social (religioso, moral, cultural o político) y, a la vez, no recibieran ninguna influencia decisiva de ellos. Villalobos ofrece un elocuente ejemplo de esta tendencia. Se trata del documento titulado *Memoria analógica*,

escrito en 1806 por el comerciante Domingo Díaz de Salcedo y Muñoz y leído ante el gremio de mercaderes reunido en el Tribunal del Consulado de Santiago. “Los sentimientos del hombre –decía su autor– parece no han de limitarse al cristianismo, sino que a proporción de sus fuerzas y facultades intelectuales, han de emplearse también políticamente, en lo que haya relación con lo proficuo de sus prójimos”.

El siglo XIX señaló el apogeo de la burguesía chilena no sólo en sus operaciones financieras, ni en ese *gran estilo* que impuso a su vida, calcándolo del modelo que le ofrecía la Francia burguesa de la época, sino, asimismo, en algunas de sus expresiones culturales más características. Esto explica la particular atención, casi el *entusiasmo*, que Sergio Villalobos presta a ese periodo y, a la vez, su crítica a la burguesía finisecular cuando, habiendo perdido el *sentido ético*, se encapsula “en su ambiente perfumado y hermoso, sin querer saber nada de un mundo que cambiaba aceleradamente y con signos violentos”.

(*La Época*, Literatura y Libros, domingo 29 de mayo de 1988, pag. 3).

Pareciera que la posteridad de *algunos* escritores suicidas oscila hoy entre la obsesión y el olvido. Es lo que ocurre, justamente, con Yukio Mishima (1925-1970), el escritor japonés más célebre de la segunda mitad del siglo xx, y para algunos de sus críticos, como Marguerite Yourcenar, uno de los más grandes escritores contemporáneos.

Casi dos décadas después de su espectacular *seppuko*, en efecto, los libros de Mishima se editan, circulan y comentan en la mayor parte de los países de Occidente, mientras que para muchos de sus compatriotas es sólo una sombra incómoda, molesta, *no asimilable*: la sombra de un *loco* o de un *degenerado*. Takao Tokuoka, periodista del *Mainichi Shimbun* al que Mishima invitó a presenciar lo que iba a ocurrir la trágica mañana del 25 de noviembre de 1970, lo advirtió al conmemorarse el décimo aniversario de la muerte de Mishima. “Los japoneses –decía– evitan tocar a esa bomba de tiempo que es Mishima”. La prensa japonesa ignoró, en efecto, el “incidente Mishima”, y los intelectuales se abstuvieron de recordar al escritor que, según Takao Tokuoka, los cuestionaba al recurrir al rito tradicional del *seppuko*.

En Occidente, en cambio, la muerte de Mishima determinó no sólo que sus libros hayan sido leídos masivamente sino, además, que haya sido estudiado, biografiado y discutido. En 1974, por ejemplo, en los Estados Unidos coincidieron los libros de John Nathan, *Mishima. Biografía* (Seix Barral, 1985) y de Henry Scott Stokes, *Vida y muerte de Yukio Mishima* (Muchnik, 1985). Poco después, en Francia, Marguerite Yourcenar publicó su perspicaz –y, a la vez, discutible– ensayo *Mishima o la visión del vacío* (Gallimard, 1980) y el *Magazine littéraire* le dedicó un importante número monográfico (Número 169, febrero de 1981), en el que colaboraron algunos críticos y escritores japoneses: Takeshi Muramatsu, Kenchicki Yamamoto, Soichi Saeki, Koichi Isoda y Takao Tokuoka. Esta contribución japonesa –decía la redacción del *Magazine...*– permitirá, por encima de todo lugar común, un mejor conocimiento de uno de los más grandes escritores de nuestro siglo”.

En un reciente comentario a las traducciones españolas de los libros precisados, Eduardo Tijeras (Yukio Mishima: clamor suicidal, *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 432, 1986) reprochaba a Marguerite Yourcenar haber aludido desdeñosamente a los “biógrafos de Mishima” –es decir, a John Nathan y Henry Scott Stokes– aprovechando, al mismo tiempo, sus informaciones. “Marguerite Yourcenar –dice Tijeras– con su gran talento, ilustra sin embargo la *novelería* algo boba de atenerse a la espectacularidad de la autodestrucción, como si la muerte voluntaria, el resultado esencial del hecho, la dimisión radicalizada y absoluta, admitieran grados de interés e importancia según los procedimientos puestos en práctica”.

No entiendo, en verdad, este reproche en un, digamos, *suicidólogo* como Tijeras. Ya Montesquieu distinguía, en un párrafo célebre de *El espíritu de las leyes*,

el suicidio de los romanos, que era el resultado de una educación “aristocrática”, del suicidio de los ingleses del siglo xvii e inicios del xviii, que era sólo una “enfermedad”. No parece casual, por otra parte, que Marguerite Yourcenar antepusiese, entre los tres epígrafes con que se abre su *Mishima o la visión del vacío* un párrafo entresacado del *Hagakuré*, clásico tratado de la ética samurai dictado por Jocho Yamamoto (1659-1719), samurai convertido en monje, a su discípulo Tsuramoto Tashiro. Mishima, que había leído y releído el *Hagakuré* durante los años de la guerra, escribió tres años antes de su suicidio los comentarios que había hecho de los primeros tres libros de la obra de Jocho Yamamoto. Publicado ese año bajo el título de *Introducción al Hagakuré*, esta obra se ha convertido –como lo advirtió su traductora norteamericana Kathryn Sparling– no sólo en un éxito de librería sino, además, en un texto clave para comprender el último acto de Mishima.

Esta obra, que Emile Jean tradujo al francés con el título certero de *El Japón moderno y la ética samurai* (Gallimard, 1985) permite desplazar la discusión del suicidio de Mishima hacia un terreno menos caprichoso que su homosexualidad, su masoquismo o su narcisismo.

Desde la publicación en 1897, de *El Suicidio*, de Durkheim, se ha tendido, con alguna regularidad, a enfocar el suicidio como un “hecho social”. Para Durkheim, en efecto, no son en rigor los individuos lo que *se matan* sino que es la sociedad la que se mata a través de ellos. Las razones que se pueden invocar para *explicar* un suicidio –aun aquellas que el propio suicida pueda haber dejado por escrito– son sólo causas *aparentes*, puesto que las causas reales son siempre, en último trámite, sociales. En toda sociedad se genera, según Durkheim, una corriente suicidógena a raíz de una modificación, progresiva o violenta, de ese equilibrio interno que el gran sociólogo llamó el *estado* o la *constitución moral* de la sociedad. Aun cuando la explicación sociológica de Durkheim, como la de su discípulo Maurice Halbwachs, haya sido objeto de una rigurosa crítica metodológica por Jean Baechler (*Los suicidas*, Calmann-Levy, 1975), esto no representa desconocer el trasfondo social que existe en cada suicidio.

Los hombres, en verdad, no sólo se matan sino, además, siempre le acuerdan un preciso *valor* al hecho de hacerlo. Este valor puede ir desde el absoluto rechazo del suicidio hasta su institucionalización como *sacrificio* o como *martirio*. Esta valoración que una sociedad –o, más exactamente, un determinado grupo dentro de ella– acuerda al suicidio, no corresponde al repertorio de juicios *pro et contra* que puedan formular respecto a él, sacerdotes, juristas, filósofos o escritores. Nadie se mata a causa de una opinión sino, en rigor, en razón de un conflicto social que compromete, de un modo u otro, los valores que lo orientan en su vida personal e interpersonal.

No es un azar, desde luego, que Mishima haya reivindicado el *Hagakuré* en un artículo publicado en 1955 y que reproduce, en lo esencial, en el prólogo a sus comentarios. Fue en ese texto, en efecto, que descubre que las enseñanzas de Jocho Yamamoto constituían una reacción contra el espíritu de lucro y de lujo que caracterizó a la sociedad japonesa de fines del siglo xvii e inicios del xviii. Esta reacción correspondía, a la vez, al rechazo de Mishima a los valores que orientan a la sociedad japonesa de postguerra. “Mishima –dice Kathryn Sparling– establece un paralelo entre la decadencia moral de la época de Jocho y la del Japón de postguerra durante la cual, explica, las lecciones de Jocho lo

ayudaron a encontrar el camino de una existencia anacrónica y, por consiguiente, digna de ser vivida.

Este conflicto lo había esbozado ya en su relato *Yukoku* (Patriotismo), estimado por algunos de sus críticos como una obra maestra del relato corto. Escrito en 1960, *Yukoku* fue llevado a la escena como una pieza *No*, dirigida e interpretado por el propio Mishima y luego, en 1965, filmada. Esta obra fue, sin duda, una de las primeras en ser publicadas en español en el volumen *Muerte en el estío y otros cuentos* (Monte Ávila, 1970), meses antes del suicidio de Mishima. La muerte del teniente Shingi Takeyama, minuciosamente descrita por el relator, anticipa el *seppuko* del propio Mishima.

El hombre del siglo xx ha debido preguntarse, una y otra vez, por el sentido de la muerte, porque esta lo ha puesto en entredicho personal y colectiva: guerras mundiales, revoluciones, masacres. “La vuelta de la muerte –decía Edgar Morin, en 1970, al reeditar su radical libro *El hombre y la muerte*– es un importante acontecimiento de civilización y el problema de convivir con la muerte va a irse inscribiendo cada vez en nuestra vida”.

Cuando Mishima adolescente descubre entre los libros de su padre una ilustración del suplicio de San Sebastián –que luego, en 1970, representará para el fotógrafo Kishin Shinoyama– se decide a comprender el *sentido* de la muerte que han tenido los pueblos occidentales. Cuando el propio Mishima, asumiendo la sabiduría de las prescripciones del *Hagakuré*, muere de acuerdo al rito del *seppuko* de los samurai, y nos obliga, a la vez, a ensayar comprender el *sentido* de la muerte para el pueblo japonés. Toda *historia de la muerte* remite, en último trámite, a la historia de esas últimas creencias que cada civilización tiene sobre ella y, por consiguiente, sobre la vida.

El escritor moderno –y acaso *ese* que hoy comienza a llamarse postmoderno– ha sido el producto imaginario (y, a la vez, socializado) de un hombre radicalmente insatisfecho del mundo en que vive y, por consiguiente, de sí mismo. *Ese mal de vivre* hizo época durante el siglo xix. Hoy, después del aburrimiento romántico y decadentista, el escritor se encuentra en verdad, a la intemperie, expuesto no sólo a los peores apremios externos sino, asimismo, a los más violentos asaltos de la angustia y el miedo ante lo que ofrece su vida.

La escritura opera, con alguna regularidad, como una irrisoria seguridad y, por consiguiente, como una terapia. Proponerse una tarea es, en efecto, imponerle un sentido al tiempo que consumimos: una dirección que permite esquivar a la dispersión y la desorientación que ésta provoca. Escribir es, en consecuencia, encararse con la muerte. No se escribe, como algunos imaginan, para “eternizarse”, sino más bien para *aguantarse* en la vida. Aguantarse era una expresión que le agradaba a Jean Beaufret, como me lo señalaba su traductor Edison Simons, mientras trabajaba en la traducción, que le había encargado por cuenta de Monte Ávila, de sus *Encuentros con Heidegger*. Cuando se afloja ese *aguante*, la angustia y la desesperación hacen lo suyo, y el hombre suele suicidarse.

Fue lo que hizo Mishima que, desesperado de una sociedad mercantilizada, asumió imaginariamente los deberes que imponía al samurai ese tratado de ética señorial que es el *Hagakuré*.

(*La Época*, Literatura y Libros, Año 1, Nº 11, domingo 19 de junio de 1988, págs. 1-2).

LA CONQUISTA DE AMÉRICA

La reciente traducción española del penetrante libro *La Conquista de América. La cuestión del otro*, de Tzvetan Todorov (Siglo XXI Editores, 1987) puede prestarse a más de algún malentendido. Todorov no pretende, desde luego, ofrecer una nueva historia de la Conquista de América sino, en verdad, analizar algunos de los textos más significativos de ese discurso plural, diverso y contradictorio a que dio lugar ese suceso, dejando escuchar las voces de sus autores, desde los *Diarios* de Colón a la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún. Esta perspectiva aproxima al libro de Todorov más a la posición del *escucha* etnológico que a la del sabio o memorioso historiador.

No es, pues, casual que Todorov parta o arranque desde esa radical experiencia del *otro* que algunos filósofos de este siglo –desde el último Husserl, pasando por Ortega, Heidegger y Merleau-Ponty, hasta Emmanuel Lévinas– han situado como el eje de la reflexión filosófica de nuestros días. Todorov la retoma, en efecto, de los escritos de Lévinas, particularmente de *Humanismo del otro* (1972), como lo advierte en una de las noticias bibliográficas de su libro. Esta elección tampoco es fortuita. La continua reflexión sobre el *otro* que, desde los años 40, sostiene Lévinas constituye la respuesta, como lo indicó en otro de sus libros, a la experiencia de ese contexto histórico que, denso e incierto, impusieron las dos guerras mundiales, la violencia extrema de las crisis políticas (nazismo, stalinismo, terrorismo), los campos de exterminio, el racismo, la amenaza nuclear, el hambre. En casi todos esos acontecimientos se olvidó (y prosigue olvidándose) que el otro es siempre *otro hombre*.

Si Todorov, un intelectual búlgaro radicado en Francia al que le debemos, entre otros innumerables asuntos, una inteligencia más radical del fenómeno literario, se interesa hoy en lo que narran algunos de los principales protagonistas o testigos del Descubrimiento y la Conquista de América no es solamente por su valor historiográfico sino, especialmente, porque conciernen a un pasado histórico que, según Todorov, es esencial para el europeo actual por el valor paradigmático que tuvo en la historia del *encuentro con el otro* y, a la vez, porque ese suceso “anuncia y funda nuestra presente identidad”. El Descubrimiento de América –o, si quiere, su *invención* (O’Gormann)– marcó el comienzo de la Edad Moderna e inició, por consiguiente, la genealogía de ese *hombre moderno* que hoy parece ser solamente una sombra.

El Descubrimiento de América difiere, en efecto, del encuentro de los europeos con los nativos de otros lugares de la Tierra porque, con la excepción de la Polinesia y la Oceanía, Europa nunca ignoró la existencia de África y Asia. Los indígenas americanos fueron, en verdad, los primeros seres de los que no sólo no tenían noticia alguna sino que su hallazgo dio lugar, entre otros asuntos, a una polémica en la que se llegó a poner en tela de juicio su hominidad.

Esto explica que el siglo XVI haya sido testigo –como dice Todorov– del “mayor genocidio de la historia de la humanidad”.

No se trata, sin embargo, de reactualizar la llamada *leyenda negra* sobre la colonización española alimentada por los publicistas de la Reforma protestante como lo ilustra la mayor parte de los textos publicados entre 1590-1634, por Théodore De Bry y sus hijos en su célebre colección *Grandes viajes*. Lo que se llamó *mundo moderno* no fue, en rigor, otro asunto que la historia de la Tierra ordenada desde la perspectiva de Europa. Esto explica que toda otra forma diferente a la europea fuera vista como salvaje, bárbara o, en el mejor de los casos, pintoresca. Esta incapacidad del europeo del siglo XVI para reconocer en el *otro* no fue, sin embargo, absoluta, como lo atestigua, entre otros, Cabeza de Vaca.

En el epílogo a *La Conquista de América*, al referirse a sucesos muy posteriores al siglo XVI pero vinculado a éste por una “directa causalidad”, Todorov retiene la profecía que Las Casas adelantó en su testamento al anunciar que Dios no tardaría en desatar su ira sobre España, y la extiende a toda Europa por la parte que otros países europeos tuvieron en la colonización de América y de otras partes de la Tierra durante la Edad Moderna. “Muchos acontecimientos de la historia reciente –dice Todorov– parecen darle razón a Las Casas”.

Pareciera, de este modo, que Todorov al retener la profecía lascasiana y, a la vez, generalizarla a casi toda Europa, está convirtiendo la arrogante historia de la conciencia europea moderna en la historia de una *conciencia culpable*. Si la suerte del vencido –como lo sugirió ya Polibio al describir la aflicción de Escipión el Africano ante el cruel espectáculo de Cártago en llamas– anticipa el “destino” que espera al vencedor, toda la historia del hombre no sería sino un discontinuo banquete de antropófagos. Frente a esta posibilidad, sin embargo, Todorov encuentra en esa aparente utopía que llama, sin previo concierto con todos aquellos que la llamamos del mismo modo, *vivir la diferencia* en la igualdad.

Edmund Leach, en *La unidad del hombre*, se propuso mostrar que si bien la condición humana es siempre una, ello no quiere decir de que exista una manera universal de vivirla. El hombre de una etnia, cultura o clase que imagina ser *el hombre*, siempre tiende a imponer su modo de vida al *otro* que difiere de ella y propende, por consiguiente, al totalitarismo y al genocidio. Y quien eso hace, estrangula con sus propias manos al hombre que era y al que pudo ser.

(*La Época*, Literatura y Libros, domingo 17 de julio de 1988, pág. 6).

ESPACIO GEORGES BATAILLE

La imagen de “espacio Georges Bataille” (eficaz o insidiosa) me fue sugerida por el texto que Pierre Klossovski aportó al número que, en 1970, dedicó la revista *Change* a esa inesquivable ruptura que siempre amenaza a todo grupo literario, ideológico o político. Fue lo que ocurrió, justamente, con el *grupo surrealista* durante los años 20-30, con el que Bataille mantuvo una relación sustancialmente equívoca, pero, a la vez, imbuible.

“La generación a la que pertenezco –decía Bataille al prologar, en 1957, los ensayos reunidos en *La literatura y el mal*– es tumultuosa.

Nació a la vida literaria en el tumulto del surrealismo. En los años siguientes a la guerra, hubo un sentimiento que desbordaba. La literatura se ahogaba en sus límites. Parecía contener en sí misma una revolución”.

Estas palabras esconden, sin embargo, una historia de aproximaciones, oposiciones y exclusiones que duraron casi medio siglo. En 1929 Bataille fue violentamente atacado por Breton –al igual que Artaud, Desnos, Naville y otros– en el *Segundo Manifiesto*, publicado originalmente en el último número de *La Révolution Surréaliste*. Este texto motivó, a su vez, el célebre panfleto *Un cadáver* suscrito, entre otros, por Bataille, Desnos, Prévert, Leiris, Queneau y el cubano Alejo Carpentier. En 1935, presionados por la amenazante historia que vivía Europa, Bataille y Breton suscribieron una resolución de la “Unión de lucha de los intelectuales revolucionarios”. Un año después, sin embargo, la brecha entre ambos volvió a abrirse. Sólo en 1944, cuando la segunda guerra había concluido, Breton señaló a Bataille como uno de los hombres “más lucidos de hoy”. Dos años más tarde, en los primeros números de la revista *Critique* que acababa de fundar, Bataille se ocupó de Breton.

El espíritu de la época

Ni la historia de las relaciones Bataille/Breton, ni la del surrealismo pueden, sin embargo, ser resumidas en un anecdotario o absueltas de sus oposiciones, en beneficio de esa mitológica comunidad que desde Herder, suele llamarse el *espíritu de la época*. Fue lo que advirtió, justamente, Jean-Louis Houdine cuando, al participar en el coloquio de Cerisy sobre Bataille, reprochó a los historiadores del surrealismo que intentaran imponer hoy una mirada omnisciente unificando *a posteriori* lo que se opuso violentamente en su tiempo. Lo que ha llegado hasta nosotros de esas oposiciones, aproximaciones y exclusiones son, sin duda, los escritos, su historia textual, la expresión gráfica de algo más radical que posiblemente, nos concierne todavía. No hay memoria inocente. En 1977, al comentar la aparición del importante libro autobiográfico de Pierre Naville, *El tiempo del surreal*, Edgar Morin comenzaba recordando los años 50. Naville era un nombre

que figuraba regularmente en los sumarios de algunas de las revistas más importantes de esos años, pero, a la vez, era un testigo privilegiado de los explosivos años 20, a los que Morin comenzaba a descubrir no sólo en los textos sino, asimismo, en algunos de sus autores (Breton, Péret, Naville). Estos dos momentos estaban, a la vez, en ese tercero en que Morin escribía su comentario de *El tiempo del surreal*. Para Morin, en efecto, algunas de las “meditaciones” de Naville deberían ser *repensadas* en razón de sucesos como el *Goulag*, Budapest 1956, la rebelión juvenil de 1968, el maoísmo.

Este hecho resulta mucho más evidente en el caso de Bataille.

En 1968, al prologar los textos que Georges Bataille publicó en la revista *Documents* durante los años críticos 1929–1933, Bernard Noël advertía que, no obstante el tiempo transcurrido desde su aparición, esos escritos retenían casi intactos su “poder de excitación”, gracias a que su escritura permitía (como las de Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont y Artaud) que ellos siguieran operando, fascinando o inquietando al lector de nuestros días. “No es posible leer a Georges Bataille –decía Noël– sin quedar fuera de sí, y lo raro que esto recomienza con cada lectura como si nada hubiéramos aprendido. ¿Por qué? porque Bataille escribía sin distancia, su escritura es a la vez la expresión y el movimiento de su experiencia. Esto siempre vuelve a reanimarse en aquel que recorre el libro, pues, la comprensión, al interiorizar el texto, necesariamente vuelve a ponerlo en marcha en el interior del lector”.

Un nuevo espacio literario

Poco después, en 1971, al presentar el segundo número que la revista *L'Arc* dedicó a Bataille, Henri Ronse señaló que durante los cuatro años transcurridos entre éste y el número anterior (1967) su obra parecía haber entrado en una *nueva época*, hasta el punto de haberse convertido en una referencia obligatoria de un “nuevo espacio literario”.

Bataille, en efecto, conoce hoy una difusión que trasciende las fronteras (visibles e invisibles) de los medios letrados europeos, para proyectarse no sólo en los medios francófonos de América, África y Oceanía sino, además en los Estados Unidos, América Latina y Japón. En este último lugar, como lo señaló Tasuo Satomi en su contribución al *dossier* que le dedicó, el año pasado, el *Magazine littéraire*, se publicaron, luego de la traducción de *El Abate C* (1957), quince volúmenes de escritos escogidos entre 1969–1975. Para Satomi, sin embargo, el único escritor japonés realmente influido por Bataille fue Mishima, quien escribió, además, un *Ensayo sobre Georges Bataille* que fue, a su vez, traducido al francés y publicado, en 1974, en la *Nouvelle Revue Française*.

Esta presencia actual de Bataille en gran parte del mundo no significa, sin embargo, que siempre se lo comprenda. Conviene enfatizar en nuestros días la radical diferencia que media entre la difusión de una obra y su comprensión. Hoy existe, en efecto, junto al legítimo interés que suscitan sus escritos, un *batailleísmo* standarizado, *kitsch*, tópico que consiste –como lo anticipó en 1963, Maurice Blanchot en el número homenaje que le dedicó *Critique*– en elogiarlo para, justamente desfigurarlo. En repartir, una y otra vez, esas palabras mediante las

cuales Bataille fue indicando el curso de su constante búsqueda y a las que Blanchot llamó *palabras conductoras*.

Esas palabras sólo entregan su sentido original cuando se las emplea desde la perspectiva radical que las usó Bataille. Esta perspectiva, sin embargo, no está a la vista, sino que regularmente está inmersa en la mayor parte de sus textos, digamos, “teóricos”. Lo esencial en las obras de Bataille reside, según Blanchot, en esa “experiencia límite” que ensayó explorar. Fue esa búsqueda precursora la que, en efecto, lo expuso a la injuria (Breton) o al menosprecio (Sartre). Buscar e interrogar han sido, casi siempre, dos operaciones conexas que exponen a quien las lleva a cabo a la burla, la expulsión o la reclusión.

Prototipo del precursor

No basta, pues, repetir esta o esa palabra de Bataille para estar en la pista de lo que éste buscaba. “Las expresiones tajantes que puede usar Bataille –señala Blanchot– le son propias y conservan su valor bajo su autoridad. Pero apenas se nos ocurre hablar, después de él, de desesperanza, horror, éxtasis, arrebató, sólo podremos sentir nuestra torpeza, y todavía más nuestra mentira y nuestra falsificación”.

Hoy abunda en todas partes el texto vacío, hueco, insignificante: ese texto que se “escribe” para, justamente, encubrir la ausencia de un efectivo pensar, echando mano a un lenguaje que parodia, por así decirlo, sus señas, pero no su movimiento. Bataille, en cambio, como su amigo Walter Benjamin, no vivió para escribir ni para pensar, sino que pensó y escribió *para vivir*. Por eso, en verdad, fue el prototipo del *precursor* –o, si se quiere, del *ensayista*– porque nunca dejó de ser un individuo problemático, contradictorio, en constante búsqueda de una respuesta siempre diferida. Por eso, asimismo, no distanció, como señalaba Noël, su escritura de esa experiencia, pero sí de esa desenfundada verborrea que hoy impera en las controversias intelectuales, o de esa prosa magisterial que se arrastra entre tópicos y escombros. Razón tenía, de este modo, Bataille, cuando decía, refiriéndose a su experiencia como escritor, que sus escritos habían llevado a cabo una “inversión en el ejercicio del pensamiento”.

En la introducción al libro colectivo *Escritos de otra parte. Georges Bataille y los etnólogos* (1987), Maurice Godelier señalaba que hoy Bataille es un punto de intersección en el que confluyen artistas, poetas, filósofos, etnólogos y economistas. Esta confluencia múltiple corresponde, a su vez, a la *diversidad* que, desde los años 20-30, ofrece su obra, a contracorriente de esa oscura tendencia que, casi por las mismas fechas, Ortega describió como la *barbarie del especialismo*, y que Herbert Marcuse, poco después de la muerte de Bataille, sintetizó en la figura del *hombre unidimensional*.

La diversidad de facetas que ofrece la obra de Bataille –o, si se quiere, su *escritura poliforme* como la llama hoy Jean-Michel Rey– es uno de los factores que han decidido que sus escritos se hayan convertidos en puntos de referencia obligatorios en la mayor parte del mundo actual, pero, justamente, como contracorriente de esa mala tendencia uniformadora que amenaza todos los pueblos. Si Heidegger pudo señalarlo, en 1955, como la *mejor cabeza pensante francesa*, según

lo registra Michel Surya en su documentada biografía *Georges Bataille. La muerte a la obra* (1987), su actual difusión mundial no sólo plantea un problema etnográfico sino, después, parece ser un síntoma de que esa búsqueda en que se empeñó Bataille ha conseguido, como la de Nietzsche, una audición planetaria.

Para Bataille, como lo advirtió al ocuparse de *Tristes Trópicos* de Lévi-Strauss, la etnografía no es solamente un determinado dominio del conocimiento sino, además, es un cuestionamiento radical de nuestra “civilización del conocimiento” que, al enfrentarnos a esta o esa sociedad que se conduce por otras normas que las nuestras, inevitablemente reintroduce esa *dimensión de la poesía* que es posiblemente, la dimensión más radical del hombre porque en ella se escuchan la vida y la muerte, el placer y el dolor, el juego y el trabajo, el saber y el poder, lo mismo y lo diverso.

(*La Época*, Literatura y Libros, domingo 21 de agosto de 1988, págs. 5-6).

MONTAIGNE HOY

Entre los años 1960-1985, no sólo se multiplicaron las ediciones de los *Ensayos* sino, asimismo, los estudios críticos sobre ellos. En Francia, por ejemplo, el sabio Maurice Rat, en la introducción a su edición anotada de los *Ensayos*, registra seis ediciones diferentes durante la década del 60, contra nueve publicadas entre 1900-1959. La bibliografía crítica que hoy se emplea comprende, por otra parte, textos mayoritariamente aparecidos a partir de 1960, como ocurre con el gran libro de Jean Starobinski, *Montaigne en movimiento* (1982), donde ellos cuadruplican a los publicados antes de ese año.

No se trata, sin embargo, de datos ociosos.

Ellos permiten comprender, al contrario, esa afirmación que el inglés Peter Burke desliza en su reciente *Montaigne* (Alianza Editorial, 1985): "Montaigne es, en cierto sentido, contemporáneo nuestro. Pocos escritores del siglo dieciséis son más fáciles de leer hoy, ni nos hablan tan directa o inmediatamente como él. Es difícil apreciar a Montaigne, y casi igual de difícil no tratarlo como a uno de nosotros". Publicado originalmente en 1981 por la prestigiosa Oxford University Press, este apretado e inteligente libro de Burke constituye, de este modo, una eficiente guía para los actuales lectores de los *Ensayos*.

Esta presencia de Montaigne en nuestros días, como la de todo autor o pensador del pasado, no es nunca fortuita ni gratuita. La posterioridad de una obra no consiste en esa *gracia* imaginaria, mitológica o, si se quiere, supersticiosa que llamamos "inmortalidad" sino más bien, es una historia siempre contradictoria, discontinua e incierta. La señalaba ya el polifacético Mario Praz cuando, en *La casa de la fama*, sostenía que todo libro no tiene otra historia que la "historia de sus lecturas". Cada una de ellas, en efecto, lo muestra, recorta y juzga desde un preciso de horizonte, valores, ideas y creencias que, a su vez, puede ser fechado e identificado.

Luego de esbozar la historia de las lecturas de los *Ensayos* desde el siglo XVI hasta el nuestro, Peter Burke advierte que el capítulo final de su libro, con esa cautela que se aprende, justamente, en Montaigne: "Nosotros, en la segunda mitad del siglo veinte, no estamos autorizados a burlarnos de esas imágenes del pasado pues también hemos creado nuestro propio Montaigne, o, mejor dicho, nuestros Montaignes. Claude Lévi-Strauss rindió homenaje al Montaigne etnologista titulado una de sus obras *La pensée sauvage*: una referencia al ensayo acerca de los caníbales. Para R.A. Sayce, uno de los más agudos y recientes estudiosos de Montaigne, éste es "el primero de los grandes escritores burgueses modernos (...). Otros han subrayado las anticipaciones de Montaigne con respecto a Freud, y su actitud hacia la enseñanza ha hecho que algún comentarista se acuerde de Iván Illich.(...). Tal variedad de juicios habría divertido a Montaigne y debe preocuparnos a nosotros".

La ironía como rasgo esencial

Si Montaigne ofrece hoy esa pluralidad de imágenes que señala Burke, ella no se debe, sin embargo, a lo que expresamente dice en los *Ensayos* sino, más bien, a lo que subentiende y subdice en cada ocasión. Fue Montaigne, en efecto, el que hizo de la *ironía* el rasgo esencial del ensayo moderno, como lo subrayó, a comienzos de siglo, el joven Lukács en el escrito de apertura de *El alma y las formas* (1911). Son esas preguntas encubiertas o disimuladas que Montaigne enderezó a las costumbres, opiniones y sucesos de su época las que, al anticipar una crítica radical a algunos de los rasgos más característicos de la sociedad moderna, le han permitido perdurar hasta nuestros días. No me parece fortuito que Antoine Compagnon, autor de dos libros notables sobre Montaigne, publicase, en 1983, un ensayo en la revista *Critique* titulado certeramente *Montaigne en los postmodernos*, al ocuparse de algunas de las últimas obras sobre el autor de los *Ensayos* aparecidas en Francia y Estados Unidos.

Esto permite, a su vez, recortar el *Montaigne* de Burke.

En uno de los capítulos más sugerentes de su libro (*Montaigne como etnógrafo*), Burke señala que lo que mayormente sorprende a los actuales lectores de los *Ensayos* es la atención, curiosidad y reflexión que le provocó a Montaigne la diversidad cultural de los pueblos sobre los que, de un modo u otro, logró tener algunas noticias, particularmente de las sociedades indígenas del Nuevo Mundo.

“Nos sentimos tentados –dice Burke– a describir a Montaigne como un antropólogo, o al menos como un ‘precursor’ de la moderna antropología social. El peligro está, si procedemos así, en discriminar mal entre el contexto cultural en el que fue fundada la antropología social, a finales del siglo diecinueve, y el de la época de Montaigne. Este escribía como moralista, y los antropólogos modernos, en general, no lo hacen así. Por dicha razón sustituiremos en este capítulo la palabra ‘antropólogo’ por el término más vago de *etnógrafo*”.

No obstante esta reserva, Burke advierte que el relativismo de Montaigne –que desarrolló particularmente en su ensayo *Apología de Raimundo Sabunde*– funda, justamente, en la diversidad de usos y costumbres de las sociedades humanas. No existe, en efecto, un canon único y universal de belleza humana, ni tampoco una sola idea de justicia, ni una misma imagen de Dios o una sola representación de la muerte. Por eso, justamente, para comprender al otro es preciso retener no sólo sus usos y costumbres sino, además, sus creencias en las que se sostienen: es preciso, en suma, emigrar hacia su vida y entenderla desde las creencias que la configuran.

El mismo año de la edición inglesa del libro de Peter Burke, una discípula de Levi-Strauss, Bernardette Bucher, presentó al Coloquio Internacional sobre la Práctica de la Antropología Hoy una inteligente ponencia titulada *Discurso antropológico y discurso teológico en el siglo xvi. Apología de Raimundo Sabunde* de Montaigne. La autora señalaba que este texto, no obstante su apariencia religiosa y teológica, adelantaba la proposición de los fundamentos de una futura ciencia del hombre e indicaba, a la vez, sus principios y sus grandes líneas de investigación.

Si hoy se lee, comenta e interpreta continuamente a Montaigne es, justamente, porque en un mundo planetario, como el nuestro, vivir es cada vez más

con-vivir con otros hombres de diferentes etnias, creencias y costumbres. Esta coyuntura no hubiese, sin duda, intimidado al autor de los *Ensayos* sino, al contrario, lo hubiera entusiasmado o divertido.

(*La Época*, Literatura y Libros, domingo 23 de octubre de 1988, pág. 5).

CAILLOIS O LA EXTRAÑA FASCINACIÓN POR LAS PIEDRAS

Cuando alguien marca una preferencia por ciertos libros de un escritor, lo hace para explorar en los posibles motivos que tuvo para preferir a esos, en vez de otros de ese mismo autor. De este modo, cada lector tiene su Flaubert, su Walter Benjamin o su Sartre. Es lo que hoy está ocurriendo con la obra de Roger Caillois, el notable ensayista francés, muerto hace diez años.

Algunos retienen, en particular, los libros que Caillois dedicó a las apariciones de lo fantástico, los sueños o lo imaginario. Otros, en cambio, subrayan la importancia de sus obras etnológicas, como *El mito y el hombre* (1938) o *El hombre y lo sagrado* (1939). Y, finalmente, los más aventurados se detienen en esas fascinantes exploraciones que, al salvar el pretendido abismo entre el “mundo” animal y el mundo de los hombres, Caillois describió como *ciencias diagonales*.

La obra de Caillois fascina e intimida por esa inverosímil variedad de asuntos que fue *escalonando* en casi medio siglo de constante trabajo con la “parte oscura” de la vida, y al que llamó “un obstinado esfuerzo de elucidación”. Cada uno de sus libros, sin embargo, remite a un mismo *punto de vista* y éste, a su vez, responde a una alerta inquietud por las continuas irrupciones de lo *irracional* en la sociedad contemporánea. Para Caillois, en todo caso, no se trataba de encandilarse con lo irracional, ni tampoco de condenarlo, sino de *entenderlo*. “No me gusta –advertía en 1965– no comprender, lo que es muy diferente a gustar lo que no se comprende”.

Esto explica, posiblemente, que Héctor Bianciotti, al entrevistarle en 1974 para *Le Nouvelle Observateur*, haya podido describirlo como “el último enciclopedista”. Su prosa, en efecto, retiene ese fraseo pensativo e inquieto que practicaron, entre otros exponentes de la ilustración francesa del XVIII, Montesquieu –del que Caillois se decía expresamente *discípulo*–, Diderot, Buffon, Raynal y, alargando el tranco, Condorcet.

Fueron los protagonistas de la Ilustración que, según Kant, permitieron al hombre emanciparse de su “minoría de edad intelectual”.

Si tuviese hoy que *marcar*, a la vez, una preferencia en los libros de Caillois, sin duda retendría esa veta que exploró en tres textos notables por su ciencia, imaginación exacta y precisión poética: *Piedras* (1966), *Minerales (Casilleros de un ajedrez)*, 1970) y, finalmente, *La escritura de las piedras* (1970), que acaba de ser reeditada por Skira-Flammarion (1987).

Esta preferencia implica, sin embargo, una doble historia.

El primer encuentro que tuve con las piedras de Caillois fueron dos fragmentos de *Piedras* que, en 1966, adelantó la revista *Preuves*, precedidos por un breve e inteligente ensayo de Jean Blot titulado *Misterio y fidelidad*. En ese texto se advertía que la atención de Caillois hacia las piedras debía remitirse a los escritos, como *Espacio americano* en que éste había resumido su experiencia de los años que vivió en Argentina durante la Segunda Guerra. “No es un azar –decía

Blot— si los primeros textos poéticos de Roger Caillois están inspirados por la lejana América”.

En esos escritos, en efecto, Caillois enfatizaba la *desnudez histórica* que, a la fecha por lo menos, acusaban ciertos parajes de América, donde la ausencia de todo rastro de civilización exageraba la importancia del cielo. Esta experiencia resulta familiar a todo aquel que lo haya sorprendido la noche cordillera adentro o en una u otra pampa, y descubierto esa sensación de estar liberado de toda atadura histórica, al enfrentar, como Pascal, el silencio eterno de esos “espacios infinitos”. No parece fortuito, en consecuencia, que Caillois haya sido el autor de la primera antología francesa de Gabriela Mistral, en cuya poesía suelen insinuarse los pétreos perfiles del Valle de Elqui, y además, el traductor de las *Alluras de Macchu-Picchu* de Neruda.

Piedras Cómicas

No hay, por otra parte, historia textual sin sujeto biográfico.

Mientras leía el libro *Piedras* descubrí que las piedras habían ingresado en mi vida mucho antes que la conciencia, la lengua y, desde luego, la escritura.

La piedra más humilde o insignificante —advertía Caillois— nos encara a la materia cósmica y, a la vez, a la *precariedad* del tiempo humano, como esa ágata que aprisiona dentro de sí un fluido que data de un tiempo en que la Tierra —decía en *Piedras*— “no conocía fuentes ni lluvias, ni ríos ni océanos”. Basta, sin embargo, una perforación microscópica para que esa secreta *agua geológica* se volatilice en un instante, después de haber permanecido millones de años en su encierro lítico.

No es el hombre, en todo caso, quien le imputa a la piedra esa duración que la sustrae a la “corrupción del Tiempo” y a los cambios de la Historia, sino que es la *durabilidad* de la piedra la que, según Caillois, le sugiere al hombre las imágenes de la constante metamorfosis de las cosas, de su continuo cambio y de la rotación de los imperios. Por eso, frente a la fugacidad de lo viviente, la piedra insinúa siempre la audaz idea de eternidad, como si en la general errancia de lo vivo y lo inerte se ocultara, en verdad, *algo*, en vez de ese aterrador vacío que conjuramos con la palabra nada.

Por eso, en rigor, la presencia de las piedras trasciende a toda medida humana, disimulando y, a la vez, liberando un misterio “más lento, vasto y grave que el destino de una especie pasajera”. Si el vértigo que provoca el *agua geológica* enclaustrada en esa ágata descrita en *Piedras*, al retrotraernos a un pasado del que el hombre no tiene memoria, mayor es todavía el que suscitan esas figuras geométricas, paisajes y siluetas que ofrecen algunos nódulos silíceos —*septaria*— que Caillois describe en *La escritura de las piedras*, al enfrentarnos a una especie de “memoria” de un futuro que tardaría millones de años en ocurrir. Un ejemplo de esos juegos de la Naturaleza, *lusus naturae*, de carácter anticipatorio son esas *ruinas* que se encuentran en algunos mármoles extraídos de una cantera próxima a Florencia, y que habían sido ya descritas, a fines del siglo XVIII, por Patrin en su *Historia natural de los minerales*. “En ellas —decía Patrin— se ven fortificaciones, torres, campanarios, obeliscos, edificios diversos semidestruidos y rodeados de escombros”.

Las piedras no hablan, pero su presencia sugiere las palabras que emplea el tallador y el arquitecto, el geólogo y el arqueólogo, el sacerdote y el filósofo, el historiador y el utopista, el escritor y el sabio.

Por una ironía, sin embargo, escribo esto frente a tres o cuatro grupos de fichas que fijo al escritorio con algunos "cortes" de árboles petrificados que un geólogo amigo encontró en los Andes centrales, sabiendo que esos papeles están condenados a desaparecer, mientras que las piedras que hoy impiden su dispersión seguirán rodando, hasta que otro cataclismo mayor se haga cargo de ellas.

(*La Época*, Literatura y Libros, domingo 15 de enero de 1989, pág. 3).

UN LIBRO PRECURSOR: *EL ALMA Y LAS FORMAS*

En 1919, al hablar ante los estudiantes revolucionarios sobre la vocación del “hombre de ciencia”, Max Weber señaló al joven esteta húngaro György Lukács (1885-1971) como el más acabado ejemplo de lo que debía ser el sabio o, si se quiere, el “intelectual” en la sociedad de la época.

Treinta años después, en una nota descolgada al texto de su libro *Ciencias humanas y filosofía*, el Lukácsiano Lucien Goldmann (1913-1970) advertía que esa opinión de Max Weber había adquirido, a mediados de siglo, una “dimensión simbólica”.

Hacia 1950, en efecto, la posición de Lukács en el pensamiento europeo estaba paralelamente velada o encubierta no sólo por las controversias ideológicas originadas por la llamada *guerra fría* sino, además, por el accidentado o, según Peter Ludz, “trágico” itinerario intelectual del propio autor. Para los “orgullosos stalinistas” de entonces, el autor de *Historia y conciencia de clase* (1923) no podía ser un pensador absolutamente fiable. Para los marxistas heterodoxos, el autor de *El realismo ruso en la literatura mundial* (1949) sólo podía ser, a su vez, un “stalinista” sectario u oportunista.

Por los mismos años, sin embargo, se iba acusando una fecunda influencia del pensamiento de Lukács en algunos notables ensayos publicados en los dos hemisferios de la escindida Europa, como la crítica de Wolfgang Harich al libro de Rudolf Haym sobre Herder, la *Teoría del drama moderno* de Peter Szondi y, particularmente, *El dios oculto* de Lucien Goldmann. No fue, desde luego, casual que la primera entrega de la sorprendente revista *Arguments*, publicada en diciembre de 1956, incluyese un pertinente artículo de Armada Giuducci, *Sobre la estética de G. Lukács*, en que se replanteó seriamente los posibles vínculos de algunos escritos del pensador húngaro con la “miseria ideológica” del stalinismo.

Fue durante los años 60, en todo caso, que la obra completa de Lukács comenzó a ser publicada por Luchtherhand en Alemania Federal, y traducida al francés, italiano e inglés con diferente fortuna. Esto permitió que se estableciera, particularmente en Francia e Italia, un debate abierto y serio y fecundo sobre los diferentes momentos de su itinerario intelectual como, asimismo, sobre su compleja vida política.

En 1961, al reseñar en *La República* de Caracas la traducción francesa de Kostas Axelos y Jacqueline Bois de *Historia y conciencia de clase*, advertí que la reactualización de los primeros escritos de Lukács iba a permitir percatarse –como solía decirnos Goldmann diez años antes– que éste era, sin duda, “uno de los maestros intelectuales del siglo xx”. Hoy, casi treinta años después, no sólo reafirmaría ese juicio, sino, además, me atrevería a señalar a sus discípulos más próximos, como Agnes Heller y Ferenc Fehér, que constituyen la llamada *Escuela de Budapest*, como uno de los contados núcleos intelectuales donde todavía realmente *se piensa* en un mundo descabezado.

Entre los escritos juveniles de Lukács figura, en primer término, su libro de ensayos titulado *El alma y las formas*. Publicado originalmente en Budapest, en 1910, fue editado en alemán en 1911 por la editorial berlinesa Egon Fleischel & Co., incluyendo dos textos publicados ese mismo año en Hungría y Alemania.

El alma y las formas contó entre sus lectores más entusiastas al gran sociólogo Max Weber, a los filósofos Emil Lask y Ernst Bloch y al novelista Thomas Mann. Este último, incluso, aprovechó uno de los ensayos del libro mientras escribía una de sus novelas más celebres, como lo advirtió Judith Tarr en su texto *Georg Lukács, Thomas Mann y La muerte en Venecia*. Condenado por Lukács después de la Primera Guerra, *El alma y las formas* no fue nunca publicado hasta los años 60, siendo olvidado no sólo por el "público ilustrado" sino, asimismo, por la mayor parte de los historiadores de las ideas y del ensayo.

Corresponde a Lucien Goldmann el acierto de haber advertido, mientras trabajaba durante la Segunda Guerra en su tesis sobre Kant, la importancia que tuvo *El alma y las formas* en las controversias sostenidas en los medios filosóficos y literarios alemanes durante la segunda e inicio de la tercera décadas de este siglo. En diferentes escritos, desde su primer libro hasta el texto póstumo *Lukács y Heidegger*, preparado por su discípulo Youssef Ishaghpour, Goldmann siempre retrotrajo al juvenil libro de Lukács algunas de las proposiciones sustantivas de lo que iba luego a llamarse *existencialismo*.

"La filosofía existencialista —decía, por ejemplo, en un texto sobre Marcuse— tiene, en efecto, su origen intelectual en el libro de Lukács *El alma y las formas*, aparecido en 1911, y a partir del cual se desarrolló entre dos pensadores que, aunque con fuerza y penetración desiguales, jugaron un papel importante en el pensamiento de la primera mitad del siglo xx: Georg Lukács y Ernst Bloch".

En igual sentido se pronunciaron luego otros críticos e historiadores europeos, particularmente en Italia, al subrayar el carácter *protoexistencialista* de los problemas abordados o insinuados por el autor de *El alma y las formas*. Puede, en consecuencia, afirmarse que la recuperación de esta obra del joven Lukács constituye una importante contribución al conocimiento de la efectiva historia del pensamiento europeo entre los años 1910-1930. Es preciso advertir, sin embargo, que las ideas que avanzó Lukács en cada uno de los ensayos de su libro forman parte de una constelación mayor que la de este volumen porque, en, último trámite, apuntan hacia la elaboración de una obra sistemática en la que trabajó durante los años 1912-1914, y cuyo original (incompleto) conocemos hoy como *Estética de Heidelberg*.

Esta precisión resulta pertinente para comprender el sentido de esa limitación a la *validez* del ensayo como forma que Lukács fijó en la célebre carta a Leo Popper (1886-1911) que sirve de introducción a *El alma y las formas*. "El ensayista —decía— puede contraponer tranquila y orgullosamente su creación fragmentaria a las pequeñas perfecciones de la exactitud científica y de la fresca impresionista; pero su más pura consecución, su creación más fuerte resulta sin fuerza alguna cuando llega la estética grande".

La sombra de ese proyecto juvenil de una "estética grande" reaparece no sólo en los prólogos que, en los años 60, incluyó en las reediciones de algunos de

sus primeros libros, como el de *La teoría de la novela*, sino, asimismo, al del primer tomo de su *Estética* de madurez, en el que deja expresa constancia que el más lejano origen de esta obra se encuentra, justamente, en la llamada *Estética de Heidelberg*.

“Empecé mi carrera –decía Lukács– como crítico literario y ensayista, buscando apoyo teórico primero en la estética de Kant y luego en la de Hegel. En el invierno de 1911-1912, estando en Florencia, elaboré el primer plan de una estética sistemática, y empecé a trabajar en él durante los años 1912-1914 en Heidelberg. Sigo recordando con agradecimiento el interés benévolo y crítico que mostraron por mi trabajo Ernst Bloch, Emil Lask y, ante todo, Max Weber”.

Estas palabras, escritas en 1962, permiten hoy comprender el escrito *Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)* no sólo como un radical esfuerzo de teorización sobre su *praxis* como ensayista, sino, además, como parte de esa constelación de problemas que configuraban el proyecto de la *Estética de Heidelberg*. El hecho que Lukács entregara a su editor, poco antes de su muerte, tres capítulos de esa *Estética* para ser publicado entre sus escritos de juventud –y que luego se encontraran otros cuatro capítulos desigualmente desarrollados–, está señalando que esta obra constituía el horizonte teórico hacia donde apuntaba la recopilación, ordenación y publicación de los escritos que componen *El alma y las formas*.

Sören Kierkegaard

Entre los textos más significativos de *El alma y las formas* se encuentra, sin duda, el precursor ensayo que el joven Lukács dedicó al pensador danés Sören Kierkegaard: *La forma se rompe al chocar con la vida: Sören Kierkegaard y Regina Olsen*. Escrito en 1909 –y publicado, el año siguiente, en la importante revista húngara *Nyugat* (Occidente)–, este ensayo fue uno de los primeros textos que indicaron esa “vuelta a Kierkegaard” que iba luego a caracterizar a los principales exponentes de esa corriente que se llamó *existencialismo*.

El propio Lukács, cada vez que debió encararse a sus escritos juveniles, siempre reconoció la importancia que tuvo Kierkegaard durante los años que, por consejo de Ernst Bloch, residió en Heidelberg. En 1962, al prologar la reedición de su libro juvenil *La teoría de la novela* (1916), señaló que el “pesimismo ético” de esta obra era una consecuencia de su “Kierkegaardización” de la dialéctica histórica de Hegel, y recordó que en esos años fermentales había proyectado escribir un holgado ensayo sobre la *crítica* de Kierkegaard a Hegel. “Estas cosas se citan aquí –decía Lukács– no por motivos autobiográficos, sino para aludir a una tendencia que más tarde cobró importancia en el pensamiento alemán”.

No obstante esta indicación, resulta pertinente, por más de una razón, preguntarse por la eventual significación existencial –o, si se quiere, *biográfica* en su acepción más radical– que tuvo Kierkegaard para el joven Lukács. En la breve e inteligente monografía que escribió sobre Lukács, Fritz J. Raddatz advertía que Kierkegaard, como la mayor parte de los otros autores que trató *El alma y las formas*, son figuras esencialmente “dolientes” que no sólo debieron afrontar el desorden o la degradación de *su* mundo sino, asimismo, que se encaminaron *trági-*

camente hacia la muerte. Todas ellas ilustran, de este modo, esa forma de vida que Lukács describió certeramente como la del *individuo problemático*, de la que el ensayista es una de sus variantes más representativas.

Si Lukács escogió como *asunto* expreso de su ensayo sobre Kierkegaard uno de los episodios más trágicos de la vida del pensador danés –la ruptura de su noviazgo con Regina Olsen–, fue porque ese suceso, al ser una *respuesta* definitiva o absoluta a los problemas que lo atormentaban, le permitirá –decía Lukács– “hacer inequívoco lo inexplicable, lo que ocurrió por muchos motivos y se ramificó ampliamente en sus consecuencias”. Fue en ese punto donde, justamente, el pensamiento de Kierkegaard se muestra inseparable de su vida y ésta, a la vez, de aquel.

“La separación de Kierkegaard de su amada Regina Olsen –señala Raddatz– constituye el intento de imponer a la vida las normas de lo absoluto. Pero también en este caso –como en el de Novalis– la búsqueda de lo absoluto conlleva el rechazo de la vida: lo realmente absoluto es la muerte. El excesivo esfuerzo que implica la exigencia de Kierkegaard concluye en una vida inerte, en una larga agonía. La glorificación y aceptación de la muerte no son únicamente el resultado de su vida, son también consecuencia y forma de sublimación: su única posibilidad de realización”. La elección de ese episodio –biográfico y, a la vez, escritural– no fue, sin embargo, fortuito o arbitrario, porque Lukács acababa de vivir una experiencia análoga. En la nota de presentación a los fragmentos del *Diario* de Béla Balázs (1884-1949) en que se refiere a Lukács, publicados en el número que, en 1972, le dedicó *The New Hungarian Quarterly*, Eva Fekete señaló que Lukács escribió su ensayo sobre Kierkegaard no sólo para “justificar” la ruptura de su tormentosa relación con Irma Seidler sino, además, para explorar en el reverso de esos *años de desesperación* que compartió con ella y Béla Balázs. Este soporte *vivencial* del ensayo sobre Kierkegaard no se detiene, sin embargo, en éste sino, al contrario, se prolonga en la escueta dedicatoria de la edición alemana de *El alma y las formas*, publicada poco después del suicidio de Irma Seidler, como, asimismo, en su escrito *Acerca de la pobreza del espíritu* aparecido, en diciembre de 1911, en la revista *A Szellem* (El Espíritu). Este texto, según Eva Fedeke, registra los “remordimientos” que le causó la trágica decisión de su antigua compañera. “El suicidio –decía Lukács– es una categoría de la vida”. En su valioso libro *De lo trágico a lo utópico. Sobre el primer Lukács*, José Ignacio López Soria ofreció, al respecto, una documentación desconocida de la mayor parte de los críticos y comentaristas occidentales del pensador húngaro. Resultado de una rigurosa investigación en el Archivo y Biblioteca Lukács de Budapest, este libro aporta, en efecto, importantes precisiones sobre los primeros años de su vida intelectual como, asimismo, de sus conflictos con la sociedad húngara de comienzos de siglo y, en particular, con la *gentry* a la que pertenecía, hasta el punto de estimarse un ser “metafísicamente apátrida”. Entre los textos inéditos manejados por López Soria, está el importante *Diario* que Lukács llevó entre los años 1910-1911. En 1976, mientras me ocupaba de la publicación de su libro, le propuse a López Soria traducir ese diario que, hasta esa fecha, era desconocido hasta por los lectores húngaros. El hijo adoptivo de Lukács, Dr. Gyögy Boytha, estaba de acuerdo con el proyecto, pero el peculiar sentido del tiempo de los editores latinoamericanos terminó congelándolo.

El alma y las formas está compuesto de nueve ensayos críticos sobre Rudolf Kassner, Sören Kierkegaard, Novalis, Theodor Storm, Stefan George, Charles-Louis Phillippe, Richard Beer-Hofmann, Lawrence Sterne y, finalmente, Paul Ernest. Estos textos están precedidos del importante escrito *Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)* que constituye, a su vez, uno de los primeros intentos radicales para elaborar una teoría del ensayo. Su disposición como una carta al joven historiador del Arte y esteta Leo Popper, permite suponer que, al igual que algunos *Ensayos* de Montaigne, lo escrito es el producto de largas conversaciones con ese amigo prematuramente desaparecido. Muchos años más tarde, en uno de los capítulos de la *Estética*, Lukács recordará con afecto y admiración al “joven amigo muerto Leo Popper”.

“Tengo ante mí –decía Lukács a Popper– los ensayos destinados a este libro, y me pregunto si es lícito editar trabajos así, si de ellos puede nacer una nueva unidad, un libro. Pues para nosotros lo que importa ahora no es lo que estos ensayos puedan ofrecer como estudios ‘histórico-literarios’, sino sólo si hay en ellos algo por lo cual puedan llegar a una nueva forma y propia, y si ese principio es el mismo en todos ellos”.

Esta pregunta es, sin embargo, sólo una de todas aquellas que han permitido al ensayista, desde Montaigne hasta nuestros días, ir adelantando una constante *interrogación unitaria* a través, justamente, de la aparente *dispersión* de sus escritos. Por eso, según Lukács, el ensayista siempre adelanta preguntas que nadie se ha planteado todavía o, al contrario, rescata preguntas que la filosofía y las ciencias han olvidado hace ya largo tiempo.

Suele enfatizarse, en algunas ocasiones, la falta de una *poética* del ensayo que permita fijar su *esencia* y, al mismo tiempo, diferenciar su forma de las de otros escritos que parecen aproximársele. Por una paradoja, sin embargo, esa *poética* se encuentra, desde los *Ensayos* de Montaigne hasta los *Ensayos críticos* de Barthes, en el movimiento que lleva a cabo el ensayista en cada uno de sus textos y que, algunas veces, lo conduce a preguntarse expresamente *¿qué es el ensayo?*

El ensayo no es, según Lukács, un escrito “filosófico” en el sentido en que lo son *El discurso del método* o las críticas de Kant. Su escritura ni siquiera puede identificarse como ese “modo de escribir tan sutilmente reservado del gran Dilthey”. Su posición se asemeja, en cambio, a la de Schopenhauer escribiendo los *Parerga*, mientras esperaba el tiempo del *sistema*, es decir, el momento de la respuesta a las “cuestiones últimas de la vida”.

Al escoger ese momento del itinerario intelectual de Schopenhauer, Lukács estaba, sin duda, comparándolo con su trabajo de crítico literario y de ensayista y esbozaba el primer plan de una “estética grande”. Este trabajo previo no era, sin embargo, un trabajo inútil o perdido porque, en lo esencial, su curso le había permitido adelantar, justamente, las preguntas a que el sistema de la *Estética* debía responder. Por eso, en rigor, Lukács pudo describir al ensayista como “al tipo puro del precursor”.

En su ensayo *La estética del joven Lukács*, Lucien Goldmann advirtió perspicazmente la profunda “unidad interna” de *El alma y las formas*, de modo tal que cada texto está articulado en la “totalidad” que este libro propone. Esta “totali-

dad” no es otra, según Goldmann, que la *visión trágica* del mundo de Kant, desde la cual fue *pensado* el plan –o, si se quiere, la distribución de los textos– del juvenil libro de Lukács.

Para Kant, sin embargo, sólo puede existir *una* verdad sobre cada asunto y toda proposición que se aparte de ella no tiene ningún valor. Este supuesto epistemológico invalidaría, por consiguiente, a toda “visión del mundo” que no fuese la *visión trágica* y, por ende, a la mayor parte de los textos de *El alma y las formas*.

Fue en ese punto crucial donde, justamente, Goldmann, aplicando al libro de Lukács la categoría de *ironía* que éste propuso para el ensayo, logró una lectura rigurosamente coherente de *El alma y las formas*.

Para Goldmann, en efecto, la colocación al final de la obra del ensayo *Metafísica de la tragedia: Paul Ernst*, desde el que está *pensado* la disposición o el plan del libro, permite mostrar la radical insuficiencia (o, si se quiere, la falsedad) de los puntos de vista desde los cuales fueron escritos los ensayos que lo preceden y, a la vez, subrayar el hecho que fueron las obras tratadas en cada uno de ellos las que le permitieron ir adelantando los problemas a que sólo el ensayo final podía responder. De este modo –señala Goldmann– la disposición de los textos está rigurosamente “conforme” a la inspiración kantiana del libro.

Pero, al reconocer la *validez estética* de algunas obras epistemológicamente falsas, Lukács –advertía Goldmann– estaba cuestionando, quizá sin percatarse inicialmente, los supuestos kantianos de sus primeros escritos y preparaba, como recordará luego en su *Estética* de madurez, su emigración hacia la estética de Hegel. Lo que parece ser sólo un capítulo de esa espectral *historia de las ideas* es, sin embargo, un momento crucial de una crisis radical que, iniciada en la penúltima década del siglo XIX, iba a desencadenar esa historia trágica que arrastraría luego al abismo a pueblos y Estados, a doctrinas y a los que las pensaron o “siguieron”, a fascinantes utopías y brutales desengaños.

“Pero –como decía Lukács en el ensayo final de *El alma y las formas*– el hombre sabe de su destino, el destino es para él más que la cresta de la ola que luego bajará hasta el fondo para convertirse de nuevo en cresta y repetir este juego por toda la eternidad”.

(*La Época*, Literatura y Libros, domingo 23 de abril de 1989, págs. 4-5).

DE LA REVOLUCIÓN AL ROMANTICISMO

Acosado por una historia aviesa, Walter Benjamin advirtió, en una de sus *Tesis de filosofía de la historia*, que solamente a una “humanidad redimida” podía incumbirle la totalidad de su pasado.

Ninguna sociedad histórica puede, de este modo, sumir *todo* su pasado sin hacerse cargo, al mismo tiempo, de cada una de las contradicciones que la desgarraron en una u otra ocasión. “Desde que alguien se propone escribir la Historia de la Revolución Francesa –decía Levi-Strauss– sabe que ella no podrá ser simultáneamente, con iguales derechos, la historia del jacobino y del aristócrata”.

No existe, por consiguiente, un escrito *sobre* la Revolución que haya podido reconciliar en una sola perspectiva histórica, novelesca o ensayística a esas miradas cruzadas, odiosas y excluyentes de los hombres a que la trágica partida revolucionaria enfrentó *a muerte*. No se puede tampoco *apelar* a ese hipotético Tribunal de la Historia Universal (Hegel), porque todo juicio *sobre* la Revolución, al involucrar siempre al presente, prolonga hasta hoy su bicentenario litigio.

“No basta decir –señala Francois Furer en *Pensar la Revolución Francesa*– que la Revolución ‘explica’ a nuestra historia contemporánea. Ella *es* nuestra historia contemporánea”.

En las postrimerías de su vida, mientras dictaba en la Universidad de Berlín sus *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, Hegel podía sostener que la Revolución Francesa *salió* de la filosofía, corrigiendo, de este modo, el juicio condenatorio que, casi treinta años antes, había adelantado en la *Fenomenología del espíritu*.

Los profetas de la contrarrevolución

Nicolás Bergase, que ya había publicado en 1789 un libro sintomáticamente titulado *Las profecías francesas*, le escribía a Aubert du Petit-Thouars, en 1800, que la Revolución no sólo no había concluido, como pretendían algunos, sino que, además, iba a arrastrar y alterar a todos los pueblos. “El estado moral del mundo entero –decía Bergase– es verdaderamente espantoso”. Sólo después de atroces acontecimientos, como los vividos en Francia, el mundo conocería un *nuevo destino*.

Esta trágica previsión de Bergase no fue, sin embargo, un gesto solitario, sino que se lo encuentra, al contrario, en casi todos los escritos de los principales *iluminados* desde la última década del siglo XVIII hasta, aproximadamente, 1830, como lo ha subrayado Auguste Viatte en su libro decisivo *Las fuentes ocultas del Romanticismo*.

Lavater, por ejemplo, sostuvo, en una carta a Bolbelles de 1794, que los “demócratas franceses” anunciaban al mayor de los déspotas: el *Anticristo*. Otro tanto hizo, en 1799, Jung Stilling cuando le escribía a Kirchberger que en la Revolución Francesa se podían reconocer los seis primeros truenos del Apocalipsis.

Menos enfática, pero igualmente *iluminada*, Mme. de Staël comparaba, en *De la literatura*, su época a la del hundimiento del Imperio Romano de Occidente. “Hemos llegado –decía– a un periodo que se asemeja, en algunos aspectos, al estado espiritual del momento de la caída del Imperio Romano”.

El mismo espíritu depresivo habría inspirado, trece años antes de la Revolución, a la célebre *Historia* de Gibbon. Este sentimiento de estar presenciando un *fin de mundo* pareciera ser el más oscuro reverso de esa confianza en los poderes de la *razón* de la Ilustración. Hasta un incrédulo confeso, como Restif de la Bretonne, según lo advirtió Viatte, no estuvo lejos de esa posición, que luego, en el siglo XIX, los *decadentistas* instituyeron en un “credo” que todavía se proyecta, intermitentemente, en nuestros días.

En *La Francia engañada por los magos y los demonólatras del siglo XVIII* que el Abate Fiard publicó en París, en 1803, se estrenó la posición “iluminada” hasta convertir la Revolución en una maniobra del Demonio. La Revolución dejó de ser, de este modo, un crimen o un accidente, como sostenía la mayor parte de sus detractores políticos, para transformarse en la realización de un *plan* concebido en los “antros infernales”. Esta intervención del demonio se acusaba ya, según Fiard, en algunas de las predicciones más optimistas del siglo XVIII, como *la profecía turgotina* sobre el Progreso, que luego desarrollará Condorcet mientras ensayaba esquivar a la horrenda guillotina “democrática”. Para Fiard fue, justamente, al aparición del *verdugo* –ese personaje que inquietaba a De Maistre– la señal del comienzo de las persecuciones y éstas, a su vez, constituían el anuncio de la proximidad del *fin de los tiempos*.

Esta mirada *sobre* la Revolución por errática o fantástica que hoy parezca, no sólo se inserta, con mayor o menor coherencia, en la *visión romántica* del mundo, en el sentido que la entendió Lucien Goldmann, sino, asimismo, en esa estructura psíquica que es, en último trámite, la *decepción*.

La decepción se acusó particularmente en algunos pensadores y escritores alemanes que, después de haber mirado la Revolución con entusiasmo, se distanciaron prudente o resueltamente. “Las revoluciones políticas –decía el viejo Goethe, en 1830, a su amigo Eckermann– se proponen, al comienzo, sólo suprimir todos los abusos, pero antes que se den cuenta, se está metido en medio de la sangre y el terror”.

Esta tardía reflexión de Goethe resume, sin embargo, la decepción generalizada de una generación que, después de haber esperado de la Revolución un “mundo nuevo”, no pudo asimilar al Terror revolucionario. Fue lo que les ocurrió, en Alemania, a Kant, Lichtenberg, Goethe y Hegel. Kant, que había esperado de ella la reconciliación entre la Moral y la Política, al conocer las escenas sangrientas que estaban ocurriendo en París, se desentendió de ese suceso.

Hegel, por su parte, en un párrafo célebre de su *Fenomenología del Espíritu*, describió como *la libertad absoluta* que los revolucionarios de 1789 se propusieron realizar, pero que, al no ser lograda, operó *negativamente* dejando como secuela inmediata “la muerte más fría y más insulsa”.

Historia de un recuerdo

En un reciente ensayo, publicado en el número que *Art Press* dedicó a 1789, *Revo-*

lución Cultural Francesa, Françoise Gaillard esbozó una historia fascinante e insidiosa: la historia del *recuerdo* de la Revolución. Un asunto es, en efecto, la historia de la Revolución y otra la *historia de su recuerdo*. Ambas sin embargo convergen en Michelet.

En vísperas de la sacudida de 1848 –advierte Gaillard– Michelet señalaba que, al no existir monumento alguno que la recordara, la Revolución sólo podía existir *en la memoria*: “La Revolución está en nosotros, en nuestras almas”. Esta ausencia monumental –subraya Gaillard– se acusaba particularmente en los *Champs de Mars* que habían servido de “Gran Teatro” a cada episodio revolucionario y que Michelet solía recorrer cada año para respirar lo que llamó el *espíritu de la Revolución*. Fue esa ausencia de todo recuerdo público la que determinó, según la autora, que Michelet escribiese su *Historia*. Este papel activo que tuvo el *recuerdo* de la Revolución en la historiografía revolucionaria del siglo XIX había sido ya advertido, por otra parte, por François Furet en las páginas iniciales de *Pensar la Revolución Francesa*. Para Furet, en efecto, esta historiografía es una “continuidad de recuerdo” transformada en objeto de *culto* o de *horror*.

Otro tanto ocurre con la literatura.

Françoise Gaillard se pregunta, en efecto, si acaso el romanticismo, en sus expresiones más patológicas como lo que se llamó el “mal del siglo” no fue sólo un síndrome del momento *post-revolucionario*. Este hecho había sido advertido, en las postrimerías del siglo XX, por Paul Bourget en sus *Ensayos de psicología contemporánea* y, en éste, por Pierre Drieu La Rochelle al intentar describir los orígenes del *pesimismo* de la literatura francesa decimonónica.

Para la generación de Musset, como lo señala Gaillard, la Revolución dejó de ser el recuerdo de un *suceso épico* o la memoria de una *historia trágica*. Testigos, por así decirlo, de un mundo *en ruinas*, los miembros de esa generación se sintieron los sujetos de una radical “desherencia” (Gaillard), es decir, como seres sustantivamente *desheredados*.

“Todo lo que era –decía el autor de *La confesión de un hijo del siglo*– ya no es; todo lo que será, no es todavía.” este sentimiento de Musset fue, en rigor, uno de los primeros síntomas de esa *vivencia* de encontrarse, de pronto, en un mundo vacío, sin nada válido que recordar, ni nada cierto que esperar. No otra cosa fue, en último trámite, el “mal del siglo”, ni el vértigo de la nada que Bourget, al estudiar la obra de Flaubert, propuso llamar *nihilismo*.

Inteligibilidad/sensibilidad

La confianza ilimitada en los poderes de la *razón* que los hombres del siglo XVIII heredaron de la centuria anterior –y que los animadores de la *Enciclopedia* convirtieron en la única *fe* posible del hombre moderno– arrastraba, sin embargo, sus propias sombras.

Ya en la primera mitad del siglo XVIII, Vauvenargues, presintiendo los riesgos de un racionalismo extremista, había advertido que “la razón nos engaña más a menudo que la naturaleza”. Esta advertencia del desdichado Vauvenargues parece prolongar a Pascal y, a la vez, anunciar a la reacción romántica que se avecinaba.

El siglo XVIII no fue, en rigor, solamente el *Siglo de las Luces*, sino, asimismo,

la incubadora de esa compleja corriente mística, sentimental y reaccionaria que sumariamente llamamos romanticismo. Lo subrayó, por ejemplo, Paul Hazard cuando, en las últimas líneas introductorias a *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, observó que “sería menester, para acabar la historia intelectual del siglo XVIII, considerar el nacimiento y el desarrollo del hombre de sentimiento, hasta la Revolución Francesa”.

La rehabilitación de la sensibilidad, frente a la fría razón de los “filósofos” de la Ilustración, no fue sólo la obra de Vauvenargues, Saint-Pierre o Rousseau, ni de los *Stürmer und Dränger* ni de las innumerables sectas de “iluminados”, sino, asimismo, de los novelistas (Richardson, Prevost, Sterne, Goethe) que, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, ofrecieron –como decía Hazard– una variada tipología de “sentimentales”, “corazones turbados”, “seres del deseo” o “almas nostálgicas”.

Fue, sin embargo la Revolución –en la que Lichtenberg creyó, inicialmente, escuchar el eco del *Cogito, ergo sum*– la que dio vuelta las cartas tapadas de la antropología del racionalismo moderno.

La rebelión romántica contra la soberanía ilimitada de la razón comprende, sin duda, algunas importantes variantes que, en lo esencial, corresponden a las características propias de cada sociedad en que se produjo.

Todas esas variantes, en todo caso, suponen ese marco general que el joven Lukács esbozó en el párrafo inicial de su ensayo sobre Novalis. “El trasfondo –decía– es el final del siglo XVIII, el siglo del racionalismo, de la burguesía combatiente, victoriosa y consciente de su victoria. En París soñaban doctrinarios soñadores, con cruel y sangrienta consecuencia, todas las posibilidades del racionalismo hasta el final, mientras que en las universidades alemanas, un libro tras otro minaban y destruían la orgullosa esperanza del racionalismo”.

(*La Época*, Literatura y Libros, Año 2, Nº 65, domingo 9 de julio de 1989, págs. 1-2).

ISLAS DEL TESORO

“...Con grandes precauciones,
el doctor había sacado de su bolsillo
un ejemplar de La isla del tesoro”.

Raúl Ruiz, *A la poursuite de l'Île au trésor*.

La historia dispersa de las islas comprende no sólo a las que constan en los mapas y cartas náuticas de nuestros días sino, además, a esas que, en una u otra ocasión, insinuaron el mito, el constante fantaseo de los navegantes y la imaginación literaria.

Platón se ocupó, en dos textos célebres, de la isla Atlántida, endosándoles a los sacerdotes del templo egipcio de Sais la paternidad de su historia. La legendaria isla de San Brandán, llamada alguna vez la *Encubierta*, no ha dejado de seducir a los estudiosos de la geografía fantástica, aun cuando la *creencia* en ella se haya esfumado. La afamada novela de Robert Louis Stevenson, *La isla del tesoro*, no ha perdido, por su parte, su secreto e incierto encanto sino, al contrario, ha logrado prolongarlo en cada texto tributario de ella.

Ningún libro –advertía Blanchot– *termina* en el mutismo de la lectura sino que siempre se convierte, en verdad, en el pretexto de una serie interminable de escritos que la glosan, interrogan, diversifican, contradicen o reinventan. Es lo que regularmente ocurre con esos libros que leídos poco después de la infancia, se van modificando con nosotros. Cada vez que intentamos contar uno de ellos, nos damos cuenta que, en verdad, hemos contado *otro libro*. Tan otro que deberíamos escribirlo.

Detrás de un libro sagrado

Este simple movimiento parece ser la simiente de la breve, compleja e incitante novela que Raúl Ruiz acaba de publicar en Francia con el título insidiosamente sugestivo de *A la poursuite de l'Île au trésor* (Paris, Dis Voir, 1989). Su autor no es sólo un gran cineasta sino, además un *nativo* de la isla de Chiloé y, por consiguiente, un lector perspicaz de la novela de Stevenson, hasta el punto de poder jugar libremente con ella.

Detrás de cada libro infantil –señala el relator de la novela de Ruiz– existe un libro sagrado, insinuando que detrás de su propio relato se oculta la novela de Stevenson.

Todo libro sagrado arrastra, sin embargo, una historia, mito o leyenda.

Hace algunos años, en su librito *Les pays légendaires devant la science*, René

Thévenin indicó que la novela de Stevenson recoge una de las leyendas o, si se quiere, *historias* náuticas más tenaces de los tiempos modernos. Esta se alimenta, a su vez, de un incierto episodio de la historia de la piratería conexo a un suceso histórico efectivo.

Es posible, en efecto, que el autor de *La isla del tesoro* haya conocido la historia del tesoro escondido del *Mary Dier*. Este barco que, en 1821, logró sortear el bloqueo impuesto al Callao por la Escuadra Libertadora comandada por Lord Cochrane, llevaba un cargamento de oro y plata estimado en siete millones de libras esterlinas.

Durante el viaje, sin embargo, una parte de la tripulación se amotinó y dio muerte a la otra, poniendo proa hacia la célebre Isla de Cocos donde escondieron su botín. Atacados luego por una fragata española, sólo se salvaron tres de los tripulantes del *Mary Dier* y revelado la ubicación del tesoro escondido de Isla de Cocos.

Este tesoro, que nunca ha sido hallado, estaría, por consiguiente, entre los 365 tesoros escondidos en el mundo que estarían señalados, según uno de los personajes de la novela de Raúl Ruiz, en un mapa mayor que el dado a conocer por Robert Louis Stevenson en *La isla del tesoro*.

(*La Época*, Literatura y Libros, domingo 25 de marzo de 1990, pág. 3).

Escribir es dragar en su propio cuerpo. Desde que alguien se pone a escribir, siempre lo hace, en efecto, desde, a partir de su cuerpo. Este, a su vez lo escribe en cuatro registros sustantivos: sexo, raza, generación y clase. Se nace, en verdad, macho o hembra, encapsulado en esta o esa etnia, en un preciso momento de la historia de una sociedad y, finalmente, en un estrato de ella.

Se escribe, por consiguiente, desde un cuerpo sexuado, racialmente identificable, históricamente fechable y socialmente reconocible. Por eso toda escritura es, como dice Michel Beaujour, una "écriture incarnée" (*Miroirs d'encre*, Editions du Seuil, Paris, 1980, pp. 305-350). Esto permite, a su vez, que el escritor sea siempre sujeto de enunciación y objeto de ella.

Un ejemplo es el Roland Barthes por Roland Barthes.

En el fragmento de este libro titulado *Palabra-Maná*, Barthes decía que a la fecha (1975) su palabra-maná era "cuerpo". En una nota en su traducción castellana de Roland Barthes, Julieta Sucre señaló que *maná* es una palabra polinésica que significa fuerza, poder oculto, tal como lo consideran ciertas religiones primitivas (RB., p. 141).

Fue en ese sentido radical que, justamente, la empleó Barthes.

"En el léxico de un autor -decía-, ¿no es preciso que haya siempre una palabra-maná, una palabra cuya significación, ardiente, multiforme, inasible y como sagrada, dé la ilusión de que ella se puede responder a todo? Esta palabra no es ni excéntrica ni central; es inmóvil y llevada, a la deriva, nunca instalada, siempre atópica (que escapa de todo tópico), a la vez residuo y suplemento, significante que ocupa el lugar de todo significado. Esta palabra aparecía en su obra poco a poco; primero se vio enmascarada tras la instancia de la verdad (la de la historia), luego por la de la validez (la de los sistemas y las estructuras); ahora brota y se expande; esta palabra-maná es la palabra "cuerpo". (Id.)

Esta palabra, en efecto, se repite una y otra vez en Roland Barthes (1975), en *Fragments d'un discours amoureux* (1977) y *La Chambre claire* (1980). A este último ciclo de escritos barthesanos es preciso añadir "*Encore les corps*" (1978), establecido por Antoine Compagnon a partir de la cinta filmada de la entrevista que le hizo Teri Wehn Damisch en la R.T.F.

El cuerpo en cuestión

1.- En el artículo que a la muerte de Barthes en *Le Monde* ("Le plaisirs des sens", *Le Monde*, París, 28 de marzo de 1980), B. Poirou-Delpech remitió su "culto físico de la escritura" a dos fatalidades biográficas: la temprana muerte del padre y la tuberculosis que padeció durante los años 1934-1935 y la recaída que tuvo entre 1941-1947.

Como Gide –cuyo *Journal* leyó durante esa recaída y al que dedicó su primer texto–, como Camus, Roland Barthes fue víctima de esa enfermedad que el siglo XIX mitificó y mistificó. Su experiencia –advertía Poirot-Delpech– exasperó su falta de sociabilidad y, a la vez, extremó esa vigilante atención hacia sí mismo que heredó de su infancia.

“Il gardera de sa phthisie et du sanatorium –decía Poirot-Delpech– une certaine économie ‘orientale’ du désir, et le goût des groupes clos, tels les séminaires ou les bandes de noctambules”. (*Loc. cit.*)

2.- La experiencia del cuerpo enfermo no sólo explica algunos comportamientos de Barthes, como lo sugiere Poirot-Delpech, sino su presencia en sus escritos, particularmente en los autobiográficos, que se desdobló, a su vez, en una re-reflexión sobre la corporeidad humana.

La importancia de esa reflexión puede ser ilustrada por el texto que sirve de apertura al excelente número que le dedicó a Barthes la revista *Critique*: “Un texte inédit de Roland Barthes: *Encore le corps.*” (*Critique*, número 423-424, “Roland Barthes”, París, août-septembre 1982, pp. 645-654). Este texto fue establecido por Antoine Compagnon a partir de la cinta filmada de la entrevista que le hizo Teri Wehn Damisch (“Le corps que l’on habite”), difundida por Antenne 2 de la R.T.F. el 13 de octubre de 1978.

3 - El cuerpo, según Barthes, no es uno sino múltiple.

El cuerpo humano parece algo muy simple, objetivo, físico –hasta el punto que se puede dar por subentendido–, cuando, en realidad, diferentes disciplinas se ocupan de él, reteniendo distintos cuerpos que difícilmente, según Barthes, logran comunicarse entre ellos.

“Le corps humain –precisa Barthes– semble aujourd’hui un objet scientifique aussi hétéroclite, aussi immaîtrisable que le langage l’était au début de ce siècle, quand un grand linguiste comme Saussure a réussi à vérifier les points d’attaque”. (*Loc. cit.*, p. 645.)

El mismo cuerpo es, en efecto, otro según sea objeto de una mirada clínica, antropológica, estética o erótica.

4.- Ese cuerpo plural que ofrecen las religiones, las ciencias y las artes –y, en particular, el que Barthes llamó cuerpo etnológico– remite ineludiblemente a la historia.

“El cuerpo humano –decía Barthes– no es un objeto eterno, inscrito eternamente en la naturaleza; es un cuerpo “tomado” y formado por la historia, las sociedades, los regímenes, las ideologías, y estamos absolutamente autorizados en consecuencia, a preguntar sobre lo que es nuestro cuerpo para nosotros, hombres modernos y hombres particularmente socializados y sociales”. (*Loc. cit.*, p. 647.) Falto de una ciencia única sobre el cuerpo, Barthes abordó, por así decirlo, sociabilidad histórica del cuerpo humano desde tres enfoques: la vestimenta, la reproducción del cuerpo como imagen (efigie) y, finalmente, el cuerpo como espectáculo.

El cuerpo vestido

1.- Barthes advertía que no se puede hablar del cuerpo humano sin plantearse *ipso facto* el problema de su vestimenta, porque gracias a ella, como lo señaló Hegel, lo sensible se vuelve significante. “La vestimenta –decía Barthes– es aquello

que hace que el cuerpo humano llegue a ser significante y, en consecuencia, portador de signos, y aún de sus propios signos". (*Loc. cit.* p. 647.)

En la sociedad tradicional –como la sociedad monárquica en Francia– la vestimenta tenía la función de “afichar”, manifestar, señalar “las diferencias de estado, de condición, de oficio o, para decirlo de una vez por todas, las diferencias de clase social”. (*Id.*) El cuerpo desnudo sólo existe en algunas representaciones religiosas en extremo sublimadas. De este modo –decía Barthes– el oficio de cada hombre era incorporado de manera absoluta a su vestimenta y ésta lo situaba, a su vez, en un lugar identificable de una jerarquía colectiva: “en una especie de estructura diferenciada y, al mismo tiempo, inmóvil”. (*Loc. cit.*, pp. 647-648.)

2.- En la sociedad moderna, con el advenimiento de la democracia, se produjo una “formidable uniformización de la vestimenta”. Hasta tal punto que –decía Barthes– las clases sociales superiores debieran, para diferenciarse de las llamadas “clases laboriosas”, inventar con detalles vestimentales ese valor que caracterizó a la sociedad del siglo XIX y que se llamó la distinción. Fue ésta la que dio al fenómeno de la moda la extensión e importancia que hoy tiene.

3.- En la sociedad actual –señalaba Barthes– resulta muy difícil analizar que ocurre vestimentalmente. A primera vista se habría producido lo que Barthes llamó una gregariedad creciente en la vestimenta resultado del hecho que los jóvenes “adopten un cierto tipo de vestido y, por ende, de cuerpo”, corte de pelo, por ejemplo, como ocurrió en Francia después de la Liberación. Millones de jóvenes imitaron el corte de pelo de Gérard Philippe. Hoy, en cambio, se impone el cabello largo. Esta tipología hace, pues, que “el cuerpo humano se pliegue a cierto tipo general”. (*Id.* p. 648.)

La sociedad actual, en todo caso, se caracteriza vestimentalmente –decía Barthes– por la existencia de una vestimenta unisex. Esta pérdida de la diferenciación sexual a nivel del vestuario constituye un fenómeno nuevo e implica en último trámite, una “modificación del cuerpo” tan enorme que aún no puede ser analizada con alguna precisión.

“Esta especie de pérdida de la diferencia sexual –añadía Barthes– es un fenómeno extremadamente importante. Al nivel del vestuario y, por ende, del cuerpo, ésta diferencia tiende a esfumarse.

El cuerpo-vestido se indiferencia, pero, al mismo tiempo, puede decirse que el cuerpo se libera de la vestimenta. La desnudez aparece, y reaparece no sólo en la ligereza y descontracción de la vestimenta –el acceso que se abre, que cada vez tengamos más que hacer con vestidos que se abren fácilmente, que no encierran al cuerpo– sino, asimismo, lo vemos en detalles más sutiles”. (*Id.* p. 649)

Barthes señala, a título de ejemplo, el abandono de la corbata; cuya función era cubrir la desnudez del cuello, siendo remplazada por el cuello abierto de la camisa y por un pequeño collar que resalta, justamente, lo que la corbata encubría.

La efigie

1.- Barthes llama efigie a todo aquello que concierne a la reproducción del cuerpo como imagen: la toma literalmente del latín *effigies*, “representación, imagen”, derivado de *effingere*, “representar”.

En ella –advierde Barthes– reencontramos la oposición que media entre la sociedad tradicional y la nuestra. En la sociedad tradicional, en efecto, la efigie fue un privilegio de la clase superior (nobles, ricos), puesto que no sólo la pintura o el dibujo eran un lujo sino, además, lo era el espejo. Esto obliga a pensar –añade Barthes– que durante casi toda la historia la mayor parte de los hombres vivieron sin haber visto nunca su cuerpo.

2.- Hoy, en cambio, gracias a la fotografía, “la reproducción infinita de la efigie modifica a toda la conciencia que tenemos de nuestro cuerpo y, en particular, reintroduce en la relación con nuestro cuerpo y con el cuerpo del otro, un narcisismo y, por lo tanto, un erotismo”. (*Loc. cit.* p. 649-650).

Este narcisismo se ha convertido, según Barthes, en un narcisismo que concierne hoy a toda la especie humana que se proyecta, a través de las fotografías (particularmente publicitarias), en la imagen de un cuerpo soberano, hermoso, siempre joven, casi inmortal. Esta imagen publicitaria difunde y, por ende, elabora un nuevo cuerpo humano. (*Id.*, p. 650).

3.- Este cuerpo puede, con alguna frecuencia, ser un cuerpo no tan joven, pero siempre sano, “apetecible”, producto de este o ese “artículo de belleza”, de este o ese alimento, de este o ese jabón, jalea o emulsión.

“Esto hace que el cuerpo humano –decía Barthes– está hoy verdaderamente ofrecido a una especie de consumo erótico –de un erotismo difuso, bien entendido, que no es el inmoral, que no va contra la ley; pero que de todos modos es un erotismo– y, a la vez, a una especie de sueño de inmortalidad.

El cuerpo que vemos en la publicidad no aparece nunca como un cuerpo destinado a morir. Es lo que bien se podría llamar un cuerpo glorioso”. (*Id.*)

El cuerpo espectáculo

1.- Ese cuerpo que hoy nos imponen la publicidad y el cine como el cuerpo deseable es, sin duda, un producto de la cultura de masas. “Toda esta civilización de la imagen –decía Barthes– nos dice cuál es el cuerpo que es preciso amar; proponiéndonos modelos mediante el cine o la fotografía publicitaria”. (*Loc. cit.*, p. 650).

Esto no hubiese sido posible, sin embargo, si el cuerpo no hubiese estado siempre en cada sociedad dispuesto como espectáculo ante el otro o ante sí mismo. En la sociedad tradicional, en todo caso, ello ocurría en determinados momentos (ceremonias, fiestas, danzas rituales), perfectamente separados de los demás momentos de la vida comunitaria, en los que el cuerpo casi no existía porque estaba ocupado en este o ese trabajo.

Barthes llamaba al cuerpo que trabaja cuerpo activo o transitivo, porque el trabajo consiste siempre en transformar a la naturaleza.

2.- En la sociedad actual –señalaba Barthes– el cuerpo espectáculo pareciera estar en regresión y, al mismo tiempo, más localizado. La parte ceremonial de la vida colectiva ha ido disminuyendo o reduciéndose notablemente, como lo indica el hecho que nadie hoy se endomingue. Está, a la vez, más localizado porque el cuerpo-espectáculo se ofrece en determinados lugares, como el teatro o el cine.

“Lo que se da en espectáculo –decía Barthes– es una especie de alimento erótico y, en general, los espectáculos van cada vez más hacia la extensión del cuerpo desnudo. Hay ahora espectáculos de cuerpos desnudos que están en el límite del erotismo y de la pornografía. El strip-tease, etc.”. (*Id.*, p. 651).

3. Igual regresión se acusa hoy en los bailes. “Las danzas –decía Barthes– no se realizan entre parejas, el cuerpo parece vivido desde el interior y no para producir un efecto exterior. Eso corresponde a lo que podría llamarse una opción estética, es decir, que el sujeto, reencontrando remotos rituales de las sociedades primitivas, ensaya despersonalizarse, exaltar su interioridad sin preocuparse de los cuerpos que lo rodean, y el cuerpo es presa en ese momento de una especie de proceso mágico de éxtasis y no de manifestación (*Id.*, pp. 651-652).

No es ya la pareja –ese binomio yo/tú– la que baila entre otras parejas, sino que cada danzante se disuelve en una danza-nosotros. “El sujeto se deshace como individuo; pero acrecienta, al mismo tiempo, su soledad. He allí la paradoja: acrecienta su soledad y se pierde en una especie de nosotros, de colectividad”. (*Id.* p. 652).

Este es un fenómeno nuevo en el que Barthes creyó poder descubrir en qué ha cambiado el cuerpo moderno.

Cuerpo Joven / Cuerpo Viejo

1.- “Es muy difícil –señalaba Barthes– aprehender los caracteres físicos del cuerpo moderno, pero existe, creo, un carácter constante que se inscribe en una oposición, que es un verdadero mito moderno: la oposición entre el cuerpo joven y el cuerpo viejo, y, digámoslo, el rechazo social del cuerpo viejo. Parece que nuestra sociedad no tolera sino a los cuerpos jóvenes. Cada vez que la técnica cultural, si puedo decirlo, se apodera del cuerpo, sea la publicidad, el cine, la fotografía, siempre pone en escena y promueve un cuerpo joven, como si se tratara de no ver al hombre sino bajo las especies de un ser inmortal”. (*Loc. cit.*, pp. 652-653).

2.- Esta constante exaltación de la juventud, que puede registrarse en diferentes estratos de la sociedad contemporánea, arrastra consigo un grave equívoco que Barthes, en este texto por lo menos, sólo esboza. La exaltación del cuerpo joven, de esa vida posible que cada nueva generación de hombres imagina tener por delante, como el hijo del millonario sueña tener la fortuna de su padre, no se origina, sin embargo, en un proyecto biográfico inédito y la voluntad de ejecutarlo, sino que, en rigor, flota a la deriva de algo que viene llamándose el rechazo de la muerte.

Este rechazo generalizado de la muerte marca –decía Barthes– “a nuestra sociedad de una manera bastante trágica y del que ya los sociólogos se preocupan. Borrarnos, censuramos, rechazamos la muerte; la desprendemos de tal modo de su simbólica que cada vez tenemos mayores dificultades para dialectizarla”. (*Id.* p. 653).

El resultado de este fenómeno es, pues, esa exaltación exclusiva de la juventud que, al convertirse en una especie de raza diferente, Barthes pudo llamarla el racismo joven, mediante el cual todo aquel que dejó de ser joven es excluido.

3.- El rechazo de la muerte determinó, a la vez, un estilo de vida esencialmente privado y que hizo crisis durante los años 60.

Lo señalaba Edgar Morin, al reeditar en 1977 su gran libro juvenil *L'Homme et la Mort* (1951): "Le retour de la mort –decía– est un grand événement de la civilisation et le problème de convivre avec la mort va s'inscrire de plus en plus profondément dans notre vivre".

Rechazar la muerte es amputar la vida.

"L'existence de la culture –señala Morin– n'a de sens que parce que les anciennes générations meurent et qu'il faut sans cesse la transmettre aux nouvelles générations".

"Son los vanidosos, los presumidos y las coquetas quienes, temiendo las canas, las arrugas y los estertores llenan su ocio con la imagen de su carroña, se miran y se desesperan; sus pensamientos revolotean entre el espejo y el cementerio, y descubren en los rasgos amenazados de su rostro verdades tan graves como las de las religiones. Toda metafísica comienza con una angustia del cuerpo que llega a ser después universal; de tal suerte que los inquietos por frivolidad prefiguran a los espíritus auténticamente atormentados. El ocioso superficial, obseso por el espectro de la vejez, está más cerca de Pascal, de Bossuet o de Chateaubriand que el sabio que no se inquieta por sí mismo". (Cioran, *Breviario*, p. 176).

Sociabilidad e intersubjetividad del cuerpo

1.- Barthes señaló, como un deseo personal que, la parte social o, si se quiere, la sociabilidad del cuerpo moderno no llegue a enmascarar esa relación más restringida y fina que propone llamar la "realidad intersubjetiva de los cuerpos".

"J'appelle intersubjective –decía– le fait que le corps de l'autre est toujours une image pour moi, et mon corps toujours une image pour l'autre, mais ce qu'il y a de plus subtil et plus important, c'est que mon corps est pour moi-même l'image que je crois que l'autre a de ce corps, et ainsi s'institue toute une sorte de jeu, toute une tactique entre les êtres, à travers leur corps, sans qu'ils s'en rendent compte souvent". (*Loc. cit.*, p. 653-654).

Esta indicación de Barthes es más medical de lo que aparenta.

2.- La sociedad actual impone, a través del cine y la publicidad particularmente, una imagen extremadamente eufórica del cuerpo humano: un cuerpo deseable que contrasta con el cuerpo real de millones de seres humanos; este contraste ha extendido, amplificado, socializado el hecho que muchos hombres se sientan mal en su propio cuerpo.

"Cette espèce de malaise interne du corps, cette sensation de la mauvaise image que nous pouvons avoir de notre propre corps –decía Barthes–, est à l'origine de beaucoup de nevroses, et il y a autour du corps une grande quantité de démons qui circulent: la peur du ridicule, le ridicule qui est attaché au corps, la possibilité d'exercer une sorte de méchanceté sur le corps de l'autre". (*Id.*, p. 654).

3.- Un hombre de una etnia puede sentirse fascinado, atraído o enamorado de una mujer de otra etnia, o viceversa.

No existe ningún impedimento, digamos, genético para esa relación interpersonal o intersubjetiva. Todo aquello que tiende a impedirarla, desfigurarla o

sancionarla es, en rigor, un acto de violencia social, una intromisión de la sociedad en la privacidad de la persona.

4.- “Nous ne devons pas oublier –decía Barthes– tout cet aspect démoniaque du rapport humain à travers les corps. C’est un peu ce sens de l’intersubjectivité des corps que nous devrions essayer de prendre en considération, autrement dit, nous devrions essayer chaque fois que nous pensons au corps humain, au corps de l’autre, au corps des autres, et à notre corps, d’être toujours un petit peu subtils, un peu plus délicats, de sentir combien, par l’image du corps, nous sommes fragiles en quelque sorte, vulnérables”. (*Id.*, p. 654.)

5.- Para Barthes, sin embargo, ninguna ciencia –con la sola excepción del psicoanálisis– se ha ocupado de ese inmenso dominio de la intersubjetividad de los cuerpos, hasta el punto de afirmar que “ce monde de la subtilité et de la fragilité du corps humain, pour moi, il n’y a que la littérature qui puisse en rendre compte”. (*Id.*)

El cuerpo recuperado

1.- Los pensadores modernos –y, en menor escala, los escritores– se desentendieron con diferentes grados del cuerpo, relegándolo al subsuelo “animal” del hombre o poniéndolo entre paréntesis.

Hasta Sartre –advertía Michel Beaujour (*Miroirs d’encre*, p. 307)– había olvidado su propio cuerpo en sus dos escritos fundamentales sobre lo imaginario. Este hecho contrastaba con la importancia de las páginas que dedicó al cuerpo en *L’Être et le Néant*, mostrando que el cuerpo propio es siempre vivido (“vécu”) y no conocido.

Un intento de corregir esa desatención de los pensadores lo llevó a cabo Maine de Biran cuando, oponiéndose al intelectualismo cartesiano, subrayó la esencial inserción del cuerpo en el mundo. De Maine de Biran partieron algunos de los principales pensadores que, como Ortega, han ensayado recuperar el cuerpo. Otros, en cambio, proceden de los medios psicoanalíticos.

2.- La recuperación del cuerpo durante el siglo xx no ofrece, en todo caso, una mirada sin equívocos, como lo señalaba Michel Foucault, en *La volonté de savoir* (Gallimard, Paris, 1976), el rescate del valor del cuerpo pareciera estar estrechamente vinculado al desarrollo de la sociedad burguesa. “La valorisation du corps –decía Foucault– est bien à lier avec le processus du croissance et l’établissement de l’hégémonie bourgeoise”. (*Op. cit.*, pp. 165-166). De ella, en efecto, proceden las políticas de “salud pública”, de higiene y alimentación como, asimismo, el racismo en todos sus grados.

(*Piel de Leopardo*, Nº 3, segundo trimestre de 1993, págs. 24-26).

TRAZOS SOBRE OSWALD SPENGLER

“Yo veo más lejos que otros. Avisto no sólo grandes posibilidades sino, además, peligros enormes. Veo su origen y, tal vez, el camino para esquivarlos.”

Oswald Spengler

Pareciera que la discusión sobre Oswald Spengler aún no ha concluido, ni está por concluirse, sino, más bien, ella se prosigue con discreta ironía en todos esos puntos donde el próximo milenio apremia ya, de una manera u otra, al hombre de las postrimerías del siglo xx. Que esta discusión pueda pasar inadvertida e inescuchada al hombre de la calle es algo que, desde luego, no sorprenderá a los lectores atentos de *La decadencia de Occidente*. Tampoco, después de todo, el hundimiento del imperio británico ha sido, por estos años, motivo de alarma pública.

A comienzos de la década del veinte, cuando el terreno en el que se levantaba la sociedad liberal empezaba ya a resquebrajarse peligrosamente, la mayor parte de los miembros de la inteligencia alemana, con la excepción significativa de Eduard Meyer, condenó abrumadoramente al “profeta” del colapso de Occidente desde sus celosos claustros académicos. Por las mismas fechas, en Italia, B. Croce descalificó sumariamente al primer tomo del libro mayor de Spengler, como el producto de “un ingenioso charlatán”.

Solamente cinco años después de la Segunda Guerra Mundial, en su ensayo *Spengler tras el ocaso*, Theodor W. Adorno, advirtió que, a raíz de los acontecimientos recientemente vividos, era necesario reabrir la discusión sobre Spengler. “Spengler –apuntaba Adorno– no ha encontrado ningún adversario que esté a su altura”. Desde entonces hasta la tardía publicación del epistolario de Spengler y de su libro póstumo (*Preguntas originarias*), sus escritos comenzaron a ser nuevamente impresos, leídos y discutidos.

La coyuntura histórica parecía serle favorable.

La expresión *nuestro tiempo* arrastra, en cada ocasión, una referencia polémica a otro tiempo y señala, por lo tanto, una ruptura en el curso histórico de las grandes estructuras. Con alguna regularidad, la ocasión es tan desgarradora que sólo permite las respuestas más extremas y, muchas veces, más extremistas. La lectura de Spengler en los años inmediatamente posteriores a la segunda guerra, estaba conforme con lo que Walter Heist, en un artículo publicado en la revista *Skorpion*, en 1948, determinó como la “esencia” de *nuestro tiempo*.

“La esencia de nuestro tiempo –escribía Heist– es la ruina. No sólo las ruinas de las fundaciones económicas, del orden político y de los valores cardinales, sino, además, la ruina en el sentido de que no existe orientación para construir lo nuevo, ninguna fuerza transformadora en movimiento, ni energía capaces de reemplazar a las que perecieron”.

Se había podido discutir interminablemente la visión discontinua de la historia propuesta por Spengler en *La decadencia de Occidente*, pero en la coyuntura depresiva descrita por Walter Heist nadie pudo, en efecto, dejar de sentir, en lo más profundo de sí, el aleteo de la poderosa intuición spengleriana. Ni la Providencia Divina, ni el progreso universal, ni el Espíritu Absoluto podían “dar razón” de que la parte más dinámica del mundo moderno se hubiese, de pronto, quedado a la *intemperie*.

“El mérito de Spengler –apuntaba Ernst Jünger en *El muro del tiempo*– reside en haber aplicado a su imagen de la historia la gran idea de evolución como la entendieron Herder y Goethe, en un momento en que, por los errores y la chata vulgarización de la filosofía hegeliana de la historia, este pensamiento había sido simplificado hasta constituir un *ersatz* optimista de la religión no sólo en la conciencia histórica de los hombres cultos sino, además, en la praxis política”.

Hoy vemos, en efecto, en los escritos de Spengler uno de los ensayos conceptuales que *hicieron época* porque, justamente, en ellos se intentó dominar los mayores problemas y las incertidumbres más radicales de una época que, como lo previera ya Nietzsche, iba a caracterizarse por una larga serie de demoliciones, destrucciones y devastaciones.

Signos Equívocos

Todo éxito de librería propone siempre un problema de sociología cultural: determinar la identidad social de los lectores y establecer las posibles motivaciones de su *preferencia*.

Entre los escritos que Lucien Febvre reunió, poco antes de su muerte, en *Combates por la historia*, figura uno titulado “Oswald Spengler. Grandeza y decadencia de un profeta”, en el que el gran historiador intentó, justamente, explicar (sicosocialmente) el rotundo éxito de *La decadencia de Occidente* en Alemania y Austria durante la primera posguerra. Para Febvre, ese acontecimiento fue, en lo esencial, el resultado de un acto proyectivo e identificativo de la pequeña burguesía austro-alemana, la que encontró en la visión (trágica) de la historia propuesta por Spengler una “instancia” que, por una parte, le permitió encubrir o enmascarar las humillaciones reales de *su* historia reciente y, por otra, “fijar” algunas de las obsesiones que luego iban a conducirla (mayoritariamente) hacia el fascismo.

“Spengler –decía Lucien Febvre– y sus lectores, los futuros nazis de estricta obediencia, tenían enemigos comunes: la democracia, el liberalismo burgués y el marxismo. Por los años 20, Spengler comerciaba con los artículos más codiciados: o sea, un cierto aire patético, un anti-esteticismo, el escalofrío ante lo mayéstico, la amplia majestad de la historia. Y además... la profecía de la ruina tan cara para el pequeño burgués nazi... Estos son los méritos por los que Spengler tuvo éxito”.

Esta explicación puede, sin duda, ser hoy discutida.

Es lo que sugiere Fernand Braudel cuando, en uno de sus *Escritos sobre la historia*, advierte que es posible juzgar hoy la obra mayor de Spengler al margen de las circunstancias en que fue concebida. El problema aquí planteado es, sin embargo, otro: no se trata, en efecto, de juzgar a *La decadencia de Occidente* sino, más bien, de indicar a los supuestos sociales e ideológicos más significativos de su éxito como obra o, si quiere, como *producto cultural*. Desde el punto de vista, resulta pertinente, a pesar de su extremismo polémico, la explicación ofrecida por Lucien Febvre.

Fue durante los años veinte que, como lo ha señalado René Kōnig, se hicieron visibles las profundas transformaciones estructurales de la sociedad alemana a raíz de la constitución (desde la segunda mitad del siglo XIX) de un importante estamento asalariado que, por su posición intermedia entre la clase obrera y la *clase media* tradicional, se llamó la *clase empleada*. Su aparición determinó, a la vez, una modificación del soporte (o *humus*) social de la cultura, posibilitando una circulación significativamente más amplia de los diferentes “discursos” literarios, conceptuales e ideológicos.

La presencia de esta *clase empleada* facilitó, de este modo, que un importante conjunto de obras y de ideas que, hasta la Primera Guerra Mundial, habían sido patrimonio de una minoría social, saltaran los límites de su circunscripción e ingresaran al horizonte cultural de un grupo social muchísimo más amplio. Esta misma presencia, sin embargo, hizo posible —como lo observó perpicazmente Hermann Broch— que proliferara, en casi todos los niveles de la creación cultural, la *pacotilla* o el *kitsch*. Esta situación (ambivalente) explica, en suma, el admirable desarrollo de la cultura alemana durante los años veinte y, a la vez, su trágico colapso en la década siguiente. “Los últimos años de la República de Weimar —recordará, después de la segunda guerra, uno de sus más violentos detractores, Ernst von Salomon— representan una de las épocas espirituales más grandes de nuestro tiempo”.

El éxito de librería de *La decadencia de Occidente* no fue, pues, un suceso fortuito sino, al contrario, constituye una expresión cultural e “ideológica” particularmente significativa del desarrollo de la pequeña burguesía alemana durante la primera mitad del siglo XX. No deja de ser, por así decirlo, *sugerente* que el año en que apareció el segundo tomo de la obra de Spengler sea el mismo año del asesinato de Walter Rathenau (en el que tomó parte Ernst von Salomon), de la publicación de *El Tercer Reich*, de Moeller van den Bruck, primer esbozo de lo que luego se llamaría la “revolución conservadora”, y de *Thomas Mūnzer, teólogo de la revolución*, de Ernst Bloch. El mismo año, por último, de la “marcha sobre Roma” de las *camicie nere*.

Signos *equívocos* del curso histórico del mundo

El pensador —afirmaba Spengler— no escoge nunca libremente los “materiales” de su discurso reflexivo: es la historia la que siempre le impone problemas que debe dilucidar con mayor urgencia. Para Spengler, sin embargo, como para la mayor parte de sus coetáneos, el más imperativo problema que la historia les impuso fue, justamente, el problema mismo de la historia: el problema del *curso* incesante del mundo. Para todos ellos —como lo señaló Ortega—, no se trataba de deducir el curso de la historia de una instancia anahistórica (Dios, naturaleza

o razón), sino, en verdad, de elaborar una "interpretación *histórica* de la historia".

Para ellos, sin embargo, no era preciso "desertar" del presente para irse a refugiar en un pasado paradigmático, sino, al contrario, se trataba de aprehender el curso (trágico) de la historia en cada suceso inmediatamente vivido. Es lo que, justamente, se proponía Ernst Bloch en el párrafo inicial de su *Thomas Münzer, teólogo de la revolución*: "Queremos estar siempre tan sólo entre nosotros. Ni siquiera aquí, pues, nuestra mirada se dirige en modo alguno al pasado. Antes bien, nos mezclamos a nosotros mismos vivamente en él. Y también los otros retornan así, transformados; los muertos regresan, y su hacer aspira a cobrar nueva vida con nosotros. Münzer fue quien más bruscamente se quebró, por más que sus deseos fueran vastísimos horizontes... Münzer, principalmente, es historia en el sentido fecundo".

La historia, de este modo, se convierte en el problema más radical cada vez que, en una situación dada, el futuro se torna incierto o problemático. Cada vez, por así decirlo, que el hombre se encuentra a la *intemperie* en el presente: "ex-puesto" al embate de fuerzas o de "poderes" que no logra reconocer ni dominar racionalmente, pero a los que siempre está forzado a responder mediante la acción, el pensamiento y la imaginación.

Fue lo que hizo Spengler *equivocadamente*.

Durante algunos años, en efecto, se repitió el nombre de Spengler entre los ideólogos que prepararon el advenimiento del fascismo. Esta imputación fue "sistemática", después de la segunda guerra, por Gyorgy Lukács en *El asalto a la razón*, y hoy, en verdad, resulta ser tan equívoca como la respuesta de Spengler a las incertidumbres del presente histórico alemán en que le tocó vivir.

Es sabido que *Años de decisión*, publicado inmediatamente después del triunfo de Hitler, no sólo fue fríamente recibido por los jerarcas del "nuevo orden", sino que, además, fue violentamente atacado por sus escribientes, como lo ilustra el libelo *Spengler y el Tercer Reich* de Zweininger. Dentro del "mesianismo" endemoniado de los nazis, no podía obviamente ser tolerado un pensador capaz de escribir: "Yo no invento un cuadro utópico del futuro, ni menos todavía un programa que debe realizarse, como es la moda entre los alemanes... Yo veo más lejos que otros. Avisto no sólo grandes posibilidades sino, además, peligros enormes. Veo su origen y, tal vez, el camino para esquivarlos. Yo tengo derecho a la crítica porque, mediante ella, he mostrado siempre lo que *debe suceder* (lo que hay que hacer que suceda) porque *sucedará*... Lo que el individuo no quiere hacer, lo hará historia con él".

Este tono *oracular* de Spengler debió irritar a los nuevos árbitros de la política alemana, tal como, quince años antes, había sacado de sus casillas a su inteligencia académica. Esta irritación fue, sin embargo, recíproca, como lo atestigua Friedrich Percyval Reck-Malleczewen en las páginas iniciales de su *Diario*. Este aristócrata alemán, que terminó sus días en un campo de concentración, ofrece un testimonio crítico de Spengler, al que había tratado con alguna frecuencia, e informa que, en los últimos años, éste odiaba a los nazis "hasta en los sueños".

Esta recíproca antipatía encubría, sin embargo, una oposición más radical: la oposición entre la visión (trágica) de la historia propuesta por Spengler y el "mesianismo" delirante impuesto por los ideólogos de un *Reich* milenarista. Esta polémica determinará, en parte, la posición equívoca de Spengler durante los

años treinta, y que Theodor W. Adorno sintetizó certeramente. “En Alemania –apuntó el filósofo de Francfort–, quedó proscrito por pesimista y por reaccionario –en el sentido en que usaban esas palabras los señores del momento– y en el extranjero era ya considerado como uno de los cómplices ideólogos de la caída de la barbarie”.

Si el éxito de Spengler durante los años veinte se debió, en lo esencial, al hecho que la *clase empleada* se proyectó e identificó, en una proporción significativa, en la visión (trágica) de la historia expuesta en *La decadencia de Occidente*, su eclipse durante la siguiente década no puede ser extendida, por consiguiente, como una consecuencia exclusiva de la oposición entre esa visión y la ideología nazista, como pensaba Lucien Febvre, sino, más bien, como una secuela de la radicalización ideológica que condujo (mayoritariamente) a la pequeña burguesía alemana, y luego a la austríaca, al fascismo.

Spengler, en efecto, no fue el único “excluido” en este complejo proceso. En una anotación escrita durante la Segunda Guerra Mundial, Ernst Jünger recordaba en su *Diario* la atmósfera intelectual que imperaba en los años veinte. “La historia de esos años –decía–, con sus pensadores, sus combatientes, sus mártires y sus estadistas no ha sido aún escrita. Vivíamos entonces en el huevo del Leviathan. Luego la escuela de München, la más chata de todas, se impuso: era la que trabajaba menos en balde. En mis cartas y papeles de esos años se encuentran cantidades de nombres: Niekisch, Heilscher, Ernst von Salomon, Kreist y Albrecht Erich Günther, recientemente muerto, apuntaban hacia lo alto. Sus compañeros han sido asesinados, han emigrado, han renunciado u ocupan importantes puestos en el Ejército”.

Este testimonio de Ernst Jünger resume e ilustra el equívoco de los signos que determinaron el colapso de la cultura alemana en lo que hoy se conviene en llamar la *época fascista*.

Una Generación Polémica

Oswald Spengler formó parte de una generación europea que inició su vida *polémicamente*: luchando, de un modo y otro, con las ideas, formas y escrituras dominantes en el siglo XIX. Esta hostilidad radical con la centuria pasada no fue, sin embargo, un gesto gratuito de un grupo de pensadores, escritores y artistas “iconoclastas” sino, en rigor, una conclusión necesaria de la profunda crisis de la sociedad moderna y de sus estructuras institucionales, conceptuales y formales. Para los hombres del siglo XIX se trató de ser, en todos los planos, *absolutamente moderno* (Rimbaud). Para los miembros de la generación de Spengler, en cambio, se trataba de ser “nada moderno y muy siglo XX” (Ortega).

Esta recusación generalizada del siglo XIX arrastraba, en consecuencia, una ruptura con las principales categorías del pensamiento de la ilustración que constituían su más íntimo soporte “ideológico”. “¿No es el siglo XIX, sobre todo en su final –preguntaba Nietzsche en su *Crepúsculo de los ídolos*– simplemente un siglo XVIII reforzado, *vuelto grosero*, es decir, un siglo de *décadence*? Gesto, sin duda, enfático, pero que ya había sido insinuado por la mayor parte de los decadentistas franceses, Flaubert, en efecto, con *Bouvard et Pécuchet*, había llevado a cabo una

cruel e irreverente parodia de la *Enciclopedia* y, a través de ella, del optimismo ilustrado en el poder omnímodo de la *raison*. La generación de Spengler fue, sin embargo, la primera en tener que afrontar la vida desde el ocaso de la modernidad y, por ende, desde el “descredito de la razón”, la quiebra de la fe en el progreso y la crisis del individuo autónomo.

En uno de sus escritos autobiográficos, Gottfried Benn describió la crisis de la modernidad como la *descomposición de una época*, entendiendo por ésta no sólo el término de un mundo histórico sino, asimismo, la liquidación histórica de un tipo concreto de vida humana: *l'homme de raison*. “La línea –precisaba Benn– que empezó tan magníficamente con el *cogito ergo sum* como vida soberana, que estaba sólo segura en el pensamiento, acaba horrorosamente en esta figura... inexpressablemente nihilista”. Crisis generalizada que, desde antes de la Primera Guerra Mundial, se irá acusando en las orientaciones antirracionalistas del pensamiento, en la multiplicación de los movimientos de vanguardia y en las tendencias antiliberales de importantes sectores sociales. Spengler fue, sin duda, uno de los pensadores que mejor resumió esa descomposición de una época.

“Aún nos encontramos –escribía en *Años de decisión*– en la era del racionalismo que empezó en el siglo XVIII y termina rápidamente en el siglo XX. Todos somos sus criaturas, sepámoslo o no, creámoslo o no... Es el tiempo en que cada uno sabe leer y escribir y quiere, por lo tanto, hablar y ‘saber todo mejor’. Este espíritu está poseído por conceptos –los nuevos dioses de este tiempo– y hace la crítica del mundo”. Para Spengler, esta crítica del mundo y, por ende, el proyecto utópico de reemplazarlo por otro mejor; es sólo la más arrogante pretensión de los intelectuales “desarraigados” de la vida. “En el fondo –precisaba–, el racionalismo no es más que crítica, y el crítico es lo opuesto al creador; deshace y reconstruye, concepción y nacimiento le son extraños. Por eso su obra es artificiosa e inerte: mata cuanto es verdadera vida”.

En su polémica con la sombra del *homme de raison* del siglo XVIII, Spengler, al igual que muchos de sus coetáneos, no se detiene ni contiene y pasa, fatal e irremediabilmente, de la crítica al racionalismo a la deserción irritada de la razón y, con ella, a justificar los más oscuros impulsos que la actividad racionalizadora del hombre moderno había logrado, de un modo u otro, dominar o controlar. Esto explica que *Años de decisión*, que debía ser continuado por un segundo tomo que jamás fue publicado, fuese mal recibido no sólo por los liberales sino, asimismo, por los nacionalsocialistas ya victoriosos. Para los primeros, en efecto, este libro de Spengler representaba un aporte doctrinario al nuevo orden prometido por Hitler. Para los segundos, en cambio, constituía una muestra de esa despreciable literatura de los *Kritikaster* que no podía ni debía ser tolerada, hasta el punto que, según el testimonio aportado por Friedrich Percyval Reck-Malleczewen en su *Diario*, poco faltó para que convirtiese a Spengler en un mártir.

En las páginas de *Años de decisión* se alternan, sin embargo, la visión certera de un pensador adiestrado en mirar el horizonte más lejano y la fatua irritación del intelectual al que nadie escucha sus razones y argumentos. Algún día, cuando el “profetismo” de Spengler sea analizado a la luz de la historia reciente de Europa, más de algún exponente de la “ciencia alemana” deberá, posiblemente enrojecer de vergüenza. La mayor parte de sus detractores académicos no vio, en efecto, esa oscura zona de peligro en que se encontraba Alemania cuando apa-

reció *Años de decisión*. Este libro, justamente, no es sino el desarrollo de una conferencia dictada por Spengler en 1929, en Hamburgo, bajo el sintomático título de "Alemania en peligro". Basta observar hoy el mapa político europeo para comprobar la "mirada a distancia" del autor: "Yo hablo aquí de Alemania, que en la tormenta de los hechos reales está más amenazado que cualquier otro país, y cuya existencia está, en la acepción terrorífica de la palabra, en peligro".

El profetismo de Spengler no fue un gesto solitario

Igual tendencia predictiva se encuentra, en efecto, en los escritos de algunos de sus coetáneos más significativos. "Si alguien —observaba Ortega— quisiera ocuparse en reunir datos para una historia de las profecías históricas, se encontraría en seguida, sin necesidad de vastas investigaciones, con que la profecía ha sido lo normal. Esta tendencia explicaría que, con alguna regularidad, el curso histórico del siglo xx haya sido anticipado no sólo por los pensadores de la generación de Spengler sino, además, por algunos de sus más importantes novelistas: Kafka, Musil o Broch. Si después de la segunda guerra, por ejemplo, la obra de Kafka pudo ser leída como una alegoría premonitoria de la historia acabada de vivir, fue porque, sin duda, la conciencia crítica de la presente era, para toda su generación, inseparable de la *necesidad* de ir siempre *más allá* del horizonte inmediato de toda presencia.

No es, pues, un azar que las obras (filosóficas, literarias, pictóricas y musicales) de los hombres de esa generación sean hasta hoy los puntos de referencia forzosos para comprender la historia del siglo xx. Las obras culturales están, desde luego, siempre circunstanciadas, pero los problemas, desequilibrios e incertidumbres a que, de un modo u otro *respondían* tienen diferentes coeficientes de perdurabilidad que permiten que esas obras prolonguen su vigencia histórica más allá de la situación en que fueron pensadas, imaginadas y ejecutadas.

Hoy se podría sostener, sin forzar el parto, que las orientaciones más decisivas del siglo xx fueron configuradas, en casi todos los planos, por los miembros de esa generación polémica de la que formó parte Spengler. Fue ella, en efecto, la que después de recusar radicalmente el pasado que recibió del siglo xix, propuso e impuso las preguntas más radicales que hoy todavía adelantamos al futuro desde la *intemperie* (planetaria) de nuestro tiempo.

El Ensayista

En el prólogo a la segunda edición de *La decadencia de Occidente*, y aludiendo a las críticas formuladas al primer tomo de su libro, Spengler subrayó el hecho de que la mayor parte de sus detractores no tomaron suficientemente en serio el carácter de *ensayo* ("primer ensayo") de la obra, y, por ende, no supieron ponderar sus contradicciones "internas" y su horizonte *incompleto*.

Esta observación de Spengler es, en rigor, *pertinente*.

Desde la publicación de *La decadencia de Occidente*, Spengler ha sido, en efecto, abordado de diferentes maneras: como filósofo, historiador, ideólogo político, sociólogo o, frecuentemente, *dilettante*. Ninguna de estas imágenes es, desde luego, inocente, sino, al contrario, cada una de ellas implica siempre un "partido tomado" previamente.

Señalemos, sin embargo, que Spengler no fue, en rigor, el hombre de una ciencia, ni tampoco un académico, en el sentido del intelectual *enclaustrado* en la enseñanza superior, ni siquiera un *homme de lettres* en la acepción que, desde el siglo XVIII francés, se impuso en toda Europa. Si algún “título” invocó para definir su *función* intelectual, éste fue el de *pensador* (“denker”), al que vuelve, una y otra vez, en sus escritos.

“Un pensador –decía en el prólogo aludido– es un hombre cuyo destino consiste en representar simbólicamente su tiempo por medio de sus intuiciones y conceptos personales. No puede elegir. Piensa como tiene que pensar, y lo verdadero para él es, en último término, lo que con él ha nacido”.

Se podrá, sin duda, discutir esta caracterización del *pensador* ofrecida por Spengler, pero, a la vez, no se podría negar que ella corresponde, en lo esencial, a la *función* que, desde Montaigne a nuestros días, ha cumplido siempre el *ensayista*. No todo lo que hoy se autodenomina *ensayo*, lo es en verdad, ni depende regularmente de su autor que lo sea o no lo sea. La adopción del vocablo *essai* por Montaigne, en las postrimerías del siglo XVI, implicaba una tácita referencia polémica con las formas discursivas a la fecha dominantes. Parecía, a primera vista, un título menor, un género, por así decirlo, “chico”, como lo señalaba, en 1598, Sévole de Sainte-Marthe en sus *Elogios de los hombres ilustres*, al lamentar que Montaigne hubiese reunido su “docta variedad de materias” bajo “este modesto título de *Essais*”.

Exagium es el acto de *pesar algo* y el vocablo “ensayo” –como lo ha subrayado Julián Marías– está emparentado con *exigere* y con *examen*, y, semánticamente, con *pensar* (pesar) y *pensamiento*.

Esta primera aproximación permite (o espero que permita) aprehender el sentido último de la caracterización de Spengler de la figura, siempre esquiva, del *pensador* y su eventual desdoblamiento en la figura del *ensayista*.

Este posible *desdoblamiento* puede ser probado, sin embargo, recurriendo al juvenil escrito de Gyorgy Lukács que sirve de pórtico a *El alma y las formas*: “Sobre la esencia y forma del ensayo. Carta a Leo Popper”. En este escrito, ilustraba la posición del ensayista con la de Schopenhauer que, mientras esperaba alcanzar a la cerrada “perfección” de una obra sistemática, iba escribiendo sus *Paregas*. El *ensayo* sería, de este modo, la *forma* de todo pensador que no habiendo llegado aún al “tiempo del sistema”, va *adelantando* o, más exactamente, *pre-cursando* las preguntas que lo anuncian o preludian. De ahí, pues, que Lukács lo describa como el “tipo puro del precursor”.

Pre-cursar es cursar anticipadamente, *adelantarle* al futuro algunas preguntas *radicales*: es echar pie en lo que no es aún todavía, pero que, de una manera u otra, esta ya *ahí*, opresiva o promisoriamente. Este movimiento fue ya anunciado por Montaigne cuando, en el primer libro, capítulo tercero de los *Essais*, propuso la concepción del hombre que constituye una genial anticipación de la antropología existencial del siglo XX. *Nous ne sommes* –decía– *jamais chez nous, nous sommes toujours au delà. La crainte, le désir, l'esperance nous enlacent vers l'avenir.*

Lo que define, en consecuencia, al ensayista son las preguntas que *arriesga* al porvenir y que, casi siempre, encubre o enmascara bajo el aspecto de una digresión *ocasional* sobre una situación presente (o pasada), una obra o una forma de vida ya existente. Este enmascaramiento fue lo que Lukács llamó certeramente la *ironía* esencial del ensayo. *Eironeia* quería decir para los griegos casi lo mis-

mo que nosotros llamamos *disimulo*, y derivaba de *éromai* (yo pregunto). El ensayo sería, de este modo, una *interrogación enmascarada* que adelanta el pensador al porvenir.

Esta segunda aproximación permite, en principio, responder a una cuestión planteada por Theodor W. Adorno en su escrito *Spengler tras el ocaso*. “La fuerza de Spengler –decía– se patentiza al comparar algunas de sus tesis con los acontecimientos posteriores. Consiguientemente, habría que investigar cuáles son las fuentes de esa fuerza de que goza la filosofía cuyas deficiencias teoréticas y empíricas son tan obvias”.

La justeza de algunas predicciones políticas de Spengler no son, en modo alguno, fortuitas sino, como lo ha señalado Manfred Schröter, responden a una de las cuatro tendencias fundamentales de sus escritos. No todas ellas, es cierto, son estrictamente *personales* de Spengler sino que, frecuentemente, como lo indicaron Ortega y Reck-Malleczewen, forman parte del patrimonio ideológico de su generación. El propio Spengler jamás ocultó el carácter, por así decirlo, transpersonal de algunos de sus pensamientos.

“Una idea históricamente necesaria, una idea que no cae en una época, sino que *hace época* –decía– es sólo en un sentido limitado propiedad de quien la engendra. Pertenece al tiempo; actúa inconscientemente en el pensamiento de todos, y sólo su concepción personal, contingente, sin la cual no sería posible ninguna filosofía, es, con sus flaquezas y sus ventajas, lo que constituye el sino –y la buena fortuna– de un individuo”.

Esta apelación al *sino* de un pensador implica, sin embargo, una concepción del mundo en la que cada época es vista como un *estadio necesario* en el curso histórico de una civilización y que, a su vez, impone al pensador la función de develar y de formular la “lógica de la historia” de todo aquello que transcurre confusa y contradictoriamente. De allí que Spengler pudiese, al presentar *La decadencia de Occidente*, afirmar que ésta no proponía una filosofía más, entre otras muchas posibles, sino *la* filosofía de nuestro tiempo. Esta apelación a su *sino* personal y al curso fatal de la historia, que le sirve de fundamento, lo mantendrá Spengler hasta sus últimos escritos políticos.

El tono *oracular* empleado por Spengler parecería ser, en principio, incompatible con la *función*, interrogativa que lleva a cabo el ensayista. Esta aparente “incompatibilidad” se desvanece, sin embargo, cuando se atiende al hecho que en todo discurso histórico –como lo ha advertido Roland Barthes– la *fricción* entre el tiempo “historiado” y el tiempo del historiador suele, algunas veces, traducirse en una multiplicación de “signos explícitos de enunciación” que, al remitir al presente del narrador histórico, tienden “a restituir, aunque no fuera sino por reminiscencia o nostalgia, un tiempo complejo, paramétrico, no lineal, cuyo espacio profundo recordará el tiempo mítico de las viejas cosmogonías ligado por esencia a la palabra del poeta o del adivino”.

Pienso que es (parcialmente por lo menos) el caso de Spengler.

Si las preguntas, en efecto, que el ensayista adelanta hacia el futuro *desbordan* siempre las posibilidades de respuesta, de todos los sistemas y formas de pensamiento “institucionalizados” en una época o período determinado, es porque, de un modo u otro, esos sistemas y formas se han vuelto *problemáticos*. Un sistema de pensamiento se torna problemático cuando es incapaz de responder a los “nuevos hechos” que arroja el curso de la historia, y deja al hombre literalmente

sin saber *a qué atenerse*. Una forma, por su parte, se vuelve problemática cuando la *realidad* que ocupa al artista o al escritor rebasa al código que rige a dicha forma.

El ensayista es, justamente, aquel pensador que, en vez de intentar reparar (o remendar) la fractura abierta, la extrema hasta sus últimas consecuencias posibles. “Cuando algo se ha hecho problemático –decía Lukács a Leo Popper–, y este modo de pensar el ensayo y su exposición no lo ha devenido, sino que lo ha sido siempre, la salvación no puede venir sino de la radicalización extrema de la misma problematización: de una marcha radical hacia el término de toda problemática”.

El ensayo parecería ser, en consecuencia, una estructura “discursiva” que se origina regularmente en la periferia de una *visión del mundo*: una forma limítrofe que, en conflicto con la estructura y los contenidos de esa visión del mundo, está siempre forzada a ir *más allá* de ella, a *despensarla*, para poder interrogar lo aún no pensado ni vislumbrado, hasta hacer de la paradoja o, más exactamente, de la *herejía*, –como decía Theodor W. Adorno– su “más íntima ley formal”. El crédito mayor de un ensayista consiste, por consiguiente, en la posteridad de sus preguntas.

Cuando Spengler anuncia (oracularmente) que es capaz de ver *más lejos* que otros, está, en verdad, enunciando en otro registro lo mismo que Ortega cuando afirma que “tenemos el deber de presentir lo nuevo” o que Adorno cuando determina que “el objeto del ensayo es lo nuevo en tanto que lo nuevo”.

En las épocas satisfechas de sí mismas, en los “tiempos de seguridad”, el horizonte parece siempre despejado y el futuro es visto como el carril por donde la seguridad presente se irá deslizando indefinidamente. En esos tiempos suelen ignorarse las fracturas y olvidarse los “malos recuerdos”. En los tiempos en los que, al contrario, el futuro se torna incierto, surge la nostalgia de una “edad de oro” ya perdida y, a la vez, un pensamiento *vigilante* que se empeña en anticipar cada jugada del tiempo que viene. La primera constituye, por así decirlo, una moral “decadentista” y el segundo, al contrario, un comportamiento matinalista, alboral, porvenirista.

Fragmentario Póstumo

En una nota descolgada, en 1922, al capítulo primero del segundo tomo de *La decadencia de Occidente*, Oswald Spengler advertía: “lo que indico en las páginas siguientes está tomado de un libro de metafísica, que me propongo publicar en breve”. Casi diez años después, al prologar *El hombre y la técnica*, vuelve a referirse a *ese* libro y precisa que se trata de una obra destinada a “superar filosófica e históricamente a *La decadencia de Occidente*”. La sorpresiva muerte de Spengler (1936), los graves acontecimientos mundiales que la siguieron y, finalmente, la pérdida irreparable de un importante número de sus escritos durante los saqueos que acompañaron al colapso de Alemania, postergaron, hasta 1965, la publicación de la última obra del pensador alemán. Esta apareció bajo el título de *Preguntas originarias –Urfragen–*, y comprende un conjunto de fragmentos ordenados en doce secciones por Anton Mirko Koktanek, de acuerdo al plan establecido por Spengler cuarenta años antes.

El carácter fragmentario de este libro no es, sin embargo, un rasgo accidental. La elección *formal* de una escritura *fragmentada* no ha sido nunca, en efecto, fortuita o caprichosa: no lo fue para Pascal en el siglo xvii, ni tampoco lo fue en el xviii para Vauvenargues, Chamfort y Lichtenberg, ni mucho menos lo fue para Nietzsche en el xix. No podría serlo, en consecuencia, para Spengler en este siglo, en el que la escritura *fragmentada* ha llegado a ser, justamente, uno de los rasgos más pertinentes del *ensayo* contemporáneo. En todo escrito fragmentado –como lo ha subrayado Maurice Blanchot– siempre se imbrican el proyecto (anhelo o deseo) de un libro *total* y la confesión atormentada de una *dificultad* de llegar a aprehender un objeto que, de un modo u otro, se sustrae, se enmascara o se *quiebra*.

Ya Paul Bourget, al analizar en las postrimerías del siglo pasado el problema de la *decadencia* en Baudelaire, intentó explicar el proceso de “fragmentación” de una forma (o, si se quiere, de una *escritura*) como un signo del proceso de “descomposición” –hoy diríase, con mayor precisión, de *atomización*– de la sociedad burguesa a partir de 1848. Toda escritura fragmentada constituía una modalidad de un fenómeno que Bourget llamó *estilo de la decadencia*, y que Nietzsche, a partir del ensayista francés, describió certeramente como una sustracción o pérdida progresiva del *conjunto* o, si se quiere, de la *totalidad*.

En su introducción a *Preguntas originarias*, Anton Mirko Koktanek no solamente ha descrito la historia de la “composición” de este libro sino, asimismo, la historia de las *dificultades* que afrontó Spengler al escribirlo. “Escribir un libro para los demás –decía– me resulta un terrible tormento”. “Si prefiero el aforismo –apuntaba en otra nota– es debido a mi incapacidad para concluir grandes obras”. Estas confesiones no dejan de estar emparentadas internamente con los padecimientos *formales* de Flaubert, Nietzsche, Valéry o Kafka: con esa radical *dificultad* para aprehender un *conjunto* que, de un modo u otro, siempre se sustrae o, más exactamente, se quiebra en innumerables partículas. El carácter fragmentario del último libro de Spengler no es, pues, fortuito, sino, al contrario, ilustra esa conexión interna que señala, en nuestros días, Kostas Axelos cuando afirma que la escritura *fragmentada* es la que corresponde “al mundo de la *totalidad* fragmentada”.

Cuando Spengler confesaba el “terrible tormento” que le producía escribir para *los demás*, estaba, en verdad, apuntando a una experiencia extrema que ya había sido descrita por Nietzsche: la de escribir para alguien que, al no estar *todavía* ahí, era *nadie*, para un lector posible (utópico), pero aún *ausente*.

En 1886, al prologar *Aurora*, Nietzsche apelaba, en efecto, a sus eventuales lectores para que leyesen ese libro sin prisa alguna, de manera que su recepción se ajustara al *lento* de su composición. Ni la obra, ni los problemas que ella proponía –argumentaba Nietzsche– tenían algún “apuro”, sino, más bien, exigían un “silencioso trabajo con las palabras”. El solitario pensador de Sils-María no esperaba, en verdad, ser comprendido por sus contemporáneos, pero, a la vez, no dejó nunca de esforzarse en lograr una escritura que le permitiese ir *más allá* de su época: ir *más allá* de la decadencia, del tiempo nulo del *nihilismo*, y esa escritura no podía ser otra que una escritura fragmentada, (re)concentrada y tensa. “Crear cosas –decía al término de *IncurSIONES de un intempestivo*– en las que el tiempo en vano intentará hincar sus dientes; esforzarse por lograr, en la forma, en la

sustancia, una pequeña inmortalidad. El aforismo, la sentencia, en la que soy el primer maestro entre alemanes, son las formas de la 'eternidad'; es mi ambición decir en diez frases lo que todos dicen en un libro —lo que todos los demás *no* dicen en un libro”.

Spengler es un pensador que se sitúa en esa línea que, a partir de Heidegger, hoy se reconoce como la *posteridad de Nietzsche*. Su nietzscheísmo, sin embargo, no es un gesto discipular, una confesión “escolar”, sino, más bien, el esfuerzo de prolongar el horizonte reconocido por Nietzsche. Este esfuerzo se acusa más en el fragmentario de *Preguntas originarias*, que en la prosa torrentosa de *La decadencia de Occidente*. El predominio que, regularmente, tienen en ésta las “unidades indiciales” (Barthes), la aproximan a un discurso “simbólico” en el que cada una de las “colecciones” de sucesos enunciados remiten siempre a un significado único: la decadencia (irreparable) de Occidente.

El mismo título dado por Spengler a su último libro indica, en cambio, un posible cambio de punto de vista: *Urfragen*—decía Spengler—son todas aquellas preguntas extremas que, al no haber tenido jamás una respuesta definitiva, el hombre no dejará nunca de formularse, y que constituyen la “razón de ser de la metafísica.” Preguntas “originarias” que, al apuntar siempre *más allá* de toda respuesta sistematizada e institucionalizada, encuentran en una escritura *fragmentada* la forma más pertinente para “iluminar” (intermitentemente) la *totalidad* perdida.

Esto explicaría —como lo sugiere Anton Mirko Koktanek— que Spengler, al intentar “superar” la estructura filosófica e histórica de *La decadencia de Occidente*, no haya podido encontrar otra salida formal que un fragmentario —es decir, un libro que comienza y termina en cada página, como decía certeramente Nisard al referirse a los *Ensayos* de Montaigne.

Trazo Inconcluso

Si hubiese que subrayar un rasgo común a los principales ensayistas del siglo xx —aún en aquellos que, como Walter Benjamin, defendieron la posibilidad utópica de un *mundo mejor*—, éste sería, sin duda, el (*a*)*progresismo*. En la mayor parte de ellos, en efecto, se acusa una radical sustracción de la creencia o fe en el progreso lineal de la historia mundial.

Esta crisis del progresismo moderno, a la que Alois Dempf dedicó, en 1947, su importante libro *La crisis de la fe en el progreso*, es uno de los supuestos no sólo del ensayo sino, en general, de la creación conceptual e imaginaria de nuestros días. Hoy resulta difícil encontrar un pensador o escritor que se autoprocleme, como ocurría hasta hace medio siglo, *progresista*. También es poco probable tropezarse con alguno que, como algunos reaccionarios del siglo xix, se declare *antiprogresista*.

El (*a*)*progresismo* es solo el hueco dejado por la fe en el progreso al volatilizarse: es una pura carencia, y no un alegato a favor o contra el progreso. Este alegato fue, en cambio, frecuente en el siglo pasado, cuando a raíz del fracaso (parcial) de la promesa utópica que escenificó la Revolución Francesa, se comenzó a recusar el poder de la *raison*. El *antiprogresismo* decimonónico fue sólo una imagen deformada, por el rencor o el desencanto, de la audaz idea moderna que

Condorcet codificó y aplicó en su admirable *Esbozo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano*.

A comienzos de este siglo, casi en todas partes, la fe en el progreso era sólo una sombra. Nadie veía en ella otra cosa que una ilusión, un engaño o una máscara. En 1960, en las páginas iniciales de *Para entrar en el siglo xx*, Jean Du-vignaud retrotraía a la Primera Guerra Mundial el “descubrimiento” de que la *idea* del progreso era sólo una droga intelectual. Basta, sin embargo, recordar los *presagios* de Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont o Nietzsche para corregir, en medio siglo por lo menos, este cálculo. La primera guerra sólo ilustró lo que se venía anunciando desde hacía tiempo atrás. Fue, sin embargo, sólo después de ella que esos anuncios se convirtieron en *tópicos*, es decir, en lugares comunes que el hombre de la calle repetía sin percatarse, por lo regular, que estaba, en verdad, *repetiendo*.

Fue así como *La decadencia de Occidente*, cuyo proyecto había sido elaborado por Spengler antes del conflicto, se redujo a un título y éste, a su vez, a una máscara. Hoy, cuando la actitud del hombre de las postrimerías del siglo xx frente al futuro vuelve a oscilar entre el *miedo* y la *esperanza*, el libro de Spengler recobra, en medio de las amenazas de un colapso planetario, todo su valor como un ensayo de repensar la historia universal sin auxilios de la Divina Providencia, el progreso o el Espíritu Absoluto. Todo aquel que haya enfrentado alguna vez el espectáculo de las ruinas –confesaba Ernst Jünger– ha sentido imponerse como una certeza la visión (trágica) de la historia acuñada por Spengler, pero, a la vez, todo aquel que haya profundizado en esa certeza redescubre, contra el “profeta” del ocaso de Occidente, que el hombre es ese animal utópico que se reinventa a sí mismo después de cada fracaso.

(*Mapocho*, N^o 35, primer semestre de 1994, págs. 9-21).

INDICE

PRÓLOGO	9
El gesto Barrès	11
<i>Il mestiere di vivere</i>	13
Preferencias + Indiferencias	15
Ernst von Salomon	17
Juan Denisovich	19
Lecturas	21
El lector como utopía	23
Escritura conmemorativa	25
La promesa utópica	27
La otra desilusión	29
El enigma Sorel	31
Presencia de Teófilo Cid	33
Los intelectuales	35
Si hablara Joaquín	37
Ensayo y herejía	39
La lógica oculta	41
La explosión bibliográfica	43
Una amistad	45
La escritura ocular	47
Allende: una novela	49
Espacios	51
Encuesta a la nada	53
Larga distancia	55
El ejemplo de Valéry	57
El dios salvaje	59
Paulhan: último mandarín	61
Nacionalismo literario	63
Una experiencia grata	65
Mesa de trabajo	67
Alone: historia personal	69
Vivir / Escribir	71
Confesión crítica	73
De la <i>nota</i>	75
Una vida: María Flora Yáñez	77
Benjamín Subercaseaux, ensayista	79
Casa-fantasma	81
Joaquín Edwards Bello, <i>Memorias</i>	83
Vida, forma y ensayo	85

Flaubert: el combate por la frase exacta	87
Discurso en la Academia	89
La burguesía chilena	91
Mishima: el samurai imposible	93
La conquista de América	97
Espacio Georges Bataille	99
Montaigne hoy	103
Caillois o la extraña fascinación por las piedras	107
Un libro precursor: <i>El alma y las formas</i>	111
De la revolución al romanticismo	117
Islas del tesoro	121
Roland Barthes: una escritura encarnada	123
Trazos sobre Oswald Spengler	131

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS
BIBLIOTECA NACIONAL

PUBLICACIONES DEL CENTRO DE INVESTIGACIONES
DIEGO BARROS ARANA
1990 - 1997

- Revista *Mapocho*, N° 29, primer semestre (Santiago, 1991, 150 págs.).
Revista *Mapocho*, N° 30, segundo semestre (Santiago, 1991, 302 págs.).
Revista *Mapocho*, N° 31, primer semestre (Santiago, 1992, 289 págs.).
Revista *Mapocho*, N° 32, segundo semestre (Santiago, 1992, 394 págs.).
Revista *Mapocho*, N° 33, primer semestre (Santiago, 1993, 346 págs.).
Revista *Mapocho*, N° 34, segundo semestre (Santiago, 1993, 318 págs.).
Revista *Mapocho*, N° 35, primer semestre (Santiago, 1994, 407 págs.).
Revista *Mapocho*, N° 36, segundo semestre (Santiago, 1994, 321 págs.).
Revista *Mapocho*, N° 37, primer semestre (Santiago, 1995, 271 págs.).
Revista *Mapocho*, N° 38 segundo semestre (Santiago, 1995, 339 págs.).
Revista *Mapocho*, N° 39, primer semestre (Santiago, 1996, 271 págs.).
Revista *Mapocho*, N° 40 segundo semestre (Santiago, 1996, 339 págs.).
Revista *Mapocho*, N° 41 primer semestre (Santiago, 1997, 253 págs.).
Gabriela Mistral, *Lagar II* (Santiago, 1991, 172 págs.).
Gabriela Mistral, *Lagar II*, primera reimpresión (Santiago, 1992, 172 págs.).
Roque Esteban Scarpa, *Las cenizas de las sombras* (Santiago, 1992, 179 págs.).
Pedro de Oña, *El Ignacio de Cantabria*, edición crítica de Mario Ferreccio P. y Mario Rodríguez (Santiago, 1992, 441 págs.).
La época de Balmaceda. Conferencias (Santiago, 1992, 123 págs.).
Lidia Contreras, *Historia de las ideas ortográficas en Chile* (Santiago, 1993, 416 págs.).
Fondo de Apoyo a la Investigación 1992, *Informes*, N° 1 (Santiago, julio, 1993).
Fondo de Apoyo a la Investigación 1993, *Informes*, N° 2 (Santiago, agosto, 1994).
Fondo de Apoyo a la Investigación 1994, *Informes*, N° 3 (Santiago, diciembre, 1995).
Fondo de Apoyo a la Investigación 1995, *Informes*, N° 4 (Santiago, marzo, 1997).
Julio Retamal Ávila y Sergio Villalobos R., *Bibliografía histórica chilena. Revistas chilenas 1843 - 1978* (Santiago, 1993, 363 págs.).
Publio Virgilio Maron, *Eneida*, traducción castellana de Egidio Poblete (Santiago, 1994, 425 págs.).
José Ricardo Morales, *Estilo y paleografía de los documentos chilenos (siglos XVI y XVII)* (Santiago, 1994, 117 págs.).
Oreste Plath, *Olografías. Libro para ver y crear* (Santiago, 1994, 156 págs.).
Hans Ehrmann, *Retratos* (Santiago, 1995, 163 págs.).
Soledad Bianchi, *La memoria: modelo para armar* (Santiago, 1995, 275 págs.).
Patricia Rubio, *Gabriela Mistral ante la crítica: bibliografía anotada* (Santiago, 1995, 437 págs.).
Juvencio Valle, *Pajarería chilena* (Santiago, 1995, 75 págs.).
Graciela Toro, *Bajo el signo de los aromas. Apuntes de viaje a India y Paquistán* (Santiago, 1995, 163 págs.).

Colección Fuentes para el estudio de la Colonia

- Vol. I Fray Francisco Xavier Ramírez, *Coronicón sacro-imperial de Chile*, transcripción y estudio preliminar de Jaime Valenzuela Márquez (Santiago, 1994, 280 págs.).
Vol. II *Epistolario de don Nicolás de la Cruz y Bahamonde. Primer conde de Maule*, prólogo, revisión y notas de Sergio Martínez Baeza (Santiago, 1994, 300 págs.).

Vol. III *Protocolos de los escribanos de Santiago. Primeros fragmentos 1559 y 1564-1566*, transcripción paleográfica de Álvaro Jara H. y Rolando Mellafe R., introducción de Álvaro Jara H. (Santiago 1995-1996, en prensa), dos tomos.

Colección Fuentes para la historia de la República

Vol. I *Discursos de José Manuel Balmaceda*. Iconografía, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1991, 351 págs.).

Vol. II *Discursos de José Manuel Balmaceda*. Iconografía, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1991, 385 págs.).

Vol. III *Discursos de José Manuel Balmaceda*. Iconografía, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1992, 250 págs.).

Vol. IV *Cartas de Ignacio Santa María y su hija Elisa*, recopilación de Ximena Cruzat A. y Ana Tironi (Santiago, 1991, 156 págs.).

Vol. V *Escritos del padre Fernando Vives*, recopilación de Rafael Sagredo (Santiago, 1993, 524 págs.).

Vol. VI *Ensayistas proteccionistas del siglo XIX*, recopilación de Sergio Villalobos R. y Rafael Sagredo B. (Santiago, 1993, 315 págs.).

Vol. VII *La "cuestión social" en Chile. Ideas y debates precursores (1804-1902)*, recopilación y estudio crítico de Sergio Grez T. (Santiago, 1995, 577 págs.).

Vol. VIII *Sistema carcelario en Chile. Visiones, realidades y proyectos (1816-1916)*, compilación y estudio preliminar de Marco Antonio León León (Santiago, 1996, 302 págs.).

Colección Sociedad y cultura

Vol. I Jaime Valenzuela Márquez, *Bandidaje rural en Chile central, Curicó, 1850-1900* (Santiago, 1991, 160 págs.).

Vol. II Verónica Valdivia Ortiz de Zárate, *La Milicia Republicana. Los civiles en armas, 1932-1936* (Santiago, 1992, 132 págs.).

Vol. III Micaela Navarrete, *Balmaceda en la poesía popular 1886-1896* (Santiago, 1993, 126 págs.).

Vol. IV Andrea Ruiz-Esquide F., *Los indios amigos en la frontera araucana* (Santiago, 1993, 116 págs.).

Vol. V Paula de Dios Crispi, *Inmigrar en Chile: estudio de una cadena migratoria hispana* (Santiago, 1993, 172 págs.).

Vol. VI Jorge Rojas Flores, *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)* (Santiago, 1993, 190 págs.).

Vol. VII Ricardo Nazer Ahumada, *José Tomás Urmeneta. Un empresario del siglo XIX* (Santiago, 1994, 289 págs.).

Vol. VIII Álvaro Góngora Escobedo, *La prostitución en Santiago (1813-1930). Visión de las élites* (Santiago, 1994, 259 págs.).

Vol. IX Luis Carlos Parentini Gayani, *Introducción a la etnohistoria mapuche* (Santiago, 1996, 136 págs.).

Vol. X Jorge Rojas Flores, *Los niños cristaleros: trabajo infantil en la industria. Chile 1880-1950* (Santiago, 1996, 136 págs.).

Vol. XI Josefina Rossetti Gallardo, *Sexualidad adolescente: un desafío para la sociedad chilena* (Santiago, 1997, 304 págs.).

Biblioteca Escritores de Chile

Vol. I *Alone y los Premios Nacionales de Literatura*, recopilación y selección de Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 1992, 338 págs.).

Vol. II *Jean Emar, escritos de arte. 1923 - 1925*, recopilación e introducción de Patricio Lizama (Santiago, 1992, 170 págs.).

Vol. III *Vicente Huidobro, textos inéditos y dispersos*, recopilación, selección e introducción de José Alberto de la Fuente (Santiago, 1993, 254 págs.).

- Vol. iv *Domingo Melfi. Páginas escogidas* (Santiago, 1993, 128 págs.).
- Vol. v *Alone y la crítica de cine*, recopilación y prólogo de Alfonso Calderón (Santiago, 1993, 204 págs.).
- Vol. vi *Martín Cerda. Ideas sobre el ensayo*, recopilación y selección de Alfonso Calderón y Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 1993, 268 págs.).
- Vol. vii *Alberto Rojas Jimenez. Se paseaba por el alba*, recopilación y selección de Oreste Plath, coinvestigadores Juan Camilo Lorca y Pedro Pablo Zegers (Santiago, 1994, 284 págs.).
- Vol. viii *Juan Emar, Umbral*, nota preliminar, Pedro Lastra; biografía para una obra, Pablo Brodsky (Santiago, 1995-1996, c + 4.134 págs) cinco tomos.
- Vol. ix *Martín Cerda. Palabras sobre palabras*, recopilación Alfonso Calderón y Pedro Pablo Zegers, prólogo de Alfonso Calderón (Santiago, 1997, 152 págs.).

Colección de antropología

- Vol. i Mauricio Massone, Donald Jackson y Alfredo Prieto, *Perspectivas arqueológicas de los Selk'nam* (Santiago, 1993, 170 págs.).
- Vol. ii Rubén Stehberg, *Instalaciones incaicas en el norte y centro semiárido de Chile* (Santiago, 1995, 225 págs.).
- Vol. iii Mauricio Massone y Roxana Seguel (compiladores), *Patrimonio arqueológico en áreas silvestres protegidas* (Santiago, 1994, 176 págs.).
- Vol. iv Daniel Quiroz y Marco Sánchez (compiladores), *La isla de las palabras rotas* (Santiago, 1997, 260 págs.).

Colección Imágenes del patrimonio

- Vol. i. Rodrigo Sánchez R. Y Mauricio Massone M., *La Cultura Aconcagua* (Santiago, 1995, 61 págs.).

Se terminó de imprimir esta primera edición,
de quinientos ejemplares,
en el mes de octubre de 1997
en la Imprenta de la Biblioteca Nacional,
Av. Libertador Bernardo O'Higgins 651.
Santiago de Chile