



Para Carlos Enrique Ruiz  
con todo el aprecio de  
Cruzato Ariza



REVISTA **aleph** ISSN 0120-0216  
Nº 58  
julio/septiembre 1986

5 Mars 1986

L'AMBASSADEUR DE FRANCE

EN COLOMBIE

très heureux d'exprimer à Monsieur  
le Professeur Carlos-Enrique Ruiz  
et à son excellente Revue *Aléphi*  
tous les vœux qu'il forme pour  
son bonheur et son succès. Cela a  
été pour moi un vif plaisir que  
de lire ces études si différentes  
(par exemple sur la relation entre  
Art et Géométrie), ces essais si  
pertinents (par exemple sur  
Nietzsche, Octavio Paz ou Garcia  
Marquez) et le beau poème d'  
Eduardo Gomez.

Bien attentivement et  
fidèlement

Votre

Pierrefeuille —

ISSN 0120 - 0216  
resolución n' 00781 mingobierno

**aleph**

carlos enrique ruiz  
director

apartado aéreo 1080  
manizales - colombia

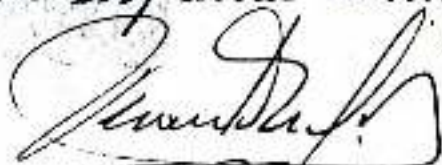
Sólo de fuego

Sólo de fuego. Por la noche herido.  
Ulrido, angustia y estremecimiento.  
Chacal furioso. Corazón mordido.  
Blasfemia rota sobre el parimento.

Sólo de fuego. Yo desfallido.  
Rebeldes y solo. Lumea insuficiente.  
Nada valen los muros. Yo he blandido  
mi espada de soberbio combatiente.

Sólo de fuego. Sé que nada tengo.  
Que levanto mis manos tormentosas,  
y ante nada, ni nadie, me detengo.

Sólo de fuego. Veo la envolvente  
candela de cenizas azarosas  
levantar sus infiernos en mi frente.



De "Cantando en la Ceniza" para la revista A Lepi.

# La función humanística de la Filosofía (\*)

En las reuniones preliminares para este Encuentro, se propuso como uno de los temas del mismo, el de la función humanística de la filosofía, presentado en términos de la necesidad de recuperar dicha función y de integrarla a los programas vigentes. El alcance y las consecuencias de esta formulación ameritan un análisis de los presupuestos teóricos en que se basa, con el fin de allegar elementos para su discusión.

En primer lugar, considero indispensable una aclaración del término "humanismo", que pueda ayudarnos a situar las diferentes posiciones en torno a la propuesta. Comencemos con una breve reseña histórica. "Humanitas" es la palabra acuñada por los romanos para designar *cultura* en contraposición a barbarie. Friedrich, al caracterizar el contexto original de la palabra, lo describe así: "La convicción griega de que el orden del habla es el orden del espíritu, se transformó también en una convicción romana. Dar a las propias fuerzas dirección y figura por medio de las formas modelo griegas: esto caracteriza una gran parte de las letras romanas. Y algo semejante es por esencia humanístico. De los romanos ha pasado el comportamiento humanístico como una forzosa ley de la formación de cultura al occidente cristiano". (1).

Hacia los siglos XI y XII aparece el llamado "humanismo pos-antiguo"; se trata de la invaluable labor realizada en los monasterios, gracias a la cual se preserva lo más importante de los textos latinos. Pero es sólo a partir del siglo XIV cuando sin perder su contenido semántico original, la palabra "humanismo" se especifica y se amplía de una manera que determina sustancialmente todas sus ulteriores concepciones. Primordialmente, se refiere a la reacción renacentista dirigida contra la decadente Universidad de fines del medioevo. La propuesta humanista designa también un retorno a los textos clásicos griegos y latinos; lo lleva a cabo, sin embargo, con el propósito de buscar en ellos aquellos elementos que permitieran la definición del ideal del hombre moderno. Esta corriente se opone decididamente al escolasticismo y a la enseñanza habitual del mismo a partir de sus comentaristas; enfatiza la dignidad humana, y la capacidad de las diferentes empresas cognoscitivas de encontrar la verdad independientemente de la sumisión a un orden trascendente. El renovado interés por los textos greco-latinos lleva a un cultivo especial de la filología y a una relectura de la Biblia que promueve su libre examen e interpretación. El humanismo renacentista coincide así en sus orígenes con la Reforma, y como ella, conlleva un carácter crítico y una intención renovadora. El término "humanismo" se restringe, entonces, por cuanto designa propiamente el estudio de los clásicos de la Antigüedad; se amplía, sin embargo, al constituirse en un proyecto cultural alternativo al medioeval, que presenta un nuevo ideal de sabiduría y un giro antropocéntrico en la comprensión del mundo y de la vida.

(\*) Ponencia leída en el I Encuentro Crítico Interuniversitario de Filosofía (1985), organizado por UNINCCA (Bogotá).

(1) Friedrich, H. "Humanismo occidental" en Humanismo occidental. Buenos Aires: Editorial Sur, 1973.

Los elementos aquí suscitadamente descritos perviven en las llamadas "filosofías humanistas" de la modernidad, y, contemporáneamente, en algunas versiones del existencialismo y del marxismo. A nivel teórico, se pierde la referencia a los modelos clásicos, enfatizándose el ideal, modificado, de la esencia de lo humano, y conservando una connotación general al orden cultural, especialmente en lo que concierne al problema de los valores.

Más recientemente, sin embargo, surge una acepción inédita del término "humanístico", según la cual se le opone a "científico", basada más bien en las aplicaciones de su sentido restringido como campo de estudios especiales. Respecto de su sentido original, dicha oposición resulta casi paradójica, en cuanto equivale a excluir a las ciencias de la idea general de cultura; quizás provenga de la famosa distinción decimonónica establecida por Dilthey entre "ciencias del espíritu" y "ciencias de la naturaleza", prolongada en la distinción actual entre ciencias humanas y ciencias naturales. En su formulación original, la distinción mencionada buscaba fundamentar la necesidad de propugnar métodos propios para las ciencias del hombre, que respetaran la autonomía de sus desarrollos teóricos sin subordinarla a los parámetros del paradigmático método científico. Existe, sin embargo, una nueva versión del humanismo que, a partir de esta diferencia, atribuye a las ciencias naturales y exactas, en conjunción con sus aplicaciones tecnológicas, efectos deshumanizantes. Se sostiene, entonces, que la filosofía está llamada a recuperar aquellos valores considerados propiamente "humanos" que el dominio científico ha desplazado.

Respecto de esta última caracterización, es pertinente recordar la crítica que en general hace Heidegger a todas las formas de humanismo, en su célebre escrito sobre este tema, calificándolas de "metafísicas", en un sentido peyorativo, por cuanto "presuponen todas la 'esencia' más universal del hombre como evidente"(2). La crítica enunciada es, sin duda, la que mejor acierta a mostrar lo problemático de las diferentes concepciones humanísticas: sin excepción, parten de una noción preconcebida de la naturaleza humana, y de los valores que mejor contribuyen a su realización y perfeccionamiento.

La consecuencia que aquí queremos sacar se aleja, sin embargo, de la posición a la que Heidegger pretende llegar, por considerar que en el escrito mencionado el autor termina, a pesar de todo, delineando un nuevo tratamiento de la "humanitas" desde una perspectiva ontológica diferente. Nos interesa señalar, más bien, un aspecto que la crítica heideggeriana destaca, con el propósito de llamar la atención sobre una de sus más importantes implicaciones prácticas: aquellas posiciones que pretenden erigirse en depositarias de la "verdadera" esencia humana y de los valores correspondientes constituyen, por lo general, espacios privilegiados para el fortalecimiento del dogmatismo y de la manipulación ideológica.

La somera revisión de algunos de los presupuestos del humanismo permite abocar el problema concreto que nos ocupa y que podría formularse así: Qué sentido puede tener actualmente, para nuestra práctica filosófica, la propuesta de la recuperación del humanismo y la de su integración a los programas institucionales? Me atrevo a pensar que la propuesta se inscribe dentro de aquella tendencia que pretende "humanizar" la ciencia y rescatar para la filosofía un papel que mejor pudiera calificarse de moralizante que de propiamente ético. Antes de proseguir, creo que sería pertinente pasar a otro tipo de consideraciones que permitan aclarar el contexto de la práctica filosófica actual, recordando, al menos en

---

(2) Heidegger, M. *Lettre sur l'Humanisme*. Paris: Editions Aubier-Montaigne, 1983.

sus líneas más generales, algunos aspectos del desarrollo de la filosofía institucional en el país.

En su prólogo al libro recientemente editado *La filosofía en Colombia - Siglo XX*, señala Rubén Sierra la década de 1940 como el momento en que surge el cultivo universitario de la filosofía como campo autónomo del saber (3). Podríamos añadir que los intentos de consolidación de esta autonomía se extienden a las décadas siguientes, y que en la actualidad no han terminado. Cabe resaltar también, en referencia al tema que tratamos, que la búsqueda de la independencia académica se ha posibilitado, precisamente, en cuanto los Departamentos y Facultades de Filosofía han logrado deslindar sus programas de los planes conjuntos de Humanidades. El esfuerzo por establecer unidades académicas y administrativamente autónomas sólo ha sido realizado parcialmente y no ha sido objeto de un desarrollo sistemático. Basta una revisión superficial de los planes de estudio vigentes para evidenciar lo anterior: en la mayoría de las universidades, la filosofía es una de las especializaciones de Facultades de Educación; en otras, forma parte de programas conjuntos: Filosofía y Letras, Filosofía e Historia, Filosofía y Teología, etc. Los Departamentos o Facultades de Filosofía constituyen un elemento minoritario, que sólo en los últimos años se ha ampliado relativamente. No sobra indicar, adicionalmente, que la estrecha relación establecida entre la filosofía y las humanidades ha obedecido más a consideraciones de orden económico que a necesidades académicas identificables. Pretender que existe una especial compatibilidad del trabajo filosófico con alguna de las otras disciplinas resulta evidentemente arbitrario; de hacerlo, sería más apropiado ponerla en relación con las ciencias naturales y exactas, dada la tradición que la misma historia de la filosofía ha elaborado en esta dirección.

La clasificación de la filosofía dentro de las Humanidades, aun cuando tenga alguna justificación histórica, no es, por lo demás, inocua: tiene implicaciones prácticas imposibles de soslayar. Según un informe elaborado por Colciencias sobre la investigación en Colombia, la filosofía figura, al igual que literatura y teología, como una de las Humanidades. No entraremos aquí a discutir las razones por las cuales no se la considera una de las Ciencias Humanas. Lo que nos interesa destacar es que la proporción de investigaciones financiadas correspondientes a este rubro constituía, comprensiblemente, un porcentaje insignificante de aquellas adelantadas en las otras áreas. Los criterios resultantes de estas clasificaciones inciden, indudablemente, en la asignación de los recursos disponibles. Si a esto se añade que la conveniencia de la investigación se juzga principalmente con relación a la solución de problemas inmediatos, no debe sorprender que este tipo de trabajo intelectual siga dependiendo casi exclusivamente de la iniciativa personal.

La propuesta de enfatizar la "función humanística" de la filosofía, a partir de las consideraciones anteriores, parecería, entonces, ir en sentido contrario al del desarrollo que históricamente ha tenido esta disciplina a nivel institucional, desconociendo y contrarrestando los esfuerzos realizados en dirección al logro de su autonomía real. La idea misma de determinar sus "funciones" resulta relativamente ajena a los intereses del trabajo que en filosofía se adelanta, especialmente si se atiende a la serie de problemas de otro orden que entraña su práctica. El análisis de la calidad académica de los programas ofrecidos, del ejercicio docente, de los recursos disponibles constituye, a mi modo de ver, una tarea que debe tener prioridad por sobre aquella de determinar orientaciones que no provengan

---

(3) *La filosofía en Colombia - Siglo XX*. Compilador: Rubén Sierra Mejía. Bogotá: Procultura, 1985.

del desenvolvimiento interno de los mismos programas. Pretender que dichas orientaciones se reflejen en contenidos curriculares es simplemente continuar imponiendo medidas coyunturales que sólo confirman la ausencia de verdaderas políticas educativas y de proyectos culturales coherentes.

Lo anterior no significa negar la dimensión que la filosofía aporta, tanto en la elaboración teórica de la acción humana, como en el campo de la reflexión sobre la ciencia y sus fundamentos. La ética y la epistemología, y actualmente la filosofía de las ciencias, constituyen parte integral de la actividad filosófica, y nadie pone en duda su contribución formativa. No se puede, sin embargo, desconocer que el sentido que tengan, respecto precisamente de esta intención formativa, depende, en buena parte, del nivel académico que las respalde.

Nadie puede hacer nada,  
nada,

por lo que ama,

salvo seguir amándolo.

Fernando Savater

~~FERNANDO SAVATER~~

Maoni

20-Abril-86

Para ALEPH

# La trayectoria académica y la obra científica de Alvaro López Toro

En el lapso de los 45 años que cubre la vida ejemplar de Alvaro López Toro (1926-1971) vemos desplegarse, diríase que por aproximaciones sucesivas, su caracterizada personalidad científica y fraguarse su vocación definitiva de investigador original y minucioso de la confluencia entre Demografía y Economía en el contexto particular de un país que despegaba hacia la urbanización masiva, la modernización de la agricultura y la absorción de nuevas tecnologías industriales. Había nacido en Medellín el 13 de agosto de 1926, en los albores de la Depresión Económica del mundo capitalista que habría de sacudir los mismos cimientos de la estructura financiera, comercial y empresarial del modelo de la libre empresa y marcar el rumbo de la historia mundial hasta 1950. Cuando ingresó a los estudios secundarios, en 1937, el nazismo estaba en su apogeo en Europa; cuando los terminó en 1943 su derrumbe aparecía ya inevitable. Las inquietudes intelectuales y la riqueza espiritual de este joven antioqueño ya eran notorias para sus compañeros de estudio, pese a su temperamento un tanto escéptico y retraído. No podía pasar inadvertida su curiosidad inquisitiva por el arte y por las matemáticas en una época que consideraba lejanas y disímiles estas vertientes de la verdad y de la belleza.

En la misma Universidad de Antioquia, donde había cursado el Bachillerato, inicia los estudios de Ingeniería Civil que habría de proseguirlos, con el énfasis en minas, en la legendaria Escuela de Minas de la Universidad Nacional en la capital antioqueña. Aquí, aún antes de coronar sus estudios, lo encontramos de preceptor de matemáticas en los cursos inferiores, en un caso de excepción para los moldes rígidos de ese antiguo claustro antioqueño.

Allí se recibió de Ingeniero de Minas en 1949 en plena época de post-guerra y cuando la aguda inestabilidad política que vivía Colombia, condujo a los fragores de la violencia que, al precio cruento de innumerables víctimas, sacudió las viejas estructuras de poder edificadas sobre el modo primitivo de producción agrícola. Pero en los medios urbanos, la vida proseguía en la tensión de la aparente calma y allí, el brillante egresado de Minas, había podido obtener un empleo halagüeño y promisorio. Pero, entonces ya bullía en el ánimo del joven profesional la inquietud científica en la dirección de las matemáticas que lo llevó, de inmediato, al Instituto de Estadística de la Universidad de París donde permaneció, hasta 1950.

Al cabo de esta experiencia comienza una etapa de perfeccionamiento intermitente, alternando entre los trabajos de aplicación técnica y el afán sostenido por consolidar una carrera científica. ¿Cómo puede explicarse esto?. En un país sin tradición y sin conciencia científicas, no se da una política de formación sistemática de científicos; cada vocación individual debe abrirse camino por sí sola, en un curso aleatorio al vaivén de las urgencias prosaicas de la vida y tratando de mantener enhiesto el propósito de cultivar la ciencia con la paradójica ventaja de tener que conjugar, obligatoriamente, lo teórico y lo práctico y, esto último,

en el marco de las apremiantes necesidades de un país en tensión y en desarrollo; en el caso particular de Alvaro López Toro debemos agregar la peculiaridad conocida de la inteligencia antioqueña que usa remontarse a la especulación pero, descendiendo, de cuando en cuando, a tierra firme. Lo cierto es que en el tiempo transcurrido entre 1951 y 1960, o sea durante nueve años, Alvaro López Toro se desempeña sucesivamente como Asesor del Banco de la República, Investigador en Economía y actuario en la Andi de Medellín, donde llegó a ser Director de todo el Programa de Investigación y Asesor de la Embajada de Colombia en Washington; pero, mientras estuvo en Medellín, hasta 1957, regentó una cátedra de matemáticas en la Escuela de Minas y publicó, en ese mismo año, su primer trabajo sobre Demografía: "Dos Aplicaciones Demográficas del Diagrama de Lexis-Vincent", donde utiliza la competencia estadística que había logrado en París para exponer críticamente una técnica demográfica poderosa y elegante. Como es fácil imaginar, nadie en ese momento leyó ese ensayo y su importancia práctica permaneció desapercibida, aunque se trataba de un método expedito para describir los hechos elementales de la vida y de la muerte. Señalo esto para mostrar que ya en esa época, 1957, Alvaro López Toro era un innovador solitario en un medio precario. En estas condiciones, cuando en 1958 fue a Washington le fue fácil promoverse al Master de Economía en la Universidad de Princeton que obtuvo en 1959. De esta primera época de Princeton, como Becario de la Office of Population Research, data la ponencia para el Seminario Demográfico de Santiago, organizado por las Naciones Unidas; esta contribución fue redactada conjuntamente con Paul Demény sobre el tema: "Construcción de modelos generales de Desarrollo Económico y Social". Inmediatamente preparó, bajo Ansley Coale, el Doctorado en Economía con su tesis "Problemas en la teoría de las poblaciones estables" con la cual se doctoró en 1960. Con este trabajo, Alvaro López Toro se situó en el epicentro de la investigación demográfica del más alto nivel. Más adelante comentamos este importante trabajo de Alvaro López Toro conjuntamente con su complemento de 1967: "Propiedades asintóticas de una distribución por edades sometida a una función de maternidad neta continua".

Entre 1960 y 1965 de nuevo encontramos a Alvaro López Toro en el frente de la praxis: establece una oficina de consultoría en Bogotá, es Asesor de la Junta Monetaria y como una ventana para su solaz académico, regenta una cátedra en la Universidad de los Andes. Escribe entonces dos trabajos técnicos de importancia práctica, "La tributación y el desarrollo económico" y "Estudio socioeconómico de San Andrés y Providencia". Indudablemente, en los 16 años transcurridos desde su grado de Ingeniero de Minas, Alvaro López Toro había agregado nuevas dimensiones a su formación intelectual y a su entrenamiento técnico: sólido equipamiento en Estadística Matemática, estudios económicos de primera clase, profundas meditaciones en candentes problemas demográficos y para redondear este edificio, amplia práctica en el insólito oficio de connotado asesor de entidades públicas y privadas pero en cuyo ejercicio muy difícilmente podría encontrar estímulos permanentes para ahondar y ensanchar su vocación científica.

Por este motivo el punto cimero de su carrera y la hora del rescate de su capacidad investigativa se presenta en 1965 cuando es invitado primero a Princeton y luego a Pennsylvania como Profesor Visitante. En la hospitalidad de estas maduras instituciones, entre 1965 y 1967, Alvaro López Toro encuentra la inspiración y la motivación para emprender la decantación de su pensamiento, para la ilación de las vertientes sociológicas, económica, demográfica y técnica y para la depuración del rigor científico, con las metas siempre fijas en los agudos problemas de su patria. En esta época aparece su primer ensayo de análisis demográfico: "Factores de la nupcialidad en Bogotá"; que inaugura esta clase de estudios en nuestro medio. Por eso cuando vuelve a Colombia en 1967, se dedica de lleno a inaugurar y a dirigir el Programa de Demografía en el CEDE de la Universidad

de los Andes con el claro propósito de fundar una Escuela, o sea un clima académico y un grupo humano compenetrado de las posibilidades de las Ciencias Aplicadas en la elucidación de los problemas claves del país, siempre que se aborden con el rigor de la metodología científica y con el espíritu integrativo o interdisciplinario. Coronaron el éxito estos ingentes esfuerzos?. No lo sabemos. Lo cierto es que, de los 18 trabajos científicos importantes de Alvaro López Toro, 12 aparecieron con posterioridad a 1967, o sea en la época de su trabajo en la Escuela de Demografía de la Universidad de los Andes que se suspendió, abruptamente, en 1971 justamente cuando Colciencias le otorgó el máximo galardón colombiano para la eminencia científica: el Premio Francisco José de Caldas.

Con ocasión de este significativo evento, el Doctor Francisco Ortega, amigo y compañero de lides académicas de Alvaro López Toro, comentando su último empleo, nuevamente como Asesor del Banco de la República, consignó lo siguiente: "Al ingresar al Banco de la República, por iniciativa de sus directivas, tenía como meta realizar un compendio de su labor investigativa".

Es difícil resignarse a aceptar que la fatalidad inexorable hubiera frustrado este proyecto de síntesis cuando aún estaba en germen. Quizás en el desbordamiento de su angustia jugó un papel la cruel soledad en que creyó/encontrarse en su lucha por sacar adelante el máximo emprendimiento de su vida: la Escuela de Demografía.

"Tú serás solitario porque la cultura es también tu prisión", había diagnosticado Huxley con precisión. "Ese mismo sentimiento de soledad y de ignorancia que suscita la ciencia en proporción directa a la sabiduría" como constataba Oppenheimer.

De todos modos, el despliegue histórico de la obra científica de Alvaro López Toro que hemos esbozado, requiere la siguiente clasificación de la misma.

- 1º) Trabajos Teóricos Básicos de Demografía, Economía y Sociología.
- 2º) Elaboraciones Metodológicas para las aplicaciones concretas a problemas colombianos.

En orden cronológico, las principales publicaciones de Alvaro López Toro son las siguientes:

#### 1 9 5 7

1. "Dos aplicaciones demográficas del diagrama de Lexis Vincent". En IASI, Estadística, (Washington), Marzo 1957, p. 24-35.

#### 1 9 6 1

1. "Problems in Stable Population Theory". (Princeton Univ.).

#### 1 9 6 3

1. Arbeláez J.D., López T.A., Becerra H.J. "La tributación ante el desarrollo económico", Bogotá, Asociación Nacional de Industriales, Biblioteca Andí, 1963.
2. ————— "Estudio Socio-económico de San Andrés y Providencia" en Bogotá, Asociación Nacional de Industriales, Biblioteca Andí, 1963.

1967

1. "Population Factors in Latin American Economic Development", Bogotá, Universidad de los Andes, Enero 1968, (mimeo).
2. "Asymptotic properties of a human age distribution under a continuous net maternity function". Demography Vol. 4, (2), 1967, p. 680-687.
3. "Some notes on fertility problems in a Colombian semi-urban community". Demography 4 (2).
4. "New techniques to estimate fertility and mortality: the case of Colombia".
5. Factores demográficos, en el desarrollo económico de Latinoamérica, en Razón y Fábula. Revista Universidad de los Andes.

1968

1. "Migración y cambio social en Antioquia durante el siglo XIX" en Demografía y Economía, Vol. II, N° 3. El Colegio de México, 1968, pp. 351-403.
2. "Análisis demográfico de los censos colombianos 1951 y 1964". Bogotá, Ediciones Universidad de los Andes.

1969

1. "Inversiones demográficas en una economía abierta" en Revista Planeación y Desarrollo, Bogotá, 1 (4).
2. "Notas sobre los fenómenos migratorios del Valle del Cauca", Bogotá, Revista Razón y Fábula N° 3, Universidad de los Andes, Octubre 1969.
3. "Algunas ideas referentes al concepto de sobrecarga demográfica", en Revista de Planeación y Desarrollo, Volumen 1, N° 1, p. 31-41.
4. "On some possibilities to estimating demographic measures from census data subject to errors in coverage" en Unión Internacional pour l'étude scientifique de la population, London General Conference: Al 1.2.1. Al 1.28.

1971

1. "Patrones de la nupcialidad en Bogotá".

1972

1. "Estudios de migración en Colombia" ACFXA.
2. "Migración y marginalidad urbana en países subdesarrollados", en Demografía y Economía, Vol. IV., N° 2. El Colegio de México, 192-209.
3. "Temas sobre población y desarrollo económico en América Latina".

Más allá de esta breve reseña, el estudio de la obra científica de Alvaro López Toro pone de manifiesto las características del estilo de su trabajo. A mi juicio, ellas fueron:

1. Antes de abordar un tema o simultáneamente con su desarrollo, se presentaba exhaustivamente el "estado de la cuestión": los orígenes del problema, las variantes, los resultados positivos.
2. Rigor conceptual y metodológico a lo largo de todo el tratamiento de un problema, aún a riesgo de mostrarse extravagante y repetitivo.
3. Brillante capacidad para explotar en una dirección imprevista ideas o métodos que estaban sobre la arena de la investigación. Esto ocurre repetidamente con Coale, Brass y Grebenik, Todaro y aún con su profesor de París, Vincent.
4. Notable precisión y propiedad en utilizar los métodos matemáticos en cuyo desarrollo se mantenía asombrosamente actualizado. Su tratamiento de los problemas de "Teoría de Renovación" en particular la ergodicidad fuerte y débil en las versiones discreta y continua, a mi juicio, iguala en rigor a las exposiciones del mismo Feller y de Leslie, el primero de los cuales fue su profesor en Princeton.
5. Sentido claro de los peligros implícitos en las cuestiones tratadas vagamente. De allí su interés en precisar conceptos como el de "Sobrecarga Demográfica", "Inversiones Demográficas", "Índices de Emigración y de Migración", etc.
6. Claro convencimiento de que el objetivo final de los vigorismos teóricos es la apertura de nuevos campos de aplicación y la construcción de instrumentos operativos eficaces.

Fuera de que su tesis en Princeton se cierra con un capítulo de aplicación al análisis demográfico al caso colombiano, otros dos trabajos tuvieron como objeto ilustrar las posibilidades prácticas de la teoría de la población estable.

7. Su formación le permitía, en forma natural, el enfoque multidisciplinario de los problemas, en particular la necesidad de relieves la interconexión de lo demográfico con lo económico y sociológico. Por eso sus estudios abarcan la demografía matemática, el análisis demográfico, la demografía económica y la economía demográfica.

Estos fueron los criterios que guiaron, permanentemente, su trabajo de dirección del Programa de Demografía en la Universidad de los Andes, indudablemente la Primera Escuela Demográfica de Colombia. ALT estaba maravillosamente preparado para sacarla adelante.

En el Departamento de Matemáticas de la Universidad del Valle, cuyo elevado nivel de actividad académica lo ha dotado con fina sensibilidad hacia todos los acontecimientos y circunstancias que de una u otra forma inciden en el desarrollo de las matemáticas en nuestro país, se sabe muy bien que uno de tales acontecimientos y circunstancias determinantes en el desarrollo de una Ciencia, es la formación de los científicos, la aparición de verdaderas personalidades científicas que con el brillo de su prestancia, el ejemplo de su práctica cotidiana y el impacto estimulante de sus ideas fecundas, promueven las fuerzas interiores de la comunidad científica e inspiran el pensamiento de los trabajadores de la ciencia.

Alvaro López Toro forjó su personalidad científica con la invencible vocación de su espíritu y con su trabajo intelectual diligente, esmerado y productivo.

La Biblioteca del Departamento de Matemáticas de la Universidad del Valle al ostentar su nombre, también proclama el testimonio de la memoria imperecedera del pueblo colombiano para un trabajador de la ciencia que lo amó y lo sirvió.

# Significación de la estética dentro de la crítica de arte

La tesis que vamos a sostener en este artículo es que la crítica de arte debe estar fundamentada por una reflexión que entra en el campo de la estética, ya sea que el crítico la asuma de una manera implícita y en algunos casos la improvise, o que la aborde de una forma explícita asumiendo su problemática.

Nos ocuparemos de los problemas de la crítica de arte en relación con la estética, dando por supuesto que dentro de la tarea que cumple el crítico, entra también la disciplina del historiador del arte. Hacemos tal suposición porque compartimos la tesis de Croce según la cual la crítica de arte y la historia del arte no se pueden hacer aisladamente. Por su parte, el crítico, al hacer una valoración, un juicio sobre el arte, tiene que conocer las condiciones históricas que posibilitan la obra. Así mismo, desde el momento en que dejamos de lado la posición ingenua según la cual la historia es la mera recopilación de datos, y hacemos conciencia de que en ella la presentación de los hechos se realiza desde un nexo conceptual específico, aceptamos que la historia del arte es una apropiación del pasado artístico, puesta en marcha desde una visión crítica de éste.

Pero, cuál es concretamente la función del crítico de arte? El crítico de arte es un mediador entre el público y el artista; esto implica que tiene a su cargo una doble tarea. Por un lado, debe establecer una comunicación que va del artista hacia el público, donde trabaja para difundir y hacer conocer el arte por medio de una apreciación de la obra. Y por otra parte, una relación inversa que va del público hacia el artista, donde se ofrece a este último una evaluación de su trabajo; en este caso el crítico es quien representa al público, y lo hace concretamente cuando presenta la obra dentro de un contexto más amplio, es decir, proyectando sus posibilidades en relación a la cultura.

Ahora bien, consideramos que una reflexión estética es de suma importancia para la crítica de arte, por cuanto ella ofrece los fundamentos filosóficos a partir de los cuales se abordan los problemas del arte; es decir, si la crítica de arte pretende dar un juicio sobre el arte desde una perspectiva específica, debe tener resuelto el problema de los alcances y los límites de su empresa. Así, cuando el crítico hace una valoración de la obra, opera ya con una definición de lo que para él es el arte; y es aquí donde entra la estética.

Así pues, la interrogación que nos sale al paso es: Qué es la estética? La estética —como reflexión filosófica acerca del arte—, es el ámbito en el cual se pretende dar una aclaración de la pregunta por la naturaleza del arte. Pero definir el arte no es cuestión de una mera fórmula; antes bien, implica plantearnos una serie de interrogantes que nos abren un espacio desde el cual podremos allanar su problemática.

A nuestro modo de ver, son dos las cuestiones más importantes, que para la configuración de su pensamiento, una estética debe abordar: En primer lugar un problema de orden epistemológico, donde se trata de hacer una ubicación del arte dentro del contexto general del conocimiento humano, teniendo en cuenta por una parte sus posibilidades y limitaciones con respecto a otras disciplinas,

así como las fuentes de las cuales se nutre. Paralelamente, la estética también tiene que definir las condiciones de posibilidad de la tarea propiamente artística; en este punto interesa precisar el tipo de lenguaje que utiliza el arte, y sus diferentes manifestaciones en cada género. Y de qué manera intervienen en el arte instancias como la sensibilidad, la imaginación y la razón.

El otro problema importante que debe tener en cuenta la estética es el de las relaciones que presenta el arte con la realidad, donde es preciso pensar qué es lo que se entiende por esta última: realidad social, política o en términos más generales, ética?. Así, si el arte debe atender a la realidad, de qué manera lo debe hacer, y hasta dónde puede proyectarse en esta tarea? O por el contrario, debe ser indiferente frente a ella?

Una vez que hemos ganado claridad acerca de lo que pretende hacer la estética, no nos queda difícil comprender cómo es que el campo problemático de la crítica de arte es aclarado y justificado en una reflexión filosófica. Cuando el crítico de arte ha logrado dar solución a los interrogantes que nos plantea la estética, tendremos lo que podríamos llamar una 'perspectiva estética'; esto es, un punto de vista desde el cual es posible dar una significación de la obra de arte.

De esta manera, si miramos la crítica de arte desde la estética, nos damos cuenta que cuando el crítico hace una evaluación del arte, no lo hace desde la visión subjetiva de sus gustos personales. Antes bien, la intervención de la estética permite que la crítica ponga a prueba el análisis de la obra en base a una posición que está suficientemente justificada en principios filosóficos. De lo contrario, la disputa de la crítica de arte se convertiría en una controversia arbitraria que no toca seriamente los problemas fundamentales del arte.

Pero, la estética no es una ciencia, sino una disciplina donde se presentan y discuten los distintos enfoques del pensamiento que pretende dar cuenta de los problemas del arte. Si en ella se pueden dar diferentes maneras de abordar el arte, es desde allí solamente desde donde la crítica puede crear controversia en torno a la obra, mostrando las múltiples perspectivas que ésta última es capaz de mostrar, ya que permanece 'abierto' a una pluralidad de interpretaciones. De esta manera, la estética no sólo fundamenta y aclara los términos de la crítica de arte, sino que la enriquece al señalarle que puede haber diversas lecturas de la obra. Esto resulta muy apropiado, si tenemos en cuenta que el público a quien representa el crítico de arte, es un público heterogéneo, y la única manera de que éste pueda verse realmente expresado, es cuando en la crítica se muestran diversas posiciones frente a la obra.

Es necesario aclarar que el hecho de que admitamos la posibilidad de muchas interpretaciones de la obra de arte, esto no quiere decir que la crítica pueda asumirse voluntariosa e irresponsablemente, sustrayéndose a un planteamiento serio. Por el contrario, la presencia de la estética dentro de la crítica de arte, garantiza que toda posición de ésta debe ser debidamente sustentada. Así, si atendemos a las exigencias que la estética nos plantea, la obra de arte podrá ser el espacio para una verdadera discusión de todo lo que en ella se pone en juego. De otro modo, por más abundante que sea, la crítica no pasará de ser una mera improvisación sin fundamento alguno, o una simple reseña de los acontecimientos que suceden en torno al arte, o en el peor de los casos, una crítica cuyo criterio viene dado por un favoritismo a los amigos de turno del supuesto crítico.

Entonces, la estética nos da la posibilidad de pensar en el crítico como un personaje importante dentro de la vida del arte, por cuanto es él quien hace del arte

un lugar público de discusión, llevándolo a ser parte de la vida de una nación. Por lo tanto, la labor del crítico trasciende a la misma obra de arte, en la medida en que muestra perspectivas, caminos a partir de los cuales la obra adquiere significación, dándonos a conocer por medio de ella el espíritu de una cultura. Porque como dice Wilde: el crítico es "...quien, por concentración, hace posible la cultura. Toma el engorroso montón de la labor creadora y lo destila en una esencia más fina"(\*). Pero para que ésto se lleve a cabo, creemos que es necesario que el crítico reconozca en la estética un horizonte de reflexión, donde se elaboran los problemas más importantes que le dan consistencia a sus planteamientos.

Una de las consecuencias más importantes que podemos sacar cuando ubicamos al crítico dentro de la estética, es que su labor frente a la obra de arte no se reduce a una simple reproducción o traducción de lo que está dentro de ella; esto no nos es posible decirlo cuando ya hemos ganado un punto de vista a partir del cual podemos afirmar que el crítico puede plantear, puede concebir nuevas posibilidades de la obra de arte dentro de la sociedad, lo que significa que podemos pensar en el crítico como un artista(\*), esto es, como un creador de nuevas formas de sentido para el hombre.

Finalmente, como lo dijimos al comienzo de este trabajo, si el crítico debe suponer la historia del arte como una herramienta indispensable para la exégesis de la obra, y si a la vez podemos reconocer en él, la posibilidad de plantear nuevas alternativas para esta última, guiado por una concepción estética; podemos decir del crítico, que es un puente entre el pasado y el futuro; no sólo en lo que concierne al arte sino a la cultura en general.



(\*) Wilde, O., *El crítico como artista*, ed. Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid, 1968, p. 97.

(\*) Nos referimos aquí nuevamente al ensayo de O. Wilde que citamos anteriormente.

# Das lecturas de Nietzsche

Solamente después de los años treinta se produjo en Alemania el retorno a Nietzsche. La manera como se produjo este hecho la relata Ernst Von Aster en un estudio minucioso (1). En primer lugar, se trató de revivir al filósofo, de presentarlo como algo vivo y actual, más aún, como un filósofo clásico. Este intento por traer al presente a Nietzsche tuvo que vencer una interpretación hasta entonces superficial. En efecto, lo que más llamaba la atención a sus primeros lectores era el Nietzsche escritor —sobre todo el brillo de sus metáforas y el cuidadoso manejo del idioma alemán en el Zaratustra— y el aspecto más irreverente de su pensamiento: la lucha contra la moral del cristianismo.

Un acercamiento más desapasionado dejó ir viendo poco a poco tres características insospechadas anteriormente. Primero, el Nietzsche sicólogo. El tipo de psicología descubierta en su obra va hasta el fondo del alma en un intento por traspasar todos los disfraces, haciendo la vivisección de todos los sentimientos lo que implica a su vez, una desvergüenza para expresar la experiencia de tal vivisección. Esta clase de psicología trasciende los terrenos de la ciencia, pues exige cualidades de artista para registrar todas las experiencias dadas a conocer. En segundo lugar salió a flote la sociología de Nietzsche. También aquí se saltan las barreras de la mera ciencia experimental. El Nietzsche sociólogo quiere comprender desde su peculiar óptica vitalista los tipos espirituales, la actitud espiritual de una época, el fondo común que sale al encuentro en las costumbres, la moral, la vida social, el arte, la literatura, la política, la ciencia y la misma filosofía de ciertos y bien delimitados períodos históricos. Pero, el tercer aspecto encontrado es, quizás, el más revolucionario. Se trata de la imagen anticlásica de lo griego, del descubrimiento de lo "dionisiaco" que va a trastornar los estudios tradicionales en torno a la antigüedad griega. Este punto del pensamiento de Nietzsche, creador y original, implica todo un nuevo giro cultural. Será el círculo de Stephan George el que se ocupará más adelante de la tesis expuesta en el Origen de la Tragedia, sosteniendo que este primer Nietzsche contiene una filosofía esencial a la que permanecerá fiel.

Tendremos que esperar todavía hasta los años sesenta para conocer una de las interpretaciones más revolucionarias de todas, la estructuralista, que surge al mismo tiempo que la edición verdaderamente crítica de los escritos de Nietzsche preparada por Colli y Montinari, encargándose de su presentación y comentario en Francia a las dos figuras destacadas de este movimiento: Gilles Deleuze y Michel Foucault. Con este tipo de lectura los temas de la filosofía nietzscheana han adquirido sentidos insospechados hasta el punto de producirse una reapropiación de Nietzsche. Es decir, que los estructuralistas van más allá de la mera interpretación para presentarnos una filosofía propia, original dentro de su lema de "identidad y diferencia" teniendo como punto de partida a Federico Nietzsche.

## Evaluación e Interpretación de Deleuze

En una primera visión, Deleuze (2) nos hace aparecer a Nietzsche como el filósofo

(1) Von Aster. *Influencia y Renacimiento de Nietzsche. Cap. V de La Filosofía del Presente. México; UNAM, 1964.*

(2) Deleuze, Gilles. *Spinoza, Kant, Nietzsche. Las ediciones liberales de Editorial Labor. Barcelona, 1974.*

de la máscara. Según esta caracterización, sus más elevadas páginas hablan de la necesidad de enmascararse, de la positividad de las máscaras. Un segundo aspecto importante y que establece una nueva imagen de la filosofía es la diferencia entre interpretación y evaluación: mientras la interpretación fija el sentido de un fenómeno; la evaluación determina el valor jerárquico de los sentidos. La unidad del pensamiento y de la vida también es algo que destaca Deleuze: el pensamiento juzga la vida, le opone valores superiores, la mide y limita con esos valores, la condena. Pero esta tarea sobre la vida equivale a la historia de la filosofía encerrándose en su máscara, lo que vale decir a hacer de la voluntad de poder el origen del tema del nihilismo. Porque en la voluntad de poder se encuentran dos fuerzas: una que manda y otra que obedece. En tanto las fuerzas activas afirman, las reactivas se ocupan de negar. Cada vez que triunfan las fuerzas reactivas se produce el nihilismo. Será con la misma psicología elaborada por Nietzsche que se pueda analizar este fenómeno de desvalorización de los valores: el nihilismo ocurre cuando los débiles sustraen fuerzas del fuerte produciendo poco a poco su degeneración hasta que la vida deviene enfermiza y se cumple la victoria del nihilismo. La superación del nihilismo se encuentra en la transmutación de todos los valores cuando triunfa la afirmación de éstos en la voluntad de poder. Zaratustra es la imagen y el símbolo de esta afirmación pura. Con este triunfo de la afirmación se produce un cambio notable: mientras el nihilismo condenaba lo múltiple y el devenir, la transmutación, en cambio, afirma lo múltiple y el devenir. De allí va a surgir la alegría como móvil del filosofar, mientras que el nihilismo valoraba los sentimientos negativos y las pasiones tristes. En forma muy semejante a Nietzsche —lo que lo emparenta con la tradición de la "philosophia perennis"— Lucrecio y Spinoza ven la filosofía como afirmación, lucha contra las mixtificaciones y expulsión de lo negativo.

Una segunda lectura de Nietzsche permite a Deleuze detenerse más reflexivamente en temas que apenas había esbozado antes (3). El intérprete francés parte de la afirmación siguiente y que en parte nos ha motivado para escribir este ensayo: la filosofía moderna vive de Nietzsche. Su intención para con esta filosofía es introducir los conceptos de sentido y valor, siendo en este punto su crítica del sentido y de los valores superior a la emprendida por Kant pues es más violenta, es filosofía a martillazos. Hay que comprender que el valor para Nietzsche tiene estos dos sentidos: el valor como principio y el valor basado en otra valoración anterior. Es este segundo sentido el verdaderamente importante pues interesa la valoración de donde procede el valor, su creación. De allí también resultarán los modos de existencia de quienes valoran. Con dicha tarea el filósofo se transforma en genealogista y la genealogía llega a ser el elemento diferencial de los valores de los que se desprende su propio valor. Estas ideas están expuestas en la "Genealogía de la moral" que, para Deleuze, es el libro más sistemático de Nietzsche, el libro clave para interpretar los aforismos. Allí mismo se analizan las fuerzas reactivas y el nihilismo. Estas fuerzas reactivas se apoyan en una mixtificación que busca anular el mundo material en aras del espiritual. Se comprende que la tarea de Nietzsche consiste en superar estas fuerzas reactivas.

La comprensión que da Deleuze de la voluntad de poder es bien original. La voluntad de poder es complemento interno de la fuerza. No se predica de los sujetos; es más bien la génesis de la fuerza. Además, en Nietzsche se opone esta voluntad de poder al querer vivir de Schopenhauer siendo la voluntad de poder un principio más bien plástico. Tampoco pueden confundirse la fuerza y la voluntad de poder porque mientras la fuerza puede, la voluntad quiere. Por último,

(3) Deleuze, Gilles. Nietzsche y la filosofía. Barcelona: Edit. Anagrama, Colección Argumentos, Nº 17, 1971.

la voluntad de poder, entendida como principio de síntesis de las fuerzas puede asemejarse con el problema de la síntesis de los juicios en Kant.

Con relación a la terminología de Nietzsche, Deleuze afirma que de ella depende el rigor de su filosofía, pues Nietzsche utiliza términos nuevos muy precisos para designar nuevos conceptos igualmente precisos. Por ejemplo, lo que llama "noble", "alto", "señor", es tanto la fuerza activa como la voluntad afirmativa. Y lo que llama "bajo", "vil", "esclavo", es tanto la fuerza reactiva como la voluntad negativa.

Particularmente, el concepto de verdad tiene la siguiente interpretación: los filósofos han pretendido que el entendimiento se dirige hacia la verdad (de acuerdo con la lógica clásica que la define como "adecuación entre el entendimiento y la cosa"), pero la vida cotidiana del hombre contradice tal creencia al comprobar que nos mueven fundamentalmente los intereses de todo tipo más que la verdad. Nietzsche se encargará pues de cuestionar esta noción tradicional de la verdad preguntándose por su significado y por lo que nos mueve a ella. De su investigación resulta que la verdad o el hombre que la busca hace del mundo un error, una apariencia. De allí que la verdad no sólo implique conocimiento, sino un ideal ascético. Además, nada se logra estableciendo a la verdad luego de la ruina de la moral y de la religión, pues la verdad permanece ascética. Nietzsche lo que realmente quiere es un cambio de ideal, y cree lograrlo analizando en sus más mínimos pormenores a la voluntad de verdad o llevando su noción hasta las últimas consecuencias. De donde resulta que la voluntad de verdad, consciente de sí misma es la muerte de la moral, con lo que se desenmascara el ideal ascético propuesto desde el surgimiento de la metafísica platónica. Y es este el momento de comenzar una nueva valoración, una voluntad distinta.

Vale la pena detenernos un momento en la interpretación de otros dos conceptos: conocimiento y pensamiento. Nietzsche reprocha a menudo al conocimiento su pretensión de oponerse a la vida, de medir y de juzgar la vida, de considerarse a sí mismo como fin. Cuando el conocimiento se erige en juez de la vida simultáneamente conocimiento y vida se oponen. De qué manera ocurre esto?. El conocimiento se opone a la vida porque expresa una vida reactiva que contradice a la vida, el conocimiento es el pensamiento sometido a la razón, relacionado con las fuerzas reactivas que le prohíben franquear ciertos límites. La superación de este estado de cosas se posibilita con una crítica peculiar del conocimiento donde se busque establecer un pensamiento que afirme la vida, donde la vida sea a su vez la fuerza activa del pensamiento y el pensamiento se convierta en un descubrir e inventar nuevas posibilidades de vida.

En el mismo sentido anterior es posible vincular el tema del arte como una superación de la vida reactiva. El arte es visto por Nietzsche como un concepto trágico, muy lejos de ser una operación desinteresada ya que el arte estimula la voluntad de poder al rechazar toda concepción reactiva. Por ello se propone una estética de la creación en la cual se considere la actividad del artista, su vida y sus creaciones sirvan de estímulo a la afirmación contenida en la obra de arte. Pero el arte también puede verse desde sus productos como el más alto poder de lo falso, como algo que magnifica el mundo como error, que santifica la mentira y hace de la voluntad de engañar una especie de ideal superior.

No podía faltar en la relectura que de Nietzsche hace Deleuze la conocida crítica al cristianismo en la persona de sus ministros y todo lo que ellos simbolizan como guardadores de una moral y toda una tradición de imposiciones sobre la vida. Porque el hombre reactivo y el sacerdote cristiano tienen muchos puntos en común, de los que podemos citar varios: ambos son artistas del sentimiento de culpa, ambos realizan la interiorización del dolor, de la mala conciencia; los

dos llevan la mala conciencia a su forma superior. Pero, fundamentalmente es el sacerdote el que cambia la dirección del resentimiento, porque antes, el hombre del resentimiento lo dirigía contra los otros. Ahora, el hombre reactivo, gracias a los consejos del sacerdote, encuentra la causa del sufrimiento en sí mismo. A ello le ayuda la noción de pecado inventada por el sacerdote, el predominio del sacerdote sobre sus pecadores, su preocupación por curar a los que sufren. Todo ello va a contribuir para que el resentimiento y la mala conciencia se afiancen más en la humanidad delicada del hombre reactivo. La tarea que se impuso Nietzsche fue criticar esta esencia enfermiza del hombre reactivo que aparecen simbolizadas en la pesadez y en el color negro frente a su contrapartida y por ende su superación en el elemento afirmativo propio del reír, jugar y bailar que se simbolizan con la figura del niño.

Con respecto al tema del nihilismo, quizás uno de los conceptos capitales del pensamiento de Nietzsche por lo que tiene de actualidad y punto de reflexión entre muchos filósofos contemporáneos, Gilles Deleuze cree encontrarle dos sentidos a este nihilismo. En primer lugar, el nihilismo significa un valor de nada: cuando se niega la vida, ésta toma un valor de nada. A menudo esta situación ocurre cuando se le opone una ficción que tiene por elemento constitutivo la idea de valores superiores a la vida. Pero hay igualmente un segundo sentido del nihilismo: es la reacción o negación de validez del mundo suprasensible. Esto es, la desvalorización de los valores superiores, la negación de toda voluntad que se refleja en el "taedium vitae". Desde luego que ambos sentidos tienen relación: mientras en el primer sentido se opone la esencia a la apariencia, en el segundo se niega la esencia, pero se conserva la apariencia. El primer sentido es un nihilismo negativo mientras que el segundo sentido es el de un nihilismo reactivo. Deleuze describe acertadamente todo el proceso nihilista y las sustituciones que se dan a ese mundo de valores trascendentes: "De Dios al asesino de Dios, del asesino de Dios al último hombre. Pero esta conclusión es el saber del adivino. Antes de llegar hasta aquí, cuántas aventuras, cuántas variaciones sobre el tema nihilista. Durante mucho tiempo la vida reactiva se esfuerza en segregarse sus propios valores, el hombre reactivo ocupa el lugar de Dios: la adaptación, la evolución, el progreso, la felicidad para todos, el bien de la comunidad: el Hombre-Dios, el hombre moral, el hombre verídico, el hombre social. Estos son los nuevos valores que nos son propuestos en lugar de Dios" (4).

Pero la superación del nihilismo surge de sí mismo: la transmutación o transvaloración no es un cambio de valores —los valores superiores a la vida, los valores reactivos o el mundo sin valores del último hombre sustituidos por otros valores distintos— sino un cambio en el elemento del que deriva el valor de los valores: ahora se originarán del mundo que había sido despreciado por los creadores de otros mundos trascendentes. Así pues, el nihilismo, expresando lo negativo de la voluntad de poder se transmuta en la afirmación de esta voluntad de poder.

La muy famosa frase del Prólogo de Zaratustra: "Este viejo santo en su bosque no ha oído todavía nada de que Dios ha muerto!" y su posterior comentario en la misma obra, en la Cuarta y última parte: "Es verdad, como se dice, que fue la compasión la que le estranguló... y no soportó que el amor al hombre se convirtiese en su infierno y finalmente en su muerte?", todo este debatido tema del pensamiento nietzscheano se destaca en la lectura de Deleuze. Cuando Dios muere de piedad o de amor por la vida débil y enferma el hombre reactivo se alista a ocupar el lugar de Dios. De allí resulta como consecuencia una vida reactiva que se engolosina sola consigo misma careciendo de la voluntad de

(4) Deleuze, G. *Op. cit.*, pág. 212.

desaparecer, soñando en una pasiva extinción. Esto equivale a la manifestación de un nihilismo pasivo que se constituye en el motor de la historia del hombre comprendido como historia universal. Pero es preciso volver a subrayar este muy especial significado de la muerte de Dios en Nietzsche. La interpretación cree ver en la escandalosa frase de "Dios ha muerto" una proposición dramática, que hace depender la existencia de Dios de una síntesis con el tiempo, así: el primer sentido de esa muerte es cuando el Dios judío da muerte a su hijo; el segundo, el momento de la cruz en que muere el viejo Dios y nace el nuevo y, el tercero, cuando San Pablo dice que Cristo muere por los pecados de los hombres. La muerte de Dios es, pues, la síntesis en la idea de Dios de la voluntad de la nada (el nihilismo) y de la vida reactiva. El hombre se pone en su lugar cuando este hombre reactivo ha eliminado a Dios o Dios es ahogado por el ingrato a quien ama demasiado.

Por último, es preciso destacar un punto polémico en la explicación de Deleuze al situar a Nietzsche en el movimiento del "contra quién" van dirigidos sus principales conceptos. Su propósito es atacar la triple alianza Hegel-Feuerbach-Stirner. En opinión de Deleuze la filosofía de Nietzsche es antidialéctica, busca transmutar las aparentes transformaciones, denuncia todas las mixtificaciones ocultas en la dialéctica. Todo ello es un resultado de la premisa nietzscheana consistente en liberar al pensamiento de todos los fardos aplastantes. Entre ellos se encuentra la dialéctica con su poder negativo y sus contradicciones que le son esenciales. Por qué?. La dialéctica hegeliana es la expresión más acabada del nihilismo, es el pensamiento del hombre exclusivamente teórico contra la vida, es, igualmente, ideología espiritual y cristiana.

### **Lectura de Michel Foucault**

El texto de Michel Foucault no se refiere exclusivamente a Nietzsche. Su propósito es centrar las nuevas formas de exégesis que aparecen en el saber occidental a partir de Marx, Freud y Nietzsche que revolucionan las formas de semejanza (resemblance) válidas hasta el comienzo de la modernidad. Estos tres pensadores advierten que el sentido de las palabras y enunciados no aparece en la inmediatez de una lectura confiada y franca. Si queremos saber el sentido de aquellas palabras-clave que salpican el discurso de la economía vulgar (mercancía) o el discurso de la moral occidental (bueno, malo) o el discurso manifiesto del delirio, deberemos rebasar el nivel del mero enunciado e internarnos en profundidad hacia una zona recóndita y escondida. Aplicando esto únicamente a Nietzsche se comprende que la nueva forma de exégesis que introduce —en obras como *Nacimiento de la Tragedia* y la *Genealogía de la moral*— da un sistema conceptual en virtud del cual se trasciende el corpus visible, las racionalizaciones e ideologías y se accede a las estructuras profundas que permiten esclarecer el sentido del sistema ético (5).

Lo anterior se deriva de un aparte de la intervención de Foucault durante el VII coloquio internacional de Royaumont que se reunió con la finalidad de estudiar el pensamiento de Nietzsche: "Hay en Nietzsche una crítica de la profundidad ideal, de la profundidad de la conciencia, que denuncia como un invento de filósofos; esta profundidad sería la búsqueda pura e interior de la profundidad. Nietzsche pone de manifiesto que esta profundidad implica la resignación, la hipocresía, la máscara; aunque el intérprete, cuando recorre los signos para de-

---

(5) Foucault, Michel. Nietzsche, Freud, Marx. *Apud. Cahiers de Royaumont. Philosophie N° VI. VIIe. colloque-48 juillet 1964 Nietzsche. Paris; Les Editions de Minuit, 1967. págs. 183-200.*

nunciarlos debe descender a lo largo de una línea vertical y mostrar que esta profundidad de la interioridad es en realidad algo muy distinto de lo que parecía. Es necesario por tanto, que el intérprete descienda, que se convierta, como dice Nietzsche, en el buen excavador de los bajos fondos" (6). Al descender se busca restituir como en un sentido contrario de ascenso la exterioridad que fue enterrada. Con ello la profundidad se vuelve un asunto superficial dejando de ser por la nueva interpretación profunda y escondida. Así se nos propone una nueva lectura de estas imágenes secretas de Zaratustra: el vuelo del águila, o el ascenso a la montaña; todas imágenes de una clara verticalidad.

Igualmente se destaca en la lectura de Foucault el carácter infinito de la interpretación "como si se mirara perpetuamente en un perpetuo juego de espejos". En la obra de Nietzsche se ve claro esto en la negación del comienzo o cuando distingue entre el comienzo y el origen, mientras que su equivalencia en Marx será la negación de la "Robinsonada" y en Freud el sentido que tiene el carácter inacabado de la "marcha regresiva y analítica". Esta tarea infinita de la interpretación se nos manifiesta también al avanzar en ella y acercarse cada vez a una peligrosa región de ruptura donde debe callarse por lo que en Nietzsche la interpretación permanece sin acabarse totalmente. A partir de esta manera de concebir la interpretación la filosofía equivale a una especie de filología en suspenso, sin término ya que nunca será fijado su límite. Hasta el episodio final y la tragedia de su vida se conectan con esta interpretación de la interpretación: la locura de Nietzsche, que le fascinó incluso antes de experimentarla en su propio ser, es semejante a este punto de ruptura de la interpretación y la va a llevar hasta sus últimas consecuencias pareciendo en aras del conocimiento supremo ("Ariadna, te amo. Dionisos", último mensaje de Nietzsche a Cósima Wagner el 3 de enero de 1889).

Finalmente, también se debe destacar el que en Nietzsche todos sus aforismos sean interpretación, sin existir significados originales puesto que las interpretaciones que formula deben leerse dentro de otras interpretaciones, como en el interior de una gran tela de araña. Incluso las palabras son interpretaciones inventadas por las clases superiores que imponen su interpretación, pero la nueva interpretación del mundo en Nietzsche será a su vez un cambio de este mundo falseado, lo que no equivale a agregar unos nuevos conceptos de tipo vital, sino a cambiar, a modificar, a poner al revés los signos que habían sido malinterpretados en sentido de negatividad.

Para concluir esta presentación de dos maneras novedosas de leer a Federico Nietzsche en las postrimerías de nuestro siglo, advertimos que la lectura estructuralista parte de un conocimiento de Nietzsche no con el afán —en gran medida profesoral y paternalista como muchas otras interpretaciones precedentes— de llenar los vacíos de su formación o reprocharle sus errores, sino, más bien, de tomarlo como un punto de partida para una original visión de los tiempos que corren. Delcuze, viendo a Nietzsche como el filósofo de la máscara acierta al comprender que toda la obra del pensador tedesco tiene un más allá riquísimo, virgen todavía, inexplorado todavía a los cien años de su muerte y del cual es preciso apropiarse. Por su parte, Foucault, cuando afirma que Nietzsche interpreta en profundidad, propone su tarea como un ejemplo digno de seguir en toda investigación futura y que desde ahora se vislumbra como inagotable.

---

(6) Foucault, M. *Op. cit.*, pág. 186. Cf. Aurora, aforismo 446.

# La influencia de F.H. Bradley en la Crítica de T.S. Eliot

El primer libro de ensayos de T.S. Eliot, titulado *The Sacred Wood*, se publicó en 1920 con sólo dos ensayos inéditos; los textos allí incluidos, según un prólogo escrito ocho años después, eran una muestra patente de su concepción de la literatura y de la crítica. En tales ensayos, Eliot intentaba establecer un tipo de aproximación crítica que hiciera mayor justicia a la literatura, ya que según él, el problema central no consistía en comprender la poesía como el reflejo del mundo social, político o religioso, sino en abordarla en cuanto fenómeno estético; en estudiar su peculiar naturaleza, evitando recurrir a análisis extra-poéticos. Sin embargo, tampoco se trataba de hacer sólo estudios formales sobre las estructuras de la poesía. Se trataba de una reflexión sobre la poesía, entendido como un fenómeno estético que no depende de otros elementos para constituirse como tal, y que forma un ámbito o esfera de la existencia humana con características y lógica propias. Eliot quiere explorar el mundo del arte, en particular la literatura, en términos que correspondan a dicho mundo, elaborados específicamente para ese fin, de una manera 'científica' y 'rigurosa'. Por ello, Eliot investigando la naturaleza del acto creador, del proceso de creación poética, busca esclarecer el origen del objeto estético: el poema. En esta búsqueda, desde el comienzo, evita y rechaza el análisis de índole psicológica, y del mismo modo, evita encerrarse en un marco teórico ya establecido, porque justamente se trata de crear los criterios adecuados. Paralelamente a la indagación sobre el acto creador, Eliot investiga la naturaleza de la actividad crítica con el fin de ampliar el campo de reflexión sobre el arte. La actividad crítica y teórica de Eliot se desarrolló siempre, paralelamente a su actividad creativa, dado que consideraba ambas actividades como inseparables.

El primer ensayo que Eliot escribe explorando la naturaleza de la poesía es *Tradition and Individual Talent* (1919), quizás uno de los más conocidos. En este ensayo se esboza una teoría de la poesía que Eliot llama "impersonal" y que podría considerarse como la primera concepción propiamente eliotiana de la literatura. El ensayo está dividido en tres partes: La primera trata sobre la noción de tradición al hablar de literatura; la segunda se ocupa de estudiar la naturaleza del acto creador y allí formula su teoría "impersonal" de la poesía y la tercera es la conclusión de la teoría expuesta.

Para Eliot, la literatura es "la totalidad viviente de toda poesía que se ha escrito" (1), totalidad que conforma un orden ideal que se organiza internamente a sí mismo de acuerdo con la aparición de nuevas obras. Una obra aislada no tiene sentido ni significado, su valor reside en la capacidad que tenga de adaptarse al orden existente; es decir, el significado de una obra de arte, radica en su relación con el resto de obras de arte. La poesía en cuanto poesía no está constituida por uno o varios poemas, sino por la totalidad de la poesía escrita. Al igual que en la

(1) T.S. Eliot, "Tradition and Individual Talent" en *The Sacred Wood*. London (Methuen), 1980, p. 53.

metafísica bradleyana, en la visión eliotiana de la literatura, la noción de totalidad, de la unidad última de los particulares, juega un papel primordial. La noción de totalidad es fundamental en el pensamiento crítico de Eliot, ya que constituye el criterio principal para evaluar la obra de un autor; para Eliot, por ejemplo, el genio y logro poético de Shakespeare y de Dante, no se encuentra en una parte u obra en particular sino en el conjunto, la totalidad, de las obras de cada poeta. Por otra parte, según Eliot, no se logra una cabal comprensión de un autor a menos que se alcance una aprehensión del trabajo del escritor en términos de las relaciones de las partes con la totalidad de la obra\*. Análogamente, y en consecuencia con esta consideración de la literatura, los criterios para juzgar a un autor o una obra, coinciden con la doctrina de los grados de verdad y realidad. El criterio para juzgar el valor de una obra y un poeta, dice Eliot, "consiste en el valor de su relación con los poetas y artistas fallecidos. No se le puede valorar aisladamente; se le debe ubicar entre los fallecidos para contrastarlo y compararlo. Y considero que este es un principio de crítica estética no sólo histórica"(2). Una obra de arte nueva surge frente a un orden ideal existente, completo, que se modifica para admitirla, no importa en qué grado, y vuelve a completarse. "De esta manera, las relaciones, proporciones y valores de cada obra de arte deben reajustarse dentro de la totalidad; y en ello consiste la adaptación entre lo antiguo y lo nuevo" (3). Se puede inferir, entonces, que el tipo de relación que existe entre cada una de las obras de arte dentro de la totalidad es el de las relaciones internas en el sentido bradleyano. Cada obra nueva entra a relacionarse con todas y cada una de las obras existentes, y gracias a esa relacionalidad adquiere su valor, a la vez que introduce una modificación ideal —una nueva pluralidad de relaciones— que transforma el orden existente. En esta concepción de la literatura está implícita la idea de perfección, en el sentido de que la totalidad de las obras constituye una Identidad ideal entre ellas en constante reorganización. Desde esta perspectiva, la literatura escapa a la determinación histórica, ya que la Totalidad de las obras de arte está por fuera de la secuencia temporal ordinaria, aunque un aspecto de las relaciones entre las obras sea justamente su ubicación dentro de una secuencia temporal. Así, pues, Eliot afirma: "Quien apruebe esta idea de orden, de forma, de la literatura inglesa o europea, no considerará absurdo que el pasado sea alterado por el presente y que éste sea dirigido por aquél" (4). En este sentido, el Arte se puede abordar sin tener que fijarlo o someterlo a las condiciones que impone el criterio de progreso. La actualidad del arte tiene, pues, una dimensión propia y una secuencia temporal diferente a la concebida por la historia.

El Arte tiene una esfera de existencia propia y la obra de arte una vida independiente. El lugar del creador y del artista es secundario, su papel es el de un medio, un instrumento, pero por esta razón no es menos importante. Más importante que su personalidad o conciencia particular, es la conciencia del grupo o comunidad a la cual pertenece; Eliot habla de la 'conciencia de un país', de la 'conciencia europea'. El Arte es la expresión de la conciencia creativa de un pueblo, y, por otra parte, la Crítica es la expresión de su conciencia reflexiva y teórica. El poeta, según Eliot, debe tomar el pasado y la literatura como un ámbito de vida cuyo significado está parcialmente dado, y su labor como creador

---

(\*) *Esta concepción de la literatura coincide estructuralmente con la visión metafísica bradleyana, y sugiero que Eliot pudo haber tomado la concepción metafísica de la Realidad de Bradley como modelo de su concepción de la poesía.*

(2) *Ibid.*, p. 49.

(3) *Ibid.*, p. 50.

(4) *Idem.*

debe ser interpretarlos dándoles un significado nuevo; a partir de su propia circunstancia, debe apropiarse y actualizar lo que ha sido escrito y hecho, prolongar la totalidad de las obras de arte incorporando lo que corresponde a su época. Este es el sentido y significado de tradición para Eliot, no se trata de perpetuar en la inmovilidad un orden existente sino de reorganizarlo de acuerdo con las nuevas mentalidades y modos de sentir. Por ello, para Eliot, la crítica "es tan inevitable como respirar" ya que es una de las formas de asimilar y reapropiar el pasado y de perpetuarlo. La interpretación cumple la función de revitalizar y actualizar la literatura, de dirigir el pasado, y por supuesto, a la vez, de dejarse guiar por él. Eliot sugiere, en algunos de sus ensayos, que cada época debe volver a interpretar de nuevo la literatura del pasado y tomar de ella aquello que contribuya a la expresión de la más genuina mentalidad y sensibilidad de la nueva época. Para Eliot ninguna interpretación o crítica literaria es definitiva, ya que está sujeta a las circunstancias particulares de donde nace, y surge como "un síntoma del desarrollo o cambio en la poesía; y el desarrollo de la poesía es él mismo un síntoma de cambios sociales" (5); van aparejados los esfuerzos y logros de la mentalidad creativa de un pueblo con sus reflexiones en torno a la naturaleza y funciones de la poesía. Justamente esta es la hipótesis que desarrolla en su libro *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, que lleva como subtítulo "Studies in the relation of criticism to poetry in England". Este libro recoge las conferencias dictadas por Eliot en Harvard correspondientes a la cátedra de Charles Eliot Norton, para la cual fue elegido en 1932.

La concepción eliotiana de la 'interpretación' muy posiblemente tuvo algo de fundamento en las teorías de Bradley sobre la actividad historiográfica. Bradley escribió en 1874 un ensayo titulado "The presuppositions of critical history" publicado posteriormente en los *Collected Essays*, donde expuso su teoría de la interpretación de los hechos y datos cuando se hace historia. Según Bradley, la recopilación e interpretación de un hecho histórico presupone una reflexión que está determinada por los intereses del historiador, es decir, un hecho no se presenta puro o neutral. Un historiador puede dejar de lado hechos y sucesos de otra época que ella misma consideró importantes y fijar la atención en otros que fueron considerados irrelevantes, e igual puede suceder con las apreciaciones históricas de una y otra época. Sin embargo, desde la perspectiva bradleyana, la interpretación y apreciación de los hechos, debe poder ir más allá de los límites que las circunstancias le impongan a quien interpreta, con el fin de aprehender el pasado en su más auténtico carácter. En palabras de Wollheim, para Bradley "en cada época el buen historiador —y ésto es lo que lo hace bueno— es capaz de ir más allá de sus contemporáneos en la "reapropiación" del material del pasado, pero siempre habrá un punto donde sus habilidades fallan, donde sus teorías prueban ser inadecuadas. Sin embargo, siempre es posible un progreso en la comprensión, ya que aunque la experiencia requiere de la teoría antes de interpretarse, la teoría a su vez se hace explícita y se amplía gracias a la experiencia" (6). En este sentido, la interpretación es una actividad creativa, ya que consiste en reconstruir y recrear, a partir de un limitado número de referencias, un momento singular de la experiencia humana, cuya dimensión última se ha perdido por completo. Para Bradley, del mismo modo que para Eliot, la existencia es en esencia experiencia, difícilmente traducible a palabras, y sin embargo, sólo aprehensible por medio del lenguaje. Dice Eliot al finalizar el libro *The Use of Poetry...* "Si como James Thomson anotó 'los labios sólo cantan cuando no pueden besar' bien puede ser que los poetas sólo hablan cuando no pueden

(5) T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London (Faber and Faber), 1967, p. 22.

(6) Richard Wollheim, F. H. Bradley. *Middlesex* (Penguin Books), 1969, pp. 125.

cantar" (7). Entre más teórica reflexiva y mediada por la razón sea una interpretación, entre más abstracta, más lejos estará de la auténtica condición de las cosas; el sentir. Por esta razón insiste Eliot, cuando habla de la crítica, en los peligros y falsificaciones que puede conllevar el generalizar nociones y conceptos para tratar la poesía. Es justamente con esa explicación que se exige de formular una definición de poesía. Esta para Eliot es una forma única, genuina y auténtica de expresar la experiencia (experiencia en el sentido bradleyano de la palabra\*); y en tanto que ha sido expresada, es algo independiente tanto del poeta como del lector; no requiere de referencias extrapoéticas para ser lo que es, así estas referencias puedan dar alguna luz sobre el significado de la poesía. El significado de un poema estará dado, en parte, por el lector, por la interpretación que haga del poema a partir de la experiencia que éste le haya suscitado. Pero, por otra parte, el significado estará dado por el poema en cuanto que el poema es un 'objeto', por así decirlo, con características y vida propias. En este sentido, para Eliot, la noción de comunicación no aclara por completo el ser de la poesía. Dice Eliot: "La experiencia en cuestión puede ser el resultado de una fusión de sentimientos tan numerosos, y finalmente tan oscuros en sus orígenes, que incluso si se puede hablar de comunicación de sentimientos el poeta difícilmente tendrá conciencia de lo que está comunicando; y lo que hubiese para comunicar no existía antes de que el poema hubiera sido hecho. La 'comunicación' no explicará la poesía" (8). A pesar de que Eliot no se arriesga a dar una definición de poesía y rechaza las explicaciones en términos psicológicos, sociológicos e históricos como definitivas para dar cuenta de lo que la poesía es, hay una teoría de la poesía implícita que esta esbozada en *Tradition and Individual Talent*.

Esta teoría, si así se le puede llamar, está contenida en la segunda y tercera parte del ensayo; allí Eliot intenta ofrecer una explicación del proceso de creación de un poema. Al finalizar la primera parte del ensayo, Eliot ha logrado mostrar cómo la literatura y el arte en general (las obras), forman una totalidad independiente de sus autores y creadores. Se ha hablado de la conciencia o mentalidad, no de sujetos particulares, sino de grupos humanos o comunidades, es decir, del espíritu de colectividades. Y se ha sugerido que esta mentalidad o espíritu está expresado en las obras realizadas por hombres particulares, y que es más importante la conciencia de un pueblo que la de un individuo. En efecto, para Eliot, la conciencia del poeta es como un catalizador, en donde los materiales que entran en combinación son sentimientos y emociones, que se fusionan creando una nueva emoción: la emoción estética. La analogía empleada por Eliot tiene un fin deliberado que consiste en evitar cualquier tipo de explicación de índole psicológica del acto creador. En su trabajo de tesis (\*) Eliot rechazó de manera enfática —al igual que Bradley— las explicaciones y teorías psicológicas sobre la actividad cognoscitiva y negó cualquier posibilidad de validez epistemológica a la psicología, señalando que "en el sentido de una psicología racional o de las facultades, trata con semi-objetos" (9). Fundamentalmente porque para Bradley como para Eliot, la naturaleza de la actividad teórica, no era solamente una cuestión síquica sino también física; sin embargo, dicha actividad tenía su origen

(7) T. S. Eliot, *The Use of Poetry...*, p. 156.

(\*) *Experiencia para Bradley es la condición general de la existencia; no es solamente la dimensión puramente sensible de una vivencia, incluye también el ámbito de la actividad intelectual*

(8) *Ibid.*, p. 138.

(\*) *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, 1916.

(9) T. S. Eliot, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*. London (Faber and Faber), p. 83.

en una condición de la existencia más allá de lo físico o lo síquico, el sentir puro, i.e. la simple condición de ser.

El plano de reflexión en que Bradley y Eliot se mueven es la metafísica. En el ensayo Eliot ha dejado el rigor y la terminología propios de la metafísica, pero se sigue valiendo de esta perspectiva para darle cuerpo a sus opiniones. Eliot habla de una teoría 'impersonal' de la poesía según la cual en la creación de un poema no interviene como factor definitivo la personalidad o carácter del autor, éste es como un catalizador en presencia del cual el material que usa entra en combinación.

El material, que según Eliot, usa el poeta son los sentimientos y las emociones, que conforman la experiencia del hombre. El término sentimiento (*feeling*) tiene una connotación no psicológica; por ello, el sentimiento es tratado *como si fuera* un objeto, y la razón es que, para Eliot —siguiendo a Bradley— el sentimiento o el sentir es algo continuo con el objeto, ya que se trata de la condición primera del existir. Podemos tomar como definición de sentimiento —para aclarar la acepción que se utiliza en el ensayo— la siguiente: "En la medida en que los sentimientos de alguna manera son objetos, existen según la misma condición de los objetos, son igualmente públicos, igualmente independientes de la conciencia, son cognoscibles pero en sí mismos no cognoscentes" (10). En cuanto al significado del término emoción Eliot también evita concederle una connotación psicológica. En la tesis cita una parte de un ensayo de Bradley con la cual está sin reservas de acuerdo, y que podríamos tomar como la definición de emoción que se emplea en el ensayo: "En cualquier emoción, una parte de ella está ya conformada por objetos, percepciones e ideas ante la mente. Y, siendo la totalidad de la emoción una unidad, el grupo especial del sentir está unido a estos objetos ante la mente, unido a ellos de manera integral y directa aunque no objetivamente" (11). Tanto el sentimiento como la emoción pueden verse en dos aspectos: por una parte como un goce, en la medida en que se padecen, y por otra, como 'objetos' en la medida en que se pueden contemplar. Pero esta distinción es una abstracción que, en términos reales, no se da, y se cometería un error si los separáramos y convirtiéramos en dos cosas diferentes, ya que estaríamos distorsionando la naturaleza de ambos. Tanto en la emoción como en el sentimiento tenemos un complejo de términos que nos llega en bloque. No es en virtud de la asociación o de otra actividad síquica que objetos, percepciones o ideas conforman un complejo; el proceso es más bien a la inversa, del complejo que se manifiesta en bloque en la emoción, se procede a la distinción y separación. No se puede decir que el sentimiento o la emoción sean pura y exclusivamente subjetivos, ya que su contenido no es algo privado, pero tampoco podemos decir que sean solamente objetivos. Son objetivos cuando se les contempla desde fuera, como 'objetos', y son subjetivos vistos desde el interior, es decir, cuando se padecen. Lo esencial para Eliot es que ambos van indisolublemente unidos: "¿Qué, entonces, con la doctrina del Sr. Bradley con respecto a la "objetivación" ('dirección de atención sobre') de la emoción?. Creo que la doctrina es correcta... el placer como sentir puro es una abstracción, y en realidad siempre es parcialmente objetivo: la emoción realmente es parte del objeto, y es, en último término, igualmente objetiva. Por lo tanto, cuando el objeto o complejo de objetos se recuerda (*is recalled*), el placer se recuerda de igual modo, y naturalmente se recuerda del lado del objeto, en vez del lado del sujeto; aunque tiende a incorporarse como un placer activo" (12). Teniendo en mente estas acepciones de emoción y senti-

(10) *Ibid.*, p. 24.

(11) *Ibid.*, p. 27.

(12) *Ibid.*, p. 80.

miento, no resulta tan antipática la analogía del catalizador. La conciencia del poeta "es un medio más finamente perfecto en el que sentimientos muy especiales o muy variados están en libertad para entrar a conformar nuevas combinaciones" (13). Pero este medio más finamente perfecto no es tan pasivo como sugiere la analogía. El poeta —y en esto consiste el talento— logra relacionar mayor variedad de sentimientos y encuentra una mayor gama de combinaciones, que el hombre corriente; y esto lo hace gracias a que puede fijar la atención sobre grupos de sentimientos y expresar ese complejo por medio de palabras. La expresión de ese complejo se convierte en una nueva emoción que suscita un goce o placer nuevo y particular. Se trata de un nuevo objeto cuyo efecto en el sentir es de una clase especial: la emoción estética. Esta, según Eliot, se crea de la siguiente forma: "La única manera de expresar una emoción en forma de arte es encontrando un 'correlato objetivo'; en otras palabras, encontrando un conjunto de objetos, una situación, una cadena de sucesos que constituirán la fórmula de esa particular emoción, de manera que cuando se presenten como hechos externos y se conviertan en una experiencia sensible, la emoción sea evocada inmediatamente" (14). Este concepto, 'correlato objetivo' (objective correlative), tiene en su base la concepción mencionada de sentimiento y emoción según la cual el placer es algo continuo con el objeto, y es uno de los conceptos creados por Eliot a partir de la filosofía bradleyana.

Ahora bien, para Eliot, la personalidad particular del poeta no incide directamente en la calidad estética de su obra, pero no por ello deja de jugar un papel importante. En *Tradición y Talento Individual*, Eliot ha tratado a las emociones y sentimientos como materiales, como objetos, no como sucesos síquicos particulares. Parece como si estuviera tratando con un ámbito de la existencia donde desaparece el individuo como un yo y sólo tuviera presente un conjunto infinito de experiencias anónimas. En efecto, Eliot afirma: "el punto de vista que estoy intentando atacar, probablemente está relacionado con la teoría metafísica que sostiene la unidad substancial del alma" (15). Esta es una de las afirmaciones más explícitas de la afinidad de Eliot con la filosofía bradleyana. En ella no hay una clara distinción entre yo, alma y conciencia, estos conceptos son, para Bradley contradictorios e insubsistentes. Ninguna de estas nociones corresponde con lo que en psicología se denomina 'personalidad'. Desde el punto de vista metafísico, cabe solamente —en la filosofía de Bradley— hablar de puntos de vista, y éstos no requieren necesariamente como fundamento una personalidad particular. El yo, por ejemplo, es la manifestación de momentos de experiencia que no corresponden necesariamente a un sujeto, ya que el suceso síquico no es separable de su propio contenido, y no existe una línea divisoria entre lo que pudiera considerarse yo y no yo. Cada suceso síquico y físico alcanza duración e identidad si se objetiva, y ello justamente, es lo que hace un poeta al crear un poema. Aquello que se ha objetivado, una vez cristalizado, no tiene nada que ver con el poeta, ya que se trata de una emoción estética que no requiere como fundamento substancia (el alma) alguna. La única substancia de la cual será un atributo es la Realidad. Se trata, en otros términos, de la expresión de la dimensión óptica de la existencia, de una forma de ser, cuyo ámbito es el lenguaje. En este sentido, Eliot considera que el trato 'impersonal' de la poesía "se acerca a la condición de ciencia" (16). En la tesis Eliot ya había vislumbrado esta posibilidad, "Pero no es de ninguna manera cierto que las conexiones de contenido (en una emoción) sean subjetivas y peculiar materia de la psicología. Son conexiones personales, si

(13) T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, pp. 53-4.

(14) *Ibid.*, p. 100.

(15) *Ibid.*, p. 56.

(16) *Ibid.*, p. 53.

se quiere, pero una obra de la imaginación nunca es simplemente personal, esto es, con significado sólo para el autor —la explicamos, no como producto de la imaginación, sino como el producto de condiciones patológicas—. Así, nos vemos tentados a explicar un poema de Mallarmé como explicamos un sueño, es decir, como el resultado de una mórbida actividad fisiológica. Y si se llegara a decir que esta radical separación dejaría de lado toda crítica, podríamos anotar que la crítica —incluyendo las circunstancias bajo las que se produce una obra— es una cosa diferente de la psicología, ya que incluye en todo momento una referencia a un mundo real con el cual el otro es comparado: un procedimiento inadmisibles para la psicología" (17). De acuerdo con esta cita, la crítica compara a una obra de arte, producto de la imaginación —una dimensión real de la existencia— con el mundo de la vida práctica, del sentido común —otra dimensión, también real, de la existencia. La crítica también puede comparar una obra de arte con otras dimensiones de la existencia, con otras formas de concebir y expresar el Universo, por ejemplo, la filosofía, la ciencia, la magia, las cuales, finalmente constituyen algunas de las diferentes actitudes que puede asumir la experiencia. La crítica apunta hacia la comprensión de la particular manera en que el hombre ha logrado objetivar su experiencia, es decir, a la forma en que ha logrado expresarla.

En la última parte del ensayo, Eliot precisa las pretensiones y alcance de su reflexión; "Este ensayo propone detenerse ante la frontera de la metafísica y el misticismo, y centrarse en conclusiones prácticas que puedan ser aplicadas por una persona responsable e interesada en la poesía" (18). Como advertí al comienzo de esta sección, la crítica de Eliot no es filosofía, aunque implícitamente haya asumido una visión filosófica y se haya valido de sus conocimientos filosóficos para elaborar criterios con el fin de desentrañar la naturaleza de la poesía en cuanto tal. Lo esencial en la concepción eliotiana del Arte consiste en que éste es una esfera real del mundo con un grado de verdad considerable. Eliot piensa en la literatura, como la "literatura del mundo, la literatura de Europa, la literatura de un país, no como la colección de los escritos de individuos, sino como 'totalidades orgánicas', como sistemas en relación a los cuales, solamente en relación a los cuales, los trabajos individuales del arte literario, y los trabajos de artistas individuales, tienen su significado" (19). Esta es en esencia la visión eliotiana de la literatura, que en algunos detalles se irá transformando, pero que constituirá el fundamento de todas sus apreciaciones.

En una conferencia dictada en 1961, tres años antes de su muerte, y publicada posteriormente en su libro de ensayos *To Criticize the Critic*, Eliot expresó su último juicio sobre su labor crítica y afirmó que estaba de acuerdo, en lo fundamental, con lo que había escrito. Allí señaló que sus opiniones y juicios deberían verse a la luz de los intereses e influencias del momento en que se escribieron. Por otra parte, reconoce las influencias más definitivas y duraderas: "Estoy seguro de una cosa: he escrito mejor sobre los escritores que han influido mi propia poesía. Y digo 'escritores' y no sólo 'poetas', porque incluyo a F.H. Bradley, cuyas obras —debería decir cuya personalidad tal como se manifiesta en sus obras— me afectaron profundamente" (20). Los escritores que Eliot admiraba y por quienes estaba influido en el momento de escribir *Tradición y Talento Individual* eran Irving Babbit y Ezra Pound. Después fue incorporando las ideas

(17) T. S. Eliot, *Knowledge and Experience*, pp. 75-6.

(18) T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, p. 59.

(19) T. S. Eliot, "The Function Criticism" en *Selected Essays*. New York (Harcourt, Brace and World Inc.), 1964, pp. 12-3.

(20) T. S. Eliot, "To Criticize the Critic" en "To Criticize the Critic. London (Paber and Faber), 1978, p. 20.

de T. E. Hulme y Charles Maurras. A pesar de estas influencias y otras no mencionadas por Eliot, su concepción de la literatura es única, auténtica y propia. Sería muy difícil desentrelazar las diferentes absorciones intelectuales de Eliot, pero es posible ver cuáles fueron las ideas que más convencidamente acogió y naturalizó en su pensamiento. Es indudable que la filosofía de Bradley era para Eliot una acertada visión del universo y expresaba una actitud intelectual con la cual estaba en completo acuerdo. En una reseña sobre los *Ethical Studies* de Bradley publicada en el *Times Literary Supplement* en 1927, dice Eliot al respecto de la actitud intelectual de Bradley: "De sabiduría Bradley poseía una gran parte; la sabiduría consiste, en gran medida, en escepticismo y desilusión no cínica; y de esto Bradley poseía una gran porción. Y el escepticismo y la desilusión son un instrumental útil para la comprensión religiosa; y de esto también tenía Bradley" (21). Con relación al sentido de la filosofía de Bradley, Eliot dice en esa misma reseña que "reemplazó una filosofía que era cruda, rústica y provinciana por una que era, en comparación, católica, civilizada y universal" (22). La filosofía cruda, rústica y provinciana a que Eliot se refiere es el pensamiento expresado por los utilitaristas ingleses, J. S. Mill y Bentham, contra quienes Bradley aguzó sus ataques y diatribas filosóficas y lógicas. Naturalmente, dice Eliot, Bradley estuvo influido por Kant, Hegel y Lotze, ya que estos filósofos en comparación con la escuela de Bentham; eran "católicos, civilizados y universales". Bradley, para Eliot, llevó a cabo el duro trabajo de introducir el pensamiento europeo continental a las islas Británicas donde se había desarrollado una filosofía "inmadura y caprichosa".

Para Eliot, la crítica o teoría sobre la poesía que mejor puede explicar la naturaleza de ésta es aquella que surge de la práctica del poeta; es decir la teoría del poeta que trata su propia experiencia creativa y su propia poesía. Existen diferentes grados de experiencia de la existencia a los que corresponden diferentes modos de expresión. Así, entonces, la experiencia más profunda y auténtica de la existencia "tiende a expresarse en verso"; la poesía es la manifestación del modo primero de experiencia. Sin embargo, antes de la expresión poética estaría la expresión dramática, el rito, que estrictamente hablando, no podría considerarse como la expresión 'de' algo sino, más bien, como la experiencia misma. Pero el paso del momento en que es experiencia al momento en que se convierte en expresión de la experiencia no es distinguible. Ese paso es, si se quiere, el paso de la vida al arte. La crítica o la teoría sobre el arte corresponde a una experiencia producida por la expresión artística, una experiencia mucho menos creativa, pero de todos modos creativa, en la medida en que intenta conformar una explicación de la emoción estética; en cuanto elaboración lingüística, se trata en mayor o menor grado, de un acto creativo.

Hemos distinguido dos cuestiones que se relacionan estrechamente: la experiencia y la expresión de la experiencia, y las hemos tratado como dos cuestiones diferentes. Para Eliot, la expresión de la experiencia, esto es, la poesía o las obras de arte en general, y la crítica literaria o teoría del arte, constituyen a la vez experiencias auténticas, por ello surge la necesidad de explicar la poesía, y en parte, de explicar la crítica. En otros términos, la dimensión de la experiencia, o aspecto práctico de la vida, y la dimensión de la expresión de la experiencia, o aspecto estético y teórico, van aparejados de tal forma que, como Eliot decía en su tesis, "el punto de vista teórico es un engendro del punto de vista práctico" (23). No se puede abstraer de forma tajante y definitiva un punto de vista del otro, porque se pierde el significado real de ambos. Esta concepción filosófica de

(21) T. S. Eliot, "Francis Herbert Bradley" en *Selected Essays*, p. 399.

(22) *Ibid.*, p. 398.

(23) T. S. Eliot, *Knowledge and Experience*, p. 137.

la existencia, que proviene de la metafísica de Bradley, está en la base de la visión poética y del panorama intelectual eliotiano. En esencia, esta concepción filosófica asume una actitud radicalmente escéptica frente a todas las formas de conocimiento. Las considera puntos de vista provisionales cuyo valor reside en la continuidad con la experiencia de la cual son resultado. No se puede considerar el conocimiento, la teoría — y la distinción con el término sabiduría es definitiva— como válidos absolutamente; la teoría será válida dentro de ciertas condiciones y su significado variará o se perderá de acuerdo con las nuevas y posibles experiencias. Variará en la medida en que una nueva experiencia puede darle un nuevo significado a la teoría, y ésta, por un proceso de retroalimentación completará, modificándose, el significado de la nueva experiencia. En este sentido, la historia, como una expresión de los acontecimientos sociales, políticos y económicos de la humanidad, sólo presentará versiones teóricas de hechos de los cuales no tenemos experiencia, pero para las que nuestra experiencia es el fundamento. La historia oral y escrita, es la interpretación de momento abstraídos de una experiencia inconmensurable que se ha perdido como experiencia directa para las generaciones posteriores, pero que se ha conservado en la forma de estructuras fuera del tiempo, que cada generación, a partir de su propia experiencia vuelve a constituir. La historia, entonces, no es, estrictamente hablando, el conocimiento de épocas pasadas sino la expresión desde uno o muchos puntos de vista de momentos y situaciones del Pasado. Se puede hablar de hechos y de la recopilación y publicación de datos, lo cual es conocimiento, pero la interpretación, el recuento de la vida, que hacemos a partir de los hechos, no será conocimiento. Ofrecerá sabiduría en la medida en que cada interpretación será la expresión de la experiencia de los hombres de una época que intentan comprender las condiciones de vida y la vida misma, o la experiencia, de hombres de otra época. La literatura también es una forma de interpretación de los diversos modos de ser del hombre, y para Eliot, "la sabiduría se comunica a un nivel más profundo que el de las proposiciones lógicas; todo lenguaje es inadecuado, pero probablemente el lenguaje de la poesía es el lenguaje más capaz de comunicar la sabiduría" (24).

Uno de los temas sobre los que reflexionó Eliot constantemente y que le ocupó gran parte de su vida fue la idea y sentido de la noción de 'cultura'. Para Eliot, tanto desde el punto de vista crítico como creativo, fue una cuestión de primer orden; sus reflexiones sobre la literatura, la religión, el teatro y la educación tenían como fin la afirmación de una concepción humanista de la cultura. Por otra parte, su dedicación y esfuerzos como editor de la revista *The Criterion* estuvieron dirigidos hacia la creación de un medio de expresión, donde se reuniera el pensamiento de los intelectuales europeos que estaban marcando las pautas de la visión contemporánea de las artes y la historia, con el fin de mantener una noción de cultura, y un ámbito donde se manifestara como algo vivo. En 1948, publicó un escrito —y esta fue la respuesta teórica más concreta a su preocupación— donde abordaba de manera directa el problema del sentido del término 'cultura': *Notes towards the Definition of Culture*. Allí se estudian los diferentes significados de la palabra y las condiciones materiales y espirituales que permiten el surgimiento de una organización y forma de vida de un grupo humano que propiamente constituyen lo que llamamos 'cultura'. Eliot distingue tres sentidos del uso del término: a) cuando se hace referencia a la 'cultura' de un individuo; b) Cuando se hace referencia a la 'cultura' de un grupo o clase; y, c) Cuando se habla de la cultura de una sociedad como totalidad.

Para comprender el significado de cultura en cuanto tal, en su sentido genérico,

(24) T. S. Eliot, "Goethe as a Sage" en *On Poetry and Poets*. London (Faber and Faber), 1979, p. 226.

es necesario tener en cuenta, simultáneamente, los tres sentidos en que se utiliza la palabra, es decir, "que la cultura de un individuo no se puede aislar de la del grupo, y que la cultura del grupo no se puede abstraer de la totalidad de la sociedad; y que nuestra noción de 'perfección' debe tomar en cuenta al mismo tiempo los tres sentidos de 'cultura'" (25). Por otra parte, Eliot considera que la cultura europea se formó a partir de la fusión de las tradiciones griega, romana y hebrea, que finalmente dieron como resultado la cultura cristiana. Por cultura cristiana Eliot no quiere significar "la comunión de los creyentes cristianos actuales", sino la "tradición común de cristiandad que ha hecho a Europa lo que es y los elementos culturales comunes que esta cristiandad trajo consigo" (26). Dentro de esta perspectiva se enmarca el interés de Eliot por recrear y reinterpretar los elementos constitutivos de la cultura cristiana, tales como la mitología de la literatura caballeresca y la simbología religiosa; en este mismo sentido, se pueden entender sus intereses por el conocimiento y uso poético de concepciones filosóficas y religiosas del universo, tales como la filosofía hindú contenida en los Upanishads; en especial el Bhagavad Gita, el pensamiento de Pascal y la metafísica de Bradley. Hacia los años cuarenta, y en consecuencia con sus preocupaciones por la aclaración de la idea de cultura, Eliot estuvo reflexionando sobre los elementos que conforman la noción de 'clásico', en el contexto de la apreciación de la literatura europea. Por esos años escribió un ensayo titulado *What is a classic?* donde analizaba la obra de Virgilio, y allí encontraba la mejor expresión de la sensibilidad latina que, como una de las tradiciones más fuertes en la gestación de la cultura cristiana, constituía un modelo auténtico del sentir y pensar occidentales. Los ideales de la cultura latina fueron unos de los moldes que darían forma a la cultura cristiana y como tales se conservaron como los ideales de esta última. No obstante, según Eliot, dichos ideales no se han realizado, tan sólo se han emulado y, por lo menos en la literatura inglesa, las cualidades que hacen de Virgilio un clásico no se han alcanzado, "madurez de conciencia, madurez de modales, madurez de lenguaje y perfección del estilo común" (27). De todas maneras dice Eliot, así no se alcance el grado de madurez logrado por Virgilio, éste constituye un parámetro indiscutible de la forma en que el ser humano puede ordenar el caótico mundo en que vive. A partir de los ideales expresados por los clásicos se formaron las pautas de lo universal y civilizado que Eliot ve formulados en su plenitud—dentro de la cultura propiamente cristiana— en la obra de Dante. Cultura cristiana es lo mismo que cultura europea para Eliot, y Dante era de hecho, en su opinión, el poeta más europeo, en otras palabras, el poeta por excelencia de la cultura cristiana. En su ensayo titulado *What Dante Means to Me* (1950) afirmó: "El italiano de Dante es de alguna manera nuestro lenguaje desde el momento en que empezamos a intentar leerlo, y las lecciones de maestría, de expresión y de exploración de la sensibilidad son lecciones que cualquier europeo puede tomar a pecho e intentar aplicarlas a su propia lengua" (28). En este sentido, Eliot consideró a Dante el poeta más universal y civilizado; la manifestación más madura, lingüísticamente hablando, de una visión del mundo auténticamente europea. El espíritu de la obra de Dante marca las pautas de la obra poética de Eliot, constituye una especie de guía como lo fue Virgilio para Dante en la *Comedia*. Desde el primer libro de poemas hasta los *Cuatro Cuartetos* la presencia de Dante es constante, ya sea en forma de un epígrafe, en el uso de la 'terza rima', en la evocación de alguna imagen de la *Divina Comedia* o en la creación de un personaje poético que representa a

(25) T. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*. London (Faber and Faber), 1979, p. 24.

(26) *Ibid.*, p. 122.

(27) T. S. Eliot, "What is a Classic?" en *On Poetry and Poets*. p. 59.

(28) T. S. Eliot, *To Criticize the Critic*, p. 135.

Dante mismo. Desde el punto de vista poético Dante fue el modelo de Eliot. Desde el punto de vista filosófico esa misma función la ejerció Bradley. Eliot caracteriza con los mismos términos a Dante y a Bradley, aunque a este último lo llamó civilizado y universal por otras razones, sin descartar como punto fundamental de admiración su estilo. Aquello que Eliot consideró como civilizado y universal en Bradley, fue su actitud escéptica, que consideraba un rasgo genuino de la madurez de una cultura: "una de las características del desarrollo, ya tomemos el punto de vista religioso o cultural, es la aparición del escepticismo —por el cual no quiero decir infidelidad o destructividad (mucho menos descreencia que se debe a la apatía mental), sino al hábito de investigar la evidencia y la capacidad para retrasar una decisión" (29). Tanto para el poeta como para el filósofo, el escepticismo permite reflexionar evitando el dogmatismo, y por lo tanto, llevar a cabo una discusión con un alto grado de racionalidad, y si consiste en la capacidad de retrasar una decisión, no por ello se abstiene de decidir. Bradley afirma que "por escepticismo no se quiere decir dudar o descreer en un dogma o principios. Entiendo por escepticismo un intento de ser consciente de todas las preconcepciones y dudar de ellas. Tal escepticismo no sólo es el resultado del trabajo y la educación, sino que además es un entrenamiento que no puede ser ignorado con impunidad" (30). Por otra parte, la duda que implica la actitud escéptica permite una disposición de comprensión que constituye, para Eliot, uno de los rasgos de la sabiduría, que posibilita el entendimiento de otras actitudes y mentalidades.

En la poesía de Eliot se expresa de un modo radical una actitud escéptica que se manifiesta en el tono de ironía y sarcasmo, en la desilusión frente a las aspiraciones de felicidad mundanas, y en la confirmación de lo efímero y trivial de las situaciones humanas. Aparentemente, la poesía eliotiana evoca un pesimismo fatalista, y no obstante, está muy lejos de ello, aunque no exprese una esperanza vigorosa; tampoco consiste (dicha poesía) en la elaboración poética de un dogma o doctrina. En su poesía la concepción cristiana de la existencia en su más genuina expresión está fundada en este escepticismo.

He intentado señalar a partir de uno de los ensayos de Eliot, cómo se encuentran presentes en ellos aspectos de la filosofía de Bradley, y cómo, en general, la concepción de la literatura de Eliot concuerda y 'surge' de una visión del universo que, en esencia, es bradleyana. El pensamiento crítico de Eliot, como él mismo dice, se fue ensanchando, a medida que se ampliaba el campo de sus intereses, y del mismo modo, algunas cuestiones fueron dejadas de lado. "Sin embargo, dice Eliot de sí mismo, tengo que reconocer mi relación con el hombre que hizo esas afirmaciones, y a pesar de todas las excepciones, sigo identificándome a mí mismo con el autor" (31). Así, pues, guardando las proporciones de los cambios de intereses y continuidad de pensamiento, puede considerarse como una ilustración del pensamiento crítico de Eliot, la concepción de la literatura y la crítica tal como se encuentran expresadas en su primer ensayo *Tradition and Individual Talent*, fechado por su autor en 1917. En este mismo sentido debe considerarse la evolución de la influencia bradleyana en la obra ensayística de Eliot.

---

(29) T. S. Eliot, *Notes towards the Definition of Culture*, p. 29.

(30) F. H. Bradley, *Appearance and Reality*. Oxford (Oxford University Press), 1969, p. XII.

(31) T. S. Eliot, *To Criticize the Critic*, p. 14.

# Tradición y talento individual<sup>(1)</sup>

Traducción de Rodrigo de la Ossa

## I

Al escribir sobre la literatura inglesa pocas veces hablamos de tradición, aunque ocasionalmente utilicemos el término lamentando su ausencia. No podemos referirnos a "la tradición" o a "una tradición"; si acaso, empleamos el adjetivo para decir que la poesía de tal y tal es "tradicional", incluso "demasiado tradicional". La palabra aparece probablemente, pocas veces, excepto en una frase de censura. Si aparece de alguna otra manera, es vagamente afirmativa, implicando de la obra aprobada, la satisfacción que se tiene al ver una reconstrucción arqueológica. Difícilmente puede hacerse agradable esta palabra a oídos ingleses, sin hacer la cómoda referencia a la tranquilizadora ciencia de la arqueología.

Seguramente, la palabra no aparecerá en nuestros juicios sobre escritores vivos ó fallecidos. Cada nación, cada raza, no sólo tiene cambios en su mentalidad creativa, también tiene cambios en su mentalidad crítica; incluso olvida más fácilmente las deficiencias y limitaciones de sus hábitos críticos que aquellos de su genio creativo. Conocemos, o creemos conocer, los métodos ó hábitos de la crítica francesa, gracias a la enorme masa de escritos de este tipo que se han publicado en esa lengua; y solamente concluimos (somos tan inconscientes) que los franceses son "más críticos" que nosotros, e incluso a veces, nos enorgullecimos un poco con el hecho, como si los franceses fueran menos espontáneos. Probablemente lo son; pero podríamos recordar que la crítica es tan inevitable como respirar. Y que deberíamos ser lo suficientemente capaces de articular lo que sucede en nuestras conciencias cuando sentimos una emoción al leer un libro, puesto que se trata de una crítica a nuestras conciencias en su labor crítica. Uno de los hechos que puede salir a luz en este proceso, es nuestra tendencia, cuando elogiamos a un poeta, a insistir en aquellos aspectos de su obra que menos se asemejan a la de cualquier otro poeta. En estos aspectos ó partes de su obra pretendemos hallar lo que es singular, aquello que constituye la peculiar esencia del poeta. Y nos detenemos con satisfacción en aquel aspecto que diferencia a un poeta de sus predecesores; nos empeñamos en buscar algo que pueda ser aislado con el fin de poder gozar de su poesía. Mientras que si nos aproximamos a un poeta sin este prejuicio, frecuentemente encontraremos que, no sólo las mejores partes de su obra, sino las más personales, pueden ser aquellas por medio de las que los poetas fallecidos, sus antecesores, lograron de forma más vigorosa su inmortalidad. Y no me refiero, al hablar de vigor, al período más sensible de la adolescencia, sino al período de completa madurez.

Sin embargo, si la única forma de tradición, de transmisión consiste en seguir con adhesión ciega y "tímida" los logros de la generación inmediatamente anterior, la tradición debería ser decididamente desestimulada. Hemos visto muchas tendencias, así de simples, disolverse; por otra parte, es mejor la novedad que la repetición. La tradición es una cuestión de más amplio significado. No puede ser heredada y para conformarla se debe trabajar arduamente. En primer lugar, implica un sentido histórico, que puede considerarse como indispensable para alguien

que pretende ser poeta después de los veinticinco años de edad; y el sentido histórico implica una percepción, no sólo de lo pasado del pasado, sino también de lo actual del pasado. El sentido histórico obliga a un hombre a escribir, no sólo sintiendo su propia generación en los huesos, sino con el sentimiento de que la totalidad de la literatura europea desde Homero, y dentro de ella, la totalidad de la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y conforma un orden. Este sentido histórico, que consiste en un sentido de lo atemporal así como de lo temporal, y de cada uno de ellos tomados simultáneamente, es lo que hace tradicional a un escritor. Y es, al mismo tiempo, lo que hace que un escritor sea más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su contemporaneidad.

Ningún poeta, ni artista de cualquiera de las artes, tiene un significado completo en sí mismo. Su significatividad, su valor, reside en el valor de su relación con los poetas y artistas fallecidos. No se le puede valorar aisladamente; se le debe ubicar entre los fallecidos para contrastarlo y compararlo. Y considero que este es un principio de crítica estética, no sólo de crítica histórica. La necesidad que tiene un poeta de adaptarse, de integrarse, al grupo de poetas fallecidos y vivos no es una cuestión unilateral; lo que sucede cuando se crea una obra de arte es algo que, simultáneamente, le sucede a todas las obras de arte que la precedieron. Los monumentos existentes forman un orden ideal, que es modificado cuando se introduce entre ellos una nueva (realmente nueva) obra de arte. El orden existente es un orden completo antes de que aparezca la nueva obra; para que el orden persista después del surgimiento de la nueva obra, la *totalidad* del orden existente debe ser alterada así sea sólo en una medida muy pequeña. De esta manera, las relaciones, proporciones, y valores de cada obra de arte deben reajustarse dentro de la totalidad; y en ello consiste la adaptación entre lo antiguo y lo nuevo. Quien apruebe esta idea de orden, de forma, de la literatura inglesa o europea, no considerará absurdo que el pasado sea alterado por el presente y que éste sea dirigido por aquél. Y el poeta consciente de ello, será consciente de grandes dificultades y responsabilidades.

También, en un sentido peculiar, será consciente de que inevitablemente se le juzgará de acuerdo con parámetros del pasado. Digo juzgado, no amputado por éstos; no se le juzgará para demostrar que es tan bueno, peor o mejor que los poetas fallecidos; tampoco se le juzgará de acuerdo con los cánones de los críticos del pasado. Se trata, más bien, de un juicio, de una comparación, en donde dos términos son medidos el uno por el otro. La mera y simple adaptación al orden existente, no sería adaptación alguna para la nueva obra; revelaría no ser nueva, y por lo tanto, no ser una verdadera obra de arte. Y, precisamente, no decimos que lo nuevo sea mejor porque se adapta; más bien, su adaptación es una prueba de su valor, —una prueba, es cierto, que sólo puede ser cautelosa y lentamente aplicada, ya que nadie es un juez infalible para decidir si una obra nueva se adapta o no a la totalidad de las obras—. Decimos: parece que se adapta y se trata de una obra personal, o, parece una obra personal y podría adaptarse; pero difícilmente podremos decidir que se trata de un caso y no del otro.

Pasando a una exposición más inteligible de la relación del poeta con el pasado, aquél no puede tomar el pasado como un bloque, como una masa indiscriminada, ni puede formarse completamente con base en uno o dos casos que admire personalmente, ni tampoco en el período poético de su preferencia. El primer camino es inadmisibles, el segundo es una experiencia de juventud importante, y el tercero es un complemento agradable y altamente deseable. El poeta debe ser consciente de la tendencia poética más importante de su época que no necesariamente se expresa a través de las reputaciones más distinguidas. Debe ser consciente de un hecho obvio: el arte no mejora, más bien el material del arte no siempre es precisamente el mismo. El poeta debe tener en cuenta que la conciencia europea,

la de su propio país, —una conciencia que, con el tiempo, comprenderá que es más importante que la propia— es una conciencia que cambia, y que este cambio es un desarrollo que no abandona nada por el camino; se trata de un desarrollo para el que no son caducos ni Shakespeare, ni Homero, ni las pinturas en las piedras de los dibujantes de la Madeleine. Este desarrollo, probablemente refinamiento, ciertamente complicación, no es desde el punto de vista del artista un adelanto. Tal vez, tampoco desde el punto de vista del sicólogo hay adelanto en el arte, o por lo menos no lo hay hasta el punto que nos imaginamos; quizás, y sólo en último término, se podría hablar de adelanto si nos referimos a circunstancias de índole económica o instrumental. La diferencia entre el presente y el pasado consiste en que la conciencia del presente es una concepción del pasado, de tal naturaleza y alcance, que la conciencia del pasado no pudo tener.

Alguien ha dicho: "Los escritores fallecidos están muy lejos de nosotros porque *conocemos* mucho más de lo que ellos *conocían*". Justamente, ellos son eso que nosotros *conocemos*.

Estoy al tanto de una objeción común que puede hacerse a lo que claramente es mi programa del *métier* de la poesía. La objeción consiste en que dicha doctrina requeriría una cantidad ridícula de erudición (pedantería), lo que constituye un reclamo que puede rechazarse apelando a la vida de los poetas de cualquier panteón. Incluso se afirmará, que demasiado conocimiento destruye o pervierte la sensibilidad poética. Aunque sigamos creyendo que el poeta no debe conocer más de lo que su necesaria receptividad y pereza se lo permita, no es deseable confinar el conocimiento a lo que puede ser útil para un examen, o para una reunión social, o aún, para modos más pretenciosos de figuración pública. Algunos pueden absorber conocimientos fácilmente, otros, los más lentos, sudan para obtenerlos. Shakespeare conoció más historia gracias a su estudio de Plutarco, que lo que muchos hombres podrían conocer en el Museo Británico. Sobre lo que se debe insistir es en que el poeta debe desarrollar o mantener una conciencia sobre el pasado y que debería seguir desarrollándola durante su carrera.

Cuando el poeta se encuentra a las puertas de algo más valioso de lo que ha hecho, debe rendirse ante ello. El progreso de un artista es un continuo auto-sacrificio, una continua extinción de la personalidad.

Falta explicar este proceso de despersonalización y su relación con el sentido de tradición aquí expuesto. Se puede decir que fundamentando la reflexión sobre el arte en este proceso de despersonalización, el arte se acerca a la condición de una ciencia. Por lo tanto, los invito a considerar como una analogía sugestiva de este proceso, aquél que toma lugar cuando un pedazo de platino finamente elaborado se introduce en una cámara que contiene oxígeno y dióxido de sulfuro.

## II

La crítica honesta y el juicio perspicaz apuntan hacia la poesía, no hacia el poeta. Si fijamos la atención en los gritos confusos de los críticos de la prensa y en el susurro que les sigue como una vulgar repetición, escucharemos una gran cantidad de nombres de poetas; si no buscamos el conocimiento de enciclopedia, sino disfrutar la poesía y preguntamos por algún poema difícilmente lo encontraremos. He intentado resaltar la importancia de la relación que existe entre un poema y poemas escritos por otros autores, y he sugerido una concepción de la poesía que consiste en considerarla como la totalidad viviente de toda la poesía que se ha escrito. El otro aspecto de esta teoría Impersonal de la poesía consiste en la relación que existe entre el poema y su autor. Y como analogía, he insinuado que la conciencia de un poeta maduro se diferencia de la de un poeta inmaduro no

precisamente por el valor de su personalidad, que no necesariamente es más interesante o tiene "más qué decir", sino más bien, por ser un medio más finamente perfecto en el que sentimientos especiales o muy variados están en libertad para entrar a conformar nuevas combinaciones.

La analogía era la de un catalizador. Cuando los dos gases mencionados se mezclan en presencia de un filamento de platino, forman ácido sulfúrico. Esta combinación sólo se realiza si el platino está presente; sin embargo, el ácido recientemente formado no contiene trazos de platino, y el platino, a la vez, aparentemente, no ha sido afectado; ha permanecido inerte, neutral, inalterado. La conciencia del poeta es una tira de platino. Ella puede operar, en parte o exclusivamente, sobre la experiencia del poeta mismo; pero, entre más perfecto sea el artista, más completamente separados estarán en él, el hombre que sufre y la conciencia que crea; de esta manera, la conciencia digerirá y transformará más perfectamente las pasiones que son su material.

Notarán que en la experiencia, los elementos que entran en presencia del catalizador, son de dos clases: emociones y sentimientos (2). El efecto de una obra de arte sobre la persona que la disfruta, consiste en una clase de experiencia diferente de cualquier experiencia no estética. Puede estar conformada por una emoción o por la combinación de varias emociones; y varios sentimientos, inherentes para el escritor a algunas palabras, frases o imágenes en particular, pueden añadirse para componer el resultado final. La gran poesía también puede estar elaborada sin el uso directo de alguna emoción, puede estar compuesta sólo por sentimientos. El Canto XV del *Infierno* (Brunetto Latini) está constituido por la elaboración de una emoción que se hace evidente gracias a la situación; pero el efecto, singular como el de cualquier obra de arte, se logra debido a una considerable complejidad de detalles. El último cuarteto despliega una imagen, un sentimiento adherido a la imagen, que "apareció", que no se desarrolló simplemente a partir de lo que precedía, sino que probablemente estaba suspendida en la conciencia del poeta esperando que se diera la combinación de emociones adecuada para aparecer. La conciencia del poeta es, de hecho, un receptáculo para atrapar y guardar infinidad de sentimientos, frases, e imágenes que permanecen allí, hasta cuando todas las partículas que se pueden unir para formar un nuevo complejo, estén presentes al mismo tiempo.

Si se comparan varios pasajes representativos de la mejor poesía, verán cuán grande es la variedad de tipos de combinación, y también, cómo cualquier criterio pseudo-ético de 'sublimidad' pierde sentido por completo. Ya que lo que cuenta no es la 'grandeza', la intensidad de las emociones, de los componentes, sino la intensidad del proceso artístico, la presión, por así decirlo, bajo la cual se da la fusión. En el episodio de Paolo y Francesca se emplea una emoción definida, pero la intensidad de la poesía es algo muy distinto de la intensidad de la emoción a que podría dar lugar la supuesta experiencia narrada en el episodio. La intensidad de la poesía no es mayor que aquella contenida en el Canto XXVI, el viaje de Ulises, episodio que no depende directamente de una emoción. Es posible que se de una gran gran variedad de tipos de combinación en el proceso de transmutación de una emoción común a una emoción estética; el asesinato de Agamenón, o la agonía de Otelo, producen aparentemente, un efecto artístico más cercano al hecho real que las escenas de Dante. En el *Agamenón*, la emoción artística se aproxima a la emoción del espectador real; en *Otelo*, se aproxima a la emoción del protagonista mismo. Sin embargo, la diferencia que existe entre el arte y el hecho real siempre es absoluta. La combinación de elementos que conforma el episodio del asesinato de Agamenón es probablemente tan compleja como aquella que conforma el viaje de Ulises. En cada caso se ha dado una fusión de elementos. La Oda de Keats contiene una cantidad de sentimientos que no

tienen nada que ver, en particular, con un ruiseñor, pero el ruiseñor hace posible su fusión; probablemente por su atractivo nombre, y en parte debido a su reputación como símbolo poético (3).

El punto de vista que estoy intentando atacar, probablemente está relacionado con la teoría metafísica que sostiene la unidad substancial del alma (4); lo que quiero decir, es que el poeta no tiene una "personalidad" para expresar, sino un medio particular, que sólo es un medio y no una personalidad, en el que impresiones y experiencias se combinan de formas peculiares e inesperadas. Las impresiones y experiencias importantes para el poeta como hombre, pueden no aparecer en su poesía, y aquellas que son importantes en la poesía pueden ser las que juegan un papel insignificante en la personalidad del poeta.

Voy a citar un pasaje lo suficientemente desconocido para que se le pueda considerar con fresca atención a la luz —u oscuridad— de estas observaciones:

*And now methinks I could e'en chide myself  
For doating on her beauty, though her death  
Shall be revenged after no common action.  
Does the silkworm expend her yellow labours  
For thee? For thee does she undo herself?  
Are lordships sold to maintain ladyships  
For the poor benefit of a bewildering minute?  
Why does yon fellow falsify highways,  
And put his life between the judge's lips,  
To refine such a thing — keeps horses and men  
To beat their valours for her? . . . (5).*

En este pasaje hay una combinación de emociones positivas y negativas (algo evidente si se toma el pasaje en su contexto): expresa una atracción intensamente fuerte por la belleza y una fascinación igualmente intensa por la fealdad que se contrapone con aquélla y la destruye. Este balance de emociones contrapuestas tiene su punto de apoyo en la situación dramática a la que corresponde el parlamento. Pero tomada la situación dramática aislada no es lo suficientemente consistente para dar lugar a dicho balance de emociones. Esta es, por así decirlo, la estructura de emoción que suministra el drama. Ahora bien, todo el efecto, el tono predominante del pasaje, se debe al hecho de que una cantidad de sentimientos suspendidos y que tienen una afinidad con esta emoción —en manera alguna, superficialmente evidente—, se han combinado con ella para crear una nueva emoción estética.

El poeta no es admirable ni interesante debido a sus emociones personales, provocadas por sucesos particulares en su vida. Sus emociones personales pueden ser simples, crudas o insípidas. La emoción en su poesía será algo muy complejo, pero no del tipo de complejidad de emoción que experimentan personas que tienen emociones muy complicadas o poco comunes. En efecto, un error de excentricidad en poesía consiste en buscar nuevas emociones humanas para expresar; en esta búsqueda equivocada de la novedad, se descubre lo perverso. El trabajo del poeta no es buscar nuevas emociones, sino utilizar aquellas que son normales, y al transformarlas en poesía, expresar sentimientos que no están contenidos en las emociones corrientes. Y para ello podrá hacer uso de emociones que le son conocidas, y también de aquellas que no ha experimentado. Por consiguiente, debemos considerar que "emociones reunidas en tranquilidad" es una fórmula inexacta (6). Ya que la formación de la emoción estética no tiene su origen solamente en la simple emoción, ni en su conjunción con otras emociones, y mucho menos en un estado de tranquilidad. Se trata de una concentración, y

de algo nuevo resultado de la concentración de un gran número de experiencias que no parecerán tales a una persona activa y práctica; se trata de una concentración que no se da deliberada o conscientemente. Estas experiencias no son 'reunidas', y si finalmente se unen en una atmósfera de 'tranquilidad' será sólo gracias a que la concentración se realizará como la contemplación pasiva de un suceso. Por supuesto, esto no es todo, hay gran parte de trabajo en la creación poética que es consciente y deliberado. En efecto, el mal poeta por lo general es inconsciente donde no debería serlo, y consciente donde debería ser lo contrario. Ambos errores tienden a convertirlo en un poeta de creación "personal". La poesía no es la liberación de una emoción sino un escape de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino un escape de la personalidad. Pero, por supuesto, sólo aquellos que tienen personalidad y emociones saben lo que significa querer escapar de estas cosas.

### III

*"Probablemente la mente es algo divino y por tanto no es afectada por impresiones provenientes del exterior": Aristóteles (7).*

Este ensayo propone detenerse ante la frontera de la metafísica y el misticismo, y centrarse en conclusiones prácticas que puedan ser aplicadas por una persona responsable e interesada en la poesía. Desviar el interés por el poeta hacia la poesía es un fin laudable, ya que conduciría a una apreciación más justa de la buena y mala poesía contemporánea. Hay muchos que valoran la expresión en verso de una emoción sincera, y existe un menor grupo de personas que puede valorar la excelencia técnica. Pero son muy pocos los que saben cuándo hay una expresión de una emoción *significativa*, de una emoción cuya vida resida en el poema y no en la historia personal del poeta. La emoción del arte es impersonal. Y el poeta no puede lograr la impersonalidad si no se somete por completo al trabajo que está por hacerse. Y no sabrá qué es lo que está por hacerse a menos que viva no sólo en el presente, sino en el momento actual del pasado; a menos que sea consciente, no de lo que está muerto, sino de lo que aún está vivo.

### NOTAS DEL TRADUCTOR

(1) *Este ensayo se publicó por primera vez, en dos partes, en la revista Egoist, VI (Sept.-Oct., Nov.-Dic., 1919). Posteriormente apareció en el primer libro de ensayos de T. S. Eliot titulado The Sacred Wood publicado en noviembre de 1920. Finalmente Eliot mismo lo incluyó en su selección de ensayos para el volumen titulado Selected Essays 1917-1932. El ensayo ya ha sido traducido al español por Sara Rubinstein y se publicó en la edición en castellano de Selected Essays 1917-1932 realizada por Emecé Editores con el título de Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión.*

(2) *Los términos corresponden en inglés a "emotions and feelings"; la distinción se mantendrá literal a través de todo el ensayo.*

(3) *En el ensayo "Hamlet and his problems" (1919), T. S. Eliot expone uno de los conceptos de su teoría sobre la poesía, el cual explica lo que quiere decir al hablar del ruiseñor. Dicho concepto es el "objective correlative" (correlato objetivo), y dice Eliot: "La única manera de expresar una emoción en forma de arte es encontrando un 'correlato objetivo'; en otras palabras, encontrando un conjunto de objetos, una situación, una cadena de sucesos que constituirán la fórmula de*

esa particular emoción, de manera que cuando se presenten como hechos externos y se conviertan en una experiencia sensible, la emoción sea evocada inmediatamente".

(4) Sobre este problema Eliot comparte la concepción metafísica de la filosofía de F. H. Bradley, lo que explica su punto de vista en el ensayo, T. S. Eliot escribió su tesis de grado sobre la filosofía de F. H. Bradley y allí expresa su acuerdo con dicha metafísica. Para Bradley la unidad substancial del alma es imposible ya que la considera (el alma) como una construcción ideal constituida por una serie de hechos síquicos que se dan sucesivamente. El alma, entonces, es una abstracción y una apariencia, y no una cosa o substancia.

(5) El pasaje corresponde al Acto III, escena 5, sec. II, vv. 71-8, de la obra de Cyril Tourneur (1575-1626) titulada *The Revenger's Tragedy* (1607):

Y ahora creo que incluso podría reprenderme a mí  
[mismo  
por haber amado en exceso su belleza, sin embargo  
[su muerte  
será vengada por medio de un acto no común.  
¿Entrega el gusano de seda todo su trabajo por tí?  
¿Se deshace él por tí?  
¿Se venden señorios por una dama que sólo  
ofrece el pobre beneficio de un minuto de locura?  
Por qué aquel hombre yerra en sus acciones  
y pone entre los labios de un juez la vida  
para depurar tal cosa — por qué hace que  
caballos y hombres se jueguen el coraje por ella?

(6) La fórmula "emociones reunidas en tranquilidad" es de William Wordsworth, y está contenida en el prefacio a la segunda edición de las *Lyrical Ballads* (1800), que es considerado como la expresión de la consolidación del Movimiento Romántico. El pasaje donde aparece la fórmula es como sigue:

"He dicho que la poesía es el flujo espontáneo de sentimientos fuertes: [la poesía] tiene su origen en las emociones reunidas en tranquilidad. La emoción es contemplada hasta que, por una especie de reacción, la tranquilidad desaparece, y una emoción, emparentada con aquella que antes era el objeto de contemplación, se produce gradualmente, y empieza a existir de hecho en la conciencia".

(7) Aristóteles, de *Anima*, cap. 4.

SEPARATA N° 24  
Serie: M U S I C A  
revista ALEPH N° 58

# **El bunde del vestido**

**CARLOS AUGUSTO CARDONA A.**

# "El Bunde del Vestido"

*Passillo*  
(Introducción instrumental)

*Passillo*  
8º BAJOS  
Lam Me Lam Lay Rem Do Sol

*Passillo*  
Do Lay Rem Lam Me *gubena* y sin *Gubena* Lam

*Passillo*  
So no ro a la de + de que no se bus ce u e-heri-ramé uo ti-dr  
ni be-ro se me ce - mande nes pa-ra lan-to no mi mirabi del ge-o

*Passillo*  
Sol Do Sol Do Sol Do

*Passillo*  
miy curi-lion-te ni gr-it-tan-to blan-que co-mo-ga-den ce-mo-ia ma-ve  
que pua-ra-en lo-ur el-nos que-to pa-tan-do

*Passillo*  
Sol Do *Passillo* Me Lam Me Lam



Bunde

por e-so le-bes de-cir que no se ojan-tes pa-ro ya que se sen-  
 no me mi re-a si de se-o por que mis-pa-to got cul-pa de te-ner

Mi Lam Mi Lam Bunde Sol

to voy a con-far-le pa-ro ya que se sen-to voy a de-cir  
 yo de-ha-bi-er-pa-do do em-pi-la de un-dig-zul ce-le-ria

Do Sol Do Sol Do Sol

Bambuco (songana)

le que-sa-rem tu le pin-te y se-lar no se ha de-jo no mos aho-  
 do a-si le pas de que-dar ru-ve-ti du com-be-ria de-bian-co

Bambuco (songana)  
 Mi Lam Sol Do

vo y pin-te por que y se-lar no se ha de-jo no mos aho-  
 ur-ay-zul y bambuco de co-lo-ria a-si le de-co-le-ria

Mi Lam Mi Lam Mi Lam Lam

DC Fin.

**CARLOS AUGUSTO CARDONA ARBOLEDA.** Ejecutante y compositor nacido en Manizales el 4 de marzo de 1953. Egresado de la Escuela de Bellas Artes, Conservatorio de Música, de la Universidad de Caldas, con estudios avanzados de violín y armonía. Ejecutante, además, de guitarra clásica, órgano y piano. Co-fundador y director musical de la *Corporación Cultural Hijos de la Tierra*, entidad que investiga, recopila y difunde nuestro patrimonio músico-cultural colombiano y latinoamericano (fundada en 1976). Ha sido profesor de música, en sus especialidades, en instituciones diversas: Fundación Yamaha, Universidad Nacional, Universidad del Quindío y Conservatorio de Música (Armenia, Quindío, Col.) donde se desempeña actualmente como profesor de guitarra clásica y de violín.

Entre sus composiciones musicales se encuentran: *Azul Celeste*, *Samsara* (ensayos para piano); *Vayu* (violín), *Fugitivo en la edad del hierro* (toccata); Suite andina colombiana N° 1 (Violín y guitarra); Música de fusión: *Antepasado caucano*, *Recuerdo barroco*.

Ha obtenido los siguientes premios: tercer puesto en composición en el Concurso Jorge Villamil (Neiva, 1977), con el bambuco *El camino, Juan y su perro*; Primer premio en el Festival Nacional del Bunde (Espinal, Tolima, 1978), con el bunde *Lilahuiro* (obra dedicada al artista Leonardo Quijano); Finalista en el Primer Concurso de Música Colombiana (Colcultura, 1979), con la obra *Bambuco del Ruiz*; Finalista en tres oportunidades (1981, 1984, 1985) en el Festival Nacional del Bambuco. La obra que publicamos en esta oportunidad fue finalista en este Festival el año pasado.

# Instantánea

Por si mañana vienen por nosotros.  
Por si vienen por los sueños, los pájaros, los retratos.  
Por si los cerrojos, o los decretos, o los fantasmas.  
Por si el silencio, o el cáncer, o la desesperanza.  
Por si muere la poesía, de frío o de cansancio.  
Por si la noche, o el día, o la frágil materia de los astros.  
Enhebro mi cuerpo con el tuyo, y nos amamos, cercados de relámpagos.

El rostro

Para "ALEPH"

Ahora

conoces mejor mi rostro.  
Clara constelación de astros  
o cultos palpita entre tus manos.  
Llueve y la música del agua  
silencia algo que va profundo.  
A dónde llega el mar?

Matilde Espinosa  
Dogoté mayo de 1986

GRACIELA MATURO

# La rosa que renace

Escucha su rumor.

Es una rosa que es un trueno que es un pájaro,  
un bramido que crece como un bosque  
una estrella que ruga

un incendio nacido de un invisible corazón.

Escucha su rumor. Nada viene a acallarlo,  
ni el ruido del fusil ni el miedo ni la noche  
ni la dura palabra de los sagaces.

Nada viene a curar esta rosa llagada  
que arde en la furia del huracán  
confundiendo los días y los vientos.

Invulnerable creces, flor de la tempestad  
que estallas entre lápidas y coronas de mármol  
manchando con tu púrpura de amor  
las inscripciones muertas.

Flor crecida en la amarga soledad de los hombres  
nutrida de su pan de su delirio  
caliente del calor de una muchacha  
que amamanta su hijo a la intemperie.

Rosa oscura que naces del martirio  
del resplandor callado de los pechos  
del fuego de las lágrimas.

La lluvia cae indiferente sobre los signos del despojo.  
Oye el rumor de la rosa que renace.  
Es una loba que alimenta las auroras del futuro.



## La bestia incesante

Silba en la oscuridad  
enredando la lengua de los doctos  
tendiendo una neblina sobre las amapolas  
donde reside el sol.

Silba y avanza, ciega, cegadora,  
ávida de la vida y de la muerte,  
desde su corazón hecho de abismo.

Avanza destruyendo pájaros iniciales  
nudos de amor y sombra  
formas del mundo en que mi sangre late.

Miro caer los párpados inermes  
la deshecha armonía de una sien  
mientras muerdes, colérica, en la carne  
de la verdad

y tus dientes desgarran el tejido del tiempo.

Todavía prosigues, impávida,  
entre tus guardadores serviles y pulidos  
en tanto que los días vuelan como pétalos  
esparcidos por la tormenta.

Graciela Maturro (Argentina)

Para 'Aleph'  
Graciela Maturro



CARLOS ENRIQUE RUIZ

# Camino sobre huellas indescifrables

*"Yo, que te existo en mí..."*

F. PESSOA

En el día de la conquista del espacio  
alguien pudo suspirar  
como señal inconsciente del adiós.  
El infinito abrió un resquicio

cercano  
para sondear un poco más allá  
de los ojos.

Cada nuevo tiempo trae un paso más  
en la llamada conquista extraterrestre  
que no es nada diferente de un asomo  
al cancel del tiempo.

Sin saberlo  
sin siquiera presumirlo  
el hombre camina todavía

en dos  
piernas  
endebles  
y va por las calles como nuevo simio  
de cabeza penetrada con instrumentos  
pluselectrónicos.

He comprendido la incompreensión  
del tiempo.

A cada instante  
cosas incontables ocurren.  
Basta una vuelta en el reloj  
para que

la noche haya regresado.  
En otro tiempo la arena caía  
con placidez  
de cuasilencio

y en otros semejantes tiempos  
la sombra de un vástago  
señalaba la trayectoria del día.

Incontables  
impensables cosas ocurren  
al amparo de un tic-tac

o al paso de un ciclón por cualquier lugar.  
A esta hora yo puedo saber el perfume  
que todavía existe en la flor...

Existió.

Me dijo la tierra en su desconsuelo  
que el hombre pisa palabras  
como en el cielo un robonauta luceros.  
El hombre no sabe de sus saltos.  
Sigue con sus pasos la imaginación  
Cruza la barrera del sonido  
indaga en las constelaciones  
y extiende máquinas por el espacio  
sin límites de alcance  
con la válvula del tiempo abierta  
Al volverse sobre sí  
el hombre solloza  
se duele  
no encuentra salida para un mundo  
trenzado en guerra.  
El hombre es la paradoja misma.

Camino sobre huellas indescifrables  
que otros seres sin saberse cuáles  
tejieron en el suelo de margas  
arenas y dolomías.  
Camino con la sensación de un vago asombro  
penetrado en los huesos.  
Y en ese caminar la aurora  
no aclara más.  
Tampoco el día perfila nuevas luces  
Ni las voces de quienes habitan  
la ciudad  
adquieren el timbre o la entonación  
justa.  
Camino y más camino sobre el destino  
de un mundo incierto.

No me asaltará una palabra  
en la encrucijada del día.  
Por la calle se paseó el viento  
en una tarde sin nieblas.  
Sílabas entonaron los pájaros  
al regresar antes del último resplandor.  
Se alimentaron y nutrieron sus crías.  
El vuelo casi con el final rayo de luz  
dejó en el ambiente  
la sensación de una espera sin palabras  
como rostros mirando al cielo gris.  
Apenas si la pareja de azulejos  
motivó con su porte y su gracia  
una palabra de vuelo.

Tú venías de lejos tras el sonido  
del címbalo.

Un olor penetrante de sándalo  
  siguió tus pasos.  
Cada noche cuando el viento  
  parecía  
desprenderse de la luna  
pasamos por allí  
en el cruce de caminos  
                  bajo la misma fragancia  
de un abril.  
Pero tú venías de lejos  
como el olor del sándalo  
                  que nunca pudimos ver.

Anida en la sombra conmigo la vida  
y en su tránsito nace la esperanza.  
Se cruzan hoy en máxima cercanía  
                  la Tierra y el cometa Halley  
sin saberse de su saludo mutuo.  
En el espacio cósmico  
todos presumimos de comprensivos  
                  sin sentir su peso ni su paso  
ni percibirlo a simple vista.  
Seguimos raudos  
                  ante el paisaje de la noche estrellada  
                  sin diálogo.  
Raudos vamos  
                  y vamos y vamos...  
Sin embargo  
                  yo amo la vida y amo la esperanza.

Sin sigilo en la tarde se recorre  
                  el trampolín del día  
que al nombrarlo  
                  es vago e indeciso  
como las nieblas que dibujan  
                  esta melancolía  
por las calles.  
                  Malquerencia  
de un recuerdo circuido de llovizna  
                  en abril.  
Seguiré allí urdiendo sigilos  
                  de niebla  
en mis sueños.

Como un fantasma dibujado  
en el más envoltado rincón  
                  de la memoria  
viene el llamado de una voz  
                  casi perdida

cuyo sonido disipó el resquemor  
de la tarde  
de la mañana... de los días.  
Fantasmas y fantasmas  
especie de otros seres  
de trastienda  
rondan asedian cohabitan  
el espacio sin sombra  
de cada quien.  
Cada día en cada tarde  
otros fantasmas desdibujan  
la sin-memoria  
de los recuerdos imperceptibles.

He desconfiado del mar  
con su oleada de colores  
y su insondable espacio de vida.  
Han llegado alcatraces y gaviotas  
sin mensaje alguno de ultramar.  
Marinos que despegaron del puerto  
en un amanecer  
izaron sus pañuelos con el adiós sin regreso  
en las manos extendidas  
con la tibia ausencia de calor  
en la yema de los dedos.  
He desconfiado del mar que configura  
tormentas  
en la inmensidad de un color tranquilo.

(1986)



¿Qué es ALEPH para mí?

Es ante todo un ejemplo. Un ejemplo que sólo unos pocos elegidos sabrán seguir: el de una publicación, un órgano de ideas y metas nobilísimas que lucha por la cultura y por la libertad en nuestro continente, sin esperar fortuna alguna y tal vez... muy poca gratitud.

Pero la norma de los elegidos es esa.

Y quien, además, en el simple plano profesional, agradecer a Carlos Enrique Ruiz la inclusión de partituras musicales en la revista; bien vale, la bella música colombiana tan impar esfuerzo.

Que sea por muchos años más,  
con los cordiales deseos de

Luis Felipe Ramírez y Rivera

Luis Felipe Ramírez y Rivera (Venezuela)

Caracas 86 -

CRUCE DE CAMINOS Para "ALEPH"

Iluminado a veces por la mirada del crepúsculo  
y alcanzado, de pronto,  
por el relámpago furtivo de unos labios,  
de una flor, de una mano en el hombro,  
me detengo en las fauces de la hoguera,  
frente de incandescentes leños — huesos amados —  
donda, además, blanquea ceniza de rescoldo,  
cual una misteriosa cabellera,  
sobre el oculto fuego que ha de tornarse en llama.

Pero no me detengo,  
es decir, he cruzado puertas, muros,  
labios, palabras y jardines,  
hacia la noche de los inmensos muros,  
hacia la sed de nuevas maravillas,  
afuera,  
donde el viento se manifiesta en árboles  
y más allá,  
donde todo es ardiente y transitorio  
— desolación, delirio, errancia —,  
donde hay columnas griegas  
y el mar abre las alas.

Sólo el deseo perdura  
— en la playa sin tiempo de unos ojos,  
de una aventura heroica, de un canto de sirena  
o en el tardío cruce de caminos  
— vida, poema, libertad, amor —  
donda las numerosas manos del otoño vuelan  
— en un viento de años y de tumbas,  
de nombres y de sombras insondables.

Carlos Martín

## Blanca Taciturna

Qué día de silencio enamorado  
vive en mi gesto vago y en mi frente.  
Qué día de nostalgia suavemente  
solloza amor al corazón cansado.

Alta, dulce, distante, se ha callado  
tu nombre en mi voz fiel. Pero presente  
su turbia luz mi soledad lo siente  
en todo lo que existe y ha soñado.

En la tarde vagando, voluptuoso  
de horizontes sin fin, la lejanía  
me envuelve en tu recuerdo silencioso:

Claros cabellos, cuerpo, ojos lejanos,  
pálidos hombros. Oh, si en este día  
tuviera yo tu mano entre mis manos.

Fernando Chamy Lara  
A Aleph, con afecto.

Mayo de 1986

# Vigencia del idioma español en el mundo (\*)

Se entiende por "idioma" el conjunto de palabras del lenguaje hablado, o escrito, propio de un pueblo o de una nación.

Es frecuente oír hablar de idiomas muertos, y de lenguas vivas. De idiomas antiguos, y de Lenguas Madres de donde se derivan otras.

Con orgullo patriótico alguien dice, que se expresa en su lengua materna, o que acepte que su idioma proviene de otras lenguas del mundo.

Mediante las palabras de un idioma se expresan las ideas, y los pensamientos, se escribe una frase, se dicta una carta, se construyen artículos, ensayos o novelas o se escriben poemas. Por eso el idioma puede ser figurado, conciso, directo, florido, incomprensible, afectuoso, esquemático, didáctico, disfrazado o agitador.

De las llamadas "Lenguas Arias" o Indoeuropeas, provienen el griego, el germánico, y el Latín, conocido como Lengua del Lacio, y como Lengua Madre del Idioma Español. La lengua latina fue empleada con brillo por escritores del Siglo de Oro, creadores de una literatura clásica. El Latín rústico fue popularizado por el vulgo, y el llamado bajo latín se utilizó extensamente después de la caída del Imperio Romano.

## Orígenes del idioma español

Los estudiosos de la lengua española afirman que el idioma deriva tanto del latín clásico, considerado como literario, como del latín vulgar hablado por las gentes del montón en pueblos y aldeas, y por los soldados que colonizaban tierras para incorporarlas al dominio de Roma. Fue un latín, que por obra y gracia de las conquistas, se transformaba en los diversos países colonizados separándose cada vez más de los vocablos latinos para incorporar otras voces de otras lenguas. De ahí que la mayoría de las palabras españolas procedan directamente del latín clásico sin sufrir grandes alteraciones.

Al correr de los siglos el idioma español no sólo ha conseguido agrandarse, y purificarse con numerosas acepciones de otras lenguas, sino que ha logrado enriquecerse con vocablos nacidos de la evolución ininterrumpida del lenguaje actualizándose con neologismos modernos, que han acabado por integrarse definitivamente al léxico castellano. El ejército de palabras del idioma español es cada día mayor haciéndolo más flexible, más literario y más ajustado a una gramática más dinámica y filosófica.

Si algunas tierras, o algunos pueblos han contribuido poderosamente a enriquecer el idioma español es América, sin que ello signifique que de otros continentes

---

(\*) Conferencia dictada en el Auditorio del Instituto LOPE DE VEGA el 23 de Abril de 1986, Día Cervantino consagrado a la Lengua Española, PUERTO PRINCIPE, HAITI. Enviada por el autor especialmente para ALEPH.

la lengua española no haya tomado palabras o frases porque, precisamente, no existen fronteras geográficas, o políticas para expandir los idiomas del mundo, y menos hoy donde los medios fáciles de comunicación impiden levantar barreras inexpugnables para la expansión de un modo de hablar.

El idioma español, si bien tiene sus hondas raíces enclavadas en el Latín, hoy lengua muerta, se ha convertido por obra y gracia de su millonaria riqueza de palabras en un idioma universal del cual puede asegurarse, no hay un solo sitio del universo donde alguien no lo conozca, lo hable, y lo entienda.

### **La poética literatura española**

Escritores, filósofos, humanistas y sabios, sin menoscabar la gran importancia que tienen otros idiomas del mundo, aceptan sin reticencias, que la lengua española en su maravilloso arsenal de palabras, permite crear imágenes cargadas de poesía, y de música. Numerosas reseñas geográficas, históricas, científicas, artísticas o literarias encuentran en el idioma español el modo conciso y fácil de evidenciar la poesía del lenguaje.

No de otra manera se explica, que al correr de los siglos, un hombre prodigioso, llamado Miguel de Cervantes Saavedra, figura máxima de las letras españolas hubiese conseguido que su obra inmortal "Aventuras del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha" cuya primera parte viera la luz pública en Madrid en 1605, conquistara los afectos del mundo entero como la auténtica expresión del arte novelístico del Renacimiento, y el contenido maravilloso del idioma español.

Novela de caballería, de sátira, y de humanismo filosófico, dos personajes, Don Quijote, y Sancho Panza, encarnan la sabiduría ingenua con sus sueños, y sus frustraciones. No existe un breviario más completo de las desventuras a que pueda ser sometida la suerte de los hombres encadenados a las sutiles pero irrevocables casualidades del destino, al sordo sentimiento de sus desesperanzas, y a la pena eterna de las ilusiones descuartizadas por los descabros del infortunio.

Ese afortunado poeta del idioma, de vida azarosa y valiente, soldado en la batalla de Lepanto, alcahalero en Andalucía, marido desengañado e infeliz, prisionero de cárceles extrañas, muere un 23 de abril de 1616 lluvioso, dando gracias a Dios por haber nacido, y quizá sin saber que su gloria alcanzaría a cubrir la grandeza eterna de España.

### **El día del idioma español**

No había que esperar mucho tiempo para que la hispanidad reconociera el 23 de abril como el Día del Idioma Español.

Ya el ilustre poeta colombiano, recientemente fallecido, Helcías Martán Góngora, Caballero de la Orden de Alfonso X, el Sabio, escribía el Memorial de Sancho Panza, diciendo con poesía:

"Le daré en usufructo, mi Señor Don Quijote, la ínsula Barataria, y otras islas e islotes, que descubrió en América don Cristóbal Colón, a trueque de que nunca, de Rocinante al trote, jamás recobre en vida la perdida razón. Está bien, mi Señor Don Quijote, que crea en la blanca beldad de Aldonza o Dulcinea; sólo es cuerdo, quien vive su locura de amor; la demencia es escudo en la diaria pelea, es olvido del odio y amnesia del dolor.

También diga al oído de Miguel de Cervantes, que prodigué cuidados, y pienso

en Rocinante, y en yelmo de Mambrino yo le hice abreviar: Usted, que es el espejo del caballero andante, redima a Sancho Panza de todo su pesar. Y daré testimonio de todas sus proezas, y hasta que el cuerpo mío se convierta en pavesas, oirán las centurias su epopeya inmortal; que volveré a seguirle en sus nobles empresas, cuando resucitemos en el juicio final”.

Y es que en verdad ningún libro jamás escrito ha logrado tan felizmente resistir al escrutinio de otros pueblos del mundo en forma tan inexorable de grandeza y de gloria. Ninguno ha convencido tanto de las miserias y debilidades humanas, ni tampoco ha existido otra obra capaz de excitar la imaginación de todas las generaciones como un alumbramiento de los sueños fantásticos para tratar de infundir la fe, y llenar de esperanza los cerebros alucinados.

El Día del Idioma Español es la Fecha de Cervantes sin vericuetos retóricos ni concesiones amables. Constituye un reconocimiento universal a dos mundos entrelazados por el lenguaje eterno de un artesano del idioma que con su verbo castellano encontró un sitio seguro en las manos de Dios. Es la luz literaria que no se extingue, y que se anticipa a todos los desastres apocalípticos para tratar de revivir las tierras devastadas por la insensatez de los hombres antes de que un nuevo diluvio acabe condenándonos al encierro de la soledad.

El día del Idioma Español es el álbum familiar que nos permite reencontrarnos con la hispanidad, y determinar la naturaleza mágica de nuestro idioma universal vigente en todas las latitudes del planeta.

### **El idioma y la literatura**

Se ha dicho que la literatura no es un ejercicio excluyente, sino una actividad creadora tan necesaria como comer y respirar. Para hacer literatura se necesita un idioma, una lengua, un dialecto; un conjunto de palabras con las cuales hilar ideas, expresar pensamientos e informar y comentar. Por eso mismo, porque se requiere de un idioma hablado, o escrito, cualquiera, que lo desee, tiene plena libertad de hablar o escribir a su antojo.

A veces consideramos afortunado a todo aquel escritor que vive sólo de su actividad literaria ganando fama y fortuna. No siempre es así, y las exigencias domésticas de la propia vida exigen llevar a cabo otros oficios para subsistir. Mas, hay que reconocer, que la mayoría de los escritores escriben como fruto de una necesidad vital, y de una pasión inconfundible. Le sería difícil hacerlo en lenguas extrañas, que desconozca, y por lo tanto sin la profundidad, y el conocimiento de las palabras. El secreto maravilloso de la buena literatura depende de la fluidez con que se maneje el idioma, ya sea para hablarlo, o para escribirlo con tanta naturalidad como apego a las reglas gramaticales.

El arte de saber usar las palabras de un idioma resulta siempre algo de responsabilidad, y un compromiso serio con los futuros lectores.

La literatura española es tan pródiga en vocablos, que su estructura, su estilo, y su contenido, es materia de estudio en famosas Universidades. El uso de la lengua castellana cuyas raíces se hunden en el espíritu de libertad que ha mantenido viva su literatura, se ha explayado en todo el mundo por su renovado aliento de nuevas palabras, que por su uso constante, se incorporan al idioma con la luz verde de la Real Academia de la Lengua Española. A esto se agrega la difusión que ha logrado el libro, y que la lectura haya dejado de ser un privilegio de grupos para convertirse en un fenómeno de proporciones mundiales. La crítica literaria, por otra parte, ha conseguido expandirse con métodos, y procedimientos

tan fecundos, que permiten una mejor comprensión y valoración de las obras. Ni el cine con su mágica sugestión masiva, ni la televisión con su audaz entrada a la intimidad de los hogares, ni el betamax complemento de las imágenes condensadas, han ganado la batalla para desplazar el callado e íntimo placer de la lectura.

No cabe esperar una abundante producción literaria donde se desconozca la multiplicidad de palabras de un idioma, y en el caso de la lengua española, no hay quien no reconozca su millonaria riqueza que le permite construir obras de arte en la novela, el cuento, el ensayo o la poesía. Y expresar ideas y sentimientos para la gloria histórica del idioma.

### **Un hombre y su idioma**

Miguel de Cervantes Saavedra, tan maravillado con la revelación de su propio libro, decide escribir diez años después, una segunda parte, publicada también en Madrid abarcando dimensiones de novela de caballería, novela pastoril, novela bizantina, novela italiana y novela picaresca; pero además, sorprende a su época, con una serie de refranes con que el escudero salpica su conversación, y construyendo con el lenguaje el fundamento literario de la lengua española. Se sabe a ciencia cierta, que por encima de sus veleidades poéticas, Cervantes fue un novelista consumado como lo prueba la novela publicada después de su muerte con el título de Trabajos de Persiles y Sigismunda, firmada en Madrid el 19 de abril de 1616, cuatro días antes de su fallecimiento. Cultivó todos los géneros narrativos que predominaban en su tiempo, y que se manifiestan en *La Galatea*, y *Novelas Ejemplares*, que en verdad son doce trabajos distintos con transmunicaciones de sentimientos, que marcan los parámetros filosóficos de una literatura inspirada en las conturbaciones humanas:

Se debe también a su pluma un poema crítico-literario compuesto en tercetos, ocho entremeses y varias tragedias de desolación y desamparo.

No obstante, *El Quijote* sería la obra cumbre que le ganara un puesto único en la literatura de la lengua española.

La originalidad de Miguel de Cervantes consiste en alimentar los sueños, y las esperanzas como si fueran ciertas y reales. Con ternura, firmeza y sin violencia se pronuncia contra las injusticias, las crueldades y el encono. Su manera de pensar, sentir y decir las cosas refleja un profundo sentido de la vida, y una absoluta libertad de amar.

El fenómeno literario de Cervantes se explica en el contexto socio-cultural de su época que adquiere un valioso ingrediente psicológico en los amores desafortunados, las aventuras épicas, y el paganismo renacentista. Su absoluta libertad creadora, y su portentosa imaginación, sumada al proceso histórico-evolutivo de la humanidad, hacen de *El Quijote*, un libro redentor, que expresa con claridad y vigor el derecho del hombre a llenarse de fantasía, a introducir el goce de la vida en su corazón, y a recrearse en los signos indescifrables de la mente alucinada. En su obra, los estados de la existencia se hacen cambiables, y cada quien es dueño de lo suyo. El rey, el capitán, el ministro, el fascineroso, el noble, el labrador, la dama hermosa, el pordiosero, y el miserable ocupan su espacio en sociedad. Habiendo conocido a conciencia la naturaleza humana pudo retratarla valiéndose de una original literatura. La igualdad y las desigualdades, la riqueza y la miseria, la honestidad y la tramposería se enfrentan en juego dramático.

## Literatura de la hispanidad

La literatura es el más amplio, y complejo de los estudios humanos porque comprende a las más altas manifestaciones de la cultura, y cultivarla significa ponerse en íntimo contacto con el espíritu de otras razas, de otros pueblos y de otras civilizaciones. Existe una relación estrecha entre el pensamiento de la literatura, y la acción que el hombre ejecuta. La vida de las sociedades con sus ideales y preocupaciones se refleja en el alma de sus letras.

La "hispanidad" es el conjunto de caracteres, y de sentimientos propios a los individuos de cultura y de lengua española, y también la afición a la literatura, al idioma y las cosas de España. El hombre hispano participa de las manifestaciones que distinguen sus emociones artísticas, y a cuanto tiene que ver con las tierras, la raza, la historia y el idioma. Se establece una corriente poderosa entre el espíritu de las personas y el proceso de evolución entre pueblos ligados por caracteres peculiares.

La poesía literaria flota sin vigencia en el tiempo en las páginas de El Quijote. Leamos:

*"Allí les darán sombra los sauces, olor las rosas, alfombras de mil colores matizando los extendidos prados, dando aliento al aire claro y puro, luz a la luna y las estrellas, y gusto al canto, alegría al lloro. A Apolo versos, y al amor conceptos con que podrán hacerse eternos y famosos, no solo en los presentes sino en los venideros siglos".*

Miguel de Cervantes Saavedra fue de los primeros en suponer un discurso o conversación en boca de una o más personas reales o imaginarias dando así mayor animación a los pensamientos y revistiendo las narraciones de gracia y vivacidad: Leamos:

*"Apenas hubo salido del bosque cuando volviendo la cabeza, y viendo que Don Quijote no aparecía, se apeó del jumento, y sentándose al pie de un árbol comenzó a hablar consigo mismo, y a decirse: "Sepamos agora, Sancho hermano — A dónde va Vuestra Merced? — Va a buscar algún jumento que se le haya perdido? No, por cierto. — Pues, qué va a buscar? Voy a buscar, como quien no dice nada, a una princesa, y en ella al sol de la hermosura, y a todo el cielo junto. — Y a dónde pensáis hallar eso que decís, Sancho? — A dónde? En la gran ciudad de Toboso. Y bien de parte de quién la vais a buscar? De parte del famoso caballero Don Quijote de la Mancha que desfaze los entuertos, y da de comer al que ha sed, y de beber al que ha hambre".*

Por todo cuanto hemos visto, el Día del Idioma, es más que el recuerdo de Miguel de Cervantes Saavedra, y su obra literaria tan plena de hispanidad. Es la entraña misma de la lengua castellana, de la lengua española, de la lengua hispana tan compenetrada en los pueblos de América.

Esa lengua, ese idioma reservado a la belleza gramatical de la literatura, palabra derivada de la voz latina "litterae" de litos piedra, signo, exteriorización, y que es arte en su aspecto de preceptiva, porque formula reglas para la composición de las obras literarias. Por eso se ha definido la literatura como el arte que realiza o manifiesta esencial o accidentalmente la belleza por medio de la palabra.

El origen de la novela que se atribuye a los antiguos pueblos orientales se inició por medio de relatos maravillosos, y llenos de fantasía, que a manera de leyenda y tradiciones se transmitían de unas generaciones a otras. Cervantes inspirado

en las aventuras de caballerías crea la más impresionante y admirable de cuantas novelas se hayan escrito en el mundo convirtiéndose así en el más alto prosista del Renacimiento, y el más prodigioso forjador de caracteres que haya tenido la raza latina. Concentrada en dos protagonistas inmortales: el uno, hidalgo manchego y caballero andante cuya sublime locura es la representación viva de los más profundos anhelos, y de la eterna rebeldía del espíritu contra las injusticias, y Sancho Panza, su escudero que simboliza la razón juiciosa y el sentido común, representa la desproporción entre el sueño y la realidad, y entre el ideal irrealizable, y la impotencia desgarradora del hombre en sus afanes de triunfo.

Está bien, pues que se haya marcado la fecha del fallecimiento de este genio hispano para que revivamos en el mundo entero, sin limitaciones de fronteras, razas o idiomas la eterna gloria de su inmortalidad.

## EL AMOR

Y amaneció el amor  
EN TODOS los azules  
dramando los mares INFINITOS  
y forjando el ámbar de los mitos,

Se quedó en las raíces sumergido  
Joleando SUAVIDADES Y DUREZAS  
EN ALAS DE LOS VIENTOS PERDIDOS  
Y EN EL SECRETO SABOR DE LA CEREZA

Y se fundió en el metal de la PALABRA  
en la dura piedra que la mano labra  
al eterno renacer de la mañana

SE FUGÓ con suma ligereza  
PARA QUEDARSE PERPETUADO EN LA BELLEZA  
DE UN VERANO EN SOLEDAD TEMPRANA.

Juan Zapata Olivella

JUAN Zapata Olivella

Me pierde la canción que me desvela

¿ Quién se ha puesto de veras  
a cantar en la noche y a estas horas?

¿ Quién ha perdido el sueño  
y lo busca en la música o la sombra?

¿ Quié dice esa canción entretejida  
de ramas de ciprés por la arboleda?

Ay de quien hace su alma de esas hojas,  
y de esas hojas hace sus quimeras

¿ De dónde vienen, madrigal, que todo  
lo has convertido en encantada pena?

Ay de mí que te escucho en la penumbra,  
me pierde la canción que me desvela.

Giovanni D'Amico

Para "aleph"

# El folclor y la pedagogía (\*)

Se cumple en esta festividad que reúne en Convite algunos trabajadores de la Cultura Patria, veinte años de haberse constituido en esta misma ciudad la Junta Seccional del Folclor, con líderes de la cultura tolimense como José Vicente Malagón, Adriano Tribín, Hildebrando Acero, Víctor A. Bedoya, Félix Triana, Ismael Santofimio, Rómulo Morales, Leonor Buenaventura de Valencia, Beatriz Villarreal de Agudelo, la pedagoga Inés Rojas Luna, el infatigable Misael Devia, y otros de diversas regiones del país como Manuel Zapata Olivella, Fabio González Zuleta, Francisco Márquez Yáñez del Instituto Colombiano de Antropología y el Musicólogo norteamericano George Litz, entre varios más... (1).

Intuyo que la existencia de una institución como el Instituto Tolimense de Cultura es materialización de ese comienzo y de que lo poco o mucho que hagamos en este acto de renovación colombianista, sea una reiterada forma de golpear sobre el yunque para que el "hierro entre las manos" rompa en parte la continuada entrega colonial de nuestros bienes materiales y espirituales. La reiteración que me preocupa es el papel de la cultura folclórica en el ámbito de la dialéctica cotidiana en el niño, el joven, el adulto colombianos, entre su saber social y el saber pedagógico de quienes se erigen en guías u orientadores de la vida colectiva. Aunque la pedagogía participativa plantea que nadie educa a nadie, sino que todos nos educamos o deseducamos entre sí. En nuestro país es evidente y se palpa cada día el papel letal de la cultura dominante que con su fuerza avasalladora rompe la fragilidad del tejido sutil que nos une. Es más potente la erosión cultural que los derrumbes montañosos.

Nuestro país y su realidad material y espiritual se hace o se deshace en nuestras manos.

La Cultura Folclórica es el cúmulo de bienes materiales y espirituales generados en el empeño creador y productivo de la vida cotidiana, cuyos orígenes se remontan a procesos históricos milenarios de los primeros pobladores y luego a los proyectos exigidos por los conquistadores hispanos y llevados a cabo por criollos, africanos e indígenas en tres siglos de edad media, que empezaron a romper los Comuneros suramericanos con la creación de hogares nacionales cuyo ideólogo y soldado principal trabajó y soñó unidos en una gran patria contra todas las tiranías.

La cultura folclórica no es una colección de cachivaches, de vestidos coloridos, de artificios turísticos, sino que es la fuente de donde podremos abreviar todos los que tengamos sed de patria y anhelo de continuidad en la libertad creativa y en la independencia necesaria dentro de una pluralidad de naciones que evidentemente son complementarias entre sí, pero hoy están dominadas por el mito fáustico de los dos imperios que con su mecanicismo y producción anárquica comprometen el futuro total de la humanidad.

---

(\*) Ponencia presentada en el "II Encuentro de Folclorólogos", Ibagué 1984.

(1) UNAL. Centro de Estudios folclóricos y musicales: "Anales 1964", Bogotá 1965, pág. 24.

La cultura folclórica es la ecología de la segunda naturaleza forjada por el hombre en un espacio temporal definido. La singularidad del territorio patrio: casa de esquina del barrio latinoamericano, centro de tres continentes y puente entre las Antillas y la Cuenca Amazónica, entre la América invadida y el cono turbulento de Artigas y Neruda. "Somos un pequeño género humano; escribió el Libertador para señalarnos nuestra potencialidad internacional en una posible fraternidad, dada nuestra estructura triétnica, biológica y cultural. Algunos intelectuales han creado la analogía del folclor como un inmenso árbol cuyos frutos serían las múltiples manifestaciones de la actividad de nuestro pueblo en el campo narrativo, musical, coreográfico y costumbrista, acorde lo insinuado por el maestro Abadía. La savia y estructura del árbol, su ecosistema, lo es la interrelación de todos los hechos que nos tipifican como pueblo con una "Tradición popular empírica y viva" (Abadía: 1977, 20) y su raíz: el proceso histórico que está ahí en la memoria del llanero, del santandereano, del cundiboyacense, del paisa antioqueño-caldense, del opita del gran Tolima, del patojo caucano, del pastuso, inga, kansá o cualquier, del costeño, del amazónico, del chocoano, del guajiro, del isleño...

Proceso histórico inalienable, no repetible en sus tremendos altibajos. La individualidad de las naciones semeja la individualidad de las personas, los procesos serán parecidos, pero no son los mismos. Se nace colombiano como se nace angolés, hindú, o chino. Procesos irreversibles. Evidentemente complementarios cuando de la supervivencia planetaria se trata.

"La interacción entre los ideales universalistas y la autoidentificación nacional" es un tema que debe hacerse presente en cada uno de nosotros con claridad y reflexiones serias, si no queremos caer en chovinismos de fantasía. América pide definición nuestra, pero principalmente su solidaridad. El Folclor se constituye así, en fortaleza cultural del pueblo. Y si cuidamos sin reposo este árbol de muchas savias, su follaje se desplegará y sus frutos tendrán sabor. Si lo descuidamos, será convertido en despojo como las dos mil hectáreas de paisaje que destruye la forma social de depredación actual en nuestro país.

La trama de la vida cotidiana "en las maneras del hacer y los modos de consumo de la gente común" (2) constituyen junto con los elementos de la cultura dominante el saber social de la comunidad.

¿Cómo se producen, cómo se reproducen, cómo se orientan, cómo desaparecen, cómo se transforman todos estos elementos?  
He ahí el problema del saber pedagógico con que cuentan los hogares, las instituciones, los centros del trabajo económico, las entidades denominadas culturales, el ámbito o escenario social en general.

El magisterio colombiano está empeñado en la defensa de la Educación Pública por un sistema nacional educativo que aune la educación formal con la informal de herencia tradicional empírica.

¿Cuáles son los valores que se reciben en la educación privada?

¿Son los más nacionales en su contenido y forma o son los más enajenados por su consumo sin criticidad de los factores científico-técnicos de la mercancía cultural?

---

(2) *Fernando Cruz, "Cultura popular y literaria", Revista Astrolabio N° 4, Ibagué, enero 1984, pág. 18.*

¿Cómo lo hacen y qué contenidos conforman el saber social que los maestros oficiales entregan o median con sus alumnos?

¿Qué textos emplean?

¿Corresponden éstos al entorno de la región donde nuestros coterráneos superviven?

¿Se asume una forma global de conocimiento o se da simple ración de píldoras de consumo cultural?

¿A qué viene todas estas preguntas?

Deben surgir muchas más, aunque de lo que se trata es de ver el papel que juega la cultura folclórica en esta urdimbre de relaciones socio-educativas. Las mismas comunidades, urbanas y rurales, los mismos habitantes, niños, jóvenes y viejos, adecuadamente orientados, podrían ayudar a reconstruir la historia cotidiana, de los mil pueblos colombianos, recuperar sus voces de aspirantes a la libertad creativa, doblados por el ocultamiento y la mentira.

Retomar sus sueños y deseos para construir un presente veraz cerca a sus gentes, restaurar con maestros y líderes naturales el mapa de su alma cambiada, como a la llegada europea, por abalorios y bisuterías que hoy provocan la cosificación general. Estudiar y conocer cómo se ha hecho esto, qué múltiples caminos han formado las trasculturaciones en nuestra vida eminentemente mestiza es un reto para cada uno de nosotros y una necesidad de procedimientos difusores que permitan el conocimiento de todo lo que nos cohesione y revitalice culturalmente.

Juan Friede, el gran historiador del tiempo colonial, nos indica que "la historia de cada día" está en las notarías, alcaldías, cabildos, juzgados e inspecciones... de todo el país (3).

Eduardo Galeano con "Los Nacimientos" y Hugo Niño con los "Primitivos relatos vueltos a contar" nos enseñan cómo reconstruir los sueños truncos de nuestra América: sus mitos primigenios. Las historias y anécdotas de las familias en la vereda o en la barriada es el primer material que el maestro debe conocer para enseñar la verdadera historia.

La leyenda de Guelmanbí nos asocia el papel del afrocolombiano y el emberá en el trabajo minero. Nos sitúa geográfica e históricamente.

Los mitos arhuacos y cunas nos acercan a la geología cordillerana cuando el territorio patrio emerge del fondo del mar en el período terciario. Pese a la dispersión antropogeográfica en seis zonas, o áreas diferentes, al desarrollo desigual o a la carencia de él en algunas áreas, del desnivel general y la dependencia sofocante, el carácter aglutinador, cohesionante, globalizante que tiene la cultura folclórica nos mueve a la revitalización necesaria en el acopio, organización y catálogo de las existencias representativas en cada zona, como de la multiplicación difusiva por cuanto medio sea posible para que exista un conocimiento recíproco, que de no haberlo mantendrá los recelos regionales comunes alimentados por intereses que no son los de la gente trabajadora que sustenta la vida nacional.

---

(3) Juan Friede, "Los Andaki", C.F.E., México 1953, pág. 10.

No podemos concebir la sociedad como totalidad si el consumo masivo lo es predominantemente de la producción extranjerizante y la posesión psicológica corresponde a valores modales que el ojo mágico, maestro actuante cotidiano mantiene como doping sobre los grandes núcleos ciudadanos (80% del área nacional).

La forma espuria de la cultura, creer que donde se pone la bala el porvenir surge, tal le espetó Darío al Roosevelt del garrote continuo sobre América India e hispana, es un desquiciamiento demencial.

La cultura de un país es un quehacer de todos los días y todos los años y debe estar orientada hacia la raíz del árbol milenario y hacia la copa aérea de desarrollo esplendente, pero si se ha dejado penetrar de insectos y gusanos devoradores no queda más que proceder a su control masivo.

Ese control masivo en parte lo podemos realizar renovando el contenido curricular de las materias pedagógicas mediante la incorporación en cada una de ellas de la vida de nuestras gentes, de su pensamiento, de sus dilemas y conflictos, de sus pequeños y grandes logros, de sus expresiones sensibles, de sus búsquedas, logros y fracaso.

Realizar con nuestras gentes el mapa cultural colombiano: en el lenguaje renovar con el anecdótico su quehacer cotidiano; con el coplerío la expresión de sus cantos; con los trabalenguas la ligereza del decir y el ejercicio fónico.

Describir los refranes y las adivinanzas en dibujos sencillos.

Colorear el campo visitado con los estudiantes y seguir su sendero geográfico. Explicar los toponímicos y gozar plenamente con los apodosos y su gracia sensual.

Comprender la mediación del fuego en la cocción de la culinaria típica a través del viudo de pescao, del ajiaco, de la arepa en cuya forma están los dedos amorosos y febriles de nuestras mujeres.

Sentir la transmutación de las energías de nuestra naturaleza en el empenachado traje de las cañas y su calor cordial en un guaro amigo.

Saber que la sal del alimento diario es el suelo del milenario zipaquireño y el esfuerzo de las gentes guajiras. No olvidar que la subienda se ha acabado por la destrucción química de nuestras aguas.

Esta es la cultura folclórica, esto es lo que necesitamos, conocer, comprender, difundir... no es sólo una flor en el ojal romántico del tiempo que se fue, sino la fuerza creativa de la supervivencia popular, "el espíritu en acción de cada pueblo" como lo consignó y realizó con sus hechos Benigno Antonio Gutiérrez.

Coincide con nuestras preocupaciones las señaladas por el mandatario de la nación en la reciente ponencia sobre "El Estado y la cultura" expuesta en el recinto Quirama, Municipio de Rionegro, Antioquia, ante algunos escritores nacionales y cuarenta norteamericanos asistentes a un simposio sobre la literatura nacional. Veamos un fragmento: "Cuando tratamos de adaptar a nuestro modo de ser concepciones de cultura y civilización, la recibimos con su impronta europea... el extravío es imperdonable, políticamente puede ser desolador, por cuanto la gran preocupación de la actividad cultural es actualmente la identificación y la preservación de la cultura OTRA, no la de los grandes pintores o músicos o escritores sino de la trama cotidiana de la existencia; de los usos, las costumbres,

el traje, el ademán, las relaciones interpersonales que conforman el estilo de vida, o sea la cultura popular, la que le da el sustento a la alta cultura, sino al interrogante por nuestra personalidad y, por consiguiente nuestro destino" (4).

Sabemos el abismo que hay entre las palabras y los hechos entre nosotros. Por eso mismo debemos aprovechar esta coincidencia con el fin de que las instituciones afiliadas a esta concepción, faciliten y no entorpezcan las actividades de los que estamos interesados en "perpetuar lo criollo y lo terrígeno" como base de una cultura cierta y dinámica unida al destino indoafroamericano.

Para ello propongo el que las "casas de la cultura", sea que tengan este nombre o no, funcionen como un relojito marcando la hora histórica de nuestro país y no la descomposición letal de los imperios; que ellas puedan denominarse con un simple y bello nombre: "CASAS DE LA CULTURA COLOMBIANA"; y un claro y definido objetivo el estudio de la cultura folclórica nacional.



(4) *Belisario Betancur, "El estado y la cultura", ponencia en el congreso de colombianistas norteamericanos, realizado en Quirama, Rionegro, entre el 14 y el 17 de junio de 1984.*



## Notas

**BORGES EL MEMORIOSO.** *Rafael Conte, el prestigioso analista literario de "El País" (Madrid) escribió en interesante ensayo: "...ahora podemos ser felices al saber que ha sido 'el otro' y no 'Borges' el que acaba de desaparecer". Es la verdad, pero también éramos felices desde antes, pues la idea de que 'Borges' o 'el otro' desapareciesen no era del todo significativa. La 'obra' ya estaba tan penetrada de audiencia que poco interesaba saber si el autor vivía, pues se encontraba de por sí en ella, que a su vez presenta un desarrollo propio. Lo que ha ocurrido es que ahora sí a esa Obra se le puso una puntuación de suspenso que le faltaba, mas no de punto final. Una especie de pausa. Lo cierto es que no dolló la muerte del Borges deambulante. Se observó que no importaba su desaparición física. Todo estaba hecho y en marcha. El hombre se corrió para el norte, a Ginebra, y comenzó a guardar silencio, nada más. Se situó en la justa memoria de su juventud, bajo ambientes infaltables en su recuerdo. Por los periódicos del mundo ha corrido mucha tinta rindiéndole tributo, un tributo que de admiración subsistirá por sus contribuciones esenciales en la literatura, como alta creación con humanismo. Consabidas son su erudición casi sin límite y su capacidad portentosa de crear sin esperanza de término. Borges ocupa un sitio especial en la cultura de nuestro tiempo, muy cerca de Cervantes para una compañía de varios siglos.*

*Alguna vez se le preguntó a Borges sobre cuántos libros había leído y contestó que no más de cien, pero que los había releído muchas veces, todo un ejemplo de selección y pertinencia intelectual. También se le abordaba sobre escritores en la propia lengua y difícilmente reconocía nombres de valía; sin embargo tuvo el talante tan especial de aceptar que "Alfonso Reyes fue superior a mí", en sus propias palabras. En los varios centenares, si no miles, de entrevistas que concedió hay material enorme para disfrutar de su sabiduría y de su manera de interpretar tantas cosas. En una, o en muchas, dijo también: "Mis recuerdos son las últimas memorias de memorias de recuerdos, recuerdos de recuerdos, indefinidamente". Una especie de recordar al infinito, con sincronía y con historia, como la visión en los espejos enfrentados. Es el "Aleph" también, como recurrencia y proyección universal, en magnífica noción de Cábala.*

*Pero del conjunto de innumerables entrevistas, una de las de mayor significado es aquella realizada por "Phylosophy and Literature" (vol. 1 N° 3, 1977), traducida al español por el profesor Rubén Sierra Mejía, donde se ocupa de filosofía. Allí confiesa: "He usado las ideas de los filósofos para mis propios fines literarios, pero no creo que yo sea un pensador. Supongo que mi pensamiento me lo han dado Berkeley, Hume, Schopenhauer, Mauthner quizás". Al preguntársele si llamaría a su obra la búsqueda de un sistema", respondió: "No, yo no sería tan ambicioso como para eso. La llamaría, bien, no ciencia ficción, sino ficción filosófica, o ficción de sueños". En la misma entrevista dijo: "...supongo que la filosofía*

Ministerio de Educación y Justicia  
Dirección General de Cultura

Biblioteca Nacional  
Buenos Aires  
México 804



BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA  
FONDO  
ARCINIEGAS Y BARRILLA ARCHIVOS

LAS COSAS

El bastón, las monedas, el llavero,  
La dócil cerradura, las tarjetas  
Notas que no libran los pocos días  
Que me quedan, los naipes y el tablero,  
Un libro y en sus páginas le suda  
Violeta, monumento de una tarde  
Sin duda inolvidable y ya olvidada,  
El eterno espejo occidental en que arde  
Un poniente ilusorio. ¡Cuántas cosas,  
Limas, cubreles, atlas, copas, clavos,  
Nos sirven como técitos esclaves,  
Ciegas y extrañamente sigilosas!  
Durarán más allá de nuestro olvido,  
No volverán nunca que nos hemos ido.

Mayo 24/1965

JORGE LUIS BORGES

surge de nuestra perplejidad. Si ustedes leen mis libros, mis esbozos, ... hallarán que hay un símbolo completamente obvio de perplejidad que se encuentra en todo momento, y es el laberinto. El laberinto y la admiración van juntos, o no? ...". Y termina la entrevista con esta aclaración clave: "...Pero quisiera dejar claro que si se puede encontrar algunas ideas en lo que escribo, esas ideas han surgido después de la escritura. Comienzo escribiendo, con el cuento, con el sueño, si quieren llamarlo así. Y después, quizás, surge alguna idea. Pero no he empezado con la moraleja para escribir luego una fábula que la demuestre".

En otra entrevista anterior, realizada exclusivamente para la revista mexicana "La Palabra y el Hombre" (1976), se le preguntó: "En qué medida ha contribuido la filosofía en su obra literaria?", y respondió: "Yo me he pasado buena parte de mi vida leyendo a algunos filósofos: Berkeley, Hume, Schopenhauer; luego un escritor alemán que nadie parece haber leído, Frank Mautzler, autor de Crítica del lenguaje y de un diccionario de filosofía. He leído también muchas historias de filosofía. Pero nada más, yo no soy un filósofo. Lo que hice, mejor dicho, lo que he tratado de hacer, es aprovechar las posibilidades literarias de la filosofía o de los sistemas filosóficos. Por ejemplo, el más famoso de mis cuentos, Las ruinas circulares, en donde un hombre sueña con otro hombre y a la vez es soñado por otro, está de acuerdo, por supuesto, con el idealismo de Berkeley, que dice que todos somos soñados por Dios, y con ciertos sistemas de la filosofía de la India que me han interesado. No es que yo piense personalmente que eso corresponde a una verdad, quiere decir que he visto las posibilidades literarias, o si ustedes prefieren, las posibilidades patéticas de los sistemas filosóficos, nada más".

También habrá que recordar aquella anécdota reciente ocurrida en el Japón, compartiendo una cena con nuestro Germán Arciniegas, donde se encontraban otros escritores. En un momento y alrededor de un tema Arciniegas dijo: "el que murió fue Carranza". Borges repuso: un perfecto octosílabo para concluir un romance. Y en lo sucesivo, en medio de la tertulia, Borges repetía: "el que murió fue Carranza".

Finalmente, para completar en algo este panorama de opiniones, recuérdese lo dicho —cuántas veces lo diría? y de cuántas maneras?— acerca de la cultura en Latinoamérica: "Los escritores latinoamericanos, somos herederos de todas las tradiciones y culturas, en ese sentido más europeos que los mismos europeos". Se fue Borges, o "el otro". Para el que sea, buen viaje y... recuerdo en el recuerdo del recuerdo.

**CHARRY LARA EN MANIZALES.** El día jueves 19 de junio/1986, dictó en el Fondo Cultural Cafetero de Manizales una conferencia el maestro Fernando Charry Lara sobre el tema "José Asunción Silva en vida y en obra", donde con la natural elocuencia y la sobriedad de análisis escudriñó antecedentes e influencias, para constatar la enorme vigencia del autor. Con el fin de recibirlo y de introducir su intervención, el director de ALEPH dijo:

"La presencia hoy aquí de Fernando Charry Lara tiene un significado múltiple: naturalmente por la actualidad renovada del tema que motiva su conferencia y además por ser el pensador y el creador que con mayor seriedad ha abordado el trabajo literario, en poesía y ensayística, en la Colombia de hoy, con total abandono de preocupaciones inmediatistas, de la fatal retoricidad y de las demoleadoras ansias publicitarias. El trabajo intelectual suyo se sustenta en el Humanismo, en la sobriedad más que en la modestia personal, en el rigor reflexivo y en la capacidad de encontrar siempre conexiones con amplio sentido cultural e histórico.

Su obra poética ya ha sido identificada por autorizados conceptos en la línea de la *poesía esencial*, a la manera de Mallarmé, Gerard Manley Hopkins, Jorge Guillén, Georg Trakl, o de Rilke, y aún de Quevedo y Borges, tal como lo señalara Rafael Gutiérrez Girardot en repetidos estudios sobre la obra de Charry Lara, en quien descubre por otra parte contribuciones semánticas, en términos de lo que él llama "ampliación significativa del lenguaje".

En la obra ensayística, Charry Lara ha cumplido también un desempeño medular, sin aspavientos ni presunciones de ningún tipo. Le ha bastado escoger autores de interés, con juicio envidiable, para penetrar en sus obras con las más nobles armas de una inteligencia avisada, consiguiendo resultados de asombro. Aparte de comprender la obra en totalidad, reflexiona sobre la naturaleza del proceso literario y en particular, una y otra vez, sobre la creación poética. También en sus estudios ha explicado el porqué de ciertos períodos de *crisis del verso*, frente al acontecer social que deja como en el exilio al creador en su propio medio (cf. *La crisis del verso en Colombia*, 1959).

Vista de conjunto la obra de Charry Lara, se podrán tener motivos permanentes para valorarla por la seriedad, que es en sí rigor, penetración, sensibilidad con equilibrio, palabra escrita con justeza. Su personalidad es admirada en ambientes internacionales y comienza, de fechas recientes, a reconocerse con intensidad —como paradoja— en el recinto de la propia patria. Pocos como él se han ocupado de estudiar autores colombianos e hispanoamericanos, sin el manido complejo diferenciador que tanto caracteriza a circunstanciales opinadores; y en esta tarea ha continuado, sin proponérselo, las huellas de Don Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, e indudablemente de Rafael Maya.

Recibimos en este Manizales, ciudad agobiada por tantas cosas como la misma Colombia, al maestro Fernando Charry Lara, con especialísimo respeto y gran admiración".

**LA ENFERMEDAD DE ELVIRA SILVA** (por Jaime Mejía Mejía —1861-1953—). *Pasado algún tiempo, fui llamado un día, nada menos que por Josué Gómez en persona, que quería poner en mis manos, como practicante de la Pequeña Cirugía, el cuidado de una aristocrática paciente, hermana del poeta de los Nocturnos y de las Gotas Amargas, la señorita Doña Elvira Silva*

*El caso era el siguiente: la señorita Silva, enamorada de lo bello, como su hermano José Asunción, dio en levantarse de amanecida para presenciar la salida de Venus, el lucero del alba que, por aquel tiempo, tenía su mayor crecimiento y brillantez por aproximación a la tierra. Con las heladas mañanas de la sabana había caído en cama, como víctima de un fuerte estado catarral por enfriamiento, pero como rápidamente su estado se fue agravando y tomó el carácter de una enfermedad infecciosa general, que tenía más aspecto de cuadro tifoideo que respiratorio, su médico había diagnosticado: tifoidea. Pero en vista también de que al pasar los días no aparecían los otros síntomas propios de una afección intestinal, el mismo médico había sugerido que se llamara al Profesor para aclarar el diagnóstico. Gómez se hizo cargo de la enferma y exigió la presencia permanente de practicantes de la Pequeña Cirugía, por la gravedad del caso y por la calidad de la paciente, que era querida y admirada por quien la conocía.*

*En presencia de la preciosa enferma, que más parecía una estatua de marfil, por el color, la quietud y el estado soporoso, el Profesor Gómez me presentó el cuadro así: —Estamos en presencia de una neumonía del vértice del pulmón derecho, en un terreno, aunque muy hermoso, muy debilitado, por el tipo de vida de invernadero*

que ha llevado. Esta no es una neumonía del tipo de las que les he presentado en el hospital, con dolor de costado, escalofríos, grandes temperaturas, entorpecimiento de la cara y disnea; con percusión y auscultación positivas en zonas de macidez, con soplo tubatorio y estertores. Esta es una neumonía que evoluciona silenciosamente, pero con mayor morbosidad, porque es propia de los seres frágiles: niños, ancianos, alcohólicos y anemizados por cualquier causa. Mejor dicho aún, la neumonía del vertice sólo se presenta en este tipo de personas; en el resto de la humanidad, con mayores defensas, la enfermedad toma otro lóbulo pulmonar y evoluciona como el cuadro clásico. El colega anterior no encontró síntomas respiratorios, porque no auscultó la cima de la axila y se inclinó al diagnóstico de tifoidea, con tan mala fortuna que sometió a la paciente al régimen de hambre que se acostumbra en esta enfermedad y por falta de alimento ha caído en estado de adinamia que usted puede ver. Prescribió el tratamiento y nos dejó en poder de la preciosa enferma. El programa era de inyectar estricnina a dosis crecientes para combatir la adinamia; suero normal para estimular la eliminación renal; tonicardíacos en caso de desfallecimiento y una alimentación de gran poder energético y fácil administración. Seguimos al pie de la letra lo prescrito y, en los primeros días, pareció que nuestros desvelos iban a ser coronados de éxito. La enferma abrió los ojos, empezó a interesarse por el medio y por la alimentación, especialmente por las bebidas refrescantes. Pero, de pronto, se instaló una taquicardia progresiva, que no pudo ser combatida con los medios de entonces —envolturas frescas, láudano y cloral— y el corazón de la bella Elvira Silva cesó de latir hacia las primeras horas de la mañana.

Cuando abandonamos la casa de la niña de las "mortuorias sábanas", íbamos recitando in mente los versos de González Camargo que, en este caso, sí habrían tenido un auténtico sentido; y, en tanto, en el horizonte del amanecer, brillaba como nunca el culpable inocente de este gran dolor, el planeta Venus.

**UN LUGAR DE ENCUENTRO** (Apartes de un artículo escrito por Montserrat Ordóñez). El Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se fundó en 1938 en México, con el fin de incrementar el estudio de la literatura iberoamericana e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América. En 1962, su director, el Dr. Alfredo A. Roggiano, se incorporó al Departamento de Literaturas Hispánicas de la Universidad de Pittsburgh, y desde entonces tanto el Instituto como su órgano oficial, la *Revista Iberoamericana*, se identifican con esa universidad, que ha nombrado Profesor Emérito al Dr. Roggiano, en reconocimiento de su labor.

El Instituto es actualmente la más importante asociación internacional de especialistas en literatura iberoamericana. Celebra un congreso anual en distintos países e instituciones que lo invitan oficialmente, como por ejemplo las universidades de México, La Habana, Río de Janeiro, Chile, Toronto, California, Filadelfia, Michigan, Columbia (N.Y.), Florida, Budapest, Puerto Rico, París, Madrid, Bonn. Una selección de los trabajos presentados en cada congreso se publica en las *Memorias*.

Casi medio siglo de actividades ha convertido al Instituto en una fuerza cuyo prestigio e impacto aún no han sido suficientemente medidos y valorados. En la historia de la literatura y de la crítica latinoamericanas su director ejecutivo, ocupa un lugar privilegiado, merecido tras años de consagración. Su definitiva lucidez de editor, profesor, poeta y crítico nos ha mostrado horizontes y ha cristalizado esfuerzos que apenas ahora comenzamos a apreciar. Por los complejos motivos económicos y culturales que han hecho de Colombia un país impermeable a tantos acontecimientos y tendencias internacionales en los estudios li-

terarios (pero por otra parte lleno de grietas ante otras influencias menos significativas o más devastadoras), sólo ahora el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana está comenzando a verse entre nosotros como ese lugar de encuentro y apoyo que requieren los y las que creemos que la palabra y la literatura son parte de los derechos humanos.

### **PAEZ ESCOBAR EN LA ACADEMIA BOYACENSE DE HISTORIA.**

En fecha reciente fue recibido como miembro de la Academia Boyacense de Historia; el escritor Gustavo Páez Escobar, de cuyo discurso de ingreso entreparamos los siguientes apartes: "Entrar en la historia de Boyacá es llegar a un pasado de luchas y glorias, de esfuerzos y valentías, de misterios y epopeyas, donde la Patria vibra más que en ningún otro sitio de Colombia. Boyacá, por ser la cuna de la libertad, es también el principio de la nacionalidad. Se comienza a ser colombiano y a sentir la densidad de lo telúrico y lo patriótico desde estas piedras milenarias donde el hombre parece que emergiera, hecho roca y montaña, raíz y espíritu, más allá del mismo tiempo. Aquí en este territorio de labriegos y guerreros, de escritores y poetas, de hombres sencillos y mujeres virtuosas, el mundo se detiene para rendirle pleitesía a la belleza y respeto al carácter".

### **DOBLE EJEMPLO: DON IGNACIO CHAVEZ Y DON SEVERO OCHOA**

(por: Antonio Armendáriz, director del Instituto Cultural Domécq, en ciudad de México). Para los pueblos de habla española es motivo de profunda satisfacción, a un tiempo que ejemplo extraordinariamente aleccionador, subrayar valores reconocidos fuera de la familia de las naciones ibéricas, persistentemente ignoradas por las demás, que solamente las consideran como campos de explotación, de donde han sacado miles y miles de millones desde la gran efemérides del Descubrimiento por las Tres Carabelas del Gran Almirante de la Mar Océana, Cristóbal Colón.

Los descubrimientos de las nuevas rutas oceánicas tuvieron dimensión tan alta que frente al grito de Rodrigo de Triana, la acción predatoria de Hernán Cortés o de los Pizarro quedaron en la bruma los prodigios en el norte del Continente, de los que fueron en pos de grandes quimeras, tales como la Fuente de la Eterna Juventud o las siete ciudades de Cibola, cuyas edificaciones se vieron en perspectiva de plata.

Por cuatro siglos quedó en rezago el reconocimiento de la parte más noble, dulce y humana: los misioneros. Primero los franciscanos y luego las otras órdenes que desde 1524 predicaron el evangelio de la igualdad con que persuadieron a los aborígenes para el abandono de teogonías que exigían sacrificios humanos, para abrazar la celebración del misterio de la redención, con el cuerpo y la sangre transmutados en el pan y vino de la Última Cena.

Y la nueva doctrina comenzó a predicarse por la vía directa e inapreciable de las lenguas aborígenes. Varones que renunciaron muy altos cargos como Consejeros de la Corona o miembros de la más elevada judicatura de la Península, al llegar a tierras americanas, se esforzaron por aprender las lenguas nativas y al escuchar las palabras y giros en juegos infantiles, empeñosamente formularon los primeros vocabularios, gramáticas e instructivos, historias y tratados en lengua indígena, para enseñar castellano por medio del náhuatl, así como también griego y latín, a la vez que establecer un sistema de enseñanza desde la escuela parroquial, naturalmente rural; las misiones culturales y toda la escala de los diversos grados de la enseñanza, hasta colegios mayores y universidades, sin descuido de los oficios y artes menores.

Con la base trascendental, a la vez que histórica de la igualdad de todos los hombres, la semilla de la libertad floreció con todas sus consecuencias trescientos años más tarde con la Independencia de las naciones americanas.

Avasallados por el brillo de las corazas, el estallido de los cañones y arcabuces, el relámpago de lanzas y espadas o el piafar de las cabalgaduras, con la victoria de la materia al servicio de la materia, se olvidó el ejemplo de toda posible superación: el trabajo diario, la tarea constante, la investigación permanente en talleres y laboratorios, para enseñar resultados. Y la autoridad de Salamanca, Bolonia, Oxford y La Sorbona que había resonado en voces de Fray Bernardino de Sahagún o Fray Juan de Zumárraga, Don Vasco de Quiroga o Fray Alonso de la Veracruz hasta don Benito Díaz de Gamarra, Francisco Javier Clavijero, José Antonio Alzate y sus colegas, que fueron fuente de estudio de Alejandro de Humboldt, ya poco se escuchó; pues no obstante el esfuerzo de "los pocos muchos" del XIX, las asonadas y de golpes de Estado, como entre nosotros los de Santana y, del otro lado, la Carlistada o lo de Villacampa, cuajaron en la bizarria "que inventan ellos!", para el abandono del espíritu de Ramón y Cajal y persistir en la elocuencia superficial de José M. de Letamendi.

El aire renovador de la Institución Libre de Enseñanza y la Junta de Ampliación de Estudios, don Don Francisco Giner; y el Ateneo de la Juventud, con Antonio Caso, Alfonso Cravioto, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, empezó la recuperación de la autoridad ganada por la investigación, los libros y la docencia, que son gloria de los Siglos de Oro. Y grupos como el de Severo Ochoa, quien volvió a España, después de un doloroso lapso de ausencia en laboratorios y universidades de Alemania, Francia, Gran Bretaña y los Estados Unidos, cuyos trabajos de cincuenta años de investigación genética (*polinucleótido fosforilas*), le merecieron el Premio Nobel 1959; y entre nosotros Don Ignacio Chávez, quien como Director de la Facultad de Medicina, fundador de la Escuela Mexicana de Cardiología, edificador del Primer Instituto de esta disciplina y del que ahora lleva su nombre y ya alcanzó fama universal, Rector de la Universidad Nacional de México de donde salió en forma dolorosa para inmediatamente después recibir el grado de Doctor Honoris Causa de la Universidad de Oxford y más tarde el de Salamanca. Y muchos otros reconocimientos a su labor. Ejemplos como los de los Maestros Don Ignacio Chávez y Don Severo Ochoa son prueba del genio de la raza, capaz de recobrar la milenaria autoridad del pensamiento en habla española, que lo único que demanda para manifestarse es trabajo y más trabajo, y, sobre todo, voluntad para hacer lucir a Palas Atenea en feliz maridaje con Nike-Apteros, lo que vale decir que el genio, vuelto a arraigar en el solar nativo, como lo han hecho Don Severo Ochoa, merece el canto: "no es como un pájaro que caprichosamente vuela donde quiere, sino como árbol que firmemente arraigado muere donde nace".

Loor en memoria del Maestro Don Ignacio Chávez y emocionada salutación al Maestro Don Severo Ochoa, Fundador y Socio de Honor del Instituto Cultural Domecq, respectivamente, en quienes se cumple la promesa eterna: "para verdades, el tiempo y para justicia, Dios".

**GALACTICO PRIMERO** (Apartes del artículo de la escritora española Angeles Amber sobre un reciente poemario de Alberto Baeza Flores). La pluma insigne de Alberto Baeza Flores, el Maestro Peregrino, prosigue en GALACTICO la lírica descripción de los paisajes y la de ese otro pavorama interior, que se va identificando con los accidentes del terreno, hermanando con sierras y cielos, trochas y escarpaduras, palmeras y abedules, bambúes y olivares, olas gigantes y bandadas de palomas... *Galáctico Primero* recopila sensaciones en su universo íntimo;

enfoca el catalejo astronómico hacia los momentos que la impronta del poeta dejó marcados, para reconocerlos al regreso y, este placentero reencuentro, logrando el acimut perfecto, hace surgir la galaxia, cercana y visible hasta en los más recónditos átomos de su núcleo en rotación. Y de esta fusión de cosmos y espíritu, como un todo inseparable, resulta el lenguaje conciso y rutilante de lejanos astros, que envían su mensaje desde una eternidad física a una eternidad poética. Este concierto sideral otorga su vibración a *Galáctico Primero*. Y la filosofía de magnífico poeta de Alberto Baeza Flores, traza una interrogante en el pentagrama infinito: *Nunca se sabe. No sé de dónde vine/ desde cuáles arrabales de infinito vinieron mis pasos.*

**NOS ESCRIBEN...** Como ya va siendo costumbre, aquí se registran algunas de las siempre gratas comunicaciones que llegan a *Aleph*. "Acabo de recibir sus amables letras, y el extraordinario regalo de dos números de la revista ALEPH, que sigo considerando de las mejores del mundo en su género. Mil gracias: Juan Zapata Olivella, Puerto Príncipe, Haití" / "Con un saludo muy cordial le agradezco mucho el envío de su revista cuya lectura es un verdadero placer: Elisabeth de Taussig, Embajada de Austria, Bogotá".

"Apreciado amigo: Reciba un cordial abrazo. Por medio de la presente queremos acusarle recibo de algunos números de *Aleph*... Su publicación, número tras número, va convirtiéndose en la más pulcra y definida intelectualmente de cuantas en Colombia vienen editándose con regularidad./ El principal motivo de ésta es informarle que a nuestro amigo común, el poeta José Jurado Morales, le hemos otorgado en Calarcá, por medio de la Casa de la Cultura, la *I Mención Internacional al Mérito Literario Porfirio Barba-Jacob*, por su contribución al conocimiento en Europa y España de la poesía y los poetas hispanoamericanos...: Humberto Senegal (Calarcá, Col.)". Merecido el galardón para el activísimo octogenario, de especiales realizaciones literarias y bastante reconocido con Premios en el mundo.

"Muy apreciado amigo y escritor: Esperé terminar la lectura del libro de Gabriel García Márquez 'La aventura de Littín clandestino en Chile', para enviarle estas palabras de agradecimiento por el magnífico regalo que me significó la obra./ Es un libro que se hace leer con el mismo o mayor interés que una buena novela...": Gonzalo Drago, Santiago, Chile).

"Estimado amigo: muchas gracias por el cuaderno de *Aleph* que publicó mi fragmento sobre el lenguaje y los pasajes omitidos por el *Boletín Cultural* de la entrevista que me hizo Sierra Mejía. La revista le está quedando cada vez más bella e interesante. Reciba mis sinceras felicitaciones por semejante esfuerzo./ También recibí la fotocopia de la carta de Don Pepe Prat. Me alegré mucho de tener noticias de este viejo amigo. Con un cordial saludo: Danilo Cruz Vélez" (Bogotá).

"Apreciado C.E.R.: Gracias a la descomunal generosidad de Chucho Mejía, he tenido, una vez más, el gran gusto y el honor, de recibir y leer apasionadamente su pulcra e ilustrativa revista *Aleph*. Sin zalamerías le digo que es una de las mejores publicaciones hechas esforzadamente en el país donde nacimos../ Como intelectual y artista de tiempo completo, le puedo decir ahora y ojalá perennemente: gracias por darnos una hermosa revista, de veras literaria./ Le saluda y abraza: Herbert Jiménez Gallo" (Medellín, Col.).

"Muy apreciado amigo: estoy leyendo en estos días, complacido y disfrutando del mayor provecho, *Aleph* N° 57, es decir, la edición de sus 20 años./ Si el material

Bogotá, mayo 12 /86

Carlos Enrique Ruiz  
Manizales

Amigo y poeta:

Que amable y estimulante tener tus noticias y más si estas llegan iluminadas por la presencia de un niño mirando el sol; que hermosa la tarjeta con tu intención poética al fondo y con tu afecto. Creo tanto en tu aprecio hacia mí y te lo agradezco con lo mejor de mi alma. Ahora cuando todo pesa a greividad y olvido de lo humano; ahora, cuando al tender la mano se recuerda la trascendental frase de de Vladimir Ilich Lenin excluyendo alguno. Vez la 9ª de Beethoven dijo: "ofendido la novena sinfonia quisiera decirle; pero me desgarraría la mano."

Así, estamos Amigo mío, así va el mundo y si no hubieran existido como tú, nobles, inteligentes, con el más bello espíritu, te digo que,

Valdría bien poco el esfuerzo estético,  
Cuanto y como te agradezco tu deseo de  
publicar mis pequeñas cosas. Siempre  
tan generoso, siempre tan atento a la  
proyección de los otros en cuanto se  
refiere a la colaboración de la cultura,  
es decir a la fisonomía espiritual  
de esta Colombia... Tu trabajo querido  
amigo, ya te lo he dicho, es titánico  
y sostenido; nunca desmayas pero también  
hay que recordar que vives de los  
fuertes, tenaces, creadores no solo del día  
sino sustentos materiales sino de otros as-  
pectos y nutrientes perdurables. Foco en  
eres y mucho más.

Te envío dos poemitas de mi próxi-  
mo libro. Aún no tiene título; es-  
tará dentro de dos o tres meses - es  
mi homenaje a mi entrañable:

"ALEPH" que tehas tan derecha, no?

Deseo Carlos Enrique Ruiz: recibe  
mi profundo y tan cierto aprecio  
y afecto. Un gran abrazo y  
otra vez, gracias.

Te envío 3 poemas.

Matilde

filosófico y literario seleccionado y publicado por Ud. en este número (que guardaré como algo de la mayor sustancia) es de notoria altura y utilidad, su gesto, al ceder las páginas centrales para mi canción, indica simplemente cómo es verdadera la amistad y la fraternidad, cuando está en manos de altos espíritus como el suyo. Me regocija disfrutar esto, y el calor de su amistad y noble corazón./ Lo saluda afectuosamente: Luis Felipe Ramón y Rivera" (Caracas, Venezuela).

"Apreciado amigo: ayer, noche, llegué de Colombia. Allí permanecí tres meses... Casi todos los días estuve en compañía de nuestro común amigo Fernando Charry Lara. Los números de la revista *Aleph* que ha tenido la amabilidad de enviarme me han agradado plenamente. Me encanta poder colaborar en sus páginas. Desafortunadamente tuve que regresar cuando estaban por aparecer tres libros míos: uno, titulado *Hispanoamérica, mito y surrealismo*, editado por Procultura; otro de poemas, titulado *El sonido del hombre*, editado por la Universidad Central, los dos están a punto de salir a la luz pública. Además, *El Fondo Cultural Cafetero* se halla en vías de publicar un tercer libro titulado *Beberás tu infamia*, relatos con introducción de Jaime Mejía Duque... Le mando, por correo aparte *América en Rubén Darío*, de Editorial Gredos y *Es la hora* de Alfaguara./ Parece que al fin me haré presente en mi patria después de una larga ausencia de más de 25 años. De ahí que me interese asomarme a los hermosos cristales de *Aleph*... Lo felicito por la extraordinaria labor a lo largo de 20 años de dirigir y sostener la bella revista./ Me encantó el *Diario entrecortado* de los números 41 y 42. En esos días estaba yo en Madrid y pudimos habernos conocido. Cuando me hallo en esa ciudad generalmente voy por las tardes al Café Jijón, a la tertulia de la penúltima mesa, a la derecha.../ Espero sus noticias y la revista. Cuente con mi amistad: Carlos Martín" (Scheveningen, Holanda).

"Apreciado amigo: ... Creo percibir líneas en común, que se afirman en el humanismo americano, y celebro además nuestra convergencia en la poesía... Espero la continuidad de este intercambio. Un amistoso saludo de: Graciela Maturó" (Buenos Aires, Argentina).

"Doctor y amigo: en mi nombre, en el de la Biblioteca del Banco de la República, entidad que represento, le manifiesto una vez más y en fecha tan señalada, por la efemérides de su órgano cultural *Aleph*, mi admiración, nuestro reconocimiento por una labor que es esfuerzo de cultura y constancia de escritor, enamorado de las artes y las letras./ Usted honra nuestra ciudad y enaltece la intelectualidad caldense, no sólo con su presencia y la de su gentil esposa, sino con la de su revista, orgullo editorial y órgano de profundo contenido literario./ Reciba nuestra efusiva congratulación. Atentamente: Gloria López de Robledo" (Manizales, Col.).

"Apreciado doctor: Acabo de recibir el número 57 de su bella e interesante revista *Aleph* que Usted tuvo la bondad de enviarme./ Al agradecer tan gentil envío, quiero aprovechar la oportunidad para felicitarlo por la llegada al vigésimo año de la Revista y desearle muchos éxitos más para el futuro./ Le ruego recibir las seguridades de mi consideración y aprecio: Pierre de Boisdeffre, Embajador de Francia en Colombia".

"Amigo y poeta: Qué amable y estimulante tener tus noticias y más si éstas llegan iluminadas por la presencia de un niño mirando el sol; qué hermosa la tarjeta con tu intención poética al fondo y con tu afecto. Creo tanto en tu aprecio hacia mí y te lo agradezco con lo mejor de mi alma. Ahora cuando todo es agresividad y olvido de lo humano; ahora, cuando al tender la mano se recuerda la trascendental frase de Vladimir Illich, quien escuchando alguna vez la 9ª de Beethoven dijo: 'oyendo la novena sintonía quisiera acariciar, pero me desgarrarían la mano'. Así estamos, amigo mío; así va el mundo y si no hubieran criaturas como tú,

nobles, inteligentes, con el más bello espíritu, te digo que valdría bien poco el esfuerzo cotidiano. Cuánto y cómo te agradezco tu deseo de publicar mis pequeñas cosas.../ Tu trabajo, querido amigo, ya te lo he dicho, es titánico y sostenido; nunca desmayas, pero también hay que recordar que vienes de los fuertes, tenaces, creadores no sólo del diario sustento material sino de otros aspectos y nutrientes perdurables. Todo eso eres y mucho más... Bueno, Carlos Enrique, recibe mi profundo y tan cierto aprecio y afecto. Un gran abrazo y otra vez, gracias: Matilde Espinosa de Pérez" (Bogotá, Col.).

"Apreciado profesor: A pesar de encontrarme en deuda con Ud. con respecto al 20 aniversario de circulación de *Aleph*, que tanto ha contribuido en la cultura latinoamericana, confío que ella continuará prestando iguales servicios por largos años.../ Sabemos todos nosotros los esfuerzos que implica editar una revista de alta calidad literaria en nuestro tiempo. De allí su importancia como hombre de letras en el panorama intelectual de América Latina. No es común encontrar esa constancia, tanta perseverancia, esa capacidad de alcanzar altos objetivos./ *Aleph*, por todos sus títulos, se afianza como una de las más generosas publicaciones culturales de América del Sur... Acepte mis cumplimientos: Geraldo Sobral" Rio de Janeiro, Brasil).

"Estimado C.E.R.: no me había dado cuenta de que *Aleph* cumplía 20 años. Hoy día recibo el número conmemorativo, que me parece excelente, y en el cual leo los saludos y poemas de varios poetas amigos: José Kozer, Juan Cervera, José Jurado Morales, Angeles Amber, etc./ Me toca el turno de enviarle mi abrazo de felicitaciones y deseos de que siga adelante con esta maravillosa tarea de difundir la buena literatura./ Tomé la libertad de traducir al portugués su hermoso texto *Imágenes del decir*, la cual publicaré aquí en mi revista... Saludos de: Teresinka Pereira" (Boulder, Universidad de Colorado, USA).

"Estimado señor: en la columna del Dr. Oscar Echeverri Mejía titulada *vida del idioma* en el diario *El País* de Cali, hizo comentarios muy interesantes y elogiosos sobre su persona, sobre todo en lo que se refiere a la revista *Aleph*./ Como soy un campesino que siempre y toda mi vida me gustó leer todo lo que sea escrito por personas intelectuales como su persona, me gustaría sobre manera conocer su revista, en primer lugar, y luego pedirle con mucho respeto el siguiente favor:/ Resulta que más o menos en el año 1947 o 48 ví en el periódico *Relator* que circulaba en Cali, primero como vespertino y en los últimos años como matinal, en una página dedicada a la poesía, un poema que según recuerdo era de Adel López Gómez... Recuerdo algunos apartes que son como sigue: "Yo era el hombre, que aún sin desplegar los labios/ iba gritando por entre la jovial maravilla de los campos, esta mujer es mía.../ porque aprendió en mis brazos la única ciencia que puede redimirla de la inutilidad de ser... etc., etc.". Más o menos es lo que puedo recordar de este bonito poema, y el cual quiero tenerlo todo, ojalá su persona me lo pudiera copiar, no sin antes pedirle me perdone que mande a quien debo servir... Soy de Ud. gran admirador: Fabio Arturo García Q." (Buga, Col.).

**DESTINO DEL ESCRITOR** (Escribe: Hebert Jiménez Gallo). ¿Cuál es, en realidad, el destino del escritor? Es un interesante interrogante que se nos ocurre hacer, cuando hay una gran cantidad de gentes nacionales que aseguran, a pie juntillas, que la libertad de expresión está sujeta a ciertas reglas políticas, religiosas, intelectuales y económicas.

El expresidente Eduardo Santos dijo en oportuna ocasión que "la misión del escritor debería ser defender el derecho de buscar y decir la verdad". Magnífico, Colombia, a lo largo y ancho de la América Hispánica, y quizás en otros viejos

continentes, ha gozado y goza en estos momentos de un gran prestigio como república democrática; aunque, claro está, unos cuantos lunares, en cuestión de no muy remotos años, han oscurecido el ámbito de su bella geografía.

Otros ilustres hombres, anteriores a la época del doctor Santos, se pronunciaron en favor de amplios estamentos sociológicos, tocando el tema de la plena libertad del credo pensante de la región, del libre movimiento, si así, las circunstancias lo permitían. Son muchos los citados gestadores de la democracia colombiana: Santiago Pérez, Rafael Uribe Uribe, Manuel Murillo Toro, Rafael Núñez...

El escritor aquí, en Colombia, de la gran autenticidad de José María Vargas Vila, Juan de Dios Uribe, Camilo Antonio Echeverri, es paradigma de defensiva expresión del credo sociopolítico, de la conformidad democrática de épocas pasadas y presentes. De ello hay claros e inobjectables testimonios.

A través de los días la lucha idealizadora ha sido perseverante como una votiva lámpara aladina. Y más, cuando el estandarte de la calma civilizadora de pronto sentía reflejos de intranquilidad al presentarse alguien como enemigo del fuero verdaderamente constitucional.

Démosle un somero repaso a las páginas de la historia colombiana y veremos cuán cierto es lo antes dicho. Con sólo mirar lo referente al concienzudo criterio de Rafael Uribe Uribe, perfectamente alguien, de hondo pensamiento, podría escribir un voluminoso libro.

El escritor es algo grande, si queremos creer en el bienestar de la república. Por consiguiente, vale la pena analizar la idea sobre el que estableciera el doctor Santos hace varios lustros: "*La misión del escritor: defender el derecho de buscar y decir la verdad*".

Reflexionando bien en el axioma pensante del egregio expresidente colombiano doctor Eduardo Santos, se nos ocurre tener en cuenta, como base primordial, el respeto total, independencia del individuo frente al fuero del propio Estado. Mientras ello no ocurra, surgen múltiples problemas que impiden, por lógica, el pleno entendimiento entre la gente del oficialismo y la vida común.

El escritor, en el amplio sentido del vocablo, debe ser la antorcha iluminaria en el sistema democrático del país, sueño supremo del general Uribe Uribe, de Manuel Murillo Toro, de Juan de Dios Uribe y de otros grandes pensadores de mediados del siglo pasado y de parte de nuestro agitado siglo XX.

**HEMOS RECIBIDO...** *Meñique*, "el periódico más pequeño de Colombia", números 115 y 116 (1986); director: Hebert Jiménez Gallo (Apartado 12645, Medellín, Col.). Juan Gelman, *Poesía*, Ed. Casa de las Américas, La Habana 1985. Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés*, Ed. C. de las A., La Habana 1982. Susana Tasca, *Laura por la voz* (novela), Ediciones Ukumar, Buenos Aires 1985. Susana Tasca, *Los pies en el plato* (cuento), Ed. Germano Artes Gráficas, Buenos Aires 1986. José M. de la Pezuela, *El tiempo imaginario* (poesía), Ed. Grupo Ahora, Rubí (Barcelona, España) 1985.

Fernando Charry Lara, *Llama de amor viva* (poesía), Ed. Procultura, Bogotá 1986. Este libro contiene la poesía total de uno de los autores más importantes de la literatura hispanoamericana, también en la ensayística literaria. La obra lleva por prólogo un detenido estudio del Prof. Dr. Rafael Gutiérrez Girardot.

Carlos Castro Saavedra, *Jugando con el gato*, Ed. Biblioteca Pública Piloto, Medellín 1986: edición entregada en homenaje nacional al autor, con presencia del Señor Presidente de la República. *Folclor colombiano*, Boletín del Centro de Estudios Folclóricos —CEF—, N° 19 (1986); (director: Jesús Mejía Ossa, Apartado 011088, Medellín, Col.). Revista de la Universidad Nacional, 2ª época, vol. 1 N° 4-5 (Bogotá 1986), todavía bajo la lúcida dirección del profesor Rubén Sierra Mejía. *La Gaceta*, Nos. 182, 183 y 184, Fondo de Cultura Económica, México 1986. *Poesía de Venezuela*, Nos. 127, 128, Caracas 1985, director: Pascual Venegas Filardo. *El Dorado*, publicación en mimeógrafo del Instituto Politécnico de La Dorada, Caldas, Col.

Carlos A. Valencia O. *Cuentos cafeteros*. ., Ed. Universidad Nacional, Manizales 1986. *América Joven* N° 45 (Holanda, 1986). *Artesanía y Folclor de Venezuela*, No's. 53 y 54 (Caracas). Lucía de León Garza, *Brisas amorosas* (poemas), Ediciones Rondas, Barcelona 1985. *Zeitschrift für Kulturaustausch* No's. 4 (1985), N° 1 (1986), Ed. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. Juan Zapata Olivella, *Reseña de la primera candidatura negra de Colombia*, Ed. Express, Port au Prince, Haití 1985. *Revista Cartamedas*, año XVII N° 1 (1986), Ed. Cartagena Medical School Alumni Association, Chicago, Illinois, USA. *Imágenes de océanos*, año III N° 1 (1986), Antofagasta (Chile). Dionisio Aymar, *Nocturnos de Lázaro* (poesía), Ed. El Parnasillo, San Cristóbal (Estado Táchira, Venezuela).

*Veritas*, revista trimestral da Puc do Rio Grande do Sul, vol. 30 N° 119 (1985), Porto Alegre (Brasil). *Revista Universidad de Antioquia*, vol. LIII N° 203 (1986), Medellín, Col. Ana María Cano, *Entrevistas*, Ed. Fundación Simón y Lola Guberek, Bogotá 1985. Hernando García Mejía, *Jesucristo Chacal* (Una fábula), Ediciones La Flor y la Centella, Medellín 1986.

De Casa de las Américas, La Habana 1985: Alí Gómez García, *Falsas, maliciosas y escandalosas reflexiones de un Nangara* (testimonio); Reynaldo Disla, *Bolo Francisco* (teatro); Cesar Vieira, *El juicio de Nicolau II rey de los guaraníes y emperador de los mamelucos* (teatro); Fernando López, *Arde aún sobre los años* (novela). *Revista Universidad de La Habana* N° 223 (1984), Homenaje a Carpentier. *Anuario del Centro de Estudios Martianos* N° 7 (1984).

*Caravelle* N° 45 (1985), Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien, Ed. Université de Toulouse-Le Mirail (Francia). Germán Pardo García, *Ultimas Odas*, Editorial Libros de México, México 1986. Alvaro Villar Gaviria, *Freud, la mujer y los "homosexuales"*, Carlos Valencia Editores, Bogotá 1986. Mauricio Quijano, *Planeta sublevado* (poesía), Ed. Libros de México, 1986. Mauricio Quijano, *Planeta en el asfalto* (poesía), Ed. Libros de México, 1985. José Antonio Maravall, *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, en tres tomos: I. Edad Media; II. La época del Renacimiento; III. El siglo del Barroco; Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid 1983/1984. Edgar Bastidas Urresty, *El Fariseo*, Ediciones Libres, Pasto 1985.

Jorge Luis Borges, *Zoología Fantástica*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Colección Tezontle, México 1984. Osvaldo Ventura de la Fuente, *El cabalgar de los soles* (O Cavalgar dos Sóis), poemas, Joao Scortecchi Editor, Sao Paulo, Brasil, s.f.

# Colaboradores

**MAGDALENA HOLGUIN.** Profesora de Filosofía en la Universidad Nacional de Colombia y en la Universidad de los Andes (Bogotá).

**LUCIANO MORA OSEJO.** Matemático y Filósofo de la Universidad Nacional de Colombia.

**MARIA INES MARTINEZ CUELLAR.** Profesora de Estética en la Universidad de los Andes.

**JAIME CARBONELL PARRA.** Candidato a Doctor en Filosofía de la Universidad Javeriana y profesor en la misma institución.

**RODRIGO DE LA OSSA.** Diplomado en Filosofía y Letras de la Universidad de los Andes.

**GRACIELA MATURO.** Escritora argentina, directora de la revista *Megafón*, autora de *Canto de Euridice* (1982), *Habita entre nosotros* (1968), *El mar que en mí resuena* (1965).

**CARLOS BARBARITO.** Poeta y ensayista argentino, autor de *Poesía quebrada* (1984) y *Teatro de lirios* (1985).

**JUAN ZAPATA OLIVELLA.** Médico y escritor colombiano, en la actualidad Embajador ante el gobierno de la República de Haití; autor de *Historia de un joven negro* (novela), *El color de la poesía* (poemas), *Gaitas bajo el sol* (poesía), etc.

**JESUS MEJIA OSSA.** Profesor-investigador de la Escuela Popular de Arte (Medellín), autor de importante número de ensayos sobre folclor colombiano, miembro del CEF (Centro de Estudios de Folclor).

**JAIME MEJIA MEJIA.** Salamina (1861-1953); médico condecorado con la Cruz de Boyacá por el Dr. Eduardo Santos. Escribió sus memorias con el nombre de *Historias médicas de una vida y una región* (Medellín, 1960). El texto que se incluye en la sección de notas de esta edición, sobre la enfermedad de Elvira Silva, se extrajo de esta obra, pp. 126-127.



**Banco  
Cafetero**

**COMITE DEPARTAMENTAL**

**DE**

**CAFETEROS DE CALDAS**



**FEDERACION NACIONAL DE  
CAFETEROS DE COLOMBIA**

Sólo de fuego —soneto en manuscrito autógrafa—	
	<i>/Fernando Mejía Mejía/</i> 2
La función humanística de la filosofía	<i>/Magdalena Holguín/</i> 3
Manuscrito autógrafa de Fernando Savater	6
La trayectoria académica y la obra científica de Alvaro López Toro	<i>/Luciano Mora Osejo/</i> 7
Significación de la estética dentro de la crítica de arte	<i>/María Inés Martínez Cuéllar/</i> 12
Dos lecturas de Nietzsche	<i>/Jaime Carbonell Parra/</i> 15
La influencia de F.H. Bradley en la crítica de T.S. Eliot	<i>/Rodrigo de la Ossa/</i> 21
Tradición y talento individual	<i>/T.S. Eliot; traducción de Rodrigo de la Ossa/</i> 32
El bunde del vestido —separata de música N° 24—	<i>/Carlos Augusto Cardona A./</i> 39
Instantánea	<i>/Carlos Barbarito/</i> 43
El rostro —poema en manuscrito autógrafa—	<i>/Matilde Espinosa/</i> 43
La rosa que renace	<i>/Graciela Maturo/</i> 44
La bestia incesante —poema en manuscrito autógrafa—	<i>/Graciela Maturo/</i> 45
Dibujo de José Vélez Sáenz	46
Camino sobre huellas indescifrables	<i>/Carlos Enrique Ruiz/</i> 47
“Qué es Aleph para mí?” —manuscrito autógrafa—	<i>/Luis Felipe Ramón y Rivera/</i> 51
Cruce de caminos —poema en manuscrito autógrafa—	<i>/Carlos Martín/</i> 52
Blanca taciturna —soneto en manuscrito autógrafa—	<i>/Fernando Charry Lara/</i> 53
Vigencia del idioma español en el mundo	<i>/Juan Zapata Olivella/</i> 54
El amor —soneto en manuscrito autógrafa—	<i>/Juan Zapata Olivella/</i> 59
Me pierde la canción que me desvela —poema en manuscrit. aut.—	<i>/Giovanni Quessep/</i> 60
El folclor y la pedagogía	<i>/Jesús Mejía Ossa/</i> 61

## NOTAS

*/Borges el memorioso/ Soneto “Las cosas” de J.L. Borges, con su firma autógrafa/ Fernando Charry Lara en Manizales/ La enfermedad de Elvira Silva, por: Jaime Mejía Mejía/ Un lugar de encuentro, por: Montserrat Ordóñez/ Páez Escobar en la Academia Boyacense de Historia/ Doble ejemplo: Don Ignacio Chávez y Don Severo Ochoa, por Antonio Armendáriz/ Galáctico Primero, por: Angeles Amber/ Nos escriben.../ Carta manuscrita de Matilde Espinosa/ Destino del escritor, por: Hebert Jiménez G./ Hemos recibido.../*

66

80

COLABORADORES

**CARATULA:** Obra del maestro Gonzalo Ariza  
Interior de carátula: manuscrito de Pierre de Boisdeffre,