



REVISTA

aleph N° 59

ISSN 0120-0216

octubre / diciembre 1986



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

SECCIONAL MANIZALES

Ingeniero
CARLOS ENRIQUE RUIZ
Universidad Nacional de Colombia
Seccional Manizales
Ciudad

DEPENDENCIA: Secretaría Seccional

OFICIO: SS-1297

FECHA: Noviembre 19 de 1986

El Consejo Directivo (Acta No. 33 de Noviembre 12 de 1986) expresa a usted sus más sinceras felicitaciones con motivo de cumplirse VEINTE AÑOS de edición de la "Revista Aleph".

Nunca se resaltará en forma suficiente el empeño y la enorme entrega de sus afares y afectos a una revista que ostenta, como pocas, una meritoria continuidad.

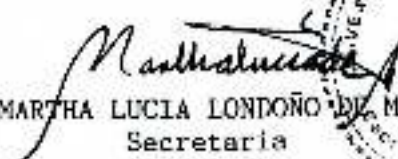
Nunca podrá nuestra región hacer honor, como es debido, a tan valioso medio de expresión de los valores surgidos de nuestra cultura y sopesar los aspectos motivadores de tal reflexión, que conlleva la existencia de canales de difusión como la Revista Aleph.

La Revista, su obra, la sentimos todos como patrimonio. La Universidad está, de muchas formas, representada en ella. Por eso, a más de felicitaciones, expresamos a usted nuestro agradecimiento y deseo porque sigan adelante su éxito editorial y personal, tan firmemente respaldados.

Por el Consejo Directivo,


JOSE OSCAR JARAMILLO JIMENEZ
Presidente




MARTHA LUCIA LONDOÑO DE M.
Secretaria



MLLJcM/a11

aleph

carlos enrique ruiz
director

apartado aéreo 1080
manizales - colombia

Recuerdo de un invierno en el campo

Cuando viño en los días inmensales
salía mi voz de sol a la pradera;
mientras el raho de los recentales
hmedecía los leños de la hoguera.

La medialuna azul de los trigales
tenía el olor silvestre de la cera;
y en el pozo de rumbos y de palos
sonaba su amarillez la primavera.

Los árboles caían lentamente,
en telares de sueño evanescente
el flotante vellón de la neblina.

Y mientras la lluvia descendía,
en mi pequeño corazón latía
una inmensa nostalgia campesina.

Fernando Mejía Mejía



De "La Inicial Estación" para la Revista Aleph

Poesía y crónica en el Nuevo Mundo

El desprevenido y sensible lector de cronistas de las Indias y de poemas épicos del Siglo de Oro Español, advierte la tenaz y constante presencia de la poesía en la Historia del Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII y si tiene más tiempo y afición a la Historia más cercana, no le será difícil encontrar el fondo y a veces el protagonismo de la poesía en los siglos siguientes, en los días de ahora incluso.

La Profecía de Séneca

Cordobés era el filósofo y poeta trágico romano, Lucio Anneo Séneca, que, enamorado del mar como las aguas de su Betis natal, escribió una "Medea" muy distinta, sin duda, de la de su predecesor griego, el gran Eurípides, a quien no se le ocurrió, me parece, alejarse de los mares de la Hélade para dar vida al audaz y trágico viaje de Jasón y sus compañeros en busca de vellocino de oro. Séneca, añorante de sus Columnas de Hércules y del Océano de Occidente, se alza profético y nos dice que llegará un día en que la Diosa Tetis, oceánida y madre de Aquiles levantará el velo que cubre el misterio del Mar de Poniente y no será Tule la última tierra conocida. Así pasaron casi mil quinientos años cuando los argonautas del Renacimiento, procedentes de la barra de Saltes y de la Gomera, descubrieron el velo que Tetis guardaba. Suele afirmarse y debe ser verdad que los versos de Séneca eran uno de los argumentos de Cristóbal Colón en sus largos coloquios en defensa del nuevo camino de Cipango y Catay.

Sin contar las poéticas leyendas del Obispo San Brandán y otras de la Edad Media, rica en relatos fabulosos que hablaban de la India y situaban en el Oriente paraísos prodigiosos. La sed de oro con el desastre del Rey Midas, no fue el origen de aquel desvelar del Mar de Atlante. Lo fue, en cambio, la sed de creación, de invención y de belleza en que consiste etimológica y esencialmente la poesía.

Copleros y Descubridores

Los romances fronterizos, moriscos y caballerescos, los libros de Caballería, el ansia de aventura y el ímpetu de la acción, se mezclan vitalmente en los que desde el primer viaje a Colón van al Nuevo Mundo. No faltaban algunos que habían hecho la guerra de Granada y que entretenían sus largas jornadas de navegación o campamento, o de población en las villas que iban fundando en el Nuevo Mundo con la salmodia de episodios cercanos (el Rey Moro que perdió Alhama o el desafío de Garcilaso de la Vega), pero la sorprendente novedad de lo que veían, al principio suscita más que el relato en forma poética, la prosa poéticamente iluminada por la sugestión utópica. En el propio "Diario de Navegación" de Colón aparece ya la visión paradisiaca con el escenario de una naturaleza ubérrima y la inocencia de la pasada edad de oro en las gentes que pueblan las tierras descubiertas (el tópico del "buen salvaje").

Personalidades representativas de este complejo sentir de aquellos hombres que representan e incorporan el espíritu del Renacimiento, es Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557). Escritor incansable, autor de libros de Caballería, de Heráldica y Genealogías, arbitrista, buen conocedor de los clásicos latinos, escribe su "Historia general y natural de las Indias", donde quiere cumplir los tres preceptos que según él mandan

en la Historia: servir de memoria del pasado, de mensaje del clásico latino de "Instruir deleitando". Su curiosidad es inmensa y con poética invención, convierte la narración historiográfica en descripciones antropológicas y naturalistas. Lo mismo estudia la navegación de los descubridores que la naturaleza y costumbres de los naturales del Nuevo Mundo y la flora, la fauna y los minerales. Americanista entusiasta declara no tener por castellano ni por buen español al que desconozca la realidad del Nuevo Mundo. De paso, vale recordar que es una prueba más del interés de Fernando El Católico por las tierras descubiertas. Fernández de Oviedo recuerda que su viaje a las islas y Tierra Firme fue por mandado del Rey Don Fernando, "abuelo de vuestra Majestad", según declara en la dedicatoria de su obra a Carlos V.

No es por cierto Fernández de Oviedo un soñador amigo de leyendas. Burlón y escéptico apostilla con cierta crueldad la ilusionada empresa del viejo Ponce de León buscador de la Fuente de la Eterna Juventud en la tierra por él descubierta un día de Pascua Florida. Sin embargo, relata la leyenda del Dorado, no sin recóndita fé aunque sin perder su irónica estimación. Después de describir cómo ocurría la cobertura de oro molido en el personaje de la leyenda, llega a afirmar que más querría la escobilla de la Cámara de ese Príncipe que las de las fundiciones de oro más grandes. Era difícil sustraerse del ansia de lo maravilloso que enriquecía y poetizaba la realidad.

La Epica Castellana del Siglo de Oro

Hecho característico es que la poesía épica de nuestro Siglo de Oro en su mayor parte tiene por asunto y ambiente el Nuevo Mundo, e incluso se escribe en estas tierras aunque se refiera a temas de otro origen y teatro geográfico. Este último es el caso del dominico Fray Diego de Hojeda, que escribe en el Perú la "Cristiada", poema narrativo de historia evangélica, en octavas reales; y es el caso también del fecundo y brillante Bernardo de Balbuena, que en cinco mil octavas narra toda la selva de aventuras del fabuloso héroe castellano medieval, Bernardo del Carpio. No sin intercalar a modo de profecía la visión del Nuevo Mundo.

Ercilla y la "Araucana"

D. Alonso de Ercilla preside esta rica y no suficiente valorada serie de poetas épicos del Nuevo Mundo. Tiene en su haber acaso de modo singular ser a la vez poeta y héroe, siquiera con insuperable discreción se aleje de toda fantasía en la estimación de su propia acción bélica.

Otra singularidad es su estimación por los adversarios, su cariño a la tierra en que lucha, su sentido profundo de la verdad. En la siguiente octava se resume el generoso espíritu que anima al poeta épico:

"Chile, fértil provincia y señalada
en la región antártica famosa,
de remotas naciones respetada,
por fuerte, principal y poderosa:

la gente que produce es tan granada,
tan soberbia, gallarda y belicosa,
que no ha sido por Rey jamás regida,
ni a extranjero, dominio sometida".

Los estudiosos de Ercilla sugieren no pocas veces que el verdadero héroe protagonista no es ningún capitán español sino el araucano Caupolican. El patético relato de Lautaro es otra significativa muestra de la simpatía caballerescas de Ercilla por sus adversarios. Bien sabido es el probable disgusto del jefe español D. García Hurtado de Mendoza ante el tratamiento de relativo escaso relieve que Ercilla le otorga en el poema, hecho que quiso remediar un poeta nacido ya en Chile, Pedro de Oña, que en su "Arauco domado" hace amplio elogio de aquel famoso gobernador y general del Perú y Chile.

Valc la pena advertir el paralelismo de Ercilla y de Camoens en cuanto al fondo histórico de sus poemas, el espíritu renacentista que les animaba y el sentimiento de la naturaleza del mundo abierto a la expansión occidental. Me parece que el poema de Ercilla es anterior a le de Camoens, pues la primera parte de la "Araucana" se imprimió en Madrid en 1559, y es curioso que entre los poemas de elogio que solían preceder al texto de las obras literarias impresas figure uno en galaico portugués de Doña Isabel de Castro y Andrade, que parece simbolizar este indudable paralelismo entre ambos famosos poetas y soldados.

Poesía y verdad era el lema de Ercilla o en el fondo se inserta el poeta en la tradición historial de la épica castellana.

"Las Elegías de varones ilustres de Indias"

Poeta de singular importancia que ahora empieza a estudiarse con más cuidado que en otros tiempos es Juan de Castellanos, nacido en Alanís, cerca de Sevilla en 1522- y muerto en Tunja (Nueva Granada entonces, en 1607). Menéndez Pelayo le llama "el buen cura de Tunja", ciudad que conserva con cariño la casa en que vivió o pudo vivir. Después de muchos hechos de armas se ordenó de sacerdote a los 39 o 40 años, disgustado de la crueldad y ferocidad de las guerras "acogiéndose a sagrado", Beneficiado en la Parroquial de Santiago de Tunja desde 1561 se decide a escribir, según nos dice, para no comer el pan de Balde, eternizar trabajos y hazañas de compañeros que se lo pedían y mostrar su amor a la verdad. El erudito D. Antonio Paz y Meliá, que publicó en 1886 el poema narrativo "Historia del Reino de Granada", nos dice que debió formarse intelectualmente en el Nuevo Mundo, pues a éste llegó muy joven y si asistió a la Fundación de Santa Fé de Bogotá no llegaba a los veinte años de su edad. Personalmente dudo de tal presencia, porque no debía de tener más de dieciocho años; de todas maneras muy joven se traslada al Nuevo Mundo, asiste a numerosas acciones bélicas, presencia las crueldades de la pesca de perlas en Cubagua y mostró, como su jefe Jiménez de Quesada, humanidad y sabiduría.

Suele decirse que admirador de Ercilla prefirió el verso a la prosa para contar hazañas y trabajos de los españoles en el Nuevo Mundo. El título es por demás significativo; "Elegías de Varones Ilustres", ya que el aire doloroso de lamentación propio de la elegía contrasta con el espíritu exaltado de lo épico heroico. El título concede cierta tonalidad de austera meditación que no deja de aparecer en la parte final de cada uno de los cantos, en la que casi siempre aparecen unos versos elegíacos latinos y una breve estrofa castellana que les sirve de glosa.

Las Elegías publicadas en 1847 en el tomo cuarto de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra es nada menos que un poema historial del descubrimiento de las Islas y Tierra Firme, en el que aparecen los relatos de la vida y viajes de Colón y de la gobernación de Santo Domingo; las hazañas de Juan Ponce de León, conquistador de la Isla de San Juan y descubridor de La Florida, las de Diego Velásquez el adelantado Francisco de Garay y tantos otros, en la primera parte.

La segunda parte lleva la censura del propio Ercilla, que con singular sobriedad estima que debe publicarse la obra, por ser el autor "Muy arrimado a la verdad" y por tratar de guerra y acaccimientos que Ercilla hasta entonces no las había visto escritas por ningún otro autor. En esa segunda parte Castellanos relata la presencia de los alemanes en Venezuela, la historia y población de Santa Marta con la muerte del fundador y gobernador Don Rodrigo de Bastidas; la historia de Cartagena; el elogio en once cantos de Sebastián de Belalcázar, y la historia de la gobernación de Antioquia.

Especial atención concede a su amigo Don Gonzalo Jiménez de Quesada, guerrero y escritor y, según el propio Castellanos, "no ajeno al poético gusto y ejercicio". Añade que en alguna ocasión discutió con el Adelantado acerca de los versos tradicionales castellanos y los del nuevo estilo de Boscán y Garcilaso. El Adelantado era tradicionalista,

mientras Castellanos un entusiasta de la nueva poesía. Acaso nadie haya escrito tantos endecasílabos como Castellanos que además de sus Elegías, compuso el discurso del capitán Francisco Draque, cuya comparación con la "Dragontea" de Lope de Vega es, probablemente, tema capaz de tentar a cualquier investigador de nuestro Siglo de Oro.

Después de esos cuatro versos de su elegía latina de El Adelantado D. Gonzalo Jiménez de Quesada escribe a manera de epitafio estas estrofas:

Aquí yace sepultado,
D. Gonzalo de Quesada,
que en esta Nueva Granada,
no fue tan Adelantado,
que más no fuese su espada".

"Pero gozó de este honor,
como su descubridor,
no sin gran correspondencia,
de Letras y de Valor,
Virtud y Magnificencia".

Balbuena y "La grandeza Mexicana"

El manchego Bernardo de Balbuena, que estudió en Granada en sus primeros años, se trasladó a Nueva España muy joven. Allí se graduó de Bachiller en Teología y fue en España, en Sigüenza, donde alcanzó el grado de Doctor para ser poco después abad en Jamaica. En 1619 era obispo en San Juan de Puerto Rico, ciudad saqueada por los holandeses en 1625. Sobrevivió a aquel episodio en dos años. Era, sin duda, un gran poeta, pleno de imaginación y de brillante musicalidad. Impregnado del ambiente de América no se alejó de la tradición poética castellana ni olvidó su buena formación de humanista, buen lector de Teócrito y de Virgilio.

Su poema "Grandeza Mexicana" escrito en tercetos describe en nueve cantos la gran ciudad de México, su vida, costumbres y aspectos pintorescos. Está entusiasmado con la riqueza e importancia de la ciudad, que, sin duda, hasta fines del siglo XVIII no tuvo par en las Américas y la hace centro del más rico comercio;

"La plata del Perú, de Chile el oro,
viene a parar aquí; de Terrenate,
clavo fino, y canela de Tidor;
de Cambray, telas; de quin say, rescate;
de Sicilia, coral; de Siria, nardo;
de Arabia, inciensos; y de Ormuz, granate".

Los palacios de México muestran aún que no era fantasía todo lo que describe el Obispo Balbuena.

El mito de la Edad de Oro resucita en él al contacto de la naturaleza americana y explica sus doce églogas de corte clásico que titula el "Siglo de Oro, en las Selvas de Erifile".

Su inspiración se desborda en los cuarenta cantos en octavas reales (unos 40.000 endecasílabos) en que emula a Ariosto, a Tasso y a Lope de Vega, con una selva enmarañada de aventuras que forman el poema "Bernardo o la victoria de Rocesvalles", notable por cierto es esta evocación de las leyendas medievales, tan presentes en los grandes poetas del Renacimiento Italiano y tan significativos del nacionalismo español, que había creado la figura de Bernardo, frente a Carlo Magno y los doce pares de Francia. Picón Salas nos dice que Balbuena era como un Ariosto tropical que quiere llevar a sus extremos el arte colorista y descriptivo.

La brillantez plástica del Barroco alcanza en el Nuevo Mundo momentos admirables.

Poetas del Río de la Plata

Lo que no hizo Juan de Castellanos con la exploración y conquista de la América del Río de la Plata lo hizo el capellán extremeño Martín del Barco Centenera que en 1572 viajó a Sudamérica, pasó luego a Asunción y al Perú y regresó a la Península para residir en Lisboa como capellán del noble portugués Cristóbal de Mora.

Barco Centenera publicó en Lisboa en 1602 el poema en octavas reales "Argentina y conquista del Río de la Plata" dedicada a su protector Don Cristóbal de Mora, marqués de Castellarodrigo y Virrey de Portugal. Nos describe a las gentes originarias chiriguanas o guaraníes, no con mucha simpatía, por cierto; el descubrimiento del Río de la Plata, su grandeza y la del Río Paraguay, la flora y fauna de una naturaleza maravillosa y sorprendente, los trabajos y fatigas de Don Pedro de Mendoza en la población de la Argentina, las aventuras del Capitán Alvar Núñez Cabeza de Vaca, quizá el más formidable de los exploradores de América, la gobernación de Domingo de Irala y sus sucesores, los personajes de la Iglesia del Paraguay, los sufrimientos y hazañas en la isla de Santa Catalina, los del Capitán Garay, en las tierras del Río Paraná, y en suma la historia entera de aquellos pueblos, la fundación de Buenos Aires con Garay y las luchas con Inglaterra y con la victoria de los portugueses contra el corsario inglés Tomás Cándia.

La obra termina con la promesa de continuar ya en su vejez las hazañosas batallas del argentino reino.

La tradición poética hasta nuestros días

No se piense que esta presencia de la poesía en la Historia del Nuevo Mundo es algo exclusivo de los siglos XVI y XVII. Perdura en la "Epoca de las Luces", no sólo como inspiración del ímpetu renovador que anima "a los Ilustrados", sino como tema de los poetas neoclásicos y sobre todo como ilusión o modelo del naciente romanticismo. Francisco Miranda, "El Precursor", venezolano, hijo de "isleños", sueña con la reconstrucción del Imperio de los Incas y los aspectos poéticos de Bolívar son muy conocidos.

Poetas aparecen en primer plano lo mismo en América Española que en España con significativo paralelismo cuando ya están rotos los vínculos políticos de la antigua monarquía "de las Españas y de las Indias". Martínez de la Rosa, el neoclásico que inicia el romanticismo en España, es Presidente del Gobierno. Presidentes de la República en Colombia son poetas ilustres como Rafael Núñez y Don Miguel Antonio Caro. Este último, además, de poeta latino, miembro fundador de la Academia de la Lengua y autor de libros de fina erudición como "Virgilio en España". Tradujo en verso castellano las poesías completas del clásico latino.

No es aventurado pensar que en una interpretación humanista de la Historia recobren los poetas el papel divino y profético de los vates, siquiera se tome de ellos lo que tenían de iluminador y generoso y no la irrealidad delirante.



Entrevista con José María Valverde



José María Valverde (der.) y Carlos Enrique Ruiz, en predios de la Universidad de Bonn [14 de agosto de 1986].

— Nos encontramos en un escaño del Hofgarten, a espaldas de la Universidad de Bonn, el día jueves 14 de agosto de 1986, con el maestro José María Valverde. Queremos adelantar con él una conversación acerca de su proceso formativo, el desarrollo de su obra, su presencia en el mundo hispánico y aún en otros ámbitos. Para comenzar yo quisiera que desde su propio ángulo, con sus propios recuerdos, comentara sobre su origen, su infancia, sus primeras letras y sus libros.

Bueno, yo nací en Extremadura, de familia extremeña, pero en realidad no viví allí nunca sino en Madrid, donde mi familia ya estaba instalada. Desde pequeño me gustó la literatura, la poesía y entonces empecé a escribir versos intensamente a eso de los 14 o 15 años y cuando tenía 19 años publiqué mi primer libro de versos: *Hombre de Dios* (1945) y tuvo cierto éxito que yo atribuyo en parte a que Dámaso Alonso le puso un prólogo muy generoso. En Madrid estudié Filosofía. Mi trabajo poético fue luego complementado con intereses críticos, intereses teóricos, especialmente por lo que toca a la Filosofía del Lenguaje —hice mi doctorado sobre ese tema: *Guillermo de Humboldt y su Filosofía del Lenguaje*—, la historia literaria y temas de Estética. Con el tiempo llegué a ser profesor de Estética, como soy ahora, en la Facultad de Filosofía de Barcelona, aun-

que al mismo tiempo estoy ocupado en temas de tipo literario y en temas estético-filosóficos, en cuanto toca al desarrollo académico.

He continuado escribiendo versos, pero cada vez menos. Llega un momento en que a mi edad escribo muy poco. Reuní varios libros de poesía en el año 1972 bajo el título *Enseñanzas de la edad* y luego añadí otro libro que se llama *Sed de palabra y otros poemas* (1976) y luego apenas he escrito unos 3 o 4 poemas, pero me parece que a lo mejor el año que viene los reuniré con los anteriores. Poéticamente soy responsable no más de unas 200 o 250 páginas, que no es mucho si se piensa que mi primer libro es de 1945. En cambio he publicado mucho como crítico, como teórico. Ahora he terminado una inmensa obra, con otro autor, una historia de la literatura universal, en 10 volúmenes, de los cuales yo he escrito 7 (del 4 al 10). Fue un trabajo intensísimo.

— *En qué editorial se publica?*

En Planeta, de Barcelona. En este momento ya han salido 8 volúmenes, en noviembre sale el 9º y en enero de 1987 sale el último.

— *Cuáles son sus otros libros teóricos y de crítica?*

Por ejemplo, aparte del mencionado, la *Filosofía del Lenguaje de Humboldt*, hice un libro de ensayos sobre poesía en 1952 titulado *Estudios sobre la palabra poética*. Publiqué un libro sobre Antonio Machado que es mi gran poeta, un libro sobre Azorín y un librito que se llama *La Literatura* (Ed. Montesinos) que es un resumen de un curso de introducción a los estudios literarios. También hice otro libro llamado *Vida y muerte de las ideas*, que viene a ser no solo un resumen de la filosofía sino también un resumen de la historia del pensamiento teórico en general, que también tiene una base profesoral, descansa en cursos que he hecho de introducción al estudio de la Filosofía. En realidad, desde hace bastante, la prosa que hago tiene un carácter pedagógico, un carácter de divulgación, no pretendo hacer obra ensayística como al principio, que hice algún ensayo en el sentido clásico de la palabra.

— *Como Profesor, cuál ha sido su recorrido? Dónde se inició?*

Yo empecé en Roma como *Lector* de Español, de 1949 a 1955, luego pasé a Barcelona, como catedrático de Estética. Luego la dejé por razones políticas y estuve dos años sin enseñar. Después estuve un año en los Estados Unidos y nueve años en Canadá. En 1977 volví nuevamente a la cátedra de Estética en Barcelona.

— *Cuáles fueron las circunstancias que determinaron su salida al exilio?*

Bueno, no... Un momento... Vamos a distinguir dos cosas. Yo lo que hice fue dejar la cátedra como protesta contra el régimen franquista, pero estuve dos años trabajando como traductor para editoriales y cuando me fuí ya habían pasado dos años de aquella dimisión. Me fuí tranquilamente, no como exiliado político; más bien como exiliado económico.

— *No medió algún incidente?*

No, en absoluto. Aunque todo el mundo sabía que yo dimití por discrepancias políticas, oficialmente no constaba nada. Dimití argumentando que era por razones personales y no entré nunca en explicaciones.

— *De esos dos años que actuó como traductor en editoriales es la traducción del *Ulises* de Joyce?*

No. La traducción la hice en Canadá.

— *Hablemos de esa traducción. Cuáles dificultades técnicas se le presentaron y por qué asumió ese libro para traducirlo?*

La verdad es que me invitó un editor. No era un clásico, pues los clásicos están libres de derechos y cualquier editor puede editarlos. Yo ya había traducido el teatro completo de Shakespeare, había hecho *Moby Dick*, había traducido también poesía alemana, ya que todo eso se podía hacer sin más. Pero en el caso del *Ulyses* no se podía emprender si el editor español no tenía los derechos. Acepté la invitación y en realidad disfruté muchísimo traduciéndolo. Me encantaba el *Ulyses* y fue una oportunidad para verlo muy despacio. Había muchas cosas escritas sobre él y además contaba con cuatro o cinco traducciones en diferentes lenguas, o sea que no había ningún problema de tipo léxico, porque bastaba mirar como se dice en italiano, alemán o francés... y naturalmente el problema se resolvía. El problema que se me presentó fue tonto, el problema de los juegos de palabras, que Joyce hacía tantos; hacía chistes continuamente, lo que implicaba encontrar los respectivos chistes en castellano y alguno a veces no me salía.

— *Recuerda casos especiales de esa dificultad en la traducción?*

Hubo un caso especialmente grave, porque él aludía al título de una ópera irlandesa y yo ya había encontrado un chiste cuando me dí cuenta de que no se podía hacer, porque luego ese título reaparecía de vez en cuando a lo largo de la obra entera y entonces jugaba con el original de tal manera que yo no lo podía cambiar. En el inglés decía *The rose of castle* (La rosa de castilla), que era el título de la ópera irlandesa; entonces hacía un chiste muy malo en inglés como en qué se parece esa ópera a un tranvía o a un ferrocarril ("rows of cast steel": hileras de acero fundido). Yo me dije, esto lo puedo cambiar y voy a poner la 'tranviata', pero luego me dí cuenta de que no podía, porque lo de las hileras de acero fundido aparecía otras muchas veces a lo largo del texto. Tuve que hacer un truco peculiar como fue dejar ciertas palabras inglesas en la boca de los personajes, ya que no podía poner notas al pie, pues se hubiera gastado un tamaño doble del original de la obra.

— *La otra traducción que existe en español, cómo la valora?*

Se trata de la traducción de un catalán, J. Salas Subirat, que me parece muy regular. Es muy rara, porque de vez en cuando acierta muchísimo y otras veces se equivoca por completo. Por ejemplo la traducción francesa del *Ulyses* es muy extraña; intervino el propio autor y el mismo Joyce la estropeó, porque como era muy pedante lo que quiso hacer fue imponer todos sus conocimientos del francés, con lo cual cambió el tono y el estilo de la obra; páginas que estaban en un inglés normal él las ponía en un argot francés para exhibir que él sabía también el argot.

— *Su traducción, cuántas ediciones lleva?*

No sé... habrán como cinco o seis. Además hicieron otra edición un poco más de bolsillo, en otra editorial que ha quebrado.

— *Pasando a un tema medular en su trabajo académico, la Estética...*

Sí, esa es mi asignatura académica.

— *...cuáles son los problemas esenciales de la Estética en el mundo contemporáneo?*

Debo aclarar que esa asignatura la imparto en plan histórico. Yo no la doy de una manera sistemática. Voy pasando revista desde los griegos hasta la actualidad. Naturalmente me detengo más en algunos autores, en algunas épocas. El problema moderno de la Estética creo que ya está anunciado en Hegel. Hegel dice que hay un momento en que el arte queda superado, que ahora lo importante es la inteligencia abstracta. Entonces el arte queda como una cosa un poco infantil, como algo secundario, es lo que él llama 'la

EL DÍA DEL PERDÓN

¿Por qué, en la edad propicia a la memoria,
no repaso el pasado a mi sabor,
y mi imagen, al verla en otro tiempo,
me inquieta, como el eco de mi voz?

Y no es que crea ser mejor ahora:
es el ver desde lejos cómo soy.

Tendrás que haber un día en que me pueda
servir el vino, hablarme sin rubor;
tendrás al final que haber quien me reúna
en paz conmigo mismo en el perdón.

¿Por qué, ante los que viven desangrando
al prójimo, no acierto a alzar la voz,
por más que estudie atento las astucias
de su arte, y su saberse dar razón?

Mucho tengo y tenemos compartido
con ellos en el propio corazón:
tendrás que haber un día en que nos juzguen
a todos y nos quemen en suor;
tendrás al final que haber quien nos reúna
a todos en un fuego de perdón.

W. M. Valverde

José María Valverde

Para "Steph"

Born, 1986

muerte del arte'. Y dice, cosa curiosa, que a medida que disminuye nuestra necesidad de arte aumenta nuestra necesidad de estética. Qué teoría! Es algo terrible! y creo que se ha cumplido, a pesar de haber sido expuesta hace siglo y medio. Efectivamente, me parece que en el mundo actual acaba siendo más importante la teoría que la realidad. Un hecho, por ejemplo, vulgar y corriente en un orden editorial: si un poeta tiene un libro de versos que lleva a un editor, con mucha suerte le hará una edición de 3 a 5 mil ejemplares, en cambio si ese mismo poeta escribe un tratado de poética, el editor le publicará más ejemplares todavía. Se trata de reducirlo todo a una explicación abstracta, y este es un problema actual que también pudiera enunciar como de exceso de conciencia, sobre todo de exceso de conciencia teórica. Necesidad que acaba finalmente siendo un vicio e incluso una enfermedad peligrosa. Esto lo planteo yo fundamentalmente en el terreno del lenguaje. Desde hace unas décadas ha surgido lo que se llama la 'conciencia lingüística'. No solamente hablamos sino que nos damos cuenta de lo que es hablar, lo que nos cohibe y algunas veces conduce al silencio, porque como decía Roland Barthes, llega un momento en que el verbo *escribir* se vuelve un verbo intransitivo. Ya no escribimos algo, sino que escribimos. Es la escritura pura que se escribe a sí misma. El escritor entonces se enreda en el placer del desarrollo de la palabra y acaba no diciendo nada, obseso con el propio proceso del escribir, lo cual al principio puede ser muy divertido, pero llega un momento en que impone obstáculo para escribir. Hay un proceso terrible que se nota en muchos autores, quienes escriben un libro como una novela, divirtiéndose mucho con el lenguaje y luego en la segunda igual, pero llega después el momento en que ya no pueden hacer más, porque se les ha agotado el recurso.

— *Y en el caso de Borges que su obra es una reflexión sobre la misma literatura...*

Sí, pero no es una reflexión sobre el lenguaje. Es una reflexión sobre la literatura, que es previa a la conciencia lingüística.

— *Algún creador apunta en esa dirección?*

Diría que toda la secuela de Joyce. O sea que el Ulyses creó una situación y ya son muchos los autores que entran en una suerte de *metalenguaje*, lo que aparece en todas las lenguas. En Italia está el caso de Calvino que no empezó así, pero que al final llegó el momento en que se convirtió a esa tendencia. En Alemania también existe representación. Está el caso de Arno Schmidt que ha llegado a hacer el libro que incluso no se puede ni siquiera imprimir, porque es un *collage* de documentos que se superponen, se pegan... donde el texto propiamente dicho ha desaparecido.

— *En esa dirección, bastante aporte harían el Estructuralismo y la Filosofía Analítica?*

Claro. El Estructuralismo es una actitud que surge de la conciencia lingüística, en el detenerse no en lo que uno dice sino en la estructura del decir. Y la Filosofía Analítica es la filosofía que se rebela contra el hecho de que el pensamiento no puede ser nada más que lenguaje. La Filosofía había vivido en la inocencia, filosofando sin darse cuenta de que lo que hacía era simplemente hablar. Pensaba que no, que lo que estaba haciendo era manejar conceptos abstractos y luego, sí, los ponía en palabras. Pero a esto no le daba importancia. Y llega un momento en que surge la conciencia lingüística creando en la Filosofía la crisis mayor de su historia. Nietzsche decía con su agudeza habitual —Nietzsche ha sido el primer filósofo con plena conciencia lingüística— que la Filosofía se basa en un malentendido, en un uso indebido del lenguaje. Y cuando uno se da cuenta de eso, ya no puede continuar filosofando. Además dice: afortunadamente esto no se ha advertido hasta ahora. Afortunadamente porque hasta el momento ha habido dos mil y pico de años de historia de la Filosofía. Y ahora, pues bueno, que nos quiten lo bailado! Ahora ya es posible que no se pueda hacer más filosofía, porque está obsesionada con el lenguaje, mientras tanto que nos quiten a Platón y a Aristóteles y a Kant, y a todos.

En cuanto a la Filosofía Analítica, ella toma conciencia del lenguaje y por tanto no le gusta esta situación, proponiendo un modelo científico, modelo ideal, puro, irrealizable, en el cual no se diga más, o bien lo que es comprobable de una manera experimen-

tal, o bien lo que se deduce de los conceptos ya estipulados, y el resto es como decía Russell, *non sens*, sin sentido. Bueno, el ideal es muy bonito para la ciencia, pero el mismo Russell reconoce que así no se puede contar nada y que no se puede propiamente hablar. Sobre esto Wittgenstein sacó las consecuencias. Resulta que de todo lo importante no podemos hablar. De lo único que nos interesaría hablar, de la Ética, de la Estética, de Dios... resulta que no podemos hablar. Se calló, estuvo varios años completamente callado y luego pensó que al fin y al cabo hay que hablar, de todas maneras hay que hablar aunque sea mal, aunque sea torpemente, de allí viene el Wittgenstein segundo, para el que lo importante es el juego del lenguaje, la situación. El lenguaje en sí mismo es vago, nebuloso, superficial, torpe, pero con él nos entendemos bastante bien, porque en cada caso lo usamos para una situación determinada y cuando la entendemos sabemos muy bien por donde van los tiros y por donde hay que tomar lo que se nos diga.

— *Qué contribuciones considera que se hayan hecho desde Latinoamérica a la Estética?*

Primero debo decir qué grandes contribuciones ha hecho en mí Latinoamérica. Cuando estaba escribiendo mi segundo libro de poesía, *La Espera* de 1949, en el que se nota de pronto un cambio enorme, un cambio de lenguaje. Esto es porque me dejé absorber por la poesía hispanoamericana, en parte por lecturas de Vallejo, de Neruda, y en parte por la compañía en Madrid de un grupo de poetas hispanoamericanos, sobre todo nicaragüenses. Estos me convirtieron. Yo digo que soy un conquistador conquistado, que siendo extremeño tiene su gracia. A partir de ese momento no soy propiamente un poeta español. Creo que estoy más bien a medio camino entre ser un poeta hispanoamericano y ser un poeta español. Un gran hispanista me decía alguna vez (en 1951 o 1952), a Ud. lo que le pasa es que es un poeta nicaragüense. Yo le dije, hombre, me da alegría. En realidad nunca me he sentido verdaderamente unido a mis coetáneos de la poesía española, sino mucho más cerca del desarrollo de la poesía hispanoamericana, no de toda, de los que luego llamarían *poetas comunicantes*, en expresión de Benedetti, o *poetas exterioristas*, como dice Cardenal. No con los poetas de línea post-surrealista, para entendernos, poetas que están influídos ante todo por Octavio Paz y que dominan en unos países más que en otros, dominan mucho en Argentina, bastante en Colombia, en México hay de todo, en cambio no aparecen apenas en Centroamérica. La poesía hispanoamericana tiene dos voces, dos vertientes, creo yo, bastante diferentes. Yo me siento muy unido a una de ellas, a la que diríamos coloquial, directa, un poco irónica. En cambio la otra poesía, visionaria y un poco desprendida de este mundo, yo la respeto, pero no me interesa especialmente.

— *Sin embargo en Neruda se pueden apreciar esas dos vertientes...*

Sí, pero siempre tuvo un lenguaje que no es el típico de la vertiente postsurrealista, cuyo lenguaje es un tanto gris, un lenguaje un poquito incoloro e insípido. En cambio en Neruda el lenguaje siempre tuvo sabor intenso, personalísimo, aún en *Residencia en la tierra*. Incluso en los poemas más oscuros hay siempre un lenguaje peculiarísimo, con unas curiosas oscilaciones de significado, cuando uno lógicamente espera una cierta palabra, él dice una variante. Por ejemplo, cuando dice en *El ritual de mis piernas* —que es un poema que me entusiasma— "Mis rodillas como nudos particulares, funcionarios, evidentes..." Uno diría que la expresión que debió utilizar era *funcionales*. Es como si se le hubiera olvidado y se acercara a tientas al lenguaje. Luego me enteré que algo semejante había pasado, porque son poemas escritos en el Rangún y en Ceilán, donde pasó años enteros sin oír una sola palabra del castellano a nadie; le escribió desesperadamente a Rafael Alberti para que le mandara un diccionario, porque se le estaba olvidando la lengua.

— *Qué opinión tiene de la estética en Eliot?*

La poesía especialmente en lengua inglesa, desde Eliot para acá, es una poesía que sabe demasiado, que tiene demasiado conocimiento técnico, demasiada malicia y además que enseguida ha empezado a contar con el apoyo de la enseñanza universitaria. Esto es

peligroso. Eliot, creo yo, ha sido el primer poeta que ha publicado un poema con notas en pie de página, en *La tierra baldía*. Esto no había ocurrido nunca. Y la gente se ha ido acostumbrando a eso. Se entiende que los profesores son los que explican la poesía, entonces el alumno, ante todo en las universidades norteamericanas, piensa que él mismo no debe entender, que tiene que venir un profesor para darle las claves, con lo cual el poeta se acostumbra a poner cosas muy oscuras que solo entenderá el profesor. Esto es malo. Con ello se ha conseguido, más en la poesía norteamericana que en la inglesa, un juego a veces en clave. Uno lee a Robert Lowers y se siente la necesidad de pedir un poco más de explicación, porque hay alusiones que no se entienden. Entonces la respuesta será del orden: "no recuerda que Henry James decía en un cuento..." y la alusión en el poema está en ese camino. Me parece que esto es estropear la poesía. En este asunto yo soy muy tradicional. Creo que un poema debe contener él mismo toda la información que necesita el lector. Por supuesto que si se utiliza la palabra Mediterráneo, se sabrá qué es, pero no es conveniente emplear claves que unos pocos sabrán interpretar.

— *Otro autor que podrá ayudar a esclarecer asuntos de Estética será Bertolt Brecht. Qué opinión tiene de él?*

Yo he traducido mucho a Bertolt Brecht, aunque no he publicado por razones estúpidas del *copyright*, el cual nunca he podido conseguir para publicar una antología que tengo hecha. Fue una experiencia muy interesante, porque él ha planteado lo que llamaríamos el *lenguaje clínico*, el lenguaje duro, lenguaje en que se dicen las cosas de la manera más desagradable y al descubierto, sobre todo en lo que la poesía nunca había planteado: lo económico. El, escribiendo casi en jerga y duramente, expresa, en mi traducción: "primero es el zampar, luego el moralizar". Uno se queda estremecido, ya que en la poesía no se había hablado nunca del comer, se podía hablar del fornicar. Y habla de los ricos y de los pobres con toda crudeza, lo que es un *shock* para la poesía. A mí me enseñó mucho. Desde joven he traducido mucha poesía, pero al principio era poesía digamos elevada, Rilke, Hoelderlin... romántica. Luego, un día, me puse a traducir a Brecht, que era completamente opuesto, con un lenguaje desgarrado, coloquial, clínico.

— *Considera que en su poesía hay influencia de los románticos alemanes?*

Del romanticismo alemán quizá no mucho. Desde luego en mi juventud estuve fascinado con Rilke, a quien traduje para acabar de entenderlo. Fui bastante rilkeano algún tiempo. La verdad es que debo reconocer siempre que me seduce, aunque luego humanamente haya un vacío, porque Rilke hace una poesía casi sin persona, sin un hombre detrás, lo que, claro, es una hazaña. En los últimos años me he dejado influir un poco por Bertolt Brecht. Los románticos que me influyeron más en mi juventud fueron los ingleses: Wordsworth, Coleridge, y Keats, que son para mí los tres grandes románticos ingleses.

— *Le debe algo al Modernismo?*

Ah! Como no. Naturalmente. Como quien dice, yo fui a la escuela en Rubén Darío, en quien aprendí el oficio a los 14 o 15 años, aprendiéndomelo de memoria.

— *A la luz de hoy cómo aprecia al Modernismo?*

El Modernismo es nuestro punto de partida, lo que no se puede olvidar. En la medida en que conservemos algún sentido de la tradición, y de la experiencia formal de la poesía española, el *Modernismo* es el punto de partida. Lo que pasa es que hoy existen quienes quieren borrar toda la tradición y quieren escribir como partiendo de cero, lo que no se puede hacer.

— *Volviendo a una de sus devociones, Antonio Machado, quisiera saber su concepto sobre el Juan de Mairena.*

Yo hice una edición crítica del *Mairena* de 1934-1936, del *Mairena* periodístico, misceláneo, que cada semana hacía una columna en un periódico, con trozos, con reflexiones. Para mí ese es uno de los grandes libros de la literatura española, estupendo además porque consigue madurar algo de lo que nos faltaba bastante en nuestra tradición: la prosa de ideas, que siendo de ideas sea al mismo tiempo flexible, bella, con buen humor y con ironía.

— *Sin embargo, a veces me parece encontrar en esa obra una especie de escepticismo cruel.*

Cruel no. Escepticismo en el buen sentido de la palabra. El decía que hay que ser escéptico con respecto del escepticismo.

— *Recuerdo una reflexión muy dolorosa que aparece en el Juan de Mairena. Hablando de pedagogía expresó: "Un pedagogo hubo, se llamaba Herodes" [...]*

Realmente como chiste es estupendo. Es cruel, claro. En mi libro sobre Antonio Machado estudié el *Mairena*. El crea dos poetas filósofos que son Abel Martín y el discípulo Juan de Mairena, unos filósofos muy extraños que escribirían entorno a sus propios versos y que habrían vivido a finales del siglo XIX, porque dice que hay un hueco y lo que hace es rellenarlo inventando esos personajes. Sobre todo con Abel Martín crea una filosofía amarguísima, una filosofía negativa en la que *el yo* parte hacia *lo otro* y al final descubre que es un espejo que no ha salido del yo. Ahora esto es lo que pasa en Filosofía.

Pero Antonio Machado no creía en la Filosofía; él escarmienta en cabeza ajena, diciendo: ya ven ustedes, quien se ponga a pensar filosóficamente acabará mal, porque acabará en el solipsismo; pero como él no era filósofo dice, pues a mí no tiene porque pasarme eso. De él es aquella copla: *Confiamos en que no será verdad/ nada de lo que pensamos*, porque nuestro pensamiento es terrible, nuestro pensamiento no nos ofrece ninguna esperanza, entonces dice confiamos en que no será verdad que por algún lado pueda haber una apertura a la esperanza. O sea, la duda en el pensamiento sirve en él como único principio posible para la esperanza.

— *El profesor de la Universidad de Essex, Gordon Brotherston, autor de un libro sobre Manuel Machado, alguna vez nos decía que éste es mejor poeta que su hermano Antonio.*

Como él es autor de un excelente libro sobre Manuel, habrá de pensarlo así. Manuel Machado es un poeta estupendo, pero es un poeta menor. No quiere decir siempre que menor sea peor que mayor. Se trata de otro tipo de poesía. Manuel Machado estuvo muy unido a Antonio, ambos se pasaban los temas, pero no hay que olvidar que empezó a publicar antes que Antonio. Su lenguaje poético tiene alguna dimensión que no tuvo Antonio, una especie de coloquialismo que preludia muy bien, creo yo, cierto tono hispanoamericano, con antecedentes en Verlaine, en Laforgue, y que a través de Rubén Darío pasa a un César Vallejo. Es decir, el coloquialismo no lo hay con tanta gracia en Antonio Machado, en cambio Manuel tiene dos o tres poemas absolutamente únicos en ese sentido, con los cuales abrió una veta que no llegaría nunca en España a tener auténtica continuidad, pero en cambio llega a ser bien inserta en la poesía hispanoamericana. Hay un poema por ejemplo muy bonito que casi nadie cita, llamado *En la muerte de José Palomo Anaya*. Es un poema fabuloso, corto, sencillo, coloquial, donde mezcla lo vulgar con lo sublime.

— *Lo recuerda de memoria?*

Vamos a ver. Dice así: *Conocí un joven delgaducho/ bigote negro, tex quebrada/ con una luz en la mirada/ de no sé que; trabaja mucho./ Y he visto máquinas de imprenta/ y gente que toma café/ en una postura violenta/ y que lee donde no se vé./ Y rememoro, opalescentes,/ las horas de la madrugada/ y los pésimos aguardientes/ de las tabernas*

mal cerradas./ Y de pronto, como os lo digo,/ en El Liberal o en El Imparcial,/ leo que nuestro pobre amigo/ se lo llevó el terrible mal/ y lloro, comprendo y maldigo/. Vaya poema, eh?

— *En su opinión, cuál puede ser la gran contribución de la llamada generación del 27?*

Los miembros de la generación del 27 son muy diferentes. Con facilidad los tratamos igual. Quizá son poetas que no tienen la gran pretensión totalizadora y al mismo tiempo rica que había en el 98 y en Juan Ramón Jiménez. Para mí muy desiguales también de valía. En nuestras historias de la literatura los ponemos a todos de manera igual. Pero hay diferencias abismales en ellos. Esas diferencias no me atrevo a decirlas ahora. Por otra parte vale la pena preguntarse por los límites de la generación del 27. Luis Cernuda es del 27? No lo sé. Quizá no. Hay diferencias enormes. Por un lado están, por ejemplo, Lorca y Alberti, por otro lado Jorge Guillén, Pedro Salinas, y Vicente Aleixandre quedaría un poco entre unos y otros. No hay que olvidar que Gerardo Diego, un poeta estupendo, fue el primero, ya en 1921 o 1922 publicaba poesía creacionista de una categoría creativa —inventiva absoluta. Los otros vienen un poco después. Hay que darle supremacía. Me complace decir esto justo en 1986 que cumple Gerardo Diego 90 años.

— *Dentro de las conmemoraciones del presente año están también los 50 años de la muerte de Don Miguel de Unamuno. Qué concepto tiene de su personalidad y de su obra?*

Lo que me gusta más de Unamuno es la obra poética, claro que no en toda, porque es enorme y se puede prescindir de la mayor parte. Pero queda un gran poeta, en todos los sentidos. Creó un lenguaje y creó una forma. El narrador me gusta menos y lo que menos me agrada en él es el ensayista, el teórico, el hombre de conceptos. Además cuando presenta toda su problemática espiritual en verso queda mucho mejor que cuando la presenta en un ensayo. Su prosa es un poco anticuada. *Del sentimiento trágico de la vida* es una obra que no me acaba de gustar, en cambio *Rosario de sonetos líricos* me parece una maravilla y algunos poemas del libro *Poesías*, como otros posteriores. Yo hice una antología de la poesía de Unamuno (Alianza Editorial, primera edición 1977; selección y prólogo: J.M.V.) y al hacerla me convencí una vez más que es un poeta espléndido, un poeta muy raro y muy aparte, con otro lenguaje, con otro sonido. Todo el mundo sonaba a lo Rubén Darío, en su época, y a la tradición francesa, pero él no. El comienzo con una tradición extraña que adopta él entre lecturas italianas del siglo XIX, lecturas alemanas, inglesas, mal leídas fonéticamente, porque él no sabía bien como se pronunciaban esos idiomas. Pero él adoptó un esquema, basado también en la melodía vasca, que es diferente de la melodía castellana. Así creó una forma única, rara, pero indiscutiblemente única. Mucha gente piensa que Unamuno era un poeta sin forma y era al contrario, tenía quizá un exceso de forma, o una forma demasiado personal, si se quiere.

— *Me parece interesante que habláramos un poco de la Cultura en la España de hoy. El proceso actual de la cultura, cómo lo aprecia?*

Yo no sé, como yo estoy dentro no lo veo. Me falta distancia. Para ver algo, hay que estar fuera, lejos. Yo no sé si la cultura en España está bien o no lo está.

— *Pero debe marcarse algún contraste con la época de Franco?*

No mucho. Al principio casi no había libros, pero luego poco a poco se fueron encontrando y llegó el momento en que los escritores se formaron por su cuenta. La censura podía haber sido un obstáculo, pero de todas maneras el escritor español llegó el momento en que se hizo a una cultura completamente europea, aunque luego tuviera dificultades a la hora de publicar. En un determinado momento los libros entraban, o si no entraban uno los trufa en el bolsillo. En ese sentido no ha habido ninguna eclosión. Sobre todo a



Unamuno

partir del año 1956 o 1957 se nota un cierto cambio, se abandona poco a poco la pretensión de una cultura escolástica, tradicionalista, vagamente falangista y empieza a haber cada vez más una liberalización de la cultura. Por otra parte, si no se metía directamente uno en cuestiones políticas, llegó el momento en que no se tenía problema. La censura pasó a no interesarse por cuestiones filosóficas, o por lo que no implicara ataques a la estructura política. Llegó el momento en que la vida intelectual comenzó a arreglárselas por su cuenta.

— *Se ha dicho que España no ha tenido una vocación filosófica, qué opina?*

Eso es evidente, claro. Alguien que estudie filosofía en el mundo lo que tiene que hacer es aprender griego, quizá un poco de latín y alemán. Es lo fundamental. Hoy día también hay que aprender inglés, no solo porque exista una modesta filosofía inglesa desde el siglo XVII, sino porque la bibliografía que se publica en su mayor parte está en inglés, aunque se refiera a filosofía alemana. El gran libro que se ha publicado recientemente sobre Hegel está en inglés. Italiano no se necesita mucho para la filosofía, francés un poquito y español francamente hay que reconocer que no, que para la filosofía no hace mucha falta.

— *Qué opiniones tiene de Ortega y de Zubiri?*

Son dos personajes completamente diferentes. Ortega era el modernismo de Rubén Darío trasladado a términos de conceptos. Zubiri en cambio era una suerte de aclimatación de lenguajes germánicos, en lo fundamental.

— *Qué considera que haya quedado de la obra de ellos en la cultura de hoy?*

Ortega al fin y al cabo sigue siendo el emperador, más como educador del lenguaje. Hoy un poco menos, pero hasta los años 50's o 60's la lengua de la cultura española era la lengua orteguiana, como un dialecto. La gente cuando escribía un artículo para un periódico imitaba a Ortega y Gasset. A Zubiri no, porque éste estaba reservado a personas dedicadas profesionalmente a la Filosofía, o sea que su influencia hay que ir a buscar de una manera técnica, por ejemplo, determinando influencias suyas en otros autores posteriores.

— *Y sobre Julián Marías qué opinión tiene?*

No sé. Es un autor que leo poco.

— *Y sobre los 'nuevos filósofos españoles'?*

Son bastante diferentes entre sí. Fernando Savater y Eugenio Trías tienen también un sentido de estilo literario, de manera distinta, porque en el primero hay ironía, hay sentido del humor siempre. Trías en cambio es un filósofo más ambicioso, más metafísico. Miguel Angel Quintanilla entra más en la filosofía técnica, en la filosofía analítica, una filosofía que no tiene porqué escribirse bien, puesto que su problema está en la lucha con el lenguaje para ver qué hay de aprovechable científicamente en él.

— *Qué espera Ud. en el campo de las relaciones de España y América con motivo del Quinto Centenario del Descubrimiento?*

A mí me gustaría que en España se estudiase más la historia, de lo que fue la conquista de América, la Colonia, en fin que nos fijásemos más en ella, para arrepentirnos de muchas cosas.

— *Una obra como la de Germán Arciniegas, qué sentido tiene en cuanto a la fijación de una actitud distinta de la tradicional como entendimiento de las relaciones entre América y España?*

Arciniegas, para decir verdad, es un autor que no me ha interesado mucho. En el fondo lo he encontrado demasiado respetuoso con las tradiciones, y al fin y al cabo conservador, no lo digo en el sentido de partido político, sino en el sentido general de la palabra. Yo creo que hay que entrar más en esa línea de revisión de la historia, atendiendo a las realidades del pueblo, a las realidades de la gente. En este sentido cada día se consigue más material, la historiografía ha aportado muchísimas cosas. Hoy día se dispone de una cantidad enorme de conocimientos sobre lo que es la historia de Latinoamérica, incluyendo los momentos duros, con lo que tuvo y tiene de sufrimiento. Si no entendemos el pasado no podemos entender el presente, si no vemos como ocurrió lo que llama Galeano con el título de su libro *Las venas abiertas de América Latina*... Los españoles lo que hicimos de verdad fue desangrar inútilmente a América Latina, porque además ha sido el caso extraño y único de un imperio que lo que consiguió fue arruinar también a la metrópoli. Este fenómeno lo percibió completamente el Inca Garcilaso de la Vega al llegar a España y lo escribió indicando que toda esa riqueza conseguida lo que hizo fue empobrecer más a la mayoría. Si no empezamos por ahí no podremos entender toda la historia hispanoamericana, ni tampoco la tragedia actual. Llegó un momento en que la dominación española se cambió por otra igualmente extranjera, y siempre igual, siempre con las venas abiertas.

— *Julián Marías se refirió en alguna ocasión al 'mundo hispánico', como ese espacio integrador entre España y Latinoamérica que pudiera conformar una alternativa de florecimiento en el siglo próximo, bajo todos los órdenes. Qué le parece esto?*

Son sueños sin fundamento. Lo primero que hace falta es que Hispanoamérica salga de la esclavitud en que vive y ya hablaremos. Sobre España, quién sabe. No podemos olvidar que estamos metidos en la Comunidad Económica Europea. Estamos por desgracia en territorios muy separados. Para el mundo entero el asunto está en saber si Hispanoamérica puede emanciparse y esto lo saben todos, sobre todo en Estados Unidos, que como se les escape Hispanoamérica se hunden ellos, es un problema de ver quien sobrevive.

— *Ya en este terreno, prácticamente inevitable, le propongo hacer una reflexión del compromiso del intelectual con la sociedad.*

Hay intelectuales buenas personas y hay intelectuales malas personas. El porcentaje de buena gente entre los escritores no es mayor que entre la humanidad en su conjunto. De modo que no tiene sentido esa pretensión de que *el intelectual es la conciencia moral de la humanidad*. No, entre otras cosas porque no están de acuerdo entre ellos, sería una conciencia muy rara, muy dividida. Y el intelectual al fin y al cabo es humano, demasiado humano, y muchas veces lo que hace es defender sus intereses personales, sus intereses de grupo, sus intereses de sociedad. Y es raro que un intelectual hable en nombre de la humanidad, del hombre en general. Ortega y Gasset hablaba en nombre de una determinada minoría que pretendía conquistar un nicho dentro de un cierto sector español, pero a Ortega el pueblo le molestaba, la gente le fastidiaba, ahí está el caso de *La rebelión de las masas*, obra suya convertida en este momento en el clásico que citan todos los autores en Estados Unidos. O sea que no hay que fiarse del escritor ni del intelectual.

— *Pero, en fin, deme por favor alguna alternativa, así sea como postulado teórico para el desempeño del intelectual en la sociedad.*

Cada escritor es como es. Al escritor no se le puede poner un *debe*. Cada escritor hará lo que pueda, lo que le de la gana, lo que le dejen, lo que se le antoje, y muchas veces ocurrirá que el valor de su obra está en algo que él no comprendía. Leemos a ciertos autores de otras épocas, por ejemplo al Quijote, y el Quijote que nosotros leemos le sorprendería totalmente a Cervantes. A veces ocurre esto, para bien o para mal.

— *Yo vuelvo a insistir en la necesidad de intentar una formulación sobre el desempeño crítico del escritor y del intelectual...*

No sé qué desear, porque moralmente habría que desear que el escritor abriera los ojos al lector ante la realidad, pero de verdad no puedo desear eso del todo. Hay que reconocer que a veces el engaño tiene también sus bellezas. Si el escritor se propone estar demasiado bien informado sobre lo que pasa con los problemas del mundo, a lo mejor deja de escribir, sintiéndose incapaz, sintiéndose pequeño ante el terrible problema de la humanidad. Entonces yo no propongo ningún programa para el intelectual.

— *Bueno, entonces busquemos un terreno más afín con sus compromisos de opinión. Qué relaciones encuentra Ud. entre la Ética y la Estética?*

Antes de marcharme de mi Cátedra lancé una frase que la gente entendió mal, porque se dijo que yo había puesto un telegrama al profesor Aranguren que era catedrático de Ética, quien había sido expulsado. Yo me solidaricé con él y con otros expulsados; la gente dijo que yo había puesto un telegrama diciéndole 'no hay estética sin ética', como una frase de esas históricas. Lo que yo había hecho en realidad era un pequeño chiste, porque hice un fotomontaje en que aparecía escribiendo en una pizarra vestido de toga académica y decía "nulla esthetica sine ethica, ergo: apague y vámonos". Se lo mandé como una broma, pero la gente se lo tomó demasiado en serio. A las cosas importantes hay que darles algo de broma.

— *Pero en el plano teórico, qué ...*

Por ejemplo la Música es un arte que no tiene ética, dígan lo que quieran los griegos. No hay valores morales en la Música. Esto ya es grave, no? En la pintura, hay valores éticos? hombre, podemos decir que la pintura puede contribuir a iluminar el carácter del hombre, pero poco. Qué ética hay en la pintura de Picasso? La verdad es que no sé; veo difícil una respuesta. En la literatura, claro que sí, porque ya es arte del lenguaje y el lenguaje inevitablemente pone en marcha a toda nuestra conciencia. Muchas veces pasa que puede haber un escritor que tiene poco sentido moral, o que tiene un valor moral donde él no lo imaginaría. Tendría un interés moral por otras razones, porque él ha iluminado cierto aspecto de la vida moral, aunque eso no le importaba nada, él iba a otra cosa. Pero alguna relación acaba habiendo en literatura. Está el caso de un Proust como escritor *amoral*, porque no es que fuera inmoral, era *amoral* totalmente. Hay momentos y aspectos en que esto le sienta mal a su obra, porque simplemente no se entiende. Nosotros aceptamos que nos den un personaje malo, pero que entendamos por donde va; en Proust hay personajes que no son ni buenos ni malos, sin saber uno bien que sistemas tienen de referencias, lo cual nos perturba.

— *Parece estar de moda un tema, que incluso es obligado en el "XXV Congreso de Literatura Hispanoamericana", donde ambos participamos, referente a la "identidad cultural". Cuáles son sus puntos de vista al respecto?*

Comienzo por hacer dos advertencias, una de ellas es que el intelectual y el escritor debería primero examinarse a sí mismo, antes de examinar a Hispanoamérica, o lo que fuera, para ver si él realmente no está sujeto a prejuicios de clase, de intereses personales etc. No somos santos. Está uno preocupado por mantener el estatus del intelectual en la sociedad? Ah, bueno, entonces su análisis de la realidad será un análisis defectuoso, torcido. El escritor tendría por empezar a olvidarse de sí mismo, de su dinero o de su falta de dinero, etc., y abrir los ojos a ver lo que pasa realmente. Luego, en este momento habría que aceptar que Hispanoamérica no tiene *identidad*; no la tiene porque está en una situación de emergencia, abocada a un cambio radical. Entonces, cómo va a ser posible estudiar la identidad cultural de Hispanoamérica?; cuando se comienza a pasar lista, país por país, y encontramos a Cuba, a México, a Nicaragua, a Perú, a Uruguay, etc., etc.. Y nos damos cuenta que hay un proceso que en unos años tiene que representar una ruptura total, en un sentido o en otro sentido. Quizá en un sentido de rebeldía y de emancipación, o en un sentido de caer en la más absoluta esclavitud, reducirse, caer en el abismo que ha caído por ejemplo Bolivia, donde de la mañana a la tarde cambia el valor del dinero.

— *No será que el tema de la identidad cultural al analizarse filosóficamente resulta ser falso problema?*

Claro. Aparte de esto yo debo decir también que ese problema de la *identidad cultural* es una invención de los románticos alemanes, ante todo de Fichte. Luego sacaron el concepto de las generaciones. La primera vez que se habla de él es en la forma de *las dos generaciones románticas alemanas*. Los alemanes lo difundieron y Ortega lo tomó. Se trata de valores orientativos para escribir libros, para poner unos índices o para explicar un curso. No hay que tomarlo demasiado en serio. Al fin y al cabo cada generación no es la realidad, la realidad son los miembros de la generación, pero lo hemos llegado a ver al revés: que un escritor tiene sentido y realidad en la medida en que representa a su generación. Es terrible, pero a ese punto hemos llegado. Los periodistas lo dicen a cada instante. Lo que hay que saber es si es un buen o mal escritor, y es secundario que represente o no a su generación. Hay gente además que no representa a su generación y que a lo mejor son buenísimos.

— *Volviendo al tema de la identidad cultural, no ocurrirá también que ese concepto esté vinculado de alguna manera con los nacionalismos?*

También... claro... sí, sí, sí... Porque entonces si vamos a tener una *identidad cultural* hispanoamericana, vamos a tener también una identidad cultural uruguaya, etc., etc. lo que implica tener un elemento además de separación, y artificial. En las mismas provincias dentro de los países se tendría de igual modo *identidad cultural*. El tema está bien como mero instrumento para hacer los índices de un libro, o de un curso y para orientarse un poquito, pero nada más.

— *En un congreso que se hizo en España de escritores del Mediterráneo, Fernando Savater cuestionó el tema de la identidad cultural, contraponiéndolo a un concepto mucho más vigoroso que es el de la tradición. Qué le parece?*

Bueno, la tradición es una realidad. Es una realidad parcial, modesta y además una realidad que no está dada de una manera acabada. La tradición, en parte, es una creación nuestra, porque al volver nosotros la mirada a la tradición, elegimos; damos más importancia a unos elementos que a otros. O sea que el pasado, como decía Antonio Machado, se puede modificar, es plástico, incluso lo debemos modificar y mejorar. Si tiene agujeros, los debemos rellenar. La tradición tiene un sentido activo. Se nos ofrece un legado y nosotros lo tenemos que poner en limpio, a nuestro gusto. Y las tradiciones son diferentes, porque hay países en donde faltan elementos y en otros los hay distintos. La tradición es muy de tener en cuenta, es cierto. Luego interviene la situación económica, la situación política, y esta sí que es una realidad dura, una realidad apremiante. Ahí es donde conviene prescindir de espejismos para poder darnos cuenta de que en el mundo no hay naciones. Formarnos parte, de diferente manera, de un imperio que tampoco se puede definir exactamente. Si lo definiéramos como el imperio de los Estados Unidos estaríamos cayendo otra vez en un lenguaje nacionalista. Otros países juegan un papel enorme. Y las multinacionales que en muchas ocasiones sacrifican los intereses de su país de origen por sus propios intereses. De modo que cuando digo imperio no me refiero a un sentido geográfico, nacional. En ese sentido estamos metidos todos en el tal imperio.

— *Martí y Bolívar entrarían a tener en esa línea de opiniones un gran papel de actualidad.*

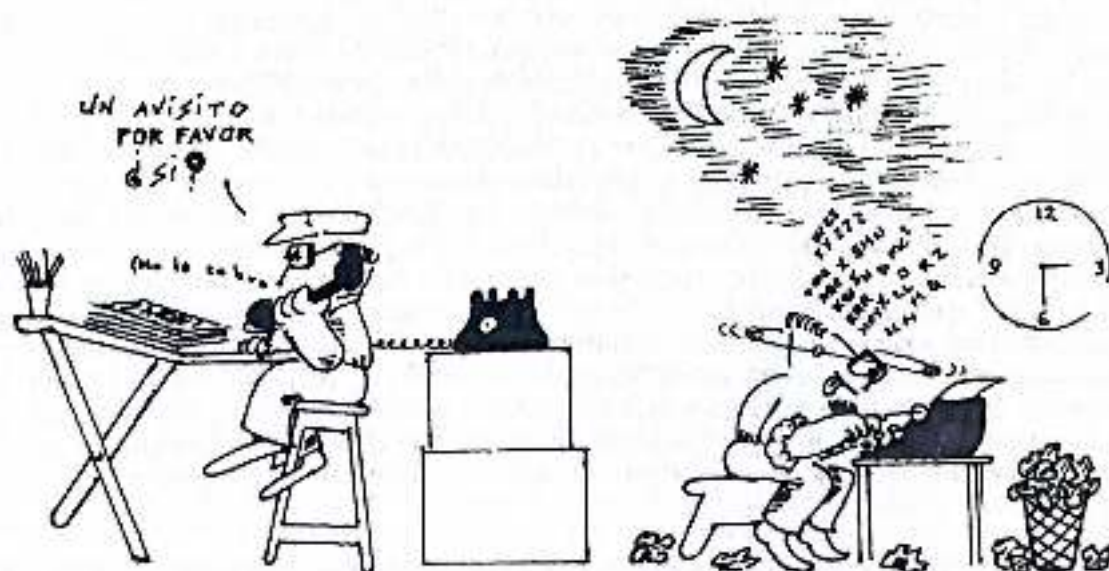
Claro, claro. Efectivamente Bolívar murió dándose cuenta trágicamente de lo que pasaba, y del papel que iba a tener Estados Unidos. Pero a mí no me gusta plantear el asunto como una confrontación de potencias en sus fronteras y fuera de sus fronteras. Están también, como decía antes, las multinacionales.

— *Para finalizar, quisiera que me hablara de sus relaciones con Nicaragua.*

Si. Hay una cosa extraña, porque en aquella época no pensábamos en la política, en absoluto. Los poetas nicaragüenses que estaban en Madrid y yo éramos vagamente de derechas. Estaban Ernesto Cardenal, Carlos Martínez Rivas, etc. El influjo para mí fue un influjo poético, literario, lírico, y no se nos hubiera ocurrido nunca, en aquel momento, imaginar que Nicaragua iba a ser la bandera de combate político. Recuerdo a Ernesto Cardenal en 1948, que apareció en Madrid, como un muchacho elegante, un lírico delicadísimo, joven enamorado. Luego resulta que este hombre se va de cura, y luego se pone de revolucionario. Quién me lo iba a decir a mí... Lo que más me hubiera sorprendido entonces es pensar que yo iba a estar de acuerdo, para lo que yo era en aquella época. Esto tiene para mí un carácter de una extraña profecía. Como yo estaba tan unido a ellos, sin pensar que algún día Nicaragua iba a ser la noticia diaria para el mundo entero. En Barcelona tenemos un grupo de solidaridad que viene desde antes del triunfo del sandinismo. Hay centenares de personas que trabajan por Nicaragua. Yo tengo a mi hijo mayor, con mi nuera, allá en Nicaragua, trabajando en apoyo.

— *Qué perspectivas le ve a Nicaragua?*

Yo no puedo hablar con realismo. Nicaragua es un milagro. Cuando comenzaron los sandinistas a moverse con guerrillas, yo pensaba: pero estos chicos no van a conseguir nada, si los van a matar a todos. De repente un día triunfan. Luego, no sé que va a pasar. Ahora se ha celebrado ya el séptimo aniversario. La situación es ciertamente cada día más dura, pero por otro lado hay un empuje interno y un aliento mundial. En eso yo me atengo a un punto de vista cristiano. Para mí lo único importante en la vida es el Cristianismo. En este mundo no hay lógica, y afortunadamente no la hay. Las cosas buenas en la historia ocurren siempre como un disparate terrible, como un milagro y todo lo que está pasando en Nicaragua es un milagro. Pienso que si se llevan esos años del milagro, porqué no pensar también que ese milagro alcanzará a redondearse?



poca no pensábamos en la política, en en Madrid y yo éramos vagamente de ríñez Rivas, etc. El influjo para mí fue niera ocurrido nunca, en aquel momen- de combate político. Recuerdo a Ence- mo un muchacho elegante, un lírico de- e este hombre se va de cura, y luego se i mí... Lo que más me hubiera sorpren- erdo, para lo que yo era en aquella épo- a profecía. Como yo estaba tan unido a er la noticia diaria para el mundo ente- d que viene desde antes del triunfo del bajan por Nicaragua. Yo tengo a mi hijo ado en apoyo.

un milagro. Cuando comenzaron los sen- ero estos chicos no van a conseguir na- triunfo. Luego, no sé que va a pasar, 1. La situación es ciertamente cada día roo y un aliento mundial. En eso yo me único importante en la vida es el Cris- tadamente no la hay. Las cosas buenas terrible, como un milagro y todo lo que que si se llevan esos años del milagro, irá a redondearse?



Separata No. 25

Serie: Música

revista Aleph No. 59

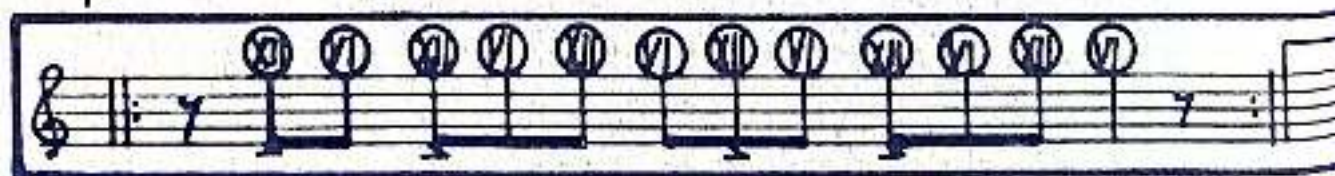
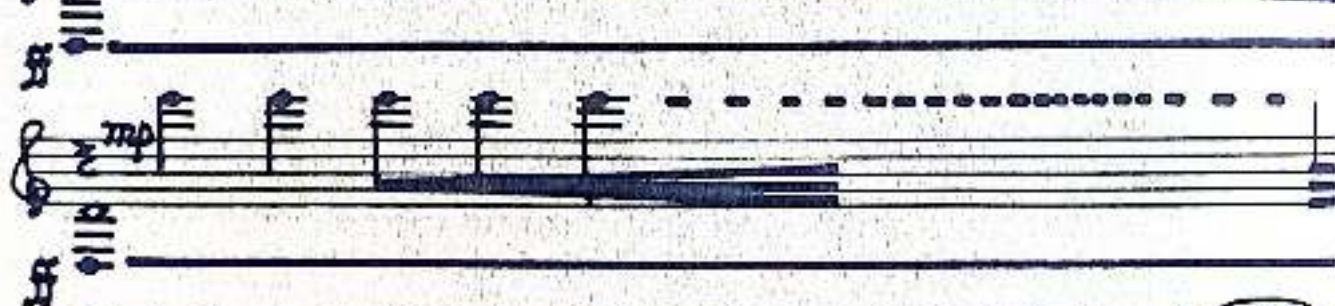
Ciclo del Exilio

(fragmento para Suitacca)

Guillermo Rendón García

CICLO DEL EXILIO - para guitarra

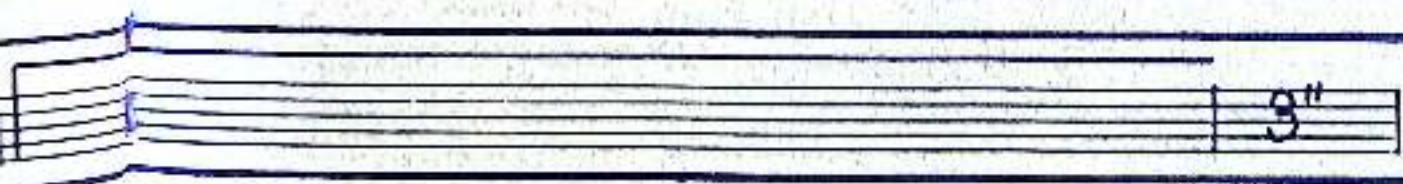
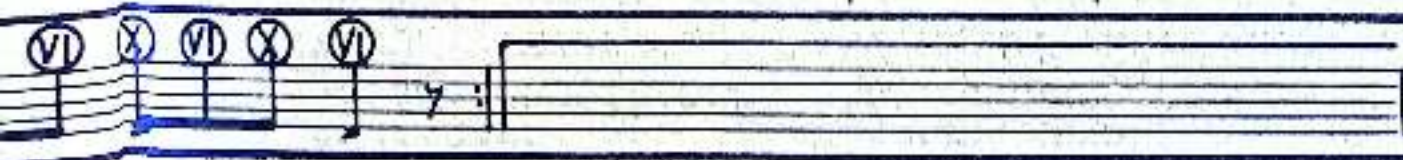
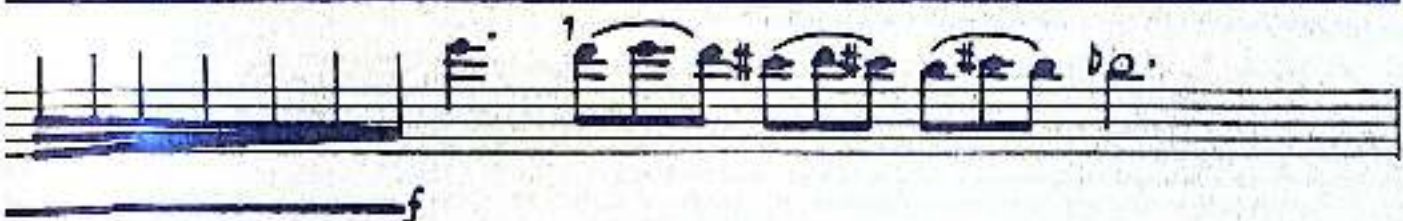
1. comenzar con el fuego



Guitarra - Guillermo Rendón G.

Bogotá, 1985. Dur.: 40'

$\text{♩} = 116$



Guillermo Rendón G.



GUILLERMO RENDON G. Compositor colombiano nacido en la ciudad de Manizales. Estudios iniciales en el Conservatorio de la Universidad de Caldas, donde fue alumno del maestro Ramón Cardona García; allí obtuvo Licenciatura en 1959. En la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) estudió composición con el Prof. Jacobo Fisher y Dirección Orquestal con el Prof. Mariano Drago. Su formación como compositor fue favorecida con el conocimiento personal de los maestros Francisco Mignone y M. Camargo Guarnieri, del Brasil. Entre tanto, su formación como Director de Orquesta fue ampliada en el Teatro Argentino de La Plata, con el maestro Victor Tevah, en el Seminario Internacional de Weimar con el prof. Nikolai Rabinovitch, en Berlín con los directores Jerry Katlevicz y Günther Herbig. En 1970 obtuvo el grado académico de Ph.D. en la Universidad Humboldt de Berlín.

En 1974, la República de Checoslovaquia le otorgó la Medalla Smetana como Compositor y Director de Orquesta. En 1977 obtiene en Colombia la Mención de Honor en el Premio de Composición Antonio María Valencia, por su obra **Ritmos Tonales y Politonales**. En 1979 recibió el Primer Premio en la categoría de Música Sinfónica, concedido por el Instituto Colombiano de Cultura, decisión de un jurado internacional, por la obra **Módulos para Orquesta**. En 1986 se le adjudica el Premio Internacional Cristóbal Colón, en Buenos Aires (Argentina), por la obra **II Te**. Obras suyas han sido ejecutadas en Europa y América, por orquestas y grupos de cámara. Es autor de número apreciable de obras en los géneros sinfónicos, coral, de cámara, concierto, música incidental y música experimental. Es autor de varios libros: **Teorías del Arte, Semántica del Ritmo, Constantes teóricas andinoamazónicas, El sonido perspectivo, Psicología del enlace armónico, De la mimesis en la música, Estructura de los cantos rituales tuneños y cubanos**. Como docente e investigador ha estado vinculado a la Universidad Nacional de Colombia, Universidad Pedagógica de Tunja, Universidad de Antioquia.

En la actualidad dirige, con su esposa, la pianista Anielka Gelenur, el **Instituto Bókkota de Altos Estudios**, de formación musical y de investigación, en Bogotá (Colombia).



Calle 73 No. 20-19 Tel. 255-46-27 Apartado A 76-103,
Bogotá 2, Colombia

Querido Poeta Carlos Enrique Ruiz,
querida Liria:

El Premio Cristóbal Colón de
Música otorgado a mi obra "II Te"
eleva grandemente el reconocimiento a las culturas indígenas, en
cuya defensa trabajo. Acepto
con cariño para ellas el tierno
mensaje de ustedes.

Les abraza, Guillermo Rendon G.
Bogotá, 17.X.86

Reflexiones sobre la validez del arte contemporáneo

*Quería callar el eco gritando
más que él y vencer la sombra
de su cuerpo corriendo más que
ella. Qué lástima!*

Chuang Tzu

*Busca el espíritu mejores aires,
mejores aires...*

Gaspar

Arte y utilidad

A nadie le son desconocidas ciertas expresiones con las que la gente del común suele mofarse del arte moderno: que hay que colocar el cuadro al revés para ver si puede entenderse, que el pintor ha enmarcado el lienzo con el que limpia sus pinceles, etcétera. La llamada sabiduría popular, si bien carece de la elaboración necesaria para el conocimiento a fondo de un asunto, tiene a su favor algo que nuestro saber académico rechaza: la intuición. En el caso que nos ocupa, el individuo del común intuye, con relación a un cuadro moderno, que se encuentra frente a una costosa extrañeza "que no sirve para nada". Partiremos de esta fórmula elemental para introducirnos en el complejo mundo del arte actual.

El criterio de utilidad era aún más exigente en épocas pasadas. Según Sócrates "lo bello es lo útil"; algo bello por naturaleza rinde cierta utilidad al usuario; por ello en Grecia, con el vocablo *tejné* se designaba indistintamente oficio y arte, pues eran la misma cosa. Que la misión del arte es rendir utilidad, material, espiritual o ambas al mismo tiempo, es una concepción válida, pues la encontramos en todo tipo de civilizaciones; por eso, en muchas de ellas, el arte estuvo confundido con la artesanía en la producción de objetos necesarios para la vida, y en otras más desarrolladas, a pesar de lanzarse en búsquedas más ambiciosas, como la pintura, no se alejó jamás de la producción de tales objetos: tejidos, jarrones, herramientas.

Arte e inutilidad

Sólo fue con el surgimiento del industrialismo que se logró realizar la fatal escisión entre producción y arte: el objeto fabricado masivamente no es desde el punto de vista artístico ni la sombra de su homólogo antiguo; el hiper-desarrollo de la tecnología, irónicamente, parece sólo haber servido para la extirpación casi total de los afanes artísticos de los nuevos productores, quienes ya sólo piensan en términos económicos (la llamada "sobriedad" de los diseños actuales no es más que un eufemismo de la natural avaricia de los industriales). Si los productos de la sociedad industrial se salvan de caer en una fealdad irremediable, es por causa de la competencia capitalista, en la cual la industria se ve obligada a darle al objeto un cierto *touch of class* para poder venderlo; porque allí

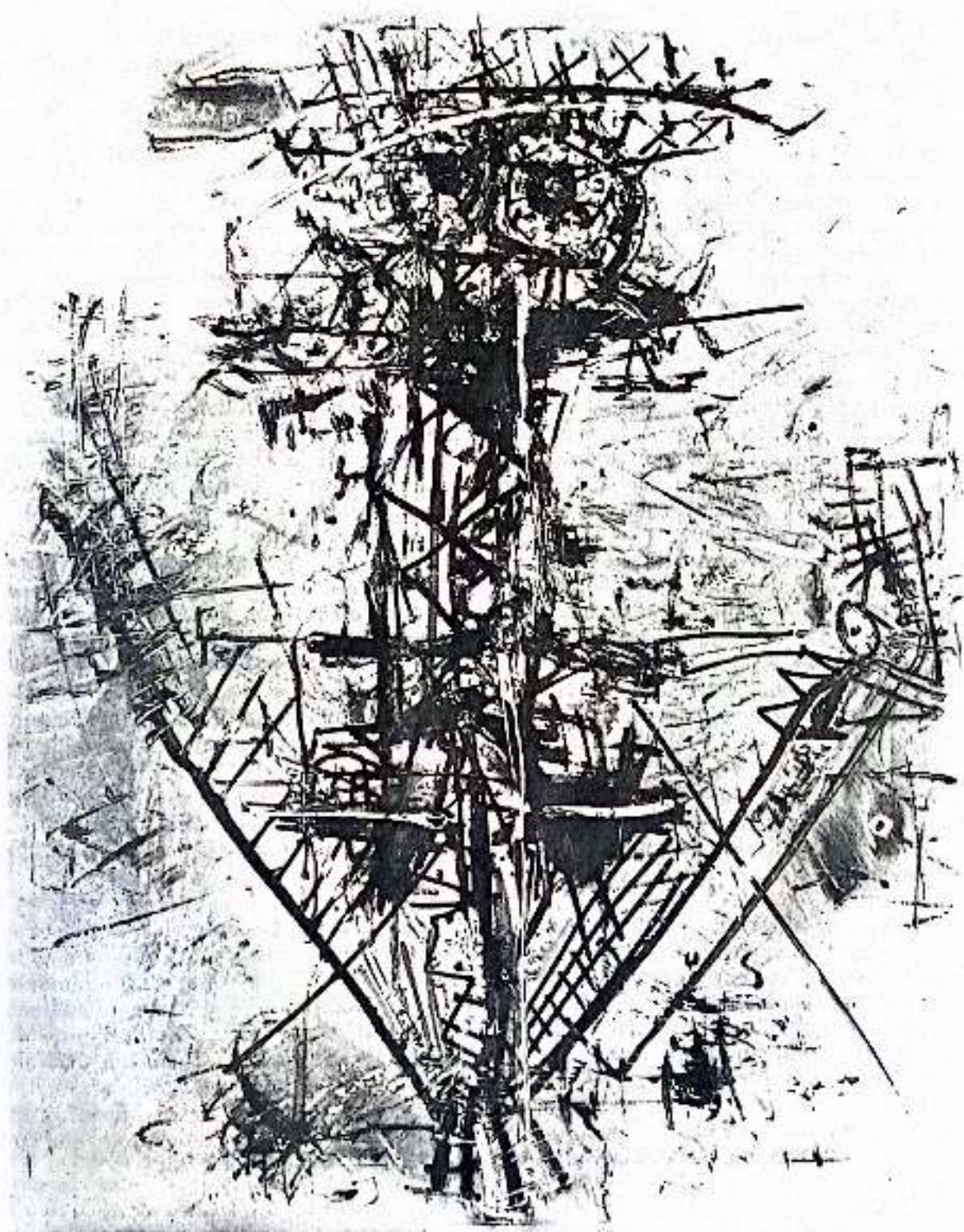
donde la competencia ha desaparecido, es decir, en los países socialistas, el industrialismo pierde toda vergüenza y entrega los productos en la desnudez total de su finalidad práctica, sin el menor ropaje artístico. Sin embargo, el *touch of class* capitalista está muy lejos del verdadero arte: basta comparar uno de esos "estilizados" y "sobrios" floreros actuales con un florero chino, o un monótono tapete color pastel (producido por m2) con una alfombra persa.

Así, el arte se ha alejado totalmente de la esfera de la producción de objetos útiles a la vida, y parece hallarse feliz en la de la producción de lo inútil para ella; en efecto, nunca antes los artistas se habían esmerado tanto en crear obras que no reportan ninguna utilidad, ni desde el punto de vista material, ni desde el punto de vista espiritual. El arte contemporáneo parece regido por la fórmula de Oscar Wilde, "todo arte es completamente inútil", la cual se opone punto por punto a la de Sócrates; es algo lógico: al molestar la natural armonía entre arte y trabajo ambos salen perjudicados; el trabajo ya no es realizado por hombres que controlen tanto el aspecto intelectual como el material de la obra, los artesanos, sino por unos seres reducidos a categorías inferiores a la de los robots, pues éstos son incluso más efectivos en aquello en que se quiere que el obrero "rinda" (carece, pues, de importancia si tales obreros son mejor o peor tratados en uno o en otro de los dos sistemas industrialistas, pues ambos son radicalmente contrarios a un verdadero humanismo). Como complemento, el arte pierde su interés en plasmar la belleza, y se refugia en el mundo de lo superfluo y lo inútil, y por tanto, de lo arbitrario. Pero resulta por lo menos amargo que sean justamente los artífices de cosas inútiles (collages hechos con desperdicios, grotescas esculturas móviles y ruidosas) los que se expresan libremente, y a los fabricantes de cosas útiles se los haya reducido al humillante estado de *undermenschen* carentes de cualquier emoción poética que expresar. Todo ello en el marco de la iluminada sociedad "libre" en la que la vida ya no es, como dice García Lorca, "ni noble, ni buena, ni sagrada".

Entremos ahora a examinar las características de esta producción de cosas feas e inútiles que pasa hoy en día por arte. Pero antes se hace necesaria una precisión adicional sobre la naturaleza de éste, cuando realmente lo es.

Arte y conocimiento

Platón, en el *Fedro*, hablando del arte retórica, afirma que "para que una cosa esté bien dicha, la inteligencia del que habla debe conocer la verdad sobre aquello de lo cual va a hablar". Para Aristóteles, igualmente, "el arte es conocimiento de lo general" (*Metafísica*, I, 1). Estos dos filósofos coinciden en afirmar que una cosa sólo podrá ser bella si el que la hace o dice ha penetrado en la esencia del asunto que representa en su arte. Muchas veces, cuando se critica algo contemporáneo utilizando referencias al pensamiento griego, se reprocha al que así procede añorar vivir en una época "superada", nostalgia de algo que no vivió, tomar en serio filosofías "anticuadas"; aceptaríamos esa réplica si no fuera porque, primero, nada hay de malo en preferir una cariátide a unos hierros retorcidos, y segundo, porque se encuentra esta misma concepción en otras culturas y en épocas más recientes. "Todo arte viene del entendimiento mental", escribía el pintor chino Shih Tao en el siglo XVIII; en la pintura de ese país siempre estuvo presente la intención de "captar el espíritu del tema", aquello que daba a la montaña su actitud majestuosa o al lago su encanto sereno; de ahí su hermosa simplicidad, que nosotros no entendemos (1). De otra parte, el mayor poeta japonés, Matsuo Basho (s. XVII) viene a confirmar esta concepción epistemológica del arte con unas bellas palabras: "Lo que es realmente importante es mantener nuestra mente elevada en el mundo del verdadero conocimiento, y retornar al mundo de nuestra experiencia diaria para buscar en ella la verdad de la belleza". Y más adelante: "Ve al pino si quieres aprender del pino, o al bambú si quieres aprender sobre el bambú. Pero al hacer eso debes dejar a un lado tus preocupaciones subjetivas y tu propio ego. De otra manera acabas por im-



Wols (1913-1951): El barco embriagado, Oleo sobre lienzo de 92 x 73 cms. Zurich, Kunsthaus.

ponerte al objeto y no aprendes; tu poesía brota por sí sola cuando tú y el objeto han llegado a ser uno —cuando te has sumergido profundamente en él como para ver allí algo así como un centelleo" (2).

En una época en la cual, ante las extravagancias de nuestros artistas, ya nadie se atreve a decir qué es arte, resulta muy grato ver cómo una misma concepción sobre él se halla en culturas muy diferentes, y plasmada en obras diversas, cuyo denominador común es algo repudiado hoy en día: la elemental belleza. Pero la explicación de esto es muy simple: así como la industria apartó de sí el arte para poder alcanzar, a través de la producción masiva de "cosas", sus ambiciosas metas económicas, en su voracidad nunca satisfecha —así mismo las ciencias naturales, herramienta número uno del industrialismo "progresista", se arrogaron la exclusividad del conocimiento humano, dejando a un lado tanto al arte como a la filosofía: usurpación dogmática por parte de unas ciencias que nacieron justamente como una crítica al dogmatismo. Pero, a pesar de no ser el tema central de nuestro artículo, no sobra decir que confundir, como ellas hacen, el conocimiento de algo con la ecuación matemática que describe su comportamiento físico es un grave, gravísimo error; en primer lugar, esta ecuación matemática, por su propia naturaleza, ya está diciendo que se encuentra ahí sólo con el fin de servir como medio para la manipulación de su objeto, es decir, para la transformación de éste en otra cosa, para la producción. Si las ciencias físicas sólo empezaron a desarrollarse con vigor a partir de la revolución industrial, ello no fue porque los antiguos fueran menos inteligentes, ni por coincidencia, sino por las necesidades codiciosas de los industriales, quienes antes no existían. Sin ellos, las ciencias perderían todo su fundamento, y todo su actual prestigio se derrumbaría como un castillo de arena.

En segundo lugar, su validez epistemológica resulta francamente dudosa; a partir del momento en que sólo pueden proceder por reducción del objeto a su dimensión cuantitativa, niegan la cualitativa, o suponen que ésta, en últimas (algún científico en el futuro lo demostrará) se reduce a aquella. Pero esto es falso; que dos átomos de hidrógeno y uno de oxígeno compongan el agua, ello no dice por qué ella es líquida, insabora, inolora, diáfana y saludable; si una circunferencia mide 3.14 veces el diámetro, no por ello se va a saber cuál es la causa de que nos dé esa eterna idea de perfección; ni sabiéndose, por último, cómo está hecha una célula se va a saber qué es la vida.

De manera que ni en la ciencia ni en el arte se encuentra ya presente ese conocimiento esencial del que salieron la poesía de Basho o la pintura de Rembrandt, para mencionar sólo dos casos. Pasa lo mismo que en la esfera de la producción: de la escisión nadie ha salido favorecido.

Quedaría en el terreno epistemológico un tercer elemento del cual hablar, la filosofía; pero ésta se encuentra en un extravío tan lamentable, que ya no es más que un asunto de universitarios; excepción hecha, claro está, de esos sectores suyos tranquilamente acomodados en los poderes actuales y que respaldan abiertamente el trabajo cotidiano de las ciencias de lo cuantitativo —constituyéndose con éstas en meras herramientas de la voracidad industrial que va reduciendo a los hombres al más miserable consumismo al mismo ritmo con que va talando los árboles y destruyendo sistemáticamente la naturaleza —mientras se supone que el tal "progreso" es para los hombres del futuro... La ciencia, la industria y el positivismo podrán ser racionales en sus métodos, pero son absoluta e irremediablemente irracionales en su proceder y en sus objetivos.

[1] Para una iniciación en el conocimiento de esta pintura recomendamos los siguientes libros: Luis Racionero, *Textos de estética taoísta*. Alianza Editorial. Madrid, 1983. Y especialmente el magistral estudio de George Rowley, *Principios de la pintura china*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

[2] Matsuo Basho, *The narrow road to the deep north and other travel sketches*. Penguin Books. Harmondsworth, 1983; págs. 28 y 33.

Arte y sujeto

Negada la función epistemológica del arte, a éste no le quedará más que encerrarse en el subjetivismo. En efecto, ya desde el romanticismo se viene considerando la celebración del ego (genial, atormentado) del artista como elemento esencial de la creación estética. Si para Basho, en la cita anterior, el poeta debe olvidarse de sí para poder fundirse con el objeto, facilitando de esa manera el brotar de su poesía, el artista romántico, por el contrario, sólo se hallará interesado en el *show* de su ego exaltado y arrogante, y hasta en aquello que se encuentra debajo de él, la noche de su inconsciente, de su caos y de sus sueños. Y mientras el fin de Basho en su contemplación objetiva era, simplemente, obtener un poco de felicidad de todo ello, el del romántico será la ególatra conquista de poderes cósmicos y su transformación en un dios: "El mundo debe ser tal como yo lo quiero... El mundo tiene una capacidad original de ser animado por mí, de conformarse a mi voluntad..." (3). Nietzsche y todo el arte y poesía contemporáneos son los depositarios fieles de este movimiento. Si hablamos de él aquí es en su calidad de primera manifestación de la exaltación subjetivista en la cultura occidental. Ahora bien, no resulta ser una mera coincidencia que tal fenómeno se haya gestado en el país y en el tiempo de Hegel, el teórico a posteriori de la triunfante burguesía industrial; ni es una mera observación curiosa que los poderes magníficos a que aspira un Novalis sean el correlato poético de los más prudentes, pero más efectivos y brutales, de dominio de la naturaleza con que soñaban los primeros industriales y científicos, y sueñan aún los actuales.

El ego, vindicado y sacralizado por la cultura burguesa es el elemento más importante del arte actual. La definición de lo que se es, la enseñanza apasionada de las propias entrañas, parecen ser la respuesta de los artistas a la masificación y a la fecunda creación de hombres repetidos. Se busca adquirir un rostro y gritarlo, para así callar los gritos unánimes de los miles de espectadores idénticos de un partido de fútbol, sin ver que ambas cosas son partes necesarias de un mismo ensamblaje: la egolatría de los artistas y poetas sólo se presenta como necesaria en la misma época en que el hombre-masa es ya menos un hombre que una hormiga. Pero no vemos por qué la asistencia a la exposición de los costosos y geniales brochazos de un ego en conflicto ha de ser una actividad preferible, por culta y "refinada", al embrutecimiento cotidiano con la televisión, la prensa y los deportes al que se somete la masa. El genio atormentado o vital es un invento reciente, pero en ninguna medida necesario: como tampoco lo es su polo opuesto, ese hombre gris que todos los días hace lo mismo que todos los hombres grises, no teniendo nada de lo que hacen ningún valor. Pasemos a otro asunto.

Arte y sentidos

Es ya un lugar común decir que el arte corresponde a los sentidos como la ciencia a la razón. Exabruptos como éste sólo pueden ser dichos y aceptados cuando se permite que se parezca a los hombres en "inteligentes" y "sensibles", como si tales seres pudieran existir; pero no hay duda que hoy en día se hace todo lo posible para que cobren realidad tales monstruos, en cierto sentido más atroces que los imaginados por Lovecraft; así como en los predios de la ciencia se considera ridículo que un científico haga poemas, asimismo muchos artistas hacen un increíble esfuerzo por expulsar de su cerebro su inteligencia y acatar sólo el mandato de sus sentidos —de la misma manera que el toro sólo actúa en la plaza por virtud del ondeante color rojo que lo excita. Por eso, el exabrupto mencionado también está cobrando realidad. En cierto sector del arte contemporáneo, ni la creación de las obras, ni su contemplación por parte del público, tienen un carácter integral, o sea, dirigidas por o a hombres con intelecto y sentidos, sino que son gobernadas arbitrariamente por éstos. La consecuencia principal de tal reducción está a la vista: la pintura de colores fuertes y agresivos, que busca más golpear el ojo que cau-

[3] Novalis, citado por Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981; pág. 253

sar agrado. Obviamente, este tipo de agresiones no pueden ser una alternativa válida a las que nos vienen por otras vías; pero se las acepta como arte, pues se trata del primer período histórico que confunde felicidad con "sensaciones fuertes".

Arte e intelecto

Al lado de este sector tan pintoresco debemos considerar otro que en apariencia corrige las deficiencias del sensorialismo; pero realmente sólo lo logra negándose como arte y afirmándose como documento. Pues, en efecto, este tipo de arte se sabe reflejo de un período histórico y quiere decididamente serlo. Pero la perfección, o sea, la belleza, no tiene época; hay en el verdadero arte una intención franca y maravillosa de salirse de esas triviales vicisitudes de la historia y, en últimas, del tiempo; no otra cosa son una pirámide maya, una escultura griega o una catedral gótica. Pero la eternidad que busca el artista actual es algo muy distinto de esa sublime aspiración metafísica; es, por el contrario, la de ser una figura en la historia y en la cultura. Y por tanto, he ahí la paradoja: cuando se construía el Partenón o la Alhambra no se pensaba que *debían* ser contemplados por civilizaciones posteriores más "avanzadas", pero he ahí a las hordas de turistas admirando su perfección atemporal mientras que el escultor de hoy, al reflejar algo tan pasajero y trivial como su época, y siendo apenas aceptado en ella por una sofisticada *élite*, quiere ser estudiado minuciosamente por las doctas generaciones del paraíso futuro...

A nadie le es extraño que tal arte se inspira frecuentemente, como para confirmar su pertenencia a la época, en sus productos y subproductos intelectuales, como pueden ser, por ejemplo, Sartre, Freud, Einstein, Levi-Strauss o Lacan, y cuyos "textos" utiliza a manera de justificación o respaldo serio y docto de alguna extravagancia. El intelectualismo pedante que hay en tal actitud no merece mayor comentario; baste decir que cuando el arte debe ser explicado, deja de ser arte y se convierte en acertijo: *adivinen qué quiero decir*; y si esa explicación, para colmo de males, es obscurecida con el abstruso lenguaje intelectual contemporáneo, el asunto pasa de ser un acertijo a ser una broma pesada y muy poco ingeniosa.

Hay otro tipo de arte que de alguna manera mantiene el uso de la razón dentro de la creación artística. A éste quisiéramos sacarlo del lodo, pero tampoco nos es posible: pues su denominación de "abstracto" es un enorme abuso de lenguaje. El intelecto funciona por simplificación, mientras que el intelectualismo subjetivista por complicación; el modelo perfecto de lo abstracto es la geometría; no en vano Platón la tenía por requisito de ingreso a su academia, y los árabes basaron en ella sus famosos mosaicos; pero estos mosaicos no son mera decoración: están ahí para llevar al espíritu, con su repetición rítmica, a cierto estado superior a cualquier idea —todo lo contrario al arte figurativo que, atando la mirada a una forma determinada nos dice algo de ella. El mosaico islámico fue el verdadero arte abstracto; pues herederos de la mejor cultura griega, supieron unirla armónicamente con el álgebra y la geometría; era una época en la cual las matemáticas conservaban su dignidad de ciencias abstractas situadas como corresponde por encima de las físicas; hoy esto se ha invertido; y esa geometría amorfa del arte abstracto moderno no es ni un pálido reflejo de aquella de la medersa de Samarcanda o de la mezquita de Córdoba. Pues los dibujos complicados de un Kandinsky, padre de toda esa corriente, no son en ningún momento abstracción intelectual para llegar a una forma pura, sino expresión de su cansancio del arte figurativo, destrucción de sus formas, y juego medio racional medio arbitrario con los pedazos. Con ese arte sucede lo que dice Poe del ajedrez: por sus movimientos diversos y extravagantes es tomado por profundo, cuando no es más que algo complicado.

Arte y forma

Todos los intentos por refutar la concepción dual de forma y contenido del arte han caído en el fracaso; se cita a Mallarmé, la poesía automática o la música aleatoria como ejemplos en contra, como si lo que deliberadamente es o quiere ser excepción pudiese refutar la regla. Pero no entremos a discutir este tipo de cuestiones desde su interior;

pues en las salas de exposición actuales se encuentra la mejor prueba de validez de tal concepción del arte. En efecto, nunca la forma había cobrado tanta importancia como en nuestros días; cada artista, desde el inicio de su trabajo, sólo se preocupa por encontrar un "estilo propio" que lo "distinga" de los demás —seguramente inspirados en el modelo comercial, en el que cada industria debe dar a sus productos un sello distintivo para que no pasen inadvertidos en los supermercados. Soberbiamente se considera al arte pasado de *todo el mundo* como prisionero de las formas, pues, evidentemente, la diferencia formal entre un Tiziano y un Veronese es insignificante al lado de la que hay, por ejemplo, entre un Magritte y un Mondrian; pero no se cae en la cuenta de que la acusación se vuelve contra quien acusa, pues sólo se es prisionero de las formas en la medida en que se les da tanta importancia. De un lado, si el arte tradicional de todos los pueblos variaba muy poco sus esquemas formales era porque el artista aspiraba a una libertad espiritual *dentro* de la obra misma — y no a una mezquina libertad social que en el fondo constituye un aprisionamiento: pues definir un estilo personal, en el momento en que todos están haciendo lo mismo, no es para el artista más que una fuerte individuación en medio de lo disperso, es decir, limitación, determinación; o bien, si lo está variando permanentemente, tanto peor, pues confundirá la libertad con su búsqueda, con una serie de aprisionamientos sucesivos, con la inquietud de una mosca.

Pero hay algo más importante: si antes se variaban muy poco las formas era también porque al artista *le interesaba más el arte que la historia del arte*. Nadie se sentía apocalípticamente llamado a destruir sin piedad las formas del pasado, pues tanto en referencia al tiempo como a la obra en sí operaban principios dialécticos: lograr la libertad en la limitación, en cuanto a la dualidad de forma y contenido, y enriquecimiento mutuo de lo viejo y lo nuevo, en cuanto a la historia; por ello las variaciones en el tiempo eran leves, a veces imperceptibles. Pero la manía por las rupturas radicales, establecida como principio sagrado por Occidente a partir del Impresionismo, recuerda la división por mitades del espacio, *ad infinitum*, en la paradoja de Zenón: pues de igual manera, al romper Picasso, Kandinsky y Dalí los grandes esquemas del pasado, cada vez los artistas van teniendo pedazos más y más pequeños que destrozar; y, como en la paradoja de Zenón, así no llegaremos a ninguna parte.

Existe hoy, no la opinión, sino la firme y enraizada creencia según la cual el arte progresa, y por tanto, debe seguir progresando, no "estancarse" (cuando la verdad es que ni siquiera la humanidad ha progresado: sólo lo ha hecho su tecnología); aparte de los vicios ególatras que esta errónea concepción genera —al creerse genio quien meramente altera formas sólo por su incapacidad de trascenderlas, y al convalidársele ese título socialmente se desprende de ella un mal peor: o bien se mira el arte del pasado como atrasado, ingenuo, inferior, es decir, que no logró sus metas (pero cuáles son las metas del arte? Nadie hoy sabría decirlo); o bien se admite que es excelso pero afirmando que se debe seguir adelante, con lo cual se renuncia a aprender nada de él y se justifica tácitamente todas las búsquedas estrafalarias de hoy, y es ésta la posición más corriente; o bien se dice que cada época tiene el arte que le corresponde, opinión que, primero, avala todo como arte, segundo, ignora la mencionada ambición natural de éste de desprenderse del tiempo, y tercero, guarda un cerrado paralelismo con aquella, necia e infantil, según la cual el arte es expresión del propio yo.

El mundo de las formas es infinito (como ejemplo consúltese el caleidoscopio) y ejerce sobre el artista que ha perdido su rumbo una seducción engañosa: es el canto de las sirenas, la invitación a una libertad aparente que, como hemos dicho, pronto revela su verdadero rostro de espanto. La fealdad del arte contemporáneo es ese rostro.

No negamos que las formas deban ser múltiples; nos parecen tan satisfactorios Velázquez y Hokusai, por ejemplo, a pesar de su distancia en la forma, el tiempo y el espacio; pero la intención de estos señores era menos la de definirse formalmente dentro del panorama artístico de su tiempo, que la de alcanzar la belleza, de por sí inapresable en este o en aquel "estilo". Pero si la belleza es el verdadero objetivo, necesariamente las formas deben ser sometidas a cierto control, cosa que todos los pueblos hacían espontáneamente —y cuya sola mención tanto horror causa en los tiempos actuales; sin duda,

tal prejuicio se debe a una concepción asombrosamente pobre de lo que es la libertad y a la idolatría de lo novedoso. Hegel, el primer filósofo que creyó y cayó en los mitos burgueses del progreso y la historia, decía socarronamente que en la naturaleza "no sucede nada nuevo"; con ello se burlaba de ésta por su aparente monotonía, al mismo tiempo que manifestaba su acuerdo con la justificación burguesa de la novedad por la novedad. Que el arte actual se apoye con mucho en tan superficial principio, no es extraño para nadie; y si todos los pueblos del mundo han visto en la monótona naturaleza la belleza perfecta y la mejor fuente de inspiración para todas sus creaciones artísticas, ese error tal vez se deba a su falta de formación en cátedras de Estética, y a que el verdadero arte, es lógico, tarda en llegar; pero por fin se encuentra entre nosotros, y en furioso progreso: dejadlo avanzar.

No sobra, para concluir este punto sobre el formalismo, discutir la preocupación actual por la técnica; pues, que se haya descendido tanto a darle la mayor importancia a la forma, es algo lamentable, pero que se descienda aún más hasta la necesidad de buscar nuevos medios materiales es ya el mayor signo de la pérdida total de dignidad por parte del arte contemporáneo, en su humillación fascinada ante los productos químicos de la industria o los aparatos electrónicos. Pues el problema del arte jamás ha sido el de los medios materiales; antes bien, justo cuando éstos han sido los más sencillos es cuando se han logrado las creaciones más hermosas; resulta por lo menos irónico que las catedrales góticas y los castillos medievales hayan sido construidos con algo tan elemental como la piedra, y con tecnologías simples —mientras hoy, con materiales y técnicas tan sofisticados, el símbolo de nuestra civilización sea un prisma descomunal de concreto y plástico. Y qué decir del "arte" por computador, del que se festejan sus impresiones a color como hacen los padres con las primeras, torpes y caóticas acuarelas de su niño? Que el científico haga cálculos complejos con esos aparatos es lógico, pues para eso se inventaron; pero que el artista se transforme en un niño grande y se siente a jugar con ellos, e insista en llamar a eso arte, es tal vez un chiste; por supuesto que la pintura realmente infantil es preferible; al menos es humana.

Arte y público

La consecuencia principal de la afiliación individual a una forma con patente y registro es la *pérdida total de criterios de evaluación y de una concepción clara de lo que es el arte*. Pues la dispersión se extiende sobre un triste plano horizontal, mientras que la evaluación puede realizarse sólo con respecto a un eje vertical (he ahí la razón que justifica el necesario control de las formas). Todo es hoy considerado de entrada como arte, lo cual no merece siquiera el calificativo de absurdo. Pero debido a que algo nos dice que esto no está bien, hemos admitido la solución más simple: que cada cual entienda por arte aquello que desee; o sea, hagamos corresponder al individualismo aprisionante del artista el de su admirador, completemos la arbitrariedad cultural involucrando en ella al público. Pero con esto no hacemos más que confirmar cuán superflua es esa cultura para la civilización y el "desarrollo": pues mientras a la ciencia, su aliado, se le permite que diga insensateces como que la vida consiste en DNA, y nadie ve en ello un dogmatismo reduccionista, en el reino de la cultura nadie puede afirmar *objetivamente* qué es arte, porque eso sí sería un dogma; y además, al hacer uso de esa concepción en referencia a un artista en particular, se estaría cometiendo el grave delito de reprimirle la "libre" expresión de su precioso infierno interior al censurarle su "estudio" de botellas, pepinos y tuercas. Creo que el mundo que encontró Alicia al otro lado del espejo tenía más sentido; al menos era más simpático.

Para finalizar volvamos al comienzo: por primera vez en la historia, el arte de una época crea resistencias o es francamente rechazado por su pueblo; como se sabe, las artesanías populares en todo el mundo se inspiraban en las creaciones de los artistas y viceversa; es decir, había armonía entre el arte y la creación popular; hoy es al contrario (5). El pueblo ignorante insiste en colgar reproducciones de paisajes y en darle la espalda a Ernst o a Chagall, a Góngora o a Botero. Pero esto no es causa sino consecuencia de la reclusión del arte en una secta de iniciados incorregiblemente contemporáneos. "Si la

élite se apasiona por el *Finnegan's Wake*, por la música atonal o por la chafarrinada pictórica, es también porque tales obras representan mundos cerrados, universos herméticos... Se hace gala ante los ojos de los "otros", de la "masa", de pertenecer a una minoría secreta; no ya de una aristocracia (las élites modernas se inclinan hacia la izquierda) sino a una gnosis, que tiene el mérito de ser a la vez espiritual y secular, y se opone tanto a los valores oficiales como a las iglesias tradicionales". Además, "el prestigio de la dificultad es tal que, muy pronto, el público se ve conquistado a su vez y proclama su adhesión a los descubrimientos de la élite" (6).

Pero también, así como arte ya sólo es lo que piense el artista o lo que piense su comprador, asimismo a la vanidad de aquel, que engendra un estilo personal, "distinto", le corresponde la del otro, que exhibe su pinacoteca destacando en ella, no la belleza de sus cuadros, sino esos rinconcitos donde centellean como piedras preciosas las inmortales firmas de los autores. Los compradores están hoy en día menos interesados en el arte que en unos fetiches. Nada extraño, una vez que tampoco los artistas se preocupan ya por la belleza. Pero la cuestión es más absurda en cuanto a los críticos: pues al haberse perdido los criterios de evaluación, aquellos son menos unos jueces que unos intérpretes del alambicado código personal del artista —el análisis del cual presentan en un lenguaje por igual alambicado, pues estas cosas no son para la masa. "Quizás por primera vez en la historia del arte no existe tensión entre artistas, críticos, coleccionistas y público. Todos están de acuerdo siempre y mucho antes de la creación de una nueva obra o del descubrimiento de un artista desconocido. Tan sólo importa una cosa: no correr el riesgo de tener que confesar un día que no se ha comprendido la importancia de una nueva experiencia artística", dice también Eliade. Tanto críticos como público temen confesar ante una nueva extravagancia artística su desagrado, pues a lo mejor están ante un futuro Picasso; pero esto, como dijimos, ya no será posible. Sin embargo, para no pasar por incultos, todos siguen proclamando su arrebató por, digamos, Pollock, aunque frente a cualquiera de sus distinguidos mamarrachos su conciencia siempre les dice: "Pero mira que cosa tan fea!". Estamos en urgencia de un Swift que satirice todo esto.



[5] Y por ello es que los intelectuales están ahora enfrascados, sobre todo en estos países, en el dilema de admitir la frívola y tecnocrática modernidad y rescatar al mismo tiempo las tradiciones populares; algo insoluble mientras no se tome partido por uno de los dos términos del problema. Pero los intelectuales han llegado a una solución cómoda e irresponsable: estar ya con una tendencia, ya con la otra, dependiendo del coctel de que se trate.

[6] Mircea Eliade, *Mito y realidad*. Editorial Labor. Barcelona, 1983; Pág. 196.

García Lorca: relectura

I.

Hablaba de Andalucía —virgen yerma que envejece—
y de Granada— recinto provinciano
donde yace enterrada Doña Juana la Loca,
plena de amor no correspondido.
Tal era la patria, por donde anduvo
con aire de niño
experto en nanas infantiles.
Solo que lo disimuló, en sus inicios,
bajo un disfraz de nihilista trasnochado.

Que alivio, en consecuencia,
saber que consideraba el caracol
como *pacífico/burgués de la vereda*
y que dialogaba con la viudita del Conde de Laureles
ofreciéndole su tenue corazón
herido por los ojos de todas las mujeres.

*Tú vas para el amor, le dice,
y yo para la muerte.*

Sí, mucha muerte,
mucha existencia rota y fracasada
en medio de ese ambiente tan ralo,
pautado por los puñales y el llanto.
España, país de poetas y de contrabandistas,
como lo llamó Víctor Hugo.

*Perdí la sortija de mi dicha
al pasar el arroyo imaginario:
así escribe en esos años veinte
ennoblecendo, aún más, esa tierra
de campesinos con azadón
gracias a sus repiqueteantes y contagiosas letrillas.*

No, no era aún el "andaluz profesional",
como lo llamaría luego Borges,
nacido por las mismas fechas.
Apenas un adolescente que ahoga su voz
enmascarado en penas ajenas.

*¡Oh, qué dolor el dolor
Antiguo de la poesía,
Este dolor pegajoso
Tan lejos del agua limpia.*

Se buscaba y se perdía
y al exaltarse renegaba de sí mismo
contrastando con el asco su anterior ímpetu.

Así, por más que en una misma línea
mencione a Satán y a Cristo
su verdadera religión
era la del Lagarto que habla
y la del Gnomo que ríe.

La emoción que se experimenta
al escribir lo nunca antes dicho.
Eso, precisamente, que todos sentimos.

Yendo por tal camino
terminara por alabar la sangre,
la violencia inmemorial
repitiendo su rito
*para que yo desgarré
sus muslos limpios.*

Tal desfloramiento
irrigaría el polvo seco del terruño
del mismo modo que Abril volvería floridas
las abstractas calaveras.

El semen sin futuro,
la sequedad que produce el pensamiento
reclamando su propia anulación consentida:
la elegía por el chopo muerto
era una elegía por sí mismo.

Contaminaba el paisaje con su vida.

Esa tierra, necesitada de color,
donde los árboles son mustios
y el cielo de ceniza.

Entre el caliente deseo
y el afán de huir del ojo de Dios,
que todo lo escruta (inquisidor, policía)
su primer *Libro de poemas* (1921)
va y viene
preguntándonos si valen más los lirios
que nacen porque sí
o las espigas de trigo
que sirven para fabricar harina.

Una pregunta típica de toda poesía inmadura:
la poesía solo se celebra a sí misma.
Las palabras, en cambio, pueden "esclarecer,
destacar, confundir, exaltar, infectar, hostilizar,
satisfacer, lamentar, aturdir, animar" (Susan Sontag).

Hay, sin embargo, una tristeza repetida
alcanzando a impregnar todo el libro:
la del joven que recalca su inconformidad y, pocas veces, su dicha.

*Hoy medito confuso
Ante la fuente turbia
Que del amor me brota.*

*¿Cuál pureza añora? La de Caperucita.
Sin embargo, no parece haber sexo sin mancha,
y menos entre beatas y curas.*

*¡Mi corazón es malo, Señor!
Siento en mi carne
La implacable brasa
Del pecador.*

*Ni machos cabríos,
ni bellotas metafísicas;
ni incluso el llanto del poeta,
ese payaso empolvado que canta su fracaso lírico,
le permiten llegar a ser él mismo.*

*Atrapado todavía por la bisutería modernista
lo más suyo es difícil intuirlo.
Si acaso cuando dice: la tierra es el probable paraíso perdido.*

*O, con mayor certidumbre, en estos versos, ya suyos:
Yo me incrusté en el chopo centenario
Con tristeza y con ansia
Cual Dafne varonil que huye miedosa
de un Apolo de sombra y de nostalgia.*

Allí estaba él: FEDERICO.

a: Rubén Sierra Mejía



Haroldo Conti: el cazador solitario

*"inventar todo de nuevo: el río,
los amigos, las viejas tristezas
y las viejas alegrías"*

La soledad es la única compañera que les queda a sus personajes y en definitiva a él mismo.

Un lento desgaste sin esperanza conduce a esos finales, esas moribundeces de Robinsones añorando unas islas que no figuran en las cartas marinas, unos barcos que no arribarán a ninguna parte.

Hartos de la monotonía, les brotan de pronto unas ganas de echar a volar, yéndose de una vez y para siempre de la monstruosa ciudad contaminada y su odiada rutina.

Sin embargo, nadie crea que significa literatura de evasión. Es el reflejo de las aguas mansas de los canales del Delta en su fluir sin prisa arrastrando el ramaje, los objetos perdidos, las vidas sin importancia; sus historias insignificantes en un constante andar hacia el misterio. La Desembocadura. El Océano.

Nuestro autor evita los grandes contrastes: no hay temporales, ni crecientes; ni dramas truculentos. No surgen catástrofes repentinas, sino lentos sucedidos, encadenamiento de días y de noches iguales. Montones de tiempo inútil y una pregunta: ¿Por qué nacimos solitarios?

Las cosas pasan, no quedan. Se han ido, perdido o deteriorado. También las que no fueron. Pequeños dramas cotidianos que trascienden por su poesía y su sabrosa frescura vital, rodeadas de una atmósfera de soledad tristísima.

Solitario es el Boga, que sueña con reflotar un barco hundido, mientras al calmarse el viento, cae un "silencio desolado". Entonces sintió de cerca esta muerte! y esta soledad. (Sudeste, 1962).

El muchachito de "Cómo un león"; cuento incluido en el tomo titulado "CON OTRA GENTE", 1967, está solo en la Villa Miseria, entre las vías del ferrocarril, correteando y ya merodeador, lejos de la odiada escuela, a la espera de su hora, la del delincuente que se incuba en él: "Tarde o temprano la vida se me pondrá por delante y saltaré al camino. Como un león".

En "El último", ahí está el vagabundo, a un costado del camino esperando que pase un camión y lo lleve a "cualquier parte" y hasta que eso no ocurra está solo.

Silvestre, el viejo, "había quedado solo del otro lado". Y solo queda aunque insista el pequeño Milo. ("Alrededor de la Jaula, 1967").

Oreste después de una noche de largos recorridos y beberaje, sentado en la pequeña cocina de su casa. "Siénteme igualmente la presencia de otros hombres, solos como él en esa gran noche desvelada, que es todo el tiempo y toda la memoria". (EN VIDA, novela, 1971)

En "La balada del álamo carolina" (Cuentos, 1975), dice:

"Uno piensa que los días de un árbol son todos iguales. Sobre todo si es un árbol viejo. No. Un día de un viejo árbol es un día del mundo".

Poesía profunda, raíces de un ser aéreo, único, irrepetible que se pregunta: "Por qué había nacido solitario?".

Tremenda soledad que culmina en la novela "MASCARO— El cazador americano—" (1975).

Oreste (¿Es otro o el mismo de EN VIDA?), navega en el "Mañana" comandado por el Capitán Alfonso Domínguez:

"Oreste se levanta, cada vez más liviano y camina hasta la proa, permanece allí de pie. Al rato le parece estar solo, suspendido unos metros sobre el agua".

Basilio Argimón, ya con la experiencia de una frustración a lo Icaro, aparece de nuevo en esta novela, como el más solitario de todos. Según dicen tiene cuerpo de humano y alma de pajarito. Vuela en un aparato de su invención, todo ruido de pedales con sus alas de tela, que sólo dejan ver de él, una gorra de cuero con antiparras, de modo que aéreo siempre, así lo ven los amigos del Circo del Arca, que se aleja "En la misma dirección del vagabundo que iba hacia el mar".

Sus ficciones ostentan un parentesco entrañable, un aire de familia que las singulariza dentro de una amplia gama de caracteres diferenciados.

La amenidad, su graciosa desenvoltura para crear situaciones humorísticas de rica fantasía, le sirven para sugerir un futuro desquiciado, aniquilante; y sin que nos anuncie el Apocalipsis crea una atmósfera angustiosa, como telón de fondo que se va convirtiendo en primer plano, lo cual se hace más evidente en sus últimas obras.

Criaturas agónicas, encarnadas en la propia rebeldía de Conti —lúcido testigo y actor en esta época que le tocó vivir muriendo hasta el sacrificio.

Aunque no maldice, es clara su solidaridad con el desamparado y su repulsa a la injusticia. Sin gritos ni golpes es tal su desencanto y tanta su esperanza, que en ese tono suyo, tan propio, estalla por alguna parte la denuncia solitaria, de sentirse cercado por el odio, en ese tiempo oscuro.

Los oficios peligrosos

El héroe aunque sea parte de la multitud, es el único, el elegido entre miles que arrostra solo una situación límite hasta sus últimas consecuencias. Lo mismo el anti-héroe por natural oposición de términos, no de esencias, que por lo tanto no modifican la realidad profunda, punto de partida en cada una de las instancias de su obra.

Arriba, abajo, al héroe tanto le da: abajo, arriba. Eso sí nada de términos medios. Este continúa su peregrinaje más allá de la última página que leímos, tiene vida propia. Le espera y nos espera su odisea o su calvario.

Haroldo Conti, sabe que su juego es peligroso y no solamente lo sabe, sino que ama el peligro, de ahí sus aficiones deportivas por la aviación, los cruceros marítimos en veleros; y en toda clase de embarcaciones por cuanto río o riacho navegable.

Cuando se emprenda en la Argentina, una severa crítica de la narrativa aparecida a partir del año 1955 hasta hoy, ciertos nombres, perderán gran parte de su prestigio. No se precisan dotes adivinatorias, para sostener tal vaticinio.

Cuando llegue la hora de la verdad (parece ingenuo) pero para seguir sobreviviendo necesito creer firmemente en un cambio radical. Será oportuno realizar una revisión a fondo.

Mientras tanto sigamos hablando de Conti y de los Oficios que ha ejercido, de los cuales el más peligroso es su aventura de escribir, afrontando a una sociedad cínica y prostituída.

Dentro de la jaula

No quisiera terminar con tintes quejumbrosos esta nota, pero es mucha la congoja que siento, la indignación que desde hace mucho me agita.

Cuesta decirlo, parece mentira, el escritor Haroldo Conti, fue secuestrado por efectivos para-militares en 1976 a pocos pasos de su domicilio.

Un par de días antes había estado con él allí en su casa de la calle Fitz Roy, en un pacífico barrio del suburbio de Buenos Aires.

Conversamos aquella noche mucho sobre el mar, sobre los barcos que tanto amamos. Recordamos al Delta y su rancho en la isla. Asimismo aquellos pescadores y marinos de la Paloma en la Banda Oriental, frente al océano. Punta del Diablo, la pesca del tiburón, días y noches de camaradería junto al mar.

Comentamos largamente algunos pasajes de su último libro "MASCARO EL CAZADOR AMERICANO", cuyo final encierra un presentimiento sobre su futuro, pues Oreste, después de haberse "concentrado en su vuelo" en el Zoo, es derribado de un garrotazo. Cuando despierta está detrás de una reja y no precisamente en el Zoológico.

A diferencia de una obra anterior "Alrededor de la Jaula", aquí en "MASCARO" está prisionero dentro de ella.

La ficción convertida en realidad: "Los golpes tenían un ritmo, sucedían ordenadamente, no se precipitaban y él los acompañaba con el cuerpo", amarrado de pies y manos, esperando nuevas y más crueles torturas.

Estamos en 1986, como dije su desaparición data de 1976. Una década de bruma, hasta que como un rayo nos llega desde Suiza la noticia de la captura de unos delincuentes argentinos, que confesaron a las autoridades helvéticas, su espantoso crimen.

Haroldo Conti, sumergido en la Sombra, aunque le espera a su obra una larga vida.

Las Primaveras y los Veranos de tantos interminables años de exilios, desapariciones y muertes, sucediéndose. Y ahora la evidencia querido hermano Haroldo, mi amigo de aquellos días brillantes de mar y navegaciones y astilleros y gentes maravillosas que también se fueron.



Notas

FUNDACION "ALEPH". Un grupo de amigos de la revista *Aleph* viene adelantando las gestiones pertinentes para formalizar la "Fundación ALEPH", como organismo sin ánimo de lucro que propicie la continuidad y el fortalecimiento en todos los órdenes de la revista. Además, nace la Fundación con nuevos propósitos de adelantar una cierta labor editorial y una amplia promoción de la Cultura, al margen de todo parroquialismo, y de todos los "ismos", tan frustrantes y empequeñecedores siempre. El grupo constitutivo lo conforman: Adela Londoño Carvajal, Fernando Mejías Fernández, Luz Marina Amézquita, Jorge Eduardo Salazar, Jorge Eduardo Hurtado G., Jaime Pinzón Atchortón, Fabio Rincón Cardona, Martha Lucía Londoño de M., Norma Velásquez Garcoés, Daniel Arias T., José Oscar Jaramillo J., entre otros.

No se les dice: ¡Bienvenidos! porque ellos ya hacían parte de la familia *Aleph*. Simplemente se acata con entusiasmo la iniciativa y se abren las puertas para que nuevos vientos fortalezcan y fructifiquen, como una contribución central en los primerísimos veinte años de la revista. La voz de los amigos es: ¡Estamos presentes y actuantes! Gracias.

NOS ESCRIBEN... Bajo el título "Cumple veinte años la revista *Aleph*" se publicó una nota amplia en *Noticias Culturales* N° 24, Ed. Instituto Caro y Cuervo (Bogotá), donde se dijo: "...*Aleph* enriquece notablemente el panorama cultural del país y contribuye con amplitud a la divulgación de importantes y trascendentales aspectos del arte, la ciencia y la cultura contemporáneas..."

El diario *Clarín* de Buenos Aires, al reseñar la *Aleph* N° 56, la calificó de "excelente revista".

María Virginia Santander, en *Quehacer Cultural* N° 11 (Manizales), ha dicho: "Sin alardes de ninguna naturaleza, tal como transcurre la vital existencia de su creador, la revista *Aleph* cumplió 20 años de labor ininterrumpida. Fundada y dirigida por el ingeniero C.E.R., profesor de la Universidad Nacional, seccional de Manizales, ha demostrado que no es óbice la hostilidad del medio para aportar a la sociedad lo que tenemos de nosotros mismos, cuando se posee el espíritu emprendedor, batallador y sobre todo amor por las manifestaciones del hombre..."

En el *Diario Popular*, del Brasil, se reprodujo la carátula de *Aleph* N° 55, con una referencia del escritor Osvaldo Ventura de la Fuente (S.IX.86).

En el periódico *O Povo*, también del Brasil, se publicó la carátula de *Aleph* N° 58 acompañada de una reseña en los siguientes términos: "Es difícil imaginar una publicación de la cual se pueda decir que es completa. Incluso refiriéndose a asuntos específicos ellas dejan siempre que desear. La revista *Aleph* de Manizales, Colombia, es uno de los buenos ejemplos, con trabajos culturales de cobertura a temas y a formas diversas. La función humanística de la filosofía, el significado estético en la crítica de arte, poemas, partituras musicales, manuscritos y variedades, son motivo de trabajos publicados..." (S.X.1986).

En el suplemento literario *El Magallanes*, en Punta Arenas, Chile, del 7 de septiembre (1986), se publicó un artículo con la firma del novelista Gonzalo Drago, bajo el título *Aniversario de Aleph*. Allí se dice, entre otras: "La revista *Aleph*, dirigida y sostenida

por su director, el poeta colombiano C.E.R., acaba de cumplir veinte años de vida al servicio de la cultura y fraternidad latinoamericana, con ejemplarizadora constancia, digna de sincera admiración y estímulo./ Editada en Manizales (Colombia)... *Aleph* ha cumplido una valiosa etapa en la consolidación de su prestigio en los círculos literarios, profesionales y educacionales de nuestros países de América Latina. Sus colaboradores: poetas, pedagogos, filósofos y escritores son solicitados y seleccionados por el ecléctico criterio de su director, lo que caracteriza a su revista y le concede una fisonomía de amplitud de ideas que coinciden en la irrestricta libertad de expresión y pensamiento, los que son ampliamente respetados en la hermana República de Colombia/... Por todo lo expresado, el poeta C.E.R. es acreedor al estímulo y reconocimiento por su prolongado esfuerzo de mantener una revista literaria de circulación continental, en la que está presente el pensamiento bolivariano de integración latinoamericana".

En el diario *La República*, suplemento dominical (Bogotá, 29.VI.86) se reprodujo la carátula de *Aleph* N° 56, con una reseña que para comenzar dice: "Sigue siendo *Aleph* una gran revista..."

El escritor Osvaldo Ventura de la Fuente, en carta, nos dice: "He recibido con sumo agrado los números 55, 56, 57 y 58 de su prestigiosa revista *Aleph*. Siempre disfrutamos los acertados artículos, comentarios y poesías de nuestros escritores hermanos de Latinoamérica. La repercusión de la gran fama de la revista *Aleph* es general aquí en Brasil. Conversando en días pasados con la escritora brasileña Dalila Teles Veras y con el escritor Paulo Colina en la Sede de la Unión Brasileña de Escritores, me comentaron su admiración y pleno conocimiento de *Aleph*, así como también en los ámbitos de la Academia Brasileira de Arte, Cultura e História no desconocen la labor de usted, Carlos Enrique, con su revista en estos últimos 20 años. Reciba nuestros saludos y felicitaciones!...." (Sao Paulo, sept. 1/1986).

En carta de agosto, Gustavo Páez Escobar expresa: "Sostener una revista cultural es empresa ardua. Y mantenerla con la duración de *Aleph*, y además con la tenacidad y el denuesto que usted le ha dispensado, al margen de los auxilios económicos, es empeño colosal. Por eso ha entrado ya a la galería de los quijotes. Si Don Quijote no hubiera existido, no habría humanismo en el mundo./ Está usted a punto de interrumpir la producción. Falta apoyo económico. Las finanzas de su empresa no son buenas. Pero *Aleph* no puede morir. Hay que avivarla. El apoyo llegará. Y usted, dominado hoy por el desaliento, más tarde, como quijote irrenunciable que seguirá desafiando la utopía, se impondrá otra vez sobre la indolencia de las cifras. ¿Cómo renunciar a 20 años de luchas? ¿Acaso la vida misma no es una batalla interminable, que da más satisfacciones a más esfuerzos comprometidos?/ Deseo, desde luego, que *Aleph* continúe triunfante. Que siga siendo líder cultural de la provincia. Que demuestre hasta la saciedad que el espíritu es sangre. Y como su revista, apreciado amigo, es una idea, no perecerá". (Bogotá)

Dora Castellanos, desde Caracas, escribe: "Querido C.E.: gracias por tenerme en tu pensamiento y por todos los envíos con que *Aleph* me colma la vida. Siempre llega esa paloma mensajera colmada de mensajes y una rama de olivo en el pico. Van mis felicitaciones por ese esfuerzo continuado de cuatro lustros de sacrificio por las letras. Dios te conserve esa energía solar que mantiene tu fuego encendido".

Ernesto Samper, envía desde Bogotá: "Gracias por el delicioso *Aleph*. La evocación de Borges, excelente. Sigue en tu trabajo divulgador de ternura. Abrazos: E.S."

En Nueva York, Gloria Chávez-Vásquez, escribe así su presencia para con *Aleph*: "Quiero felicitarte debidamente por tus ensayos, entrevistas y demás material literario incluido en *Aleph* (especialmente *El escritor en el exilio* de Rubén Sierra Mejía y su reportaje al maestro Gerardo Molina)...."

Silvia Marcucci, desde Buenos Aires, envía: "*Aleph*, un camino de voces y de sueños

que recorro con alegría... Magia en cada una de sus páginas... Una esperanza... Gracias por su noble experiencia, sé el esfuerzo que implica..."

Carlos Martín, uno de los tres grandes poetas sobrevivientes de la generación *Piedra y Cielo*, nos dice, casi en el corazón: "Vea Ud.: pensé iniciar estas letras refiriéndome a su poema *Camino sobre huellas indescifrables*. Magnífica y sorpresivamente expresados el poder transitorio del hombre, el misterio del tiempo, las huellas indescifrables de la paradoja humana que encarnamos, el angustioso final marino, de esperanza desesperanzada frente a la insondable inmensidad a que nos llevan los ríos cantados por Jorge Manrique. Ya tendremos tiempo de hablar sobre el porqué siento su poesía tan próxima".

"Qué hermoso tu regalo! —escribe desde Muñiz, Argentina, Carlos Barbarito— Hace un ratito apenas, minutos, recibí tu carta y las revistas. Y cuando ví a mi poema en una página, no sé, sentí una gran, profunda alegría. Y es extraño: cada vez que aparecen textos o lo que fuese de mi autoría en alguna página, aunque ya haya pasado mucha agua bajo los puentes y, por suerte, muchas publicaciones hayan recogido mis cosas, siento como si se tratase de la primera vez y 'se me pone la piel como la de las gallinas'".

Aquí está una carta que llega en manuscrito, con trazos grandes, diciendo:

"Revista Signos, Biblioteca Martí, junio 1986, Santa Clara, Cuba. Mi culto y puro C.E.R.: Recibí en Santa Clara, en la Biblioteca Martí, su cariñosa cartita. / Me duele decirte que la imprenta 04 de La Habana, ya no edita la revista *Signos* y por ello sufro. / Me alegro que se mantenga culto y cariñoso en su bello país al que visité alegremente hace muchos años y gocé sus bellos bosques y edificios culturales. Reciba un abrazo fraternal de Samuel Feijóo. Gozo que se mantenga la importante revista ALEPH".

El poeta Fernando Mejía Mejía nos envió un cablegrama que dice: "Al cumplir veinte años la revista *Aleph* sigue siendo en Hispanoamérica una de las más importantes publicaciones en arte, ciencia y literatura. A usted, su fundador y director, debemos gratitud y admiración por tan invaluable labor. Sinceras felicitaciones de su admirador y amigo de siempre: F.M.M."

Dora Castellanos, desde Caracas: "...Espero que no te canses. El que olvida es que no ha amado suficientemente... Contigo en *Aleph* y en la vida".

Y para terminar, aquí va esta otra muestra de solidaridad: "Hace unos meses Madrid Malo (Néstor) estaba como tú. Desconcertado por la imposibilidad de sacar su *Café Literario* debido a la falta de apoyo publicitario. Pero ahí apareció ya un nuevo número. Es cosa de tener paciencia. Comprendo tu momentáneo desaliento. Pero tú más que nadie sabes que *Aleph* es parte de tu propia vida. Sin considerar su extraordinario aporte a las letras colombianas. De modo que debes tener calma y confianza. El material que conseguiste en España fue excelente y tendrá que aprovecharse... / Recibe mi estrechísimo abrazo, Fernando Charry Lara" (Bogotá)

En un día de grata sorpresa: "Para Carlos Enrique, estas veinte rosas (rojas), en los veinte años de *Aleph*. Con mucho aprecio, Felicitaciones: Jorge Eduardo Salazar Trujillo, Luz Marina Amézquita de Salazar".

Gracias, siempre G-R-A-C-I-A-S, al mundo, a sus integrantes y sus contornos... *per secula seculorum!* Y que las burocracias de todos los pelambres descansen en paz.

HEMOS RECIBIDO. En edición facsímil maravillosamente hecha por Carvajal S.A. recibimos los dos tomos de la *Historia Natural, Civil y Geográfica de las naciones situadas en las riveras [sic] del Río Orinoco*, del Padre Joseph Gumilla, de la edición hecha en Barcelona en 1791.

Del *Fondo de Cultura Económica*, nos han llegado los siguientes libros, que confirman la prestancia editorial —con 52 años de existencia— de una empresa estatal mexicana que ha culturizado a América: Jorge Luis Borges, *Zoología Fantástica*, colección Tezontle, México 1984, con ilustraciones de Francisco Toledo. *Borges el memorioso*, conversaciones de J.L.B. con Antonio Carrizo (1983). Charles-Olivier Carbonell, *La Historiografía*, Breviarios FCE (1986), traducción de Aurelio Garzón del Camino. Alfonso Reyes, *Letras de la Nueva España*, Colec. Popular (1986, 4ª edición). María Zambrano, *El hombre y lo divino*, Breviarios FCE (1986). José Fuentes Mares, *Don Sebastián Lerdo de Tejada y el amor*, colecc. popular (1986). Jean Rousset, *El mito de Don Juan*, colec. popular (1985). Ian Hacking, *Revoluciones científicas*, Breviarios (1985). *Historia natural de las cosas*, texto de Alvaro Mutis; 50 fotografías; colec. Río de Luz (1985). Josep Renau, *Fotomontador*, presentación de Joan Fontcuberta, colec. Río de Luz (1985). Fernando Solana, *Tan lejos como llegue la educación* (1982). J.K. Luppol, *Diderot* (1985). Arturo Souto Alabarce (compilador), *León Felipe —Antología de Poesía—*, colec. Tezontle (1985). Blanca Varela, *Canto Villano, poesía reunida 1949-1983*, colec. Tierra Firme (1986).

José Jurado Morales: *Poesía sobre el flamenco*, selección y prólogo de Guillermo Sena Medina; *Apuntes de un poeta caminante por la Alta Andalucía*; *Nuevos poemas*; Ediciones Rondas, Barcelona 1986. Juan Zapata Olivella, *Piar, Petión, Padilla: tres mulatos de la revolución*, Ediciones Simón Bolívar, Barranquilla (Col.) 1986. Zoila Carneado Moré, Antonia M. Tristá, *Estudios de fraseología*, Ed. Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana, s.f. Amparo Villamizar Corso, *La retórica del llanto*, Ed. Colcultura, Cúcuta (Col.) 1986. Pablo Le Riverend, *Espuma para los días* (poemas), Ediciones Rondas, Barcelona 1985.

Alvaro Gutiérrez Arbeláez, *La Universidad: realidades y perspectivas*, Ed. Universidad de Caldas, Manizales (Col.) 1986. Moshé Liba, otro, *Cultura y diplomacia, los rumbos del intercambio cultural Israel-Iberoamérica*, Ed. Inst. Central de Relaciones Culturales, Jerusalem 1985. Moshé Liba, *La Biblia: libro de historia y de historias*, separata del Boletín de Historia y Antigüedades de la Academia Colombiana de Historia, N° 752, Bogotá 1986. Moshé Liba, *Trilogía de Israelí Común* (poemas), Ediciones Rondas, Barcelona 1986.

Gloria Chávez Vásquez, *Las termitas* (fábula, cuentos y ensayos), Ed. Unión de Escritores Colombianos, Bogotá 1978. Gloria Chávez V., *Akum* —'la magia de los sueños'—, Ediciones Tercer Mundo, Bogotá 1983. *Trabajo de Taller*, vol. N° 2, Ed. Biblioteca Pública Piloto, colección dirigida por Manuel Mejía Vallejo, Medellín (Col.) 1986. Héctor Ignacio Rodríguez, *Menos poemas y más besos*, Ed. Biblioteca Pública Piloto, Medellín 1986. Julio Daniel Chaparro, *...Y éramos como soles* (poemas), Ed. Entreletras, Villavicencio (Col.), s.f. Evelio Martínez Gallego, *Poemas y mensajes*, Ed. Tipografía Triunfo, Manizales 1985. Luis Guillermo Giraldo Hurtado, *Contrapuntos del Poder y la Fama* (ensayos, con prólogo de Alfonso López Michelsen), Ed. Diga Impresores, Bogotá 1986.

De Carlos Martín, recibimos las siguientes obras espléndidas: *Es la hora* (poesía), Ed. Alfaguara, Madrid 1973; *América en Rubén Darío* (Aproximación al concepto de la literatura hispanoamericana), Editorial Gredos, Madrid 1972; *El sonido del hombre* (poesía), Ediciones Universidad Central, Bogotá 1986; *Hispanoamérica: mito y surrealismo* (ensayo), Ed. Procultura, Bogotá 1986; *Poemas*, selección leída por el autor en el homenaje que le rindiera la Presidencia de la República de Colombia, Bogotá 1983. Notamos que después de 25 años de ausencia de la patria, este gran escritor de la generación de *Piedra y Cielo*, comienza a tener eco en su propia tierra, pues ha hecho excepcional carrera académica en la Universidad Holandesa y es publicado en Europa, como figura importante de las letras contemporáneas.

Alfredo Ocampo Zamorano, *Almofrez* (poemas seleccionados y nuevos 1960-1985), Ed. Imprenta Departamental del Valle, Cali (Col.) 1986. Rubén Bonifaz Nuño, *De otro*

modo lo mismo (poesía), Ed. Fondo de Cultura Económica, colecc. Letras Mexicanas, México 1986. Julio Cortázar: *Iconografía*; investigación y selección de fotografías: Alba C. de Rojo; selección de textos: Felipe Garrido, Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1985. Luis Beltrán Guerrero, *Candideces* —duodécima serie—, Editorial Arte, Caracas 1986. Rubén Sierra Mejía, *La responsabilidad social del escritor*, Ed. Revista Golpe de Dados, Bogotá 1986.

Omar Torres, *Al partir* (novela), Ed. Arte Público Press, Houston (USA) 1986. Jean Aristeguieta, *Espíritu de la poesía* (poemas), Ediciones Rondas, Barcelona 1986. Alfonso López Trujillo, *Un servicio de evangelización*, Ed. Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín 1986. Gonzalo Escobar T., *El consumo familiar en la zona rural de Manizales*, Ed. Cindec, Universidad Nacional, Manizales, Cuadernos de Investigación N° 9 (1986). Mariano Picón Salas, *Viejos y nuevos mundos*, Ed. Biblioteca Ayacucho, Caracas 1983. Alfonso Larrahona Kästen, *Cambio de casa* (poemas), Ed. Océano, Valparaíso (Chile) 1982.

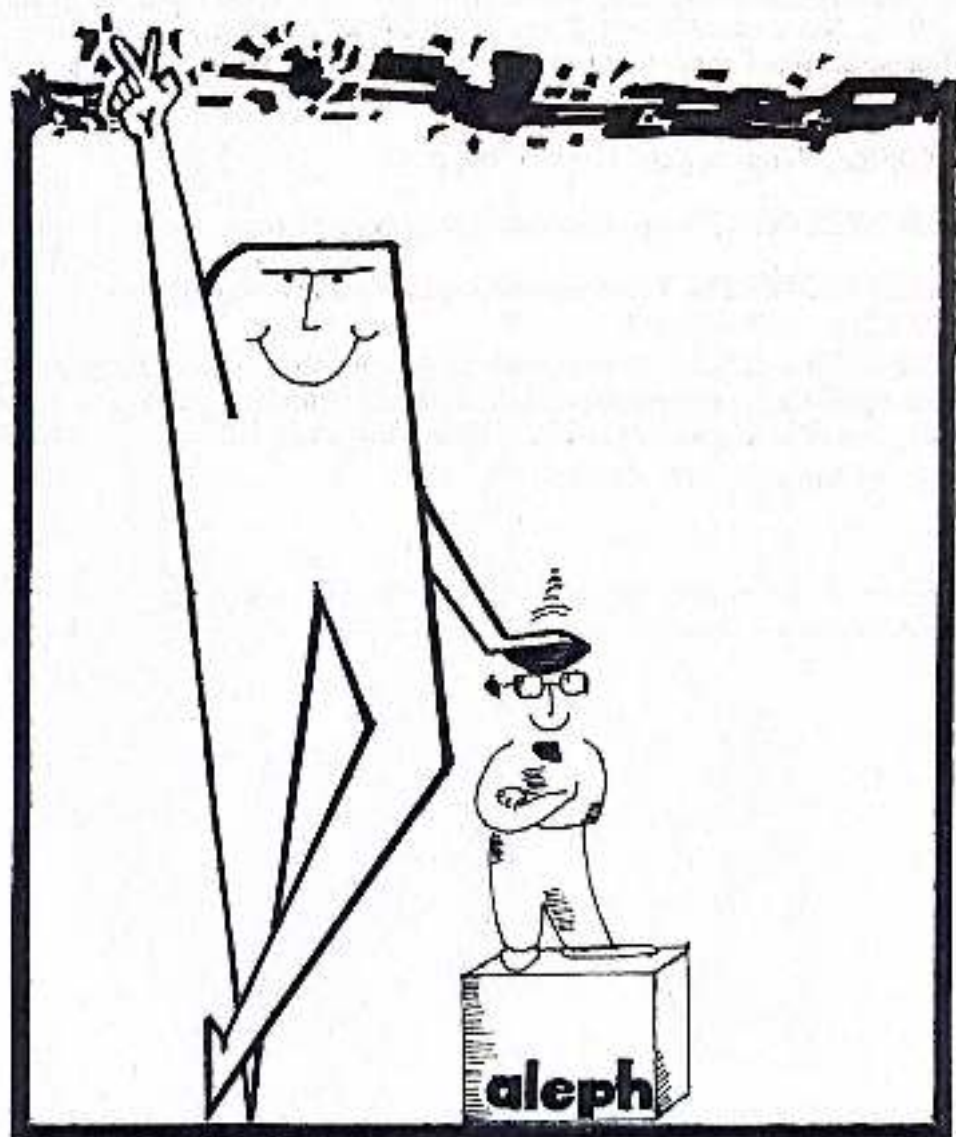
Euclides Jaramillo Arango, *Los orines de Don Federico y otras buenas crónicas*, Ed. Cosmográfica, Armenia (Col.) 1986. Moshé Liba, *otras, Judeo-Español*, separata del Hispanorama N° 38 (1984), Ed. Instituto Central de Relaciones Culturales, Jerusalem s.f.

Francisco de Abrisqueta, aporte de los republicanos españoles a la cultura en Colombia, confundador de la primera Facultad de Economía e introductor, con Carlos Lleras Restrepo, de esta disciplina académica en el país, ha publicado como autor central los dos primeros volúmenes de su monumental obra: *Los Vascos en Colombia*. La obra está precedida por un pormenorizado estudio que comprende el recuerdo afortunado del 31 de octubre de 1937, fecha de llegada del autor a Colombia, la confesión de fuentes, presencia cuantitativa y cualitativa, de donde y por qué vinieron, por donde se difundieron, el Euskera en el idioma de Colombia, origen y formación de los apellidos vascos, nacimiento del solar, tierra: lur, casa: etxe, familia pobladora: sendi, nombre-escudo: abizen, derecho civil, derecho político, y el inventario meticuloso de los tres mil apellidos vasco-colombianos recogidos en los dos tomos, bajo cuatro aspectos: 1. Localización de la casa o casas-solares, 2. Etimología del nombre de la casa o apellido, 3. Pruebas de hidalguía, y 4. Heráldica. Libros bellamente editados por La Oveja Negra Ltda., Bogotá 1985; fotocomposición: estudios Gráficos, Bilbao, y Fotograbado: Seletest, S.A., Bilbao, Vizcaya.

Del profesor Bernardo Trejos Arcila, se ha recibido un ejemplar de su libro *Filosofía de la Cultura* (Ed. Corporación Biblioteca Pública, colección de escritores pereiranos volumen N° 3, Pereira, Col., 1986), pormenorizada reflexión sobre la Cultura, sin antecedentes en Colombia, que comprende: Estructura tridimensional del hombre (análisis fenomenológico de la estructura del hombre y conceptos de individuo y persona), *Relaciones de la Cultura* (esclarecimiento de conceptos tales como cultura espiritual y material, civilización, naturaleza, ciencia, técnica, erudición, economía, educación, religión, filosofía...), *La esencia de la cultura*, donde felizmente se recoge un ensayo ('La cultura como ingrediente de la vida') ya publicado por su autor en la edición inaugural de la revista ALEPH (1966), de la cual fue oportuno animador, conjuntamente con otros ensayos donde dilucida identificaciones de la Cultura como humanismo, como entidad dinámica, frente al individuo y a la sociedad, con la dicotomía de especialización vs. cultura general, para concluir con un planteamiento central de *Las crisis de la cultura*. En este aparte final del libro, plantea las oportunidades de decadencia que tiene una cultura: 1. "sobrepasando el máximo de elasticidad que permite una cultura, ésta se rompe, se deshace y muere..."; 2. "Una cultura también puede decaer... cuando sus raigambres ya no se hunden en las entrañas de la propia vida humana...", y 3. "Por ser el hombre el genitor de la cultura puede ocurrir... que la decadencia de un determinado contexto cultural tenga que ver con una depauperación psíquico-espiritual del hombre mismo". Y agrega, "el hombre puede retornar fácilmente a la barbarie si no mantiene una vigi-

lancia permanente sobre su estatura moral e intelectual". A este proceso, el autor lo llama "rebarbarización". La obra concluye con una visión discretamente optimista frente a los signos de crisis que penetran el mundo actual, en todas sus culturas: "Aún no está decidido nuestro futuro y quizás una dorada claridad de aurora está más allá de esta caliginosa sombra de inseguridad que hoy nos circuye".

Talantes intelectuales como el de Bernardo Trejos Arcila deberían tener una presencia mucho más influyente en la sociedad colombiana, tan carente de "hombres-índices". A lo mejor la ha tenido en buen grado, desde la cátedra, donde varias generaciones nos hemos formado en buena medida bajo el esplendor de su sabiduría contaminante y de su palabra nutrida de tonos de la más alta alcornica idiomática. Su apostolado cultural continúa hoy, en la Universidad Tecnológica de Pereira, y se comenzó —talvez— a finales de los años cincuenta, en el Instituto Universitario de Caldas, donde disfrutamos de sus primeras clases de *Filosofía y Latín*, y también, luego, en el curso de *Epistemología* en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Caldas. Y en las *audiciones musicales* —bajo su docta guía— en el Instituto y en la Universidad Nacional. Pedagogo de la mejor estirpe intelectual, cuya audiencia es oportuno hoy amplificar a todo el país.



José Alonso Salazar González

Colaboradores

JOSE PRAT GARCIA. Humanista español (n. 1905), de los republicanos del exilio, el cual pasó en Colombia (1939- 1976) vinculado a actividades de escritor público (prensa y radio) y a la docencia en el Gimnasio Moderno y en la Universidad Nacional de Colombia. Miembro de las Cortes de la República y Senador en las dos últimas legislaturas. Presidente de la Comisión de Asuntos Iberoamericanos del Senado Español. Su obra más reciente: *Medio milenio del Nuevo Mundo* (Editora Nacional, Madrid 1985).

JORGE EDUARDO HURTADO C. Ingeniero Civil, especialista en Resistencia de Materiales y en Estructuras Sismoresistentes; escritor, experto —entre otros— en el tema de F. Kafka, sobre el cual ha publicado y orientado varias tesis a nivel de licenciatura. Es docente en la Universidad Nacional, seccional Manizales y además cursa estudios regulares en la carrera de Filosofía y Letras.

JUAN GUSTAVO COBO-BORDA. Escritor y diplomático colombiano. Entre sus obras se encuentran: *La alegría de leer* (ensayos, 1976), *La tradición de la pobreza* (ensayos, 1980), *La otra literatura latinoamericana* (ensayo, 1982); en poesía: *Consejos para sobrevivir* (1974), *Salón de té* (1979), *Casa de citas* (1981), *Ofrenda en el altar del bolero* (1981), *Roncando al sol como una foca en las Galápagos* (1982). Su obra poética se reúne hasta 1983 en *Todos los poetas son santos e irán al cielo*.

FELIPE NOVOA. Véase revista Aleph N° 54, p. 44

GUILLERMO RENDON. Véase separata de música en páginas centrales de esta edición

JOSE MARIA VALVERDE. Véase reportaje en páginas iniciales de esta Aleph.

FERNANDO MEJIA MEJIA. Consagrado poeta colombiano, con diversos galardones nacionales. Autor de las siguientes obras: *La inicial estación* (1961), *Cantando en la ceniza* (1963), *Los días sagitales* (1966), *Elegía sin tiempo* (1978), *Perfiles y nostalgias* (1983).



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE COLOMBIA
SECCIONAL MANIZALES

Fundación ALEPH

Personería Jurídica N° 3217
del 17 de diciembre de 1986



FEDERACION NACIONAL DE
CAFETEROS DE COLOMBIA

Recuerdo de un invierno en el campo — soneto en manuscrito autógrafo — 2
/Fernando Mejía Mejía/

Poesía y crónica en el Nuevo Mundo 3
/José Prat/

Entrevista con José María Valverde 8
/Reportajes de Aleph/

El día del perdón — poema en manuscrito autógrafo — 11
/José María Valverde/

Fotografía de Miguel de Unamuno 17

Ciclo del exilio — Separata de música N° 25 — 23

Reflexiones sobre la validez del arte contemporáneo 27
/Jorge Eduardo Hurtado G./

El barco embriagado. Oleo sobre lienzo 29

García Lorca: Relectura 36
/Juan Gustavo Cobo Borda/

Haroldo Conti: el cazador solitario 39
/Felipe Novoa/

NOTAS 42

/Fundación Aleph/ Nos escriben/ Hemos recibido/

COLABORADORES 48

Interior de carátula: Carta de la U. Nal. al director de la revista