



REVISTA

aleph

Nº 63

ISSN 0120 - 0216

octubre/diciembre 1987

Hölderlin

2 estrofe de Fiesta de la paz

y con ojo ensombrecido pienso ya,
viendo de la grave jornada,
velo a él mismo, al principio de la fiesta,
mas me con gusto reviegas de tu tierra
extranjera,
y como cansado de larga, heroica
Gran Zada
hundes tu ojo, olvidado, con leve sombra,
y tomas figura de amigo, tú, el de todos
casi doble ha rodillo ^{conocido, mas} no alto...

Trad. Rafael Gutiérrez Cerrato

para "Aleph"
afectuosamente.

ISSN 0120 - 0216
resolución n° 00781 mingobierno

aleph

Carlos Enrique Ruiz, *prof. U. Nal.*
director

Apartado aéreo 1080, Manizales - Colombia

*Con auspicios de la Fundación ALEPH, Personería Jurídica N° 3217 de 1986
Adela Londoño C. (Presidente), Luz Marina Amézquita M. (Gerente)
Apartado 1807, Manizales, Col.*

$$E = M C^2$$

Al maestro Carlos Enrique Ruiz.
¡E igual a $m c^2$! Fue un delirio!

La única verdad en que yo creo!
Cada vez que la miro, así me veo:
volviendo luz, satanizado lirio.

ardió en mí ser cual gigantesco lirio.
Cobijó la inmensidad de mi deseo
y siempre que la miro, traspadeo
el río de honor, de cósmico martirio

Cuando contemplo la atisnal cabeza
que la engendró, me invade la fístega
del hombre humilde al que aplastó la nada!

¡Einstein, Einstein: no más esta amargura
de ver en el Misterio tu figura
partirme la razón cual una espada!

Germin Pardo Garcia

México, D.F.

19 sepbr. 1984

Paz y Esperanza

Sobre el arte de citar

El hispanista francés Pierre Menard se propuso, a comienzos del siglo XX, escribir nuevamente el *Quijote*. No se trataba de agregar nuevas aventuras a las que ya había narrado Miguel de Cervantes ni de hacer una paráfrasis de la novela española. Sus intenciones eran más ambiciosas: pretendía repetir el acto creador que dió vida literaria al loco caballero. Menard se había adueñado de todos los secretos de la lengua y la cultura españolas que le proporcionaron a Cervantes los elementos para la concepción de su obra y que le permitirían a aquél volver a escribir, frase por frase y palabra por palabra, la ingeniosa historia de Don Quijote. La tarea, sin embargo, resultó imposible. Jorge Luis Borges, crítico del crudito francés, hace ver que el sentido de cada una de las dos obras, la de Cervantes y la de Menard, era totalmente distinto aunque sus textos fueran exactamente iguales. Las circunstancias culturales que rodean su escritura son elementos fundamentales en la determinación de su sentido. A comienzos del siglo XX, Menard no logra evitar cierta inclinación pragmatista cuando se enfrenta con la redacción de frases que en la obra del novelista español no puede tener ninguna huella del pensamiento de James.

La tarea que se propuso Menard era sin duda quimérica, quizá extravagante, rayana en la insania. Pero era un propósito honrado, respetuoso de los derechos de autor. Su obra ciertamente debía comenzar diciendo: "En un lugar de la Mancha...", e indefectiblemente habría de terminar, como en el libro de Cervantes, colgando su pluma para que ningún imitador volviese a usarla. Era un trabajo creador: no se trataba de ninguna "expropiación del texto". Por eso ni la mecanografía ni el posterior invento de la fotocopia podrían ahorrarle las fatigas intelectuales de la escritura. Y por no ser la modesta tarea de un copista, sus propósitos resultaron irrealizables. Supongo que el hispanista francés hubiera desautorizado que su obra se leyera como una extensa cita, a la que se le hubiesen suprimido las comillas antes de "En" y después de "Vale". La lectura correcta sería la de una obra original. Y por eso, por no ser una cita, las abismales diferencias de sentido que le señala Borges.

Poco después de que Pierre Menard concibiera su proyecto, en Alemania Walter Benjamin soñaba con un libro conformado de citas. Un sueño que pudo haber realizado si su trágico sino no hubiera dado al traste con sus proyectos. Benjamin anhelaba con esta aspiración suya una obra de arte en la que intervinieran muchos talentos. También Menard se proponía una obra de arte. Ninguno de los dos intentaba evitar el trabajo intelectual de creación literaria sustituyéndolo por la labor mecánica de la copia. Los diccionarios de sinónimos no contemplan que citar sea sinónimo de copiar. Pero en un posible diccionario de eufemismos, podría tener ese malicioso sentido. Es un eufemismo de uso corriente aquí y ahora.

A la filología positivista del siglo XIX se le debe la adopción de las citas y las referencias abundantes, que se ha convertido en sospechosa manía. La cita de un texto era el sustituto de la fuerza verificadora del dato, del hecho en las

ciencias naturales. Y se citaba como una apelación a una autoridad intelectual (un autor, por ejemplo), así como el científico se refiere a la autoridad irrefutable del hecho. Antes, en el mundo moderno, no se citaba con los mismos propósitos. La cita de los medievales no era textual: era una referencia más o menos aproximada que les servía (cuando no era una cita bíblica) no tanto para concluir una polémica como para promoverla. Las abundantes citas de Montaigne no tienen el propósito de ampararse en un *magister dixit*: con ellas espera crear un clima espiritual del que se invita a participar al lector. Y en lugar de someterse al sentido estricto del texto transcrito, éste es incorporado libremente al pensamiento de los *Ensayos*. Descartes, en cambio, no conocía el arte de citar.

Las anteriores no son más que referencias históricas, útiles indudablemente pero inoportunas en este momento. Porque hoy no se cita en la misma forma en que lo hicieron Montaigne y los positivistas del siglo XIX. En el primero, era la memoria la que integraba a su pensamiento un texto de un poeta o un autor clásico del que se había apropiado por medio de lecturas reiteradas. El positivista en cambio consigna de antemano, en una ficha técnicamente elaborada, el dato o la opinión que incorpora luego, con la reverencia que significan las comillas, a su propia investigación. Y aunque es la aceptación de una autoridad, es una autoridad que se discute para acoger sus puntos de vista o para rechazarlos, así como el dato es analizado y evaluado por el científico. Ni Montaigne ni los positivistas citaban porque les faltasen ideas que expresar.

Después del positivismo, parece inconcebible un libro o siquiera un artículo sin citas y referencias abundantes. No daría confianza al lector. Esas citas y esas referencias son como señales viales del discurso que guían la lectura por los vericuetos de los antecedentes o desviaciones de un pensamiento. La cita se ha convertido en una norma sagrada de la preceptiva académica. Ha habido quienes se han apartado de ella pero sin lograr imponer una nueva norma. Michel Foucault escribe *La arqueología del saber* como un rechazo frontal a esa preceptiva que él mismo había acogido en otras de sus obras. Un rechazo que es por lo demás el retorno a formas clásicas de la escritura. Y escribe un libro sin una cita y sin una referencia: una obra perfecta, de una estructura arquitectónica impecable. Como esas obras literarias que han alcanzado el mayor grado de perfección estética, que no dejan ver al lector todo el trabajo artesanal que hay detrás para exigirle en su lugar que se concentre en la contemplación de la totalidad ya acabada y que goce de los detalles de esa armonía, el libro de Foucault oculta tras su prosa brillante y alegre, pero rigurosa, un penoso trabajo de reflexión y sapiencia. Me imagino que es una de las obras más difíciles de desmontar en todas sus piezas en un ejercicio de seminario escolar. Porque si bien es generoso con el lector en ofrecerle un pensamiento lúcido y coherente, es en cambio avaro en claves para establecer su génesis. Sospecho que entre sus intenciones estaba la de escribir una obra literaria.

El recuerdo de Foucault no es más que un contraejemplo de las maneras de escribir que hoy en día se imponen en el mundo académico. Se cita y se hacen referencias. Y la opinión que no esté amparada en una autoridad, es como una especie de teoría que no describe hechos: simple y llanamente un producto caprichoso de la fantasía. Todo lo que se diga tiene que haber sido dicho antes. Eso es investigar. Y así como en otros tiempos —más crueles!— había tratados de poética que enseñaban a hacer odas, ahora los hay que proveen de reglas para redactar —un antónimo al parecer de escribir— investigaciones que no se

han hecho o tesis que no han sido pensadas. Al pie de la página se exige que se indiquen las referencias sobre el tema de que trata el párrafo correspondiente, sin importar que nada tengan que ver con la tesis que se expone o incluso que la contradiga. Si se habla, por ejemplo, de la conciencia desgraciada en Hegel, debe mencionarse las obras del filósofo alemán, no sólo la *Fenomenología del espíritu*, sino además la *Lógica* -la grande y la pequeña-, *La filosofía del espíritu*, *la filosofía de la historia*, *La constitución de Alemania*, *Las pruebas de la existencia de Dios*, etc. Y citar además a todo aquél que se hubiese ocupado de Hegel: Kojève, Lukacs, Hartmann, Croce, Bloch, Noel, Glockner, Finley, Simon, Díaz, Papacchini, etc.

No podemos menospreciar un método que ha dado resultados multiplicadores, ampliando considerablemente la bibliografía sobre los infinitos temas que puede cubrir una biblioteca. Si Pierre Menard no hubiese fracasado en su intento, hoy contaríamos con dos *Quijotes* exactamente idénticos aunque con sentidos distintos -no con una edición más de la novela de Cervantes. Pero si no se tiene la sagacidad de Borges para encontrar nuevos sentidos, las aventuras del ingenioso hidalgo narradas por el sabio hispanista francés no serían otra cosa que una miserable copia, o una fastidiosa cita si se le hubiera ocurrido encerrar toda la novela -la primera y la segunda parte- entre comillas. Las comillas sin embargo le habrían ahorrado a Menard su fracaso. Como se lo han ahorrado a otros. Con ese recurso ortográfico, se puede escribir de nuevo la *Crítica de la razón pura* o bien, en caso de que su segundo autor quiera evitar las incongruencias en que lo puedan hacer incurrir las circunstancias culturales, la *Crítica de la razón instrumental* de Horkheimer. Porque no sería necesario acogerse estrictamente al sueño de Benjamin haciendo un libro o un artículo con citas de diferentes procedencias: bastará con hacerle arbitrarias divisiones al texto original e introducir cada párrafo, antes de abrir las comillas que se cerrarán varias páginas más adelante, con alguna conjunción o alguna frase inocua.



Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato

En un apartamento de la Calle Canillas cavilo de qué manera acercarme a Dámaso Alonso, a quien años antes habría podido ver de no haber sido porque un curso de pilotajes sobre suelos blandos se interpuso a la conferencia que dictaba, muy a las doce meridiano en el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Era 1982 cuando todavía se desempeñaba en la Presidencia, o dirección, de la Real Academia Española de la Lengua. Más de una vez le envié cartas desde casi el otro lado del mundo pidiéndole un poema autógrafo y dándole a conocer esta *Aleph*. Cartas, sin respuesta. Podía intentar otra vez un acercamiento. No quise buscar intermediarios. Tomé la guía telefónica y confirmé un número que me había dado Don José Prat. Alcé la bocina, en buen gesto de audacia y fui marcando con pausas de timidez 2...5...9...2...3...3...7... Al otro lado la persona que me contestó, la auxiliar de casa, al preguntarle por el Maestro Dámaso Alonso, a quien me pasó fue a su esposa: Eulalia Galvarriato, una bella voz de una bella mujer de 82 años. Le manifesté mi procedencia y mi intención. El nombre de *Manizales* le trajo de inmediato el recuerdo de haber estado en esta ciudad por 1948, donde Dámaso dictó una conferencia, que todavía hoy recuerdan algunos de los asistentes a ella en el Instituto Universitario de Caldas. La referencia fue finalmente clave. Me pidió llamarle de nuevo al día siguiente, por cuanto Dámaso se encontraba con algún problema de salud. Mi decisión no podía tener tregua. Al otro día repito la llamada y Eulalia no titubea en decirme con claridad lo siguiente: "... el Dámaso Alonso que el mundo ha admirado no es el mismo de hoy ... ahora tiene muchos años... y la salud está quebrantada. Aquel brillante conferencista y ameno conversador, hoy no lo es igual... Mire usted, una arterioesclerosis le ha limitado sobremanera sus facultades... y yo no quisiera que le viesan así..." Hay una pausa de sorpresa e insisto -corriendo el riesgo de la impertinencia- en pedirle que por lo menos me permita tomarle una firma en la primera página de uno de sus libros. Cómo sería mi tono en la voz, con matices talvez de desconuelo, que ella con mayor rapidez me dijo: "bueno, véngase como a las siete y treinta de la tarde". ¡Oh fortuna!

Enterado de la situación a mi compañero de viaje, el académico e ilustrísimo poeta y ensayista Fernando Charry Lara. Emprendemos, llegada la hora, juntos el viaje. Reconocido el sector descrito por Doña Eulalia, hacemos detener el taxi, atravesamos la doble calzada de la calle Alberto Alcocer y localizamos con expectativa el número 23, al lado de una puerta metálica negra, de doble ala y suficientemente ancha como para un garaje. El problema que seguía era llamar a la puerta, pero no encontramos el timbre. Y al parecer había que manifestarnos de alguna manera desde allí, pues es lo usual, además porque la casa -un bello chalé- estaba un poco más adentro, resguardado del bullicio por un muro y por árboles. Como la decisión ya estaba tomada, mi intrepidez no podía disminuir su ritmo. Presiono suavemente una de las alas de la puerta y tenemos la sorpresa de que ella no tenía seguridad alguna. Se abre ante nuestros ojos un panorama como de leyenda: gradas suaves que se desarrollan en corto tramo bajo los árboles traslúcidos hasta un nivel próximo a la casa que

ya se avistaba desde allí. Pero un nuevo obstáculo surgía. Un par de gatos, ágiles y esbeltos, saltaron a uno y otro lado del camino, en guardia. ¿ Serán feroces ? nos preguntábamos . A decir verdad, Charry Lara sintió algo de pánico; se quedó atrás, sin pasar la puerta y yo no tuve otra cosa que hacer que avanzar. En la medida de mis pasos, los gatos retrocedían, saltando de un lado al otro, y erguían sus colas a la vez que estiraban verticalmente sus cuerpos , mirándome con esos bellos ojos amenazantes. Ya arriba, y sin haberme pasado nada, Charry Lara toma confianza y hace igual recorrido. Accedemos a una puerta lateral del chalé, donde la auxiliar de casa sale para invitarnos a pasar por la puerta del frente. Allí nos recibe la bella Eulalia, una mujer con las delicadas maneras del Cantábrico. Don Dámaso nos aguarda. El saludo es espléndido. La impresión primera de la casa es la de una inmensa biblioteca, perfectamente organizada y por consiguiente bella, tan casi bella como Eulalia, el ángel custodio.

En instantes la compenetración fue tal que lo del autógrafo pasó a segundo plano. Dámaso nos ofrece vino y quesos. Eulalia nos pide elegir, y al momento vienen jamones, quesos, vino de Jerez y tortas andaluzas de anís. El ambiente de esta sala es acogedor, cual más. Libros organizados en los estantes ocupan todas las paredes. Un afiche reciente de Unamuno, el siempre Unamuno. Un óleo de Dámaso hecho por pintor amigo. El retrato de Góngora. Un mueble con exposición de platos de losa...y la sillas y las mesitas de los encuentros. Once habitaciones tiene la casa, "con unos treinta o treinta y cinco mil edificios", en la muy bella expresión de Dámaso Alonso, que me dijera sin atisbo de duda. Y qué verdad, y que metáfora. Los libros son monumentos, construcciones, volúmenes desplegados en el tiempo. También, como es obvio, en el espacio. Es decir, *edificios*. El saber como construcción puesto ahí, uno tras otro, en sucesión tridimensional, mirando al infinito.

Eulalia Galvarriato es de Santander, en el Cantábrico, nacida en 1905, licenciada en Filología, pero no fue alumna -nos aclara- de Dámaso. Se encontraron y se casaron (1929), luego de ella haber egresado de la Universidad. Con facilidad se deduce que ha sido la documentalista en el trabajo de él. Sin embargo ha publicado dos libros: *Cinco sombras*, novela finalista en el Premio Nadal de 1946, y *Raíces bajo el tiempo* (1985), con cuentos, poemillas en prosa, sueños realmente soñados, instantes vividos y relatos de viajes. En esta obra están sus recuerdos de Colombia: el río Cauca, "un río de tamaño humano"... La *lulada*, "el zumo de los lulos. Maravilla del gusto que sólo he bebido en Colombia"... La *pitaya*, la *curuba* y "aquel redondito, y prieto, y ácido, de nombre gracioso: el *mamoncillo*..." En 1948 la pareja realizó un viaje de tres meses por países de Iberoamérica, haciendo conferencias. En Colombia estuvieron en Cali, Popayán, Medellín, Bogotá y Manizales. "Manizales nos entusiasmó -dice Eulalia- porque había un interés cultural enorme. Dámaso dió una conferencia ante un público conformado en la mayor parte por muchachitas, muchachitas de quince años. Y con qué atención escuchaban y anotaban".

La primera visita a la casa de los Alonso tomó rumbos imprevistos de entusiasmo. Del viaje por Colombia, Eulalia quiso recordarnos todos los detalles, hasta leernos apartes de sus crónicas sencillas y espléndidas. Dámaso hacía todos los esfuerzos mentales para recordar fotografías del álbum: personajes, sitios, épocas, libros... Muchas veces, sus esfuerzos eran en vano. Y en medio de la mayor zozobra intelectual, clamaba: "Eulalia, Eulalia... no recuerdo..." La sabiduría de este hombre que asombra a filólogos, lingüistas y eruditos de todas partes, deja de ser en un instante cosa interiorizada, poseída,



Dámaso Alonso

Dámaso Alonso en la sala de su residencia-biblioteca. Fotografía de C.E.R., Madrid 1986.

para pasar a ser lo de su destino: patrimonio de la cultura universal. Los diez o más volúmenes publicados por la Real Academia Española con sus obras completas, son aporte indiscutido a las letras. Aportes en creación y en rigor analítico. Sus poemas y sus ensayos son material de estudio obligado para quien quiera penetrar la cultura hispana. Sus *Estudios y ensayos gongorinos* (1955) no son superados aún en el conocimiento del poeta cordobés Luis de Góngora y Argote (1561-1627). *Hijos de la ira* (1944) es uno de los poemarios más definitivos en su trabajo creativo. En su poesía hay juego, experimentos de ritmos, verso libre y poemas de factura clásica. Se mueve en la poesía con originalidad, soltura y sentido asombrosamente experimental. La metafísica le condiciona muchos de sus momentos líricos. Busca el sentido último de contradicciones que sobrecogen al hombre desde siempre y una clamante e invocadora religiosidad lo envuelve en definitiva.

Dámaso Alonso y Fernández de las Redondas vino al mundo en 1898, en Madrid. Quiere hacerse *Ingeniero de Caminos*, pero una enfermedad en los ojos no le permitió desenvolverse en las dispendiosas prácticas de dibujo. Con casi dos años de formación matemática, en los niveles de la Escuela de Caminos, y ya iniciando en la actividad literaria con varios poemas (el soneto *Medinaceli*, el primero) se traslada a cursar las carreras de *Derecho y Filosofía y Letras*. La primera la termina en 1919 y la segunda en 1921. Con el ensayo "Góngora y la literatura contemporánea" obtiene el Premio Nacional en 1927. Al año siguiente recibe el Doctorado con la tesis "Evolución de la sintaxis de Góngora". Ingresa a la Real Academia Española de la Lengua en 1948 con su discurso "Vida y obra de Medrano". De 1952 a 1984 las siguientes universidades le confieren el título de *Doctor Honoris Causa*: Hamburgo, Roma, Oxford, Costa Rica, Massachusetts, Leeds, Lisboa, Oviedo, Granada. Ocupa la dirección o presidencia de la Real Academia entre 1968 y 1982. Pertenece, con Aleixandre, Salinas, Guillén, Gerardo Diego, Altolaguirre, Bergamín, Cernuda, García Lorca, Alberti, Machado, etc. a la llamada *Generación del 27*.

"Éramos una generación -dijo Dámaso alguna vez-, no por todas esas razones que aportan los estudiosos y especialistas del 27, sino por algo muy sencillo: porque éramos amigos, nos gustaba la literatura y nos lo pasábamos muy bien juntos".

De todos sus trabajos hay tres en un libro que me han llamado singularmente la atención. *Primavera temprana de la literatura europea* (Ediciones Guadarrama, 1961), es el título global, donde se ocupa con una meticulosidad de raro especialista sobre los orígenes de la lírica, con las jarchas mozárabes del siglo XI, y de la épica con el hallazgo de la "Nota Emilianense", un códice en escritura visigótica. El mismo Dámaso en el prólogo dice: "(Éstos) estudios están dedicados a dos novedades que han sacudido poderosamente la atención de los que se interesan por los problemas de los orígenes de la literatura europea: el descubrimiento y la interpretación (muy avanzada ya) de las jarchas mozárabes, primera muestra, hoy por hoy -y muestra deliciosa-, de la poesía lírica de los pueblos que hablamos lenguas derivadas de la de Roma; y el hallazgo y la valoración de la "Nota Emilianense", primero y tempranísimo depósito en el que fueron a condensarse reflejos del estado de la tradición épica francesa a mediados del siglo XI, es decir, en un momento muy anterior a todos los cantares de gesta que han llegado hasta nosotros". En el tercer estudio del mismo libro "trato de los rasgos de modernidad del *Tirant-lo-Blanc...*", un "libro escrito por el caballero valenciano Joanot Martorell a mediados del siglo XV", obra que califica de "primavera temprana del nuevo arte de la novela". Se

trata de estudios donde el rigor científico sorprende al lector.

A pesar de su situación mental de ahora, Dámaso Alonso conversó, con una constante alegría frente a la presencia de los visitantes lejanos. "Tengo -dice- la mala memoria y la confusión de todo. Estoy yo ahora verdaderamente en los 90 años. Estoy mezclado ya en la confusión extraordinaria, y la muerte puede venirme en un año o en dos. Cuando se tiene 90 años, es igual que la muerte sobrevenga dos años antes o dos años después. Alguna vez puede haber un caso en que la muerte sea ocho años más tarde, o tal; pero es rarísimo que eso se produzca".

Dámaso nos lee y nos manuscibe poemas que él mismo selecciona de libros suyos. Su voz tiene todavía una entonación vigorosa. Sin embargo, la comprensiva Eulalia explica: "Ahora lee mal. Ha leído maravillosamente. Está perdiendo la lengua, el lenguaje. No es sólo la falta de memoria. En ocasiones lee sus propios poemas y me pide que se los explique, porque no entiende las palabras. Es una situación tristísima".

En sus manos, Dámaso repasa, ante nuestra siempre mirada de asombro, su *Antología de nuestro monstruoso mundo; Duda y amor sobre el Ser Supremo*. Escribe sobre él una cálida dedicatoria y también sobre otros dos: *Poemas escogidos* y *Dámaso Alonso para niños*. Mientras se suceden su apunte sobre la muerte y la escritura de las dedicatorias, yo recuerdo los versos iniciales de su poema *La muerte*:

*Sombra fue esa creciente de ternura,
que te crió como las aguas altas
cuando buscan apoyo las espigas.
No la temas. Los vientos han cedido.*

Con cariño especial me muestra un conjunto de fotografías de álbum y va diciendo: "Aquí estoy cuando tenía un mes... cuando tenía tres meses... Aquí estoy con la bisabuela. Aquí, de tres años me parece. Aquí, de siete, con rostro de malo. Aquí estoy en el colegio de los jesuitas. Aquí estoy con tremendo pelo, muchísimo pelo, que ya no tengo. Aquí está Eulalia antes de casarse conmigo, está muy joven. Ahí estamos paseando en Portugal, en la capital. Esta otra es donde vivíamos... en Nueva York... ¡ Oh Dios mío !... la capital...no recuerdo ahora. ¿Cómo se dice la capital, Eulalia? La capital de ... Nueva York, claro. Aquí estamos Eulalia y yo con un libro en alguno de los sitios donde hemos estado..."

Corrige, de su puño y letra, el poema *Zentral Hotel*, del libro obsequiado y lo lee para grabar. Igual hace con *La invasión de las siglas*. Dos poemas que saborea en sus sonoridades juguetonas. Repasando frente a nuestros ojos atónitos páginas y páginas de sus libros de poemas, de pronto se detiene en una página y dice: *Duda y amor sobre el Ser Supremo*, son todos estos desde aquí, hasta el final. Si quiere usted le leeré". Magnífico... por supuesto, le digo. Lee tres poemas, anteceditos de comentarios. El primero, *Existes? No existes?*, que lee en medio de algunas dificultades. "Viene ahora -dice- la segunda parte. Se me ocurre de repente mirar el mundo posible de responder, que es toda la *existidad*... de lo *dozal*... de lo extraordinario, en todo el mundo y fuera de toda la tierra, por todas partes: *Pedir sólo lo inmenso conocido* (lee...)". Y viene ahora la tercera parte, en donde rechazo todo lo que he referido primero... de todo eso...de la inmensidad: *Inmensidad, cierto es ...* (lee)". Al

DÁMASO ALONSO PARA NIÑOS

A Carlos Enrique Ruiz,
con mi gran simpatía,
mi gran amor,
mi inmenso deseo por él,
por

Dámaso Alonso
Madrid, 3 de Septiembre, 1986

POEMAS ESCOGIDOS

A Carlos Enrique Ruiz,
con mi inmenso cariño
y deseo para él. Todo
mi amor a él

Dámaso Alonso
Madrid, Septiembre 3, 1986

terminar la lectura, agrega: "Son poemas curiosamente distintos. He tenido durante muchísimo tiempo la idea de que nosotros, en nuestra vida, en nuestra muerte, no tenemos realidad ninguna. Morir, terminar y nada más. Luego me ha venido la idea de la posibilidad de que en la muerte haya una realidad o una falta de realidad. Y tengo esas dos ideas. La posibilidad de no existencia ninguna de realidad mágica o filmica, y que al morir, morimos y terminamos. Y nada, nada... Pero tengo también la idea, la posibilidad de que al morir, morimos y terminamos. Y nada, nada... Pero tengo también la idea, la posibilidad de que al morir exista una fidelidad... una religiosidad. Entonces se me ocurre creer en las dos cosas. Creo intensamente en que la religiosidad no existe, pero también puede existir. Yo me he cambiado. He cambiado mi posición en estos últimos tiempos (ríe...). Me he acercado a la religiosidad, a la religión... estoy comulgando. He comulgado cinco veces, en cinco tardes, desde que yo cambié de idea y estoy manteniendo la religiosidad religiosa".

Tres días después de la primera entrevista, volvemos a casa de los Alonso, por petición de Eulalia. Ella quiere entregarnos un libro suyo, *Raíces bajo el tiempo*, una vez corregido de las casi siempre inevitables erratas de la imprenta. Vuelvo en la compañía de Charry Lara. La expresiva Eulalia nos recibe y al entrar escuchamos un concierto de J.S. Bach que mantiene atento a Dámaso Alonso en su poltrona. La conversación se reanuda, bajo el tema del viaje por Latinoamérica en 1948. Nos muestra fotos testimoniales, tomadas en la camarita del maestro. Son recuerdos que se le agolpan de momentos gratos. Pero no falta la anécdota de algún tropiezo. O la del dramatismo que pudo llevar a un desenlace fatal. Cuenta que estando urgido Dámaso de viajar en la Argentina, de Rosario a Buenos Aires, para cumplir con el compromiso de una conferencia, interrogó afanosamente para poder tener un cupo en un vuelo. Las pesquisas fueron infructuosas. Nadie le dijo de un cupo que había disponible en un hidroavión que pudo conducirle en tiempo oportuno, de no haber sido que al cumplir su itinerario cayó, muriendo todos los ocupantes. Dámaso repite su reflexión sobre la muerte, en análogos términos de la visita anterior: "a estos noventa años que tengo, hace dos o tres años murieron otros de mi edad, y dentro de otros dos o tres, ya otros estaremos muertos".

Otra vez vuelve la atención con jerez semidulce, galletitas, quesos y tortas andaluzas de anís. Las conversaciones van de un tema a otro, bajo esa inmersión fabulosa en una biblioteca privada de once habitaciones, impecablemente ordenada. En una especie de sótano está el sitio de trabajo de Eulalia, quien se encontraba por ese tiempo dedicada a clasificar las publicaciones periódicas y todo tipo de folletos. En cierto momento de la conversación, Dámaso Alonso toma una actitud solemne y dice: "Os voy a hablar... a los dos los quiero mucho, me son muy simpáticos. Vamos a seguir tratándonos de tú a tú..." Brindamos con alegría y con el asombro nuestro. Al despedirnos del todo, nos extendemos abrazos y abundantes expresiones de cariños recíprocos. Dámaso va delante para indicarnos el camino, abre la puerta y nos deja al pie de las escaleras de cemento, en el antejardín de árboles. Señalando las gradas nos pide poner mucho cuidado, pues dice haberse golpeado muchas veces en ellas.

Por último, se queda un instante mirando mi rostro. Y yo siento que la timidez irriga mi piel. Dice, tocándose con la mano derecha su barbilla: "me parece simpática ... esa ... que tú llevas".

La puerta negra de metal se cierra. Vamos por la avenida Alberto Alcocer. El

silencio nos acompaña. El asombro adentro y la reflexión. Dámaso Alonso, todo un "príncipe de las letras". Eulalia Galvarriato, apoyo sublime. Los treinta cuarenta o cincuenta mil libros, creando cada día un mundo de fortaleza que habrá de revertir, allí mismo, en una biblioteca para el servicio ampliado de investigadores, provenientes de todo tipo de naciones. Y en el oído, desde adentro, otros versos del maestro nos acompañan hacia el regreso de los miles y miles de kilómetros:

*"La puerta, franca.
Vino queda y suave.
Ni materia ni espíritu. Traía
una ligera inclinación de nave
y una luz matinal de claro día."*

C.E.R.

LA INVASIÓN DE LAS SIGLAS
(POEMILLA MUY INCOMPLETO)

*A la memoria de Pedro Salinas, a
quien en 1948 oí por primera vez la
troquelación «siglo de siglas».*

USA, URSS.

USA, URSS, OAS, UNESCO;
ONU, ONU, ONU.
TWA, BEA, K. L. M., BOAC
¡RENFE, RENFE, RENFE!

FULASA, CARASA, RULASA,
CAMPASA, CUMPSA, KIMPSA;
FETASA, FITUSA, CARUSA,
¡RENFE, RENFE, RENFE!

¡S. O. S., S. O. S., S. O. S.,
S. O. S., S. O. S., S. O. S.!

Vosotros erais suaves formas:
INRI de procedencia venerable,
S. P. Q. R., de nuestra nobleza heredada.
Vosotros nunca fuisteis invasión.
Hable
al ritmo de las viejas normas
mi corazón,

porque este gris ejército esquelético
siempre avanza
(PETANZA, KUTANZA, FUTRANZA);
frenético
con férreos garfios (TRACA, TRUCA, TROCA)

me oprime,
me sofoca,
siempre inventando, el maldito, para que yo rime:
ARAMA, URUMA, ALIME,
KINDO, KONDA, KUNDE).
Su gélida risa amarilla
brilla
sombria, inédita, marciana.
Quiero gritar y la palabra se me hunde
en la pesadilla
de la mañana.

Legión de monstruos que me agobia,
fríos andamiajes en tropel:
yo querría decir *Madre, amores, novia;*
querría decir *vino, pan, queso, miel.*
¡Qué ansia de gritar
muero, amor, amar!

Y siempre avanza:
USA, URSS, OAS, UNESCO,
KAMPSA, KUMPSA, KIMPSA,
PETANZA, KUTANZA, FUTRANZA...

¡S. O. S., S. O. S., S. O. S.!
Oh, Dios, dime,
¿hasta que yo cese,
de esta balumba
que me oprime,
no descansaré?

¡Oh dulce tumba:
una cruz y un R. I. P.!

Káinaw Alomar

Martin Heidegger, a los diez años de su muerte.

En 1950, con motivo de su 60 aniversario, aparecieron dos homenajes: en el uno (*Anteile*), las colaboraciones de discípulos, amigos, colegas y adversarios (K. Löwith), se concentraban en problemas filosóficos cercanos o derivados de los que había tratado Martin Heidegger. Este homenaje lo cerraba Ernst Jünger con un famoso trabajo sobre el Nihilismo, *Über die Linie*, al que respondió Heidegger más tarde en el homenaje a Ernst Jünger (*Freundschaftliche Begegnungen*, 1955) con ocasión de su 60 aniversario, titulado *Über "Die Linie"*. El "encuentro" entre Heidegger y Jünger fue en esos años de especial significación. Parecía restablecer una continuidad después de la guerra sobre un tema que se hallaba vaga y confusamente latente en los comienzos ideológicos del nacionalsocialismo, pero que éste había arrollado y sofocado: el del Nihilismo. Bajo el título de "nihilismo heroico" lo había desarrollado Ernst Jünger en sus primeros escritos, a uno de los cuales, el de mayor influencia, *El trabajador* (1932), Heidegger había dedicado en el semestre de invierno 1939/40 un seminario especial para docentes universitarios. El encuentro Heidegger-Jünger retomaba y actualizaba un tema que había de ser central en el pensamiento heideggeriano, y que en aquellos años sólo pocos percibieron en su dimensión: el de la técnica y su relación con el Nihilismo. La crítica a la técnica, que desarrolló ampliamente Friedrich Georg Jünger en su libro *La perfección de la técnica* (concluido en 1940, publicado en 1946) y que complementó casi hasta la exhaustividad Friedrich Wagner, suscitado por Heidegger, en su libro *La ciencia y el mundo en peligro. Una sociología del saber de la física atómica*, de 1964, se consideró, mal entendida, como un elemento típicamente conservador del pensamiento heideggeriano y como algo de lo mucho insostenible y arcaico que Heidegger sostenía. No ha de sorprender entonces que un germanista alsaciano, Robert Minder, tardío descubridor de la sociología, insinuara en varios escritos desde 1958 hasta 1966 ("Heidegger y Hebel o el lenguaje de Messkirch", en *Dichter in der Gesellschaft*, 1966) que este conservatismo, arraigado en su fidelidad a su ciudad natal, había favorecido ideológicamente la adhesión de Heidegger al nacionalsocialismo. La crítica de Minder a Heidegger, curiosa porque el germanista le reprocha a Heidegger "el lenguaje de Messkirch" y no repara que el suyo es el más empolvado lenguaje decimonónico, y la reactualización del tema del Nihilismo y de la técnica, con sus consecuencias posteriores, son testimonio, en parte, de que el pensamiento de Heidegger fue un pensamiento eminentemente político, tan político como el de Hegel, quien fue, junto con los presocráticos y con filósofos igualmente políticos como Platón y Aristóteles, uno de sus más permanentes interlocutores. Político en qué sentido?. En uno múltiple, del que da muestra el otro homenaje aparecido en ese mismo año y con igual ocasión: *La influencia de Martín Heidegger en las ciencias*. Amigos, discípulos - entre ellos el argentino Carlos Astrada, co-organizador del homenaje - y colegas ponen de presente la influencia

*Conferencia pronunciada en Octubre de 1986 en la sede de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Caldas por invitación conjunta con la Universidad Nacional, Seccional Manizales.

Martin Heidegger



Heidegger (derecha) y Augstein. Fuente: Revista de Occidente N° 14 (1976)

renovadora del pensamiento heideggeriano en la ciencia literaria, en la psiquiatría, en la psicología, en la historia del arte, y ya Erik Wolf había demostrado en el otro homenaje la influencia de Heidegger en la filosofía del derecho y en la filología clásica. Después de 1950, la atracción que ejerció el pensamiento de Heidegger hacía recordar aquellas frases celosas con las que Rudolf Haym conjuraba en sus *Lecciones sobre Hegel y su tiempo*, de 1857, la época no lejana "en la que la ciencia entera se nutría de la rica mesa de la sabiduría hegeliana, en la que todas las facultades hacían cola ante la facultad de filosofía para asimilar algo al menos de la alta inspección de lo absoluto y de la omniflexibilidad de la famosa dialéctica, en la que se era hegeliano o un idiota, un retrasado y un despreciable empírico..." (*Hegel und seine Zeit, Berlin, 1857, p. 4*). Directamente, Heidegger no dominaba, como lo decía Haym de Hegel, la política, pero lo hacía involuntariamente de manera indirecta. Nadie hacía antesala a Heidegger, pero un físico atómico como Carl Friedrich von Weizsäcker y el mismo Werner Heisenberg intentaron referir los fenómenos de sus ciencias a la problemática esbozada o desarrollada por Heidegger, a la que designa lo *ontológico* (Weizsäcker) y la "nada" (Heisenberg). Y si la técnica y la física atómica, no son en la actualidad ciencias de supremas consecuencias políticas, ¿qué es entonces política?

Pero no solamente en este sentido evidentemente limitado, por decisivo que sea, es el pensamiento de Heidegger eminentemente político.

En 1958 se inició la discusión "politológica" con el pensamiento de Heidegger: Christian Graf von Krockow lo asoció en su trabajo. *La decisión* con Ernst Jünger y Carl Schmitt, el ambiguo y penetrante teórico del Estado, quien antes del acceso de Hitler al poder había escrito la más lúcida advertencia sobre la figura del dictador, y quien después acuñó la fórmula famosa "el Führer hace el derecho". En 1965 apareció el trabajo de Alexander Schwann, *Filosofía política en el pensamiento de Heidegger*. Un año antes, Theodor W. Adorno, quien detestaba las generalidades y vaguedades de Ortega y Gasset, cometió una "orteguiana" contra Heidegger, *Jerga de la autenticidad*, en la que voluntaria o inconscientemente la achacaba a quien le hacía sombra lo que había meditado el inofensivo y benévolo Gabriel Marcel, réplica existencial francesa del racionalista Alain. Con mayor o menor diferenciación, todos partían de un hecho insuficientemente iluminado y considerado además dentro del esquematismo leninista de Georg Lukács, cuyo libro *La destrucción de la razón*, de 1953, abundaba, sin saberlo, en los argumentos del británico Rohan D'Obuttler, todo un burgués capitalista, en cuyo libro *Las raíces ideológicas del nacionalsocialismo* (1942), encontraba una relación causal entre Lutero, la filosofía del idealismo alemán y el nacionalsocialismo. El pensamiento de Heidegger se encontraba para ellos en esta tradición. Su "filosofía", pues, conducía necesariamente al nacionalsocialismo.

Es comprensible que el choque tremendo que produjeron tras la guerra el espectáculo bárbaro -"civilizadamente bárbaro"- de los campos de concentración y de la locura colectiva del pueblo de los "poetas y pensadores" haya inducido a buscar en la tradición filosófica alemana las causas de semejantes excesos. Pero lo comprensible no es de por sí plausible. La "banalidad del mal" llamó Hannah Arendt a Eichmann, y Hermann Broch apuntó en sus ensayos "Observaciones sobre el problema de lo cursi" (1950), "El mal en el sistema de valores del arte" (1933) y en sus estudios póstumos sobre "la historia de las masas" que existe una relación entre el mal o lo malo, la cursilería y el fascismo. En vista del arte fascista y nacionalsocialista, de las

personalidades de un Eichmann y de Hitler, cómo negar completamente la tesis de Broch y Arendt, víctimas de esa relación que también observó Walter Benjamin en el epílogo de su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1936) ?. Lo cursi no fué exclusivo de Alemania, y la cursilería del emperador Guillermo, del filólogo clásico Ulrich von Wilamovitz-Moellendorf, no es menor que la de la Viena que describió el ya citado Broch, o la del Conde de Gobineau, teórico del racismo, o la de Maurice Barrés y sus antecesores menos conocidos, pero igualmente fanáticos [cuya obra ha investigado el historiador judío-francés Zeev Sternhell en su libro *La droite révolutionnaire. 1885-1914. Les origines françaises du fascisme* (1978). Y las *Reflexiones sobre la violencia* (1907)] y las *Ilusiones del progreso* (1908) de G. Sorel, no constituyen acaso una especial cursilería, la de la mezcla patética y confusa del pensamiento de Marx, de Nietzsche y de Bergson, que él degrada a simple gesto teatral? Cursilería fue en la Grand Nation el influyente panfletario mediocre Louis Veillot, fanático católico e inspirador de Donoso Cortés, quien llevó la inspiración francesa al extremo ibero-místico de considerar como tarea de la política el restablecimiento del reino de Dios antes de lo que él llamaba la "rebelión de Adán", interpretado como el "primer revolucionario de la historia". Es simplemente inexacto colocar el pensamiento de Heidegger en esta tradición, que conduce lógicamente al irracionalismo autoritario, presupuesto de su sistematización técnica, esto es, el fascismo, el nacionalsocialismo y sus derivados, esto es, sus reflejos hispánicos.

Pero sería igualmente inexacto desconocer el condicionamiento histórico de Heidegger, es decir, el hecho de que él fue formado y acuñado por el nacionalismo, más exactamente, chauvinismo, implícito y necesariamente concomitante de los Estados nacionales. No es difícil rastrear sus huellas en muchos de sus escritos, en el lenguaje mismo. El lector de muchos de sus escritos reconocerá hábitos del lenguaje específicamente "germanos", que hoy suenan a engolados, a "casticismo" teutón decimonónico. Pero ese lector ibérico, podría juzgar con la misma medida la prosa tempranamente senil y castiza de Azorín, o la castizamente lexicográfica de Max Aub ?. Mientras Azorín y Max Aub, Unamuno y Ortega y Gasset se hunden y gozan las variedades castizas, que ellos y sus apologetas llaman estilo, mientras un Julián Ríos coquetea con el diccionario o los diccionarios, para "épater le bourgeois"... todavía, Heidegger, fenomenólogo, parte de ese lenguaje para desde él y con él romper los límites que él le impone. Lo que hizo Heidegger con su lengua tiene su equivalencia con su experiencia política. Su pasajera adhesión al nacionalsocialismo no fue solamente el error de un "apolítico", como suele asegurarse. Fue una experiencia política necesaria e inevitable no sólo por razones biográficas, es decir, fue la experiencia alemana del contexto europeo de la banalidad del mal, y como tal fue un capítulo esencial en su pensamiento radical: la experiencia del nihilismo y de su marco metafísico. Sin esa experiencia y sin ese error, es seguro que el pensamiento de Heidegger hubiera tomado otro giro.

Efectivamente, poco después de su renuncia como Rector de la Universidad de Friburgo, Heidegger inició en sus cursos una a veces velada a veces muy clara crítica al Nacionalsocialismo. Y en esa crítica fue profundizando y ampliando sus tesis sobre el fin de la metafísica, al que corresponde totalitarismo. Es cierto que la crítica al nacionalsocialismo aparece ambigua a primera vista. En su curso del semestre de verano de 1935, *Introducción a la metafísica*, mencionó "la grandeza interior del nacionalsocialismo", y la publicación de ese curso-sin

modificación alguna - en 1953, dió ocasión a Jürgen Habermas para publicar una reseña indignada, de la que parecía deducirse que Heidegger no se había retractado, que seguía fiel al nacionalsocialismo. En vez de buscar el contexto y las condiciones bajo las cuales Heidegger dictó sus cursos después de su renuncia al rectorado, Habermas pasó por alto la misma ambigüedad en la que se encontraba la frase. La lectura de otros cursos de esos años, como los cursos sobre Hölderlin (*Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"*, 1934/35, *Hölderlins Hymne "Der Ister"*, 1942, y *Hölderlins Hymne "Andenken"*, 1941), por ejemplo, ponen en evidencia que los reconocimientos del valor del nacionalsocialismo o bien eran irónicos o estaban dictados por una astucia lúdica de Heidegger que sabía que sus cursos estaban vigilados por espías nazis o simplemente por estudiantes fanáticos. Pero la crítica que sigue a muchos de esos reconocimientos y sobre todo la crítica a slogans y figuras universitarias que habían creado esos slogans nazis es abierta y aniquilante. Y muchas de esas críticas se refieren a la concepción de la política de entonces y a conceptos políticos singulares de esos años. En el curso sobre el himno de Hölderlin "Der Ister", por ejemplo, en el que continúa y explicita la interpretación de un famoso pasaje de la *Antígona* de Sófocles hecha en el curso de la *Introducción a la metafísica*, Heidegger se refiere a la *polis* y a la política, pero también a interpretaciones superficiales de la *polis* griega que podían servir - y sirvieron - a la glorificación oportunista de la concepción nacionalsocialista del Estado. Heidegger contrapone la concepción griega de la *polis* a la concepción o, más exactamente, interpretación "filológica" del concepto. Y dice que "apenas se puede leer hoy un libro... sobre los griegos en el que no se tropiece por doquier con la aseveración de que entre los griegos "todo" estaba "políticamente" determinado. En casi todos los "resultados de la investigación" aparecen los griegos como los más puros nacionalsocialistas.

Este excesivo fervor de los especialistas parece no percibir que con ello no le prestan servicio alguno al nacionalsocialismo en su peculiaridad histórica, que él no necesita. Estos fervorosos descubren ahora por doquier lo "político", y los eruditos del siglo pasado que como cuidadosos trabajadores de taller crearon primeramente texto y crearon ediciones (de los griegos, R.G.G.), aparecen ante estos 'novísimos descubridores' como necios". La crítica a los filólogos clásicos alemanes que se sometieron oportunistamente a las exigencias del nacionalsocialismo se convierte sutilmente en una crítica aniquilante al nacionalsocialismo, pues estos 'novísimos descubridores', estos oportunistas, no saben lo que fue Grecia, y consecuentemente le prestan un pobre servicio al nacionalsocialismo, ya que lo comparan tácitamente con ella, lo cual no necesita el movimiento...históricamente único. La elucidación que sigue de lo que es *polis* en el pensamiento griego y en Sófocles, especialmente en la *Antígona*, no solamente corrobora esta crítica, sino que le da ocasión para describir el concepto de *polis* a partir de los textos de Sófocles, particularmente del de *Antígona*, y reintegrarlo a su acepción originaria de *polis* como hogar humano.

El "retorno" al origen y el filosofar con textos ha dado origen a curiosos reproches: el de arcaísmo, hecho por los popperianos alemanes como Hans Albert, por no hablar de la arrogante necedad provinciana del ya citado Robert Minder, y el de que filosofa a partir de textos, que le hizo Jaspers en esos curiosos apuntes sobre su relación con Heidegger y que son la expresión de un irritado e inconfeso complejo de inferioridad (*Notizen über Martin Heidegger*), editadas por Hans Saner, 1978). Lo que no parecen tener en cuenta los críticos revolucionarios del "retorno al origen" es que en ese "retorno" no

se trata de una "restauración", sino de una redeterminación, redescipción de algo que ha sido sofocado y deformado por inercias o intereses determinados, por la rutina del ejercicio científico. El "retorno al origen" es más bien una exigencia revolucionaria, pues se trata de activar, recuperar, redescibir, despejar una fuerza histórica determinante, de redescubrir y con ello romper con esa continuidad de la historia ("continuum de la historia" lo llamaba Walter Benjamin), que según Hegel no está presidida por el Absoluto sino por la mediocridad: "Lo mediocre - dijo en los cursos que sus discípulos recogieron bajo el título equívoco de *Sistema de la filosofía* - dura y gobierna por fin al mundo. También tiene pensamientos esta mediocridad, se arrellana con ellos en el mundo existente, anula la vitalidad espiritual, la convierte en mero hábito, y así sigue". Es claro que el "retorno al origen" no significa una supresión de lo acontecido en busca de algo que fue más puro, más auténtico, más cabal o como se quiera. En la "Introducción" (1949) a la lección *Qué es metafísica* (1929), y que se titula precisamente "El retorno al fundamento de la metafísica" da Heidegger un ejemplo de lo que entiende él por tal retorno: examina allí el significado de ser en los griegos (*einai*), lo contrapone a las traducciones y concepciones que se han dado de la palabra, y pone de presente que esas traducciones e interpretaciones han preparado la mayor insensatez que ha habido hasta ahora en la historia del pensamiento y que aún domina. Y luego, al interpretar la palabra *einai*, descubre contextos que se pasaron por alto, concretamente el de la relación de tiempo y ser. Pero este redescubrimiento de lo que se pasó por alto, esta exploración de lo que no se vió o de lo que sofocó la historia del pensamiento no hace olvidar que dicho descubrimiento no es arqueología, que Heidegger recurre a él (y la traducción correcta del título de la citada "Introducción" sería "recurso", si la palabra no tuviera en castellano la significación de acudir) desde su posición presente y tras el conocimiento del pensamiento pasado y de lo que se olvidó en él.

El recurso, el retorno al origen, es pues un nuevo comienzo, y es un nuevo comienzo radical en el sentido primario del término, esto es, de raíz, que Heidegger emplea en dicha introducción. Jaspers entendía de otra manera el trabajo filosófico, de ahí el reproche que le hace a Heidegger. Sin embargo, para Jaspers y los filósofos del "hombre de carne y hueso", el problema que se planteó Heidegger y que es necesariamente anterior a cualquier problema "existencial" o "vital", no podía ser elaborado o esbozado radicalmente fuera de la tradición filosófica que se conserva en los textos. Cómo desencubrir, por ejemplo, la relación entre ser y tiempo a base del "sentimiento trágico de la vida" o de la tipología de las visiones del mundo o de las situaciones límites como la enfermedad, cuando han sido precisamente estas concepciones, fundadas en textos por lo demás, las que entre otras más patentizan ese olvido, esos contextos desencubiertos por Heidegger en los textos?

El reproche de "arcaísmo", hecho también para explicar su adhesión al nacionalsocialismo [Minder lo "demuestra" en el artículo citado, otros menos famosos como el periodista Paul Hühnerfeld, asocian el "retorno al origen" de manera primitiva con la ideología pre- y pro-nazi de "la sangre y el terruño"] y de su filosofar ajeno a la vida, desconocedor del mundo, esto es, de su filosofar sobre textos, se contradicen al parecer, pero en realidad se complementan. Como todo reproche dogmático, el de "arcaísmo" y su correspondiente afición a las fuerzas irracionales de "la sangre y el terruño" no contradice el otro reproche dogmático de Jaspers, pues si "la sangre y el terruño" no son vida, aunque sólo parte de la vida, qué es vida?. Los dos reproches se complementan, más profundamente de lo que parece, en el hecho de que ellos desechan,

conciente o inconcientemente, el significado y las posibilidades vitales, existenciales, intelectuales, políticas e históricas que deparan los textos. Como cualquier marxista-leninista-vulgar, Jaspers y un Minder o un Huhnerfeld o un Adorno, reprochan a Heidegger el que no pensó como ellos pensaron que debiera habido pensar, es decir, le reprochan que él haya sabido leer, y no sólo ellos lo hacen, sino también los especialistas en lingüísticas. A diferencia de un Lukács, quien en un tardío trabajo sobre *Ser y Tiempo* ("Heidegger redivivus", 1951) demostró que para él los únicos textos eran los del Marx-Engels-Lenin de turno y la única lectura la que obedecía a la ocasión del Partido, que, pues, había textos "sagrados", para Heidegger no había textos sagrados, es decir, consagrados. Por paradójico que parezca, éste es el presupuesto primario de cualquier "filología", entendida como "amor al texto", como acercamiento apasionado y a la vez desprevenido a lo "originario" que en la "filología" no es otra cosa que el texto, no lo que se ha construido sobre él. Con ese arte de la lectura, con su "hermenéutica", Heidegger supo desentrañar en los textos - filosóficos y poéticos - y hacer que dijeran lo que estaba latente en ellos y que los "filólogos" profesionales habían pasado por alto o habían sustituido con especulaciones o con opiniones "consagradas". A ese arte de la lectura, deben suscitaciones renovadoras el filólogo clásico Karl Reinhardt, el "romanista" Hugo Friedrich (con su libro *Montaigne*, 1949; claras huellas de Heidegger se perciben en su obra *La estructura de la lírica moderna*, 1956, en modo alguno superada por la inflación terminológica de los formalistas de moda) y el germanista y teórico de la literatura Emil Staiger, cuyo libro *Conceptos fundamentales de poética* (1951: 2a. ed.) no ha sido suficientemente explotado por la sociología de la literatura.

El arte de la lectura de Heidegger tiene sus antecedentes y condicionamientos filosóficos en la fenomenología husserliana. Consiste en el arte de preguntar al texto. "En la pregunta se encuentra ya la mitad de la respuesta", escribió el husserliano Hans Lipps. Al planteamiento o punto de partida heideggeriano, a su manera de leer e interpretar un texto, se lo suele llamar "hermenéutica", y Heidegger mismo dió ocasión a tal designación al hablar del "círculo hermenéutico". Pero una descripción de la hermenéutica heideggeriana resulta insuficiente si no se tiene en cuenta un elemento esencial y que no es transmisible plenamente por escrito: es una variación naturalmente propia de lo que los fenomenólogos y ante todo Husserl llamaban con algo de patetismo la "contemplación fenomenológica" ("phänomenologische Schau") y que al parecer sólo se aprendía directamente en el ejercicio con el maestro. Tal visión o contemplación era más que "ir a las cosas mismas", la "epojé" o la puesta entre paréntesis y también más y algo diferente de lo que cabría llamar "estilo del pensar" o "formas del pensamiento". Pues el procedimiento estaba alimentado por un ethos filosófico que Husserl llamó "radicalidad" ("ciencia de lo radical" dijo de la filosofía, como debe ser, Husserl en su famoso artículo *Filosofía como ciencia rigurosa* de 1911) y esto en un doble sentido de la palabra: como incondicional y como busca de la raíz, para Husserl, de la realidad. Este ethos no era ni podía ser transmitido de manera adecuada por escrito. En cuanto ethos era inseparable de la personalidad del maestro, y el contexto o relación de procedimiento formal y ethos filosófico sólo era susceptible de aprender en la actividad misma del maestro. Heidegger recibió de Husserl esta actitud "radical". Pero en él, la "radicalidad" iba acompañada de una relación frente al lenguaje de la que carecía Husserl, pese a que sus *Investigaciones lógicas* (1911) profundizan y plantean muchos problemas del lenguaje (como "significación y expresión"). La relación de Heidegger con el lenguaje es una relación "poética", en el doble sentido que se puede dar a esta

palabra griega castellanizada, pero que es concomitante: en el sentido de "creación" y en el propio de "poesía". Mientras Husserl carecía del más ínfimo sentido del arte, Heidegger lo poseyó en grado sumo. Su relación con el lenguaje tenía además la radicalidad que tiene la relación del poeta - del gran poeta, sería necesario agregar - con el lenguaje. Pero sería falso - y extraño a Heidegger - asegurar que a diferencia de los grandes filósofos de la tradición, desde Aristóteles, pasando por Kant y Leibniz hasta los neokantianos y Husserl, Heidegger descubrió la dimensión poética de la filosofía. Pues así como su radicalidad "revolucionó" (en el sentido que dió él al fenómeno: "Lo esencial de un revolucionario no es la transformación violenta, sino que él hace patente, interpreta, piensa y considera lo decisivo en la transformación", dijo en uno de sus cursos sobre *La voluntad de poder* de Nietzsche, de 1936/37) los conceptos tradicionales del pensamiento, así también revolucionó la noción de poesía.

Esa "revolución" puede considerarse problemática si se cree que su valoración de la poesía de Hölderlin como "la esencia de la poesía" (en "Hölderlin y la esencia de la poesía", 1936) constituye una reducción de la historia del género a un poeta alemán, es decir, una reducción nacionalista (que Heidegger rechaza para su interpretación ya al comienzo de la conferencia). Esa "revolución" de la noción de "poesía" con el ejemplo de Hölderlin tiende a desentrañar la relación entre lenguaje y silencio, más concretamente, entre poesía y silencio, que más tarde y bajo su suscitación múltiple Paul Celan, uno de los más grandes poetas alemanes de este siglo, convirtió en sustancia de su poética. Poesía y silencio, pensamiento y "senderos cerrados del bosque": los dos tienen de común el signo de interrogación que pone la radicalidad de la pregunta a lo que ha seguido un camino, el de la mediocridad, para decirlo con Hegel, y en cuanto tal, es decir, en cuanto poesía y pensamiento son atónitos, recuperan la fuerza que tuvo la filosofía entre los griegos, el origen de la filosofía, esto es "la sorpresa".

"Sorpresa" es, como tanto vocablo castellano, insuficiente para designar la actitud inquisitiva y consecuentemente abierta de los vocablos *thaumazein* y *Erstaunen*. Pero esta insuficiencia del castellano para designar vocablos filosóficos del griego y del alemán, de las lenguas de los grandes filósofos, no puede justificarse, ex contrario, con "boutades" como las que circularon sobre Kant, esto es, que muchos alemanes lo entendieron tan sólo cuando la leyeron en la traducción castellana o como la observación evidente de que el lenguaje de Heidegger está profundamente arraigado en el alemán. La insuficiencia del castellano descansa simplemente en una doble pobreza de su tradición cultural: la ausencia completa de la Antigüedad clásica como elemento sustancial de la cultura y la ausencia de pensamiento filosófico autónomo. En cambio, Heidegger se formó en un mundo cultural en el que su conciencia de país cultural se fundaba precisamente en la asimilación y reactualización, también idealización de la Antigüedad clásica, en especial de Grecia, y en el que esa "fusión" greco-germana, había fomentado la titánica creatividad del idealismo. Esta tradición greco-germana que no nutrió a Husserl, ni a Cohen, pero que era una evidencia para un Paul Natorp, para Nicolai Hartmann, emerge en Heidegger de manera singular. A diferencia de los filólogos clásicos alemanes, para quienes la Antigüedad griega y en especial la lengua griega y la latina eran lenguas muertas y culturas venerables, para Heidegger eran la lengua griega y el pensamiento clásico un interlocutor presente, no objeto de investigación, sino un ser vivo. Pero esa presencia y esa vida actual no lo privaban a él de sus peculiaridades antiguas. Su presencia y su vida actual

provenían de la ya citada "fusión" greco-germana, en especial de Hölderlin y de su relación no filológica sino, si se quiere, , existencial con los griegos. Es decir, la perennidad del mundo griego, su presencia y su antigüedad a la vez, tenían en Heidegger un origen poético, Hölderlin. Pero el mundo que se abre con la mención de Hölderlin, de las interpretaciones heideggerianas de Hölderlin, conduce a una reflexión compleja sobre Hölderlin y Heidegger, que exige un conocimiento de Hölderlin inexistente considerablemente en los países de lengua española. Y exige no sólo un conocimiento de Hölderlin, sino de su recuperación o redescubrimiento en el siglo XX en el llamado Círculo de George. Y con ello se abre también el tema sobre la situación histórico-cultural, sobre la ubicación de Heidegger en la red paradójica y contradictoria de la cultura alemana de los años que antecedieron y que siguieron al negro paréntesis del nacionalsocialismo, esto es, de los nexos subterráneos entre un Heidegger y un Walter Benjamin, entre el izquierdista W. Benjamin y el justificador jurídico de Hitler, Carl Schmitt, entre Adorno y el Círculo George, entre Adorno y Heidegger (Hermann Mörchen, discípulo de Husserl y colaborador de su famoso Anuario, dedicó a esta relación un trabajo bajo el título *Poder y dominio*, 1980)

Sería empero demasiado ingenuo suponer que este tema tiene simple interés histórico y en especial para la cultura alemana. Las modas del estructuralismo, del marxismo-leninismo, de la filosofía analítica (modas en los países de lengua española), es decir, corrientes que en Europa acompañaron ideológicamente el olvido conciente y oportuno de los contextos europeos de las diversas formas del fascismo, reprimieron la consideración histórica de los fenómenos políticos a los que habían contribuido de diversa manera y en diversa medida todos los países europeos. Cuando se habla de Bergson - o se hablaba de él -se callaba lo que él suscitó en Georges Sorel y en el inglés Thomas Ernst Hulme, esto es, un pensamiento profascista, que se plenifica en el español Ramiro de Maeztu, influido decisivamente por Hulme. Y cuando se habla del libro (inicialmente una conferencia) de Husserl sobre *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (1935) se olvida explicar el significado políticamente ambiguo (austro-ambiguo, como el austrofascismo de O. Spann) de la asociación vienesa que lo invitó a dictar esa conferencia. La represión de la consideración histórica por estas corrientes enturbia la aclaración de esa época, que no fue solamente una época europea, sino una época histórico-universal. Los dogmáticos progresistas - una muy corriente contradictio in adjectio - suelen recaer en la falta que reprochan a los dogmáticos "reaccionarios" como Carl Schmitt, esto es, en considerar a los que no piensan como ellos como insensatos. Para los seguidores de Wittgenstein, la frase de Hegel en el prólogo a su *Filosofía del derecho*, esto es, "lo que es racional, eso es real; y lo que es real, eso es racional" es una insensatez lógica o del lenguaje. No se percatan o no se quieren percatar de que la frase no es una simple frase, sino (basta leer el prólogo) un resumen-lema, que pese al "análisis" aniquilante [es el caballito de batalla de los cortos de espíritu, los que menciona el refrán: "lo que natura no da Salamanca no lo presta, al que es tonto de nación la tinta se le indigesta" y que se enfilan bajo la bandera de Wittgenstein, para su deshonor] no logró convencer de la insensatez de Hegel, su "enemigo", esto es, el que filosofaba con y desde la historia. Hegel fue además, como lo ha puesto de presente Joachim Ritter, el "teórico de la Revolución francesa", no en el sentido de que la preparó ideológicamente (lo que sería insensato decir), sino en el de que él sacó teóricamente las consecuencias de esa Revolución. En su *Fenomenología del Espíritu* (1807) descubrió Hegel la ambigüedad de esa revolución con la que se inició el

capitalismo y, como su consecuencia, la unificación del mundo. Por eso, la red de relaciones complejas de la época de Heidegger y Heidegger mismo no es un capítulo que sólo interesa a la cultura alemana o a sus historiadores. Pues el pensamiento de Heidegger, con toda su complejidad y todo su laberinto político, no es solamente una crítica de esas consecuencias, y una crítica radical que pone en tela de juicio tanto el capitalismo, como el socialismo, como el liberalismo, sino parte de esas consecuencias. Es decir, porque Heidegger es un factor o producto de esas consecuencias, porque constituyen un elemento de su pensamiento; por eso puede su crítica radical abrir un camino no de su superación, pero sí al menos de conocimiento, de intelección de esas consecuencias, de iluminación de los callejones sin salida a los que ellas llevan.

Pero esta comprobación y esta esperanza pueden despertar la impresión de que la "filosofía" continúa ignorando el mundo actual y lanzando llamados más o menos patéticos en un momento en el que los Estados industriales luchan con sobriedad y precisión por la supremacía de las nuevas tecnologías, en las que ellos fundan y fundamentan su supervivencia. Ya antes de semejante desarrollo de las computadoras y de la electrónica se había exigido de la filosofía su acomodación a las nuevas realidades determinadas por la física y las matemáticas. A partir de semejante exigencia de acomodación, de reconocimiento de que la filosofía había dejado de ser la reina de las ciencias, se juzgaba y se juzga como "meramente" poético el modo como Heidegger expresaba su pensamiento en escritos como *De la experiencia del pensar* (1954) o *El camino del campo* (1953). Efectivamente, en el primero de estos escritos Heidegger observa la forma externa del poema, pero el "poema" contiene pensamientos como los que se refieren a los tres peligros del pensar que por el estilo de su formulación y por su contenido podrían recordar a muchos de los que recogió Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus* (1921) ("No cómo es el mundo es lo místico, sino que es el mundo" es lo místico). Y quién ha reprochado a Wittgenstein como meramente poética esta frase, entre una de tantas más, de sus Diarios de 1914-16: "Las palabras son como la piel en una agua profunda"? La cuestión de si el pensamiento de Heidegger es "mera" poesía o no - y que supone una consideración peyorativa de la poesía - es, lo mismo que la exigencia de que la filosofía se acomode a las ciencias dominantes en el momento, no es una cuestión de actualidad, es decir, determinada por el hecho de que dichas ciencias dominan la vida, sino una cuestión de pretensión y poder, de reducción, en el doble sentido de la palabra. Se reduce al rebelde, y ello supone que todo se reduce a la técnica, a la física, a las matemáticas, a los computadores, a la economía, etc. Si por este medio de presión y dogmatismo se ha destronado a la filosofía, qué fuerza de convicción tienen estas pretensiones?. Y si el rebelde es además "poeta", cómo tomarlo en serio siquiera?. La explotación de la juventud por las "sectas", la afición a la droga, el nuevo irracionalismo o los nuevos irracionalismos como "el Sendero Luminoso" o la "Filosofía o Teología de la Liberación" son manifestaciones de protesta insuficientemente articulada contra estas reducciones, contra la supresión del pensamiento, contra la mecanización de la vida... contra la continuación de la mecanización del genocidio de los nazis con otros medios y bajo otras máscaras. Son protestas contra la agresión dogmática de esas ciencias, cuyo principio de dominar la naturaleza se convirtió en un fervor de aniquilarla. Oppenheimer, von Weizsäcker, Heisenberg lo advirtieron. Y por el camino de sus ciencias de la reducción dominadora ellos llegaron a la "filosofía", al "pensamiento".

"Si en el pensamiento hubiera contendores y no meros adversarios, entonces la situación del pensamiento sería más favorable", escribió el "poeta" Heidegger en su "poema" *De la experiencia del pensar*. Si así fuera, entonces se realizaría lo que nostálgicamente expresó Hölderlin en la estrofa de un poema que Heidegger colocó como lema para su trabajo sobre *Hölderlin y la esencia de la poesía*, y que dice:

*Mucho ha vivido el hombre,
muchas son los celestes que ha nombrado
desde que somos un diálogo
y podemos oír los unos de los otros.*

El difícil amor entre los hombres, la decidida pasión por la verdad que permita al fin su logro, la insobornable transparencia de la inteligencia, del pensamiento: nada de estos menesteres ha desplazado ni menos aún satisfecho el reinado de la tecnología, de los computadores, de la electrónica, de los intentos de supremacía atómica y bélica.

A los diez años de su muerte, Heidegger no es aún una figura histórica del pensamiento, pese a que en su patria ha tenido el destino de figuras ya históricas de la filosofía de este siglo como Theodor W. Adorno o Karl Jaspers, como Nicolai Hartmann o Max Horkheimer, como Lukács o Gabriel Marcel. Pero su pensamiento ya no ejerce la misma fascinación que tuvo en la primera mitad de este siglo y todavía en los años sesenta. Ello se debe en parte al lenguaje de sus escritos que delata el cuño de una época del pensamiento hoy cada vez más lejana, esto es, el siglo XIX. En parte también se debe a que las actuales tendencias de la filosofía alemana, como la filosofía analítica, el racionalismo popperiano, la asimilación del "posestructuralismo" por la versión peculiar del marxismo de Jürgen Habermas, y la reacción a un exceso de "teoría" con el que se quiso equilibrar lo que se llamó en los años últimos de la década revolucionaria "déficit" de teoría, no favorecen, sino al contrario, inhiben expresamente todo pensamiento radical. No planteamiento de problemas, sino solución equilibrada de problemas, no crítica de posiciones sino registro y asimilación de corrientes, no selección, sino acumulación es lo que determina la ocupación con la filosofía, en una palabra, la escena de la filosofía se ha "burocratizado"; y burocratización no es solamente la indiferencia crítica, sino la simple provocación ingeniosa y pretenciosa como las especulaciones de Foucault y Derrida, o los "análisis" de los angloanalíticos, o el acento paradójicamente totalizador que se pone en la filosofía práctica. No es improbable que a Heidegger ocurra, tras algunos años de distancia, lo que ocurrió a Hegel, esto es, que pasadas las modas, las reducciones de la filosofía y del pensamiento a exigencias inmediatas, a un conformismo con el que se quiere salvar a la filosofía de su presunta incapacidad de "consolar" y "guiar" a un amplio público lector, demócrata o comunista; que tras estos años, pues, haya una reprise de Marx que se burle de que Heidegger fue tratado "como a un perro muerto" (según decía el hegeliano de su maestro), y compruebe que Heidegger no solamente padeció, conoció, inquirió, iluminó la época moderna y su largo ciclo, sino que enseñó a pensar, a buscar la verdad con pasión, esto es, radicalmente, y por consiguiente, originariamente; y que no solamente lo enseñó en sus escritos, sino que demostró con su vida que pensar es un riesgo, el del error, una plenitud, la de la libertad, y un desafío, el de la individualidad que junto con el riesgo y la plenitud implica el castigo social del aislamiento, es decir, de la soledad. Pero habría pensamiento sin soledad?. Sartre, el solidario con la

humanidad y anti-individualista, pero también el filósofo y el poeta Sartre dijo: "El infierno son los otros". Una biografía de Heidegger lleva el título de una línea del "poema" *De la experiencia del pensar*: "Avanzar hacia una estrella". El camino y la exigente meta suponen y piden la soledad y sus riesgos, la radicalidad de la veracidad y los castigos sutiles de la soledad. Pero ¿qué sería la sociedad sin esos solitarios? Efectivamente, un infierno.

*Diálogo de «Spiegel» con Martin Heidegger el 23 de septiembre de 1966**

© Copyright by «Der Spiegel», 1976

"SOLO UN DIOS PUEDE SALVARNOS TODAVIA"

SPIEGEL: Comprobamos de nuevo y como siempre que algunos sucesos de su vida, que no han sido aclarados, oscurecen un poco su obra filosófica.

HEIDEGGER: ¿Se refiere a mil novecientos treinta y tres?

SPIEGEL: Sí, antes y después. Queremos hacerle esta pregunta dentro de un gran contexto y, de aquí, llegar a ciertas otras que nos parecen importantes, tal como ésta: ¿Qué posibilidad hay de que la Filosofía pueda influenciar la realidad y, también, la realidad política?

HEIDEGGER: ¿Cómo podrá responder a problemas tan importantes? Ante todo, debo decirle que durante mi rectorado no actué políticamente en ninguna forma. En el semestre del invierno de 1932/33, tuve unas vacaciones y, la mayor parte del tiempo, las pasé allá arriba en mi cabaña.

SPIEGEL: ¿Cómo llegó a ser rector de la Universidad de Friburgo?

HEIDEGGER: En diciembre de 1932 fue elegido rector mi vecino, el catedrático de Anatomía von Möllendorf. La toma de posesión de los nuevos rectores de esta Universidad, se hacía el 15 de abril. Durante el semestre del invierno de 1932/33, hablamos a menudo no sólo de la situación política sino, especialmente, sobre las Universidades y, también, de la situación, sin perspectiva en parte, de los estudiantes. Mi juicio lo expresé así: por lo que podía apreciar, quedaba una posibilidad con las fuerzas constructivas, que realmente aún estaban vivas, para hacerse con su desarrollo en ciernes.

SPIEGEL: ¿Veía una conexión entre la situación de la Universidad alemana en general y la situación política en Alemania?

HEIDEGGER: Seguí los acontecimientos políticos entre enero y marzo de 1933 y conversé sobre ellos,

ocasionalmente, con mis jóvenes colegas. Pero, mi trabajo, se orientaba hacia una amplia interpretación del pensamiento presocrático. Volví a Friburgo a comienzos del semestre de verano. Mientras tanto, el profesor von Möllendorf había asumido el cargo de rector, el 16 de abril. Apenas dos semanas después fue destituido de este cargo, por el entonces ministro de Cultos e Instrucción Pública de Baden. Como oportuno pretexto para esta medida del ministro, se invocó el hecho de que el rector había prohibido colocar carteles antijudíos en la Universidad.

Discrepa como rector con la jefatura de las SA

SPIEGEL: El señor Möllendorf era socialdemócrata. ¿Qué hizo, después de su destitución?

HEIDEGGER: Al día siguiente de su destitución vino a verme Möllendorf y me dijo: «Heidegger, ahora debe usted tomar posesión del Rectorado». Consideré las consecuencias, pues yo carecía de experiencia en la actividad administrativa. Sin embargo, el entonces Pro-rector Sauer (Teología), me empujó a presentarme como candidato porque existía el peligro de que fuese nombrado Rector un funcionario. Jóvenes colegas, con los cuales había conversado sobre los problemas de estructuración de la Universidad, me asediaron para que aceptase el Rectorado. Vacilé durante mucho tiempo. Finalmente, y sólo en interés de la Universidad, me declaré dispuesto a aceptar cuando estuviese seguro de la unánime votación del Pleno. Entre tanto, tenía dudas sobre mi capacidad para ejercer el Rectorado, por ello, en la mañana fijada para la elección, me presenté en el Rectorado y expliqué a los colegas allí presentes, el destituido Möllendorf y el Pro-rector Sauer, que no podía asumir el cargo. Ambos colegas me contestaron que la elección ya estaba preparada y no podía volverme atrás.

SPIEGEL: En fin, usted aceptó el cargo. ¿Cómo imaginaba que serían sus relaciones con los nacional-socialistas?

(*) Conforme a la voluntad de Martin Heidegger, esta entrevista no debía publicarse en vida del filósofo. Fue su deseo responder a los reproches que se le hicieron por su actitud durante el Tercer Reich. Con este diálogo quiso contribuir a una «Explicación de mi caso».

Para leer "la ironía"

*For some must watch, while some must sleep;
So runs the world away.*

Hamlet, III, 2

El texto que aparece a continuación de esta nota constituye el capítulo séptimo del libro *Orientación - Norte*, de Geidar Yemal, cuyo original ruso traduzco actualmente. La obra consta de 25 capítulos formados por setenta y dos tesis cada uno. Este carácter racional de su forma, sin embargo, no encuentra análogo en su contenido. Las tesis no están siempre expresadas con el lenguaje poligonal de la razón ni se hallan siempre enlazadas por sus lógicos hilos. Se trata de mil ochocientas sentencias de un desalmado nihilismo intelectual (la expresión aparece en el capítulo quinto, "El Obscurantismo") que el lector amigo de estos temas no dejará de asociar a ciertas perplejidades proferidas en el pasado. Pero hay en esta obra la intención de llevar la negación hasta sus límites; con rigor sofocante, Yemal pone en evidencia lo absurdo y lo trágico de la realidad, de la razón, de la esperanza, del bien, de la sabiduría, utilizando para ello un lenguaje por momentos mítico y oracular, más cercano entonces de Hesíodo que del primer filósofo, quienquiera que haya sido.

El fallecimiento y la extinción son ontológicamente más fundamentales que el ser mismo. La realidad es un continuo flujo inerte, el producto de una arbitrariedad incesante, el teatro en que se representa la comedia eterna de los opuestos; el sujeto que cae en la ficción del yo, cae por ello en un sueño, en una hipnosis, que lo llevan a tomar la realidad como algo sensato, racional. La razón? Fuerza misma de la hipnosis, hunde al sujeto en la creencia ciega de que la realidad tiene un motivo; la exclusión que hace del éxtasis la descubre como el mayor obstáculo para la comprensión. De qué?. El verdadero conocimiento no puede ser objetivo, pues, de serlo, el sujeto se mantendría inmerso en el sueño de la realidad; al ser puramente subjetivo, el verdadero conocimiento se confunde con la ignorancia.

El artista, por estar más acá de la razón, está más cerca de esa comprensión que cualquier otra criatura. En su positiva ignorancia, él y todos los que piensan por medio de mitos, sienten de manera más inmediata la inquietud profunda de ser, inquietud que brota de su naturaleza ambigua y absurda; pues el ser (y he ahí su tragedia) se encuentra en estrecha simbiosis con aquello que lo corroe y lo lleva sin piedad a su destrucción. La nada?. Un elemento más de la realidad, *sin* duda más fundamental que el ser, pero no por ello lo absoluto. Pues éste se encuentra más allá de la realidad y carece de contacto con ella. Sólo en el despertar de su sueño el sujeto puede encontrarse cara a cara con ese absoluto ausente de la realidad; ausencia que, en el vértigo de su creación incomprensible, ya presiente el artista. Las demás criaturas, hipnotizadas por la realidad que fluye, tienen fe en que ésta tiene un motivo, una orientación y

SEPARATA N° 29
Serie: **MUSICA**
revista ALEPH N° 63

Amagá

(partitura para tiple solista)

DAVID PUERTA ZULUAGA*

*Ingeniero Civil, con postgrados en Hidráulica y Urbanismo, nacido en Bogotá el 21 de Marzo de 1940. Intérprete del tiple desde los 12 años. Concertista y compositor.

AMAGA

Tiple Solista.

Bambuco
David Puerta

Allegro - Intr.

The musical score is written on 12 staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'mf' and 'f'. The piece is marked 'Allegro - Intr.' and features a mix of melodic lines and chordal textures.

I

Rit. -----

II

AL X SIN REPETICIONES, HASTA XX
Y FINAL

FINAL

FIN.

Trujante
II/83

Para la revista Aleph, con
admiración y solidaridad

Trujante

DAVID PUERTA ZULUAGA
Calle 70A No. 7-18 Apto. 602 Tel: 255 45 31
BOGOTÁ 2. COLOMBIA. S.A.

Bogotá, Octubre 16/87.

Estimado Carlos Enrique:

Tú y yo compartimos muchas cosas: esta dulce inocencia de creer que los ingenieros podemos hacer algo por nuestro semejantes; una atrozante vocación de unimos, así sea en comunión espiritual, al hilo de la mente maestra de las altas esferas; un refugio excavado en la roca del que hacer poético, para aislarnos del tráfafo oficinesco y ejercitar allí el "mester de clerecía" (o de tiplería, que para el caso da igual). Nos une la devoción por la gente que sí vale (benditos sean Henriques Ureña, Nikos Kazantzaki, Sedar Sughor) y, por supuesto, nos es común el indolente desdén por tantos "personaje" de alamar y condecoración, de los que saturan el espacio y contaminan el aire de las nubes.

Nos une también la amistad con Manuel García. El me pidió que te escribiera y le remitiera una partitura mía. Ahí va, con mucho gusto. Ojalá sirva para tus propósitos.

Sigue siendo como eres, Carlos Enrique. No cambies!
David Puerta

un propósito - y es por ello que se encuentran en estado de espera: espera paciente y resignada cuya más dramática expresión es la espera del Mesías; pues esas criaturas están convencidas de que la realidad es, en el fondo, razonable y buena. El sabio, con su razón, pone el bien en el centro mismo de la realidad: prueba suficiente de que la sabiduría es la forma más profunda de la hipnosis. En verdad, la realidad es un juego arbitrario abandonado por lo absoluto: por eso éste nos parece absurdo; pero desde su punto de vista es al contrario: la realidad es justamente la encarnación misma del sin sentido. Lo subjetivo debe suspender su comercio con lo objetivo para despertar de su sueño y debe ejercer la voluntad para lograrlo.

Heráclito habló del río, de la pantomima de los opuestos, del logos que los hombres encuentran absurdo, del mundo como el juego de un niño. Quien más fácilmente viene a la memoria en la lectura de este libro es el fascinante y oscuro filósofo de Efeso. Pero, aunque también oímos allí ecos de Buda y de Zenón, de Nietzsche y de Nagarjuna, la obra de Yemal excede ampliamente la figura imaginaria formada por esas referencias dispersas; pues forma un todo enorme y cerrado del cual apenas si he dado aquí una idea grosera - aunque necesaria para la lectura de lo que sigue.

He seleccionado el capítulo séptimo por requerir pocas anotaciones marginales que expliquen términos o temas tratados con mayor amplitud en otros capítulos. El conjunto, espero, será publicado próximamente.

GEIDAR YEMAL

La ironía

Traducción del ruso: Jorge Eduardo Hurtado G.

1. La pseudoconsciencia universal * se considera el testigo único del ser.
2. Pero ella es sólo el observador ontológico de todo lo que acontece.
3. De tal pretensión de ser el testigo único nace el espíritu de responsabilidad.
4. El espíritu de responsabilidad se encarna en la consciencia idiota.
5. La consciencia idiota no sospecha que la realidad tiene una naturaleza escénica.
6. La responsabilidad inherente a tal consciencia aparece como una fe inmovible en lo que sucede.
7. Esta fe considera que todo lo que sucede alcanza su realización fundamental.

*La razón.

8. Desde el punto de vista de la idiotez de la vida, la realización fundamental se caracteriza por tres atributos indispensables.
9. En primer lugar, la consciencia idiota cree que el propósito que declara tener lo que sucede expresa fielmente el propósito del destino.
10. En segundo lugar, cree que todo lo que sucede tiene un carácter irreversible.
11. En tercero, que todo lo que sucede tiene unas consecuencias inevitables que necesariamente afectan al sujeto.
12. Así, esa realización excluye totalmente de la realidad el elemento del juego.
13. Lo específico de la consciencia idiota consiste en que no siente la arbitrariedad global que se oculta tras la realidad.
14. La inmotivación que yace en la base de toda manifestación otorga a cualquier realización un carácter de juego.
15. Sin embargo, la realidad del juego supone la irrealidad de lo jugado.
16. El significado de lo que sucede no es de ningún modo que algo haya sucedido.
17. En la existencia, al ser determinada continuamente por la arbitrariedad global, no sucede nada en absoluto.
18. El verdadero significado de lo que sucede es un peculiar mensaje escénico.
19. Este mensaje escénico se presenta siempre como una especie de pseudoritual.
20. La pseudoritualidad de lo que sucede es una parodia del principio mismo de la realización.
21. En otras palabras, todo lo que sucede muestra sólo aquello que pudo haber sucedido en la esfera de lo OTRO *
22. El carácter escénico de la realidad hace infundada cualquier fe en ella.
23. Por este carácter escénico, la actuación de la criatura en la función resulta ser la representación de un papel ontológicamente vacío.
24. La criatura puede interpretar su papel ontológicamente vacío solamente bajo la influencia de una sugestión hipnótica, que se consuma después de haber aplacado todos sus instintos.
25. La situación escénica de la criatura revela la inclemencia absoluta del juego.
26. Para que la criatura asuma ese papel que se opone a sus intereses espirituales más profundos, debe estar convencida desde el principio del carácter adecuado de su máscara.

*Lo Absoluto

27. La máscara es la forma de personificación de la criatura en el universo.
28. Toda personificación en el universo tiene dos aspectos.
29. En primer lugar, el arraigo en la especie , que es lo que más directamente le concierne.
30. En este aspecto la máscara coincide con el arquetipo formalmente manifiesto de esa especie .
31. En segundo lugar, el condicionamiento por un cosmos definido.
32. Este aspecto corresponde a la máscara por principio no manifiesta.
33. El sujeto, convencido del carácter adecuado de su máscara, asimila con toda seriedad las peripecias de su destino.
34. Por su fe en que todo lo que sucede alcanza necesariamente su realización, la criatura es propensa a representar de manera trágica su propia vulnerabilidad.
35. Pero la existencia individual es justamente el aspecto cómico de la realidad.
36. Esta comicidad reside en la desproporción que hay entre la fe cándida del sujeto y lo ficticio de la realización en el juego.
37. Y cómico es también el hecho de que la fe cándida de la criatura no corresponde a la forma en que ésta se ha personificado.
38. La arbitrariedad global no asume ninguna responsabilidad sobre las máscaras creadas por ella.
39. El recibir una máscara es algo que no tiene ninguna consecuencia para el principio subjetivo *
40. El principio subjetivo siente atracción por la personificación en una máscara gracias a un engaño metafísico.
41. En este sentido puede decirse que cualquier forma en la que se envuelve el sujeto, es una cierta broma de la inapelable arbitrariedad de la realidad.
42. La esencia misma de la arbitrariedad está en la base de esta ironía.
43. Los engendros de esta arbitrariedad no pueden contar con la clemencia y el amparo de su creador.
44. La ironía es justamente la capacidad y el propósito de aniquilar cualquier dato acerca de la inmotivación de lo real.
45. En otras palabras, la ironía es la entrega del condenado a su propio destino.

*La esencia del sujeto.

46. La ironía, enraizada en el abismo de la arbitrariedad, devuelve a todas las manifestaciones de ésta sus verdaderas proporciones.
47. La ironía quita a la realidad su significado y su magnificencia.
48. La vida, que transcurre según las reglas de un juego inexorable, es un espejismo por dos razones.
49. En primer lugar, porque todo se cumple como el recuerdo de algo perfecto ya cumplido.
50. En segundo lugar, porque todo lo que se cumple se convierte en recuerdo en el instante de su cumplimiento.
51. Así, solamente los patrones de la memoria dan a las manifestaciones de la arbitrariedad una estabilidad relativa.
52. Pero la vida universal, formada según los patrones de la memoria, no es más que un fantasma de vida que permanece en el cadáver.
53. Por eso, solamente el principio subjetivo es la fuente auténtica de ironía.
54. El verdadero sujeto concede al espejismo de la vida el quedarse como espejismo.
55. El verdadero sujeto destruye en su interior la idea misma de seriedad.
56. La ironía, como intuición de la inmotivación, es la antítesis de la seriedad.
57. El verdadero sujeto suspende en su interior el estado de espera *
58. El comprende el carácter ilusorio de las relaciones causa - efecto.
59. La suspensión del estado de espera implica la negativa a interpretar el vacío papel ontológico.
60. Esta negativa conduce a la ruptura del acuerdo que había entre él y el mundo.
61. Este acuerdo había existido siempre como una ficción engendrada por la idiotez de la vida.
62. La ironía del sujeto trata de iniciar un nuevo juego bajo sus propias reglas.
63. Estas reglas brotan de su pérdida de respeto por los fetiches del universo.
64. La ironía desarma el fetiche de la vida, por ser ésta la cristalización de la capacidad de percibir.
65. Sabe que en la esfera de lo perceptible no hay nada de auténtico valor.

*Estado en el que se encuentran todas las criaturas hipnotizadas, que creen en la sensatez del transcurrir.

66. La ironía se libera también del espantajo del fallecimiento.
67. Sabe que el fallecer es sólo para las ilusiones.
68. El verdadero sujeto es absolutamente irónico en relación con la causa primera *
69. Sabe que desde el punto de vista de la arbitrariedad global podría no haber tal causa.
70. El verdadero sujeto es irónico en relación con la ficción del yo.
71. Sabe que esta ficción es una cárcel en la cual el principio subjetivo se halla condenado a una impotencia eterna.
72. Justamente en la imposibilidad de que el principio subjetivo sea de otra manera que personificado, se descubre el fundamento trágico de la ironía.



*La causa primera de la existencia.

De nuevo Barba-Jacob

Cuando murió el poeta colombiano Porfirio Barba-Jacob dijimos que Darío hubiera echado a volar sus campanas de luto por la desaparición de uno de los raros. Y nos preguntamos: Qué columna conmemorativa podemos levantar o qué pétreo y misterioso hipogeo pueden labrar las manos de sus compatriotas en reconocimiento al poeta nocturno, tierno y cruel, poseedor de la llave de la poesía con que a un tiempo mismo podía abrir las puertas del Cielo o las puertas del infierno? Qué voz, como la suya, ardiente y desgarrada, puede hablar de su estremecimiento convertido en esplendor perdurable?

Las palabras de Montaigne que fueron motivo y orientación de su poema "Canción de la vida profunda", revelan su actitud vital: "El hombre es cosa vana, variable y ondeante, y es difícil formar sobre él un juicio definitivo y uniforme". Interpreta, además, la voz de su espíritu inclinado sobre el cauce de la vida interior, amenazado por simas insondables y azotado por ráfagas de misterio y nos da a conocer el ansia metafísica con que su grito intenta sustraerse a la fugacidad de lo circunstancial, humano.

No obstante, ese sentido contradictorio y trágico que señala el itinerario de su vida, logró ser compendiado en una breve obra lírica rigurosamente ceñida a las normas estéticas heredadas del Modernismo en cuanto a lo exterior y, en cuanto a lo interior, como proyección de su vida misma, como visión amorosa del mundo ante el misterio, como expresión musical de la angustia en el sentido que le da Heidegger, de conciencia y tacto de la nada que rodea la existencia.

En esa simbiosis de armonía y angustia, de conciencia y adivinación, de nostalgia del pasado y presencia de la nada, halló la fórmula para transmitir el soplo trágico que enciende y arrastra al hombre:

*El son del viento en la arcada
tiene la clave de mí mismo:
soy una fuerza exacerbada
y soy un clamor de abismo.*

Su voz es registro de sus emociones, itinerario de su anhelo; fluye estremecida por el fluir de una corriente musical dándonos la medida de su sensibilidad condenada a permanecer en vigilia para recibir los testimonios de la noche, de la angustia y del misterio.

Vivir para recordar las fascinantes horas de la niñez remota, fue una bella experiencia poética que dió a Barba-Jacob perdurables guirnaldas de gracia. Pero en la gracia, como en las agitaciones de la desesperación, se percibe el mismo melodioso lamento bajo las arcadas de la catedral derruida, el mismo color de los vitrales rotos.



PORFIRIO BARBA-JACOB
(Caricatura de Serrano)

Su mundo poético se integra con los despojos que el alba le dejó entre las manos, tras las noches de naufragio, después de haber sufrido la condenación que lo llevó a tener conciencia del amargo destino humano, después de haber escuchado el implacable rodar de todos los entes hacia el abismo, hacia la sombra, hacia la consunción a que se reduce el tránsito vital.

Adolescente aún, parte de sus campos nativos, de su aspérrima Antioquia, en busca de esa dulce y trágica vida que, a través de distancias geográficas y latitudes espirituales, dejó, en breves poemas, el testimonio de su apretado complejo de enigmas: sangre y espíritu, vagabundaje y creación, crueldad y ternura, resignación y rebeldía.

Desde su juventud sensual, desaforada, se enfrentó al destino, en busca de un imposible equilibrio vital entre el hombre y el poeta, el místico y el endemoniado, el ángel y la bestia. Luchó contra elementos interiores y exteriores. Arrolló, a su paso, preceptos, normas y prejuicios. "Vivir es esforzarse!", gritó, enfrentado a las fuerzas humanas y a las fuerzas espirituales, a la deriva del bien y del mal, imprimiendo las huellas de su lucha en el barro de los caminos.

Las ciudades sólo fueron aleros de emoción. De pueblo en pueblo fue acumulando la experiencia de que nos habla Rilke, para que los recuerdos convertidos en sangre, nos lleven, el momento menos pensado, al hontanar inagotable de la poesía. De la montaña andina —donde olían las brisas a azahar y los días, como nubes, se llevaron la sombra vaga de su primera novia que era como el convólvulo, la flor de los crepúsculos—, rodó su corazón hasta el océano donde confirmó el sentido de su misión y comprendió el dramático abandono de la creatura humana. Ya era tiempo de que expresara su inconformidad y su desprecio ante la indiferencia de los otros:

*Los que no habéis gemido de horror y de pavor...
mientras se quema el alma con fulgor iracundo,
muda, lúgubre
vaso de oprobio y lámpara de sacrificio universal,
vosotros no podéis comprender el sentido doloroso de esta palabra: Un
hombre.*

Errabundo y arbitrario, cruzó la geografía de América conviviendo en fondas y tahonas con los vagabundos y los miserables, con los que han visto en sus manos la sangre de los homicidios y con los que saben ser mendigos y llorar "el milagro del lirio del alba".

Así se acrecentó el temblor de su voz con los sueños ajenos y con la propia embriaguez para traducir el deseo siempre insatisfecho en que consistió su vida, un deseo mayor que lo deseado. Hambre que idealiza el fruto para tornarlo intangible. Un ir y venir sin saber de donde ni para donde:

*Vagó con los abries por islas de su América;
en un pinar de Honduras vigorizó su aliento;
la tierra mexicana le dió su rebeldía,
su libertad, su fuerza... Y era una llama al viento.*

Barba-Jacob conoció la embriaguez de la loca alegría y las manos de su alma se

llenaron con las cenizas del Eclesiastés. No en vano su cuerpo era "la lira del pecado", como el del pobre Lelián. Pero se ha dicho que no es con la virtud con lo que se hace la buena literatura, sino con la tentación del demonio en lucha con la tentación de Dios. El Fiel de la Imitación pide a Dios que le perdone la tentación. Barba-Jacob escribió en colaboración con el demonio, como lo han hecho otros de los mayores poetas. Por la acción del crimen se llega a la acción perfeccionadora del remordimiento. Cuánto valor es necesario para sabernos miserables y decirlo, para sentirnos golpeados por los más viles instintos y lograr contemplar, en el charco enlodado, a nuestro pequeño corazón, junto a la nube y a la estrella.

En su voz hallamos lo hermoso de la criatura en el momento en que ella duda entre lo personal y lo universal. Cuando el espíritu y la materia, el ángel y la bestia, luchan por el predominio y comprendemos que nuestra actividad corpórea y nuestra voz no son sino débiles ecos del duelo interior.

En esa noche de la caída pero también de la gracia, la angustia deja los estigmas de la muerte y suspende al espíritu, indiferente al paso de las horas, hasta cuando nace el poema. En ese poema hallamos el amor como virtud de intuición porque Barba-Jacob amó vida y creación y en él dejó testimonio de su amorosa intuición con los acentos terrígenos de quien entró en contacto con todas las fuerzas vivas, con todas las diligencias secretas de la naturaleza circundante.

Barba-Jacob es considerado continuador del Modernismo, heredero de Rubén Darío. Aseveración acertada sólo en parte. Es cierto que prolonga toda una atmósfera densa de ritmos musicales, de abundante y selecto vocabulario, de refinamiento fin de siglo, bajo el influjo de modas francesas. Pero, su aproximación al Modernismo se orienta especialmente a la última etapa de Darío que, sin perder la voluntad de elaborado estilo, vuelve los ojos a lo interior, profundo, de su ser y canta, con angustioso estremecimiento, frente a los eternos enigmas de la vida y de la muerte.

Continúa la veta de misteriosa intimidad musical de los "Nocturnos" y de "Lo Fatal", del nicaragüense. En su breve obra poética no obstante, refleja las principales corrientes modernistas, provenientes algunas de ellas del siglo pasado, que se manifiestan convertidas en una superación del romanticismo: como orientación humana, el individualismo; como influjo dominante del pensamiento, el escepticismo; como meta primordial de la actividad creadora, el esteticismo; como ampliación del ámbito cultural, el cosmopolitismo.

Barba-Jacob, además, encarna la figura del poeta maldito, concebida a la manera de Verlaine y exaltada, luego, por Darío, en "Los Raros". Pero hay algo más en el poeta colombiano que lo señala como una fuerza desbordada, como un fenómeno de la naturaleza, esencialmente americano que condiciona su poesía hacia la exteriorización de una carga biológica interior, dominadora y subyugadora de la razón. La vida se manifiesta en él con anárquica violencia, pero una poderosa vocación lírica, secundada por un innato don musical, comunicativo, determinó la concreción, en pocas gotas de esencia americana, del huracán interno, de la antorcha contra el viento.

El tenía la conciencia de ser como hombre una fuerza desatada con necesidad de grito y de lamento y, como artista, de sentirse obligado a someter su expresión al concierto del número y de la armonía.

Así se hizo canción lo que el Conde de Keyserling denominó lo telúrico de la América Hispana. Así, bajo la apariencia modernista del idioma y del procedimiento, surgió una poesía vitalista en que las emociones y los temas, la savia y el sabor del fruto son genuinamente autóctonos de un continente y no sólo decoraciones y motivos externos del mismo que tanto abundaron en el modernismo y que, aunque se refieren a América, no dejan de ser artificiales como en el caso de Santos Chocano.

Los poemas de Barba-Jacob, en cambio, son reflejos, bellamente expresados, de su autobiografía, de tan admirable veracidad que es fácil comprender en ellos el mensaje americano en que se identifican la persona y la obra.

Lázaro

Nos dormimos y seguimos de largo
O despertamos

Alguna vez seguiremos dormidos caminando
Sin saber que estamos dormidos
Sin saber que caminamos
Sin saber que despertamos

L. Cardoza y Aragón

Luis Cardoza y Aragón

Repercusiones del "Facundo" de Sarmiento en la narrativa contemporánea

"El bloqueo Francés fue la vía pública por la cual llegó a manifestarse sin embozo el sentimiento llamado propiamente *Americanismo*. Todo lo que de bárbaro tenemos, todo lo que nos separa de la Europa culta, se mostró desde entonces en la República Argentina organizado en sistema y dispuesto a formar de nosotros una entidad aparte de los pueblos de procedencia europea. A la par de la destrucción de todas las instituciones que nos esforzamos por todas partes en copiar de la Europa, iba la persecución al frac, a la moda, a las patillas, a los peales del calzón, a la forma del cuello del chaleco y al peinado que traía el figurín, y a estas exterioridades europeas se substituía el pantalón ancho y suelto, el chaleco colorado, la chaqueta corta, el poncho, como trajes nacionales, eminentemente americanos". (*Fac.*, pp. 327-328) *

Así se expresaba Domingo Faustino Sarmiento en 1845, abrazando apasionadamente la causa "europea" o "europeísta", aun en las exterioridades del vestido y de la moda, y rechazando por groseros o bárbaros los usos y costumbres "americanos". Se entiende que para Sarmiento era la retórica rosista la que había querido identificar el "americanismo" o la "conciencia americana" con las costumbres y los productos de un pueblo todavía en la fase inicial de su desarrollo histórico y cultural; mientras que él, y en general los aliados de su partido, concebían el "americanismo" como un punto de llegada, todavía lejano, en un trayecto que debía pasar necesariamente a través de la cultura europea. Sucede sin embargo que la cultura europea no venía sola; y si él la relacionaba, por ejemplo, con el bloqueo francés y la contraponía a la política proteccionista del odiado Rosas, entonces la "cultura" estaba indisolublemente ligada a la política, a la administración y al comercio europeos, en condiciones de inferioridad, naturalmente, para quien todo tenía que aprender de sus maestros. Porque "no somos ni navegantes ni industriosos", dice todavía Sarmiento, "la Europa nos proveerá por largos siglos de sus artefactos en cambio de nuestras materias primas" (*Fac.*, p. 342).

La famosa dicotomía sarmientina que oponía la civilización europea a la barbarie americana se mantiene como concepto hasta nuestros días; y no es raro ver, por ejemplo, que algún autor de mediocre calidad sea muy bien aceptado simplemente porque es muy "americano", mientras que algún otro, de indudable valor, es mirado con sospecha por ser considerado "demasiado europeo" o "europeizado" o "europeizante", según el neologismo preferido. En nuestros tiempos, respecto a los de Sarmiento, la retórica imperante se ha

*Véase la nota bibliográfica final.

invertido, y hoy la mayoría de los intelectuales latinoamericanos no son "pro-europeos" sino "pro-americanos", pero el dualismo maniqueísta de fondo permanece.

Es cierto que ya en 1891 José Martí había polemizado con Sarmiento, declarando que "no hay batalla entre la civilización y la barbarie sino entre la falsa erudición y la naturaleza" (*Nuestra América*, p. 125); y con sus poderosas imágenes visuales había advertido que "Con un decreto de Hamilton no se le para la pechada al potro del llanero. Con una frase de Sieyés no se desestanca la sangre cuajada de la raza india" (*ibidem*, p. 124). Pero probablemente los oídos americanos no estaban preparados para los lúcidos análisis martianos. La Argentina de hoy, sin indios, sin negros y sin gauchos, con una numerosa población de reciente ascendencia europea, especialmente italiana, y con poderosos canales de comunicación con Europa, es seguramente lo que Sarmiento quería que fuera. Sin embargo, con ello no se han resuelto las contradicciones de base que aquejan al país; y sobre todos los fenómenos de la dictadura y del caudillismo, que Sarmiento consideraba "productos de la pampa", es decir, de la barbarie no domada, no han desaparecido.

Fuente del arquetipo.- Es otra cosa empero, no sus proposiciones ideológicas, lo que hoy nos interesa y nos atrae de la obra de Sarmiento y en manera particular del *Facundo*. Son muchos los críticos que se han ocupado de la tipología del dictador hispanoamericano y de sus variantes, a saber, el tirano, el caudillo, el cacique, etc. Nosotros mismos en trabajos anteriores hemos enfrentado el tema de la formación del arquetipo literario del tirano, o si se prefiere, de la modelización literaria del tirano arquetípico (véase CANFIELD, a) y su relación con el arquetipo psicológico del padre terrible (v. CANFIELD, b). Lo que aquí, en cambio, queremos dejar sentado es que con *Facundo* se inaugura un cierto punto de vista con respecto al tirano que es el contrario del que presentan sus contemporáneos Esteban Echeverría y José Mármol, y que este punto de vista, si bien al principio parece no tener fortuna, resurge, liberado de los prejuicios ideológicos de Sarmiento, en algunas de las mejores novelas contemporáneas. Nos referimos de manera particular a *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, a *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y a *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez.

En *Facundo*, en efecto, la narración está centrada en el caudillo, él es el protagonista. El narrador no se limita a describir al ambiente de terror que lo rodea. Quiere penetrar en el secreto de su pensamiento (*Fac.*, p. 275) y se percibe, a lo largo de la obra, una forma de identificación de Sarmiento con Quiroga. Como en general ha puesto de manifiesto la crítica sarmientina, Sarmiento contemporáneamente detesta y admira al gaucho y al caudillo. Detrás de su apasionado rechazo del carácter y de la forma de vida gauchescos, se cela la represión de una parte de sí mismo que la otra no tolera. "Doctor Montonero" le llamaban, y tal vez a él mismo no le disgustaba el apodo revelador de su naturaleza doble y contradictoria. La crítica unánime ha hecho notar que la descripción de los caracteres gauchos - el rastreador, el baqueano, el gaucho malo, el cantor - así como el retrato vigoroso y sugestivo que surge de esos bandoleros románticos que son, en primer lugar, Facundo, pero luego también Dorrego, Santos Pérez, el sargento Arraya, el mismo Artigas, son mucho más vivos y seductores que la descolorida valorización de la vida en las ciudades y de los hombres cultos. Ello ocurre no obstante a despecho de las intenciones del autor, que se proponía provocar en el lector la ira o el desdén respecto a la vasta herencia "salvaje" de la campaña. "¡Sombra terrible de

Facundo, voy a evocarte!", reza el comienzo de la célebre biografía y no se necesita incomodar a Jung para entender que la "sombra de Facundo" es substancialmente la misma sombra de Sarmiento, es decir, el aspecto oscuro de su yo, reprimido y combatido por el aspecto "luminoso", es decir, racional, de su personalidad al que él ha dado, naturalmente, preferencia.

Con Facundo se configura un arquetipo del dictador hispanoamericano (del cual Rosas es una mínima variante), que luego volveremos a encontrar en otras obras que integran el género. El tirano, según este modelo, es de humilde condición, ha nacido para mandar, tiene una educación limitada, es altivo, huraño y solitario, tiene la pasión del juego (es decir que se complace en el riesgo), no prueba licor jamás, está rodeado de agoreros y él mismo posee dotes adivinatorias, es anticlerical irreductible, violento aún con las mujeres, privo de escrúpulos encarna la barbarie primitiva. Su cólera, en efecto, es comparable a la de las fieras y él mismo ostenta muchos rasgos animales. *El Tigre de los llanos* era algo más que una metáfora aplicada a Facundo; la cosa no debe sorprender, dice Sarmiento, porque, según han demostrado la frenología y la anatomía comparada, existe una relación "entre las formas exteriores y las disposiciones morales, entre la fisonomía del hombre y la de algunos animales a quienes se asemeja en su carácter" (*Fac.*, pp. 137-138). El caudillo carismático, en fin, siempre según el mismo modelo, establece una relación paternal - o bien *patriarcal* - con el pueblo que lo sigue y experimenta su influencia y predominio. ("Por esta intercesión llamábanle los peones *el Padre*", *Fac.*, p. 142).

Es sobre todo en el "patriarca" de García Márquez, ese otro *tigre* espléndido de la narrativa de la dictadura donde se vuelven a repetir, punto por punto, todos los rasgos del arquetipo sarmientino (v. CANFIELD, a, pp. 19-25 y 120-122). En los demás autores no se reproduce puntualmente sino diversificado, según las variantes del arquetipo, variantes que ahora no es el momento de analizar. Digamos sin embargo que en la copiosa producción de obras sobre la dictadura hasta hoy predomina el tipo de visión o punto de vista narrativo opuesto al de Sarmiento, es decir el que es común a Echeverría y a Mármol: el narrador no se centra en el tirano sino en el clima de la tiranía y en las víctimas, que desplazan al tirano como protagonista; éste, en fin, es visto desde afuera (*visión externa*) y totalmente escindido del pueblo que oprime. El modelo de la *Amalia* de Mármol ha tenido, como se ve, más fortuna que el de *Facundo*, y lo volvemos a encontrar incluso en obras de gran envergadura como *El Señor Presidente* (1946) de Asturias, cuyo extremo experimentalismo de base surrealista y sus infinitas novedades técnicas no modifican la consabida focalización, o en *El recurso del método* (1974) de Carpentier, donde es notable el carácter de máscara unifacética del Primer Magistrado.

Relación con la tierra. - Cuando el tirano opresor se simplifica como arquetipo y se unilateraliza, perdiendo los caracteres del caudillo carismático, otro elemento preponderante en el modelo sarmientino desaparece: esto es, la relación entre el caudillo y la tierra. Está claro que la condición de tirano opresor no se opone a la de caudillo carismático, más allá del juicio que merezcan al autor aquellos que sienten tal carisma. Echeverría describe a los secuaces de Rosas como una plebe ignorante y primitiva. Sarmiento admite que Rosas era popular ("nunca hubo gobierno más popular, más descado, ni más bien sostenido por la opinión", *Fac.*, p. 301), pero observa con desprecio que el mismo Rosas se había formado "una opinión pública, un pueblo adicto en la población *negra* de Buenos Aires" (el subrayado es nuestro, *Fac.*, p. 323).

Rasgo invariable del arquetipo del caudillo carismático, ya sea que el autor lo presente como opresor (por ejemplo, Rosas), ya sea que el autor lo presente como protector de su pueblo (el Dr. Francia en *Yo el Supremo*), es que él manifieste la estrecha relación con la tierra que lo ha generado y que él a su vez genera a través de su gestión.

Los cuatro primeros brillantes capítulos del *Facundo* tienen por objeto ilustrar esta relación. Siguiendo uno de los grandes motivos románticos, Sarmiento ve la naturaleza como una fuerza mágica modeladora del carácter, y con el criterio mecanicista de su época concibe a los gauchos como productos ineluctables de la Pampa imponente. Facundo es hijo de la provincia o lo que es lo mismo de la barbarie inmodificada de la provincia y su muerte no significa nada para quien espera en el progreso, porque a él le ha sucedido Rosas que es todavía peor (más sanguinario y más astuto) y a Rosas le sucederá otro semejante si no se *civiliza* la campaña extendiendo la influencia de las ciudades, como por otra parte Sarmiento prevé que ocurrirá. "En Facundo Quiroga no veo un caudillo simplemente, sino una manifestación de la vida argentina tal como lo han hecho la colonización y *las peculiaridades del terreno*" (el subrayado es nuestro, *Fac.*, p. 55). El gaucho encarna el espíritu de la Pampa, resume en sí los poderes de la naturaleza: "La vida del campo, pues, ha desenvuelto en el gaucho las facultades físicas, sin ninguna de las de la inteligencia" (*Fac.*, p. 88). El gaucho es entonces una fuerza de la naturaleza; tiene origen en esta gran madre, en esta potencia femenina a la que se opone el elemento masculino de la razón, el elemento represivo y civilizador.

Sarmiento recoge, a través de una cita de Walter Scott, la confusión entre los vocablos *guacho* y *gaucho* los cuales podrían, en efecto, tener el mismo origen. Si así fuera, el gaucho sería entonces, también etimológicamente, un hijo de la tierra librado a sus propias fuerzas, un "desmadrado". El caudillo, en el modelo de Sarmiento, es un gaucho sin padre (o con un padre negado), hijo sólo de la tierra y a su vez padre de su pueblo: a Facundo lo llamaban *el Padre* y a los enemigos de Rosas los llaman *parricidas*. Esa estrecha relación con la tierra es olvidada por los novelistas posteriores en los cuales, a partir del mismo Mármol y hasta Asturias y Carpentier, el tirano, completamente extrañado de su tierra y de su pueblo, resulta fantasmagórico, caricaturesco o inverosímil, ya no persona sino entelequia del mal. La más emblemática representación de este tipo aparece en el poema épico-narrativo de Ernesto Cardenal, *Hora 0* (1960), cuyo Somoza ni siquiera habla el mismo idioma que su pueblo: se expresa sólo en inglés. En tres autores contemporáneos, en cambio, la renovación del arquetipo del tirano-carismático se realiza en concomitancia con el motivo de la tierra generadora. El primero es Juan Rulfo: en *Pedro Páramo* (1955) la identificación entre el protagonista y el conjunto de las tierras de la Media Luna más el pueblo de Comala es total; uno y otro se dan recíprocamente la vida y la muerte. El nombre mismo del protagonista indica su filiación: él es la piedra (Pedro) en la que se resume toda la extensión del desértico altiplano (*Páramo*), del cual asume el poder, primero para construir y luego para destruir, según su voluntad, el habitado ("Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre", PP, p. 121). El segundo es Augusto Roa Bastos: en *Yo el Supremo* (1974) uno de los motivos conductores del hipermonólogo del Dr. Francia es que él no ha tenido madre ni padre, que se ha generado a sí mismo, naciendo exclusivamente del pensamiento masculino, motivo que, a su vez, desemboca en el otro arquetípico de la gestación recíproca entre la nación y el tirano ("nación que parí y me ha parido", YS, p. 232, donde el vocablo *nación* va interpretado como la suma de

la tierra y el pueblo). El tercero es García Márquez: en la metáfora poética de *El otoño del patriarca* (1975), el cuerpo enorme y secular del anciano gobernante es un condensado de la tierra marina del Caribe; en su piel viven líquenes y animales parasitarios de fondo de mar (OP, pp. 10, 89 y 169). Por otra parte se dice que él "consideraba que nadie era hijo de nadie más que de su madre, y sólo de ella" (OP, p. 50).

El Zoomorfismo. - Es tal vez esa relación entre el padre-tirano ("como Gobernante Supremo también soy vuestro padre natural", YS, p. 42) y la madre-tierra la que sugiere a los autores, a nivel pre-lingüístico inconsciente, las imágenes zoomórficas con las que suelen caracterizar a los tiranos y a sus secuaces. Ya Rosalba Campra había notado que si el mundo de los unitarios para Echeverría y Mármol, es el de la perfección de las potencialidades humanas, y los unitarios mismos son a menudo parangonados a los dioses, en el extremo opuesto se hayan los federales que asemejan a varias especies animales (v. CAMPRA, pp. 261-262). Sin embargo fue Sarmiento el primero en sugerir - por lo menos en orden de publicación - que la bestialidad está relacionada con la barbarie, como condición natural que el hombre sólo podrá superar a través de la educación y la cultura, es decir a través de la progresiva *civilización*. Ya hemos recordado que para él la denominación de Tigre de los Llanos aplicada a Facundo era exacta, porque en efecto lo parecía, y que, según la anatomía comparada, la semejanza exterior correspondía a otra más profunda, de las "disposiciones morales" y del "carácter". El retrato que de él nos ofrece subraya, precisamente, su aspecto felino:

"[...] era de estatura baja y fornida; sus anchas espaldas sostenían sobre cuello corto una cabeza bien formada, cubierta de pelo espesísimo, negro y ensortijado. Su cara, un poco ovalada, estaba hundida en medio de un bosque de pelo, a que correspondía una barba igualmente crespa y negra, que subía hasta los juanetes bastante pronunciados para descubrir una voluntad firme y tenaz. Sus ojos negros, llenos de fuego y sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror en aquellos sobre quienes alguna vez llegaban a fijarse, porque Facundo no miraba nunca de frente" (Fac., p. 138).

Más adelante, hablando ya de Rosas, para explicar las "innovaciones" que éste ha introducido con su gobierno, Sarmiento desarrolla una red de símbolos, todos pertenecientes a un mismo campo semántico, que lo explican todo: Rosas es un ganadero que trata al pueblo como a ganado.

"Dios me perdone si me equivoco, pero esta idea me domina hace tiempo", se justifica Sarmiento, y prosigue: "Las fiestas de las parroquias son una imitación de la *hierra* del ganado, a que acuden todos los vecinos: la *cinta colorada* que clava a cada hombre, mujer o niño, es la *marca* con que el propietario reconoce su ganado; el deguello a cuchillo, erigido en medio de ejecución pública, viene de la costumbre de *degollar* las reses que tiene todo hombre de campaña; la prisión sucesiva de centenares, es el *rodeo* con que se dociliza el ganado, encerrándolo diariamente en el corral; los azotes por las calles, la Mazorca, las matanzas ordenadas, son otros tantos medios de *domar* a la ciudad, dejarla al fin como el ganado más manso y ordenado que se conoce. Esta prodigalidad y arreglo ha distinguido en su vida privada a don Juan Manuel de Rosas, cuyas estancias eran citadas como el modelo de la disciplina de los peones y la mansedumbre del ganado" (Fac., p. 312).

Naturalmente en la base de esta ecuación gobernador-pueblo/ganadero-ganado yace siempre el concepto sarmientino de barbarie. En todo caso, la fuerza de esas imágenes las hace perdurar en la literatura más allá de la adhesión o el rechazo a la ideología que las ha generado. Daremos un sólo ejemplo por todos, el que nos parece más imponente y significativo, señalando todavía que un análisis de la animalidad debería extenderse a todas las novelas de la dictadura.

Leyendo *El otoño del patriarca*, hasta el lector más desprevenido nota la masiva presencia de las vacas en la narración. Ellas se mueven libremente dentro del palacio presidencial, donde están acostumbradas incluso a subir las escaleras, y a veces por las calles de la ciudad, donde nadie se atreve a cerrarles el paso, ni más ni menos que si se tratara de animales sagrados. Aparecen obsesivamente nombradas en los tres primeros y en el último capítulo de la novela. En otra sede hemos sugerido que las vacas, además de reproducir un motivo figurativo-terrible muy novecentesco (piénsese en los caballos de Kafka o en el minotauro de Picasso, por ejemplo), constituyen una proyección materno-incestuosa; y que las metáforas y símiles que reiteradamente nos representan al patriarca como un toro, un tigre, un elefante, un buey, nos ponen en contacto con la imagen arquetípica semidivina del caudillo, en la que se conjugan formas humanas y animales (v. CANFIELD, a, pp. 27-33). El patriarca es, en efecto, el "gran animal mitológico de la América Latina" que literalmente había estado buscando García Márquez durante años (v. VARGAS LLOSA, p. 55). Aquí, en cambio, quisiéramos proponer otra interpretación, que no se opone a la anterior sino que se suma a ella. Recordemos que, partiendo de la premisa de que todos los libros de García Márquez nacen de una imagen visual, Plinio Apuleyo Mendoza le preguntó al escritor cuál era la imagen que estaba en el origen de *El Otoño del Patriarca*, y que él respondió: "Es la imagen de un dictador muy viejo, inconcebiblemente viejo, que se queda solo en un palacio lleno de vacas" (v. MENDOZA, p. 86). Creemos que no es atrevido suponer que esa imagen visual sea un residuo de la lectura del *Facundo*, donde Sarmiento, además refiriéndose específicamente al personaje de Facundo, anota que desde que entró en la Rioja empezó a apropiarse con buenas y malas artes del ganado de las varias estancias y que en el lapso de diez años la mitad del ganado de la provincia le pertenecía (*Fac.*, p. 161). El codicioso y maniaco interés de los dos caudillos sarmientinos por las reses se desarrolla en el personaje de García Márquez hasta adquirir el carácter obsesivo-surrealista que conocemos: el patriarca controla personalmente el ordeño, se complace en el olor de estiércol de los establos, permite que las vacas devoren indisturbadas objetos de valor dentro del palacio presidencial, habla tiernamente con ellas, etc.

Otras huellas del "Facundo" en el "Patriarca" .- Muchas otras coincidencias confirman que el ensayo-biografía de Sarmiento es una de las fuentes principales de novela colombiana. A las ya señaladas en otro trabajo, la principal de las cuales es la oposición civilización-barbarie, representada en *El otoño del patriarca* en la sorda lucha entre éste y el general Rodrigo de Aguilar (v. CANFIELD, a, pp. 22-24), queremos aquí agregar sólo unas pocas más. En primer lugar los compinches y a la postre rivales del patriarca son designados por el narrador como "los caudillos de la guerra federal" (OP, pp. 52, 56, etc.). Con astucia y precisión maquiavélicas, él los elimina uno por uno, siguiendo el ejemplo de Rosas, hasta quedar indiscutido "dueño de todo su poder". El único que logra escapar a la matanza es el general Saturno Santos, a quien, justamente porque lo teme, el patriarca lo habrá de nombrar su

guardaespaldas, y así éste, de enemigo se transforma en amigo. El personaje de García Márquez se parece hasta en el nombre al asesino de Facundo, Santos Pérez, pintado por Sarmiento: casi un doble de Facundo pero sin sus ambiciones. "Con miras más elevadas, habría sido el digno rival de Quiroga: con sus vicios, sólo alcanzó a ser su asesino", dice Sarmiento (*Fac.*, p. 294). El mismo concepto - y probablemente el eco del nombre - parecen determinar la creación de Saturno Santos, quien pudiendo haber sido digno rival del patriarca sólo alcanzó a ser su segundón. Que la oposición final de sus destinos sea sólo aparente resulta claro en una lectura borgeana de los mismos.

De Facundo cuenta Sarmiento que cuando entró en San Juan mandó cesar el repique de las campanas y arrojar a la calle todo el amueblado de la casa que las autoridades habían preparado para recibirle y que no descendió de su coche hasta que estuvo seguro de que no quedaban más que las paredes limpias, una mesa pequeña, una sola silla y una cama" (*Fac.*, p. 254). Semejante ascetismo, que según Sarmiento no tiene origen en un presumible carácter espartano sino en la barbarie típica del caudillo, se repite tanto en el patriarca de García Márquez, que duerme en el suelo de una despojada oficina, se ocupa personalmente de tapar las jaulas de los pájaros, encender las plastas de boñiga y apagar las luces antes de acostarse, come caminando con el plato en la mano y tiene como escolta un indio descalzo armado de machete (OP, pp. 68-69), como en su madre Bendición Alvarado, de la cual se dice que "despreció los ornamentos imperiales [...] y prefirió las habitaciones de servicio junto a las seis criadas descalzas que le habían asignado" (OP, p. 52).

Hay en fin otra imagen reiterativa en *El otoño del patriarca* que parece tener origen en una lectura del *Facundo*. A propósito de que Rosas derogó todas las leyes existentes en la República desde 1810 en adelante, con la intención de promulgar una nueva legislación enteramente querida y controlada por él, por lo cual se le dará más tarde el título honorífico de Restaurador de las Leyes, observa Sarmiento que era la misma Revolución de 1810 la que quedaba derogada y "el campo para las innovaciones limpio como la palma de la mano" (*Fac.*, p. 318). Del patriarca se dice muchas veces que tenía las manos con las "palmas lisas y tensas como el vientre de un sapo" (OP, p. 95; v. también pp. 86 y 247), es decir, sin líneas, que es lo mismo que decir sin destino. Y eso, en el hombre elegido para construir la patria, en el dueño de los destinos de su pueblo, significa que, si no tenía un destino asignado, es porque su destino se lo debía hacer él mismo. Tal cual Rosas con la Argentina. La mano sin líneas es entonces un signo de poder. La imagen de García Márquez resulta así la hiperbolización del símil usado por Sarmiento, y tiene en el fondo el mismo significado.

Algunas conclusiones.- Digamos como primera conclusión de este trabajo, que tendría que ser mucho más largo y analítico de lo que los límites impuestos nos permiten, que toda la obra de Domingo Faustino Sarmiento, y no sólo el *Facundo* aquí considerado, revela un apasionado interés por conocer y definir lo que hoy llamaríamos "argentinidad" y "americanidad" y por contribuir a la formación de una conciencia nacional y continental. Digamos que es en la relación entre el caudillo y la tierra, establecida en primer lugar por él, en donde se realiza plenamente la función catártica del relato de las dictaduras (y de ello son magníficos ejemplos *Pedro Páramo*, *Yo el Supremo* y *El otoño del patriarca*). Anotemos apresuradamente que esa forma de escritura que se ha llamado en la literatura hispanoamericana "realismo mágico" o "real maravilloso" se halla en ciernes en la obra de Sarmiento y en el mismo

Facundo: en la insistencia con que allí se describe la geografía como "prodigiosa" señalando ya la coexistencia de paisajes incompatibles ("al norte bosques de palmeras y al sur nieves eternas", *Fac.*, p. 69), ya la coincidencia de "todos los climas" en un mismo lugar (*Fac.*, p. 71), ya proponiéndonos la tierra americana como un espacio edénico antes de la creación ("aguardando todavía que se le mande producir las plantas y toda clase de simientes", *idem*); y adelantándose, con una fulgurante intuición, a lo que habría de ser otro tema de reflexión de Alejo Carpentier, es decir, que viajando por el espacio en América se viaja también por el tiempo: "El siglo XIX y el siglo XVII viven juntos - dice Sarmiento: el uno dentro de las ciudades, el otro en las campañas".

Agreguemos en fin que hoy en día probablemente muy pocos argentinos y/o americanos se sentirían dispuestos a suscribir sus conceptos de identidad nacional. Pero, por esa obra de decantación y de justicia que la historia en definitiva realiza, la fuerza y la profunda veracidad de sus gauchos sobrevive y se renueva en la literatura contemporánea y su odiada barbarie renace espléndida en innumerables personajes, por ejemplo en Doña Bárbara que lucha contra Santos Luzardo en la célebre novela de Rómulo Gallegos; y sobre todo en uno, no odiado, antes bien visceralmente amado por sus autor, es decir, en el "patriarca" de García Márquez, obra maestra de nuestra literatura contemporánea. Como si después de un siglo, los contenidos conscientes e inconscientes del pensamiento de Sarmiento se hubieran invertido y hubiera venido a predominar con signo positivo, como elemento de influencia sobre los nuevos escritores, todo aquello que él juzgaba con signo negativo. Con lo cual, repetimos, la historia ha hecho justicia a las verdades más escondidas y por tanto más profundas de su pensamiento.

El presente trabajo forma parte de una serie de estudios, dos de los cuales ya han sido publicados o han sido entregados para su publicación, según resulta en la nota final. A ellos hemos tenido que hacer necesariamente referencia en estas páginas.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Las siglas usadas significan: *Fac.* = *Facundo*, *PP* = *Pedro Páramo*, *YS* = *Yo el Supremo*, *OP* = *El otoño del patriarca*.

Los trabajos citados y las ediciones usadas son las siguientes:

CAMPRA, R., "Il tiranno immaginario: Juan Manuel de Rosas tra storia e romanzo", en *Storia di una iniquità*, edición a cargo de Pier Luigi Crovetto, Tilgher, Genova, 1981, pp. 255-275.

CANFIELD, M., a, *El "patriarca" de García Márquez, arquetipo literario del dictador hispanoamericano*, Opus Libri, Firenze, 1984.

CANFIELD, M., b, "Dos enfoques de *Pedro Páramo*", en *Revista Iberoamericana*, en curso de publicación.

GARCIA MARQUEZ, G., *El otoño del patriarca*, Suramericana, Buenos Aires, 1975.

MARTI, J., "Nuestra América" en *Prosa y poesía*, Kapelusz, Buenos Aires, 1968, pp. 122-133.

MENDOZA, P.A., *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, La Oveja Negra, Bogotá, 1982.

ROA BASTOS, A., *Yo el Supremo*, Casa de las Américas, La Habana, 1979.

RULFO, J., *Pedro Páramo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

SARMIENTO, D.F., *Facundo. Civilización y barbarie*, edición preparada por Luis Ortega Galindo, Editora Nacional, Madrid, 1975.

VARGAS LLOSA, M., y GARCIA MARQUEZ, G., *La novela en América Latina*, Milla Batres, Lima, 1968.

GRACIELA MATURO

Lezama Lima: el Paraíso recobrado

"Vio que eran cazadores de altanería los que rondaban en la introducción de la casa de los duques" M. de Cervantes

Juan Larrea ha afirmado categóricamente: "Poesía que se ignora es poesía a medias, de un nivel rebajado, subreal. El automatismo puesto en acción por el movimiento surrealista no pasa de ser un método literario o pictórico que, pretendiendo favorecer la germinación del "azar objetivo", refleja la constitución de la Realidad universal en una pantalla metafórica" (1). Acusaba a los surrealistas franceses de forjar un antilenguaje que no alcanzaba a expresar ni forjar un mundo nuevo. Para Larrea, el poeta debía alcanzar, no solamente el nivel videncial pretendido por los románticos, sino el nivel hermenéutico, filosófico, capaz de valorizar e integrar como sabiduría de vida los frutos de su actividad poética. Para el poeta bilbaíno, el mundo de la Realidad plena, el ámbito en que llegaría a germinar una cultura universal, era América, el Mundo Nuevo.

Esa convicción, sin embargo, no dejó de insinuarse en los propios surrealistas franceses, que mucho antes de asistir a la oleada postmodernista nihilista, desencadenada a partir de los años 60, daban por terminado un período de la historia mundial centrado en Europa. La obra de Pierre Mabille, *Egrégories ou la vie des civilisations*, publicada en 1938, llevaba en su faja esta leyenda: "Muerte del Occidente".

(1) Juan Larrea: *Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Cuadernos Americanos, México, 1941.

Considerando al surrealismo como el fruto extremo de la etapa occidental, y a París como su capital artística, Mabilie ubicada al "egrégores" surrealista como el gozne hacia una nueva etapa recobrando el carácter espiritual y mediador de los poetas.

Larrea, retomando esa atribución, ubica al egrégores surrealista *entre* Europa y América. La última guerra mundial habría desmoronado al occidente como centro de la Historia. El caso Brauner, al que considera un símbolo vivo del logro videncial, resolución de la antinomia hombre-Dios, estaría indicando la ruta hacia una etapa totalmente nueva, cuyo fundamento estaría dado por la poesía. Se hace presente en esta obra, pues, la idea, expuesta en su obra *Rendición de Espíritu*, de España como gozne de mundos, y de América como ciudad cósmica, o como lugar de la transhistoria.

América aparece a los ojos de Larrea con la fuerza historificante con que ha aparecido a los ojos de Cristóbal Colón: el lugar donde la u-topía (el no-lugar) puede tener arraigo y realización. Esta intuición es arreciante en una familia de poetas que incluye a Darío, Lugones, Huidobro, Marechal y Lezama Lima.

Félix Schwartzmann afirma que para el artista contemplar el mundo es siempre "ver a través de" o "trasver". El símbolo, estéticamente configurado, no es equiparado a un mero signo sino a una *aletheia*, a una revelación de lo real (2). En tal convicción, llamamos a escuchar con respeto la palabra del poeta, que cierta crítica demitifica con actitud abiertamente contestataria.

Lezama Lima es "cazador de altanería". Su relación con la tradición espiritual católica es evidente y además explícita. Pero esta relación se tiñe de matices muy propios de la vertiente poética, esotérica, mística, vertiente que a nuestro juicio revitaliza la tradición en lugar de debilitarla. En suma, no concebimos a la tradición como un *corpus* dogmático sino, en consonancia con Gadamer, como el ámbito cultural viviente y abierto que permanentemente se reinterpreta y enriquece (3).

Lezama enuncia el credo de los poetas, que puede ser seguido, en una visión diacrónica, más allá de escuelas y marbetes, desde Teócrito y Virgilio, de Virgilio a Petrarca, de éste a Garcilaso, Góngora, Novalis, Keats, Darío, Rilke y Marechal, en amplia y rica serie, que se abre más allá del género lírico para manifestarse en novelas como las de Cervantes y García Márquez, o en ensayos como los de Emerson, Cortázar, o Murena.

El poeta-Icaro alienta una ambición de infinitud y realización ontológica. Es Altazor, Licario, Adán. Su revolución es la revolución del espíritu; inscripta desde luego en una transformación histórica y comunitaria, pero no sometida a ésta. "Poesía es Revolución; Revolución es Poesía", dice uno de los últimos textos escritos por Lezama. Refuerza ese carácter poco confiable que han tenido los poetas para toda racionalización de la política, desde Platón en adelante.

Toda la creación lezamiana, sea lírica o novelística - así como sus magníficos ensayos - gira alrededor de la poesía y el poeta. Icaro, Narciso, Orfeo, configuran míticamente al poeta que adquiere, en sus novelas, un doble rostro: José Cemí, su espejo existencial, y Oppiano Licario, su espejo filosófico

(2) F. Schwartzmann: *Teoría de la expresión*. U. de Chile, Santiago, 1966, p. 32.

(3) H. G. Gadamer: *Verdad y Método*. Sígueme, Salamanca, 1977.

más oculto. Su obra *Muerte de Narciso* (1937) plasma la situación central en la poética de Lezama: Narciso muere en figura expansiva, "devorado" por el espejo. Cumple así la aventura del iniciado, el paso a otro nivel que es punto de arranque de su sabiduría. Ese paso es enteramente comparable al despertar metafísico de Adán Buenosayres en la novela *Marechal*.

Asímismo en poemas de Lezama aparece el antiguo motivo del ciervo herido, que reitera simbólicamente la figura bipolar de la caza: el poeta es el cazador de altanería que captura a su presa, es a la vez el ciervo, herido por otro cazador. *Marechal* lo dice asímismo con otra metáfora: el pez en el anzuelo.

Análoga vía de significaciones se encuentra en su libro *Enemigo Rumor* (1941), que recrea y refigura el concepto de poesía como lenguaje secreto, pero a la vez como espíritu, como contrincante: es "rumor", y es "enemigo". La experiencia poética se presenta como prueba y espacio gnóstico en que se cumple, realmente, la metamorfosis perseguida por larga tradición. Su lenguaje adquiere un ritmo de entrega y retracción ante lo Otro acechante, es impulso y es fuga, revistiéndose de todos los ropajes del juego, y sin perder -no obstante- su direccionalidad vigente. El catolicismo de Lezama actúa como un firme soporte religioso que enmarca la aventura y la hace a sus propios ojos comprensible. Es Orfeo venciendo al tiempo y a la muerte, pero superando la condición agónica del "Desdichado" de Nerval (*Je suis le solitaire, le veuve, l'inconsolé...*) por un acto de conversión y humildad.

Con desmesura vital, con plena alegría ante el hallazgo que supera el mero trabajo constructivo, Lezama Lima se entrega al juego metafórico, a la intensidad y proliferación de un lenguaje barroco por espiritual, y no por pura ostentación. Es la diferencia entre barroco y manierismo, no totalmente asimilada por escritores como Sarduy.

Para Lezama Lima el artificio es lo necesario, lo "natural" en la cultura, cuando se pone al servicio de una urgencia interior; lo demás es vicioso y accesorio. Por eso es la suya, como la de *Marechal*, una poética de la gracia, que no excluye el trabajo ni el estudio. La obra será, como para Dante, fruto del *lungo studio e l'alto amore*.

El poeta Narciso es un explorador del misterio; las realidades sensibles lo llaman como signos de un lenguaje desconocido. Su temple heraclíteano y místico lo conduce a indagar en la unidad de lo fluyente. Unidad que reposa en ese Otro, que es figurado y nombrado incesantemente: es el cielo, la oscura potencia, pero es asímismo pradera, nieve, paloma, llama, hoja, agua, voz, ruiseñor, noche, flecha... Quien se cierre a la fuerza instauradora ontológica de la imagen no comprenderá su poesía, e incurrirá en traducciones semióticas parciales, tales como las que se han aplicado a don Luis de Góngora, uno de los innegables maestros de Lezama.

El poeta, *potens*, encuentra mediadores: mediadora por excelencia es la figura de la Virgen, *Virgo Potens*, deípara, la que lleva en sí a la Estrella. Modelo humano que se contrapone al *homo faber*, la Virgen, como el Poeta, es el ser humano en su plena virtualidad y actualización (Sonetos).

Inagotable cosecha hallará el estudioso desinteresado, desprejuiciado, que se asome a las obras de Lezama Lima. Hallará en ellas la riqueza de ese surrealismo católico rescatado por Larrea como esencia de los pueblos

hispánicos, y a la vez una ampliación americana, auténticamente universal, de ese logos religioso por comprensión abarcadora de todas las culturas de la tierra.

Lezama Lima es un hermeneuta de la cultura, y no solamente un poeta videncial. Es el shamán, y el filósofo que contempla el devenir. Su experiencia poética, profunda y revelatoria, no queda clausurada a sí misma; se abre al mundo en gesto de sabiduría, ofreciendo a sus compatriotas americanos la imagen del Paraíso como vía última de redención y recreación de lo humano.

ALFONSO LOPEZ MICHELSEN

Para "Aleph":

" a quella mañana, al despertar, me pareció súbitamente que la vida retrocedía treinta años y que, por un momento, reanudábamos el hilo roto de nuestras existencias. . . . "

" Los Elegidos ", 1952 -

Alfonso Lopez Michelsen



Notas

EL NIHILISMO CONTEMPORANEO. Saul Bellow, novelista norteamericano premio Nobel de Literatura en 1976, de 72 años, contó para el diario *El País* de Madrid detalles de su próximo libro: "... muchas de las cosas que significaban muchísimo para nosotros, como el amor, el crimen, las relaciones de familia, se han visto vaciadas de significado y de sentimientos. Ahora se juega con ellas como si no fueran más que un juego mental. Estos cambios son signos de una transformación importante en la vida moderna, una especie de nihilismo. Cosas en las que pensábamos con miedo, ahora nos hacen reír. La I Guerra Mundial tuvo mucho que ver con este cambio. Tras ella surgieron movimientos artísticos como el dadaísmo y el surrealismo. Estaban relacionados con la falta de sentido y la bajeza de la vida y con la cualidad de intercambiables de personas y creencias. Y había comedias negras como *Arsénico y encaje antiguo*, en las que los asesinatos le proporcionaban al público un extraño tipo de diversión. Todo esto me daba vueltas en la cabeza. Quería saber cómo se mantiene firme la gente seria contra este nihilismo.

"Uno de los personajes principales del libro es un botánico que es una *persona de verdad* en una época en la que la mayoría de las personas son *fabricadas*, construidas en base a ciertos patrones de conducta o a algunos de los sistemas de consulta en que se especializa el país. La vida en una democracia moderna, especialmente en ésta, donde hay tan pocas tradiciones para guiar a la gente, empieza a no ser más que una búsqueda de sugerencias sobre quién deberíamos ser. No me refiero únicamente a acudir a la psiquiatría. Me refiero a cosas como *Playboy*. Un joven ejecutivo empieza con un título universitario, es de Idaho y no sabe vivir en una gran ciudad, cómo vestirse, amueblar su apartamento o salir con chicas. Ahí tiene todo un conjunto de sugerencias. Desde hace mucho tiempo, las revistas y los libros se han especializado en este tipo de cosa. ...

"En este ambiente, las preguntas a las que tiene que enfrentarse una persona de verdad son: ¿cómo se puede proteger uno y cómo se interpreta la realidad?. Las gentes que se labran una vida superior ¿tienen la perspicacia y la astucia, la fuerza y la decisión necesarias para mantenerse firmes contra lo que consideran una decadencia?...

"Yo creo firmemente que hay cualidades que son exclusivamente femeninas, sin las cuales la especie no tendría nada de qué jactarse. Entre ellas están la comprensión y la lealtad personal, generalmente mucho más fuertes en las mujeres que en los hombres. No me corresponde a mí averiguar el porqué."

El manuscrito que ya ha terminado Saul Bellow de la nueva novela lleva por título *More die of heartbreak*.

PROCESO CREADOR EN LATINOAMERICA. A fines de este año de 1987 se llevará a cabo en Brasilia un encuentro internacional convocado por la Unesco para tratar el tema: *Papel dinámico de las literaturas latinoamericanas y caribeñas en la creación literaria universal.* Como uno de los objetivos tiene el de celebrar el 50º aniversario de la actividad creadora del novelista brasileño Jorge Amado. Como organizador y coordinador del evento actúa el poeta René Depestre, de origen haitiano. Al respecto dijo recientemente para la prensa internacional: "La perspectiva es estimulante, porque América Latina y el Caribe son depositarios de la creación histórica de tres herencias culturales diferentes: el mundo indígena, el Africa trasplantada y el aporte de Europa. Estas tres vertientes -añade Depestre- constituyen un conjunto fascinante, a la vez que de extrema diversidad y evidente coherencia. Estas culturas y su modernidad representan tradiciones vivas, porque evolucionan hacia creaciones de valores sincréticos y originales. A modo de otras formas de arte como la música y la pintura, las literaturas de nuestra región han expresado con gran riqueza la diversidad de estructuras que caracteriza al continente. Esta convergencia en evolución, en particular la producción novelística, ha marcado a su vez la extraordinaria diversidad original de nuestras letras.

"Entre otros aspectos, se analizará el concepto de *Tercer Mundo*, acuñado por el sociólogo francés Alfred Sauvy, de proyección colonial, artificial como la clasificación racial en negros, blancos y mulatos. La historia de la humanidad no reconoce estas diferencias impuestas como una distorsión social y una categoría de connotaciones económicas discriminativas. Hasta ahora, la división en razas ha sido forma de certificar relaciones humanas desiguales y de esconder los verdaderos propósitos de dominación colonial y neocolonial.

"Se puede empezar -dijo Depestre- por discutir los temas de la novelística campesina, la novela urbana, la diversidad de la novela brasileña, que se conoce muy poco. Un punto de interés es el problema de la creación en el exilio, que tiene una presencia de peso en la región. Otro aspecto relevante es lo realmaravilloso americano, que es una dimensión identificada por el novelista cubano Alejo Carpentier. La reunión se aprovechará igualmente para rendir tributo de reconocimiento y homenaje a grandes escritores contemporáneos como Miguel Angel Asturias, Joao Guimaraes Rosa, José Lezama Lima, Julio Cortázar, Jacques Roumain, Alejo Carpentier, Juan Rulfo y Jorge Luis Borges, entre otros, desaparecidos en los últimos años.

"También se contemplará el estudio del barroquismo en las letras latinoamericanas, tanto religioso como profano, y se verá qué queda del espejismo colonial en la realidad actual... La agenda planteada es ambiciosa y abarcadora, ya que se tratará sobre la presencia del hombre en la novela, de los cambios en la estructura de los idiomas -tanto en el español y portugués como en las lenguas criollas-, y acerca del carácter de la novela en el marco de lo mundial; es decir, su relación con los grandes movimientos literarios del presente siglo."

Se ha sugerido la participación de escritores de otras regiones y al respecto dijo René Depestre: "Conviene tener hombres de Europa, del mundo árabe, de Asia y Africa, para ver cómo ellos miran y leen nuestra literatura. Por ejemplo, qué piensan en otras latitudes sobre García Márquez, Amado, Roa Bastos, Carpentier, cuyas obras han sido muy traducidas. La idea es determinar cómo se recibe la identidad de la región y qué valores se transmiten; es decir, cuál es la visión, cómo y a quién se conoce, y porqué ... Se ha considerado recoger los

resultados del *Encuentro* en una obra que divulgue sus reflexiones y contribuya a una fertilización cruzada. También se dedicará un número especial de *El Correo de la Unesco* a esta actividad, propósito significativo por cuanto la publicación se edita en más de 20 idiomas diversos, con una tirada de más de dos millones de ejemplares."

ESQUEMA DE JORGE LUIS BORGES. (por: Gonzalo Drago, de Chile). No es tarea fácil dar una imagen literaria y humana en dos o tres carillas del maestro Jorge Luis Borges, por la complejidad de su obra y de su personalidad individualista pero, consciente de esas dificultades, he decidido recordar en breve síntesis la enorme, rica y variada personalidad del escritor argentino. Nacido el 24 de Agosto de 1899 en Buenos Aires y muerto en Suiza el 14 de Junio de 1986, entre ambas fechas transcurrieron 86 años, nueve meses y veinte días. Las cifras indican exactamente la duración de una vida dedicada insobornablemente a enriquecer su espíritu en contacto con los libros. Lo importante, lo permanente, es qué ocurrió entre esas dos fechas, alfa y omega en la vida de un hombre, en este caso de un gran escritor. Su formación literaria, según propia confesión, comenzó en la nutrida y valiosa biblioteca de su padre, enriquecida posteriormente con sus viajes, renovadas y selectas lecturas y observación de la vida cotidiana sin desdeñar lo popular con sus compadritos y malevos. Aunque lo parezca, no es contradictorio, porque un escritor estilista, amoroso de las palabras y del lenguaje selecto, puede escribir cuentos tan dispares y opuestos en tema, estilo y lenguaje como *El Aleph*, *El muerto* o el *Hombre de la esquina rosada*.

En 1914, a los 14 años, viajó a Ginebra con su familia, donde estudió hasta el bachillerato. Luego, en 1919 pasó a España, donde participó activamente en el grupo ultraísta al que pertenecieron destacados escritores españoles de la época. En 1921 regresó a Buenos Aires y una de sus primeras decisiones fue fundar la revista literaria *Proa*. Ya nada ni nadie podría apartarlo de la literatura a la que definió con una frase certera: *El arte es una ardua lucha*. Una lucha permanente, sin tregua, en la vigilia y en el sueño porque el escritor, el auténtico creador, es un observador y un *médium* que recibe y archiva (como un computador) mensajes de la realidad y de oníricas excursiones.

En 1923 aparece su primer libro de poemas: *Fervor de Buenos Aires*. Le siguieron siete poemarios, el último *Los conjurados*, fechado en 1985. Los temas de sus poemas revelan su rica y variada erudición, riqueza del lenguaje, rigor estético, estilo depurado y a veces hermético, primando en todos ellos su posición ontológica. Su humanismo lo condujo a tratar de captar todo aquello que motivaba su sensibilidad, sin desdeñar letras para *Milongas*, a las que admiraba como expresión de una parte del alma argentina, posiblemente la más auténtica. "La poesía no es menos misteriosa que los otros elementos del orbe", dice en sus palabras iniciales de su poemario *Elogio de la sombra*. En cuanto a los temas, nos remitimos a una respuesta incluida en el libro *Diálogos Borges/Sábato* donde expresa: "Uno escribe aquellos temas que se le imponen". Podríamos afirmar que los temas pueden ser extraídos de la realidad, de la imaginación o de los sueños, inagotables canteras para un escritor como Borges, dotado de extraordinarios dones para crear belleza literaria con palabras utilizadas por el común de los mortales, sin recurrir a tropos atrevidos o a imágenes audaces, a los que son tan proclives muchos escritores latinoamericanos.

Se ha dicho y repetido que Borges es *escritor para literatos*, frase que pretende

reducir su creación literaria a un menguado sector de la colectividad. Pienso que Borges es escritor para *espíritus selectos*, o, lo que es lo mismo, para gente asidua a la buena literatura que posea una indispensable dosis de buen gusto. Eso justifica que su prosa haya sido vertida a veintiún idiomas. No fue un escritor prolífico, primando en él la calidad sobre la cantidad, la dedicación a la improvisación, el rigor estético a la facilidad creadora. Sus obras en prosa son las siguientes: *Discusión* (1932), *Historia universal de la infamia* (1935), *Historia de la eternidad* (1936), *Ficciones* (1944), *Artificios* (1944), *El Aleph* (1949), *Otras inquisiciones* (1952), *El Hacedor* (1960), *El informe de Brodie* (1970), *El oro de los tigres* (1972), *El libro de arena* (1975).

Su cuento titulado *El Aleph* es indiscutiblemente hermoso, sugerente, alucinante, extraordinario por su profundo simbolismo, su audacia creadora, su intento de interpretar el misterio del universo en un minúsculo trozo de materia.

Durante su larga vida recibió importantes y merecidos premios literarios, entre otros, el Premio Nacional de Literatura (1956), Premio Internacional de Literatura (1961) y el Premio Cervantes (1979), el más importante que se otorga a los creadores literarios en Hispanoamérica. No recibió el premio Nobel de Literatura por razones que algunos consideran como extraliterarias. Al preguntarle un periodista sobre si su padre había sido un hombre muy especial, Borges respondió con una frase que revela, más que sus obras, sus íntimas convicciones y su recia personalidad de escritor independiente: "Mi padre era muy inteligente y, como todos los hombres inteligentes, muy bondadoso. Era discípulo de Spencer. Alguna vez me dijo que me fijara bien en los uniformes, en las tropas, en los cuarteles, en las banderas, en las iglesias, en los curas, y en las carnicerías, porque todo eso estaba a punto de desaparecer y yo podría contar a mis hijos que había sido testigo de tales cosas. La profecía no se ha cumplido aún".

Casó en abril de 1986, poco antes de su muerte, con su joven secretaria María Kodama, designándola heredera *única y universal* de sus bienes. No fue un gesto excéntrico sino un acto de gratitud y reconocimiento a la lealtad y comprensión recíprocas, dos cualidades que por algunos indicios parecen estar en extinción en la especie humana en esta época de afiebrado materialismo y sectarismos dogmáticos.

GRUPO DE TEATRO EL TICH DE MANIZALES Y UN CONCURSO (escribe: Luis C. Alvarez A.). Eran jóvenes como los primeros rayos del sol en la aurora de la mañana. Sus sueños eran y son llegar a la perfección artística en el teatro. Su lucha, su estudio, su tesón y su búsqueda constante fueron el paso para que un día decidiera ser un grupo de teatro independiente. Más adelante, cuando el tiempo maduró sus conocimientos, trataron de llevar el teatro a las capas más humildes de nuestra sociedad. Fue así como recorrieron campos y municipios caldenses con obras como: *Clínica de zapatos*, *Agonía del difunto*, *La madre*. Así concluyeron la primera etapa en el campo investigativo del teatro, relacionados con el obrero y con el campesino.

Después hubo un momento de raciocinio por parte de todo el grupo y se dijeron: "para llegar a hacer un buen teatro o para llegar a desarrollar una dramaturgia nacional, hay que aprender de los grandes dramaturgos". Comienza la segunda fase de maduración. Se estudia a Esquilo con su obra magna *Prometeo encadenado*, luego a Sófocles y terminando con Shakespeare.

Se mira entonces en la capacidad actoral de los integrantes y se montan dos obras escritas por Esteban Navajas, especialmente para el Tich: *Trueno y fango*, y *El pionero*. Al terminar estos dos montajes se pasa al estudio de los dramaturgos norteamericanos, y se pone en escena la obra *Viaje de un largo día hacia la noche*, de Eugenio O'Neill. Debido al éxito del montaje anterior, se hicieron luego obras como: *Veintisiete vagones de algodón*, de Tennessee Williams; *Espectros*, de Enrique Ibsen; *La tinaja*, de Luigi Pirandello.

Recientemente el Tich convocó al Primer Concurso de Dramaturgia, a nivel departamental, bajo las siguientes bases: 1. Podrán participar todos los estudiantes de bachillerato y universidad; 2. Los participantes deberán ser caldenses, o poseer por lo menos un año de permanencia en el Departamento de Caldas; 3. Caldenses radicados en otros lugares podrán participar siempre y cuando estén cursando los estudios indicados; 4. La obra deberá tener una duración de sesenta minutos, aprox. (unas 20 cuartillas), y ser firmada con seudónimo; 5. Tema Libre; 6. En sobre lacrado deben anexarse los siguientes datos: nombre, seudónimo, edad, ciudad de nacimiento, residencia, plantel donde estudia, grado que cursa y dirección completa; 7. Los trabajos deberán ser entregados antes del 18 de marzo de 1988, escritos a máquina, a espacio y medio, en original y tres copias, en la sede del Tich: carrera 23 N°. 21-35, tel. 823226, apartado aéreo N°. 1543, Manizales (Caldas, Colombia); 8. El jurado estará integrado por dos personas que conozcan de teatro y un escritor reconocido del departamento, el cual se dará a conocer en el mes de diciembre de 1987.

PATRONATO DE LA FUNDACION ALEPH. *Socios Honorarios:* Jesús Mejía Ossa, Luciano Mora Osejo, Rubén Sierra Mejía. *Socios Fundadores:* Adela Londoño Carvajal, Fernando Mejía F., Luz Marina Amézquita M., Jaime Pinzón A., Jorge Eduardo Hurtado G., Mario Spaggiari J., Jorge Eduardo Salazar T., Hugo Marulanda L., Alvaro Gutiérrez A., Ninfa Muñoz R., Amanda García M., Rafael Zambrano F., Fabio Rincón C., Gonzalo Duque E., Heriberto Santacruz I., Alberto Marulanda L., Eduardo López V., Daniel Alberto Arias T., Martha Lucía Londoño de M., Jorge Maldonado, José Oscar Jaramillo J., Oscar Correa M., Norma Velásquez G., Carlos Enrique Ruiz. *Socios Adherentes:* Carmenza Isaza D., Jesús Gómez L., Héctor Gómez L., Luis Eduardo Mora Osejo, Benhur Valencia V., María Leonor Villada S., José Gregorio Rodríguez, Constanza Montoya R., Amparo González R., Elena Alvarez L., Elsie Duque de Ramírez, Martha Cecilia Giraldo M., José Danilo Quintero D. *Suscriptores de apoyo:* Octavio Calderón, Jorge Ramírez G., Gustavo Isaza, Anielka Gelemur-Rendón.



Colaboradores

/Rubén Sierra Mejía, profesor en la Universidad Nacional de Colombia/ Rafael Gutiérrez Girardot, colombiano, Director de la Cátedra de Hispanística de la Universidad de Bonn, Alemania/ Jorge Eduardo Hurtado G., profesor, Universidad Nacional de Colombia/ Carlos Martín, poeta y ensayista colombiano, residente en Holanda/ Martha L. Canfield, uruguaya, profesora en la Universidad de Florencia, Italia/ Graciela Maturo, argentina, directora del Centro de Estudios Latinoamericanos/ David Puerta Zuluaga, ingeniero civil, solista del tiple colombiano y compositor/ Guillermo Botero G., escultor colombiano/ Germán Pardo García, poeta colombiano residente en México/ Osvaldo Ventura de la Fuente, escritor chileno residente en Brasil/ Luis Cardoza y Aragón, escritor guatemalteco residente en México/ Alfonso López Michelsen, expresidente colombiano/ Gonzalo Drago de Chile/ Luis C. Alvarez A., Col./



Impresión: VEYCO., Manizales, Colombia.



**INDUSTRIA
LICORERA
DE CALDAS**

Aguardiente
Cristal



**Banco
Cafetero**



MULTESPACIO
MULTESPACIO
OFICINA ABIERTA A LA PRODUCTIVIDAD



CARVAJAL
HACE LAS COSAS BIEN



Esta es la clave.

BCH **BANCO CENTRAL HIPOTECARIO**
Donde está su futuro

**UPAC
B.C.H.**
Ahorros que dan intereses
y dan servicios.

Fiesta de la paz, fragmento/ Hölderlin/ trad. R. Gutiérrez Girardot Interior de Carátula	
E = MC2 /soneto, manuscrito autógrafo/ Germán Pardo García	2
Sobre el arte de citar /Rubén Sierra Mejía/	3
Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato /reportajes de ALEPH/ /Carlos Enrique Ruiz/	6
Martín Heidegger, a los diez años de su muerte /Rafael Gutiérrez Girardot/ Para leer "La Ironía"	16
/Jorge Eduardo Hurtado G./	28
AMAGA /bambuco/ separata de música N° 29/ /David Puerta Zuluaga/ La Ironía	29
/Geidar Yemal/ Trad.: J. E. Hurtado G./	33
Una leve mirada triste /manuscrito autógrafo/ Oswaldo Ventura de la Fuente	37
De nuevo Barba-Jacob /Carlos Martín/	38
Lázaro /manuscrito autógrafo/ /Luis Cardoza y Aragón/	42
Repercusiones del "Facundo" de Sarmiento en la narrativa contemporánea /Martha L. Canfield/	43
Lezama Lima: el paraíso recobrado /Graciela Maturo/	51
"Los elegidos" /manuscrito autógrafo/ /Alfonso López Michelsen/	54
NOTAS	55
/El nihilismo contemporáneo/ Proceso creador en latinoamérica/ Esquema de Jorge Luis Borges, por Gonzalo Drago/ Grupo de Teatro "El Tich" y un concurso, por: Luis C. Alvarez A./ Patronato de la "Fundación Aleph"/ Colaboradores	60