

# LIBROS LIBROS LIBROS LIBROS

## SARTRE

de Annie Cohen - Solal

por Juan Nafío

• Gallimard, París, 1985.

Megalómano, lorgorrico, espiritualista, pensador cíclico, polígamo, derrochador a manos llenas, incansable, despreciador de su cuerpo, polémico, segundo Voltaire, canonizado finalmente, pero ante todo, escritor, un gran escritor que llenó cuarenta años de la vida cultural de Francia y del mundo y que aún sigue dando que hablar.

Un clásico ya: editado en *La Pléiade*, ese impresionante panteón literario, *summa* de las *belles lettres* no sólo francesas, y ahora, Sartre revivido y reconstruido en el magnífico libro de Cohen-Solal, al que puede agregarse con provecho el de otra mujer, otra Ana: Anna Bochetti,<sup>1</sup> cuyo título no revela la riqueza de un contenido también biográfico, aunque parcial respecto del de Cohen-Solal que pretende cubrir la vida entera de Sartre: 1905-1980.

### El hombre Sartre

Por fin una biografía intelectual, una reconstrucción de la gestación de las ideas y del proyecto literario de Sartre. No deja de ser curioso que, hasta ahora, hayan sido sobre todo mujeres las que se hayan encargado de la tarea. Por supuesto, Simone de Beauvoir, la *Grande Sartreuse*, como llegó a ser llamada con toda la malicia de los cenáculos parisienses, que no

nos ahorró ni el más mínimo detalle de la vida cotidiana de Sartre: todas sus manías, todos sus movimientos, su horario al dedillo y aun todas sus miserias fisiológicas del triste y decadente final. Ha hecho, como observa Cohen-Solal, "un relato meticuloso y clínico". En realidad, ha sido fiel a sí misma: su extensa autobiografía no es sino una implacable recopilación de diarios llevados día a día, hora a hora, en donde nada queda fuera o al menos esa impresión agobiante se tiene al leerla. Ganas entran de pensar que Sartre escribió *Les Mots* como una forma relativamente gentil de darle una lección: Madame, una autobiografía se escribe así, no transcribiendo sin perdonar cuanto chisme y anécdota sucedieron.

Colette Audry, vieja amiga de ambos, también intentó<sup>2</sup> el esbozo de su pensamiento a través de una selección de sus textos. Para no evocar a Iris Murdoch, que le dedicó dos libros,<sup>3</sup> en cierto modo adelantada de las biografías sartreñas. Ahora, estas dos, Cohen-Solal y Bochetti. Ciertamente Jeanson es la excepción masculina a semejante dominio matriarcal sobre la vida y obra de Sartre. Por su divulgado librito, *Sartre par lui-même*, que ya tiene más de treinta años, pero también por otros dos, mezcla ambos de tímida biografía con decidida tarea hermenéutica.<sup>4</sup>

Las ventajas de esta gran biografía de Cohen-Solal son varias: en primer lugar, el hecho de ser la primera *post-mortem*, pudiendo así disponer del ciclo cerrado de la existencia de Sartre, aunque no de su obra, ya que se presentaba una extraña situación no de competencia, sino de disputa, por ver quién publicaba más inéditos del filósofo: si la hija, Arlette El Kaim-Sartre, albacea en realidad de Sartre, o la inevitable Beauvoir, el fiel Castor, que también disponía de una buena cantidad de escritos, pues Sartre, como es bien sabido, no hacía economías a la hora de darle a la pluma: "J'ai toujours considéré l'abondance comme une vertu", le escribió un día a Simone.

Otra ventaja del libro de Cohen-Solal es que ha podido manejar aún a tiempo ciertos testimonios de gente próxima a Sartre —por ejemplo, recogió oportunamente los testimonios de Aron— y también celebrar diversas entrevistas que, hasta ahora, jamás nadie había logrado (otro ejemplo notable, Dolores Vanetti, la famosa M. del entusiasta viaje de Sartre a los Estados Unidos, aún en plena guerra). Para no mencionar testimonios de personalidades: Giacard d'Estaing, Gallimard, Moravia. También ha podido compulsar Cohen-Solal documentos que acerca de Sartre o su familia se encuentran en archivos de no fácil

acceso, como los de la Academia Nobel, en Estocolmo, los de la Marina francesa, en el fuerte de Vincennes, los de las ediciones Gallimard y hasta los del FBI, que cubren los Departamentos de Justicia, de Estado y de la Fuerza Aérea, de los Estados Unidos. Semejantes posibilidades de acceso se explican por la influencia del impulsor original del libro de Cohen-Solal, un editor neoyorquino, que en combinación con Gallimard, fue quien encargó el libro, saliendo éste primero en la edición francesa (la aquí comentada) y esperándose que en breve vea la luz en la norteamericana.

Pero, con ser de talla, ésas serían apenas las ventajas materiales del libro de Cohen-Solal. Las principales, específicas de la obra, y plenamente atribuibles a la capacidad de la autora, son el poder de síntesis, la facilidad con que se mueve entre terminología y conceptos filosóficos y un cierto sentido del humor que se traduce más que nada en una separación respecto de la figura consagrada de Sartre, de forma tal que crea el suficiente alejamiento como para poder lograr un juicio desapasionado, algo hasta ahora jamás logrado por ninguno de sus biógrafos o comentaristas, probablemente porque todos (Audry, Jeanson, para no hablar de Beauvoir) estaban demasiado unidos al pequeño gran hombre. En ese sentido, es simplemente delicioso el relato de la visita de Sartre a la casa de campo de John Huston, en Irlanda, y la absoluta incompreensión que surgió entre dos personalidades tan distintas.

Se ha dicho que el Sartre de Cohen-Solal se lee como un libro de aventuras y es cierto, pero ese viene a ser su único defecto notable. Ha insistido demasiado en las peripecias de una vida ciertamente rica en avatares y sucesos, pero al elegir destacar éstos, se tiene la impresión, probablemente falsa, de que toda la vida de Sartre no fue sino una continua agitación mundana, una serie de acontecimientos extraordinarios, un valvén entre sus múltiples amores y sus numerosas polémicas y compromisos políticos y culturales. Una vida de héroe muy repleta. Y no deja de ser explicativo de esa visión el que Cohen-Solal haya elegido el símbolo de Par-dailhan, el personaje de las lecturas

infantiles de Sartre, para ponerle como continua referencia a su inagotable quehacer literario. Qué duda cabe de que Sartre fue un ser batallador y lanzado hacia la busca de la gloria, como él mismo ha confesado en *Les Mots*. Pero conviene no olvidar que alcanzó la notoriedad y no pequeña relativamente pronto, a los 33 años, y con la primera novela (*La Nausée*) que se publica en 1938. Y que, a partir de ahí, salvo el obligado paréntesis de la guerra y la ocupación (y aun así, sin dejar de publicar y de estrenar), todo fue camino triunfal, en particular desde 1945. Sólo que eso sería lo de menos: cuesta arriba o con facilidad, hubiera podido ser una vida de héroe y nada más. Porque no hay que olvidar que este héroe es un pensador de talla y un escritor de gran aliento y nada de eso se consigue de la noche a la mañana ni dedicándose a conceder entrevistas, conocer bellas mujeres y viajar por medio mundo. Hay un Sartre oscuro, escondido, trabajador incontenible, que es el que explica y alimenta al Sartre público y brillante. Sin el Sartre *normalien*, sin ese rigor que se adquiere (o se adquiriría) en aquella impresionante fábrica de profesores que era la Ecole Normale Supérieure, en donde sólo el primer año estaba dedicado a "hacerse la mano", esto es, a llenar página tras página de copias al azar, con el fin de adiestrarse, adquirir músculos y poder resistir los larguísima exámenes escritos, que duraban por lo menos ocho horas; sin ese Sartre *bûcheron*, trabajador, tenaz, hormiguita, no hubiera existido el otro Sartre, el Sartre heroico y exterior que tanto ha atraído a Cohen-Solal. A veces, parece darse cuenta de que también existe aquel Sartre, la máquina, como ella lo describe, trabajando a pleno ritmo cuando le dejan (ejemplo máximo: la *droite de guerre*, que le hizo feliz, pues sólo escribía), pero en general pasa a su lado sin la suficiente insistencia. Para sólo poner un caso: nos cuenta la harto sabida adición de Sartre a los estimulantes (anfeta-minas) con el fin de acelerar su trabajo. Pero no nos dice que es el precio que tuvo que pagar por vivir las dos vidas: no se puede impunemente ser célebre y trabajador; el tiempo no da para tanto. En otra ocasión, Cohen-Solal revela un aspecto poco conoci-

do del Sartre juvenil: su dedicación al boxeo; se entrenaba durante horas en ejercitar y desarrollar los músculos de los brazos y del tórax y hasta llegó a participar en algún combate de aficionados. Pero hubiera valido la pena indagar un poco más: es muy posible que detrás de esa momentánea entrega al deporte, y por lo tanto al culto del cuerpo, de la contingencia, incomprendible para el filósofo mentalista que en realidad fue Sartre, se encontrara un recurso material para acrecentar su poder de trabajo, su capacidad material de escritura. Sartre no escribió a máquina, sino a mano, y eso cansa; de ahí, primero el entrenamiento de la rue d'Ulm (*se faire la main*) y, luego, el afán por el boxeo. No daba puntada sin hilo. Y el hilo de Sartre fue siempre el mismo: escribir, escribir, pues el día en que no escribía se le prendía el tatuaje que, como no ha dejado de contarlos, llevaba marcado a fuego. Claro que el acceso a ese Sartre es muy difícil y quizá imposible; primero, porque formaba parte de su modo de ser que se llevó al sepulcro y, luego, porque sus próximos tienden a destacar los otros aspectos, los resultados, la personalidad controversial, el hombre del café y no el hombre del estudio, aunque muchas veces coincidirán uno y otro.

Que Sartre fue un auténtico *homme à femmes* es algo que comenzamos a saber a través de las "Cartas al Castor" y por los *Carnets de la droite de guerre*, escritos íntimos publicados después de su muerte; ahora, Cohen-Solal ha descubierto más de la intensa vida amorosa de Sartre y ha revelado ciertos nombres (como el de la bellísima guía rusa, Lena Zonina) aunque, por razones de comprensible discreción contemporánea, aún vela otros. Y no deja de llamar la atención el paralelo que en este punto pudiera establecerse entre los dos grandes pensadores del siglo, por lo demás tan separados en sus concepciones filosóficas: Sartre y Russell. Ambos "consumieron" (si las feministas permiten el brutal término) gran cantidad de amantes. Hay una carta de Russell, de 1948 (por lo tanto, cuando ya tenía 76 años), dirigida a una alumna que, al parecer, le había manifestado algo impulsivamente su admiración, en la que Lord Rus-

señal le advierte que está dispuesto a llegar hasta las últimas consecuencias en esa relación... También Sartre coleccionó alumnas. Y actrices y amigas de sus amigas, comenzando por Beauvoir, y hermanas de sus anteriores amantes, hasta llegar a formar, aunque no sólo con ellas, una extraña "familia", medio harén, medio sociedad en comandita. Y hasta exaltar a una de esas alumnas-amantes el papel de hija adoptiva, con lo que pudo ver realizada su fantasía del incesto, exaltada en *Los secuestrados de Altona* y confesada en *Les Mots*. El que Sartre, el que Russell, el que hombres tan prolíficos literariamente, tan creadores, hayan tenido semejante intensa vida amorosa no parece casar muy bien con aquella simplista explicación de la sublimación de la libido a través del arte y la literatura. Al contrario, cuanto más amaban, más producían, y quién sabe, si no era más bien a la inversa.

Por supuesto que todos esos amores encajaban en la famosa relación necesario/contingente que Sartre le presentó desde el principio a Simone de Beauvoir, y que revela que era un tanto aficionado al elementalismo del modelo heliocéntrico, a lo Bohr: el sol rodeado de planetas, da igual que se aplique al átomo, a las mujeres, o a los sistemas filosóficos, ya que eso mismo es lo que dice en *Cuestiones de método* respecto del marxismo (sí, desde luego) en torno al cual giran todas las demás filosofías contemporáneas. Sin embargo, lo de unos amores "esenciales" y otros "accesorios" parece que no funcionó muy bien, pues en más de una ocasión, como no deja de subrayarlo delicadamente Cohen-Solal, el Castor se rebeldó ante alguna peligrosa rival "esencial" (casos de Olga y Dolores). A su vez, todo esto, tan chismoso y secundario, va encuadrado en la categoría sartriana de la "transparencia", trunfo de la autenticidad de la conciencia, para combatir mejor su natural tendencia al auto-engaño o ejercicio de la "mala fe". Así, en nombre de la fulana "transparencia", Sartre le cuenta a Beauvoir, con pelos y señales, lo que había hecho con ésta o con aquélla. Y de paso, el Castor, al publicar sin recato alguno esas cartas tan personales ha permitido que se entere todo el mundo. No tiene mayor im-

portancia, pues, bien vista, esa transparencia de Sartre encaja perfectamente en la "viduidura" francesa: desde Descartes que comienza por unas confesiones hasta el matrimonio Jouhandeau al que le tuvimos que soportar el relato menudo de sus aburridísimas peleas, los franceses no dejan de exhibirse sin pudor alguno. Literatura de diarios, de confesiones, de sinceramientos, de exposición de la vida interior. O al menos eso nos parece a los que pertenecemos a otra "viduidura" muy diferente, en la que el recato, el pudor y aun el secreto forman parte de nuestro modo de ser y de nuestra tradición. Que si la referencia emblemática francesa son las confesiones cartesianas, la nuestra, contemporánea de aquella, iniciase por un ejercicio deliberado de amnesia biográfica: "... de cuyo nombre no quiero acordarme".

#### Sartre literato

Sabiase por propia confesión que desde siempre quiso ser escritor; de preferencia, novelista. Por eso, los tímidos ensayos infantiles, primero, juveniles después (*L'Ange du Morbide*, *Jésus la Chouette*, *Légende de la Vérité*), y con esa intención se preparó, primero en el liceo Henri IV y en el Louis-le-Grand y, luego, en la E.N.S. En ese momento, hacia los veinte años, sufre la influencia de Bergson, el filósofo de moda entonces, el mirado del gran público, la vedette del Collège de France; el otro *grand patron* de la filosofía francesa era Brunschvicg, que reinaba indiscutido en la Sorbonne. "Hacer de su vida una creación estética", tal era el plan original de Sartre: vivir su vida como una novela. Fue Bergson quien le dio material de apoyo para conocerse, para comenzar a dominar el plano psicológico, para "anciar su filosofía en su propia experiencia interior", como señala Cohen-Solal. De esta manera, estamos en presencia de otro "realismo", como si fuera inagotable la serie que, desde el XIX, padece la literatura: el de Sartre sería un "realismo psicológico", aquel que conceptualiza su experiencia interior. Por eso y sólo por eso, estudia filosofía, pero nada tiene de extraño que las primeras preferencias se dirijan a la psicología: de ahí, el estudio de Jaspers y su interés por la psicopatología,

las visitas al manicomio y la experiencia de la mescalina. La filosofía le sirve de medio para lograr su objetivo de ser un gran escritor; lo mismo hará más tarde con la fenomenología. No es casual que comience escribiendo una novela y cuatro o cinco relatos cortos, pues los trabajos filosóficos previamente publicados (*L'Imagination*, *La Transcendance de l'ego*) son considerados por Sartre ejercicios académicos en los que arregla cuentas o con la psicología conductualista (Dumas) o con un subjetivismo demasiado estrecho en Husserl. Su verdadera pasión de escribir se concentra en su novela, tantas veces rehecha: *Mélancholia*, que gracias a Gaillimard se llamará *La Nausée*, y, en efecto, vive los primeros años de la sufrida docencia en Le Havre (Bouville) como Antoine Roquentin.

Porque el destino de Sartre quedó marcado desde el momento en que tomó, junto con su inseparable Nizan, la decisión de no ser profesor; mejor dicho, de ser cualquier cosa menos profesor, de evitar ser profesor; de no terminar sus días como aquel "Jésus la Chouette", el mediocre y disminuido profesor de provincia, casado con alguna de las damiselas de la región y lleno de hijos: otro pequeño burgués de los muchos que llenan este mundo, aquel mundo. Por eso sus ataques, sus bromas pesadas en la Ecole Normale, su desprecio al director o, como apunta Cohen-Solal, la división establecida entre la República de los profesores a la que se enfrentaba la República de las Letras. Probablemente antes, en el hogar, en el enfrentamiento, primero con su abuelo Schweitzer y luego con su padrastro Nancy, había nacido el Sartre provocador, irrespetuoso y subversivo, cuestionador del orden burgués, tan bien representado en la sociedad por el cuerpo académico. Por supuesto, el mundo profesoral siempre que pudo le devolvió la moneda y lo trató con similar capacidad de rechazo; basta leer el oficio del rector colaboracionista de la Academia de París, expurgado por Cohen-Solal, para darse cuenta de lo irreconciliable de ambas posiciones; allí, el Sr. Rector, nombrado por el gobierno de Vichy, asevera que *Le Mur* et *La Nausée*, las dos obras publicadas hasta entonces por Sartre y que tanta fama le habían co-

menzado a proporcionar en el mundo de las letras, "por mucho talento que testimonien no son obras que resultaría deseable ver escribir a un profesor, es decir, a alguien que tiene almas a su cargo. Que M. Sartre medite... y que saque en consecuencia beneficio para su carrera y su existencia" ¡Menos mal que no lo hizol Claro que Sartre no necesitaba del texto protocolar y hueco de un rector cualquiera, ni de Vichy ni de la República, para mandar al diablo a todo el cuerpo profesoral y sus almidonadas costumbres. En el poco tiempo en que, por razones pecuniarias, no tuvo más remedio que plegarse al sistema y dar clases en varios liceos, de provincias y de la capital, se distinguió por su rebeldía, por su capacidad de provocación, por su tendencia a trastocar las relaciones alumno-profesor, a no respetar las costumbres instituidas, a ser en suma siempre un profesor distinto. De ahí también el enorme entusiasmo que despertó entre la mayoría de sus alumnos. Es algo que llega hasta Mayo del 68: Sartre no fue nunca el tipo de profesor estirado, ni siquiera serio, distante, como, por el contrario, debió serlo su camarada y amigo de l'École Normale, Raymond Aron. Esa es la gran diferencia entre ambos y no Hegel o la fenomenología o la política: Aron siempre quiso ser profesor, plegarse al *establishment*, ser parte de él. Muy propio del judío asimilado, que lleva la asimilación al extremo, a la mimesis perfecta. Mientras que Sartre abominó desde muy joven de la noble institución profesoral y luchó contra los *safoeds* que la representaban: era el hijo de esa clase y podía darse el lujo de rebelarse contra ella. Y lo hizo. Y la literatura fue su medio de expresar su desagrado, su asco, su rechazo por quienes concebían la vida como algo serio, lleno de obligaciones, normas y valores.

Pero todo eso es únicamente el punto de partida de Sartre, la razón de su total dedicación a la literatura, primero y, en general, a escribir siempre. En el camino surgen los demás factores: el encuentro con la novela norteamericana, la aplicación de ciertos recursos de la fenomenología y el hallazgo del teatro como recurso expresivo de mayor fuerza. Cohen-Solal tiene el mérito de haber buscado un

texto poco conocido de Butor, en el que éste recuerda haber asistido en 1944 (otoño: ya liberado París) a una conferencia de Sartre acerca de "Una técnica social de la novela" y, como confiesa el mismo Butor, "es la primera vez que oí hablar de Virginia Woolf, de Dos Pasos, de Faulkner..." Inclusive antes ya había comenzado la tarea informativa de Sartre: en sus artículos para la *Nouvelle Revue Française*, en los años que median entre la publicación de *La náusea* y la ocupación de París, Sartre había presentado a los grandes novelistas norteamericanos y había declarado su admiración literaria por ellos, en particular por el empleo del tiempo narrativo. Así se formó el Sartre escritor que viene a culminar en *Les Mots*, su obra maestra, y que confiesa haber encontrado "le travail du sens par le style", que es mucho más que el manido "el estilo es el hombre". Porque lo que Sartre proclama es la subordinación del significado (espacio semántico) a la ordenación de las palabras (espacio sintáctico); la verdad en función de la belleza; la filosofía al servicio de la literatura.

Tales fueron al menos sus propósitos, su "douce folie", su extraña neurosis; de la que viene a despertar, a curarse, según declara, sólo pasados los cincuenta años. Aunque la verdad literaria es que únicamente en *Les Mots* se cumplieron tan hermosos propósitos; la paradoja sartriana y no de las menores es que, pese a todas sus buenas intenciones de creador de belleza, la filosofía se le atraviesa en el camino e invierte la relación: sus obras (novelas y teatro) son la expresión de sus ideas, la corporización de sus filosofemas. Obligado en 1972 a explicar la relación entre su teatro (en particular, *Huis clos*) y su filosofía (específicamente, *El ser y la nada*), al momento de publicar el volumen noveno de *Situations*, no pudo ser más claro: "Mon gros livre se racontait sous forme de petites histoires sans philosophie". En efecto: sus obsesiones metafísicas, la contingencia, la libertad, la conciencia, jamás le abandonan ni a la hora de hacer filosofía ni a la de hacer literatura. El hombre es una conciencia (por tanto, una nada, un agujero, un vacío permanentemente abierto y buscando inútilmente llenarse) perdida en la selva fáctica y

viscosa de lo contingente (de lo "óntico", diría Heidegger); o lo acepta y entonces se priva de su libertad, se aliena en el mundo de lo práctico inerte; o ejerce su libertad de cualquier forma, pero siempre suya, para construir otro mundo, siempre factual y viscoso, pero en el que las relaciones, las normas, los valores los invente y cree el hombre.

Annie Cohen-Solal comienza su impresionante biografía narrando una subasta reciente en la sala Drouot, en la que, entre *bibelots*, cuadros diversos, notas de Nerval, libros dedicados y antiguas cartas de amor, se comienzan a vender (*sic transit*) manuscritos de Sartre. Cuatro años después de su muerte ya empezó la dispersión de sus reliquias. Y lo más triste es que Sartre se cotiza mal, a bajos precios; no por falta de interés, sino por exceso de oferta. Consecuencias de haber sido tan generoso, de haber escrito tanto y, sobre todo, de haber regalado sin ton ni son, a diestra y siniestra. Cohen-Solal se preocupó en particular por un viejo y nunca publicado texto de Sartre. Aquella novela que escribió a los veinte años (*Une défaite*) y de la que todos han hablado y muy pocos leído o siquiera visto. Cohen-Solal al fin la consigue y nos regala la transcripción de un pasaje, unas cuantas líneas que pertenecen a un cuento central de aquella novela inédita, titulado, nada originalmente, "Un cuento de hadas". En él, Frédéric es preceptor de dos niñas de una familia burguesa, y para recreo de sus pupilas y de su madre, a la que buscaba seducir, inventa el cuento de hadas. Es la historia de un príncipe, "de una maravillosa inteligencia y de una exquisita belleza", pero frío, impenable, y aun cruel; por no creer que los hombres tuvieran alma, vivía rodeado de autómatas. Pero un día, el príncipe malo se pierde en un bosque. Merece la pena traducir al menos parte del pasaje que nos ha transcrito Cohen-Solal:

Ensiló el príncipe a su caballo y partió al galope. Entonces cruzó por su mente un horrible pensamiento: "¿Tienen todas las cosas un alma?" Pasó junto a un prado en el que se agitaban las altas yerbas. "¿Tienen las cosas...?" ¿Qué era ese estremecimiento que las recorrería como un alma? ¿Qué oscura vida

había en ellas? Ante semejante idea, le acometió un asco infinito. Espoleó a la bestia que, asustada, partió al galope. Agitados los árboles por la velocidad, se le echaban encima para desaparecer como si fueran cuadros... Y todas las cosas parecían vivir, vivir con una vida oscura, odiosa, que le causaba bascas, una vida dirigida hacia su vida. Creía estar en el centro de un mundo inmenso que le espiaba. Se sentía vigilado por los arroyos, por los charcos del camino. Todo vivía, todo pensaba. Y de pronto, se acordó de su caballo: también esta dócil bestia... Sosteniéndose con dificultad en la silla, el príncipe contempló esos aires inmensos y oscuros que tan bien creía conocer y que ahora le parecían monstruosas apariciones: los árboles. Comenzó a gritar...

Más tarde, cuenta Cohen-Solal, descubridora del texto, el príncipe poco a poco se cura: se acostumbra a vivir en un mundo rodeado de almas. "Se hace un hombre como los demás", escribió el Sartre de los veinte años. Tiene toda la razón Cohen-Solal: ese extraordinario cuento es *La Nausée* al alcance de los niños. Es más: ahí están *in nuce* todos los componentes de la literatura filosófica sartriana: no sólo la náusea ante la existencia plena del *en-sí*, sino la posibilidad de escapar a la contingencia a través de la libertad de la conciencia. Si es cierto que Sartre siempre supo que iba a ser novelista, no lo es menos que también, desde su juventud, supo cuál era el tipo de filosofía de la que se alimentaría su imaginación de escritor.

Ha inventado Cohen-Solal una cómoda categoría para explicar los cambios radicales que fue experimentando el pensamiento de Sartre a lo largo de su vida, tanto en el orden de las ideas como en el de la acción: pensar por ciclos: "la logique de la non-contradiction n'avait jamais été la sienne, il pensait par cycles, pratiquait la technique du mouvement perpétuel...". Esa "lógica cíclica" es una magnífica excusa para entender los violentos cambios de posición que sobre temas fundamentales sufrió la concepción literaria o filosófica de Sartre.

Así, el gran escritor, el hombre destinado a poseer el mundo por la magia de su pluma, el novelista permanentemente impulsado por Beauvoil que no dejaba de recomendarle que escribiera relatos en lugar de perder

el tiempo en hacer filosofía, es el mismo que comete un doble atentado contra la literatura. Primero, poniéndola al servicio de la lucha política o, cuando menos, encadenándola a la cotidianidad de lo circunstancial. Finalmente, negando su valor, su importancia ante la triste realidad social de que se compone este mundo injusto y desigual. Literatura comprometida, por una parte, y aquello otro, tan traído y llevado de "En face d'un enfant qui meurt *La Nausée* ne fait pas le poids". Lo primero es más importante ("hace más peso") que lo segundo en la concepción literaria sartriana; lo del niño que muere no deja de ser un *ex abrupto* ante una situación social exasperante. Pero exigir de la literatura un "engagement" es algo más serio. Se encuentra perfectamente expresado en el famoso editorial del primer número de *Les Temps Modernes*; a lo que ese "compromiso" responde es a la concepción filosófica de Sartre. Su horror por la subjetividad pura (su rechazo de Proust, finalmente) y sin embargo, su impotencia por salir de una filosofía mentalista y subjetivista que privilegia la conciencia, le exigieron compensar el desequilibrio metafísico en favor de la mente con una permanente añoranza por el mundo, la alteridad, lo concreto, lo contingente, el dominio del Ser. Recuérdese otra expresión no menos manida: lo de que el hombre es una pasión inútil. Pasión en el doble sentido, de padecer pasivamente la presencia atóxico de las cosas, y de sufrir como en la mitología cristiana la muerte de sus proyectos y sus intenciones. Inútil, ciertamente, por cuanto jamás alcanzará el absoluto, lo lleno, la paz del *en-sí*: está condenado a la libertad de ese agujero que es la conciencia, ni siquiera inerte, sino que tiende siempre (para eso le sirvió la fenomenología y su noción de "intencionalidad") hacia algo fuera de ella, distinto a ella. ¿Qué de extraño, entonces, que la literatura que se construya sobre semejante esquema metafísico exija un permanente "compromiso" con lo circundante? Pues no hay que entender necesariamente ese compromiso en el sentido político o social; basta con leer la clave filosófica que rechaza los estados de ánimo, las interioridades de la conciencia, el

onanismo del sujeto feliz contenido en sí mismo, cosificado.

Donde se ve que no es inocente hacer filosofía al mismo tiempo que se quiere ser un gran escritor. Sartre pudo aprender de Hemingway y de Faulkner y en *Manhattan Transfer* ciertas técnicas narrativas, pero su aplicación estuvo dominada por una metafísica fenomenológica, en la que la conciencia, además de estar permanentemente privilegiada, exige consumir todo cuanto la rodea: necesita "comprometerse", esto es, proyectarse, llenarse de contenidos pasajeros. Bastará con algo tan sencillo como eliminar el sujeto narrativo para que, al desaparecer la conciencia, desaparezca el problema del "compromiso" literario: es lo que hicieron los escritores experimentalistas del *Nouveau Roman*, y por algo Sartre se apresuró a calificarlo de "anti-novela". Probablemente Proust hubiera empleado el mismo término de haber llegado a conocer *La Nausée*.

#### Sartre filósofo

A la distancia, resalta la ironía: Sartre, que huyó cual gato escaldado, como alma que ha visto al diablo, de todo determinismo, de todo mecanicismo, de todo cuanto olera a positivismo y cientificismo, construyó un tipo de filosofía perfectamente *determinado* por su entorno cultural. Es más: el solo hecho de aborrecer las filosofías deterministas, de haber "escogido" un tipo de filosofía anti-determinista, ya supone un cierto determinismo cultural, así como, en lección del mismo Sartre, no escoger es una forma de hacerlo.

Para la época en que el joven Sartre recibe su formación filosófica, no hay más que una filosofía dominante en Francia, el espiritualismo cartesiano en cualquiera de sus variantes. O bien el espiritualismo irracional de Bergsoniano o bien el racionalista de Brunschvicg; o la filosofía atiende a esa fuerza oscura que es la intuición o se limita a registrar, como en un inventario de almacén, las etapas de la conciencia en la historia de la filosofía. Por doquier, reino del sujeto a la hora de establecer chocimiento; la filosofía francesa a fuerza de huir del criticismo kantiano devino en lo que el propio Sartre llamó una "filosofía alimentaria", digestiva, deglutiva, capaz

de hacer del sujeto cognoscente un inmenso y voraz estómago que todo lo reduce con sus poderosos jugos ideales; el mundo, el objeto, lo Otro, como quiera llamarse a la realidad, desaparece en los pliegues gástricos de una conciencia demasiado absorbente. Para quien está obsesionado por la contingencia, por la viscosidad, por la concreción de lo real, tenía que resultar insoportable una metafísica de prestidigitación que con un simple truco hacía desaparecer el mundo y lo reducía a intelecciones y estados de conciencia. Dicho simplistamente: el Ser venía a coincidir plenamente con la conciencia, el sujeto se tragaba al objeto, el reino de la subjetividad no conocía barreras; como si no hubiera existido Kant ni Husserl ni, desde luego, Heidegger. De ahí, el título claramente revelador: *El ser y la nada*, o lo que es igual la realidad total, apabullante, maciza, impenetrable de lo que es, rodeando al miserable agujero, a la desvalida nada de la conciencia. A algún periodista bien enterado de la obra de Sartre le faltó valor para titular el hecho de su muerte en términos metafísicos: "Al fin, la nada se ha hecho ser".

No cabe la menor duda de que si la razón del predominio de ese tipo de filosofía es extra-filosófica, hay que buscar en el nacionalismo francés, exaltador de Descartes, la causa de semejante imperialismo subjetivista. Dignos herederos del cartesianismo. Entre las dos *rei*, los franceses post-positivistas (y aun el mismo Comte, pero eso sería otra historia) no vacilaron: *res cogitans* como dominadora de la *extensa*. Puede sonar a simple, pero tiene la fuerza de lo congruente: sustitúyase *res cogitans* por *néant* (o *pour-soi*) y *res extensa* por *être* (o *en-soi* o *pratico-inerte*) y, desde el punto de vista al menos terminológico, queda transcrito todo Sartre. Por supuesto, faltan las diferencias de valoración; lo que para los filósofos cartesianistas no merecía la pena tomar en cuenta, fuera de la conciencia, para Sartre es justamente la amenaza que la cosifica. De ahí, su interés por Heidegger y su análisis existencial que le revela los detalles del otro lado, del terreno en que se pierde la conciencia. Aun para rebelarse, para levantar el anti-sistema cartesiano, la exaltación de la precariedad de lo

existente, el canto a una libertad entendida como fracaso y condena, Sartre también fue tributario de la gran tradición espiritualista característica del cartesianismo: por su rechazo de la ciencia, por su desdén de las filosofías del lenguaje, por su incapacidad para plantear límites al problema del conocimiento, por su desmesura en levantar una metafísica subjetivista. Apenas ahora comienzan ciertos jóvenes filósofos franceses a salir del tremedal cartesiano. Léase el revelador prefacio de Pierre Jacob a su obra *L'empirisme logique* para entender por qué la filosofía francesa ha estado dominada por lo que Jacob llama "la repugnancia que inspira el darwinismo a los filósofos franceses". Más pruebas, rayando en lo anecdótico: cuando en 1979 se estrenó en París *Mon oncle d'Amérique*, la película de Resnais, en la que se presentan las tesis conductualistas de Laborit y a Laborit mismo, los críticos franceses se burlaron de la película. La explicación sigue siendo la misma: subsiste el tabú católico, según el cual el hombre no es ningún animal ni viene determinado en su comportamiento por naturaleza alguna. Entre el "libre albedrío" del que todos los hombres fueron generosamente dotados por Dios, en el momento de hacerlo rey y señor de la creación, y la libertad a la que el *para-sí* está condenado, según Sartre, no hay ninguna distancia metafísica. Sartre es el último representante laico de la más rancia teología católica, exaltadora de la primacía del sujeto humano.

Suele hacerse a veces mención al *coté* protestante de Sartre por el lado de la familia materna, los Schweitzer; quizá a Sartre sólo le quedó del protestantismo cierto amor obsesivo por el trabajo intelectual, pero su fondo metafísico es magníficamente católico: la doctrina del libre albedrío frente a la de la predestinación o la gracia. O quizá, para contentar a los hegelianos del tardo-marxismo en el que cayó Sartre, una síntesis de ambas: porque aquello de estamos condenados a ser libres puede entenderse como la reunión de la carga protestante (condenación) con la libertad omnimoda del católico. Como fuere, la antropología filosófica sartreana se movió siempre en los límites superiores de la conciencia, entendiéndola

como se la entienda, y las tareas morales de ésta: elegir, ser auténtica, conferir sentido al mundo inerte del *en-sí*. Adán en el momento inicial de la creación no se hubiera sentido más poderoso respecto del mundo, por más que Sartre, como en el cuento del príncipe, presente al hombre (Rouquentin o Mathieu o Goetz) como un vacilante y tamboroso agujero de nada eternamente amenazado por la viscosidad y cosificación del mundo material. Al final, es el hombre quien impone orden, quien atribuye sentido, quien inventa y elige para que lo inerte quede a su servicio. Otra prueba de su capacidad de expresar en la metafísica la fuerza y el rigor de la teodicea cristiana. Mientras que la filosofía de Heidegger no deja de ser mucho más representativa del protestantismo, por cuanto el *Dasein*, además de estar absolutamente predestinado (*Sein-zum-Tode*), se encuentra a merced del Ser y al hecho simplemente histórico de que éste quiera llamarle, hacer oír su voz. Sartre, en cambio, satisface a la cultura cartesiano-católica por privilegiar a la cosa cogitante sobre la extendida e inerte: "Je ne suis à l'aise que dans la liberté, échappant aux objets, échappant à moi-même... Je suis un vrai néant ivre d'orgueil et transluide... Aussi est-ce le monde que je veux posséder", anotó en alguno de sus *Carnets de la drôle de guerre*. Cohen-Solal, que ya forma parte de la nueva generación, también se ha dado cuenta de aquella pertenencia. Por lo mismo, al referirse a *L'Être et le Néant*, señala: "Tout y repose, en fait, sur l'idée d'une tension permanente entre l'être et l'en-soi, en d'autres termes entre la subjectivité et le monde. Déclaration d'absolue suprématie de la subjectivité sur le monde, L'Être et le Néant est une oeuvre profondément cartésienne..."

Sin embargo, pese al innegable fondo cartesiano y, por tanto, espiritualista, hay una nota de originalidad en las posiciones de Sartre, aunque sólo sea por el hecho personal de haber pertenecido a esa rara especie de filósofos autocohérentes, de filósofos que hacen coincidir su vida con su filosofía; de predicar, como se dice, con el ejemplo. Por lo demás, sobre aquel cartesianismo fenomenológico del *ser* y *la nada* se presentaron

dos intentos de injerto, de desigual éxito: la influencia heideggeriana y el marxismo; en especial, el último actuó como cuerpo extraño en el sistema original de Sartre.

Hay filósofos que hacen coincidir su vida con su filosofía, desde Diógenes el del barril, para no remontarse a Sócrates. Son —tienen que serlo— los filósofos moralistas, con centro de preocupaciones en el hombre, desde los estoicos a Sartre; filósofos de la especie bacular, para quienes la filosofía es no sólo bastón, ortopedia o soporte, sino salvadora receta: razón de ser. En cambio, sería absurdo y carecería de todo sentido exigirle a un Russell que viva según las tesis del atomismo lógico. El hecho atestiguado por la anécdota de que Kant tuviera fama de morigerado y rutinario no tiene necesariamente que ver con el enfoque crítico, demarcativo de su filosofía. Que, de ser así, Hume, filósofo escéptico si los ha habido, tendría que haber vivido prácticamente de espaldas al mundo, cuando de hecho llevó una existencia bastante mundana, más bien hedonista.

Lo curioso es que Sartre no iba para filósofo, sino para literato, por lo que siempre quedará la duda de si su carácter, su modo de ser, fue el que determinó el tipo de filosofía que, a la larga, profesara o si, por el contrario, una vez levantado el sistema y aun el lenguaje o jerga en que aquel se inscribe, se apegó a ambos a modo de confirmación existencial. No es este punto baladí: el que Sartre vivo repita en gran medida las acciones de aquel Roquentin de Bouville-Le Havre, el que nunca llegara a querer poseer nada, el que viviera a salto de hotel, con pocos o ningún libro, sin otros lazos afectivos que los de la extraña, artificial y variable familia que a lo largo de los años se le fue agregando, más por la atracción que los otros sentían por él que por necesidad propia, configura esa concepción heroica de la existencia, exaltante del sujeto y rechazadora del entorno sobre la que una filosofía central antropológica se construye y justifica. Cohen-Solal llega a hablar de la "megalomanía" de Sartre, expresando con ello que sólo atendía en realidad a un diálogo: el de él consigo mismo.

Tiénesse así la impresión de que, de salida, Sartre ya poseía un bagaje

propio como para construir un sistema cerrado y suficiente. Sabido es que, sin embargo, la fenomenología significó en su formación una suerte de revelación que lo llevó a profundizar en la obra de Husserl. Pero, cuidado: de la fenomenología sólo tomará lo que le conviene, la categoría de "intencionalidad", que fundamenta el papel preponderante de la conciencia, y el amor por las "cosas mismas", que le servirá de coartada para penetrar en la dureza, en la alteridad del mundo. Y, por supuesto, el rechazo de lo empírico, del aporte científico, del trabajo observacional que sólo arroja resultados heteróclitos y desconectados (entiéndase siempre lo mismo: carentes de un centro organizador, sujeto-conciencia, dueño de su capacidad de elegir).

Antes de que la guerra y la inmediate post-guerra le abrieran a Sartre los ojos para el entorno social e histórico, ya Heidegger, según él mismo confiesa, lo inició en la "historicidad": "Savoir où je suis ne prend de sens qu'à partir d'où j'étais", medita a causa de la lectura de *Sein und Zeit*. Obra así Heidegger a modo de catalizador que acelera el proceso que, de cualquier manera, ya se estaba gestando por la fuerza de las circunstancias. Como se acostumbró a decir, en otra jerga, no menos popularizada e imprecisa: Sartre se formó una conciencia histórica y socialmente y Heidegger no fue extraño a ese agregado de su conciencia, hasta entonces solitaria y altanera. Y ahí es donde entra en juego la relación con el marxismo. La difícil relación con el marxismo.

No porque Sartre se la pasara peleando y reconciliándose con los comunistas; no porque el PC francés fuera especialmente inhábil, dogmático, cerril y falto de tacto (que lo era, sobre todo, comparado con el italiano); no porque Sartre buscara participar sinceramente en la acción política como forma de aceptar su relación con el mundo. Todo eso es anecdótico y Cohen-Solal no deja de informarnos puntualmente desde los primeros intentos, con el grupo clandestino "Socialisme et liberté", que tanta desconfianza inspirara a los comunistas, hasta la aventura del R.D.R. y las peripecias más serias y arriesgadas del *réseau* Jeanson durante la guerra de Argelia. Hasta culminar en

la triste bufonada de los últimos años, entregado por completo a las infantiloides y no siempre bien intencionadas manipulaciones de los "maos". Pero hay un aspecto doctrinario que Cohen-Solal no profundiza: el por qué del fracaso filosófico de Sartre con el marxismo, del que es monumental testimonio esa obra ingente que se llama *Crítica de la razón dialéctica*.

Sartre estaba destinado a no entenderse con una doctrina como el marxismo, de pretensiones y planteamientos rigidamente determinantes y de supuestos abiertamente cientistas. Lo que Sartre llamó la "esclerosis" del marxismo es el verdadero marxismo, el marxismo real, y cuando se quejó amargamente de que el marxismo buscaba disolver al hombre en un baño de ácido sulfúrico estaba poniendo el dedo en la llaga: para un filósofo de la existencia que, al igual que Kierkegaard frente a Hegel, busca salvar al individuo de las garras absorbentes y omniexplicativas del sistema, una doctrina integradora y totalizante, como es siempre el marxismo, es el fin del camino. Sería necio pretender presentar a Sartre como ignorante de tal contradicción, pero justamente de ahí, de su conocimiento por el problema e intento inútil de superarlo, arranca su angustioso trabajo de la *Crítica*, de entrada condenado al más rotundo fracaso: pretender proporcionar un fundamento existencial a la antropología marxista es tanto como querer casar agua con fuego. No es extraño que, desde entonces, a cada fracaso político, solo o con los comunistas, lo denominaran "choque con lo concreto". Si Daniel, Lucien y tantos otros anti-héroes de la literatura sartriana se caracterizan por ese recurso de la *mauvaise foi*, que lleva a la conciencia a buscar la cosificación del *en-sí*, a entregarse, por así decir, al mundo, a tratar de ser una esencia fija y estable, en lugar de esta inómoda y vacilante ausencia de ser que es la conciencia, nada siempre abierta, lo irónico del caso es que también Sartre cayó en la trampa y, por medio del marxismo, buscó desesperadamente abrazar el *en-sí* a través de su lucha con lo *práctico-inerte*, otro nombre del mundo, del Ser, de lo opuesto a la solitaria subjetividad de los existentes.

Anna Boschetti prefiere hablar de "profetismo" sartriano, posición que comienza a manifestarse a partir de la creación de *Les Temps Modernes*. Sartre es el profeta que parte de un lenguaje y del dominio de una clave: estamos rodeados de la viscosa materia y, en tanto conciencias libres, condenadas a asumir y ejercer la responsabilidad plena de nuestra libertad, sólo podemos luchar a pie firme, dispuestos a sufrir, tal es nuestro sino, fracaso tras fracaso. Cuando ese "profetismo" apocalíptico, pesimista, encuéntrase con el otro, con el profetismo mesiánico y optimista del marxismo, y cede (o parece ceder) ante él, a Sartre se le borran las pistas, pierde la orientación, y comienza a *plétiner sur place*, a girar sobre sí mismo, a intentar desesperadamente encontrar un centro en el que fincar-se. Pero ese centro lo había dejado atrás, en las tesis nunca renegadas, nunca superadas, nunca abandonadas del *ser y la nada*, aquel descomunal proyecto por apoderarse del mundo a partir del *cogito*, en la mejor tradición cartesiana. Mientras que la obra de Marx siempre fue un plan maestro para descifrar el mundo y el hombre a partir de lo escondido, de lo subyacente, en la más pura tradición cabalística, como bien ha mostrado Hannah Arendt. El contraste filosófico fue insuperable. ¿Cómo iba a poder el mismo Sartre que abominaba del mundo, que llegaba a la sensación de náusea metafísica con las cosas, comulgar con el materialismo, vulgar o dialéctico, siempre pantelista, del marxismo?

No es tan metafórico el melancólico final de *Les Mots*: "Desde hace más o menos diez años [justo el tiempo de entrega al marxismo] soy un hombre que se despierta, curado de una larga, amarga y tranquila locura, y que no vuelve a recaer ni dejar de recordar sin reír sus anteriores desvarios y que ya no sabe qué hacer con su vida..."

Lo que hizo fue "recaer": analizar existencialmente a Flaubert y, sin tampoco culminar esa obra, languidecer en el desastre fisiológico, entre dos locuras, la suya, recobrada a través de la reconstrucción existencial de Flaubert, y la de los "maos", "a la sombra de la torre", como gusta de expresarlo Cohen-Solal.

## Notas

<sup>1</sup>Anna Boschetti, *Sartre et "les Temps Modernes"*, une entreprise intellectuelle, Les Editions de Minuit, Paris, 1985

<sup>2</sup>Colette Audry, *Sartre et la réalité humaine*, Seghers, Paris, 1966

<sup>3</sup>Iris Murdoch, *Sartre*, Collins, London, 1953; *Sartre, Romantic Rationalist*, Yale

University Press, Yale, EE.UU., 1963

<sup>4</sup>Francis Jeanson, 'Un *quidam* nommé Sartre', que es un apéndice de *Le problème moral et la pensée de Sartre*, Editions du Seuil, 1966; *Sartre dans sa vie*, Editions du Seuil, Paris, 1974

<sup>5</sup>Pierre Jacob, *L'empirisme logique, ses antécédents, ses critiques*, Les Editions de Minuit, Paris, 1960

## PARAISO INFERNAL: MEXICO Y LA NOVELA INGLESA MODERNA

de Ronald G. Walker

por Anthony Stanton

● Fondo de Cultura Económica, México, 1984. 337pp.

La lista de los extranjeros que han visitado y escrito sobre México es abrumadora. Este flujo de observadores y viajeros que empezaron a llegar a la Nueva España hace más de cuatro siglos no se abatió durante la Independencia, impulsado sin duda por el interés exótico del romanticismo europeo en lo primitivo, lo lejano y lo extraño. Durante la Revolución acudieron reporteros y aventureros, entre ellos algunos a radicales como Jack London y John Reed y otros más enigmáticos y misteriosos como Ambrose Bierce, fuente de inspiración para la última novela de Carlos Fuentes. Estas experiencias resultaron a menudo en el relato de viaje, la crónica y el reportaje, valiosos documentos para la reconstrucción de la vida social, religiosa, política y cotidiana del México de la época. Sin embargo, sólo después de la Revolución los viajeros —ahora transformados en novelistas profesionales— comenzaron a plasmar su experiencia mexicana en obras de ficción de interés intrínseco y que correspondían a una visión más subjetiva y psicológica que externa o documental.

En 1977 el Fondo de Cultura Económica publicó *Escritores norteamericanos y británicos en México*, un libro de Wayne Gunne que fue el primer intento sistemático de explorar la constante fascinación de los escritores de habla inglesa por México. En

lugar de satisfacer la curiosidad del lector, este libro no hizo más que despertarla. Además de estar mal traducido al español, parecía a veces a punto de quedar en una mera enumeración de datos, fechas y resúmenes, debido tal vez a un enfoque demasiado amplio que quería captar y registrar todos los escritores norteamericanos e ingleses que han entrado en el territorio nacional desde la Conquista. El libro que ahora comentamos —en la fluida traducción de José Agustín— representa una superación notable, sobre todo en lo referente a la profundidad de análisis. El gran acierto de Walker consiste en haber limitado su atención a los cuatro mejores narradores ingleses que han escrito libros de viaje y novelas sobre México. Los nombres justifican por sí solos esta concentración: D.H. Lawrence, Aldous Huxley, Graham Greene y Malcolm Lowry. Es significativo que dos de ellos (Greene y Lowry) hayan escrito verdaderas obras maestras a partir de su experiencia mexicana y que las posiciones estéticas y vitales de los otros dos, novelistas de primer orden, exigieran el paso de ellos por este país para poder seguir creando. Para los cuatro, entonces, México constituía una fatalidad que dio frutos sombríos y esplendorosos.

La técnica empleada por Walker permite ver en dos perspectivas a cada autor: capítulos dedicados a los libros de viaje y la correspondencia

alternan con otros que se centran en el análisis de la obra principal, siempre una novela. Así, podemos apreciar mejor las relaciones —con frecuencia ambiguas y contradictorias— entre el material en estado bruto (las experiencias concretas y los pensamientos del escritor mientras vivía y viajaba en México) y este mismo material transformado por el proceso de creación artística. Pero decir que el resultado del primero sirve casi siempre como materia prima para la elaboración del segundo sería olvidar un elemento esencial en todo proceso de creación: las ideas previas, los temores, los sueños y las esperanzas, es decir, toda la carga subjetiva que el escritor lleva dentro y que puede estallar en cualquier momento. ¿Podemos hablar de una victoria del arte sobre la vida en estos cuatro casos? Sus obras de ficción son más bien un elocuente testimonio del poder de la imaginación para integrar las vivencias históricas en un orden superior.

El título del libro —muy acertado, por cierto— señala la imagen dualista y ambigua que sintetiza, en mayor o menor grado, las actitudes de los cuatro autores. Cada uno tuvo experiencias muy ambiguas en México y terminó por elevar sus intuiciones a un plano simbólico mítico-religioso. Si bien todos siguieron a Lawrence al adoptar el mito apocalíptico de México como lugar de encuentro entre la vida y la muerte, el pasado y el futuro, no es menor cierto que cada uno dio una respuesta individual a la experiencia mexicana. Así, por ejemplo, mientras Lawrence llegó armado con una mística acerca del papel del Nuevo Mundo en la transformación psíquica del hombre, otros como Greene y Evelyn Waugh llegaron con ideas previas que naturalmente habrían de prejuciar sus reacciones. Por otro lado, Huxley vino con el propósito específico de romper su relación de dependencia con su amigo y maestro Lawrence. Sólo Lowry parece haber llegado sin ningún motivo previo y es revelador, en este sentido, que sea el único de los cuatro que tuvo una opinión favorable de los cambios efectuados por la Revolución.

En el capítulo inicial se nos ofrecen algunas consideraciones de orden socio-histórico acerca del por qué de

esta fascinación por México. La fecha del primer viaje de Lawrence a México (1923) nos obliga a hacer dos reflexiones desde continentes opuestos. La Europa de la postguerra sufrió el rechazo casi unánime de los artistas de la cultura tradicional que había reinado hasta entonces. La manifestación más impresionante de la decadencia y bancarrota espiritual había sido la Primera Guerra Mundial. El rechazo de esta civilización, que tenía sus raíces en la Antigüedad clásica, desembocó en una atracción hacia todo lo suprimido por su tradición racional y lógica. El culto a lo primitivo, lo mítico, lo irracional, el sueño, el inconsciente y la imaginación: todo enlazaba la vanguardia con el romanticismo del siglo anterior. En esta huida de una civilización degenerada muchos veían en América la posibilidad de un nuevo tipo de hombre, el sueño de una nueva sociedad. Lawrence tuvo la idea utópica de que una nueva conciencia de la sangre, libre de la conciencia intelectualizada de Europa, podía florecer en el Nuevo Mundo: la muerte de Europa daría lugar a un renacimiento en América. Cabe destacar que mientras el inglés estaba en México intentó —sin éxito— entrevistarse con Vasconcelos, un espíritu extrañamente afín a su idealismo mesiánico.

Una de las ideas más descabelladas de Lawrence fue la de fundar una comunidad utópica en el continente americano. El México convulso por la revolución sangrienta parecía representar esta posibilidad de transformación, sobre todo para Lawrence, porque había redescubierto su pasado indígena, sus mitos y su religión autóctona: la mentalidad blanca del porfiriato había dado lugar a una mentalidad más vitalista, instintiva y auténtica. El caos, la violencia y la muerte representaban el precio indispensable de este renacimiento. Pero Lawrence —como los otros— nunca pudo deshacerse de la conciencia espiritual, de su profundo temor a este caos violento que era el requisito para la transformación.

En 1922, varios años después de haber formulado este mito apocalíptico, Lawrence llegó a Nuevo México. Siempre calificó a sus viajes en Estados Unidos y México y la novela que escribió aquí como "experiencia

americana", negándose a hacer una distinción entre la cultura aborigen en los dos países. La esencia de América era el indio y fue la domesticación de los indios norteamericanos, marginados en reservaciones, lo que hizo que Lawrence quisiera venir a México, el "plexo solar" del continente. Sus experiencias aquí fueron tortuosas y a menudo negativas. Desilusionado de la capital por su falta de espíritu autóctono, se desplazó más y más hacia regiones menos turísticas y más indígenas, como el lago de Chapala y Oaxaca. Pero incluso en Oaxaca se sentía amenazado y frustrado por la enorme disparidad que percibía entre su mística imaginativa y los indios de carne y hueso que veía a su alrededor. La pasividad servil de los indios estaba en plena contradicción con el papel mesiánico que les había asignado. El hecho de que Lawrence haya podido sostener su visión y terminar *La serpiente emplumada* a pesar de la evidencia tangible de la realidad, es un elocuente afirmación del artista visionario que había en él. Pero también contribuye a iluminar las graves imperfecciones de la obra. Además de la falta de credibilidad de la trama, lo que más sorprende en esta historia de la resurrección de un culto político-religioso del dios Quetzalcóatl, cuyo líder es un aristócrata de pura sangre española (1), es que el plano realista va cediendo poco a poco su lugar a una narración simbólica en la que la protagonista, una irlandesa llamada Kate, se despoja de las capas de su conciencia blanca para adentrarse en un culto primitivo con todo y sacrificios. Al despojarse de la última capa, debe entregarse a un movimiento no sólo militar y jerárquico sino profundamente violento. Los temores a la violencia y la muerte, que estaban sublimados en el propio Lawrence, desaparecen al final de la novela; el desenlace no es convincente porque evita una confrontación espiritual de las tensiones internas de Kate/Lawrence. Tal vez por eso había escogido ¿inconscientemente? a un protagonista femenino, que no tendría la fuerza para resistir a este culto de militares viriles. El triunfo de la visión mística en la novela no resolvió las tensiones internas del autor, quien huyó de México en 1925 enfermo de

tuberculosis. El acto de escribir la novela había sido un exorcismo espiritual que casi le costó la vida: el mito tuvo que vencer en la obra para que el hombre pudiera seguir viviendo. Había resuelto artificialmente la incompatibilidad exasperante entre el México visionario y el México real mientras que en su propia conciencia sólo hubo desilusión y rabia por la negativa de la realidad a conformarse a sus visiones.

La tensión entre los dos polos opuestos de vida y muerte, paraíso e infierno, que la imaginación de Lawrence había encarnado en la naturaleza y la historia de México, era tan poderosa que los novelistas que le siguieron estuvieron más influidos por esta visión que por la realidad de México. Estos últimos, en palabras de Walker, "ya estaban preparados para ver lo que Lawrence había dicho que había allí" (pp. 39-40). Ya se había establecido el patrón: México se volvió "un sitio simbólico en el cual tiene lugar un drama interior" (p. 38). Es significativo también que, salvo Lowry, todos los otros hayan seguido a Lawrence en su crítica del programa de reivindicación socio-política de la Revolución Mexicana y en su rechazo del arte muralista como un arte propagandístico.

Entre los años 1926 y 1929 Aldous Huxley compartió la doctrina del primitivismo vitalista de Lawrence. El acercamiento de los dos llegó a ser tan grande que en cierto momento Huxley empezó a dudar de su propia independencia e identidad como escritor. Después de 1929 sintió la necesidad de alejarse de la personalidad y doctrinas de su maestro y en 1933 hizo un viaje con su esposa por el Caribe, Centroamérica y México; el año siguiente publicó el relato de su viaje con el título de *Más allá del Golfo de México*. La reacción hostil, negativa y prejuiciada de México que hay en este libro se debe en gran parte —según Walker— a la necesidad imperativa que sintió Huxley de romper tajantemente con la mística de Lawrence; como éste la había encarnado en México, Huxley tuvo que condenar al país para librarse de la influencia de Lawrence. Además, Huxley ya estaba formulando su propia visión del mundo, según la cual el intelecto y la razón (la mentalidad

blanca que Lawrence había rechazado) tendrían un papel importante como barrera protectora contra el irracionalismo. Doce semanas antes del viaje Huxley escribió: "Lo que ahora es necesario, creo yo, es un sistema filosófico aceptable que permita a los seres humanos ordinarios dar valor tanto al aspecto de la realidad de Lawrence como a ese otro aspecto —cuya validez se negaba él a admitir—: el aspecto científico, racional". (p. 137) Sin embargo de esta primera reacción negativa, en la novela que publicó en 1936 (*Ciego en Gaza*) Huxley hace que el protagonista Anthony Beavis sufra una experiencia autoreveladora, precisamente en el país infernal al que había profesado tanto odio.

En los casos de Graham Greene y Evelyn Waugh también hubo predisposiciones que habrían de influir en sus puntos de vista sobre México. Greene, un converso al catolicismo que ha pasado la mayor parte de su vida viajando en busca de escenarios exóticos en donde ubicar sus obras de ficción, llegó en 1937 y pasó 8 semanas en el país. Enviado por una organización católica para escribir un reportaje/denuncia sobre el anticlericalismo, se entrevistó con el caudillo Saturnino Cedillo en San Luis Potosí y siguió hasta Tabasco, el único estado donde todavía había una abierta hostilidad hacia la iglesia, personificada por Tomás Garrido y sus 'Camisas Rojas'. La época de fuerte anticlericalismo había sido la de Calles, y es revelador que Greene haya preferido callar el acercamiento entre el Estado y la Iglesia que había ocurrido bajo Cárdenas. El libro de viajes que escribió sobre México (*Caminos sin ley*) está dominado por el "odio patológico" que Greene sentía: detestaba todo lo que tenía que ver con el país, sobre todo la política nacionalista de Cárdenas y los murales de Rivera y Siqueiros. Todo le parece dominado por la muerte y la violencia y, en clara reacción contra el primitivismo de Lawrence, declara que la única experiencia feliz que tuvo fue en una iglesia colonial de Puebla. Waugh llegó cuatro meses después de Greene, también preocupado por la persecución religiosa que los dos esperaban encontrar. Como Greene, Waugh sintió hostilidad hacia la Re-

volución y quería reatizar la cultura hispánica a expensas de la indígena. Pero mientras Greene tenía cierta radicalidad jesuítica que le permitía por lo menos entender los motivos del programa revolucionario, el conservadurismo de Waugh actuaba como una garantía de la persistencia de sus prejuicios. El único libro que escribió sobre su experiencia mexicana es un reportaje y una diatriba sobre la expropiación petrolera de 1938 que carece de valor literario. El título lo dice todo: *Robo bajo ley*. Por lo menos Greene logró transformar su experiencia personal, tan negativa, en una novela. *El poder y la gloria*, en la cual sus primeras reacciones quedan moldeadas por la conciencia artística hasta que México se convierte en el escenario físico y simbólico, muy eficaz dramáticamente, de la historia de un cura borracho perseguido por las fuerzas del gobierno.

Si Huxley y Greene siguieron a Lawrence en la transformación imaginativa de la experiencia en el orden superior del arte, es Malcolm Lowry quien lleva este proceso a una culminación insuperable. La novela *Bajo el volcán* (1947) no es solamente la mejor obra de ficción escrita por un extranjero sobre México; es también una obra en que la imaginación tiene un poder absoluto para ordenar la realidad. Esto sin duda se debe al hecho de que —como señala Walker— Lowry carecía de los prejuicios religiosos y políticos que tendían a constreñir el temperamento artístico de sus antecesores. Lowry también experimentó reacciones polarizadas ante el país pero él, en cambio, estaba resuelto a hacer coexistir estas tensiones en una obra de arte, costara lo que costara. En sus dos viajes (1936-1938; 1945-1946) Lowry pasó más de dos años en el país, la mayor parte del tiempo en Cuernavaca, el Quauhnhuac de *Bajo el volcán*. A diferencia de Lawrence, Huxley y Greene, Lowry fue el único que hizo amistad con un mexicano, el único que veía la política nacionalista de Cárdenas con cierta simpatía y el único que regresó al país por un periodo considerable después de haber escrito su obra con escenario mexicano. No obstante estas singularidades, las experiencias concretas de Lowry en México fueron casi tan negativas co-

mo las de Lawrence y Greene: fue encarcelado dos veces, tuvo numerosos problemas con las autoridades y en 1946 fue deportado junto con su segunda esposa. México representaba un verdadero peligro de muerte para un alcohólico paranoico. Si estaba, como él decía, "infectado por México", esto se debía tanto a sus temores y angustias por la muerte que acechaba en todas partes como a su esperanza de una nueva vida. Las preocupaciones profundas de Lowry se parecen a las de sus antecesores pero es innegable que nadie como él supo integrar estas obsesiones y otras personales en el escenario real de México: el paisaje, la historia y la realidad contemporánea del país están perfectamente fusionados con su visión imaginativa. Lawrence intentó llegar a la visión simbólica a través de la realidad, mientras que Lowry llegó a la realidad a través de la visión simbólica, las alucinaciones, fantasías y temores más profundos. En *Bajo el volcán* la alusión histórica (los Jardines Borda, símbolo del amor trágico entre Maximiliano y Carlota, ahora convertidos en maleza selvática) articula la metáfora central de la novela, que el autor describió en una famosa carta a sus editores: "Podemos verlo como al mundo mismo, o el Jardín del Edén, o como ambos a la vez. O podemos verlo como una especie de símbolo atemporal del mundo en el cual podemos colocar el Jardín del Edén, la Torre de Babel y de hecho todo lo que deseamos. Es paradisiaco: es inquestionablemente infernal. Es, en realidad, México..." (p. 229) También está presente en la novela todo el ambiente político del México y la Europa de la época: la polarización entre izquierda y derecha, el ascenso de Alemania y el fascismo, la guerra civil de España y el sinarquismo en México. Todo conspira en contra del ex cónsul británico atrapado en México por la nacionalización del petróleo. Muchos han visto la conspiración de los semifascistas contra el ex cónsul, al final de la novela, como una objetivación de los temores paranoicos y autodestructivos de Lowry, pero también refleja una situación histórica real en 1938-1939, tanto en México como en Europa. El escritor logró integrar el mundo externo y el interno en un todo único cuyos elementos

simbólicos se refuerzan entre sí.

Una interrogante final que se plantea en este libro nos remite otra vez al enigma central: ¿por qué durante dos décadas turbulentas acudieron a México varios de los mejores novelistas ingleses? Si en efecto elaboraron una visión mitopoyética, imponiéndola sobre la realidad histórica que encontraron, ¿por qué no escogieron otro país lejano y desconocido? México, con su coyuntura histórica singular, sus peligros para un extranjero en aquella época y la radical otredad de su paisaje, sus tradiciones y su gente, sirvió como una cámara de presión, un laboratorio psíquico donde en tales condiciones el artista podía experimentar una autorevelación de proporciones trascendentales. Las contradicciones que percibieron en la realidad mexicana no sólo reflejaron las contradicciones internas de

cada uno sino que proporcionaron un modelo de unidad contradictoria que todos utilizaron en la construcción de sus obras. No es una coincidencia que todos los protagonistas ficticios se hayan visto obligados a hundirse más y más en sí mismos en busca de una zona elemental de la conciencia. En cada personaje hay una expansión lúcida de la conciencia en el momento mismo de la caída al abismo. Como sostiene Walker con respecto a Lawrence — y esto se puede aplicar a los cuatro escritores examinados —, si México no hubiera existido cada uno lo habría inventado: lo cual, en cierta forma, es lo que hicieron de todas maneras. Este excelente libro — el más completo sobre el tema hasta ahora — nos ayuda a entender los mecanismos secretos de esta invención.

## LA PROSA NARRATIVA DE LUIS CERNUDA

\*

## CERNUDA Y EL POEMA EN PROSA

de James Valender

por Manuel Ulacia

© Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1984/Tamesis Books Ltd., Londres, 1984.

Desde que se publicó la tercera edición de *La realidad y el deseo* en 1958, distintos hombres de letras se han ocupado de la poesía de Luis Cernuda. Sería imposible citar aquí todos los trabajos que han contribuido al entendimiento de esta obra. Basta recordar el magnífico ensayo de Octavio Paz y los libros de Derek Harris, de Morris y de Coleman. Sin embargo, a pesar de que, desde sus inicios literarios, Cernuda había cultivado tanto el poema en prosa como la narrativa, la crítica, salvo contadas excepciones (pienso en los trabajos de Jaime Gil de Bied-

ma, de Juan García Ponce y de Philip Silver), había olvidado esta parte tan importante de su producción. En el caso de las *Narraciones* tal vez este olvido se haya debido a que su calidad es muy inferior a la de la poesía; pero en el caso de los poemas en prosa no hay nada que lo justifique.

En dos libros recién aparecidos: *La prosa narrativa de Luis Cernuda* (México: UAM, 1984) y *Cernuda y el poema en prosa* (Londres: Tamesis Books Ltd., 1984) James Valender se encarga inteligentemente de este aspecto descuidado por la crítica, iluminando no sólo las narraciones y los

poemas en prosa de Cernuda, sino también ciertos elementos de la obra poética.

En el primer libro, Valender, antes de hacer un cuidadoso análisis de las cinco narraciones, se remonta a los inicios literarios de Cernuda como prosista (a los trece poemas en prosa que escribió entre 1924 y 1927); a los temas que en ellos aparecen, como el narcisismo y un deseo de escapar de la realidad (que serían constantes en toda la obra del poeta español); a las técnicas empleadas, que se derivan de una lectura de los simbolistas y de la vanguardia; al impacto producido por el cine. Por otra parte, establece relaciones importantísimas entre estas primeras prosas y el primer libro de poesía de Cernuda, *Peril del aire*, publicado por esas fechas en la imprenta de Altolaguirre.

La lectura que hace Valender es estupenda. Al analizar "Sombras en el salón" (1927), el crítico señala la incidencia de la obra de Bécquer (sobre todo de "El rayo de luna" y de algunos elementos de las *Rimas*), de *Les nourritures terrestres* de André Gide (obra que transforma la visión romántica en una moderna, ya que reivindica el cuerpo) y de Marcel Proust (por los paralelos existentes en el empleo de la memoria). Sin embargo, Valender nos dice que estas influencias no se adaptan completamente creando un todo armónico: "Así como la influencia de Gide lo llevó a la creación de un personaje que no se acomodaba en la trama de la narración (Arcadio), así la influencia de Proust lo lleva a empezar a pintar un cuadro social y psicológico bastante grande que no se compagina con la naturaleza sencilla y casi alegórica del argumento becoqueriano... Lo que empieza como novela acaba como cuento... la influencia de estos escritores es tan abrumadora que no le permite a Cernuda fijar su atención en aquello que él mismo tiene que decir".

En la narración "El indolente" (1927), la lectura que hace Cernuda de *Les nourritures terrestres* prevalece no sólo por la importancia que da el poeta español a "la disolución de la voluntad individual" (teoría paralela al *dénuement* gideano), sino también por el carácter a la vez narcisista y panteísta, que tiene también un ori-

gen en la lectura de Garcilaso. Valender, además, señala las relaciones que existen entre esta narración y la "Oda" (composición incluida en la segunda colección de poemas de *La realidad y el deseo* y escrita unos meses antes). Al comparar ambas obras, el crítico nos dice: "Los paralelos estructurales entre este poema y "El indolente" son muy claros: en la "Oda" lo mismo que en la narración, un estado armonioso original (simbolizado por la llegada de un joven dios) se ve alterado por la conciencia de que esta aparición divina es sólo una imagen (...); como consecuencia de este reconocimiento, surge el deseo de alcanzar la fuente divina original. Así como Don Míster se lanza al mar en búsqueda de la forma (la estatua)... la figura divina de la "Oda" se lanza al río en búsqueda de la verdad que yace debajo de la superficie de la realidad." Tanto en el poema como en la narración el escenario donde se realiza el deseo es utópico.

En el análisis de otras narraciones, como "En la costa de Santinlebla", escrita en plena guerra en 1937, el crítico nos dice que la narración parece haber sido hecha de dos textos independientes que el propio Cernuda fundió en uno solo. Según Valender, en esta narración lo que intentaba el poeta español en las primeras páginas era comunicar el aburrimiento, la monotonía, la trivialidad de la vida cotidiana, proyecto que se proponería Beckett veinte o treinta años después. Sin embargo, en la segunda parte de la narración, además de registrarse sentimientos mucho más intensos (miedo, odio y desesperanza, propios de un clima de guerra), se introduce un cuento de horror. La narración, por lo tanto, no mantiene su unidad, aunque es sumamente interesante por lo que revela de la biografía del poeta.

En "El viento en la colina" (1938), el conflicto que se dramatiza es el paso del tiempo en el individuo, preocupación constante en *La realidad y el deseo*. Esta narración, según Valender, es en cierta manera una autobiografía velada de Cernuda y tiene en más de una ocasión paralelos con algunos poemas de *Un río un amor*, *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido*. Si bien se pueden detectar algunos procedimientos parecidos a

los que utiliza Gide al escribir *La tentative amoureuse ou Traité du vain désir*, también hay una actitud vital parecida a la que se encuentra en la "Epístola Moral a Fabio" de Fernández de Andrade, cuyo último verso utiliza Cernuda para cerrar su narración. "El Sarao" (1942), la quinta y última narración de Cernuda corresponde, según Valender, a propósitos muy diferentes que las anteriores. Si bien la narración es otra adaptación de *La tentative amoureuse* de André Gide, la acción, en un intento gaidiano, se sitúa en la España de la época napoleónica. Sin embargo, esta narración tampoco conviene, sobre todo por las contradicciones que hay en la voz del narrador. Según el crítico: "El hecho de que el narrador no pueda ser a la vez omnisciente y de visión limitada hace que se rompa la ilusión general de la realidad; e instintivamente la atención del lector pasa a fijarse no en el personaje ni en la acción sino en la presencia y personalidad geniales del narrador".

Después de analizar cuidadosamente cada una de las narraciones, presentando aspectos de las mismas que serían imposibles de resumir en esta breve nota, Valender concluye su erudito estudio diciendo que, en menor o mayor grado, todas ellas acusan la misma incapacidad de Cernuda de crear personajes, de utilizar el diálogo apropiadamente y, en términos generales, de distanciarse suficientemente de su propia persona. Sin embargo en ninguna de las narraciones faltan páginas hermosas — como él mismo diría citando a Jaime Gil de Biedma.

Este primer libro termina con una relación de libros utilizados por Cernuda en la biblioteca de la Universidad de Glasgow entre 1939 y 1943, de gran utilidad para cualquier investigador que quiera ocuparse de la obra poética del andaluz después de la guerra civil. A través de esa lista se podría ver cuál es la incidencia de cada uno de los libros sobre su obra durante esos años.

En su segundo libro, como su mismo título lo dice, Valender se encarga del "poema en prosa" en la obra de Cernuda. El libro, después de una introducción, se divide en dos capítulos, el primero sobre *Ocnos* y el segundo sobre *Variaciones sobre un*

tema mexicano.

En la introducción, Valender sitúa el surgimiento de poema en prosa en la tradición literaria. Después de hablar de aquellos escritores que de alguna manera anteceden a esta ruptura que ocurre en el Romanticismo (Chateaubriand, Rousseau y Senancour), y después de detenerse en los poetas que hacen que el "poema en prosa" triunfe (Aloysius Bertrand con su *Gaspard de la Nuit* y Baudelaire con *Le Spleen de Paris*), se refiere a la evolución de este mismo género en España. Si bien —nos dice el crítico— el primer libro en la tradición española en el cual cristaliza el poema en prosa es *Platero y yo*, podemos encontrar un antecedente en las *Lecciones de Bécquer*. A pesar de que muchos poetas de la generación del 27, siguiendo el ejemplo de lo cultivo Juan Ramón Jiménez, lo cultivaron, para el crítico el caso de Cernuda merece particular interés.

Los poemas en prosa que aparecen bajo el título de *Ocnos* fueron escritos en diferentes momentos del exilio de Cernuda. Este publicó tres ediciones de estos poemas (la primera en Oxford en 1942, la segunda en Madrid en 1948 y la tercera en Xalapa en 1963), de las cuales las dos segundas aparecen no sólo revisadas y corregidas, sino también ampliadas con material nuevo que modificó la unidad original de la primera edición. Dadas estas circunstancias, Valender, en el capítulo dedicado a esta obra, se decide por el estudio por separado de las tres ediciones, para rescatar así, la unidad original de la primera y analizar el cambio de visión y expresión que caracteriza a las dos siguientes.

A diferencia de lo que opina Philip Silver sobre la escritura de *Ocnos* (la tentativa de fuga de la desagradable vida que llevaba Cernuda en su exilio de Glasgow y la vuelta imaginaria a la Sevilla de la niñez), Valender nos dice que el propósito de esta escritura es más metafísico que sentimental. Para Valender, más que la recreación de una infancia distanciada en el tiempo, la escritura de *Ocnos* es la creación de un niño mítico (llamado Albanio como uno de los personajes de la segunda *Égloga* de Garcilaso) que encarna todo aquello que una vez fue divino y que mediante la contemplación sigue siéndolo. Para Cer-

nuda —y en esto Valender coincide con Philip Silver— "el Paraíso es la capacidad que tiene el niño de experimentar el mundo como "presente eterno"; la Caida, el comienzo de la adolescencia que, al despertar una autoconciencia en el niño, le alerta al hecho de estar separado del resto de la creación y (a diferencia de la creación que sobrevive...) de estar sujeto a los efectos del tiempo". Al comenzar la adolescencia, la divinidad se pierde y el niño se siente excluido del mágico Eden. Ni el pantasma ni el amor sexual pueden darle en esta vida la posesión completa que Albanio anhela. De ahí que la única solución sea la creación poética, la palabra escrita: la poesía.

Ahora bien, el lector se preguntará cómo es esa poesía. Valender la sitúa dentro de una importante tradición poética: la poesía de meditación, cuyos orígenes se remontan al siglo XVI y principios del XVII, y Cernuda asimiló en sus primeros años en Inglaterra. Apoyándose en las teorías de Louis L. Martz, Valender interpreta inteligentemente algunos poemas de la colección, como "La música y la noche". La escritura de *Ocnos*, nos dice Valender, no sólo se debe a la lección que Cernuda aprendería de la lectura de los poetas metafísicos ingleses, sino también a la lectura, por una parte, de los clásicos españoles (Garcilaso, San Juan y Fray Luis) y, por la otra, de los poetas meditativos británicos modernos: Blake, Keats, Wordsworth, Yeats y Eliot.

Si en la primera edición de *Ocnos* Cernuda, siguiendo el ejemplo de Gide y de Goethe, se limitó a la evocación de su infancia en Sevilla, en la segunda edición —nos dice Valender—, incluiría no sólo una serie de poemas con este tema sino

además otros en los cuales evocaría su juventud en España, el destierro en Inglaterra y las relaciones entre el poeta y la poesía. Al referirse a la tercera edición de *Ocnos*, Valender nos dice que, de los quince poemas que Luis Cernuda incluiría en esta edición, nueve se refieren a sus últimos años en España y su exilio en Inglaterra y seis al "Nuevo Mundo". En estos poemas se puede vislumbrar la absorción de las teorías de David Hartley, las cuales en cierta manera tienen paralelo con las de la asociación de Prout.

En el capítulo dedicado a *Variaciones sobre un tema mexicano* —uno de los libros más importantes sobre México escritos por los exiliados españoles—, Valender analiza con agudeza los distintos poemas que lo componen. El crítico nos dice que, si bien es el resultado de la fascinación del poeta español sobre México, esta obra no pretende ser costumbrista. Lo que se propone el poeta español es celebrar la presencia cultural de España en México y encontrar en nuestro país —sin olvidar el problema de la tensión entre realidad y deseo que caracteriza a toda su obra— una España mítica, una España idealizada: *Sansueña histórica*.

He intentado señalar en estas páginas algunos de los elementos que toca Valender en sus dos libros: toda reducción debilita el conjunto. Para terminar se debe decir que ambos estudios son un ejemplo de erudición, de un tipo de crítica que no se conforma con dar juicios subjetivos, sino que relaciona, después de una meditación lenta y elaborada, todas las partes de la obra de un autor, por más insignificantes que sean, para lograr una visión totalizadora.

## RASTRO DEL DESMEMORIADO

de Eduardo Hurtado

por Víctor Manuel Mendiola

● Ed. Joan Boldó i Climent, Editores / Fundación Enrique Gutman. México, 1985.

Abandono, como un proyecto esencial, de la forma exaltada y muchísimo más de la exa-

geración. Los versos justos, las ideas y los sentimientos conforme a la verdad; el poema, y esto es lo que impor-

