

**PROHIBIDO ASOMARSE AL interior** empieza con una taza de café con pique y termina con la invitación a beber unas copas; entre ambos sucesos se adivinan muchas copas y tazas de café, algunas comidas: amistad.

Lejos de la solemnidad que caracteriza a muchos libros de entrevistas, en los que las preguntas sirven para elevar un pedestal al entrevistado, este es un libro divertido en el que asistimos a una conversación que nos sorprende. Buñuel, reacio a la explicación y amigo declarado de la arbitrariedad, de la primera razonada y del misterio, resiste los embates de los entrevistadores y nos da una lección de libertad, de sentido del humor y de poesía.

La explicación —y más que la explicación, lo explicable—, es para Buñuel lo falso, lo banal, lo limitado; para él, como para el surrealismo en su conjunto, el verdadero hacedor de nuestras vidas es el azar, y la actividad humana correspondiente a éste es la imaginación. Para Buñuel el inconsciente tiene sus propias leyes y si se lo quiere conducir racionalmente, se rebela. "A mí me atrae la oscuridad en un personaje. Si ustedes intentan construir un personaje muy racionalmente ese personaje no tendrá vida. Debe haber una zona de sombra". Estas palabras se aplican al personaje de este libro: tiene una zona de sombra que lo mantiene vivo.

La casualidad, y no la causalidad, es la protagonista de este libro. Buñuel va contando, provocado por las preguntas agudas que tocan, una a una, todas sus películas, los vericuetos que tramaron su cine y su existencia: "Cuando era pequeño, mi hermana Margarita ponía sobre la mesa dos migas de pan y sin venir a cuento me preguntaba: 'Luis, ¿cuál te gusta más?' Yo le decía: 'Ninguna, las dos son iguales'. Ella: 'Pues la derecha es la mejor'. Parece una tontería, ¿verdad? Yo encuentro en esto cierto misterio. Entre dos cosas idénticas, ¿por qué escogemos una y no otra? "... No lo diré como dogma, pero creo que en la vida todo es azar".

Buñuel, siempre fiel a esta visión que resalta el misterio, deja en su cine que "el relato vaya haciendo aparecer sus propias imágenes", para que ante los ojos del espectador hipnotizado se desplieguen las huellas sutiles e impactantes de ese fantasma de niebla que es para él la libertad.

La imaginación de Buñuel está formada por humor y poesía. Desde un principio, mucho antes de pensar en dedicarse a hacer películas, admiraba en el cine cómico norteamericano estas dos cualidades: "No nos importaba si el cine era arte o no. Eso sí, nos gustaba el humor y la poesía que encontrábamos en él". Un poco después, respondiendo a si leía a los surrealistas antes de conocerlos, nos dice: "Empecé a leerlos. Sobre todo a Benjamin

# LOS LIBROS DE VUELTA

LUIS BUÑUEL

## PROHIBIDO ASOMARSE AL INTERIOR

de José de la Colina/Tomás Pérez Turrent

por Antonio Deltoro

• Joaquín Mortiz/Planeta, México, 1986

Péret, que me entusiasmaba por su humor poético. Lo leíamos Dalí y yo, y nos caíamos al suelo de risa. Había algo allí dentro, un motorcito extraño y perverso, un humor delicioso, de tipo convulsivo. Algo parecido quise hacer con mi última película, *El fantasma de la libertad*, pero no me resultó". Creo que muy pocos estarán de acuerdo con esta última afirmación: *El fantasma de la libertad*, como casi todas sus películas, sobre todo las primeras y las últimas, posee en grado extremo esa mezcla de poesía y humor que, según Buñuel, caracteriza la obra de Péret.

Buñuel, para quien el cine es una fábrica de hacer milagros, lamenta que a estos milagros se antepongan la reflexión y la cultura: "En lugar de tratar de explicarse las imágenes, deberían ser aceptadas como son. ¿Me repugnan, me conmueven, me atraen? Con eso debería bastar". Parece que no es así: a partir de las sensaciones y sentimientos que provoca su cine se desencadena "el delirio de la interpretación" (la frase es de José de la Colina al que debemos el sabroso interés de este libro).

Buñuel, de diferentes formas y ante diferentes preguntas, nos dice que la imaginación es libre, que el hombre no lo es. De este abismo doloroso nace la frustración, tema esencial del cine buñueliano; de esta frontera, infranqueable en la vida cotidiana, nacen también la poesía y el humor de su cine, potenciados por el valor de una mirada que no retrocede ante la crueldad de la vida.

Buñuel no es cruel; está fascinado por la crueldad, que no es lo mismo. Buñuel es sadista, no sádico. Este partidario de la imaginación y del instinto, enemigo de todo orden social; que goza

soñando en transgresiones, no es un hombre de acción. Una de las preguntas esenciales de *Prohibido asomarse al interior*, formulada por Tomás Pérez Turrent, es la siguiente: "Pero ya que estamos discutiendo la dicotomía entre la realidad y la imaginación, pregunto: para que la imaginación sea un factor de liberación humana, ¿no tiene que pasar al plano de lo real?" Buñuel responde: "No veo que tenga forzosamente que ser así. Entre la imaginación y lo real hay interrelación; no hay una separación como de claro-y-oscuro. Se influyen mutuamente, intercambian elementos". José de la Colina agrega: "¿Son los vasos comunicantes de André Breton?" Interviene Buñuel: "Sí. La diferencia está en que en la imaginación usted puede llegar hasta lo infinito, adonde a usted le dé la gana, mientras que en la realidad, en la vida práctica, usted está necesariamente reprimido por su conciencia, la sanción legal, los amigos, la familia". Esta respuesta, aunque aceptable, nos duele, pues significa la renuncia al proyecto surrealista de cambiar la vida. Sin embargo, esta dicotomía entre la realidad y la imaginación, esta inocencia, esta irresponsabilidad suyas, ¿no le dan alas a la imaginación? Pensamos que sí. Gracias a esta inocencia Buñuel desafió al pecado de intención y no subordinó el sueño y el deseo a lo posible.

La admiración de Buñuel por los tipos aislados, constante en sus películas como en su vida, demuestra lo anterior. En la sección del libro dedicada a *Simón del desierto*, José de la Colina y Tomás Pérez Turrent comparan al protagonista de esta película con los

de *El, Robinson Crusoe y Nazarin*; Buñuel aprueba: "Bien visto: se trata de personajes solitarios, que se ponen al margen de la historia, de la vida cotidiana, y todo por una idea fija. Me atraen los personajes con ideas fijas, porque yo mismo soy uno de ellos, ya lo habrán ustedes notado. También el Marqués de Sade lo era, aunque no en el sentido de la santidad precisamente". A continuación José de la Colina añade: "Hay la posibilidad de que Sade, en el fondo, haya querido pasarse la vida en la cárcel". Buñuel comenta: "Eso no lo sabemos, pero no es ilógico como hipótesis. En la cárcel, que junto a todos sus inconvenientes podía darle un delicioso aislamiento, Sade estaba en libertad de entregarse a su imaginación. Nazarin quiere estar solo con la naturaleza y con Dios. En realidad también se aísla, pero en una época en que el aislamiento no es fácil. La soledad puede ser terrible, pero también deseable". Un poco después Buñuel deja aún más clara su concepción de la libertad: "Simón no necesita más que el aire, un poco de agua y una lechuga. El mismo Robinson —y aquí hay una diferencia con Simón— no es libre, porque tiene una necesidad angustiosa de compañía".

La predilección de Buñuel por el aislamiento se manifiesta, en sus filmacio-

nes, en el gusto por los lugares cerrados y por las cajitas. Al fin y al cabo una sala cinematográfica es un lugar cerrado, cuya oscuridad predispone al aislamiento. Buñuel nos confiesa: "...en un cine refinado lo mejor sería dar una cerradura a cada espectador, para que viera más a gusto la película".

Guión e improvisación, no correspondencia del sonido con la imagen, cámara lenta, voz en *off*, movimientos de cámara, decorados, fotografía, son para Buñuel medios únicamente válidos si llegan a expresar una manera de ser en la vida. Pocos directores han estado tan pendientes como él de la técnica para que ésta no se note demasiado.

*Prohibido asomarse al interior* tiene como centro el cine; para el aficionado el libro es un banquete; abundan en él las referencias técnicas y pone de manifiesto el tipo de interés de Buñuel por el oficio. *Prohibido asomarse al interior* es un libro que rara vez abandona la imagen; de sus preguntas y respuestas brotan enteras las películas. Gracias a la leve tensión que se siente en su diálogo, nos brinda la sensación de estar observando por el ojo de una cerradura.

ta con unos comentarios sobre "Blanco" realizados por su autor con motivo de una lectura pública del poema en la Universidad de Sao Paulo en 1985. El volumen se cierra con un ensayo de Julio Ortega (que asistió, en Austin, al proceso de la traducción de "Blanco"), una pequeña antología traducida (con un admirable texto crítico introductorio) de *Libertad bajo palabra* y la versión —silabario ensortijado— del poema "Petrificadora petrificante".

Dije antes que una simple descripción del libro no da idea exacta de su contenido. En efecto: *Transblanco* no es sólo la traducción "creativa" de un poema (central, por lo demás, en la obra de Octavio Paz) y la documentación paralela que ese texto suscitó. Es, a mi ver, antes que nada, el diálogo creador (creación y crítica son aquí indistinguibles) entre dos de los mayores poetas latinoamericanos actuales acerca del significado de la modernidad. Pues si Paz quiso hacer en *Blanco* una *poema crítico* (en la línea abierta por *Un coup de dés*), Haroldo de Campos, por su parte, realiza en su "transcreación" del poema una *mise-en-abîme*. Lleva por la idea de que la poesía misma "es ya una traducción" de la tradición, su tentativa reconstruye todo el proceso creador inaugurado por el poema mallarmeano y "reprimado" en la poesía concreta: la versión de un poema-límite en una traducción-límite, generada en un poderoso impulso "translingüístico" que él llama una *diamantización* y que hará decir a Paz: "Poquíssimas veces vi unidas, como en su caso, la sensibilidad auditiva y la semántica". Y más: "Su traducción (...) no sólo es muy fiel sino que, además, a veces, el texto portugués es mejor y más conciso que el español". No es inútil recordar aquí que, años antes, Roman Jakobson había hablado de la "insuperable clarividencia" del poeta brasileño "tocante a los más íntimos nexos entre sonido y sentido, agudeza que sustenta y nutre sus atrevidos experimentos poéticos y sugestivos descubrimientos".

No puede esta nota, en su brevedad, dar cuenta detallada de la belleza de esa *diamantización* que el poeta brasileño verifica sobre "Blanco": la técnica de compensaciones y sugerencias fónicas (el saussureano "furo fonico"), las tensas estructuras rítmicas, la lenta escansión silábica y su red de relaciones musicales y semánticas... Tal vez valga un solo ejemplo. Las líneas de *Blanco* que dicen: "Hasta la ondulación, / El cabrillete, / Hasta el agua:" son verdades de este modo:

## TRANSBLANCO

de Octavio Paz y Haroldo de Campos

por Andrés Sánchez Robayna

• Editora Guanabara, Rio de Janeiro, 1986, 222 pp.

EN 1967, EL ensayista y "político" brasileño Celso Lafer —amigo y alumno de Octavio Paz en la Universidad de Cornell— da a conocer a Haroldo de Campos la edición francesa de *El arco y la lira*, que incluía ya el "Epílogo" anteriormente publicado por Paz con el título de "Los signos en rotación". Haroldo de Campos escribe inmediatamente al autor de ese ensayo y le pregunta por la "proyección" de las tesis contenidas en él sobre la obra poética paralela y en curso del escritor mexicano. No menos inmediata —indagadora y entusiasta— fue la respuesta de Paz. El resultado de este primer contacto —búsqueda mutua en un espacio transgeográfico, pero también fuertemente anclada en la latitud americana— ha llegado a ser, con el tiempo, uno de los más fructíferos encuentros creadores de la poesía de Latinoamérica de los últimos cincuenta años. Ni uno ni otro poeta lo sabían en 1967. La reciente publicación de *Transblanco*

es una de las manifestaciones de este encuentro capital: la cristalización de una convergencia, la materialización de un proceso crítico y creativo ejemplar.

¿Qué es *Transblanco*? La simple descripción externa del volumen no da idea cabal y completa de su contenido. Prologado por Emir Rodríguez Monegal (uno de los últimos textos de quien con más dedicación y ejemplo abogó por el diálogo hispano-brasileño), el libro recoge, medularmente, la "transcreación" o traducción creativa del poema "Blanco" realizada por Haroldo de Campos, constelada por una amplia correspondencia cruzada entre ambos poetas acerca de ese poema y otras cuestiones de poesía y poética. Acompañan a esta correspondencia, además, otras cartas de Paz a Celso Lafer (y de éste a aquél) y a Rodríguez Monegal. Esta sección del libro se comple-

"À ondulaço / Ao corusqueio, / Até à água:". Pero la palabra *corusqueio* no existe en portugués. Ante la "insuficiencia expresiva" de la voz *encapelar-se* para traducir la española *cabrilleo*, Haroldo de Campos inventa una palabra: "Inventé en port. *corusqueio* (de *coruscar*, brillar como un vidrio al sol, o como el agua cuando produce brillos en una cascada). Se trata de una transposición fonocónica de

CA BRI LLE O  
CO RUS QUEI O,

una parafonía..." En repetidas ocasiones han afirmado los poetas concretos brasileños que la traducción es una forma privilegiada de la lectura. La palabra *transcreación*, que Haroldo de Campos utiliza para designar su actividad de traducción (y que va desde algunos poetas japoneses hasta Dante, desde los provenzales hasta Maiakovski y Jliébnikov, desde *Finnegan's Wake* hasta —muy recientemente— el *Génesis* y el *Eclesiastés*: una voracidad ecuménica, en la línea de su maestro Ezra Pound) va más lejos: es un trabajo que incluye, inseparablemente, un ejercicio crítico, no sólo por la *elección* metódica y razonada de las palabras entre posibilidades diversas de traducción, por la tarea de re-composición sintáctica, etc., sino también por el *horizonte retrospectivo* de la tradición en que el texto se inserta y que la *transcreación* hace aflorar (en "Blanco", la posteridad mallarmea). La traducción es una forma privilegiada de la lectura porque se trata de una traducción crítica. Y de una lectura crítica: *transcreación*. Acabada la de "Blanco", Haroldo de Campos escribió un breve poema de homenaje que se cierra con estos versos: "tomé la mezcalina de mí mismo / y pasé esa noche en claro / traduciendo *Blanco* de Octávio Paz".

Pero hay otro aspecto decisivo desde el punto de vista crítico: la misma elección de "Blanco" no es, en este sentido, casual, sino todo lo contrario. Hay en esa elección un posicionamiento crítico. Haroldo de Campos ha elegido ese poema entre otros muchos como resultado de una operación crítica de lectura de la obra de Paz. *Lire c'est élire*, dijo Valéry. Se trata en este caso, en efecto, de una lectura-elección crítica de la obra del poeta mexicano. El sentido profundo de esta elección reside en la óptica desde la cual Haroldo de Campos contempla la poesía moderna, una óptica que atiende, como uno de sus ejes críticos principales, a las relaciones de proximidad o lejanía de un texto poético respecto a lo *discursivo* como índice de su modernidad, esto es, de su radicalidad en lo moderno. Particularmente sugestivo resulta, así, el ensayo introductorio del poeta brasileño a su versión de algunos

poemas de *Libertad bajo palabra*, en el que privilegia dos líneas (la línea fragmentarista y la metalingüística) en la obra de Paz recogida en ese volumen; dos líneas que están igualmente presentes en "Blanco". En este sentido, una carta de Paz (págs. 96-101) matiza esa visión, en un texto que es, a mi ver, uno de los más importantes documentos de *Transblanco*. La diferente interpretación que ambos poetas hacen de la obra de Pound constituye acaso uno de los aspectos más valiosos de

este diálogo crítico. La obra de Pound viene a sintetizar, en cierto modo, la interpretación del vector *discurso* en la poesía moderna.

*Transblanco* se convierte así en un libro doblemente valioso: no sólo la *transcreación* excepcional de un texto definido por su radicalidad y su modernidad, sino también la interpretación crítica de esos valores. El poema y su crítica, el poema y su proceso, el poema y las reflexiones que aloja y arroja. Inseparables, el poema y su sombra.

## MEMORIAL DEL CONVENTO

de José Saramago

por Horacio Costa

• Seix-Barral, Barcelona, 1986, 287 pp.

SI HUBIERA PODIDO escapar del control de la corte lusitana, el príncipe heredero Juan hubiera significado hoy para Portugal lo que significó Pedro el Grande para Rusia. De hecho, cuando se estudia la historia portuguesa barroca, la figura ostentosa y hasta cierto punto patética de Juan V no sólo sorprende, sino también fascina por absurdo. Aquel que hubiera podido ser el renovador del imperio portugués después de la restauración de la monarquía, tuvo en su primera juventud —igual que su contemporáneo ruso—, deseos de viajar por Europa del norte, de trabajar disfrazado de obrero o de burgués en los astilleros holandeses y daneses. Sin embargo, la estructura conservadora del Portugal de entonces le impidió salir de Lisboa, conocer el resto de Europa y así tal vez convertirse en un déspota más o menos "ilustrado". Con el paso de los años, este príncipe se transformó en un monarca vanidoso y despilfarrador, preocupado menos en administrar las fabulosas rentas que durante todo su reinado llegaban a la metrópolis provenientes de las minas del Brasil, que en gastar a manos llenas para competir con las otras coronas europeas y dar una imagen de respeto y prosperidad. Como suele suceder en casos semejantes, al buscar la gloria Juan V hizo el ridículo. Su despilfarro furioso hizo que comprara al Vaticano, por doscientos millones de cruzados-oro, el título de "Majestad Fidelísima" y que edificara en Roma, gastando una suma semejante, la Iglesia de los portugueses. En obras suntuarias,

este rey —en la mejor tradición ibérica—, consumió todo el oro que el azar y la geografías americanas le habían ofrecido a Portugal, en vez de invertir esa riqueza en el desarrollo y la modernización de su país. La construcción más famosa fue la del faraónico Convento de Mafra, obra que con cincuenta mil obreros tardó treinta años en ser terminada. Gastó tanto con este proyecto que más tarde, cuando quiso dotar a Lisboa de un nuevo acueducto, tuvo que poner un impuesto a sus súbditos: sus arcas se habían agotado en la construcción.

Este convento es, sin duda alguna, el máximo ejemplo concreto, en el mundo portugués, de las distorsiones a las que puede llegar un sistema absoluto. Construido para dar gracias a Dios por el hijo que le había dado la reina María Ana después de varios años de esterilidad, Don Juan quiso que Mafra superara en tamaño al Monasterio de *El Escorial*. Su mole gigantesca domina la diminuta villa de Mafra en la Extremadura portuguesa. Su emplazamiento es estupendo: desde su escalera monumental, después de recorrer con los ojos bosques, viñedos y olivares, se vislumbra en el horizonte el Atlántico. Sin embargo, este paisaje tan amable contrasta con la solemnidad de la mole, la cual incluye un convento, un palacio real, secretarías de estado y un cuartel militar, dependencias que jamás estuvieron en pleno uso. Toda la retórica del poder que lo construyó está impresa en su piedra gris, en sus mármoles y granitos. A la muerte

de Juan V, este monasterio fue abandonado, por incosteable, por José II, quien tuvo que enfrentar, además de una crisis económica producida por una baja en la producción de oro en el Brasil, los gastos de reconstrucción de la ciudad de Lisboa, destruida gracias al terremoto de 1755. Desde el siglo pasado, de todas las funciones que el proyecto de Mafra preveía, la única que se mantuvo fue el cuartel. Una especie de "leyenda negra" creció en torno al convento: por ejemplo, decíase que estaba habitado por fantasmas y que en sus túneles había una plaga de ratas hambrientas que siempre atacaba a quien se atrevía a internarse en ellos. Su triste y simbólica historia evidentemente era material para una novela, pero no cualquier novelista podía tratarlo: había que estar a la altura de la historia misma. En *Memorial del Convento* (novela publicada por primera vez en Portugal en 1982) José Saramago demuestra tener el conocimiento y la imaginación apropiados.

En *Memorial del Convento*, Saramago no sólo logra plasmar la historia de la construcción del monasterio, sino también recrear la sociedad que lo construyó. Empecemos por el título: de "memorial" este libro tiene poco: de hecho, si bien la escritura de la novela está basada en minuciosas investigaciones sobre la época, el texto denota un uso muy pensado, y deliberadamente innovador, de la información acumulada. De esta manera Saramago renueva la novela histórica como subgénero literario, siguiendo la línea de prosistas "históricos" dados a conocer a mediados de siglo, como Marguerite Yourcenar o el mismo Alejandro Carpentier. De hecho, esta renovación de la novela histórica se dio a raíz de las transformaciones sufridas por el realismo. Poco a poco, la novela histórica renunció a la pretensión de documentar todo lo que estaba al alcance del escritor, para conformarse con la caracterización de un determinado tiempo, utilizando técnicas experimentales, como el empleo del discurso directo y la omisión de un marco temporal en lo narrado. Estas transformaciones, sin embargo, son más de forma que de fondo: el "motor" de la tradicional narración histórica —que no es otra cosa que un análisis de un "cuerpo social" iluminado desde un pasado—, se mantiene intacto. Este "cuerpo social", no necesariamente tiene que referirse a una estructuración exterior de una determinada sociedad: la novela histórica configura el tipo de narración en donde el escritor puede proponerse como reto interpretar la psique colectiva de un proceso histórico social. Así, lo que se entiende hoy como "novela histórica" se acerca bastante a la noción foucaultiana de las "arqueologías", parciales y fundamentales, que intentan recupe-

rar de una manera imaginativa partes de un proceso histórico infinitamente más complejo de lo que dan a creer las interpretaciones y las manipulaciones oficiales de la(s) memoria(s) nacional(es). Liberada de un discurso documental que da verosimilitud —en una palabra liberada de la historiografía—, la novela histórica, se puede decir hoy, tiene por objetivo *imaginar* (en toda la extensión de la palabra), y no tan sólo *recrear*, el pasado. José Saramago logra con gran maestría en *Memorial del Convento*.

Saramago se basa en un hecho histórico de la época de Juan V: la construcción del primer dirigible aéreo portugués, la "Passarolla", por el padre brasileño Lorenzo de Gusmao (científico proto-iluminista que terminaría sus días perseguido por la inquisición). A partir de este hecho Saramago establece una dinámica simbólica en la novela. A la monumentalidad de Mafra, que refleja el poder político temporal y absoluto (que se legitima y ejerce mediante la fuerza), contraponen la fragilidad de la "Passarolla", que simboliza las virtudes del poder espiritual (que se pone a prueba a través de los empeños del intelecto). Como vemos, a partir de un "hallazgo" que surge de una particular lectura de la historia portuguesa, José Saramago concibe su novela como un verdadero emblema barroco, cuyos ejes (Mafra / caprichos del poder temporal / Tierra y Passarolla / creatividad intelectual / Aire) representan la eterna lucha de la Materia contra el Espíritu. Si estos ejes son los marcos que delimitan la arquitectura de *Memorial del Convento*, si Juan V y su corte y Lorenzo Gusmao y su invento son personajes o acontecimientos sacados de la historia "real", la trama, que da movimiento a la obra, es ficción pura.

Los héroes de *Memorial del Convento* son dos enamorados que se encuentran en una Lisboa todavía impregnada de hábitos y costumbres medievales, víctimas del arbitrio de la inquisición. Baltasar Siete-Soles, es un soldado cojo de una pierna, que termina por desertar de las eternas guerras contra España, y Blimunda, una cristiana nueva con dotes parapsicológicas notables y no muy convencida de la religión que le habla sido impuesta. La historia de amor que ellos mantienen, basada en una pulsación lírica de una belleza innegable, constituye uno de los puntos privilegiados de la obra de José Saramago. Baltasar y Blimunda poseen en el relato una dimensión simbólica: sus aventuras (y desventuras) al intentar sobrevivir en la sociedad en que nacie-

ron, apuntan hacia una visión abstracta del pueblo portugués. En la concepción extraña y osada de esta pareja de enamorados, el lector percibe el intento del escritor de construir personajes tipo, héroes que entran con fuerza paradigmática en la historia de la literatura a la cual pertenecen.

Es verdad que al concebir su obra de esta manera, Saramago ejemplifica maravillosamente la esquematización sobre la novela histórica hecha por Lukacs al analizar la evolución de este subgénero en el siglo romántico. En Scott, Dumas o Stendhal, los eventos históricos "reales" siempre enmarcan una acción narrativa inventada; por esa razón Ivanhoe, D'Artagnan y Fabrizio del Dongo asumen una existencia semi-histórica que les presta cierta legitimidad en el relato. Si este rasgo estructural en *Memorial del Convento* va de acuerdo con la tradición de la novela histórica, otro rasgo innovador se suma al que señalamos arriba, para ubicar la escritura de José Saramago dentro de una corriente literaria muy distinta. De hecho, no es solamente la manera de apropiarse de la historia nacional, fuera del patrón mimético que caracterizó al Realismo o al Romanticismo como escuelas literarias, lo que sella la concepción de *Memorial del Convento* desde hoy: sin duda alguna, la calidad más aparente de la obra reside en el uso soberbio que en ella hace José Saramago de la lengua portuguesa. Lo que se lee en *Memorial del Convento* es más que una novela histórica: es también una novela sobre la historia de la lengua en la que esta obra ha sido escrita.

Como se puede observar, una y otra vez nos acercamos a la noción de "arqueología" ya expresada anteriormente. Decir que es "barroco" el portugués que escribe Saramago en *Memorial del Convento* es una simplificación que empobrece la lectura. De igual manera que Saramago respeta la esquematización básica de la novela histórica tratando, sin embargo, de innovarla a través de los mecanismos citados, su uso de la rica tradición del barroco portugués es fundamentalmente creativo. Sin duda, el arcano literario que se transparenta en la escritura de *Memorial del Convento* es la fina estirpe de oradores religiosos que logró en definitiva dar forma a la lengua todavía desigual que se practicaba desde el Renacimiento, particularmente en el campo de la prosa. Los Padres Antonio Vieira y Manuel Bernardes y el Fraile António das Chagas, por ejemplo, todos ellos grandes estilistas y predica-

dores, sin duda alguna dejaron una huella muy profunda en Saramago. Pero, aunque la fluidez que el autor logra en esta obra —una fluidez de “gran río”, como Saramago declaró que había sido su intención— sea el resultado de sus lecturas barrocas, su estilo propiamente dicho revela una hechura contemporánea. En primer lugar, la musicalidad de la obra sólo la podemos entender si percibimos que Saramago ha sustituido el énfasis en la oralidad —tan característico de la prosa barroca— por un énfasis en la *auralidad*. Su prosa no está escrita para ser leída en voz alta, como si se tratase de un sermón barroco, sino para ser oída y disfrutada por el oído interior del lector. Sin querer entrar en los mecanismos de la teoría de la recepción que podrían justificar tal punto de vista, cabe señalar que el tono que Saramago busca (y encuentra) en su libro no es grandilocuente —característico de la mayor parte del barroco portugués— sino coloquial: el autor narra como si estuviera hablando entre amigos, atento a todas las reacciones de su audiencia, más que como alguien que, desde su autoridad moral, quisiera persuadir a sus oyentes de la certeza de sus puntos de vista. Para lograr este tono de charla ausente de la textualidad barroca (o, por lo menos, del barroco sermoneo y oratorio al que nos estamos refiriendo), al mismo tiempo que valoriza los mecanismos conformadores de la retórica clásica, fundamentales en la estructuración de esta misma textualidad, Saramago continuamente echa mano de la ironía.

Además de ser lector de Vieira y de Bernardes, Saramago también lo es del Borges que escribe “Pierre Menard, autor del Quijote”. Sabe que un texto no es el mismo leído en dos momentos históricos distintos: sabe que un estilo utilizado a *posteriori* no sólo se vuelve un *pastiche* de sí mismo si no es alimentado por la constante apelación a la parodia. Además, la elegancia y sutileza con que la ironía y la parodia penetran en el texto de *Memorial del Convento* confirman el control que ejerce Saramago sobre su escritura.

Hábilmente construido con las semillas de la prosa barroca, *Memorial del Convento*, a pesar de todo lo dicho antes, no hace de la lengua su icono máximo. Al escoger a Mafra y el siglo en el que este monasterio fue edificado como tema, Saramago rescata todo un período de la historia nacional portuguesa que poca expresión había encontrado en la novela moderna de ese país. Saramago piensa —según dice en una entrevista— que los portugueses contemporáneos, antes de ser descendientes de “Vasco de Gama y de la diosa Tétis” —conforme al mito nacional acuñado por Luis de Camões en *Los Lusidas* y políticamente aprovechado por

las tendencias nacionalistas portuguesas desde entonces—, “son herederos de Don Juan V y de la monja Paula de Odivelas” (aludiendo, así, a los amores heterodoxos, un tanto libidinosos y perversos, que el rey tenía con religiosas, para quienes hizo construir palacios para su uso exclusivo en Lisboa). Siguiendo un linaje de escritores portugueses de primer rango que han utilizado la novela histórica para expresar sus opiniones acerca de la vida política pasada y contemporánea de la sociedad portuguesa —entre ellos el Alexandre Herculano de *O Monge de Cister* (1848) y el Eca de Queiros de *A Ilustre Casa de Ramires* (1900)—, lo que persigue Saramago en *Memorial del Convento* es una confrontación del público portugués con aspectos un tanto desagradables y hasta marginados por la retórica oficial. Que el interés de su obra supere las fronteras nacionales y lingüísticas o, aún más, que esta confrontación se dé a través de un texto en el que el humor y la ironía hacia lo nacional abundan, sólo confirman su excepcional calidad.

El éxito que ha tenido *Memorial del Convento* —dentro y fuera de Portugal—, comprobado por las sucesivas ediciones así como por las muchas traducciones de esta obra que se han hecho a otras lenguas, nos lleva a creer que con ella José Saramago se ha convertido en uno de los novelistas portugueses más importantes del momento. Su popularidad, que empezó cuando le dieron el premio *Ciudad de Lisboa*, en 1980, por su novela *Levantado do Chão*, se afirmó tanto en Portugal como en Brasil a partir de *Memorial del*

*Convento*, que Seix-Barral publicó en español un año después de *El año de la muerte de Ricardo Reis*, novela que fue muy comentada por la crítica española. Gracias a este trío de novelas —publicadas en portugués respectivamente en 1980, 1982 y 1984— Saramago ha conquistado un lugar definitivo en el panorama de las literaturas escritas en portugués.

La traducción de *Memorial del Convento* estuvo a cargo de Basilio Losada, quien habla demostrado ampliamente su destreza como traductor en *El año de la muerte de Ricardo Reis*. De todas maneras, el desafío para el traductor de *Memorial...* es todavía mayor, dado el peculiar uso que hace el autor de un ritmo e incluso de un léxico de origen más acentuadamente barroco que el tema sugería. Quizás por esta razón, la musicalidad a la cual arriba nos referimos se pierde, por momentos, en la traducción española; aquí y allá nos topamos con expresiones que hubiesen requerido una mayor precisión por parte del traductor. Sin embargo, a lo largo de la traducción se percibe una constante preocupación por encontrar unas expresiones y un tono equivalentes a las del texto original, tomando como base el mismo *canon* de referencia barroco (lo que implica, por supuesto, un conocimiento comparativo de las lenguas y de las literaturas que se hablaban y se escribían en la península ibérica en los siglos XVII y XVIII). Sin duda, este transparente respeto hacia el texto de José Saramago constituye un punto favorable para esta traducción de *Memorial del Convento*.

## TRATADO DE LAS PASIONES

de Carlos Gurméndez

por Alberto Espinosa

• Fondo de Cultura Económica, México, 1986; 280 pp.

EN LA ÉPOCA moderna el vasto imperio de las pasiones, los sentimientos y las emociones ha sido removido, se le ha hecho salir a la superficie y se le ha jerarquizado de una manera inédita gracias a una mirada cuya perspectiva no podríamos calificar sino de romántica. El horizonte que el Romanticismo inauguró, y que esencialmente sigue siendo el nuestro, adoptó entre otras

tentativas la de pensar la vida tal como ella se piensa a sí misma. Al descubrir que la esfera del sentido es más extensa que la esfera del pensamiento consciente, que no sólo la conciencia piensa, se produjo una valoración insospechada e incluso inimaginable en otras épocas del sueño y del inconsciente, y una revaloración lúcida y positiva de los sentimientos y las pasio-

nes. La nueva dirección apuntó al hecho de que si no sólo la conciencia tiene sentido, entonces habría que indagar fuera de ella las "leyes" con las que la materia, la vida y la historia se dan a sí mismas en su despliegue temporal. Entre los grandes conceptos que constituyen los planos de proyección de nuestra visión del mundo y que fundan el suelo arqueológico del vivir moderno, el concepto de pasión —ligado al de la dialéctica, el inconsciente, las filosofías de la vida y el pensamiento de la temporalidad— tiene sin duda un lugar capital. Así, al asimilar dialécticamente la razón a las leyes con que la vida misma se da, se introdujeron en el discurso filosófico una serie de nociones prácticas (interés, motivo, actitud, emoción, pasión, etc.) que transformaron radicalmente la geografía intelectual, moral y vital de la tradición occidental.

Desde esta perspectiva moderna, Carlos Gurméndez analiza en su *Tratado de las pasiones* las complejas relaciones entre sentimiento y acción, llevando a cabo no sólo una crítica, sino también una lúcida apología, a la vez razonada y apasionada ella misma, de las pasiones. Si en su *Teoría de los sentimientos* (FCE, 1981) Gurméndez había señalado la profundidad de la *cópula* entre sentimiento y razón, el alcance de la unión del inconsciente y de la conciencia buscado por Schelling, ahora centra su atención en la naturaleza y dialéctica propia de las pasiones, adhiriéndose a esa nueva concepción de la razón que vislumbró Ortega: aquella que rechaza la idea de que esa facultad sea una actividad meramente abstracta que daría lugar a un saber incorregible a salvo del influjo de nuestros deseos e intereses. La razón, según esta nueva interpretación, es una actividad interesada y tiene una función concreta en la vida práctica, en la acción intencional, motivada por deseos y guiada por fines. La razón misma es para Gurméndez una pasión, pasión pura que al perseguir el origen de todos los fenómenos, dominada por la idea de una totalidad absoluta, se convierte en Razón soberana creando quimeras ideales, buques "para navegar en el mar inquieto y proceloso de los hechos". El ejercicio de la razón puede estar motivado por una pasión cuya brújula y oriente es lo absoluto, la absoluta razón, la verdad última. Hay que recordar que la razón como pasión pura, personificada en el filósofo, es para José Gaos oriunda de la soberbia, una soberbia viril y dominadora que de la introversión pasa a la conciencia de poseer una superioridad sobre los demás. El filósofo "poseedor" de la Razón convierte a ésta en la máxima Significación, en el Lenguaje de todos los lenguajes y por lo tanto en símbolo del poder y de lo absoluto. Así el filósofo,

solitario hombre de gabinete, estaría animado para Gaos por una pasión o afán de principalidad, universalidad y superioridad superlativa. Esta actitud soberbia convierte su saber no en un saber crítico, sino en un saber de dominación. Y es que la pasión es conciencia activa que bajo la forma de una energía interior constituye el principio de la acción, y en este sentido, como señala Marx, "es el impulso objetivo para la realización del hombre". La pasión es, pues, subjetiva, ya que siempre persigue fines particulares, y al ser un impulso teleológico, el que la padece la racionaliza para satisfacerla. Su referencia a valoraciones, aspiraciones e ideales convierte la racionalización de la pasión en una de sus notas constitutivas, pues busca la máxima garantía de éxito en el fin deseado. Así, no intuye, piensa: es un *pensamiento de deseo*. Quizá la razón es, como pensó Hume, esclava de las pasiones y su oficio no sea otro que el de servirles y obedecerles. Si la pasión es racional y la razón apasionada, se daría una identidad originaria entre ambas.

Todas las pasiones son hijas del deseo, del querer un bien o un mal que causa una sensible emoción. La hondura de nuestra sensibilidad es revelada precisamente por la emoción que es a la vez una situación corporal y un estado de ánimo, un estado de alma. Aunque la emoción es pasajera, afecta a la conciencia en la medida en que al traspasarnos nos hiere interiormente y así nos marca. Los signos de la vida emotiva causados por la pertinencia de nuestras pasiones son tan exteriores como las arrugas de nuestra cara o las actitudes de nuestro cuerpo. Las pasiones controlan y dirigen a través de las emociones la personalidad total del hombre, pero lejos de ser la tiniebla de la razón son la llama del espíritu.

Gurméndez sostiene un "monismo dualista" de la pasión, pues aunque todos sus afecciones que experimenta el cuerpo, son también acciones que en germen contienen a sus opuestas. Así, por ejemplo, el codicioso que orienta su vida hacia la posesión segura de bienes se acerca al pródigo, quien también manifiesta el goce de tener, pues su ofren-

## POR LA LIBERTAD DE EXPRESION EN CUBA

*Algunos conocidos escritores de Francia, España y América Latina nos envían la siguiente carta de denuncia, que recibimos mientras en Querétaro se celebra un Congreso Pro-Derechos Humanos cuya estrella es el delegado cubano, Roberto Fernández Retamar.*

Ninguna persona de sensibilidad democrática y amante de la libertad puede ver sin inquietud las reiteradas violaciones a los derechos humanos en Cuba. La última de estas violaciones ha sido la aprehensión de los profesores universitarios Adolfo Rivero Caro, Elisario Sánchez Santa Cruz y Enrique Hernández, miembros del Comité Cubano pro-derechos humanos creado en 1976 por el profesor Ricardo Bofill, el ex-decano de la facultad de derecho de la Habana, Francisco Carone, y la ex-ministro de Cuba ante la UNESCO Martha Frayre. Estos universitarios fueron aprehendidos a raíz de una entrevista que concedieron a la prensa extranjera, en la que denunciaban la situación de los presos políticos en Cuba y de Ricardo Bofill, actualmente refugiado en la embajada Francesa en la Habana. La publicación de estas declaraciones provocó la expulsión de la Isla de los corresponsales de las agencias Reuter y France Press.

Los abajo firmantes pedimos al gobierno de Cuba que ponga en libertad a estos destacados intelectuales, que permita la salida a Francia a Ricardo Bofill y que suspenda las restricciones que pesan sobre el derecho a la información en Cuba.

Eugene Ionesco, Octavio Paz, Ernesto Sábato  
Juan Goytisolo, Luis Goytiloso, José Ángel Valente  
Fernando Savater, Fernando Claudín, André Glucksman  
Vladimir Boukovski, José Miguel Ullán, Xavier Domingo  
Jesús Fernández Santos, Jean Ellenstein

da continua no es otra cosa que una satisfacción de propiedad: el pródigo tiene que poseer para poder dar. El codicioso, al apoderarse de las cosas, se queda en ellas y por lo tanto aliena su vida; el pródigo evita la dádiva de sí mismo al regalar lo que posee a la vez que pretende ocultar el agujero negro de su culpa: la codicia originaria. La esplendidez del pródigo puede revelarse como exhibición de riqueza y poder, pero puede ser un signo de liberación y desenajenación. Si el codicioso y el pródigo son seres de las manos, el envidioso, cercano al primero, tiene como órgano de su deseo a los ojos. La envidia vuelve la mirada desde la obscuridad al teatro del mundo, observa y escudriña a la persona que desea al tener ella cuanto a él le falta. En este sentido la envidia dirige sus actos por un odio lleno de amor, pues siente admiración por el envidiado; su deseo es poseer las cualidades del otro y entonces cultiva la tristeza por el bien ajeno. El caritativo también es un mirón que atiende curiosamente al mundo ajeno pero con lástima y compasión. En esta pasión se encuentra una fuerza positiva y generosa que nos mueve a sufrir con los otros, a la comprensión y la simpatía que desea el que desea el bien del prójimo. El peligro de esta pasión es la pasividad e inactividad que se contenta con asistir al triste y cobijar el desamparo. Si la envidia se guía por un odio activo, la caridad lo hace por un amor inane. El color de la envidia, como

el de los celos, es el verde o el amarillo. Esta última pasión es especialmente contradictoria y quizá por ello no engendra pasión antípoda. El celoso, canchero de alguien a quien teme perder al no tener garantías de su elección, se transforma en codicioso, aloja dentro de sí la envidia por todo aquello que podría alejarle a la persona que ama y odia a la vez por una punzante incertidumbre. En los celos se concentran todas las pasiones; el celoso es a la vez orgulloso y humilde, fetichiza al objeto amado a la vez que lo humilla con sus dudas ácidas convirtiéndose en amo y esclavo de sus emociones. Pasión autolesiva y vengativa que despierta una lucidez y agudeza parciales, pues los celos, como nos dice Milan Kundera, "tienen el asombroso poder de iluminar con rayos penetrantes a uno solo, dejando en total obscuridad la masa de los demás hombres".

El orgullo y la humildad son pasiones complementarias, pues si el orgullo es la afirmación de sí y la satisfacción propia, la conciencia de nuestra condición humana lastrada de indigencia nos mueve a la humildad. La primera pasión da la firmeza y apoyatura de cada ser en sí mismo facilitando las relaciones intersubjetivas, mientras que la segunda nos permite una adecuada autognosis que nos da la medida exacta de lo que somos. La arrogancia, la altanería

y la soberbia, pueden verse como polarizaciones y debilidades del orgullo, el temor a ser humillado. El orgullo, ignorante de sí mismo, mutila su condición humana rehuyendo o sometiendo a quienes la han desarrollado. La humildad voluntaria puede conllevar el envilecimiento en la propia humillación que ve la necesidad como virtud, elogiando el desprecio de sí mismo y tomando la murmuración y la difamación como rastrera arma de su moral de esclavo.

En los últimos capítulos de su libro, Gurméndez se ocupa de las dos pasiones arquetípicas: el amor y el odio. Odiarnos lo que amamos, el amor es una cosa grande como el odio, al iniciarse el amor ya ha comenzado la hora del odio. Con este tema dual Carlos Gurméndez finaliza su tratado, en el cual analiza las pasiones para descubrir en ellas su esencial dinamismo dialéctico e indicarnos una vía para liberarlas por medio de la racionalización. Libro generoso y cordial que sabe unir el ejemplo literario (cuya textura es tan viva como la vida misma) a la reflexión meditada y a la fundamentación histórica del problema. Si la propia vida es una pasión como afirma Carlos Gurméndez, hay una más que no sin elegancia y discreción este autor nos ha sabido mostrar a lo largo de su hermoso y refinado volumen: la pasión de la escritura.

