

"Tenía razones para todo aunque en nada tuviese razón" ("El evasivo"); o "No hacía más que esperar y desesperarse" ("El impaciente"). El gran riesgo de este estilo es que se vuelva pesado a fuerza de sentencioso. Pero en *Caracteres* esto nunca pasa. Quizás siguiendo el ejemplo dado por Gómez de la Serna, Bergamín inyecta sus conceptos con una fuerte dosis de humor que les salva de cualquier pedantería, a la vez que los coloca dentro de un contexto inmediatamente reconocible para el lector moderno. Véanse, por ejemplo, estas líneas tomadas del poema "El bondadoso":

Todo él vivía protegido del exterior, almohadillado y acolchonado en la blanda textura de su cuerpo como en una cabina telefónica; parecía que iba a tener que pedir comunicación para hablarnos desde su involuntario aislamiento, desde su interior sordo y neumático.

Es este aspecto irónico de Bergamín lo que más le diferencia de Jiménez. Jiménez podía ironizar, pero siempre a expensas de los demás, nunca ponía en duda la validez de sus propios sentimientos ni de sus propias impresiones. (No por nada pensaba originalmente poner el título de *Héroes españoles* a sus retratos, confirmando así la concepción exageradamente romántica que tenía del poeta y del lugar que le correspondía en la sociedad.) La modernidad de Bergamín, en cambio, consiste precisamente en su irónica aceptación del carácter relativo de todas sus percepciones. Sabe que su visión de las cosas participa de la verdad, pero que no es toda la verdad; sabe que tiene la razón y que no la tiene. Es decir, el poeta vive una contradicción interna, una duplicidad que en sus textos se resuelve en un juego de paradojas y de agudezas: en conceptismo. En este conceptismo, entonces, no hay nada trivial ni gratuito; al contrario, constituye la forma en que el poeta intenta acercarse a la verdad contradictoria de su visión del mundo.

Dentro de la producción total de Bergamín, *Caracteres* podría parecer un libro un poco apartado de las preocupaciones centrales de su autor. Nada más falso. Aunque no lo parezca, semilla de los grades ensayos literarios y filosóficos de Bergamín se encuentra aquí en este librito, concretamente en

este juego de ingenio que caracteriza su estilo. Porque como había de señalar Pedro Salinas en 1934 al reseñar otro libro suyo, *La cabeza a pájaros*: "Bergamín es en la España intelectual de hoy el representante más cabal de un pensar preocupado que lo juega y se lo juega todo con la apariencia, para el frívolo, de simple diversión mental o verbal, pero en su profunda realidad, terrible lucha del hombre con su duda y por la fe" (reseña luego recogida en *Literatura española siglo XX*). Así, en estos poemas realmente admirables de *Caracteres*, al perfeccionar en conceptismo, Bergamín pone fin a su aprendizaje poético y empieza a establecerse como una de las conciencias más lúcidas y más críticas de su tiempo.

James Valender

EL LUGAR DE LA IMAGINACIÓN

Ha llegado el tiempo en el que todo se va de las casas, y ellas no pueden conservar nada

R M Rilke

En un mundo atestado de objetos, de ruinas y recuerdos, es difícil hablar del vacío. El poeta tuvo que buscar un adjetivo que concretara la imagen y escribió *sólido vacío*. Otras personas han creído, al contrario, que el vacío sólo es un poco de soledad o de pobreza y silencio. Yo creo que, así sea por un instante, el vacío se parece mucho al terror. Es un sentimiento de miedo o algo más, como la ausencia de un fin práctico directo que puede encontrarse alrededor de uno, de acuerdo con Wilhelm Worringer, quien vio en el hombre primitivo un "oscuro terror espiritual del mundo externo", que no desaparece nunca por completo. En el hombre gótico descubrió parte de ese terror, "producto de una inquietud terrenal y de una angustia metafísica".

Pocos años después de publicadas las ideas de Worringer sobre el gótico, Rainer Maria Rilke encontró el lugar donde tuvo la certeza de la intensidad de lo bello, una certeza cuya aprehen-

▲ George Kubler: *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

sión le reveló además que esa intensidad es terrible. El castillo de Duino y sus alrededores, un lugar apartado, enorme, silencioso; era allí donde las evocaciones de la infancia de Malte Laurids Brigge podían ayudar a la maduración del decir poético de Rilke. Imágenes terribles eran bellas; lo eran a pesar de ser atroces e insoportables. Pienso en escenas como la de la muerte del chambelán Christoph Detlev Brigge o la fantasmal aparición de Cristina Brahe, que murió al parir, a la que Malte Laurids Brigge "miraba con un sentimiento completamente nuevo de curiosidad y de atracción". Es esta mirada de lo terrible la misma que le hace describir una alta pared de una zona destruida en París —similar a las superficies que representan la destructividad humana en las pinturas de Antoni Tàpies

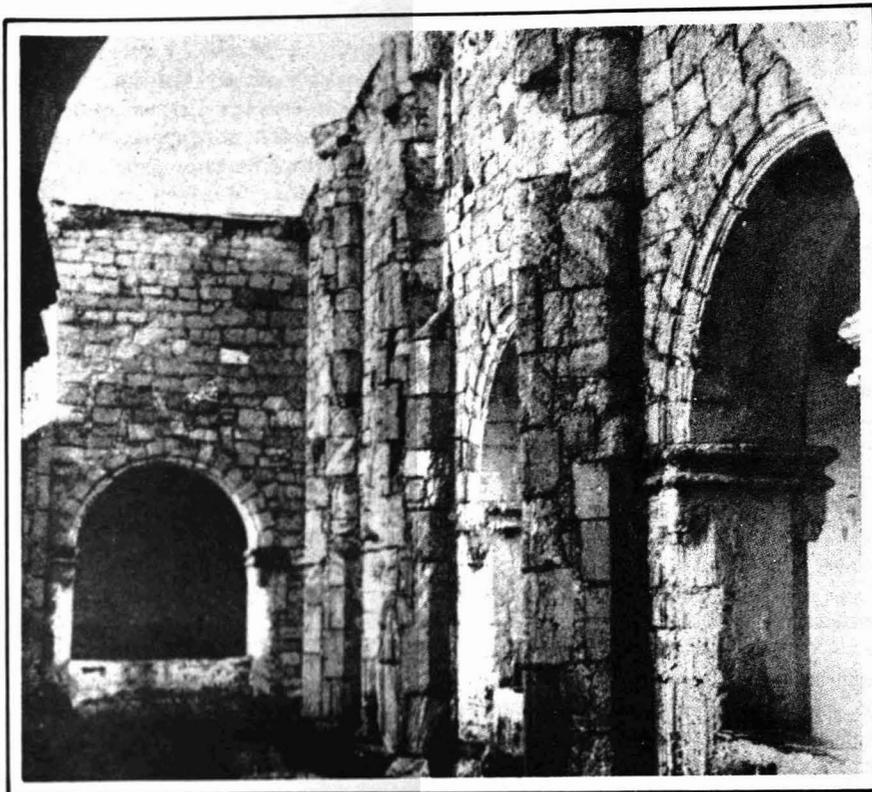
Van a pensar que estuve mucho tiempo ante el muro, pero juro que eché a correr en cuanto lo conocí. Pues lo terrible es que lo reconocí. Todo lo que aquí está lo reconozco bien, y por eso entra en mi ensuguída como en su casa

Los apuntes de Brigge necesitan de las paredes para contener su evocación.

No he vuelto a ver nunca esta extraña morada, que cayó en manos extrañas cuando murió mi padre. Tal como la encuentro en mi recuerdo infantilmente modificado no es un edificio, está toda ella rota y repartida en mí () Es como si la imagen de esta casa hubiera caído en mí desde alturas infinitas y se hubiese roto en mi fondo

Todavía tengo que transcribir otro fragmento de los apuntes de Brigge para comprender la vida terrible que vive Rilke en París, la cual une a los recuerdos de su infancia en Alemania, enfrentando en todo ello su propio miedo, y ahí, como un espanto, también está la belleza. En el vacío percibe una vibración del arte.

Estas habitaciones de invitados se encontraban unas al lado de otras, bajo el hastial de Ulsgaard, y como en este tiempo no recibíamos más que escasas visitas, estaban casi siempre vacías. Pero al lado de ellas



había ese gran reducto abuhardillado que ejercía sobre mí tan gran atracción. No se veía más que un viejo busto que representaba, creo, al almirante Juel, pero en todo el alrededor los muros estaban guarnecidos de armarios profundos y sombríos, dispuestos de tal manera que la ventana misma se hallaba colocada encima de ellos, en el muro vacío y blanqueado con cal.

No creo que sea un exceso interpretar la repetición de la palabra *vacío* como parte de ese terror del mundo que se encuentra también en otros autores y que no desaparece nunca por completo. Las habitaciones están vacías y en ellas los muros también están vacíos — como el castillo de Duino y los acantilados que lo rodean. Es entonces cuando Brigge abre uno de los armarios y ese vacío se colma de pasado, se llena de la luz del presente. Junto al terror del vacío él vive un placer del vacío. Y la presencia de uno obliga a la búsqueda del otro. O qué son los objetos del pasado sino una ausencia de razón cuya tangible vaciedad, para quien los interroga, significa la posibilidad de disfrutarlos en sí mismos, primero, sin un fin práctico directo. Pero, además, el viejo busto

del almirante y los armarios, ¿no eran al mismo tiempo parte de un vacío terrible y pretexto para una relativa anulación de ese vacío, señales muertas del pasado que aparecen como Cristina Brahe, imagen viva en el presente de quienes la recuerdan?

Estar frente al último muro de casas que ya no están y reconocer ahí algo que sale de uno mismo; estar en el interior de una arquitectura vacía, es algo tan excepcional como reconocer la sensación que ella produce: ¿es terrible o placentero? Los apuntes de Brigge indagan en la disyuntiva de ese estar. Ahí adentro se puede olvidar lo que cuentan los muros históricos; ahí puede distraerse la atención para ver la fría oscuridad de un pasillo y una escalera que conduce no se sabe adónde; se oye por primera vez el viento encerrado; de bóvedas semidestruidas cae una polvosa luz... El museo se desnuda y el templo enmudece; la casa se pierde bajo el peso de su vejez imprevista. Todo se arruina, aunque alguien recuerde todavía. Y muy poco tiempo después el olvido edifica nuevas construcciones y ya no sirve a nadie la memoria. Dentro de un cuarto vacío alguien escribe incontables poemas de amor a los muros, terribles y bellos.

*

Inermes, los muros de diferentes épocas mexicanas han conservado su vacío frente a sucesivos desdenes, de origen político la mayoría. De seguro por ello, con cautela, Justino Fernández escribió en su libro, destinado a un lector aprendiz, *Arte mexicano* (1958; 3a. ed., corregida, 1968) que "es un error, sólo explicable por la ignorancia o la mala fe, desconocer los grandes valores del arte de la Nueva España." A esta denuncia, o advertencia, se agrega la actitud de enseñanza de otros esforzados autores, que cumplían su labor de tipo casi evangelizador escribiendo libros de divulgación necesarios en el recapitular postrevolucionario. Por ejemplo, entre otros, Julio Jiménez Rueda, en su *Historia de la cultura en México*, inconclusa, en el tomo dedicado a *El virreinato* (1950; 3a. ed., 1960) ocupa ocho páginas con el tema de "La arquitectura religiosa y civil", que es en realidad un señalamiento de la importancia de una cuestión que, pensaba, más tarde se completaría con estudios más profundos y extensos. O como Manuel Romero de Terreros, en su resumen de divulgación *El arte en México durante el virreinato* (1951; 3a. ed., 1960) da noticia de tres siglos de arquitectura en 17 páginas, incluyendo un muy breve párrafo acerca de los materiales de construcción. (Evidentemente, es un caso aparte el de Manuel Toussaint y otros especialistas o el propio Justino Fernández en obras específicas.) Pero también en otros ámbitos de América sucedían estas condensaciones obligadas por el imperativo de la obra didáctica pequeña — que a la larga ocasionaban si no un desdén sí una preservación de la ignorancia —: Pedro Henríquez Ureña, en *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* (1936; ed. del FCE, 1960) resuelve en dos páginas el tema "Los conventos", si bien agrega casi siete páginas de notas. En fin, lo que importa ahora es repetir las palabras con que inicia su trabajo el eminente maestro.

En toda la América española, el movimiento de independencia y las preocupaciones de la vida nueva hicieron olvidar y desdeñar durante cien años la existencia colonial, proclamándose una ruptura que sólo tuvo realidad en la intención.

Y quizás sobre todo la vida política renovada fue la que dirigió la oposición al pasado en un actuar público belicoso que buscaba imitar la destructiva guerra de conquista. Por fortuna, no todo ha sido el ocultamiento de esa parte de nosotros mismos. (Es el caso de Pablo Neruda. En su *Canto general* (1950), por sobre la desventura de la Conquista, considerada en términos absolutos como una sucesión de crímenes y de heroicas rebeldías, el poeta aceptó, "a pesar de la ira", el canto recién llegado, simiente de algunos libertadores, y escribió: "La luz vino a pesar de los puñales.")

La pasión por el vacío permite, en suma, imaginar el terror contemporáneo o, como hizo George Kubler, llevar a cabo el acucioso estudio. Ordenar y equilibrar los datos que le dan sentido a la arquitectura que explosivamente se levantó en la Nueva España y que poco a poco se fue vaciando, no es más que renocer la atracción del terrible vacío. La tarea empezó con la noticia de algo lejano, perdido: una cultura enmudecida por otra que luego también sería enmudecida... Además estaban por aquel lugar arruinándose las paredes abandonadas. Había que ocupar los edificios y no temer a los dioses de nadie.

Arquitectura mexicana del siglo XVI, el libro de George Kubler publicado en inglés en 1948, consta en su actual edición en español (¿tardía?) de ocho capítulos, 683 páginas, 468 ilustraciones... Los nombres de colonizados y colonizadores no podían ser terribles para Kubler. Había un gran placer en el enorme trabajo que se propuso y que cumplió a la perfección. Se nota el placer de erudito en cada párrafo y en cada nota. Por ejemplo, cuando discute una fecha declarada por Motolinía que es posterior a las estimadas por Kubler; no duda de sus argumentos aunque acepta que no puede demostrarlos; finalmente, escribe, como si el mismo Motolinía pudiera reclamarle:

Pero si se insiste en la objeción, puede anotarse que la bóveda de nervadura de la capilla abierta en Tlaxcala fue terminada por la Pascua de 1539, y que, bajo presión, podemos adelantar la fecha del claustro en Ocuituco a 1541.

Sólo con una paciencia como la de Kubler puede trazarse el camino rikeano que va del horror a la admiración de la

belleza. Minuciosamente, Kubler ofrece las pruebas de un arte que sobrevivió a los daños producidos por su realización. No olvida ninguna de las circunstancias de esos daños, pero su búsqueda desemboca en la concordia de los protagonistas. Creo que la lectura de este libro propicia la desaparición de extraños "sentimientos de culpa"; desaparecen de la escena los vencidos y los vencedores o, de otra manera, las depredaciones anteriores nos obligan más a pensar en las actuales que a buscar su paralelo, ya que éstas sólo se diferencian de aquéllas en que todavía están al alcance de un juicio muy severo ya que no están aún vacías.

Después de estudiar sucintamente a las órdenes mendicantes (franciscanos, dominicos y agustinos, que "trazaron los pueblos, construyeron las iglesias, gobernaron las comunidades y educaron a los indios"), Kubler observa los problemas demográficos de ese siglo inicial de la Colonia, bajo la consideración de que cada hecho histórico "constituye un proceso inmerso en las más intrincadas relaciones humanas". El siglo XVI fue, en efecto, un tiempo de destrucción tanto como de construcción: "urbanizar a la población indígena significaba destruir sus normas de vida y de cultura"; "los indios aprendían las técnicas de la construcción en la práctica". Kubler encuentra que la cultura prehispánica fue propicia a la asimilación de nuevas costumbres; su hipótesis supone "la necesidad que tenía el indígena del ceremonial cristiano", así como la aceptación, individual y colectivamente, de la tecnología e instituciones de los españoles. Considera además que muchos puntos de vista convencionales "sobrestiman o subestiman el papel de una respuesta autónoma de los indígenas ante la colonización" y que "el hecho escueto es que los indígenas no fueron exterminados en México por la colonización, y que su trabajo produjo una intrincada y abundante cultural material de calidad." Sin embargo, no deja de anotar una distinción básica entre la obra de arte que continúa una tradición cultural y la que es producto de la destrucción de una cultura: "El que recibe este arte nuevo, en última instancia, lo acepta de manera impositiva, y por lo tanto pierde todo vínculo social con su pasado."

A pesar de que se extirpe la ira o se reconozca el hecho escueto, parece di-

ficil aceptar el cambio de nuestra simpatía por los vencidos, que son el sustrato más profundo de la historia del Occidente americano. No hemos pensado mucho en que esta historia ha tenido luego otros vencidos y que ignoramos cuántas veces puede el hombre resurgir de las guerras. Mientras, la arquitectura del presente confía en sustratos más cercanos —que Kubler enumera— tratando de subsistir con ello, como si las formas fueran eternas cuando están llenas, pues no se enfrenta a los problemas de los improvisados constructores del siglo XVI. Acerca de esto último puede decirse que el libro de Kubler es asimismo ameno. En el capítulo dedicado al trabajo, materiales y técnicas, Kubler recoge una frase que ejemplifica cómo el drama del pasado puede llegar a ser después motivo de regocijo: debido al desconocimiento de las especies de árboles, se utilizó cerca de Oaxaca una variedad de pino demasiado frágil, aunándose a esto la existencia de insectos igualmente desconocidos y muy destructivos. Así, las vigas de la techumbre de un edificio dominico fueron atacadas por insectos barrenadores a tal grado que en los huecos se instalaron colonias de murciélagos "con indecible indecencia". La frase es de Francisco Burgoa, nacido en Oaxaca cerca de 1600, que sabía bien el zapoteco y el mixteco y que escribió crónicas a fines de la década de 1660. De él dice Kubler que "es prolijo e inexacto y sus referencias cronológicas son imprecisas."

La parte más extensa del libro es la que ocupa la descripción de la arquitectura civil —de importancia menor en el siglo— y la religiosa. En las conclusiones, Kubler señala la década de 1540 como el verdadero eje del periodo, clímax de la evangelización. "Para 1550, los artesanos indígenas habían sido adiestrados en las técnicas de construcción europea. Varios textos de la época indican que, sin necesidad de coerción, los indígenas habían tomado la iniciativa arquitectónica, y que los logros en este campo eran motivo de orgullo para las comunidades indígenas." En fin, la reconstrucción de la historia depende tanto más de los documentos cuanto menos los sólidos vestigios arruinados puedan decir de sí mismos.

Ante el inevitable reproche de Kubler por "la desintegración económica de la ciudad mexicana de nuestros días,

y el evidente descuido de su fisonomía", nos preguntamos cómo cargar con esa culpa. En la ciudad repleta el tiempo parece indiferente, pero las ruinas de hoy, como las de ayer, pueden ser colmadas mediante la más viva imaginación.

Jaime G. Velázquez

CUATRO FABULACIONES SOBRE LO REAL

Formular una definición que delimite los contornos exactos del género novela, representa, hoy día, una tarea difícil e inagotable: sobre todo si pensamos que cada vez la experiencia novelesca se vuelve más crítica y que, en muchos sentidos, busca fundirse con la poesía. Pero, de cualquier manera, un rasgo característico de este género ha sido la coincidencia de su desarrollo con las transformaciones sociales, y principalmente en los dos últimos siglos se ha ofrecido como una de las formas más aptas para expresar los conflictos del hombre con su sociedad. En la novela del siglo XIX, los universos novelescos poseen límites definidos: la historia de un héroe literario en un mundo y momento dados y las convulsiones de una burguesía que mira el futuro aunque aparecen ya los primeros síntomas de su falsedad. En el siglo XX —fundamentalmente a partir de Proust— la novela asume muchas veces una visión regresiva hacia el pasado y propone una tarea de mayor desentrañamiento por parte del lector. La novela ha convertido las contradicciones sociales en un conflicto personal interponiendo, entre el mundo y la conciencia individual, el papel creador del lenguaje. Los héroes son ahora testigos de la desintegración de un mundo y los cambios de una realidad ambivalente. Si en la novela tradicional la "realidad objetiva" servía de marco a la silueta del personaje, o bien, en nuestro realismo telúrico, funcionaba como el antípoda bárbaro contra el que luchaba el hombre civilizado, para

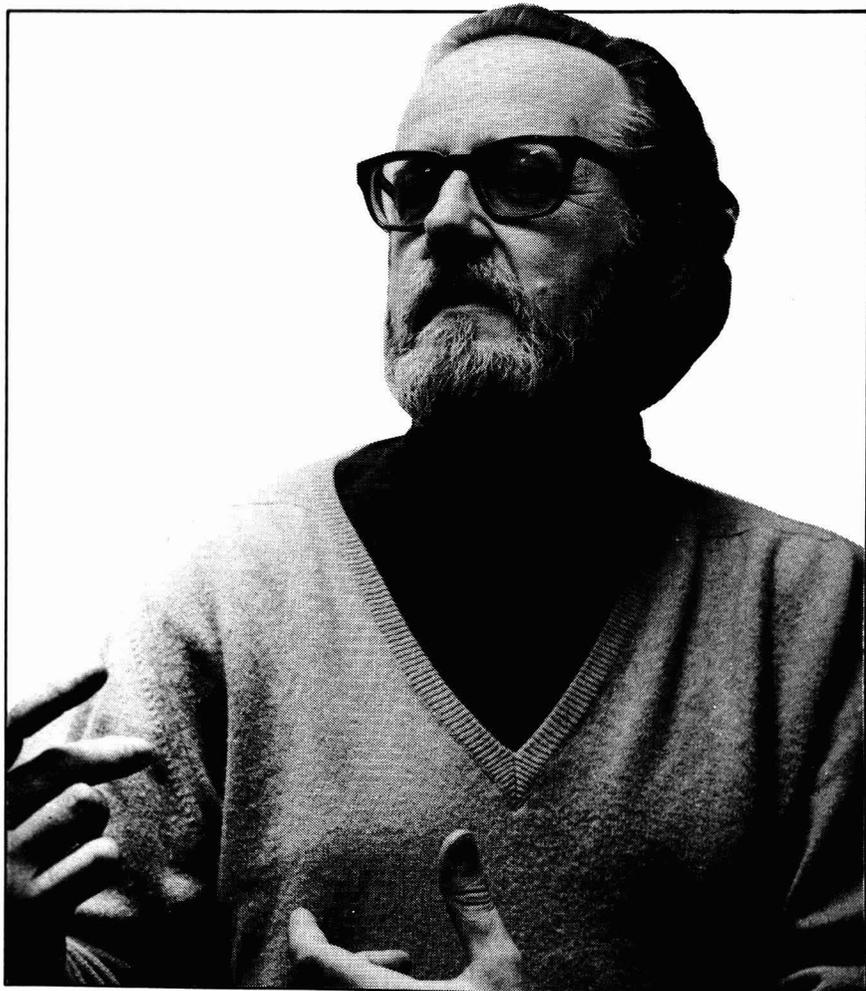
los nuevos narradores la realidad es cuestionada por la conciencia subjetiva del personaje y la presencia objetiva del lenguaje. El hombre y el mundo se trascienden; la realidad no existe por sí misma sino en la medida en que es transformada por la acción de las palabras.

Concretamente, por lo que a nuestra narrativa toca, la renovación de la novela hispanoamericana tuvo lugar en los años cuarenta, y fue más conocida con el estallido del llamado "boom" que, como afirma Rodríguez Monegal, fue "el fenómeno exterior de un acontecimiento mucho más importante: la mayoría de edad de las letras latinoamericanas".

Por un lado heredera de la gran narrativa occidental, y por otro, tratando de recuperar las raíces primitivas del mundo americano, la nueva novela ha incursionado en niveles distintos al de la lucha del hombre con la naturaleza. La experimentación, las dimensiones

del sueño, el gusto por lo fantástico y el descubrimiento de una realidad sobrenatural, la creación de universos cerrados, la reinención de sucesos históricos vueltos mitos, la actualidad cosmopolita, la recuperación de la cultura popular y la revaloración del lenguaje coloquial como una forma estética, son rasgos que constituyen la multiplicidad de preocupaciones y formas de la actual novela latinoamericana.

En el conjunto de las obras representativas de la literatura latinoamericana, la narrativa de José Donoso se sitúa en un lugar destacado. Salvo *El obsceno pájaro de la noche* (1970), en que Donoso muestra el dominio de su arte en el nivel de la experimentación plena y realiza el juicio crítico acerca del propio autor de la novela, o sea sobre sí mismo (Donoso se refiere a este libro como a "una novela laberíntica, esquizofrénica, donde los planos de la realidad, irrealdad, sueño, vigilia, lo onírico y lo fantástico, lo vivido y lo por vivir, se mezclan y



José Donoso

▲ José Donoso: *Cuatro para Delfina*. Barcelona, Seix-Barral, 1982.