

libro (1) que pretende situar a Wittgenstein en un contexto muy diferente: Le trae a Europa, a Austria, a la metafísica, a la ética. En una palabra: le rescata del pensamiento instrumental. Nació en una familia culta y acomodada, cuya casa era centro habitual de reunión de pintores, músicos y escritores, rodeado de hermanos de gran sensibilidad y talento artístico. Wittgenstein fue el producto inequívoco y necesario de aquella Viena de aterciopeladamente estremecida decadencia que retrató Musil en «El hombre sin atributos». Su rebelión contra el barroquismo corrupto y el farisaico vacío moral es paralela a la que llevaron a cabo Adolf Loos en arquitectura, Karl Kraus en periodismo y ensayismo, Arnold Schönberg en música, Oscar Kokoschka en pintura, Sigmund Freud en psicología, etcétera, todos los cuales compartieron con él los últimos años del Imperio Habsburgo. Fue una rebelión contra el esteticismo inane que estérilmente trataba de paliar las represiones impuestas por un autoritarismo despótico en lo político y por un rigorismo hipócrita en lo moral. Trasplantado a Inglaterra en busca de respuestas a problemas que se había planteado en Austria, el pensamiento de Wittgenstein es mal entendido por un ambiente completamente diferente al de su juventud.

Se acumulan así los equívocos sobre el «Tractatus logico-philosophicus», una de las obras peor leídas (el Prefacio de Russell es ejemplo y motivo de mala lectura) y más notables de la filosofía contemporánea. En una obra tan estimable por muchos motivos como el «Wittgenstein», de Anthony Kenny («Revista de Occidente»), sólo se menciona una vez la palabra «ética», y de modo bastante tangencial; lo mismo podría decirse de la de Gilles-Gaston Granger («Seghers») y,

suprimiendo lo de estimable, del estudio de Lazerowitz (en «Lecturas analíticas», Alianza). Empero, leído como un tratado de lógica y análisis lingüístico, lo que indudablemente también es, el «Tractatus» es desconocido como obra esencialmente ética, preocupada por deslindar el lenguaje de los hechos (proposiciones) de ese más allá del lenguaje, que confina con la poesía y el silencio, donde se sitúan las instancias morales. El proyecto de Wittgenstein es el que ha animado a toda la metafísica europea desde Kant: ¿Cómo fundar racionalmente la moral? Los positivistas lógicos invirtieron el sentido del «Tractatus», creyendo que Wittgenstein busca, a los límites del lenguaje para rechazar como insignificante o inexistente lo que no entra en ellos: en realidad, el místico silencio de más allá, donde alienan los valores, era lo único que importaba al solitario vienés. Separó la paja del grano y los positivistas creyeron que lo comestible era la paja. Por su parte, los analíticos oxonenses leyeron las «Investigaciones filosóficas» como si se tratase de la implantación de una nueva técnica filosófica cuando en realidad se estaba ante un intento de cura radical de todo tecnicismo filosófico, de una liberación por fábulas y adivinanzas, tal como la que se lleva a cabo en el Zen. ¿No es infinitamente más parecido Wittgenstein a Wu Wen que a Gilbert Ryle? Se confundió un intento de despertar de ciertos planteamientos con un refinamiento del plantear, o aun peor, con un desinterés por lo oculto por el planteamiento.

El libro de Janik y Toulmin es fascinante, aun para quién no se interese directamente por Wittgenstein; la Viena que describe, la de Freud y Mahler, la de Kraus y Musil, la de Homannsthal, es una puesta de Sol histórica del máximo colorido y de la mayor trascendencia. Para quien se interese por la figura y el

pensamiento de nuestro enigmático Spinoza del Trinity College, este libro es radicalmente imprescindible. ■ FERNANDO SAVATER.

Luis Cernuda, narrador del olvido

Hasta cuando escribe prosa, Cernuda es poeta. Tres narraciones (1) nos enfrenta al mismo Cernuda de siempre, que ahora pone nombre a sus obsesiones, las hace entrar en una historia, las configura en una experiencia narrativa. Los tres relatos últimamente recobrados («El viento en la colina», 1938; «El indolente», 1929; «El sarao», 1942) persiguen esa búsqueda de lo inefable, esa lucha con las palabras para poder nombrar, difícilmente, las más íntimas realidades del hombre, enfrentado al tiempo, alucinado por la dualidad realidad/deseo. Y si esta es su más honda preocupación en el ámbito de sus versos, también lo es aquí, donde la imaginación teje unas historias volátiles, unos levisimos argumentos, pretexto para la creación de personajes abstractos, auténticos golpes de alma y, sobre todo, para la visión de una naturaleza omnipotente y bella, iluminada y apacible. Agarrado a la sutil pintura del paisaje y de la gente, permite aquí el reino de las sensaciones, siempre disfrazadas y escamoteadas, en la región donde no tienen ni pueden tener nombre.

En «El viento en la colina», el tema del recuerdo, que Cernuda sabe exprimir hasta las últimas gotas, sale de la intimidad personal para investirse de fuerza de la naturaleza, de aliado y reclamo de la soledad. El recuerdo sutilísimo y amoroso que puede tener el viento, se quiebra ante la realidad recordada, ante su presencia. Toda la naturaleza enfurecida se oscurece y aplaca ante esta memoria finísima, apaciguadora, capaz de irse perdiendo en un olvido que

(1) Luis Cernuda, *Tres narraciones*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1974.



Cernuda, del brazo de Lorca. A ambos lados, Dámaso Alonso y Alexandre.

es silencioso. En «El sarao», la distancia de la descripción expresionista propicia el juego de una nueva investigación que un recuerdo y vida, amor y muerte, destierro y ausencia. Las palabras, vehículo precioso de los afectos, van siendo desentrañadas, historizadas, conducidas a sus profundidades significativas. El recuerdo aquí es una frase que se enlaza a otras, a todo el relato, y una actitud que irrumpe tras la infidelidad del olvido imposible. El indolente, para mí la mejor de las tres historias, enfrenta al hombre al silencio, a la inactividad, a la pérdida de sentido, como antes hiciera con el viento. La realidad común se evapora y se pierde, enfrentada al deseo. El hombre, ese Don Mister enraizado en el sol y el paisaje ajenos, se encarga únicamente de pasar los quehaceres del recuerdo por una fina criba de locura, por un tamiz silencioso que los va depurando, mitificando, embelleciendo. La tragedia del paso del tiempo, de la amenaza de la muerte, se convierte, poco a poco, en exorcismo del olvido, que, como en los poemas de Cernuda, se hará olvido del propio olvido. Una actitud finamente rebelde enfrenta aquí al hombre contra su esencia recordatoria, le quiere infinitamente presente, cotidiano, anclado en el momento pasajero y fugaz. Con todo, la memoria sigue siendo el arma

de contar historias — decir, de recordarlasm—, la única atadura de continuidad personal, que, sin embargo, busca la dispersión, la disolución y la nada.

La unidad profunda de estos tres relatos, tres caras de un solo prisma, se centra en los materiales de que están hechos, en los temas y en el lenguaje. En una misma y única visión del mundo y del yo del poeta. Y es que aquí y en sus poemas, Cernuda explora, a través de nombres simbólicos y de historias mitificadas, los dobleces y profundidades de su propio yo. Un yo inmerso en la realidad fugacísima, que huye y se alarga en la vivencia del tiempo, en el estudio terrible que hace de la memoria. Que se transforma y enancha en la visión de la naturaleza, en el relato rico en rasgos impresionistas, de vivos colores y rápidas notas ambientales, un auténtico espejo personal que repite, incesante, la figura falsamente apacible de Luis Cernuda.

En semejanza al Hölderlin más dionisiaco, el paisaje aparece como ámbito y reflejo de la vida humana, material y terreno, iluminado. Como en él, se llena de mitos que encarnan los hombres que pueblan sus márgenes. Mitos vivos, enlazados a un futuro abierto y racial. Para Cernuda importan mucho esos hombres con nombre de obsesión, «verdadera aristocracia

de esta tierra», mediterráneos y morenos, adolescentes y bellos: Aire, la encarnación de su búsqueda y de su estética —y de la maravillosa leyenda colmada de muerte—. Lotario, el desterrado, el muerto, la visión de negros bucles sobre la cara morena. Albanio, el de la blanca melancolía y la intocada conciencia. Cuerpos sumergidos en un paisaje de palmeras y ancha luz, abren la vía de construcción de un universo particularísimo y propio, un mundo poético que es refugio y casa final donde guardar eso que llamamos locura, que en Hölderlin necesitó diagnóstico, y que en Cernuda simplemente se nombró soledad.

La soledad es, como quiere Juan Goytisolo, la verdadera clave de comprensión del mundo poético de Luis Cernuda, empeñado en desentrañar el tiempo que se va, en descubrir las esencias finales de la personalidad y la compañía del olvido. Sólo desde esta perspectiva de lo solitario, de lo in comunicable, podemos comprender este lenguaje purificado y mítico, esta selección léxica lejana y sensitiva, esta desrealización y proyección de lo humano en lo natural.

La fuerza de lo propio y prohibido, mucho más sutil que las palabras, pugna por nacer en las historias, enfrenta al poeta con la propia existencia, ajena y absurda. La distancia del destierro dignifica el

paisaje, encoleriza la visión y la estira, la mitifica, la deja por fin languidecer en un trasunto del alma. Todo lo natural —y todo es naturaleza aquí—, vuelto espejo del poeta, entra a ser presencia de una divinidad seglar e imposible, al par jubilosa y desesperada, comedida y excesiva, reducida a ese estar momentáneo de las cosas. Una divinidad panteísta que escapa en visiones instantáneas de agua y jolgorio: hay aquí la dignificación del instante, del presente, que se palpa a nivel de adjetivos sutilísimos. Y mientras, el poeta parece no darse cuenta, ocupado en sus esencias temporales, acechando la presencia inabarcable de la muerte.

Cuando toca recorrer este tema, se conjugan el desamor y la belleza casi animal para hacernos más sorpresiva y horrible. Enfrentado al tiempo, insondable, el hombre, sacado de sus raíces, encuentra otra vez la soledad del destierro en vida, del paraíso perdido. El fondo de un recuerdo que voluntariamente diviniza y oculta, mistifica y engaña. Esta actitud ante la realidad, que la llena de máscaras, tiene mucho que ver con la autonomía voluntaria de los textos. Al final del primer relato, Cernuda se vuelve hacia el lector (lector-hembra, que diría Cortázar, lector que busca el hecho extraordinario para dejarse trabajar afectivamente por la historia) y dice: «Señora: en esta historia, nada pasa. Lo mismo sucede en la vida, donde si algún día ocurre algo, es tan inverosímil y absurdo que preferiríamos que no hubiera ocurrido. Pero mi historia es imaginaria... y la escribí porque me dio la gana, acaba. Paralela a la soledad del hombre, la soledad del texto, producto voluntario de la imaginación, que exige ser leído como tal, ser racionalizado e interpretado.

Ya es tópico decir que Luis Cernuda es el último de nuestros románticos, el último de nuestros clásicos. La lectura

de Hölderlin va en este sentido, y la recuperación de Bécquer. Su persecución del aura poética y la desesperación individual ante el tiempo que no se detiene, justifican lo primero. Pero por su lectura de los románticos, por su cultura anglosajona y su necesidad de folklore y belleza mitológica, han pasado los carnales movimientos de nuestros días. La sensualidad de la generación a que pertenecía y el surrealismo, recaudador de locos divinos como el propio Hölderlin, de mundos autónomos poblados de obsesiones inconfesadas, de sucesos innombrables, de realidades ocultas. No hay que olvidar que Cernuda inspecciona, básicamente, lo que de sí mismo puede engañarle: la sensación, el sentimiento, la memoria.

Y precisamente para esconder todo esto, para refugiarse en un mundo secreto, Cernuda escribió estos cuentos tensos, inseparables de su increíble poesía, que exploran el suceder del sentimiento del hombre. En todos ellos, la realidad pugna por manifestarse —prohibida, desterrada— en un texto que desconfía de las palabras, que quiere darles la misma esencia pasajera y fugaz que al propio autor: «Las palabras deforman nuestro corazón; son exageradas y olvidadizas como los hombres, y no es menos útil confiar en unos que en otros». Y por eso trata de hacerlas asépticas, lejanas, aunque aparecen finalmente traidoras, al mostrarnos enteros. Y por eso es un clásico. Porque goza de la maldición de nuestros poetas más equilibrados, incapaces, pese a las formas classicistas, de esconder la pasión alucinante que llena de tensión historias, mitologías, lenguajes, versos. Porque sufre la atracción iluminada de una expresión que descubre y rechaza un mundo enloquecido, un yo trágico y oscuro.

Enseñado con un tiempo y un amor imposibles, quebrada definitivamente la realidad

en dos mitades —la vida y la literatura—, Cernuda se aferra a su universo ficticio. Es un cazador de fantasmas. «Ahora conoces lo que me ata a esta tierra —dirá—: un sueño y una sombra. Pero tan fuertes son sus lazos, que nada podrá desatarlos ni separarme ya de aquí». ■ ROSA MARIA PEREDA.



En los últimos días hubo dos exposiciones madrileñas íntimamente relacionadas entre sí: la de Península —Rafael Alberti, José Guinovart y Antonio Saura— y la de Rayuela —sólo Guinovart—. Yo mismo soy un poco responsable de esa relación, pues, aparte de que para la de Península fui el ideador de su leve colectividad tripartita, para ella también se me ocurrió idear el concepto de 'lo jondo', del que consideraba sufragáneos a los tres artistas. La relación con la de Rayuela es obvia: Guinovart, su protagonista único, era uno de los tres implicados en la anterior; pero es que, además, y con destino a no sé bien a qué exposición o actividad barcelonesa, yo había elaborado más o menos esa idea con destino a Guinovart, y ahora lo veo ahí, como si con la exposición de Rayuela estuviese reclamando para sí mismo ese concepto.

**Rafael Alberti,
José Guinovart
y Antonio Saura.
Galería
Península.
Madrid.**

De todas maneras, la exposición de Península no se pensó así, aun cuando no se descartaba

que en la idea inicial que nos llevó a asociar esos tres nombres no existiese una previa identificación estilística por el vértice. Pero si esa fue la idea que presidió la agrupación, no fue de ninguna manera —no quisimos que fuese— la que le dio nombre a la exposición, que se limitó a titularse con los tres nombres protagonistas. Y no quiero andar repitiendo conceptos, pero hay que justificarse...

«Lo jondo» es, en el canto, la voz que no quiere someterse ni a la facilidad de un posible virtuosismo ni a la ley de la melodía. La voz «jonda» nace del grito primario del instinto y la sangre y compromete al

estilo de todos nuestros muertos. Por eso, cuando con la voz que se pretende «jonda» aparece una musicalidad virtuosamente melodiosa, los que saben de eso suelen comentar despectivamente: «Tabaco rubio». Los que están en el secreto mágico del canto saben cuándo, en la orgía propiciatoria en que esas cosas se buscan, aparecen «las voces negras» —las grandes, las profundas, las «jondas» de verdad— y cuándo, por la ley de la locura que todo eso reclama, «se rajan los camiones». Por eso, en el gran canto, toda interpretación es una creación primera y virginal que no podrá repetirse nunca. Picasso, sin bus-

car eso, encontró eso: no la melodía, sino el grito; no la cadencia, sino la ruptura...

No la cadencia, sino la ruptura. El arte moderno —que es «jondo», en términos generales— ha comprendido eso intuitivamente. Por eso ha roto con la ley de la forma, llámese «divina proporción» o «código de Policleto». Alejándose de la proporción ha entrado en el camino de la expresión. Saura —en quien pienso ahora especialmente— no rompe porque sí el código de la antigua belleza, que es, dígame lo que se quiera, un código estrictamente formal. La ruptura con la armonía proporcional es directamente expresiva porque es interiormente gesticulativa... Cuando Saura pinta «El retrato imaginario de Goya» no hace una ruptura con la ley armónica del retrato que la ley expresiva del concepto «jondo» de Goya reclama. Saura advierte en esa obra que Goya es «jondo», y él personalmente, también.

Alguien, creo que Pepe Hierro, me ha discutido mi derecho a llevar mi idea de «lo jondo» hasta Rafael Alberti, a cuya obra, a lo sumo, le concede el parentesco con un «fandango de Cádiz». Aparte de que yo no sé que es eso (de Cádiz, la gran creadora de cantes, hay muchas cosas, pero desconozco sus fandangos), creo que en el fondo de todo se desliza un cierto menosprecio por la «jondura» de Rafael. Y no para justificarlo por esa vía, que de antemano la sé metafórica, sino para buscar mi propia idea de las cosas por ese concepto, diré que, como opinan los que saben de eso, no hay «cantes jondos» «a priori» por sus géneros. Cualquiera cosa, hasta un fandango, puede ser «jondo» según cómo y quien lo cante. Yo he oído un «Padrenuestro» en latín perfectamente «jondo». Y sí: lo de Rafael es «jondo», aun cuando la vía de su ruptura con la proporción no sea la de la expresión dramática, sino otra forma de la ruptura y, por tanto, de la expresión: la



Las composiciones de Guinovart.