

TRES TEMAS RUMANOS

Mircea Eliade

Un caduceo de sabiduría, belleza y misterio: Mircea Eliade y Rumania

En un sueño que relata en sus diarios, Mircea Eliade (1907-1986) se ve volando en un ataúd que cruza Europa y llega finalmente a Bucarest. Su inconsciente, sus deseos, lo afincaban en su *Dacia Félix*, en su espacio original desde el que fecundó al mundo de las ideas. Sin embargo, el prestigio que adquirió como sabio y erudito de alcance universal con frecuencia nos hace soslayar la dimensión rumana de la que nacieron muchas de sus preocupaciones, punto original desde el que también proyectó su búsqueda para desentrañar el simbolismo sagrado. Es desde su sensibilidad rumana que volcó su imaginación y su creatividad. En diciembre de 1944 anota en el *Diario portugués*: "Abandoné el yoga y la filosofía por la cultura rumana y por mi literatura".

Ineluctablemente vinculado en todos los planos —étnico, metafísico, filosófico, ético, biológico, artístico, erótico, antropológico, vital, estético, literario, folclórico, histórico, existencial, ontológico, axiológico e, incluso, onírico— a su condición de rumano trashumante, nunca renunció a su origen ni a sus afectos; su conciencia rumana palpita en el fondo de su supraconciencia humana. Sus dos matrimonios con rumanas —Nina Mare^{3/4} primero, Christinel Cottesco, después— le ayudaron a afianzarse en su centro y a enriquecer su cosmovisión rumana.

Nina fue fundamental en sus relaciones con políticos e ideólogos nacionalistas en la agitada década de los treinta del siglo xx. Ella le confirió la necesaria estabilidad y seguridad que le permitió acometer su labor de escritor y estudioso, una vez pasado el vendaval pasional que vivió en la India con Maitreyi. Con Christinel, en el exilio, estableció un nexo metafísico íntimo gracias al cual preservó viva su lengua y su escritura. Para Eliade, igual que Heidegger, la patria es la lengua, expresión simbólica del ser.

Traducción, introducción y notas de José Antonio Hernández

Las obras que Mircea Eliade consagró al estudio y al análisis de la cultura rumana son numerosas y variadas, tanto en su temática como en su enfoque. Su libro *Los rumanos, latinos de Oriente* es una visión sucinta del desarrollo histórico de los pueblos geto-dacios hasta su cristalización en la cultura rumana contemporánea. Este breve libro lo escribió en pocos meses, mientras se desempeñaba como funcionario di-

También es prolija e inédita su correspondencia con amigos e intelectuales rumanos (Naë Ionesco, Émil Cioran, Eugène Ionesco, Haig Acterian, Mihail Sebastian, Constantin Noica, Gheorghe Bulgar, Adrian Păunescu, Marin Sorescu, Nicolae Iorga, Adrian Marino, Liviu Rusu, Mircea Vulcănescu, Vintila Horia, Constantin Radulescu-Motru, Stéphane Lupasco, George Uscatescu, Ioan P. Couliano, etcétera).



plomático en la Legación Real de Rumania en Lisboa, donde estuvo desde febrero de 1941 hasta septiembre de 1945. En *De Zalmoxis a Gengis-Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental* revisa con acuciosidad la leyenda del maestro Manolo y la balada de la cordera, y somete a examen el folclore y las leyendas rumanas desde su rigurosa y original perspectiva de historiador de las religiones. Y en su monumental y poco conocida —incluso hoy en Rumania— antología en dos volúmenes, *Escritos literarios, morales y políticos de B. P. Hasdeu*, profundiza en el perfil de uno de los caudillos culturales rumanos.

En su obra teatral *La columna infinita* Eliade proporciona una interesante introspección del escultor rumano Constantin Brancusi, quien nunca finalizó su *Monumento a la meditación* debido a la dificultad que tuvo para incorporar “la luz de la contemplación humana” a la escultura.

En 2001 apareció la recopilación de sus *Textos legionarios* —artículos que en su momento influyeron decisivamente en la orientación de la opinión pública—, libro que nos revela las preocupaciones políticas de Eliade en los tensos años rumanos de entreguerras, así como su toma de posición respecto del movimiento nacionalista que representó La Guardia de Hierro o Legión de San Miguel Arcángel, y que fue encabezado por el jefe místico Corneliu Zelea Codreanu. La claridad de los artículos de Eliade nos permite apreciar en perspectiva la política rumana durante el apogeo del fascismo, el estalinismo y el oprobioso expansionismo crematístico anglosajón. El 1° de diciembre de 1942 Eliade reconocía en su diario escrito en Portugal: “Corneliu Codreanu hizo de mí un fanático rumano”.

Su labor de observador acucioso también cobró forma en numerosos artículos y ensayos compilados en libros misce-

láneos, en donde revisó temas relacionados con la filosofía, la historia, la literatura, la ciencia, la religión y el folclore de Rumania. Con posterioridad se han publicado dichas recopilaciones (*Profetismo rumano, Contra la desesperanza, Cosas secretas*) que abordan personajes y temas rumanos variados ("Bucarest como centro viril", "Los rumanos y el complejo de inferioridad", "El destino de Panait Istrati" o "A la memoria de George Racoveanu", por citar cuatro entre más de un centenar), en donde sus agudas reflexiones se ven enriquecidas por la claridad, la sutileza y la brevedad.

La proyectada aparición en veinte volúmenes de los *Dosarel* (*Cuadernos*) recopilada por el diligente bibliógrafo eliadiano Mircea Handoca, y que hasta el momento lleva publicados ocho volúmenes, nos sugiere la vitalidad y actualidad del pensamiento y la obra en rumano de Eliade. El primer tomo agrupa controversias, añejas y actuales, de escritores y pensadores rumanos (su subtítulo es *Pro y contra*) y cuyo epicentro controversial es el sabio dacio.

Muchas observaciones de la vida política rumana Eliade las consignó notablemente en el ya citado *Diario portugués* —hasta hoy, únicamente publicado en español— y de manera magistral en su novela de ambientación rumana *La noche de San Juan*. Otras narraciones excepcionales (*La novela del adolescente miope, Gaudeamus, La serpiente, La señorita Cristina, Boda en el cielo, En la calle Mantuleasa, Diecinueve rosas, Tiempo de un centenario, Los jóvenes bárbaros, Regreso del paraíso, Las gitanas, El puente, Las tres gracias, Uniformes de general, A la sombra de una flor de lis*, por citar algunas) revelan el ambiente fantástico que emerge de su entorno rumano, sin importar que se trate de novelas realistas o de relatos fantásticos. Las calles de Bucarest con sus antiguos tranvías, los Cárpatos —montes depositarios del misterio y de la pureza metafísica— y los bosques rumanos (como el de Baneasa, de donde parte la acción narrativa de su experimento joyceano, *La noche de San Juan*), en cuyos senderos moran seres extraordinarios aunque de apariencia común, no solamente son los paisajes de fondo de la acción narrativa, sino que son personajes mayestáticos que contribuyen a delinear el perfil misterioso o desgarrador de sus historias.

Eliade nunca abandonó el rumano, y siempre, hasta su muerte, escribió en su lengua madre sus diarios, memorias y narraciones, a diferencia de otros egregios rumanos que adoptaron la lengua del país que los acogió (Émil Cioran, Eugène Ionesco o Vintila Horia, por ejemplo).

Algo que se debe destacar es la labor que desarrolló como traductor, pues aunque desconocida, revela el dominio que tuvo a temprana edad del italiano, el inglés y, desde luego, el sánscrito. A los dieciocho años, en 1925, publicó ya una selección de textos de Giovanni Pappini en el diario juvenil *Stiu tot*. En el diario *La palabra* (*Cuvantùl*), publicó en 1932 y 1933, respectivamente, "Los himnos de Krishna" y un fragmento del libro *Rebelión en el desierto* de T. E. Lawrence. Al año siguiente publica otro fragmento de la misma obra de Lawrence en el *Reporter* y un fragmento del *Katha Upanishad* en la revista *Memra*. Sabedor —como apunta el estudioso del simbolismo, Francisco Castañeda Iturbide— que la literatura universal sólo existe a partir del trabajo casi anónimo e impersonal de los traductores, Eliade fue un gran traductor que incorporó al orbe axiológico, filosófico, literario y estético rumano el universo de la sensibilidad europea y asiática. La historia comparada de las religiones, disciplina que él contribuyó decisivamente a perfeccionar hasta la madurez metodológica y simbólica de hoy, no hubiera sido posible sin la refinada labor de síntesis que implicó su conciencia de traductor infatigable.

Es interesante observar que incluso en su subconsciente, donde habitan los sueños y los afanes, los deseos y las frustraciones, la gloria y el olvido, Eliade regresaba a Rumania en sus travesías oníricas. La realidad esencial de su patria siempre está presente en sus viajes imaginarios, en donde se vuelve a encontrar con viejos amigos y profesores. Incluso muchas de sus vivencias juveniles adquieren el valor de un símbolo: a los quince o dieciséis años, Eliade no soportaba las tormentas, los truenos ni los relámpagos, después de que una tormenta rompió el mástil del barco en que navegaba y lo llevó a alta mar en el Mar Negro. Un año antes había estado a punto de ser fulminado por un rayo en los Cárpatos, pues en el momento en que estalló una tormenta sintió una exaltación dionisiaca; después cayó un rayo. Tal vez ése sea el origen remoto de su relato "Tiempo de un centenario", cuyo personaje central, Dominic, accede a otra dimensión de tiempo por un rayo que cae en la "Noche de Resurrección".

Los siguientes tres artículos —inéditos hasta ahora en español— nos dan una idea de la capacidad de síntesis de este sabio rumano, que supo descifrar los signos y los símbolos del universo sagrado sin escindirlos de su correlato vital. Su indómita rumanidad aparece aquí como el eje de un caduceo simbólico en torno al cual se entrelazan florecientes la sabiduría, la belleza y el misterio.

La isla de Eutanasio

La carta del viejo ermitaño que abre el capítulo III de *Cezara* representa indudablemente la visión paradisiaca más perfecta ofrecida por la literatura rumana.

Mi mundo es un valle rodeado por todos lados por rocas impenetrables, elevadas como una muralla frente al mar; ningún ser humano puede conocer el paraíso terrestre que yo veo. Tiene un solo acceso ingeniosamente disimulado por una roca camuflada: es la entrada de una gruta que conduce al interior de la isla. Quien no siga este pasadizo pensará que mi isla es un apilamiento de rocas áridas, sin vegetación y sin vida, que surge del mar. Pero, ¿qué hay en el corazón de la isla? Gigantescos bloques de granito corren, cual si fuesen negros guardianes, alrededor del valle, éste sí profundo y situado debajo del espejo del mar, cubierto de infinitas flores, de viñedos vírgenes y de elevadas y aromatizantes hierbas que jamás han sido segadas. Todo un mundo de animales vive sobre este mullido tapiz del mundo vegetal. Miles de abejas, de abejorros vestidos de terciopelo, de mariposas azules... En el centro del valle, un lago en el que se reúnen las cuatro fuentes... En medio de este lago, otra pequeña isla rodeada de naranjos, que parece oscura porque refleja también las rosas, la maleza y los juncos. Escondida entre los naranjales se encuentra la gruta en donde edificué mi casa e instalé mis colmenas. Esta isla dentro de la isla es, en efecto, un jardín que hice para las abejas...

Los especialistas en Mihai Eminescu,¹ en particular George Calinescu,² han subrayado en repetidas ocasiones el sentido y el valor edénicos descubiertos por Eutanasio. La vegetación exuberante y otros elementos indiscutiblemente paradisiacos figuran en la descripción del anacoreta. Por ejemplo, las "cuatro fuentes" son una reminiscencia de los cuatro ríos del Edén (Génesis, 2, 10), y el "jardín" de la isla pequeña es una réplica de la del Paraíso. A pesar de su panteísmo, Eutanasio no se aparta mucho de la tradición judeocristiana del Paraíso. *Edén* puede ser interpretado como un nombre común que significa "placer, deleite", lo que confirma la *Vulgata*, en donde encontramos la expresión *paradisum voluptatis*.

Lejos de querer sugerir una eventual "fuente" en Eminescu, George Calinescu ha demostrado con relativo acierto la ineficacia de una búsqueda excesiva de "fuentes e influencias" (*L'Œuvre de Mihai Eminescu*, tomo V). En cuanto a la isla

de Eutanasio, ha señalado numerosas analogías extraídas de la literatura romántica y ha mencionado, no sin cierta ironía, un texto del *Suttanipata* en el que el nirvana es comparado a una isla. (Un "investigador de fuentes" insensible al humor podría haber objetado que esta "fuente" no era accesible a Eminescu. Gracias a la versión italiana de Pavolini que Calinescu utiliza, él sabe que el *Suttanipata* fue traducido por primera vez al inglés en 1881 y al alemán en 1889. Lo que no significa —como podría pretender el encarnizado "investigador de fuentes"— que Eminescu no haya conocido otra mítica "isla" india que presentara similitudes con la de Eutanasio: el lago Anavatapta y la isla de Svetadvipa se inscriben en las tradiciones hindú y budista. Entre 1860 y 1874, Weber aludió a estas islas paradisiacas en muchos de sus recuentos, así como a su eventual origen cristiano. Entre las obras sobre indianismo que Eminescu pudo consultar, Calinescu menciona la *Histoire de la littérature indienne* que Weber publicó en 1852. En consecuencia, no podemos negar que Eminescu hubiera podido leer los textos de Weber, el indianista más prestigiado de su momento y quien le habría dado noticia de las islas paradisiacas. Por nuestra parte, aclaremos de una vez que esta posible objeción de una "fuente" nos parece inútil, incluso si estuviera fundada.)

La "fuente" de Eminescu, suponiendo que haya tenido alguna, carece de interés en este caso. Por el contrario, la isla de Eutanasio es de una enorme importancia si se quiere comprender al poeta. No desempeña un papel fortuito en la historia de la pasión de Jerónimo y de Cezara, sino que constituye su núcleo. No sólo porque hace posible el reencuentro final de los dos amantes, sino también —y sobre todo— porque la magia de esta isla bastaría por sí sola para resolver el drama de los personajes. Jerónimo se enamorará de Cezara después de haberla contemplado desnuda en la ribera del lago, en el centro de la isla. Una desnudez que no tiene nada de licenciosa. En la prosa de Eminescu conserva el sentido original, metafísico, de "despojarse de toda forma", de retorno a lo primordial, a lo preformal. Es de *esta* Cezara de la que Jerónimo queda prendado. A pesar de la pasión desencadenada por la joven, sus frecuentes encuentros en la *ciudad* no habían logrado sacar a Jerónimo de su aislamiento, de su placidez, de su melancólica dilación, mientras que *la isla* participa de otra geografía, mítica y no real; en ella, Jerónimo reencuentra el estado edénico.

Con frecuencia, durante las noches calurosas, se recostaba desnudo a la orilla del lago, cubierto solamente por

una toalla de lino, y entonces, la naturaleza entera, el murmullo blanco de las fuentes, el rumor del mar, la majestad de la noche, lo sumergía en un sueño profundo y placentero que vivía como si fuese una planta: sin dolor, sin sueño, sin deseo.

Es esta isla paradisíaca la que hace posible el encuentro y el amor adánico entre los dos jóvenes.

Además, en el texto de Eminescu la isla de Eutanasio de pronto se torna milagrosa. Aunque poco alejada de la ribera, está desierta. Por lo que es altamente improbable que nadie, antes de Eutanasio, haya descubierto la gruta y su pequeña entrada que conduce a la isla. Cezara logra entrar fácilmente. Se trata, entonces, de un territorio accesible sólo a *algunas* personas, a aquellos cuyo ser tiende por entero a la realidad y a la "beatitud" del comienzo, del estado primordial. Isla paradisíaca que participa de una geografía mítica, puede al mismo tiempo ser una isla de la muerte, a la manera de las "islas de los bienaventurados" de la antigüedad, habitadas por héroes como Peleas, Cadmo y Aquiles; ellos tenían sus compañeras —mujeres como Medea, Ifigenia o Helena en la Isla Blanca, en el caso de Aquiles— a quienes la voluntad de los dioses les había evitado la muerte por descomposición. Se trata evidentemente de una representación de la muerte; las "islas de los bienaventurados", por lo demás, se encontraban situadas en los mares del extremo occidental, allí donde —según las tradiciones egipcias, celtas o griegas— se dirigían las almas de los muertos "gloriosos" (héroes, nobles, iniciados, etcétera). En cualquier caso, no eran accesibles para cualquier mortal. Sólo los elegidos podían ingresar mientras las almas de los demás se mudaban en sombras sin memoria, en formas larvarias, grisáceas y sedientas de sangre.

La ambivalencia de la isla de Eutanasio no debe sorprendernos. Es una región paradisíaca, cualitativamente diferente de las que la rodean, y donde la beatitud de la vida adánica no excluye la beatitud de una "muerte bella". Uno y otro son estados en los que la condición humana —el drama, el sufrimiento, el devenir— está suspendida. Esta simetría es subrayada además por el propio poeta. El cadáver desnudo del ermitaño Eutanasio se trasluce bajo un torrente de la cascada:

Cuántos bejucos y flores me envuelven el cuerpo con sus tallos y me peinan los cabellos y la barba. Que el río que

corre eternamente fresco me disuelva y me una a la totalidad de la naturaleza, *pero que me preserve de la putrefacción* (el subrayado es nuestro). Así, mi cadáver reposará años enteros bajo el torrente vivo, como un viejo rey de cuentos de hadas, dormido por siglos en una isla encantada.

La repulsión por la descomposición, claramente afirmada por Eutanasio, responde a la repulsión por las formas larvarias del espíritu heroico y aristocrático griego; los "bienaventurados" de las islas conservan allí —en lo que para los hombres puede significar la muerte— su personalidad, su memoria, su forma. La desnudez descubierta por Cezara y Jerónimo en la isla representa un estado ambiguo: la vida en su plenitud y, al mismo tiempo, la muerte simbólica. (Los muertos son sepultados *desnudos*; los cadáveres tienen un destino vegetal, pues nutren a los granos.) Los dos jóvenes acuerdan vivir de manera adánica porque han renunciado a toda "forma" humana, están totalmente desnudos, han superado la condición humana ingresando en una zona sagrada, es decir *real*, a diferencia del espacio circundante, "profano", carcomido por el devenir eterno, socavado por las ilusiones, los dolores y las vanidades...

El "motivo" de la isla no se ciñe, en Eutanasio, a la creación del poeta. La mención frecuente de islas y medios oceánicos en el conjunto de su obra ha sido comentada por Calinescu. En el poema "Sueño" encontramos una isla de "negras bóvedas sagradas". "Los avatares del faraón Tia" muestran al héroe a punto de descender a un lago, en medio del cual "se dibujan formas negras y fantásticas de una isla cubierta de vegetación". En "El príncipe encantador de lágrimas", la isla está coronada con un domo.



La Luna se había elevado entre las montañas y se reflejaba en un gran lago, tan límpido como el cielo sereno. Brillaba en el fondo como una onda en estado puro, hecha de arena dorada; y en el centro del lago, sobre una isla de esmeralda, rodeada de árboles verdes y espesos, se erguía un soberbio palacio de mármol pulido, blanco como la leche.

El poema "Muresan" nos habla de "islas ricas", de islas "soberbias y verdes", de "islas sagradas" en donde "vibran cantos mágicos". Y en "El relato del mago" también habla de "islas ricas con jardines de laurel".

Como señala George Calinescu, la presencia casi obsesiva de islas paradisíacas en la obra de Eminescu debe relacionarse con los elementos oceánicos. Y a título justo evoca "la aspiración neptuniana" del poeta. "Sólo tengo un deseo", con sus múltiples variantes, es parte de una vasta producción poética de inspiración marina:

¡Oh mar, mar gélido, no estoy
aquí para ahogarme en ti!
Tú me abrirías las puertas azules
y refrescarías mi dolor ardiente
con tu rocío eterno. Abrirías
tus suntuosos salones azules
y, al descender los peldaños de olas,
saludaría con mi rudo canto
a los antiguos y nobles
dioses del Wallhalla.

Los elementos acuáticos de "La estrella del pastor" son muy conocidos:

...Y se precipitaba,
sumergiéndose en el mar,
"allá abajo, en los palacios de coral,
te preservaría bien de los siglos.
Y todos y cada uno en el océano,
te olvidarían".

En "La joven del jardín de oro", el gigante le declara a su amada:

"¡Oh, mi amada!, ven conmigo al fondo del mar...
Serás del océano la pálida soberana"

Y el mismo llamado se repite en otros poemas:

"¡Ven al mar, que encierra
al cielo elevado lleno de estrellas..."

En la ventana del mar
está la hija de un rey...
En el fondo del mar, en el fondo,
se oculta un rostro rubio

Mar profundo bajo la faz de la Luna...
Indiferente, solitario —¡el mar!

Podríamos multiplicar las citas de este género. Siguiendo la configuración del "cuadro psicológico" de la obra de Eminescu, Calinescu no vacila en recordar la importancia capital del elemento acuático, lo que explicaría una gran parte de las intuiciones míticas del poeta:

Tenemos que habérmolas con un pensamiento cosmogónico. Puesto que filosofa, el agua adquiere un sentido amasado de mitología, siendo ésta la materia prima de la que todo se extrae y se expande. Pero ya que se trata de imágenes reflejas, vinculadas a un sentido de regresión, el poeta, que no había visto el mar en su juventud, presenta con el elemento acuático —con frecuencia asociado a las tinieblas— un primer grado hacia el estrechamiento de la conciencia cósmica y a la fusión con la nada. Incluso si no ilustraran los recuerdos del nacimiento en el sentido fisiológico del término, las aguas eminesquianas ciertamente sugieren la imagen típica de la nada en el orden universal, cosmogónico.

Más adelante, después de haber citado e interpretado numerosos textos, Calinescu anticipa esta fórmula sintética: "Eminescu se rige por la imagen fundamental del nacimiento, por el sentido cosmogónico vivido como una génesis o como una extinción, simbolizado sobre todo por el elemento neptuniano".

En efecto, tales "obsesiones" no son fortuitas en la obra de un gran poeta. Podríamos afirmar que los elementos oceánicos y la nostalgia de las islas paradisíacas pertenecen en general al romanticismo —que "descubrió" el océano, se mostró sensible a su magia e interpretó su simbolismo. Pero esta observación no disminuye la intención de Calinescu. En su conjunto, el romanticismo da una explicación a la nostalgia de los "orígenes". La matriz primordial, los abismos, la noche rica en germinaciones latentes, el principio femenino en todas sus manifestaciones: son estas algunas de

las categorías románticas mayores que no dependen de las "influencias" librescas o de la "moda", pero que definen cierta posición del hombre en el cosmos. El parentesco de Eminescu con otros grandes poetas románticos no se explica sólo por las "influencias", sino por sus experiencias y su metafísica comunes. La posición romántica es una de las raras actitudes del espíritu humano que no puede aprenderse ni imitarse (cuando se trata de creadores, evidentemente; los mediocres pueden perpetrar toda clase de híbridos).

Sin embargo, aunque perfectamente integrada en el simbolismo oceánico y en la cosmogonía de Eminescu, la isla de Eutanasio tiene significaciones metafísicas aún más precisas. Si el agua —en particular el agua del océano— representa en numerosas tradiciones el caos primordial anterior a la Creación, *la isla* simboliza la *manifestación*, la Creación. Igual que el loto en las iconografías asiáticas, la isla implica un "asentamiento firme", el centro en torno al cual se ha creado el mundo. Este "asentamiento firme" en medio de las aguas (es decir, de todas las posibilidades de la existencia) no tiene siempre un sentido cosmogónico. La isla puede simbolizar también una región trascendente que participa de la realidad absoluta y que, por este hecho, se distingue del resto de la Creación, regida por las leyes del devenir y de la muerte. Svetadvipa es indudablemente una isla trascendente de este tipo, a la que sólo se puede llegar "volando", o sea gracias a medios mágicos, y a la que se dirigen los yoguis y los *arhats* indios. Porque "volar" o "tener alas" significa acceder a realidades trascendentes, desprenderse del mundo. Sólo pueden llegar a Svetadvipa ("la isla Blanca"; véase Leuké, en la desembocadura del Danubio) quienes hayan superado la condición humana —por lo mismo, la isla de Eutanasio resulta inaccesible si no se ha regresado al estado adánico, paradisiaco. En las novelas de caballería del ciclo artúrico, José de Arimatea va a Avallon (una "isla blanca"), en el extremo occidental, para traducir allí el libro del Santo Grial. Se trata, pues, de una isla trascendente, que guarda una revelación divina que ninguna zona profana podría "soportar".

Existe un equivalente entre todas estas "islas trascendentes" y los paraísos indios. Si el *sukhavati* (paraíso de Buda) aparenta ser el *brama-loka* (mundo de Brahma), estas regiones trascendentes podrían fácilmente ser comparadas, por su lado, con las islas míticas imaginadas en otra parte. Tienen siempre las formas simbólicas de la *realidad absoluta* y del "paraíso". En el seno de las aguas amorfas, la isla simboliza la Creación, *la forma*; por lo mismo, en medio de un mun-

do en permanente devenir, en el océano de las formas efímeras del Cosmos, la isla trascendente simboliza la realidad absoluta, inmutable, paradisiaca.

La isla de Eutanasio pertenece, por así decirlo, al tipo de islas trascendentes, pues allí el devenir ya no es trágico ni humillante. En cierto sentido, se puede hablar de una "suspensión del tiempo", ya que el cadáver de Eutanasio está preservado de la putrefacción y pasará los siglos bajo la cascada, "como un viejo rey de cuento de hadas". Lo mismo podemos decir del amor de Jerónimo y Cezara que, precisamente allí, no ha dejado de ser una "experiencia" sino un "estado" paradisiaco prolongado; se reencuentran, en efecto, en una desnudez perfecta, desprovistos de cualquier "forma", liberados de cualquier individuación, reducidos a los arquetipos —seres sustraídos del "devenir" que son capaces de conocer. Se podría hablar entonces de una regresión (obsesión eminesquiana, según Calinescu) pero en el sentido de una reintegración en el arquetipo, de una abolición de la experiencia humana considerada como una consecuencia del pecado original. Un retorno al estado adánico previo a la caída, estado que no se conoce por la "experiencia", que carece de "historia"...

Aquí se impone una cuestión: ¿en qué medida tales consideraciones sobre la creación de un poeta son válidas? Con justeza Calinescu advierte que el agrupamiento de los elementos neptúnicos en la obra de Eminescu nos ayuda a comprender su pensamiento. Recurre incluso a ciertos datos del psicoanálisis para reconstruir e interpretar los elementos oníricos y cosmogónicos presentes en la creación eminesquiana. Aunque rechaza las afirmaciones demasiado forzadas del psicoanálisis, a veces parece fascinado por la explicación freudiana del sueño del nacimiento:

La isla de la bóveda en donde descubrimos un muerto es —y esto resulta fácilmente comprobable— la isla de la gruta rodeada de agua, donde acaba la existencia de Eutanasio. Estamos entonces ante un sueño de nacimiento o el recuerdo de las aguas amnióticas; la morada del vientre materno se traduce en este paisaje.

Por nuestra parte, repararemos de inmediato en que "el recuerdo de las aguas amnióticas", al que los analistas recurren mucho para la interpretación de los mitos, es, al menos, una afirmación prematura con la que debemos ser indulgentes. Si eso explicara también las cosmogonías acuá-

ticas y las iniciaciones por inmersión como lo afirma Otto Rank en *Der Mythos von der Geburt des Helden (El mito del nacimiento del héroe*, Leipzig, 1909), deberíamos encontrar exclusivamente cosmogonías acuáticas e iniciaciones por inmersión.

En efecto, si todos los hombres hubieran conocido las aguas amnióticas desde su fase prenatal, no se explicaría que unos hubieran conservado el recuerdo y otros no. Como lo demuestra, entre otros, W. H. Rivers (*The Symbolism of Rebirth*, Folklore, 1912, donde critica el libro de Rank), existen numerosas cosmogonías continentales, telúricas, que colocan antes de la Creación no un océano, sino una sustancia amorfa, ya sea sólida o gaseosa. Además, en un gran número de culturas (en África, en Oceanía, en Norteamérica) el simbolismo del renacimiento (la iniciación) no utiliza el agua ni ningún elemento acuático. Los recuerdos prenatales, escasamente documentados, no han sido considerados seriamente ni por psicólogos como Rivers o etnólogos como Boas y Kroeber, ni por sociólogos como Malinowski o historiadores de la religión como Clemen. Si un investigador serio leyera uno de los estudios de este último, *Die Anwendung der Psychoanalyse auf Mythologie und Religionsgeschichte (Aplicación del psicoanálisis a la mitología y a la historia de la religión*, Archiv für Gesamte Psychologie, vol. 61, 1928) o *Der Ödipus-Komplex (El complejo de Edipo*, Berlín, 1929), de W. Schmidt, se daría cuenta de los errores de método, de la falta de información y de discernimiento y del maniaco punto de vista de los freudianos que han intentado explicar los mitos y los ritos mediante el psicoanálisis.

Las propuestas de Calinescu sobre la importancia de las aguas y de las islas como elementos cosmogónicos en la obra de Eminescu no son completamente fundadas. Aunque si no las tuviéramos en cuenta, pertenecerían más bien al clima espiritual del poeta, sin el cual su creación artística parecería incomprendible —o, en cualquier caso, desprovista de significación y consistencia metafísica. Como el psicoanálisis —que apela al recuerdo de las aguas amnióticas o a la memoria onírica— apenas nos ayuda a comprender el sentido y los mecanismos de la creación poética de Eminescu, ¿podemos/hemos de buscar en otra parte esa “clave”?

En otro artículo (“La escala de Julien Green”) demostramos que un escritor puede hacer intervenir, a pesar suyo, un símbolo en su obra, sobre todo si no se da cuenta de su sentido y sus virtualidades. Naturalmente, no se trata de un “sim-

bolismo” personal, descubierto o interpretado por cierto autor (las creaciones de este género con frecuencia son híbridas y estériles). Se trata de un simbolismo ecuménico, universal, fácilmente identificable en numerosas culturas y fecundo en muchos niveles (mitos, arquitectura, ritos, iconografía). Un determinado símbolo intervendrá en una obra de arte y la organizará de acuerdo con su propia coherencia, según su “lógica” hermética, gracias a la intuición del creador y sin que él se percate a cabalidad de la magnitud de su significación, de sus proporciones o de sus potencialidades. Todo gran creador redescubre ciertos símbolos que ignoraba. No obstante que es necesario un acto de intuición inicial, no es este el lugar apropiado para detenernos en ello. Estos símbolos centrales son ciertamente “revelados”; descienden de una zona extrarracional a la que podemos llamar o no “el inconsciente” (pues con este concepto se dan a entender muchas cosas). Al profundizar y esclarecer el símbolo central de una obra de arte, lo que nos facilita su “comprensión”, se incrementa el placer que nos proporciona, pues nos percatamos de las condiciones más propicias para una perfecta contemplación estética. (Esto tampoco excluye, como en las buenas épocas de la filosofía, el estudio de la metafísica que está implicada en una obra de arte, pues cada obra es solidaria de un “principio”, cualquiera que éste sea.)

Conociendo la vocación filosófica y la herencia romántica de Eminescu, tenemos el derecho de asignar al símbolo y a la metafísica un papel importante para la exégesis de su obra poética. Resulta menos relevante determinar si él “sabía” o si “quería” crear sirviéndose de ciertos símbolos. Éstos siempre se revelan, como en la obra de todo gran creador, y son en consecuencia metafísicamente válidos y ninguna hermenéutica será excesiva para este propósito. En cuanto a su origen, ni los análisis oníricos ni las aguas amnióticas nos serán de gran ayuda, pues aunque el sueño tiene numerosas analogías con el mito no podríamos deducir de ello ningún vínculo causal. A lo más, podemos afirmar que ambos son de naturaleza extrarracional y se imponen al espíritu humano con la fuerza de una “revelación”. Pero el mito siempre deriva de un sistema de símbolos muy coherente; es, para emplear una expresión muy drástica, una “dramatización” del símbolo.

“Insula lui Euthanasius” fue publicado originalmente en la *Revista de las Fundaciones Reales (Revista Fundațiilor Regale)*, núm. 7, año VI, julio, 1939, pp. 184-189.

Historia de la medicina en Rumania

La Real Sociedad Rumana para la Historia de la Medicina celebró el 15 de abril de 1936 una sesión solemne en Bucarest para honrar a los participantes en el Congreso Internacional de Historiadores. Asistieron sabios de reputación europea, como el profesor Aldo Mieli, secretario permanente de la Sección de Historia de las Ciencias del Centro Internacional de Síntesis. Después de mucho tiempo, el renombre de nuestros historiadores de las ciencias ha rebasado nuestras fronteras. El doctor V. Gomoiu, autor de la grandiosa monografía *Sobre la historia de la medicina y la enseñanza médica en Rumania* (Bucarest, 1923), resultó electo presidente de la Sociedad Internacional de Historia de la Medicina. El doctor Valeriu Bologa, profesor de historia de la medicina en la Universidad de Cluj, autor de numerosas monografías y estudios sobre el tema, y P. Sergescu, profesor de matemáticas de la misma universidad, representan desde hace varios años a Rumania en el Comité Internacional de Historia de las Ciencias.

Esta sesión solemne, y la aparición del primer tomo de la vasta obra de Pompei Gh. Samarian, titulada *La medicina y la farmacopea en el pasado rumano*, nos dan de nuevo la oportunidad de abordar la historia de la medicina en Rumania.

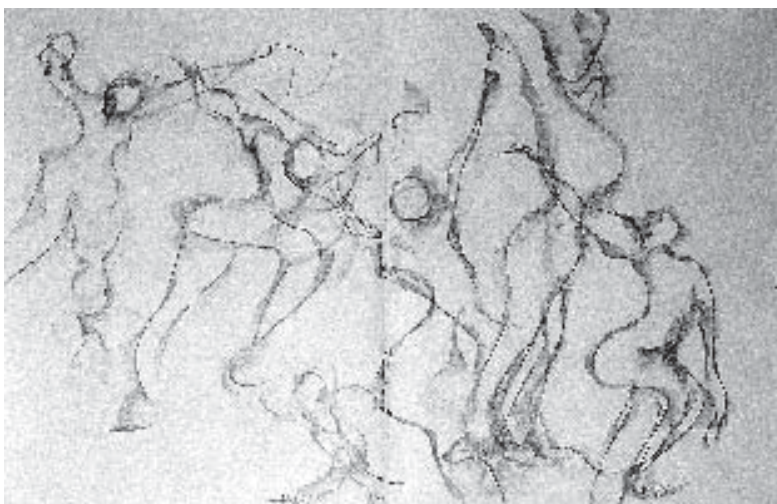
El interés por el folclore médico y por la medicina rumana no es nuevo en nuestro país. Después del memorial de A. Papadopol-Calimach, *Pedanos Dioskourides y Lucip Apuleyo* (Bucarest, 1878), que reunía las primeras noticias sobre la herbolaria geto-dacia, vimos aparecer en intervalos muy cortos algunas monografías que esclarecieron el terreno a la luz de los desarrollos ulteriores. Incluso hoy puede resultar útil consultar *Los remedios caseros* de D. P. Lupascu (Bucarest, 1890); la *Historia médica natural del pueblo rumano* de N. Leon (Bucarest, 1903); *La medicina del pueblo* de Gr. Grigoriu-Rigo (Bucarest, 1914); *Males y remedios* de Tudor Panfilie (Bucarest, 1914); *Las supersticiones del pueblo rumano* de G. T. Ciausanu (Bucarest, 1914); *Contribuciones a la etnografía médica de Oltenia* de Ch. Laugier (Craiova, 1925); así como la *Historia de la higiene en Rumania* del doctor Felix (Bucarest, 1903); y *Médicos y medicina en el pasado rumano* de N. Iorga (Bucarest, 1919); o en fin las monografías más especializadas publicadas en los últimos quince años por Gh. Z. Petrescu, Vaian, Bologa y otros.

El magnífico *Corpus* del doctor Gomoiu tuvo entre los medios médicos una repercusión favorable. Desde entonces,

ya no se considera a la historia de la medicina como una disciplina inútil y acientífica, oficialmente al menos. Además del doctor Gomoiu, es necesario mencionar al doctor Jules Guiart, sabio enciclopédico y organizador inigualable que generó el movimiento de historia de la medicina en Cluj, donde enseñó de 1921 a 1930. Con su discípulo Valeriu Bologa, quien hoy es el director, fundó en Cluj el Instituto de Historia de la Medicina y de Farmacopea y Folclore Médico, cuya biblioteca y acervo documental están bien provistos y guardan información valiosa. El Instituto y el curso de historia de la medicina de la Universidad de Cluj han abierto nuevos caminos a esta disciplina en Rumania. Los cursos son seguidos cada año por decenas de estudiantes que defienden sus tesis. El Instituto reúne la documentación, organiza el trabajo y sostiene y promueve el interés por la historia de la medicina en amplios círculos de los medios intelectuales. Su director, el profesor Bologa, ha publicado —frecuentemente en el extranjero, en revistas especializadas— cerca de cien monografías, opúsculos y artículos sobre la historia de la medicina, ya sea acerca de Rumania o bien sobre cuestiones generales.

Valeriu Bologa tiene el mérito irrefutable de haber justificado muchas veces —gracias a los estudios publicados en numerosas lenguas— la función cultural y creativa de la historia de la medicina. En otras partes hemos hablado de las posibilidades de un nuevo humanismo fundado en la historia de las ciencias, y hemos presentado la obra de George Sarton, el pensador más erudito y personal en ese terreno. Bologa retomó sus argumentos y los enriqueció con documentos extraídos de la historia de la medicina (véase su reciente artículo "Abhandlungen zur Geschichte der Medizin und Naturwissenschaften" —"Tratados sobre la historia de la medicina y las ciencias naturales"—, Heft 7, Berlín, 1935). Conviene igualmente citar otros textos de Bologa sobre el tema: "La crisis de la medicina y la síntesis histórica" (*Clujul Medical* del 1° de noviembre de 1933, traducido al inglés en el *Medical Life* de abril de 1935); "La enseñanza de la historia de las ciencias en la universidad" (*Actas del Primer Congreso de Naturalistas de Rumania*, Cluj, 1930); "La historia de la medicina y de las ciencias: un nuevo humanismo. Síntesis" (*Gândirea*, año XIV, núm. 6). Todos estos estudios colocan el acento en la misma cuestión capital: la posibilidad de fundar un nuevo humanismo a partir de la historia de las ciencias. Los esfuerzos solidarios dirigidos por el espíritu humano hacia el *conocimiento* pueden servir de fundamento para una nueva valoración de las ciencias y una nue-

va concepción del hombre. Nos podríamos imaginar, a primera vista, que la historia de la medicina no está llamada a desempeñar un papel relevante dentro de este nuevo humanismo, y que el centro de gravedad estará ocupado por las matemáticas, la física y las ciencias naturales. Sin embargo, la medicina ayuda en gran medida a comprender la capacidad mental de una época que debe ceñirse a un "estilo". Bastaría con citar la sífilis y su influencia sobre la mentalidad europea.



Así como la peste imprimió en la mentalidad medieval un carácter sombrío, metafísico, la sífilis cambió de forma considerable el modo de pensar de la humanidad moderna. Influyó notablemente en los decretos administrativos y legislativos y, sobre todo, ha cambiado profundamente la mentalidad moderna sobre la sexualidad, haciendo desaparecer las concepciones cándidas y, al mismo tiempo, la ingenuidad y el carácter natural que prevalecieron desde la antigüedad hasta el Renacimiento

anota Bologa en *De la historia de la sífilis* (Cluj, 1931).

H. Sigerist y K. Sudhof han señalado las relaciones orgánicas existentes entre un periodo histórico y la enfermedad que la caracteriza. La historia de la medicina ayuda a precisar la idea que cada época se hace *del hombre*. Para algunos hay *enfermos*, para otros sólo *enfermedades*. Hoy asistimos al retorno del hipocratismo, que soñó con una significación de la que sólo la filosofía de la cultura es capaz de descifrar sus implicaciones. En todas partes vuelve a aparecer una concepción unitaria y orgánica del hombre.

A. Castiglioni, en *La orientación neohipocrática del pensamiento cotidiano contemporáneo* (Turín, 1933), y V. Bologa,

junto con V. G. Mateescu, en un estudio aparecido en el *Clujul Medical* del 1° de julio de 1934, comprobaban que el nuevo hipocratismo conducía a la unidad del hombre. Las concepciones bacteriomórficas de fines del siglo XIX y de principios del XX reposaban sobre una visión atomizada y difusa del hombre que correspondía justamente al impresionismo que predominaba en esa época.

Desde hace algunos decenios, la sangre atrae de nuevo la atención de la medicina. Lo que se llama el "neohumor moderno" es de hecho un retorno a los principios hipocráticos.

Contrario a la patología globalizante o celular de Bichat o de Virchow, la patología moderna, fundada en la fisiología actual y en la patología de los humores, en particular de la sangre —medios en donde tienen lugar los fenómenos capitales de la vida: inmunidad, sero y vacunoterapia, endocrinología, derivación y torniquetes utilizados como medios terapéuticos, emisiones de sangre—, ¿no es la patología moderna *otra cosa* que los viejos principios humorales hipocráticos con un injerto de progreso científico? (Mateescu, *Clujul Medical*, 1° de julio de 1934).

El neohipocratismo no es nada más un método médico; constituye también una nueva manera de valorar al hombre, de situarlo en el seno de la vida orgánica.

He aquí por qué la historia de la medicina, lejos de ser una disciplina inútil y árida, puede brindar servicios reales al nuevo humanismo de nuestro tiempo. Al colocar en nuestros días otra vez el acento en el hombre —en el hombre auténtico, viviente, unitario— la historia de la medicina puede presentar, con mayor precisión que las ciencias naturales, la imagen que el hombre se hace de sí mismo en el curso del tiempo. Los estrechos lazos que unían previamente la medicina, la moral y la soteriología los atestiguan no sólo los documentos de la medicina mágica y religiosa, ni son evidentes nada más por la terminología médica empleada por los gnósticos, los budistas y los taoístas, sino también por las reformas espirituales que influyeron de manera profunda en la vida social de nuestro continente y del Medio Oriente.

Sería necesario estudiar sistemáticamente las relaciones entre las palabras de Zarathustra y la concepción del hombre como mensajero de la luz, de la salud y de la riqueza, concepción que imbuye el conjunto de la vida espiritual de la

humanidad civilizada eurasiática. Después de Zarathustra, la salud y el trabajo, la felicidad y la riqueza son las virtudes obligatorias, pues es su victoria en el seno de la humanidad la que asegurará la de Ahura-Mazda, el verdadero dios. N. Söderblom y A. Meillet señalaron desde hace tiempo los lazos entre la reforma de Zarathustra y la agricultura. El profeta se dirigía en particular a los agricultores iraníes, a los trabajadores del campo que habían soportado las invasiones nómadas. El Bien y la Luz estaban vinculados de forma estrecha a los trabajadores agrícolas, quienes detentaban las virtudes y, en consecuencia, la salud, la riqueza, etcétera.

Este valor supremo conferido a la salud se encuentra presente de la misma manera entre los "pobres de Israel", movimiento mesiánico judaico que estimaba como lo más elevado a la riqueza debida a la agricultura y a la dicha derivada de un cuerpo sano. La palabra de Zarathustra atrajo numerosas fuentes que irrigaron el mundo mediterráneo y asiático durante mil años. La medicina y la gnosis se dieron la mano. El cuerpo y la salud, las enfermedades y los dolores, se vincularon a los principios primordiales del Bien y el Mal, de la Luz y las Tinieblas. Nació una nueva concepción del hombre, en la que la salud y la medicina desempeñaron un papel fundamental.

La escuela de medicina de Cluj, que dirige el profesor Bologa, debe abocarse a las cuestiones nacionales antes de abordar las grandes síntesis que conviertan su especialidad en una herramienta de la filosofía de la cultura. Debemos reconocer que los romanos llegamos demasiado tarde al círculo luminoso de la medicina científica; los documentos más interesantes de nuestro pasado médico pertenecen al folclore y a la etnografía. La medicina popular y el folclore médico resultan más significativos que la obra de cualquier médico de principios del siglo XIX. Sólo la medicina popular revela una visión orgánica y a la vez personal del *hombre*. Tenemos la tarea de analizar la concurrencia de las creencias y de las supersticiones que viven desde hace miles de años en tierras rumanas. Si las conocemos, si las desciframos, entraremos en contacto con la vida psíquica de nuestros antepasados y lograremos, quizá, desentrañar algunos valores espirituales tras la brujería y los remedios caseros. La medicina popular forma parte de un todo, de una concepción armoniosa, mientras que la medicina científica en Rumania ha sido obra de una elite de investigadores apasionados que han copiado al-

gunos métodos occidentales. La historia de la medicina rumana no tiene todavía una estructura específicamente rumana.

La medicina y la farmacopea en el pasado rumano (Calarasi, 1935) de Pompei Gh. Samarian tuvo el mérito insigne de reunir una rica documentación, en especial sobre la mentalidad médica colectiva (edictos, etcétera), aunque su resultado no fue el más afortunado. Un capítulo, por ejemplo, no hace más que enumerar cronológicamente todas las no-

icias sobre los barberos y cirujanos extranjeros que sirvieron en la corte de los príncipes romanos. ¡Qué información tan desconcertante! El autor las reproduce íntegras, de suerte tal que leemos archivos de lo más pintoresco, que no tienen que ver sólo con la historia de la medi-

cina, sino también con el etnógrafo, el folclorista y el historiador de la mentalidad rumana; allí descubrimos detestables errores de nuestros príncipes. También encontramos la sabiduría de los edictos que antaño gobernaron la vida y las necesidades del cuerpo. El lector tiene la revelación de un "cuerpo rumano", de una vida orgánica comprendida y juzgada a la manera rumana.

El doctor Samarian publica un número considerable de textos rescatados de los edictos, de los cronistas, de Dimitrie Cantemir y de la colección Hurmuzaki, textos que ponen en evidencia el papel de la vida corporal, de los males y sus remedios, tal y como se concibió en la conciencia rumana desde 1382 hasta 1775, año en el que concluye el primer tomo de la obra, que cultiva más bien la morfología cultural que la historia de la medicina en estricto sentido. No hay nada más precioso, y más indispensable, para los no especialistas que deseen formarse también una idea justa y posible de la historia de la mentalidad rumana.

"Istoria medicinii in România" fue publicado originalmente en la *Revista de las Fundaciones Reales (Revista Fundațiilor Regale)*, núm. 6, año III, junio, 1936, pp. 664-669.

Lucian Blaga y el sentido de la cultura

Con su último libro —*La génesis de la metáfora y el sentido de la cultura* (Fundación Real para la Literatura y el Arte, Bucarest, 1937)— Lucian Blaga culmina su *Trilogía de la cultura*. El ritmo con el que aparecieron sus dos trilogías³



(seis libros en siete años) —algo poco común en materia filosófica— nos demuestra su admirable poder creador y la madurez de su pensamiento. Después de años de reflexión y de preparación, comienza a “ver el despliegue” de un sistema filosófico de dimensiones extraordinarias, no obstante que no se trata —como confiesa en el prefacio de *La génesis de la metáfora*— de “un sistema de una sola idea”, sino más bien de “una sinfonía o una fundación hecha a partir de materiales diversos por la que atraviesan diversos *leitmotiv*”. Algunos de éstos ya figuran en otras obras precedentes de Blaga. Por ejemplo, “el Gran Anónimo”, “la censura y los frenos trascendentes”, “la potencialización del misterio” e incluso “lo abisal”. Otros, como “la existencia en y por el misterio y la revelación” son analizados aquí por primera vez. Pero el “sistema” no concluye aquí su decurso. “Motivos inéditos aparecieron y se relacionan con los antiguos que, a su vez, durante más tiempo, constataron su relieve y su dominio en la medida en que la construcción aumente, como una composición arquitectónica o musical que se aclara en el umbral de las brumas”.

En las trilogías la construcción sinfónica aparece en el interior de cada libro, erigida sobre algunos de sus *leitmotiv*. Después de haber finalizado la lectura de “Cultura mayor y cultura menor”, primer capítulo de *La génesis de la metáfora*, se experimenta cierto asombro al pasar al siguiente, que en apariencia no se relaciona para nada con el precedente. Pero en una segunda lectura vemos cómo se orquestan las enseñanzas que de sus análisis, las controversias y las reflexiones. La estructura sinfónica de *La génesis de la metáfora* no orilla a hacer un alto en un solo “motivo” —el origen y el sentido de la cultura según Blaga— sin que por ello pretendamos agotar la riqueza y la variedad de su libro.

La cuestión cultural aparece desde sus primeros textos. Un pequeño estudio escrito en 1920, *Cultura y conocimiento* (Cluj, 1922), constituía un valiente intento de contemplar las creaciones del conocimiento bajo un ángulo histórico y, en un sentido restringido, cultural. En los estudios y ensayos que siguieron en breves intervalos —*La filosofía del estilo* (1925), *El fenómeno original* (1925), *Los rostros de un siglo* (1926), *Daimonion* (1930)— Blaga se inclinaba por diferentes categorías de creaciones para demostrar la fecundidad de la morfología y el concepto de “matriz estilística”. Por lo tanto ¡es muy largo el recorrido que conduce a *La génesis de la metáfora* y *el sentido de la cultura*! Con su *Trilogía de la cultura*, y especialmente en este tercer volumen, Blaga

intenta traspasar las fronteras que los filósofos del estilo que, por carencia metafísica, se imponen a sí mismos por prudencia. Después de cierto tiempo de haber pasado por una concepción organicista de *la cultura* (desde *Horizonte y estilo*, 1936), ahora se propone aislarla, alejándola al máximo de la “biología” y aproximándola a la metafísica. Sus resultados nos parecen de la mayor trascendencia, por lo que conviene detenernos unos instantes.

Blaga se distingue de otros dos grandes filósofos contemporáneos de la cultura, Spengler y Frobenius, por lo que podríamos llamar de una forma un poco rimbombante *la voluntad metafísica*. Tanto en Frobenius como en Spengler podemos comprobar cierto temor a la metafísica. El primero descubre la “matriz estilística” en el *paisaje*, a lo que llama *paideuma*, mientras que Blaga fija las raíces de la creación cultural en un subconsciente “cósmico”, portador menos del valor psicológico del que lo solemos investir en general que del valor metafísico de un “logos embrionario”. Spengler identifica la cultura con los fenómenos del mundo orgánico, y la considera como un organismo autónomo aparecido en la historia de manera casi parasitaria y sometida a un destino biológico que le impone un límite de edad. Blaga, por el contrario, vincula el estilo de la cultura a las categorías del inconsciente; así, lo separa de los fenómenos orgánicos y le confiere una dignidad metafísica de primer orden. De manera que en lugar de nacer, crecer y *necesariamente* morir, al igual que todos los organismos, como afirma Spengler, puede aspirar a vivir sin fin si se nutre continuamente de las mutaciones y del crecimiento que se producen en el seno de la matriz estilística. Mientras que para Spengler y Frobenius el estilo es monolítico y casi siempre explicado por un solo signo, para Blaga —quien descubrió toda una serie de categorías abisales— la matriz estilística posee “una pluralidad de dominantes, que pueden aparecer sucesivamente en el curso de la historia de una misma y única cultura, y pueden reemplazarse unas a otras sin por ello alterar el estilo”.

La valentía metafísica, característica del conjunto de su obra, en particular de sus *Trilogías*, distingue claramente a Blaga de sus ilustres contemporáneos creadores de la morfología de la cultura. Así como Spengler se apoya en la biología y Frobenius en la etnografía (también conservan en sus construcciones el culto al documento y están cerrados a las cuestiones últimas de la metafísica —la ontología, la teología— como todos aquellos que fueron discípulos de la escuela de ciencias naturales o de la historia), Blaga se apoya en la esté-

tica y, de manera más general, en la filosofía, para culminar en la cuestión del estilo. A partir de este hecho, su nivel teórico es indudablemente superior.

Como lo vamos a ver más adelante, no duda en delinear los problemas metafísicos (teológicos, por ejemplo) cuando aborda la cultura, un fenómeno que, en apariencia participa totalmente de la historia y de la vida orgánica. Al partir de la estética y de la metafísica para llegar a la morfología, es muy inferior respecto de sus compañeros de ruta en cuanto a la información y a las experiencias de campo. Podríamos decir que hoy casi ningún espíritu humano podía reunir por sí solo los vastos conocimientos de Spengler. Por su lado, la experiencia de Frobenius sobre el terreno es indudable, incluso para los propios especialistas. Esto respecto de las cualidades que debemos tomar en cuenta, y que Blaga —comprometido con el difícil y a la vez majestuoso camino de la creación de un gran sistema filosófico— no tuvo el tiempo ni las ganas de realizarlas. Obligado a volar en las inaccesibles alturas de sus cofrades en morfología cultural, nunca pudo adquirir su misma familiaridad con los documentos de primera mano, una familiaridad que exigen los trabajos largos y meticulosos. Y esta es la razón por la que la ilustración de sus tesis no es de las más afortunadas. Aunque su teoría fundamental de los estilos culturales sea magnífica, las fórmulas que resumen las diversas culturas pueden parecer a veces invertidas. Así, por ejemplo, en las culturas germánicas e hindúes, con innumerables características, quizá de la mayor importancia, pueden explicarse por otras dominantes distintas a las propuestas por Blaga. Pero ello no niega, lo subrayamos, su teoría general —el único elemento que nos puede dejar una filosofía de la cultura. Las tesis de Blaga de seguro darán lugar a distintas monografías y se contrastarán en los distintos ámbitos de la cultura humana, incluso si se utilizaran otras fórmulas para resumir los estilos.

La valentía metafísica, característica según nosotros de su filosofía de la cultura, puede ser ilustrada por la recepción demasiado rápida de la lectura de *La génesis de la metáfora*. Siguiendo a Blaga, *la cultura es para el hombre el modo específico de existencia en el universo*. O, para tomar otra de sus fórmulas, *la existencia en y por el misterio de la revelación*.

La cultura está condicionada por el advenimiento en el mundo de un nuevo *modo de existencia*, más profundo y, en la misma medida, más riesgoso. Este modo entraña

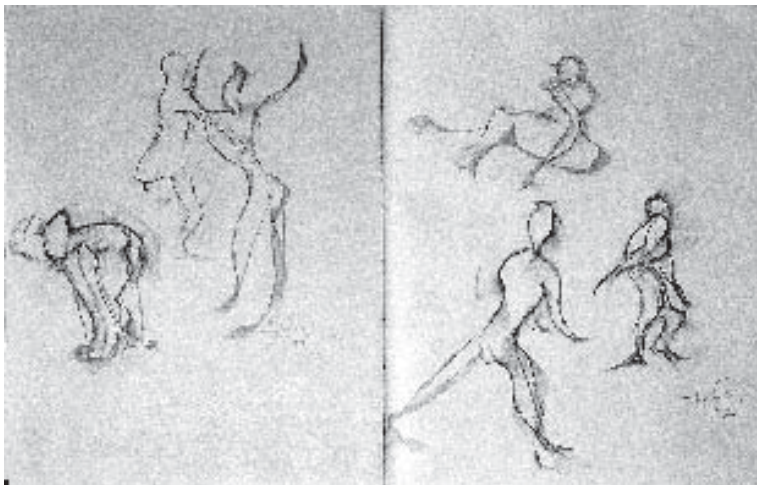
naturalmente una ruptura con la inmediatez y una transposición permanente en la no-inmediatez como horizonte omnipresente.

Si la civilización responde a las exigencias de la autoconservación y la seguridad del hombre (si se sitúa en el plano del combate y la defensa de la vida), la cultura es el resultado de los intentos del hombre para acceder a *la revelación de los misterios*; pero si resulta incapaz, se conducirá rumbo a un “desastre” metafísico. Para Blaga, la cultura es una *caída*, sin que ello entrañe algo pesimista. Pero si es verdad que el hombre no puede obtener la revelación de los misterios (debido a un freno trascendente del Gran Anónimo que se protege de esta manera de las tentativas humanas de suplantarlas gracias a esta revelación), no es menos cierto que de esta forma logre aproximarse al máximo a lo trascendente, a alcanzar el punto más intenso de su existencia en el cosmos. Aquello que constituye la “caída” es, al mismo tiempo, su grandeza. Efectivamente: si renuncia a acceder a la revelación de los misterios, si se contentara con vivir en la autoconservación y la seguridad, abdicaría de golpe a *su naturaleza humana*. Su singularidad en el universo se debe a sus reiteradas tentativas por descubrir los misterios, intentos *cualitativamente* distintos de sus otros gestos. No se trata sólo de un *nuevo* gesto en el universo, sino de un gesto *único* que implica una *mutación ontológica*. “Así como admitimos en la naturaleza que las mutaciones biológicas generan nuevas especies, también debemos admitir que, en el cosmos, las mutaciones ontológicas generan nuevos modos de existencia”.

Mientras en el universo suceden millones de mutaciones biológicas y hay millones de especies vivientes, existen muy pocos *modos de existencia*, de mutaciones ontológicas. La cultura es sólo una entre ellas.

El hombre busca la revelación de los misterios. El Gran Anónimo lo impide para preservar el equilibrio del universo, para no ser suplantado. Así, lo que abre al hombre la vía de la creación cultural, sus esfuerzos, cualesquiera que ellos sean, están destinados al fracaso. La cultura es un efecto de la mutación ontológica que acontece en el hombre cuando intenta descubrir los misterios. Por lo que cada creación cultural es una garantía de equilibrio en el universo: por una parte, protege al Gran Anónimo y, por la otra, mantiene al hombre en su condición específica de existencia. Lejos de ser un parásito o una enfermedad de la vida, la cultura es una victoria de la vida, una victoria del hombre.

El Gran Anónimo se protege contra el hombre por medio de la “matriz estilística”: obliga a cada creador de cultura a crear de acuerdo con cierto *estilo*. Los actos de creación cultural no están fortuitamente dirigidos por las categorías de la conciencia. Encuentran su origen y su fuerza imaginativa en la matriz estilística tal y como la entiende Blaga: una serie de categorías abisales que corresponden paralelamente



a las categorías de lo consciente. Cualquier cosa que haga el hombre en el plano espiritual *sólo* la puede realizar interpretando las categorías abisales, que también constituyen los frenos trascendentes del Gran Anónimo, es decir, la censura que le sirve para defenderse contra los intentos que el hombre hace para suplantarlos.

Situado en la intersección de numerosos planos de la existencia, la cultura es la condición suprema mediante la cual

Notas

¹Mihai Eminescu (1850-1889), de origen turco-tártaro, es considerado el creador de la poesía rumana moderna. pues llevó a cabo la renovación de la expresión poética, del lenguaje y de la sensibilidad literaria. Estudió filosofía en Berlín, Jena y Viena. A su regreso ingresó a *Juventud*, grupo de vanguardia. Entre 1877 y 1883 —año éste último en que tuvo su primera crisis de locura— dirigió *El Tiempo*, diario del Partido Conservador de Rumania. Desconocido en vida, tiene en la actualidad una estatura mítica gracias a la riqueza de su poesía. Se le considera próximo a Hölderlin por sus versos y a Schopenhauer por su filosofía; la influencia del romanticismo francés contribuyó a que decantara la unidad expresiva del rumano. Es autor de poemas importantes como “Emperador y proletario”, “Venus y la Virgen”, “El astro de la tarde”, “Epígonos”. También fijó un canon en la narrativa rumana con su novela *El genio solitario* y con su relato corto “El pobre Dionisio”. Murió asesinado por un cofrade del manicomio donde estuvo recluido en sus últimos años.

el hombre puede elevarse en el universo. Blaga se distingue de todos sus predecesores y de sus contemporáneos que consideraban a la cultura como una enfermedad, como un organismo, como una maldición o como una abstracción que esteriliza la vida y obstruye los caminos de la salvación. No disponemos del espacio para comentar con profundidad el valor de la teoría de Blaga en tanto síntesis máxima. Visualiza tantos planos y responde a tantas cuestiones, que si sólo hubiera elaborado esta teoría su gloria filosófica se encontraría suficientemente fundada.

Entre los filósofos de la cultura, Lucian Blaga es el único que no dudó en señalar el problema de la ontología a propósito de la creación cultural y del estilo. Esta valentía metafísica conduce a resultados considerables. Mencionemos el primero: la cultura es separada de la serie de hechos históricos y se le confiere un valor metafísico. A pesar de que la creación cultural represente un *fracaso* en las tentativas del hombre para llegar a la revelación de los misterios, por sí misma posee determinado número de *signos ontológicos* que la historia puede catalogar, pero que sólo la metafísica nos permite comprender. •

“Lucian Blaga 34i sensul culturii” fue publicado originalmente en la *Revista de las Fundaciones Reales (Revista Fundatiilor Regale)*, núm. 1, año V, enero, 1938, pp. 162-166.

Tomados de *Insula lui Euthanasius*, Bucarest, Editura Fundatiilor Regale pentru arta si literatura, 1943, 392 pp.

²George Calinescu (1889-1965), poeta, novelista y, sobre todo, crítico literario, autor de la monumental *Historia de la literatura rumana desde sus orígenes hasta nuestros días*.

³En total, Lucian Blaga (1895-1961) escribió cuatro trilogías, indispensables para conocer la dimensión y la originalidad del pensamiento filosófico rumano: *Trilogía del conocimiento*, *Trilogía de la cultura*, *Trilogía de los valores* y *Trilogía cosmológica*. También desplegó su talento en varias obras dramáticas, en novelas y en poemas de singular hondura, en donde se aprecia una síntesis entre tradicionalismo y modernidad con un arte que recuerda a Rilke. Trató de exorcizar el fatalismo y la resignación que, según él, constituyen el núcleo de la rumanidad. Después de la instauración del régimen comunista, eligió el silencio y se dedicó exclusivamente a las traducciones, aunque también concluyó algunas narraciones autobiográficas como *La nave de Caronte*.