



Aviso Legal

Revista

Título de la obra: *Cuadernos Americanos*

Director: Silva Herzog, Jesús

Forma sugerida de citar: *Cuadernos Americanos. Primera época (1942-1985). México.*

Datos de la revista:

Año XXXVIII, Vol. CCXXIV, Núm. 3 (mayo-junio de 1979).

Los derechos patrimoniales de esta revista pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, esta revista en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CCBY-NC-ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México.
<https://cialc.unam.mx/> Correo electrónico: cialc-sibiunam@dgb.unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

CUADERNOS

AMERICANOS

MEXICO

3

CUADERNOS AMERICANOS

(LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO)
PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Avenida Coyoacán No. 1035
México 12. D. F.
Apartado Postal 963
México 1, D. F.
Teléfono 575-00-17

DIRECTOR-GERENTE
JESUS SILVA HERZOG

EDICIÓN AL CUIDADO DE
PORFIRIO LOERA Y CHÁVEZ

IMPRESO POR LA
EDITORIAL LIBROS DE MEXICO, S.A.
Av. Coyoacán No. 1035

AÑO XXVIII

3

MAYO-JUNIO
1979

INDICE

Pág. 3

LOS SECTORES PUBLICO Y PRIVADO SE UNEN PARA PRODUCIR MAS QUE UTILIDADES



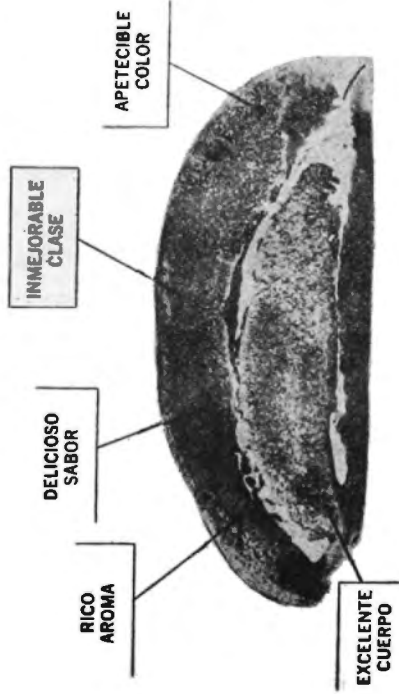
Sabemos que el petróleo es mucho más que combustible. Desarrollar la Industria Petroquímica significa expandir nuestra capacidad de producir fibras textiles, plásticos y un sinnúmero de derivados del petróleo. Esto, al mismo tiempo, nos permite importar cada vez menos y exportar cada vez más. En este esfuerzo está Banca Somex. Decididamente. Claro, la petroquímica requiere de una inversión considerable y financiamiento a largo plazo. Los beneficios para el país y para el mejoramiento de nuestro nivel de vida, son también muy importantes... y a corto plazo.

Somos una organización financiera de fomento, integrada con recursos de los sectores público y privado. Apoyar el desarrollo económico de México no es un objetivo entre otros sino la tarea más importante de Banca Somex.



BANCA SOMEX, S.A.
LA MULTIBANCA DE FOMENTO

ANATOMIA DE UN GRANO DEL EXCELENTE CAFÉ MEXICANO



La calidad no se improvisa,
es producto de una larga
tradición de cultivo
y amor a la tierra.

**instituto
mexicano
del
café**



**Esta es la razón por la cual nuestro café
es apreciado en los grandes centros de consumo.**

PROBLEMAS DEL DESARROLLO
Revista Latinoamericana de Economía

Publicación trimestral del Instituto de Investigaciones Económicas
 de la Universidad Nacional Autónoma de México

México, D. F. Vol. IX, No. 36 Noviembre 1978-Enero 1979

Director: Arturo Bonilla Sánchez
 Secretario: Juvencio Wing Shum

C O N T E N I D O :

OPINIONES Y COMENTARIOS

Opinan sobre *El Segundo Informe del Presidente JLP*: Oliva Sarahí Angeles Cornejo, Lucía Alvarez Mosso y Ma. Luisa González Marín, Fausto Burgueño Lomelí, Gerardo Cruz Majluf, Irma Manrique Campos, Josefina Morales Ramírez, Isaac Palacios Solano y Salvador Rodríguez y Rodríguez.

ENSAYOS Y ARTICULOS

Ramón Martínez Escamilla

México: Estado y clase dominante (Un proyecto de investigación).

Manuel Pérez Rocha

Socialismo y enseñanza técnica en México: 1930-1940.

Juan Carlos Bossio Rotondo

El abastecimiento externo de los EUA: El caso de las materias primas no renovables.

TESTIMONIOS

Ma. Remedios Hernández

Cuba: una nueva etapa en el desarrollo de la educación.

DOCUMENTOS Y REUNIONES

Víctor Manuel Durand Ponte

Seminario sobre el Desarrollo Institucional y Problemas de las Ciencias Sociales en la República Mexicana.

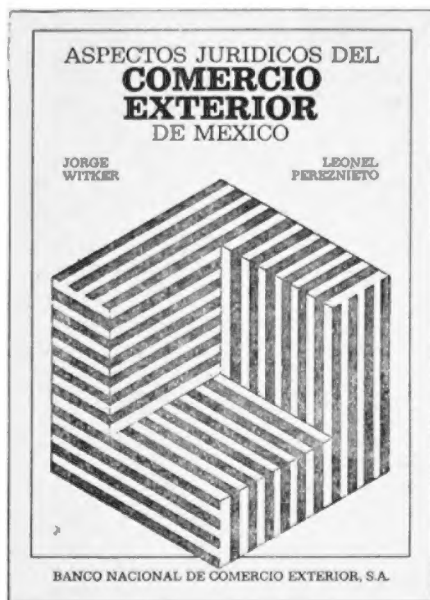
INDICE ACUMULATIVO DE LOS NUMEROS 33 a 36

Suscripciones: República Mexicana, 150 pesos anuales por correo ordinario registrado y 170 pesos anuales por correo aéreo registrado. Al exterior, por correo aéreo registrado, 18 dólares (EUA) anuales a otros continentes.

Por cada suscripción anual será enviado un ejemplar del Índice General por autores y temas de los primeros 20 números.

PROBLEMAS DEL DESARROLLO, Instituto de Investigaciones Económicas, Apartado Postal 20-721, México 20, D. F.

Una guía fundamental,
sencilla y actual



- Las exportaciones
- Las importaciones
- Los organismos de control
- El régimen jurídico fronterizo
- La interpretación de la terminología
- La oferta de mercancías
- Modalidades de pago
- Seguro de crédito y financiamiento
- El contrato de compraventa internacional
- El arbitraje comercial internacional

\$ 150.00

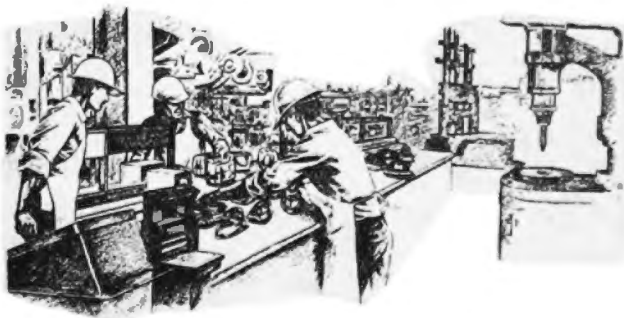
Para el exterior **Dls. 10.00**

Envíe cheque o giro postal al

Banco Nacional de Comercio Exterior, S.A.

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES
Av. Chapultepec 230, 3o. piso, México 7, D.F.

Cuando el hombre produce para todos



El Banco del Atlántico apoya y respalda al industrial, al agricultor o al ganadero que incrementa la productividad del país, otorgándole créditos con tasa de interés reducido, de acuerdo con los compromisos adquiridos por la Banca en apoyo de la producción.



BANCO DEL ATLANTICO

Institución de Banco Múltiple

todo un océano de posibilidades

¡ DELICIOSO !

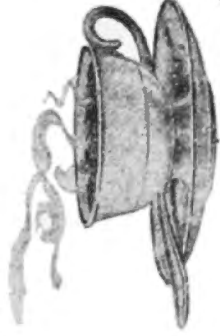
así exclamará cuando paladee

una taza de café

después de comer



cafémex



COLECCION DE FOLLETOS PARA LA HISTORIA
DE LA REVOLUCION MEXICANA DIRIGIDA
POR JESUS SILVA HERZOG

LA CUESTION DE LA TIERRA

TOMO 10.—1910-1911.—De Oscar Braniff, Alberto García Granados, Lauro Viadas, Pastor Rouaix, Gustavo Durán, Wistano Luis Orozco, Andrés Molina Enríquez y Rómulo Escobar.

TOMO 20.—1911 a 1913.—De Carlos Basave y del Castillo Negrete, Felipe Santibáñez, Antenor Sala, Rafael L. Hernández, T. Esquivel Obregón, José L. Cossío, Roberto Gayol, M. Marroquín y Rivera, Juan Sarabia, Miguel Alardín, Adolfo M. Isassi, José González Rubio, Gabriel Vargas y Luis Cabrera.

TOMO 30.—1913-1914.—De José Covarrubias, Roberto Gayol, Telesforo García, Cesáreo L. González, Zeferino Domínguez, Paulino Martínez, Manuel Bonilla, José L. Cossío, Antonio Sarabia, M. Mendoza López Schwertfeger, Pastor Rouaix y José I. Novelo.

TOMO 40.—1915-1917.—De José Domingo Ramírez Garrido, Francisco Loria, Salvador Alvarado, Rafael Nieto, Plutarco Elías Calles, J. M. Luján, Fernando González Roa, Miguel Angel Quevedo, Vicente Lombardo Toledano y Manuel Gamio.

INSTITUTO MEXICANO DE INVESTIGACIONES
ECONOMICAS

PRECIOS:

	Pesos	Dls.
México	60.00	
Extranjero		3.00

Distribuye:

CUADERNOS AMERICANOS

Av. Coyoacán 1035
México 12, D. F.

Apartado Postal 965
México 1, D. F.

Tel.: 575-00-17



**siglo
veintiuno
editores**

**en
creación
literaria**

COTIDIANAS

(poemas)

Mario Benedetti

"EL HIJO PRÓDIGO". ANTOLOGÍA

(primera antología de ésta revista que tanto influyó en el proceso literario de México en la década de los cuarenta)

Introducción, selección y notas de Francisco Caudet

EL ARPA Y LA SOMBRA

(novela)

Alejo Carpentier

LOS GUERRILLEROS NEGROS

(novela)

César Leante

LA TUMBA DEL RELÁMPAGO

(novela)

Manuel Scorza

CUERPO A CUERPO

(novela)

David Viñas

Solicite información periódica sobre nuestra producción editorial:
Siglo Veintiuno Editores, S.A.
Apartado postal 20-626. México, D.F.



Renault 17



Renault 15

¿Va usted a Europa? viaje en **RENAULT** nuevo con garantía de fábrica

Viajando en automóvil es como realmente se conoce un país, se aprende y se goza del viaje.

Además, el automóvil se va transformando en un pequeño segundo hogar, lo que hace que el viaje sea más familiar y grato.

Tenemos toda la gama **RENAULT** para que usted escoja (**RENAULT** 4, 8, 8, 12 y 12 quaysin, 15, 16 y 17).

Se lo entregamos donde usted desee y no

tiene que pagar más que el importe de la depreciación.

Es más barato, mucho más, que alquilar uno.

Si lo recibe en España, bajo matrícula TT española, puede nacionalizarlo español cuando lo desee, pagando el impuesto de lujo. Por ejemplo, el **RENAULT** 12 paga 32,525.00 Pesetas y otros gastos menores insignificantes.

AUTOS FRANCIA, S. A. Suroeste Ramón 117 Tel. 535-37-08 Informes: Sra. Anafile.

**EDICIONES DEL
INSTITUTO MEXICANO DE INVESTIGACIONES
ECONOMICAS**

Colección de Folletos para la Historia de la Revolución Mexicana, dirigida por Jesús Silva Herzog. Se han publicado 4 volúmenes de más de 300 páginas cada uno sobre "La cuestión de la tierra, de 1910 a 1917 c/u	60.00	3.00
Bibliografía de la Historia de México, por Roberto Ramos	120.00	6.00
Los bosques de México, relato de un despilfarro y una injusticia, por Manuel Hinojosa Ortiz	12.00	0.60
Nuevos aspectos de la política económica y de la administración pública en México, por Emilio Mújica, Gustavo Romero Kolbeck, Alfredo Navarrete, Eduardo Bustamante, Julián Rodríguez Adame, Roberto Amorós, Ricardo J. Zevada y Octaviano Campos Salas	30.00	1.50
Explotación individual o colectiva. El caso de los ejidos de Tlahualilo, por Juan Balles-teros Porta	12.00	0.60
Historia de la expropiación de las empresas petroleras, por Jesús Silva Herzog	60.00	3.00
El problema fundamental de la agricultura mexicana, por Jorge L. Tamayo	30.00	1.50
Trayectoria y ritmo del crédito agrícola en México, por Alvaro de Albornoz	80.00	4.00
Investigación socioeconómica directa de los ejidos de San Luis Potosí, por Eloisa Alemán	20.00	1.00
Investigación socioeconómica directa de los ejidos de Aguascalientes, por Mercedes Escamilla	Agotado	
La reforma agraria en el desarrollo económico de México, por Manuel Aguilera Gómez	50.00	2.50
El pensamiento económico, social y político de México (1810-1964), por Jesús Silva Herzog	Agotado	
México visto en el siglo XX, por James Wilkie y Edna M. de Wilkie	120.00	6.00

Distribuye:

CUADERNOS AMERICANOS

Av. Coyoacán 1035
México 12, D. F.

Apartado Postal 965
México 1, D. F.

Tel.: 575-00-17

CUADERNOS AMERICANOS

SERVIMOS SUSCRIPCIONES DIRECTAMENTE DENTRO Y FUERA DE PAIS

A las personas que se interesen por completar su colección les ofrecemos ejemplares de números atrasados de la revista según detalle que aparece a continuación con sus respectivos precios:

Año	Ejemplares disponibles	América y España	
		Mínimo Pesos	Preios por ejemplar Dólares
1912	110.00	5.20
1943	110.00	5.20
1944	Números 3 y 5	110.00	5.20
1945	Números 4 y 5	110.00	5.20
1946	110.00	5.20
1947	Números 1 y 6	110.00	5.20
1948	Número 6	110.00	5.20
1949	110.00	5.20
1950	110.00	5.20
1951	110.00	5.20
1952	Número 4	110.00	5.20
1953	Números 3 y 6	110.00	5.20
1954	110.00	5.20
1955	Número 6	110.00	5.20
1956	Números 4 al 6	90.00	4.35
1957	Números 1 al 6	90.00	4.35
1958	Número 6	90.00	4.35
1959	Números 3 al 5	90.00	4.35
1960	90.00	4.35
1961	Número 5	90.00	4.35
1962	Números 4 y 5	90.00	4.35
1963	90.00	4.35
1964	Números 1, 2 y 6	90.00	4.35
1965	90.00	4.35
1966	Número 6	90.00	4.35
1967	Números 1, 4, 5 y 6	90.00	4.35
1968	Números 3 al 6	90.00	4.35
1969	Números 2 y 6	90.00	4.35
1970	Número 4	90.00	4.35
1971	Números 2 y 4	55.00	2.65
1972	Números 1, 3 al 6	55.00	2.65
1973	Números 1 y 6	55.00	2.65
1974	Número 6	55.00	2.65
1975	Números 1 al 5	55.00	2.65
1976	Número 1 al 3	55.00	2.65
1977	Número 1	55.00	2.65
1978	Números 1, 4, 5 y 6	55.00	2.65
SUSCRIPCION ANUAL			
México	250.00	
Otros países de América y España		15.50
Otros países de Europa y otros continentes		18.25
PRECIO POR EJEMPLAR DEL AÑO CORRIENTE			
México	50.00	
Otros países de América y España		3.10
Otros países de Europa y otros continentes		3.60

LOS PEDIDOS PUEDEN HACERSE A:

Av. Coyoacán 1035
México 12, D. F.

Apartado Postal 965
México 1, D. F.

o por teléfono al 575-00-17

VEANSE EN LA SOLAPA POSTERIOR LOS PRECIOS DE NUESTRAS PUBLICACIONES EXTRAORDINARIAS



AGUSTIN YAÑEZ

La tierra pródiga
\$ 70.00 · 310 pp.

•
La creación
\$ 70.00 · 312 pp.



**FONDO
DE
CULTURA
ECONOMICA**



MARIANO AZUELA

Los de abajo
\$ 35.00 · 144 pp.

•
Mala Yerba y Esa sangre
\$ 50.00 · 228 pp.

•
Páginas autobiográficas
\$ 70.00 · 278 pp.

•
**Tres novelas. La malhora,
El desquite y La luciérnaga**
\$ 50.00 · 180 pp.

•
Obras completas I
\$ 320.00 · 1136 pp.

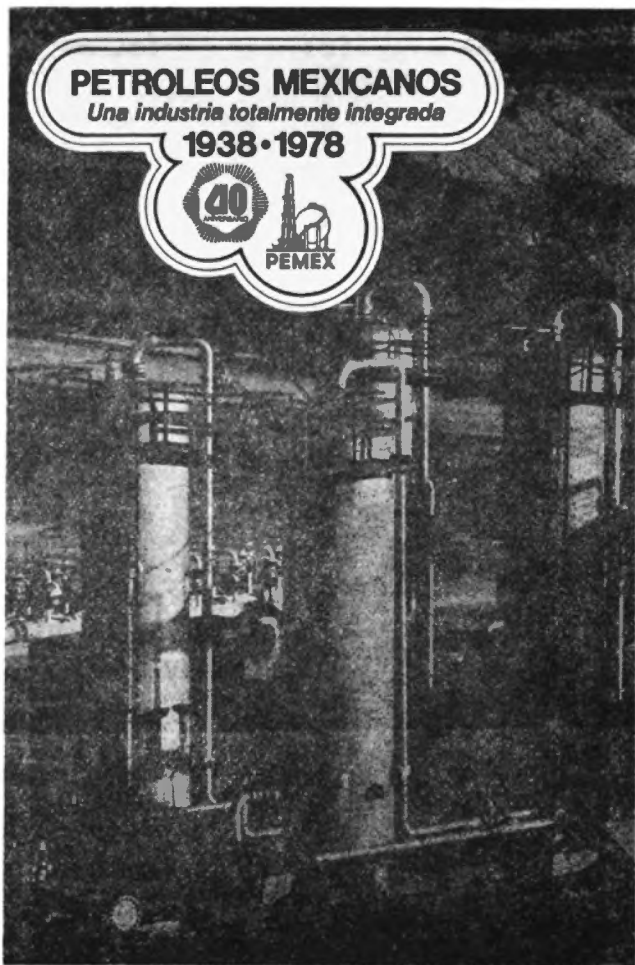
•
Obras completas II
\$ 320.00 · 1134 pp.

•
Obras completas III
\$ 320.00 · 1310 pp.

PETROLEOS MEXICANOS

Una industria totalmente integrada

1938-1978



INDICES

CUADERNOS AMERICANOS

Estos índices —por materias y actores— abarcan los primeros 30 años de la vida de "Cuadernos Americanos", de enero-febrero de 1942 a noviembre-diciembre de 1971.

Obra de consulta indispensable para quienes se interesan por la cultura latinoamericana, principalmente, así como también por la de España y de algunos otros países como Estados Unidos, Francia, la Unión Soviética, China Popular, etc.

Precios:

	Pesos	Dólares
México	180.00	
América y España		9.00
Europa y otros continentes		9.35

Distribuye:

CUADERNOS AMERICANOS

Av. Coyoacán 1035

Apartado Postal 965

México 12, D. F.

México 1, D. F.

Tel.: 575-00-17

SIN NOMBRE

Apartado 4391

San Juan, Puerto Rico 00905

o

Cordero No. 55

Santurce, Puerto Rico 00911

SUMARIO: VOLUMEN VIII, NO. 1 ABRIL-JUNIO 1977.

IRIS M. ZAVALA: *Puerto Rico SIGLI XIX: Literatura y sociedad*. KATALIN KULIN: García Márquez: "El otoño del patriarca". JUAN ANTONIO CORRETTJER y JOSE FERRER CANALES: *Juan Marinello*. EDMUND BURKE III: *Franz Fanon: un enfoque retrospectivo*. JUAN LOVELUCK: *Pablo Neruda en Oriente*. CARLOS ROBERTO MORAN: *Los lenguajes, la dependencia, el intento liberador*. LOS LIBROS: LUCE LOPEZ BARALT, JUAN CARLOS LERTORA, CARLOS MENESES, EFRAIN BARRADAS, FRANCISCO CAUDET. COLABORADORES.

NUMEROS EXTRAORDINARIOS: Volumen VII No. 2 Certámenes 1975. Volumen VII No. 3 La Mujer. Suscripción Anual \$10.00. Estudiantes P. R. \$6.00. Números extraordinarios \$5.00.

REVISTA IBEROAMERICANA

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Director-Editor Alfredo A. Roggiano, 1312 C.L., Universidad de Pittsburgh

Vol. XLIV

Nos. 104-105

Julio-Diciembre de 1978

Estudios: Alfredo A. Roggiano, Irving A. Leonard, notable hispanoamericanista norteamericano; Juan Adolfo Vazquez, El campo de las literaturas indígenas latinoamericanas; Juan Durán Luxio, Lo profético como estilo en la *Brevísima Relación de la Destrucción de Indias*, de Bartolomé de las Casas; José Juan Arrom, Precursores coloniales de la narrativa hispanoamericana; José de Acosta o la ficción como biografía; Enrique Pupo-Walker, *Los Comentarios Reales* y la historicidad de lo imaginario; Raquel Chang-Rodríguez, *Reflexura de Los empeños de una casa*; Rafael Catalá, La trascendencia en *Primer sueño*: el incesto y el aguilá; Emilio Carilla, Solórzano Pereira, defensor de los pobres; Luis Monguio, Palabras e ideas: "patria" y "nación" en el virreinato del Perú; Armando Zárate, *El Facundo*: un héroe como su mito; Angela B. Dellepiani, Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez. *Notas:* Julio Ortega, El Inca Garcilaso y el discurso de la cultura; Julio Durán Cerda, *Arauco domado*, poema manierista; Raimundo Lida y Ema Speratti, Lacuina en México; Enrique Anderson Imbert, La filosofía del tiempo en Andrés Bello; Carlos García Barrón, Ricardo Palma: poeta depurador; María Bonatti, Juan Moreira en un contexto modernista. *Documentos:* William C. Bryant, *La relación de un ciego*, pieza dramática de la época colonial. *Bibliografía:* Raquel Chang-Rodríguez y Donald A. Yates, Crono-bibliografía de Irving A. Leonard. *Reseñas:* Raquel Chang-Rodríguez, sobre Mirta Aguirre Carreras, *Del encuentro a la sangre: Sor Juana Inés de la Cruz*; Luis Leal, sobre Raquel Chang-Rodríguez y Donald A. Yates, *Homage to Irving A. Leonard*.

Precio del ejemplar (104-105): 10 Dls. Precio de la suscripción anual: Países latinoamericanos: 10 Dls., otros países: 20 Dls. Socios regulares: 25 Dls.; Socios protectores: 30 Dls. Suscripciones y ventas: Julia Fawaz Vizueta. Canje: Lillian Seddon Lomax.

REVISTA IBEROAMERICANA, 1312 C.L. University of Pittsburgh, Pittsburgh PA. 15260.

CUADERNOS
AMERICANOS

AÑO XXXVIII

VOL. CCXXIV

3

MAYO-JUNIO

1 9 7 9

MÉXICO, D. F. 1º DE MAYO DE 1979

REGISTRADO COMO ARTÍCULO DE SEGUNDA CLASE EN
LA ADMINISTRACIÓN DE CORREOS DE MÉXICO, D. F.
CON FECHA 23 DE MARZO DE 1942

JUNTA DE GOBIERNO

Rubén BONIFAZ NUÑO
Pablo GONZALEZ CASANOVA
Manuel MARTINEZ BAEZ
Arnaldo ORFILA REYNAL
Javier RONDERO
Jesús SILVA HERZOG
Ramón XIRAU
Agustín YAÑEZ

Director-Gerente
JESUS SILVA HERZOG

Edición al cuidado de
PORFIRIO LOERA Y CHAVEZ

Se prohíbe reproducir artículos de esta Revista
sin indicar su procedencia

CUADERNOS AMERICANOS

Número 3

Mayo-Junio de 1979

Vol. CCXXIV

INDICE

NUESTRO TIEMPO

	<i>Pág.</i>
FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA VEGA. Mito y realidades del petróleo en México	7
JORGE DÍAZ SERRANO. México y su Petróleo	15
EDGAR MONTIEL. Los sistemas socio-políticos de la sociedad latinoamericana y la participación juvenil	24
JUAN FERNÁNDEZ. El estado gendarme, el pueblo y la educación	45
Un documento de la cancillería de Bolivia, Nota por RAÚL BOTELHO GOSÁLVEZ	66

AVENTURA DEL PENSAMIENTO

EUGENE MORETTA. Villaurrutia y Gorostiza: Hacia una visión amplia de los poetas "contemporáneos"	71
--	----

PRESENCIA DEL PASADO

MERCEDES LÓPEZ-BARALT. Guamán Poma de Ayala y el arte de la memoria en una crónica ilustrada del siglo XVII	119
ERNESTO M. BARRERA. <i>Clavivigilia primaveral</i> , Poema de Arte y Magia de Miguel Angel Asturias	152
JOSÉ FERRER CANALES. Huella Brasileira en Hostos	160
Apuntes sobre relaciones culturales entre Francia y México, Nota por SILVIO ZAVALA	168
José Asenjo Sedano, <i>conversación sobre la guerra</i> , Nota por FRANCISCO CARENAS	177

DIMENSION IMAGINARIA

VERN G. WILLIAMSEN. Forma simétrica en las comedias barrocas de Sor Juana Inés	183
LUIS RUBLÚO. Caracol de plata	194
ANTONIO ARANGO L. La temática y el aspecto social en <i>Cien años de Soledad</i> de Gabriel García Márquez .	204
PABLO LARMEU. Unamuno y la novela ontológica .	217
JUAN ARMANDO EPPLE. Notas sobre la cueca larga de Violeta Parra	232
Ad Pedem Litterae? Nota, por MANUEL MEJÍA VALERA	249

Nuestro Tiempo

MITO Y REALIDADES DEL PETROLEO EN MEXICO

Por *Francisco MARTINEZ DE LA VEGA*

EN el principio fue el "chapopote". En los cenagosos rincones de lo que después fue Tabasco, teatro del encuentro entre el Capitán de Medellín y la "Malintzi", los indígenas hablaban de algunas afloraciones de un viscoso material, oscuro y maleable. No consideraban favor de los dioses la presencia de esa substancia porque enfermaba la tierra. Y donde abundaba, no podía medrar la milpa ni dar el cereal que era su pan. Donde había "chapopote" no había cosecha, como comprobarían, varios siglos después, los campesinos que en terrenos veracruzanos primero y en otras muchas partes después, veían detrozadas sus parcelas por los rubios aventureros que arrasaban sembrados para extraer, desde pozos profundos, ese codiciado "chapopote" que ha sido, en la leyenda y en las realidades, el oro negro, oxígeno de la vida moderna.

Por lo demás, la historia del petróleo mexicano, como el de otros países, es tejido de asesinatos, sobornos, locura y traiciones. La huasteca, esa región que abarca parte de los estados de San Luis Potosí y Veracruz, el petróleo fue imán de ambiciosos agentes de las compañías inglesas, holandesas y norteamericanas, en guerra sin cuartel entre sí, en atropellos contra los propietarios de los terrenos, en fuente de sobornos y conflictos para las autoridades. Si don Porfirio dio concesiones a granel y creyó que la prosperidad del país podía resultar favorecida regalando el petróleo, Madero, en su corto, dramático periodo de gobernante revolucionario, aplicó un precario, casi ridículo impuesto por exportación del petróleo. No es muy aventurado insinuar que allí comenzaron las dificultades del régimen maderista, complicadas a poco después y agravadas por diversos factores que estimularon la contrarrevolución de Huerta y el desencanto de algunas de las corrientes revolucionarias.

El primer auge espectacular estalló por 1918 y fue Tampico el puerto de exportación y el asiento de las primeras refinerías instaladas por las compañías extranjeras. Pero, desde antes, en el periodo más violento de la lucha armada, la zona petrolera del norte de

Veracruz, entonces la más abundante en yacimientos, fue prácticamente sustraída a las conmociones de la lucha armada por un ejército subvencionado por las compañías y jefaturada por el general Peláez, quien cumplía con su tarea no afiliándose a fracción alguna de los ejércitos de la Revolución. Su deber consistía en mantener la zona sin alteraciones para que las compañías no tuvieran problema alguno en su saqueo.

Las dificultades con los gobiernos revolucionarios fueron, puede decirse, permanentes. El país era pobre y las compañías ricas. Todo intento de legislación que obligara a los concesionarios a dejar algún beneficio estimable al país que les regalaba su petróleo era saboteado, primero, por sobornos directos; después, por la presión de los gobiernos extranjeros, muy especialmente, como siempre, el de los Estados Unidos.

Desde tiempos de Obregón (1920-24) y aún antes, con Carranza, se iniciaron los estudios para reglamentar el artículo 27 de la Constitución promulgada en Querétaro en 1917. La idea central no era otra que revitalizar la idea de considerar todo lo que el subsuelo ofreciera, metales, "jugos de la tierra", como propiedad de la nación. En la ley de Indias se estimó que era el Rey el beneficiario original de esas posibles riquezas y, durante la Colonia, los concesionarios de las minas tenían la obligación primaria de apartar, de los metales extraídos y beneficiados "el Quinto del Rey", mandato que se cumplió, salvo excepción fraudulenta, durante los tres siglos que México fue Nueva España.

El presidente Obregón —y sobre todo su sucesor, Plutarco Elías Calles— sufrieron la ofensiva de Washington y la vigencia de la Ley del Petróleo no fue sino teórica y anhelo, pues aunque Calles, en hábil maniobra, desbarató un proyecto de franca ruptura de relaciones con la, entonces, muy probable invasión de "marines", la ley sufrió lesiones en su mandato principal, esto es, en considerar bien de la nación su petróleo.

Como es bien sabido, un conflicto laboral entre las compañías concesionarias y el recién integrado Sindicato Industrial de los Trabajadores Petroleros fue deteriorándose por la negativa de las compañías para aceptar las demandas, nunca excesivas, de sus trabajadores. No concebían sus gerentes y aun apoderados que el gobierno mexicano, entonces presidido por Lázaro Cárdenas, se atreviera a dejar en libertad y sin presiones, a los petroleros para llevar adelante y dirimir, conforme a derecho, su conflicto obrero-patronal.

La historia ha sido relatada ya múltiples veces y, en su etapa crítica, en diversos testimonios y relatos y muy claramente por Jesús Silva Herzog, quien fue uno de los peritos designados de acuerdo

con la ley, cuando se planteó el conflicto económico, recurso que se invoca cuando las empresas patronales aducen, para no aceptar las demandas de sus obreros, incapacidad económica. En su turno, la Suprema Corte de Justicia falló en contra de las empresas y ante su negativa a cumplir el mandato, el gobierno de Cárdenas se encontró en el dilema de aceptar que empresas particulares y extranjeras demostraran que podían estar por encima de las leyes de México y, por lo tanto, también arriba de sus autoridades constitucionales o reivindicar la soberanía de la nación.

Fue entonces —18 de marzo de 1938— que el Presidente Cárdenas decretó la expropiación de los bienes de las compañías petroleras. Batalla memorable, condenada por los observadores extranjeros y los escépticos del interior a la más humillante derrota. El poder de las compañías, se decía y reiteraba, va a derribar al gobierno de Cárdenas y a poner otro que aprenda la lección y esté a sus órdenes. El conflicto fue largo y penoso. Pero la decisión de Cárdenas y el pleno apoyo del pueblo hicieron el milagro. Desde entonces el petróleo del subsuelo mexicano y de su plataforma marítima es patrimonio de la nación. Y, poco después, se decretó que la industria del petróleo en México sería privilegio de la nación, con absoluta exclusión de socios particulares, ya fueran mexicanos o extranjeros.

Por todo ello, para los mexicanos el petróleo no es una fuente de riqueza más, una mercancía que puede negociarse con criterios comerciales sino un mito, un símbolo de una victoria mexicana, de una confirmación de su nacionalidad, de la respetabilidad de su patria.

Al correr de los años y en el vértice de una colección de crisis que se abatió sobre México en los últimos años del régimen encabezado por Luis Echeverría, por factores viejos, incrementados ante la ausencia de soluciones, México volvió a ser noticia petrolera de primera magnitud en un mundo abrumado por el alza de los precios del combustible clave en la vida moderna. En Tabasco y Chiapas primero; en Tamaulipas y Coahuila y, otra vez, en el norte de Veracruz, se descubrían yacimientos inmensos de petróleo y de gas. México, tan cerca de los Estados Unidos, la potencia más urgente por su abrumadora demanda actual y la obligada previsión del futuro, estaba, prácticamente, sobre un océano petrolero. "Promesa de riquezas y bienandanzas para los mexicanos, ¿Amenaza del poderoso vecino, tan difícilmente resignado a no tomar, por las buenas o por las malas, ese petróleo tan al alcance de su mano?"

Este dilema se localiza en el fondo de todas las opiniones y todas las preocupaciones de los mexicanos ante la cuestión del petróleo. Esta desconfianza de un juego simple y la negociación respetuosa

entre dos países de tan diferentes y contrastadas características y de recursos tan dispares, desconfianza, por otra parte, inevitable entre los mexicanos que recuerdan sus lecciones de la historia de su país, inspira argumentos y réplicas; optimismos y alarmas por este viejo personaje del México de este siglo, personaje hoy robustecido hasta incluir el nombre del país en todas las previsiones que el mundo de nuestros días se hace sobre el petróleo; sobre la OPEP, sobre el manejo que México pueda decidir sobre su petróleo. Todo parece girar, hoy, en torno al petróleo y, en conclusión, en torno a México.

ESA constante tiene, como puede suponerse, múltiples versiones. Contrastando con la actitud amistosa, humilde, de medio tono en que el Presidente Carter habló durante la visita de febrero a la semi-destruida capital mexicana, víctima de un proceso de transformación que desespera a su docena de millones de habitantes, no pocos funcionarios de Washington hablan, un día sí y otro también, de que los yacimientos petroleros de su vecino deben considerarse "reserva nacional" de los Estados Unidos y de que, si México no lo comprende así, peor para México y sus jactanciosos funcionarios —alusión al comentario generalizado en los periodistas yanquis y en los correspondientes extranjeros de que el Presidente López Portillo "regañó" a su huésped James Carter, cosa injusta y falsa, desde luego, pues el gobernante mexicano, como vocero de la opinión mayoritaria de su país recalcó, simple, directa, pero cortésmente, que el petróleo mexicano sería manejado con un punto de vista no sólo prioritario, sino único: el interés del país que gobierna.

La dificultad con la cual los yanquis tropiezan una y otra vez para entender ese punto de vista de México llega a ser compañero de todo el vaivén del péndulo. Desde las frases diplomáticas y las actitudes que prefieren convencer a imponer, hasta la declaración de un miembro del gabinete de Carter, en el sentido de que si la crisis petrolera llegara a poner en peligro la seguridad de los Estados Unidos, este país emplearía todos sus recursos financieros y castrenses para obtener el combustible extranjero que necesitaran.

En cambio, en el interior de México se acentúa la presión nacionalista para evitar estas dos amenazas que se consideran aterrizantes: la exportación exhaustiva de petróleo y gas hasta el extremo de agotar, lo más rápidamente posible, los yacimientos y su concomitante, esto es, la inflación desorbitada e incontrolable que produciría en la debilucho y enfermiza economía mexicana un súbito diluvio de divisas extranjeras en ritmo y volumen que sobrepase la

capacidad de planeación y sano aprovechamiento de ese diluvio de dólares. Otro factor al que los mexicanos preocupados por el futuro inmediato de su país miran con inocultable rechazo, es el de que en la organización económica actual y la vigorización del poderío del sector oligárquico, cuya capacidad de presión invade esferas antes inaccesibles como las de política general, causarían, fatalmente, un rápido y descomunal incremento en las grandes fortunas acumuladas en pocas manos y ahondarían las carencias y angustias de los sectores mayoritarios. Esto es, se haría más ricos a los ricos y más pobres a los pobres.

Bien puede decirse que sí, ciertamente, se especula con ciertas prevenciones lo que Carter presionará en la segunda reunión, convocada en principio para Miami a fines de mayo o principios de junio entre los Presidentes Carter y López Portillo, se robustece la confianza en que López Portillo, seguro del apoyo masivo que recibe por una defensa tenaz de los intereses mexicanos en estas difíciles negociaciones pues, hasta ahora, no sólo los sectores tradicionalmente nacionalistas, sino también los núcleos considerados, por lo general, como simpatizantes de Washington y del "american way of life", han expresado y reiterado su satisfacción por la actitud asumida por el gobernante mexicano.

De un examen, aunque sea superficial, del panorama mexicano en estos días de las negociaciones petroleras, parece desprenderse la convicción de que México se prepara para imponer su criterio en el manejo de sus combustibles, cuyos puntos principales pueden concretarse así:

- a) Asegurar primero la satisfacción de la demanda interna y garantizar también los incrementos de esa demanda no sólo por el aumento, digamos normal, sino por el extraordinario impulso de la aplicación de un programa bien formulado de industrialización.
- b) Dosificar la exportación con prudencia, no sólo para garantizar las futuras disponibilidades dentro de una curva optimista de desarrollo, sino para no provocar impulsos inflacionarios que anularían toda esperanza de mejoramiento en los niveles de vida de los sectores mayoritarios de la población.
- c) No sabotear la tarea de la Organización de Productores y Exportadores de Petróleo, aunque se mantenga la idea de no ingresar a esa organización y obtener por su gas y su petróleo los precios de mercado internacional, revisables para actualizarlos en periodos breves. Esto incluye, naturalmente, la

negativa a suscribir compromisos a largo plazo cuando la dinámica del mercado habla de constantes aumentos en los precios.

- d) La división, hasta hoy no alterada, de aprovechar los ingresos por exportación de combustibles en un amplio plan nacional de empleo; en luchar por la autosuficiencia alimenticia del país y el mejoramiento, en cantidad y calidad de la educación pública en todos sus niveles.

Si todo esto se logra tal y como los planificadores mexicanos se lo proponen, el petróleo, esta vez, podrá ser el instrumento eficaz de la solución de muchos problemas viejos y nuevos que sufre México. Pero no podemos anticipar seguridad alguna respecto al espléndido proyecto del manejo del petróleo y el uso de sus lucros pues el país, cuando menos en sectores de opinión bien calificada, que la estructura económica impedirá, de una o de otra manera, la aplicación de ese proyecto de manejo con absoluta independencia, esto es, sin tener que hacer concesiones directas o indirectas al vecino poderoso, cuyos resortes de presión sobre el gobierno y la economía mexicana son muy fuertes o que algunas desviaciones de la aplicación de ese proyecto robustezcan económica y, por lo tanto, políticamente, a esa oligarquía mexicana, tímida y anémica al triunfo del pueblo en armas —alrededor de 1920— que ha crecido y vigorizado más allá de toda predicción, tanto por actitudes conciliadoras o francamente protectoras de los gobiernos herederos del triunfo revolucionario, como con su cada día más notoria y firme alianza con grandes inversionistas extranjeros y, en forma principal, con los norteamericanos.

Por último, en torno a las negociaciones México-Norteamericanas se forman y mueven intereses de otros países de lo que se auto-denomina "Mundo libre". Francia contrata más petróleo y está dispuesta a ampliar sus pedidos; Japón obtiene también convenios favorables donde, por lo menos, los altos costos del transporte de puertos mexicanos a los japoneses son compensados, como parte del precio, por contribución tecnológica, según se informó después del viaje del Presidente López Portillo a ese país. Sin embargo, un día se enteraron, no sin sorpresa, los lectores de diarios y televidentes que se planeaba una operación triangular para enviar a Estados Unidos determinada cantidad de crudo que éste, a su vez, negociaría con Japón. Durante dos meses no volvió a hacerse pública la frustración o rechazo de ese proyecto pero, dos años antes, se había hablado de otro convenio similar por medio del cual Cuba recibiría de Mé-

xico el petróleo que hoy le envía la Unión Soviética mientras esta última surtiría a países europeos el petróleo contratado con México. A pesar de que este arreglo triangular parecía más fácil y conveniente de realizar, se dio por frustrado casi desde su planteamiento. En estos últimos días oficialmente se desmintió la operación triangular en Japón y Estados Unidos.

En las últimas semanas se dio la información de que los agentes de Pemex habían comprometido en ventas más crudo del que, por ahora, puede producir. Al día siguiente, una información de esa empresa nacional desmintió rotundamente el rumor que, se supone, y esto no lo dijo Pemex, forma parte del alud de presiones contradictorias que el país sufre en estos tiempos, en relación con su capacidad petrolera, cuya realidad se da a conocer en este mismo número, con las cifras oficiales sobre producción actual, ritmo de incremento; sus reservas probadas; las probables y las posibles.

Cuarenta y un años después de aquel conflicto obrero patronal resuelto en favor de los trabajadores y que provocó, por la absurda rebelión de las compañías petroleras, el decreto de expropiación dictado por el Presidente Lázaro Cárdenas, el petróleo vuelve a ser noticia asociada a México, ahora en proporción mayor que nunca antes.

Y como hace más de cuatro décadas, la cuestión petrolera vuelve a adquirir para los mexicanos un aliento que rebasa las consideraciones y cálculos de los economistas; las polémicas sobre cuál ha de ser el mejor empleo de los recursos originados por la exportación de gas y de crudo y todo cálculo de beneficio comercial. Para el México de hoy, como para el de 1938, el petróleo y su manejo vienen a ser como definidores de soberanía e independencia o imposibilidad de sacudir las presiones de la gran potencia vecina.

En el conflictivo país en que vivimos, en proceso de un crecimiento inarticulado e injusto, pendientes aún muchos de los viejos problemas que la Revolución triunfante no pudo resolver satisfactoriamente mientras se mantenía viva la inspiración de justicia social, que la llevó adelante antes de que la conciliación nacional y la larga permanencia en el poder de un mismo grupo (heredero pero ya no protagonista de la victoria revolucionaria) olvidara o pospusiera compromisos de su origen ante la ilusión industrializadora, que requiere inversiones muy fuertes, las opiniones sobre el manejo del petróleo definen, por sí mismas, muchas de las variadas corrientes de opinión. Sin embargo, esta vez, como ya sucedió cuando la expropiación, el criterio nacionalista parece atenuar las diferencias. Si, como se espera, el Presidente López Portillo logra aplicar, sin desviaciones ni concesiones, el programa expuesto públicamente, tanto a sus gobernados como al Presidente Carter y al Presidente Giscard D'Estaing, no sólo contará con el férreo apoyo interior que le ha

faltado en otros capítulos de su política, sino que se le reconocerá como el continuador más afortunado de la política del Expropiador, Lázaro Cárdenas. México habrá encontrado, en él uso adecuado y soberano de sus recursos naturales, el instrumento de su liberación económica y política.

MEXICO Y SU PETROLEO

Por Jorge DIAZ SERRANO*

Reservas

LA evaluación de las cifras de las reservas rinden trascendente conocimiento del subsuelo petrolero de México, y del profundo significado de ellas para el progreso de nuestro país.

Actualmente son 4 las áreas geográficas, que al desarrollarse, inciden sobre la magnitud de las reservas probadas y probables y en la producción de hidrocarburos: Reforma en Chiapas y Tabasco, la Sonda de Campeche, Chicontepec en Veracruz y Sabinas en Coahuila.

Reforma, cerca de Villahermosa, entre la Sierra de Chiapas y el Golfo de México, se extiende en una superficie de 7 000 kilómetros cuadrados. Constituye la primera área geográfica importante, recientemente descubierta, que hemos puesto en desarrollo.

En los grandes campos petroleros del mundo los desarrollos son generalmente aislados, pues median distancias considerables entre las diversas estructuras. En Reforma, por un accidente natural las estructuras están una junto a la otra; muchas de ellas constituyen partes de un gran complejo, con continuidad real.

La mayor parte de estas estructuras son en sí mismas más importantes, lo que hace de esta región un desarrollo petrolero de gran magnitud a nivel mundial. Para determinar su potencialidad se necesitará estudiarla en toda su extensión y detalle, lo que requerirá mucho trabajo y esfuerzo.

Especialmente en el norte y el oeste de esta región, se ha descubierto también la presencia de domos salinos, alrededor de los cuales se encuentran varios de los desarrollos más grandes de la zona. El complejo Bermúdez es un buen ejemplo de lo anterior. Aparentemente estas intrusiones salinas han fomentado la concentración de grandes volúmenes de hidrocarburos; y su presencia puede contribuir al éxito en la búsqueda de más yacimientos.

* Fragmentos del Informe rendido por el Director de Petróleos Mexicanos el 18 de marzo del presente año para recordar la Expropiación de las Empresas Petroleras Extranjeras, suceso que tuvo lugar en la misma fecha de 1938.

El desarrollo petrolero de Reforma está limitado al sur por las estribaciones de la Sierra de Chiapas. Sin embargo, los trabajos exploratorios efectuados en esta provincia, en la región de Tuxtla Gutiérrez y en el área de Lacantún, en los límites con Guatemala, han aportado información que permite establecer la presunción de importantes posibilidades petrolíferas.

Hasta la fecha, se han determinado más de 100 estructuras en el área de Reforma, de las cuales 19 están en producción; algunas se encuentran en proceso de desarrollo y tres se clasifican como gigantes: Cactus, Cunduacán y Samaria. Las estructuras más recientes, probadas en los últimos años, tienden o comportarse en forma semejante a los campos más conocidos.

En general, podemos afirmar que el área de Reforma continuará creciendo durante un plazo largo, y estamos seguros de que tardaremos aún más en fijar los límites del área petrolera de Chiapas-Tabasco, en su totalidad.

La segunda área principal, la Sonda de Campeche, es similar a Reforma, puesto que su extensión es de 8 000 kilómetros cuadrados, pero cuenta con una serie de características peculiares. El conocimiento de esta región se inició con el pozo marino Chac I, el cual se perforó en lo que parecía ser la parte superior del yacimiento, determinada con los primeros datos de geofísica obtenidos en el Mar de Campeche.

Trabajos geofísicos adicionales y la perforación de pozos cercanos, en Akal y Nohoch, determinaron la existencia de un yacimiento de gran tamaño, con espesores de más de mil metros de roca impregnada con aceite. Para tener idea de lo que ello significa hasta mencionar que, en general, 100 metros, como sucede en el Mar del Norte, son considerados ya un buen espesor.

En este año se descubrieron en la misma área las extensiones Maloob y Abkatún, a 25 kilómetros al noreste y a 20 kilómetros al sureste de los campos anteriores, respectivamente.

La información disponible indica que este complejo que hemos denominado Cantarel, tiene 700 kilómetros cuadrados. Esta cifra comparada con los 109 kilómetros del campo de Poza Rica, y con los 357 kilómetros cuadrados ya desarrollados en todo Reforma, hace prever que se alcanzará una producción de crudo superior a la que se tiene actualmente en el área cretácica, de más de 1 millón de barriles diarios; ya que la formación productora tiene características semejantes.

Los datos aportados por pozos que se perforaron durante los dos últimos años indican que este complejo, situado a 70 kilómetros al norte de la costa de Ciudad del Carmen, es de gran importancia a nivel mundial. La mayor parte del mismo se encuentra bajo tiran-

tes de agua de 35 a 75 metros, por lo que su desarrollo será considerablemente más económico que los yacimientos petroleros del Mar del Norte, que están colocados bajo tirantes de agua más profundos y alejados de la costa.

Hasta hace 2 meses se suponía que los yacimientos marinos de la Sonda de Campeche eran de aceite pesado y con un contenido de azufre mayor, que el de Reforma, cuya mezcla se exporta con características parecidas al del valioso árabe ligero. Las muestras obtenidas del Chac y otros pozos eran de esta calidad pesada; pero ahora el petróleo de Abkatún resultó de aceite ligero con bajo contenido de azufre.

Abkatún ha resultado ser el primer pozo marino productor de aceite ligero de 33° API, con 1.5% de azufre y una producción de 5 mil barriles diarios, por lo que esperamos que el desarrollo de la zona contenga importantes volúmenes de ambas calidades de aceite.

Sentimos que la Sonda de Campeche será relevante dentro de las grandes posibilidades del país, y que dada su dimensión, según los conocimientos que ya se tienen del área, la señalan como una de las regiones más importantes en la historia del petróleo mundial.

Conviene, además señalar, que el nuevo enfoque para la evaluación de los recursos petroleros indujo al actual gobierno a estudiar en forma integral el potencial petrolero de la costa de Veracruz de la vieja región de Tampico-Misantla.

Los nuevos conceptos en la exploración y explotación petrolera permitieron delimitar el gran yacimiento de Chicontepec, en la planicie costera del Golfo de México, en el frente de la Sierra Madre Oriental. Esta área es la tercera en importancia, y significa sustanciales incrementos en las reservas probadas.

La presencia de hidrocarburos se descubrió con la información recogida a través de varios años, durante la perforación de más de 1 200 pozos, que tuvieron como objetivo la explotación de otros yacimientos más profundos. Se suponía entonces, con base en la tecnología disponible, que la explotación del área no era redituable, por estimarse que se trataba de depósitos lenticulares de reducido volumen.

El análisis y evaluación de los trabajos desarrollados con anterioridad, y la reinterpretación geológica, permitieron definir con precisión los límites de un paleocanal dentro de la cuenca, cuya superficie alcanza 3 300 kilómetros cuadrados. Estos trabajos pusieron de manifiesto la continuidad en la acumulación de hidrocarburos, confirmada con la perforación estratégica de nuevos pozos y la rehabilitación de otros existentes, pero determinados ahora a la profun-

didad del yacimiento. A la fecha se cuentan con 433 pozos que resultaron productores.

La nueva información llevó a descubrir la existencia de un paleocanal, o cañón antiguo de 123 kilómetros de longitud y ancho promedio de 25 kilómetros, con sedimentos arcillo-arenosos del periodo eoceno; en los que se acumuló una gran cantidad de hidrocarburos. La profundidad promedio del yacimiento es de 1 800 metros y se considera que es una de las mayores acumulaciones en el hemisferio occidental. El volumen acumulado que puede extraerse, es de 17 640 millones de barriles.

La infraestructura petrolera existente en la zona, permite conducir, en cualquier momento, la producción inicial del yacimiento a las instalaciones del sistema.

Lo más interesante de este proyecto, es que su ejecución puede programarse cronológicamente con el crecimiento de la industria nacional abastecedora de Petróleos Mexicanos.

La cuarta región importante es la cuenca de Sabinas, cuyo centro geográfico, es la ciudad de Monclova. Tiene 40 mil kilómetros cuadrados de extensión y se han determinado hasta ahora 65 estructuras, de las que 33 tienen más de 30 kilómetros de longitud en su eje mayor y una columna sedimentaria de gran importancia.

Los resultados obtenidos durante 1978 confirman el alto potencial de gas de área, con un promedio de producción por pozo de 8 millones de pies cúbicos diarios, muy superior al millón obtenido de los pozos del área de Reynosa. Lo anterior permite esperar la obtención de grandes volúmenes de gas, de significativo interés para el futuro del área industrial del norte de la República Mexicana.

Además de la búsqueda de nuevos yacimientos en estas 4 áreas principales, se continúa la explotación en regiones tradicionales y la exploración en otras provincias geológicas distribuidas en 26 entidades federativas en todo el territorio nacional.

En Chihuahua y Durango, por ejemplo, se busca la continuidad de las características petroleras localizadas en la cuenca gasífera del Golfo Mesozoico de Sabinas.

En Sonora, Baja California Norte y Sur, se efectúan trabajos exploratorios, tanto terrestres como marinos, que incluyen la perforación de pozos, con el objetivo de encontrar adecuadas condiciones geológicas para el atrapamiento de hidrocarburos, ya localizados en el área de Guerrero Negro, B. C.

En la parte central de la República, se continúa la exploración geológica y geofísica y la perforación de pozos estratigráficos en las provincias de la Plataforma de Valles, S. L. P. y Cuenca Central, en busca de condiciones favorables para la generación y acumulación de hidrocarburos en rocas mesozoicas y paleozoicas.

En Jalisco, Colima y Michoacán se delimitó una cuenca de 47 200 kilómetros cuadrados, con grandes espesores de sedimentos, y estructuras con manifestaciones superficiales de hidrocarburos que pueden ser significativas. Se está perforando el pozo Jalisco I, que proporcionará información necesaria para evaluar el potencial petrolífero regional.

En la plataforma continental del Pacífico, frente a las costas de Sinaloa, Nayarit, Oaxaca y Chiapas, se efectuaron trabajos exploratorios que indican la existencia de formaciones sedimentarias, cuyo potencial petrolífero deberá ser probado con la perforación exploratoria.

Como resultado de estas actividades, *las reservas probadas de hidrocarburos al 31 de diciembre de 1978 fueron de 40 194 millones de barriles, las probables de 44 162 millones y las reservas potenciales, que incluyen las dos anteriores, de 200 mil millones de barriles.*

Al inicio de la presente administración contábamos con 6 338 millones de barriles de reservas probadas; con esta cifra México ocupaba el vigésimocuarto lugar entre los países productores de petróleo. Al introducir una reinterpretación, nuestras reservas se incrementaron a 11 200 millones de barriles a diciembre de 1976; entonces México subió al décimo octavo lugar. Al intensificar las actividades exploratorias, se alcanzaron a julio de 1978 un total de 20 240 millones de barriles de reservas probadas, colocando a nuestro país en el décimo tercer lugar por su potencial petrolero.

Las reservas probadas, al 31 de diciembre último, sitúan a México en el sexto lugar mundial, sólo superado por la Unión Soviética, Arabia Saudita, Irán, Kuwait y los Estados Unidos de América.

Todo lo anterior demuestra la importancia de las reservas petroleras con que cuenta México. Al mismo tiempo, el grado de desarrollo, integración y diversificación de nuestra industria petrolera, que cuenta con abundancia de crudo, gas, productos petroleros y petroquímicos, le permitirá al país abrir nuevos caminos de desarrollo y plantear la posibilidad de alternativas de gran trascendencia nacional.

Producción

LA producción de crudo, condensado y líquidos durante el año fue de 485 millones de barriles, con un promedio diario de 1 millón 330 mil barriles. *En diciembre de 1978 alcanzamos 1 millón 505 mil barriles por día.*

La producción media diaria fue superior en 244 mil barriles a la de 1977 o sea, 22.5 por ciento mayor.

El incremento en la producción provino principalmente del área mesozoica de la Zona Sur, que aportó un total de 865 mil barriles diarios en promedio; en otras palabras, la Zona Sur aportó 83 por ciento del total producido; el área de Poza Rica 11 por ciento y la Zona Norte, 6 por ciento.

La producción de gas fue de 934 mil 911 millones de pies cúbicos, con un promedio diario anual de 2 561 millones de pies cúbicos.

Nos complace informar que con el propósito de lograr el máximo aprovechamiento del gas natural, se instalaron 43 nuevas unidades de compresión, con potencial total de 165 mil HP, al ritmo de casi una por semana. Esto permitió aumentar en forma considerable los volúmenes de gas aprovechados, a casi 93 por ciento de la producción total. En breve, el aprovechamiento aumentará a 97 por ciento, lo que nos situará a la altura de los países que tienen la mejor tecnología petrolera.

Al iniciar nuestra operación, la industria quemaba 550 millones de pies cúbicos por día, con una producción de 900 mil barriles diarios y, en este momento en que se produce más de 1 millón 500 mil barriles por día, sólo quemamos 200 de 100 millones de pies cúbicos diarios a fines de este año, lo que será una proporción aceptable.

Refinación

DURANTE 1978, se procesaron en las refinerías del sistema 882 mil barriles diarios de crudo y líquidos, con un total anual de 322 millones de barriles, que representan 5.5 por ciento de aumento con relación a 1977.

Se terminaron importantes obras, prácticamente en todas las refinerías del sistema, consistentes en plantas de proceso y sistemas de apoyo. Destacan las de Minatitlán, Ver., donde se aumentó la capacidad de fraccionamiento de líquidos extraídos del gas de 75 mil a 90 mil barriles por día. En Salamanca se terminó una planta de desintegración catalítica de 40 mil barriles por día. En Ciudad Madero se terminaron una desasfaltadora de 35 mil barriles por día y una hidrodesulfuradora de destilados intermedios de 25 mil barriles por día ambas, con proceso del Instituto Mexicano del Petróleo.

Además de lo anterior, se está terminando la construcción de dos nuevas refinerías: una de ellas en Salina Cruz, para surtir las necesidades de la costa del Pacífico de México; y la segunda en Cadeyeta, que inauguramos el día de hoy, con sistemas de alimentación

y distribución por ductos que reducirá fuertemente el problema de transporte, aliviando los sistemas carreteros y ferroviarios.

La producción de esta refinería cubrirá las necesidades de energéticos de Nuevo León, Coahuila, Chihuahua y en forma parcial, de Tamaulipas y Durango.

Tendrá una capacidad de proceso de 235 mil barriles de crudo por día, lo que significa que será el centro procesador de esta materia, más grande del sistema nacional de refinación. Será una vez y media mayor que la refinería de Tula y casi dos veces y media que la de Azcapotzalco. Comparándola con el promedio de las refinerías a nivel mundial, se considera entre las de mayor capacidad y más moderna tecnología.

De la tecnología total utilizada, que incluye licencias de proceso, ingeniería básica, de detalle y supervisión, la producción nacional fue de 99%. El Instituto Mexicano del Petróleo tuvo una participación importante.

La construcción se llevó a cabo íntegramente por técnicos y trabajadores mexicanos; intervinieron a un mismo tiempo hasta 12 500 operarios, durante las etapas de mayor actividad.

La inversión en esta refinería alcanzó un monto de 9 500 millones de pesos en su primera etapa, y esperamos pronto poner en servicio adiciones hasta por 12 mil millones de pesos. Petróleos Mexicanos obtuvo un ahorro considerable de tiempo y costo, al proyectarla simultáneamente con la de Salina Cruz.

Es de mencionarse que esta refinería comprende, desde su planeación inicial, un sistema completo de procesos para prevenir la contaminación del medio ambiente por afluentes líquidos y gaseosos, coincidente con la preocupación de la empresa en todas las instalaciones nuevas y antiguas del sistema.

Gasoducto troncal

HOY se inaugura la Troncal del Sistema Nacional de Gas, obra de gran trascendencia que permitirá interconectar los sistemas del sureste con el del norte, y asegurar el abastecimiento prácticamente de todas las principales zonas industriales del país.

Su construcción se desarrolló en un tiempo récord de 17 meses, dentro del programa original. La inversión realizada ascendió a 16 mil millones de pesos, de los cuales el 60% se erigió internamente.

Durante su construcción, Petróleos Mexicanos utilizó un total de 1 700 empleados, técnicos y administrativos, distribuidos en 3 superintendencias de zona y 10 residencias de construcción. Los 66 con-

tratistas que participaron en la obra, todos nacionales, emplearon 18 500 trabajadores de la industria de la construcción.

Esta troncal tiene una longitud total de 1 247 kilómetros desde Cactus, a "Los Ramones", Nuevo León. De ellos, 1 102 kilómetros son de 48 pulgadas de diámetro y 145 kilómetros de 42 pulgadas.

Al terminar las pruebas, la capacidad de transporte del gasoducto será de 800 millones de pies cúbicos por día. En el futuro, dependiendo de la demanda, mediante la instalación de estaciones de compresión, podremos aumentar su capacidad a más de 2 mil millones de pies cúbicos por día.

No podemos dejar de mencionar la inapreciable comprensión, y colaboración de los señores gobernadores de los Estados de Chiapas, Tabasco, Veracruz, Tamaulipas y Nuevo León, que, en sus respectivas jurisdicciones, hicieron lo posible para acelerar las gestiones y resolver los problemas encontrados durante la construcción.

Agradecemos, asimismo, las facilidades otorgadas por los pequeños propietarios y ejidatarios para conceder, en los términos de Ley, el derecho de paso del ducto; gracias a ello, en un término de 3 meses y medio, se efectuaron todos los levantamientos topográficos y se liquidaron los daños superficiales a un total de 904 pequeños propietarios y 186 ejidos.

Expresamos también, nuestro reconocimiento a las Secretarías de Patrimonio y Fomento Industrial, Programación y Presupuesto; y Hacienda y Crédito Público, por su amplia colaboración. Deseo hacer mención especial de la Secretaría de la Defensa Nacional, que con gran eficiencia construyó el tramo final a "Los Ramones". Al Instituto Nacional de Antropología e Historia, nuestro agradecimiento por cuidar que el trazo del gasoducto no causara daños, que pudieron haber sido irremediables, a la riqueza arqueológica de la nación.

Finanzas

DURANTE 1978, el organismo generó recursos propios por un total de 113 mil millones de pesos, que representan un incremento de 44% sobre el obtenido en 1977. De los recursos propios, 60 mil millones correspondieron a ventas, en el mercado nacional; 44 mil millones, a exportaciones de crudo y productos; y 9 mil millones a otros ingresos.

Los egresos corrientes ascendieron a 56 mil millones de pesos, dando por resultado un ahorro corriente, antes de pago de impuestos, de 57 mil millones de pesos, de los cuales se destinaron 27 mil millones al pago de impuestos federales, rubro superior en 44% a la

aportación hecha al Gobierno Federal el año anterior. La diferencia, 30 mil millones de pesos, permitió financiar prácticamente la mitad de la inversión, que fue de cerca de 63 mil millones de pesos.

Por consiguiente, el incremento neto de la deuda de la empresa fue de 33 mil millones de pesos. El crédito de la empresa se ha manejado dentro de la política general de deuda del país como instrumento complementario, aprovechando la excelente capacidad de pago de la Institución y el buen crédito de que goza en los mercados internacionales, para la realización de inversiones, es decir, de plantas, instalaciones y demás bienes que aumentan la capacidad productiva de la empresa y del país.

LOS SISTEMAS SOCIO-POLITICOS DE LA SOCIEDAD LATINOAMERICANA Y LA PARTICIPACION JUVENIL

Por Edgar MONTIEL*

I. Elementos económicos estructurales de sustentación del sistema político

AUTORES como Rodolfo Stavenhagen estiman que el "factor de primer orden" para caracterizar a los países en desarrollo es el de ser "sociedades agrarias".¹ La proposición es válida si se recuerda que, históricamente, América Latina ha sido integrada al mercado mundial a través, principalmente, de un conjunto de productos agrícolas (café, azúcar, algodón, bananos, etc.), que han cimentado estructuras productivas "agro-exportadoras", o a veces "agro-minero-exportadoras", que dominan hasta nuestros días el sistema económico nacional.²

Así, es válida la "tipología de las economías exportadoras" sugerida por el Prof. Furtado³ que clasifica América Latina en:

- países exportadores de productos agrícolas de clima templado (Argentina, Uruguay)
- países exportadores de productos agrícolas tropicales (Brasil, Colombia, Ecuador, América Central y el Caribe)
- países exportadores de productos minerales (México, Chile, Perú, Bolivia y Venezuela).

Vemos que las bases económicas del continente están tornadas hacia el exterior, sometidos a la racionalidad de un *crecimiento exó-*

* Edgar Montiel (Perú) Diploma de Estudios Superiores en Desarrollo por la Sorbona, donde también hizo estudios de Filosofía. Para la UNESCO (París) ha realizado investigaciones sobre *Movilización de la Juventud, Desarrollo Endógeno, y Participación Popular y Desarrollo*.

¹ R. Stavenhagen, *Les Classes Sociales dans les Sociétés Agraires*. Editions Anthropos, París, 1969, pp. 9 y ss.

² Sobre este proceso puede verse: A. Gunder Frank, *Capitalismo y Subdesarrollo en América Latina*. Siglo XXI Editores, Argentina, 1974.

³ C. Furtado, *Breve Historia Económica de América Latina*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1972, pp. 33 y ss.

geno, es decir, supeditados a una expansión alentada o desalentada desde el extranjero, según las inestabilidades de los precios internacionales de las materias primas.

La existencia de una economía nacional sustentada principalmente en estructuras exportadoras va a incentivar un estilo de crecimiento (no de desarrollo) por "enclaves", donde los sectores prioritarios serán aquellos implantados en relación a la exportación, y ubicados sólo en determinadas zonas geográficas: esos denominados "complejos agroindustriales", o "concentraciones mineras", o "parques industriales" van a expandirse en forma concéntrica, generando una periferia marginal.

Este orden de cosas va a componer la *racionalidad productiva* del país, que va a traducirse en un cierto número de marcadas consecuencias sociales y políticas. Sólo esa racionalidad productiva puede explicar el perfil y las orientaciones de un sistema político. Entre otras "traducciones" socio-políticas de ese orden productivo, podemos anotar:

- a) del hecho de supeditarse la producción nacional a los fluctuantes mercados internacionales, las fuerzas productivas no se desarrollarán plenamente, y por tanto el desarrollo (cualitativo y cuantitativo) de las clases sociales internas no se realizará con la misma fuerza como se da en un desarrollo económico independiente (se observa, por ejemplo, la existencia de una endeble burguesía nacional, de un incipiente proletariado, etc.)
- b) La estructura exportadora va a dar origen a élites de propietarios, conocidos como "oligarquía", que van a dominar todas las instancias principales de decisión del sistema económico nacional. La oligarquía, en su acepción moderna, es entendida como núcleos de poder, de origen agrario o minero, que dominan bajo formas conservadoras (no dinámicas) las instancias económicas y políticas de un país.⁴
- c) Estas oligarquías tienen intereses y estructuras organizativas (tales como las llamadas "sociedades nacionales agrarias") que guardan una gran concertación, son cuasi monolíticas. No tienen frente a ellas ningún elemento adverso que actúe como contrapoder (en raras excepciones, la Fuerza Armada); se conducen bajo una concepción tradicional del poder político, que a nivel social se traduce en un inmovilismo social.

⁴ Sobre la noción de "oligarquía" puede verse el debate entre Jorge Bravo Bresani, Jean Piel, Henry Favre y François Bourricaud, en *La Oligarquía en el Perú. Tres Ensayos y una Polémica*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos IEP, 1969, 231 pp.

- d) La conducta política de estas oligarquías se sustenta en el "principio" de la autoridad imperativa del Estado (sea constitucional o de facto). La gestión gubernamental no se realiza bajo una *concertación nacional*, sino según modalidades de un *imperium* de gobierno.⁵ Tendencialmente no recurre a la negociación con sus concurrentes sociales sino a la autoridad del Estado. El Estado-Nación se encuentra en una condición embrionaria, y en algunos países es inexistente.
- e) Estas oligarquías están ligadas orgánicamente a la metrópoli hemisférica; y, según sus compromisos con los consorcios compradores de materias primas, o el ritmo de inversiones de la metrópoli, las oligarquías gobernarán en el marco de resguardo de esos intereses. No existe, pues, el margen necesario de autonomía política que les permita poner en marcha proyectos políticos independientes. En algunos casos habrá "administración del poder" pero no "gobierno nacional".

Este conjunto de elementos económicos y sociológicos nos indican que en la típica sociedad legal latinoamericana no existe (estructuralmente) un sistema institucionalizado para la participación social. Las estructuras económicas y políticas no tienen la plasticidad para dar paso a instancias de consultación social, de participación popular, de concertación nacional.

Las élites de poder económico y su sistema político oligárquico crean *obstáculos estructurales* para la participación de la población. Luego todo proyecto global de participación (sean de la juventud, de la mujer, de los trabajadores, etc.) pasa por una modificación estructural de ese orden económico y político.

Peró, la contradicción se hace todavía más flagrante. América Latina no es sólo "sociedad agraria" por sus estructuras agro-exportadoras, sino también porque es un continente con una tradición histórica milenaria en actividades agrícolas. Su cultura agrícola es ancestral y se mantiene activa hasta nuestros días.

Así en las zonas agrícolas de los países andinos se observa cotidianamente prácticas participatorias como:

- el "*ayni*": sistema de trabajo colectivo y de reciprocidad, mediante el cual una persona (o familia) se beneficia de la cooperación de un grupo de personas para ayudarlo a reali-

⁵ Del Perú, que hasta 1968 tuvo un sistema-oligárquico-tipo, F. Bourricaud señala que "le Pérou n'est pas 'gouverné', ni peut-être 'gouvernable'; le gouvernement y est beaucoup plus de la forme de l'*imperium*, et du pur commandement. . ." en *Pouvoir et Société dans le Pérou Contemporain*. Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques. Paris, 1967, p. 6.

zar tareas agrícolas esforzadas, como el recogido de una cosecha, la ampliación de un sembrío, etc.

- *la "minka"*: especie de fiesta de trabajo comunal. Con participación más numerosa que en el "ayni". Se organiza a través del ofrecimiento de servicios en trabajo a cambio de la degustación festiva de alimentos y bebidas espirituosas. Se organiza para la construcción de casas, de establos, etc.
- *la "mita"*: institución de trabajo en equipo, que se moviliza periódicamente, y por turnos, para la realización de grandes tareas al servicio global de la comunidad, por ejemplo de la construcción de una escuela, de un canal de irrigación, de un puente, de un salón comunal, etc.

Así como éstas, existen en el continente otras conductas comunitarias.⁹ Es más, existe toda una organización social cooperativa estructurada a partir de las necesidades de la explotación agrícola. Así, se han organizado históricamente "comunidades campesinas" para abordar el trabajo colectivo de las tierras, existe un comunitarismo en la distribución de los beneficios, la participación en las decisiones; en fin, eso que José Carlos Mariátegui llamó el "socialismo comunitario". Hay pues una tradición participatoria fundada sobre bases materiales.

El antagonismo se hace patente: las sociedades originarias son sociedades participatorias, las "sociedades legales" son sociedades elitistas, excluyentes. La sociedad tradicional se opone a la sociedad civil. No se trata de un "dualismo" de dos sociedades (una moderna y otra conservadora) sino de una hegemonía de la sociedad oligárquica sobre la sociedad comunal.

A guisa de conclusión, se puede constatar que los pueblos latinoamericanos tienen una tradición participatoria, y por tanto se puede estimar que tienen una alta calidad de intervención social para poner en marcha proyectos nacionales de desarrollo, en el que tengan un lugar relevante la justicia económica y social, la autogestión, la participación integral.

II. *Los sistemas políticos frente a la participación juvenil*

LA existencia de la participación juvenil en la vida nacional es indesligable de las posibilidades que ofrece un sistema político determinado.

Es difícil —casi imposible— que exista una participación popular en medio de un clima social imperativo. *No existen islas de parti-*

participación juvenil en medio de un océano de avasallamiento social, y donde hay tantos tiburones custodios del orden imperante. . .

En el escenario del subdesarrollo, la participación (tal como nosotros la definimos) se torna imposible en medio de las condiciones paupérrimas de vida de la población, de la desocupación, de la insalubridad, de la desnutrición, del analfabetismo, de la falta de respeto a los elementales derechos del hombre. Al constatar estas miserias no pretendemos subestimar que se pueda afrontarlas gradualmente, pero sin olvidar la naturaleza estructural de los problemas, y la necesidad de movilizar globamente nuestros esfuerzos.

En la sociedad la juventud no es un sector privilegiado de participación social. En general, si no hay políticas de participación para los otros sectores sociales (obreros, campesinos, mujeres, profesionales, etc.) tampoco habrá para los jóvenes. Puede haber algunas inflexiones de voz; es el caso de algunos gobiernos que tienen instituciones para la juventud: una "Secretaría de Estado para la Juventud", un "Instituto de Deportes, Recreación y Juventud", un "Centro de Juventud y Asistencia Social", una "Fundación para la Juventud y los Menores Irregulares" (!?). El hecho que existan estas instituciones no quiere decir que haya una participación juvenil. Algunas son parte del decorado estatal.

Hay otros casos de Estados altamente institucionalizados, donde, además de los organismos oficiales que vehiculizan una política para la juventud, existen medios relativamente independientes (como una Federación de Estudiantes) para una intervención autónoma de la juventud en los asuntos nacionales. En este caso existirán los márgenes de "autonomía social" para que los jóvenes se pronuncien.

Existen otras circunstancias —las menos— donde se ponen en marcha proyectos nacionales, donde el desarrollo es concebido como un proceso de cambio estructural global. En estos casos se crean canales de intervención de la juventud (o se da una nueva calidad a las ya existentes). Aquí, la participación, además de ser considerada como el principal móvil social del proyecto nacional,⁶ encontrará en los jóvenes el soporte necesario, de choque, para las tareas más urgentes que requiera el desarrollo (así lo demuestra la experiencia histórica).

⁶ Sobre las posiciones de la población campesina e indígena en torno a tópicos como el "desarrollo participativo", la "sociedad nacional", el "desarrollo rural", véase *Le Réveil Indien en Amérique Latine*; Textos reunidos por Yves Materne. Editions du CERF. Paris, 1976, 140 pp.

⁷ O. Sunkel, P. Paz, "El desarrollo como un proceso de cambio estructural global", en *El Subdesarrollo Latinoamericano y la Teoría del Desarrollo*. Instituto Latinoamericano de Planificación Económica y Social, ILPES; Siglo XXI Editores. México, 1976, pp. 34 y ss.

Puesto que hay una *relación causal* entre sistema político y participación, entre voluntad política y posibilidad de intervención social, veamos, *grosso modo*, cuáles son los sistemas políticos reinantes en el continente, y su actitud frente a la participación juvenil. Daremos algunos elementos indicativos; ciertamente que estos sistemas no son permanentes, sino que varían según las coyunturas propias a cada país:

1) *Sistemas políticos cerrados a la participación juvenil*

SISTEMA en formación, con instituciones políticas deficientes; casi no cuentan con una tradición institucional. Con la excepción del régimen chileno actual, el resto no tiene Estados completamente estructurados. Recurren sistemáticamente a la cohesión de las fuerzas sociales que no están incluidas en la coalición dominante.

Strictu sensu, no hay un "gobierno nacional" sino un "imperi-um" de poder. El *Estado-Nación* está en formación. Tienen economías dependientes de la exportación, mono o bi-productoras, y por tanto son altamente vulnerables a la presión extranjera. Por la inexistencia de un margen adecuado de autonomía política, administran el poder sin un "proyecto político nacional".

No cuentan con una Política para la juventud, y a veces ni siquiera con organismos estatales especializados en la juventud y la adolescencia (para tratar cuestiones como "delincuencia juvenil", "rehabilitación de menores", etc.). En ocurrencia esas tareas son dejadas a instituciones privadas, organismos extranjeros, congregaciones religiosas, o a las "fundaciones".

En el marco legislativo no se reconoce una especificidad jurídica del joven. No hay una legislación sistemática y coherente de menores. No hay una reglamentación que pueda normar aspectos como el trabajo de los jóvenes, la formación permanente, etc.

La actitud del Estado frente a la actuación juvenil es de desconfianza. No recurre a la concertación con los núcleos juveniles representativos, para poner en marcha medidas concernientes a la juventud. No sólo es recelosa del activismo juvenil sino que es adversaria activa (con policía y todo) de su participación en los "asuntos nacionales".

Por lo general no hay un reconocimiento legal de la autonomía asociativa de los jóvenes (es el caso de agrupaciones estudiantiles ilegalizadas), y por lo tanto están cerradas las posibilidades de una participación autónoma y creadora de la juventud.

2) *Sistemas políticos con mecanismos obstruidos de participación juvenil*

ESTADOS relativamente cimentados, con cierta tradición constitucional; administrados con elementos de gobierno nacional. Tienen un sistema de organizaciones más o menos completo, pero se caracteriza por un régimen institucional intermitente, y a veces regresivo.

En la conducción del Estado existe cierta noción de modernidad. A nombre de esa concepción modernizante, el sistema político reconoce algunos mecanismos de intervención social: determinados gremios profesionales, federaciones de trabajadores, sindicatos artesanales, etc.

Tolera asociaciones juveniles apolíticas (juventudes religiosas, boy scouts, Imca, etc.) o aquéllas moderadamente politizadas. Las asociaciones juveniles que se encuentren en el paraguas del partido oficialista, o de la oposición semi-tolerada, tendrán algún margen de acción. El Ministerio de Educación tendrá mucha sospecha de las actividades extra-escolares (como los clubes científicos o los "núcleos de interés") por un temor a la politización. Se tratará de cercar el espacio de autonomía universitaria para evitar así su contaminación con los otros cuerpos sociales.

A veces cuentan con una política para la infancia y la juventud que se caracteriza por su espíritu asistencialista. Hay también cierta modernidad en la legislación, que reconoce la singularidad bio-social del menor. Hay una legislación de menores más o menos completa (incluido los famosos "juzgados menores" [!?] que es por lo general inutilizada, o desconocida, que la reduce a ornamento del sistema jurídico.

Por norma general no recurre a la consultación social, aunque a veces se concerta con ciertos sectores sociales para la realización de una política. La juventud no se beneficia de esa concertación (a veces ni siquiera participan del sufragio universal). Es un Estado a hegemonía coercitiva, que apela a la fuerza antes que a la negociación. No alienta una política participatoria en las instancias socio-económicas de la sociedad, y mucho menos para la juventud. Sin embargo se observa una acentuada movilización juvenil en esos países.

3) *Sistemas políticos con mecanismos institucionales de mediación social*

ESTADOS Constitucionales relativamente sólidos, con un juego institucional tendencialmente estable. El sistema político actúa como

regulador de "grandes equilibrios" sociales, nacidos de procesos transformadores (como la revolución agraria mexicana, o experiencias nacionalistas, etc.), que es lo que permite la estabilidad del engranaje institucional.

En el sistema político están comprendidos mecanismos de mediación, de representación y de consulta social. La lucha de las clases sociales no se desborda sistemáticamente (o con poca frecuencia) dado que se manifiesta por los canales institucionales. El sector juvenil es uno de los más indóciles a jugar el juego institucional.

Se gobierna bajo las pautas de un proyecto político nacional, que incluye algunos elementos de la concepción participatoria; que se traduce, a veces, en una planificación nacional donde se atribuye a los jóvenes algunas metas y algunas prerrogativas.

Se reconoce un espacio para la organización autónoma de la juventud. Los organismos juveniles representativos (sean estudiantiles, laborales, culturales o políticos) gozan de un *status* (de reconocimiento), sea legal o de consenso público. Existe una política para la juventud que se vehiculiza a través de una Secretaría de Estado o de un Ministerio.

El poder central alienta ciertas formas de participación, especialmente las modalidades "formales" (diálogos con la juventud), "voluntaristas" ("animación" juvenil) o "integracionistas" (integración del joven a los modelos dominantes de la sociedad).

Sin embargo, en este clima la inteligencia juvenil se despliega, apela a diferentes recursos, se hace sentir, hace tangible una plasticidad participatoria para desarrollar las iniciativas juveniles. Ante eso, el sistema institucional actúa como mediatizador (neutralizador) de la insumisión activa de los jóvenes.

4) Sistemas políticos con participación juvenil abierta por cambios estructurales

SISTEMAS políticos donde se han puesto en marcha procesos de modificación estructural del ordenamiento tradicional. Existe una voluntad política de cambio económico-social que conduce a conquistar una verdadera independencia nacional.

Se gobierna con un proyecto político nacional innovador, que se funda en principios como: el desarrollo concebido como un proceso de cambio estructural global; la participación social como motor del desarrollo; el despliegue de una política económica, que haga contar al Estado con fuentes de acumulación (sean por nacionalizaciones o por medio de Empresas Públicas); el apelamiento a una planificación nacional para orientar la economía estatal, las tenden-

cias de la economía privada, y la vida social.⁸ Existe un modelo alternativo de sociedad al cual se pretende llegar mediante el proceso de cambio.

En estos procesos la participación no es un elemento accesorio, sino el motor social del proyecto, que el gobierno tratará de encuadrarlo como su sostén político y fuente de legitimación social.

Esa participación es pues política del Estado. El conjunto de sectores sociales son invitados a la participación, y entre los convidados, la juventud.

Existe una política (no siempre coherente) para la juventud. Existen notables espacios para una intervención independiente de la juventud, que muchas veces se coteja (y a veces se enfrenta) a la participación promovida por el gobierno. Lo notable es que estos procesos generan una sensible *apertura* hacia diferentes formas de intervención de la juventud: hay un clima propicio para que los jóvenes actúen en política, arte, cultura, ciencia, para que se pronuncien en pro o en contra, para que estén adentro y afuera; En suma, hay una buena dosis para que los jóvenes —según sus opciones políticas— se *auto-realicen*.

En esta clase de procesos existe, por lo general, instituciones oficiales encargadas de reglamentar, crear, orientar, e incentivar la movilización social. En esa perspectiva a los jóvenes se les encarga la realización de ciertas tareas de choque: voluntariado, servicios de construcción, asistencia, etc.

5) *Sistemas políticos con participación juvenil abierta por procesos revolucionarios*

ESTADOS transformados radicalmente en sus fundamentos políticos, económicos y militares. Tienen un sistema de instituciones asentadas en un poder social. El sistema político se encuentra estabilizado (es decir es irreversible) por la existencia de un respaldo popular (organismos de base) y una fuerza militar (ejército popular).

En estos sistemas, la participación popular es una conducta alentada como política del Estado. La intervención social se realiza en todos los planos de la vida nacional; es integral, es global.

Esa participación multifacética sólo es posible por la socialización de los medios de producción, es decir por la *desprivatización de*

⁸ Sobre estos procesos ver: S. Ramos Córdova, Chile: *¿Una Economía de Transición?* Casa de las Américas, Cuba, 1972. C. Franco, *La Revolución Participatoria*. Moza Azul Editores, Lima, 1976. L. Gómez de Souza y L. Ribeiro, *Participación de la Juventud en el Proceso de Desarrollo: Panamá*. Editorial de la Unesco. París, 1975.

las bases materiales de la sociedad. En esta perspectiva socialista, la participación en la sociedad se convierte en una obligación social e ideológica.

En estos procesos la juventud tiene un papel de primer orden en la construcción de la nueva sociedad; y de otro lado puede realizar sus aspiraciones materiales y espirituales. Cuenta con organismos propios de la juventud. Sin embargo existe una sola línea institucional de participación, aquella legitimizada por el Estado y el Partido gubernamental.

Cuba es el único caso en América Latina donde existe un sistema político con una participación social generalizada.

III. *Tendencias de la Participación Juvenil en América Latina* (Comentarios del Cuadro)

El cuadro pretende resumir gráficamente los elementos tendenciales (coincidentes) de los sistemas políticos del continente. A través de una especie de "corte" diacrónico en tres momentos, se pueden establecer hitos que den una idea global y aproximada de la evolución participatoria de América Latina.

Una observación atenta del cuadro nos sugiere las siguientes interpretaciones:

A. *NO LINEAL. NO INMOVILISTA*: Los sistemas políticos latinoamericanos no son inmovilistas, sino dinámicos. Esa evolución no es lineal (no se pasa del sistema 1 al 2 por ej.) sino que discurre movido por los cambios de la coyuntura interna.

Por la falta de solidez de nuestras instituciones, y por la ausencia de un poder popular en los proyectos nacionales, el dinamismo de los sistemas políticos no se traduce en una evolución ascendente sino más bien en una dinámica de avances y retrocesos, que a veces adquieren contornos dramáticos (el caso chileno).

Esa falta de consistencia en los procesos políticos repercuten en todo el engranaje participativo de los jóvenes. Así, se tiene que en una época la juventud tiene instituciones florecientes y un tiempo después esa misma institución es sancionada por la ilegalidad. La inestabilidad institucional es una de las características mayores del movimiento juvenil.

TENDENCIAS GENERALES DE LA PARTICIPACION JUVENIL

<i>Periodo</i>	1960					1970					1978				
<i>Sistema político</i>	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
Argentina		X						X					X		
Brasil				X			X						X		
Bolivia		X							X				X		
Chile			X							X X					
Colombia		X						X						X	
Costa Rica		X						X						X	
Cuba				X						X					X
Ecuador		X							X				X		
El Salvador	X						X					X			
Guatemala	X						X					X			
Haití	X						X					X			
Honduras		X						X						X	
México			X					X						X	
Nicaragua	X						X					X			
Panamá		X							X					X	
Paraguay	X						X					X			
Perú		X							X					X	
República Dominicana	X						X					X			
Uruguay			X				X					X			
Venezuela			X					X						X	
Puerto Rico	X						X					X			

7 8 4 2 0 6 3 6 4 2 7 6 6 1 1

- 1 = Sistemas políticos cerrados a la participación juvenil.
 2 = Sistemas políticos con mecanismos obstruidos de participación juvenil.
 3 = Sistemas políticos con mecanismos institucionales de mediación social.
 4 = Sistemas políticos con participación juvenil abierta por cambios estructurales.
 5 = Sistemas políticos con participación juvenil abierta por procesos revolucionarios.

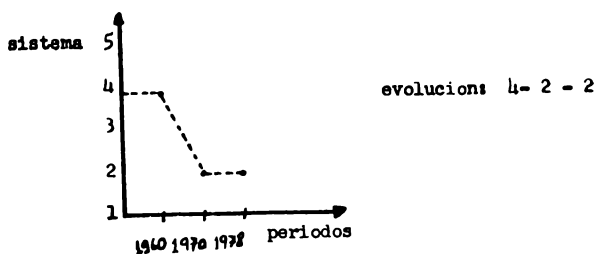
B. *TIPOS DE EVOLUCION*: En el conjunto del sistema latino-americano se pueden distinguir algunas "evoluciones-tipo":

- *BRASIL*: En los inicios de la década del 60 con el gobierno de Joao Goulard se puso en marcha un proceso de reformas socio-económicas, en la que a la población le competía un

cierto rol. Grandes sectores de la juventud brasileña se enriquecieron, se formaron, al calor de esa experiencia nacionalista. Brasil de esa época está clasificado en el sistema 4; en 1970 y 78 en el sistema 2.

En efecto, luego del establecimiento del régimen militar, son declarados ilegales los partidos políticos, los sindicatos, las federaciones estudiantiles, etc. La autonomía juvenil se reduce. Hay movilización juvenil pero no participación tolerada por el poder central. En el momento actual existen algunos mecanismos de intermediación social, y funciona una "oposición-tolerada" en el marco parlamentario.

BRASIL



- **CHILE:** Este país ha sufrido una de las evoluciones más interesantes, y más dramáticas, que haya conocido el continente latinoamericano. En 1960 ubicado en el sistema 3 (junto a México, Venezuela, Uruguay), con un sistema institucional relativamente estable, con clases sociales sólidamente constituidas, con una notable tolerancia para el despliegue del activismo juvenil (es el momento del nacimiento de la extrema izquierda chilena), y de creación de "servicios de voluntarios".*

En 1970, el ascenso popular lleva al gobierno a la coalición "Unidad Popular" con el socialista Salvador Allende a la cabeza. Hay un proceso de profundas transformaciones económicas, sociales y políticas. La participación enérgica de la población (y particularmente de los jóvenes) llega a ser esencial para la "transición pacífica" hacia el socialismo. La

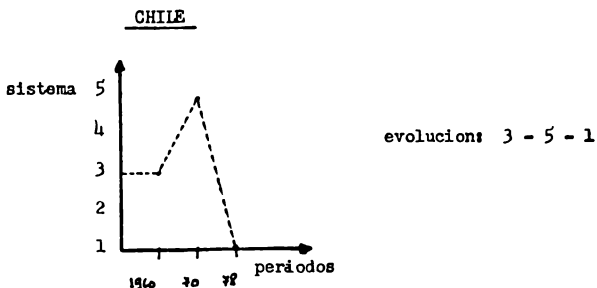
* Katica Cekalovic, monografía sobre "La Oficina Nacional del Servicio Voluntario y la Asociación Chilena de Voluntarios", en *Servicios Prestados por la Juventud*. Naciones Unidas, Nueva York, 1975, pp. 34-39.

población participante no cuenta con medios institucionales ni materiales (por un desacierto de estrategia política del gobierno) para contener a las fuerzas adversarias al proyecto socialista, que embisten con medios políticos y militares (terrorismo incluido).

A pesar de este clima conflictivo se abre paso a un caudal participatorio, que va a intervenir en todas las instancias de la vida social (del comité de barrio a la propiedad social). Los jóvenes trabajadores, campesinos, estudiantes actúan autónomamente (a través de sus instituciones) o concertados con el gobierno. Se crean brigadas de trabajo, de vigilancia, de construcción, círculos de estudios, grupos culturales, etc. Se da forma al "Movimiento Juvenil Chileno" alentado por la Secretaría General de la Juventud, dependiente de la Presidencia de la República.¹⁰

La participación se traduce en corrientes innovadoras en la educación, la ciencia, la cultura, el arte (del arte mural y la "canción protesta" al "teatro de la calle"), animado especialmente por la juventud.

En 1978 Chile aparece en el grupo 1, con un sistema político bloqueado a la participación popular. Después del golpe de estado, la regresión se instala, los partidos son declarados ilegales, los sindicatos clandestinos, los estudiantes puestos bajo control, hombres que desaparecen, y la Asamblea de Naciones Unidas que condenan todo este orden.



¹⁰ Algunos aspectos de la problemática juvenil de ese periodo puede verse en: Arthur Gillete, *Chile: Actividades de la Juventud*. UNESCO, París, 1972, 35 pp., mimeo.

- **CUBA:** En 1959 Cuba puso en marcha un proceso revolucionario que cambió estructuralmente las bases del Estado: las Fuerzas Armadas regulares fueron desmontadas y la burocracia sustituida por otra de diferente contenido social.

La gran conmoción que significaba el ascenso del movimiento revolucionario, que iba de las montañas de la Sierra Maestra al poder, constituía en sí mismo el más importante acto de participación que el pueblo cubano se haya dado en su historia. Cuando la población entiende que "nosotros somos la revolución", la noción clásica de participación se encuentra *disminuida* ante una tal concepción de auto-realización.

La socialización de las bases materiales productivas permite la intervención social en todos los senderos del quehacer nacional. La población participa en las tareas de la transición socialista en todos los frentes, del económico al militar, del político al cultural, etc. La juventud asume grandes empresas: campaña de alfabetización, brigadas de trabajo, columnas juveniles de corte de caña, movimientos de aficionados.

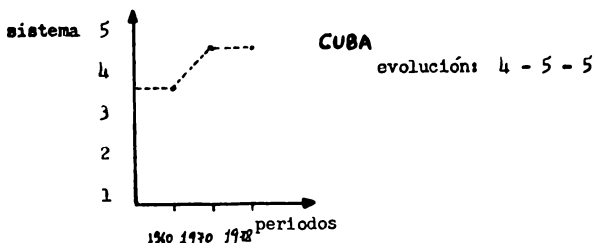
Actualmente la participación juvenil se encuentra institucionalizada a través de organismos representativos, tales como la Federación Estudiantil Universitaria (FEU), la Federación Estudiantil de Enseñanza Media (FEEM), la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), la Unión de Pioneros de Cuba. Existen otros organismos de índole cultural o de trabajo, como el Ejército Juvenil del Trabajo, la Columna Juvenil del Centenario, la Brigada Internacional Julio Antonio Mella, la Brigada de Escritores de los Hermanos Saiz, el Movimiento de la Nueva Trova, entre otros.

Con un poder que toma sus fuentes en la Asamblea Nacional Popular, y una participación multifacética de la población, el proceso revolucionario cubano es irreversible; del mismo modo que la seguridad de la participación juvenil, que está celosamente institucionalizada (en las perspectivas del Gobierno y el Partido Comunista).

Cuba ha dado una dimensión inusitada a una nueva forma de participación: la de enviar contingentes juveniles de cooperación internacional, como Brigadas Médicas en Vietnam, Brigadas de Construcción en Angola, Brigadas Tecnológicas Agrícolas en Mozambique, etc.

Nosotros tuvimos la ocasión de interrogar al propio Fidel Castro sobre la acogida que tenían esos programas en la juventud, y nos afirmó, que su país formaba "profesionales:

médicos, ingenieros, técnicos, dispuestos a servir a la sociedad, sin ningún ánimo lucrativo, preparados a servir en cualquier parte donde la revolución los necesite". Y más adelante nos enfatizó que Cuba forma profesionales "con una educación profundamente internacionalista".¹¹



- **MEXICO:** México presenta un caso muy singular. Su relativa firmeza institucional proviene del hecho que pasó por grandes transformaciones económico-sociales —como la revolución agraria, democrática, de Pancho Villa y Emiliano Zapata, y el de Lázaro Cárdenas— que han hecho de esa sociedad una de aquellas con elementos estructurales de equilibrio, que se traducen en la relativa estabilidad de su sistema político.

En México (como en Venezuela, Costa Rica y Colombia) funcionan con regularidad el Parlamento, partidos, federaciones patronales, sindicatos de trabajadores, asociaciones estudiantiles, movimientos juveniles, etc. Los conflictos sociales se expresan, se canalizan, a través de un engranaje institucional.

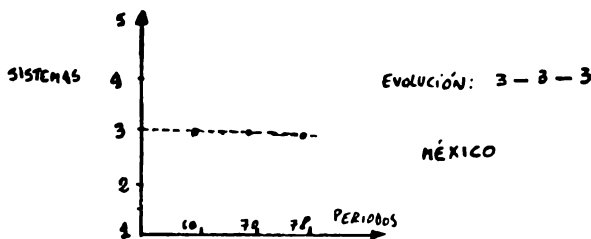
Existe una política para la juventud y la infancia. Se reconoce, dentro del Derecho, una especificidad jurídica del adolescente. Hay un margen de autonomía social, a través del cual se expresan con independencia (que llega a enfrentar al Gobierno), con imaginación, y a veces también con deplorable indiferencia, las masas juveniles.

Decíamos imaginación e indiferencia. En efecto, la ju-

¹¹ Edgar Montiel, *Jóvenes Peruanos en Cuba: Un Diálogo con Fidel*. Revista "Vistazo", No. 34, mayo 1973. Lima, p. 24.

ventud mexicana no aprovecha eficazmente sus posibilidades de desenvolvimiento. Hay una amalgama de sentimientos contradictorios; una encuesta femenina indicaba, por ej., que sólo el 36% está de acuerdo con el voto a los 18 años, mientras que el 40% se pronuncia en contra y al 24% le es indiferente (y los encuestados eran estudiantes). Mientras, esa misma encuesta, indicaba que un 90% se muestra partidario del movimiento estudiantil de 1968; y un 92% se considera partidario de cambios estructurales.¹²

Desde la época de la revolución agraria y el proceso nacionalista de Lázaro Cárdenas, se tienen antecedentes de alguna tolerancia con las proposiciones innovadoras de la juventud. Se recuerda que el maestro Vasconcelos renovó la la infecunda burocracia estatal por calificados jóvenes altruistas. Después se han conocido casos similares, y recientemente esa actitud ha sido asimilada como una "recuperación" de la autenticidad juvenil por el sistema político imperante.



- **PERU:** En los años 60 el Perú está ubicado en el sistema 2. El Sr. Prado, el más poderoso oligarca era a su vez el Presidente de la República. No había una diferenciación entre poder económico y poder político. Así esta última instancia no tenía la autonomía relativa para engendrar un "gobierno nacional". Existe un clima coercitivo, la Federación de Estudiantes del Perú es declarada ilegal; los movimientos juveniles son controlados de cerca. Sin embargo existe una politización intensa de la juventud, especialmente alentada por el ejemplo cubano.

¹² Centro de Estudios de la Juventud, *Y los Padres Algunas Veces se Equivocan*. Encuesta sobre la juventud femenina. México, 1971.

En 1970, Perú está clasificado en el sistema 4 (como Bolivia de Juan José Torres, Ecuador del régimen militar nacionalista, y Torrijos de Panamá), entre los países que han puesto en marcha proyectos nacionales de desarrollo, a través de procesos de cambios.

La doctrina oficial tenía como modelo para el Perú una "democracia social de plena participación". El gobierno juega a fondo con la opción participacionista, constituyendo una experiencia inusitada en el escenario latinoamericano. El proyecto establece un sector de propiedad social, un sector económico público, reforma la educación, reforma la propiedad de los medios de comunicación, crea las comunidades laborales, las empresas de autogestión, entre otras.¹⁸

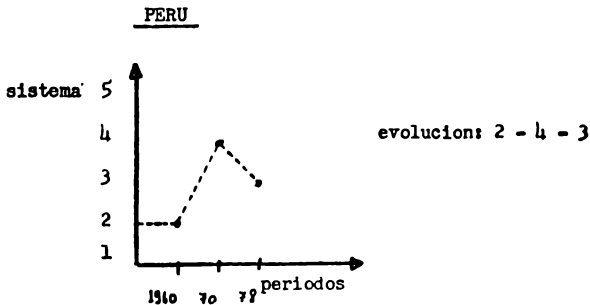
Hay una apertura política, un clima de tolerancia. Los jóvenes tienen un margen significativo de autonomía. Los jóvenes recurren a sus capacidades organizadoras para expresarse. Se crean grupos de trabajo, de estudio, de actividades culturales. Actúan en las universidades, colegios, las barriadas, los sindicatos, el campo, y hasta en los medios de comunicación (es el caso de "Producciones Perú Joven"). Gozando de su independencia, algunas veces los jóvenes actúan concertados con el gobierno, y en otras enérgicamente en contra.

Del lado del gobierno se crean organismos parametrados de participación juvenil, como el "Trabajo Popular Universitario", la "Brigada Nacional de Voluntarios de la Reforma Agraria" entre otras.

Este periodo de apertura participatoria repercute en las potencialidades cualitativas de la juventud, así se tiene que por primera vez en la república peruana, contingentes de jóvenes intelectuales asumen las responsabilidades de las columnas editoriales en los diarios para desplazar a la vieja inteligencia oligárquica. Se gesta un movimiento de jóvenes poetas que alcanza una inhabitual calidad. El fenómeno político origina un activo movimiento de jóvenes científicos sociales. En fin, son consecuencias de un periodo participativo, que merecería un estudio más minucioso.

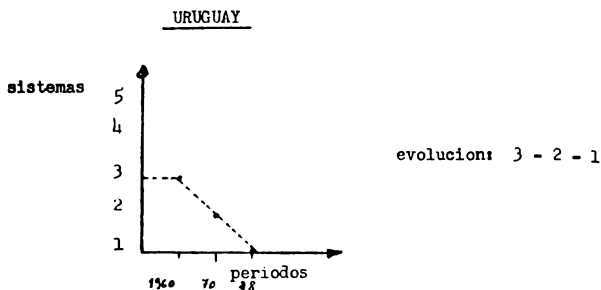
¹⁸ Sobre el proceso peruano, véase: Carlos Delgado, *Testimonios de Lucha*. Ediciones Peisa. Lima 1973. / Carlos Franco, ya citado. / I. Matos Mar, A. Salazar Bondy, J. Cotler, A. Escobar, J. Bravo Bresiani. *Perú Hoy*. Ediciones Siglo XXI. México, 1971. / Aníbal Quijano, *Nacionalismo, Neo-imperialismo y Militarismo en el Perú*. Edic. Periferia. Buenos Aires, 1971, 209 pp. / Edgar Montiel. *Perou, 1968-1975: Un Projet Militaire de Développement? Memoria DEA*, Instituto de Desarrollo, IEDES. Universidad París 1, 1977, 120 pp.

En 1978, el Perú se ubica en el grupo 3. Un cambio de opción política al interior del gobierno, hace que la participación no tenga el mismo rol que en la anterior etapa. Sin embargo, algunos logros se conservan, lo que permite el mantenimiento de ciertos mecanismos de intermediación social.



- **URUGUAY:** Este país presenta un caso típico de degradación de calidad de un sistema político. En 1960 existía como una república "ejemplo" de democracia representativa. Había cierta solidez institucional, con una marcha regular de los partidos, federaciones de trabajadores, estudiantes; con un movimiento juvenil muy dinámico. Esa estabilidad relativa había sido cimentada en el periodo del proceso reformador del Presidente Battles en la década de los años 20.

La dependencia de Uruguay de sus productos de exportación lo hace vulnerable a las presiones extranjeras. En 1970, en medio de una crisis económica, se encuentra inmerso en un proceso de deterioración de sus instituciones: comienzan recortando las libertades, los organismos de mediación social son puestos en retirada; en 1978 la evolución alcanza contornos angustiantes: partidos en la ilegalidad, sindicatos no reconocidos, movimiento juvenil en la clandestinidad; acciones reacciones violentas en medio del clima coercitivo; en fin todo un orden alejadísimo de los ideales de participación social.



- C. *BALANCE POCO OPTIMISTA*: Si contabilizamos tendencialmente la actitud de los sistemas políticos frente a la participación juvenil, tendremos que en 1960 había 15 países donde no existían mecanismos reguladores de la participación de la población en la vida nacional. Y solamente 6 países con índices de participación, sea por mecanismos de mediación o por procesos de cambios sociales.

En 1970 la evolución favorece la participación de las fuerzas sociales. Se tiene solamente 9 países donde no existe un sistema orgánico de intervención social. Más de la mitad del continente —12 repúblicas— viven bajo sistemas que toleran la participación. Tal vez no se trate de los modelos ideales de participación, pero hay un ambiente condescendiente con la intervención social.

Es la época de la experiencia transformadora de la Unidad Popular chilena, que tanta expectativa causó en la juventud latinoamericana; es el periodo del proceso innovador y singular de los militares peruanos conducidos por el General Velasco. Es la efímera experiencia nacionalista de Juan José Torres, y su Asamblea Popular. Es el reformismo de los militares ecuatorianos. Es Panamá con sus reivindicaciones sobre el Canal, apoyado entusiastamente por los estudiantes. Es también el esperado retorno de Perón a la Argentina. Se puede constatar que en los años 70, se vive, tal vez, el momento de mejor calidad participatoria en el continente.

En ese periodo la participación juvenil se hace sentir hasta en el plano internacional. Posiblemente las resoluciones del Congreso Mundial de la Juventud, reunido en conmemoración del XXV aniversario de la ONU, traduce la inquietud de la juven-

tud latinoamericana sobre cruciales problemas, como el subdesarrollo, el armamentismo, la crisis económica, el imperialismo, el hambre, la desocupación, la cooperación internacional, etc.

En 1978 el panorama es sombrío. Trece países viven bajo sistemas políticos que no cuentan con medios institucionales de participación. No sólo eso, sino que la combaten, se oponen activamente. Es la regresión forzada del proceso popular chileno, es el deterioro institucional en Argentina, es el desmontaje de la experiencia reformadora peruana.

A pesar de que en los foros internacionales se ventila el tema del Nuevo Orden Económico Internacional (iniciativa germinada por el movimiento de los No-Alineados justamente en los años 70), y que la "participación" ha llegado a ser la teoría social dominante en los organismos internacionales, 1978 sorprende a América Latina sumida en un marasmo social. Por ello la perspectiva es más bien pesimista que alentadora. Un balance del movimiento participacionista nos indica que no ha dado los resultados significativos que se esperaban.

Esta situación debe llamarnos a reflexión, y empujarnos a emprender acciones de envergadura. Comenzar por entender que no puede haber participación juvenil —no existe— donde reine un ordenamiento de desigualdad social, de desocupación, de analfabetismo, de hambre, de desnutrición, de ausencia de respeto por los derechos humanos. Es decir no habrá real participación mientras no se enfrente con medidas estructurales a los fundamentos del subdesarrollo. He aquí la gran tarea.

Con un realismo de largo alcance más valdría la pena de insertarse en la perspectiva estructural, que continuar con esos ensayos de participación "animista" o "formal" en el cual ya muy pocos jóvenes creen.

D. *DIFERENCIAS ENTRE PARTICIPACION SOCIAL Y MOVIMIENTO SOCIAL*: Pero del hecho que los jóvenes no participan dentro de un sistema institucional establecido por el Estado, no se puede desprender que los jóvenes no sean una fuerza social actuante.

Aquí se impone una diferenciación entre participación social y movilización social. La participación actúa bajo un parámetro establecido por el Estado. Puede haber una política gubernamental participacionista (países de sistema político 4 y 5) o puede haber una participación con autonomía social, cuyos confines estarán marcados por el grado de tolerancia del Estado (países del sistema 3). Vemos, que para la participación el Estado es un eje ineludible de referencia.

Mientras que la movilización social se establece en relación a los intereses intrínsecos de los sectores concernidos (por ej. el movimiento estudiantil y sus reivindicaciones académicas) sin la necesidad de la mediación de un organismo estatal.

El objetivo es lograr que la participación forme parte del movimiento social, y para ello es necesario que la participación tenga objetivos económicos, sociales, políticos y culturales.

En la mayor parte de los países de América Latina se observa que precisamente la movilización social se realiza contra los objetivos gubernamentales y sus instituciones.

Ante el inmovilismo alentado por el Estado, el movimiento juvenil muestra su dinamismo, su fuerza social. Es el caso de los países ubicados en el sistema 1, donde los núcleos juveniles son muy activos; la universidad se convierte en un foco de reivindicaciones, no sólo para los estudiantes, sino también para toda la población. Hay casos aparentemente contradictorios, como el de Nicaragua (sistema 1) donde hay un movimiento juvenil más intenso (principalmente estudiantil) que Honduras, clasificado en el grupo 3 (con organismos de mediación social).

EL ESTADO GENDARME, EL PUEBLO Y LA EDUCACION

Por *Juan FERNANDEZ*

EL pueblo existe por sí mismo. El pueblo se construye desde dentro, desde su esencia y condición primigenias. Es decir, el pueblo no puede construirse desde fuera. Y éste fue el error de las dictaduras. Una construcción desde fuera, una construcción sobre la base de una seriación de presiones y represiones, no conduce sino a la deformación del pueblo, a su sistemática despersonalización, a su destrucción orgánica. El Estado no es sino un instrumento del cual se vale el pueblo, el pueblo soberano, para su desarrollo progresivo sobre la base de un libre juego de autodeterminaciones, del examen de su propia experiencia y de la crítica constante a quienes transitoriamente lo representan y en funciones perfectamente delimitadas de poder de conformidad con la Constitución Política. Cuando intencionalmente son manejados al azar los términos Estado y pueblo se entra en una atmósfera preñada de peligros. Más todavía: los jefes del Estado, en regímenes de fuerza, en donde el poder no es dado por el pueblo, suelen establecer, con grave detrimento para el ser mismo del pueblo, para su más íntima existencia, una ecuación de valores según la cual ellos son el Estado. Y para asegurar, dicen, la vida del Estado, acuden a cualquier operación de violencia y por periodos indefinidos, y entonces devienen los Estados totalitarios.

Es necesario comprender bien qué es el pueblo. Dónde está el pueblo. Y cómo, consecuentemente con su voluntad de ser, de ser cada vez más pleno, más seguro de sí mismo, más eficaz para la acción de progreso, más maduro en el juicio para perfeccionar el quehacer político, la educación, espontáneamente, es buscada por el mismo pueblo. Porque el pueblo se forma desde sus más profundas entrañas, desde la plasticidad de su naturaleza originaria. Porque no se puede sacar nada del pueblo que no lo tenga previamente. La educación es formativa. Nutre raíz y copa, dota de mayores sentidos, de más aguzadas y penetrantes observaciones para que el pueblo descanse en una realidad concreta.

Desarrollar por lo mismo es estimular, según un plan, una estructura preformada. Las fuentes primigenias tienen que ser conoci-

das perfectamente para determinar las características firmes del pueblo ya que ellas configurarían la forma estable. Sobre ella hay que construir la personalidad del pueblo y tal construcción es eminentemente psicológica, social, económica, cultural, artística y por cierto política. Por todos lados está prefigurada la índole esencial del pueblo por su sentido y su vocación políticas. ¿Quién puede ser más político que el Estado? Entendamos bien. Los mandones suelen autodenominarse *mandatarios*. Pero si consideramos que el único mandato válido, político por excelencia, es el que imparte el pueblo, el *mandatario* no es sino un instrumento de la voluntad del pueblo. No basta que sea elegido para un periodo determinado. Es indispensable que su acción sea saludable, sumamente benéfica para todos. Y entonces, en cuanto *mandatario*, en cuanto delegado, en cuanto comisionado de cumplir un mandato preciso del pueblo de conformidad con las garantías y derechos constitucionales y las Leyes y los Códigos orgánicos, el pueblo tiene pleno derecho para enjuiciar la conducta del gobernante y mayormente la de sus colaboradores por medio de los órganos constitucionales competentes y también por medio de la *opinión pública* en donde las minorías tienen que ser enteramente garantizadas y la oposición no sólo que debe ser tolerada a plenitud, sino estimulada en la forma en la que la alientan varios de los gobiernos democráticos de la actual Europa y también de tiempo en tiempo, en los Estados Unidos y en algunos países latinoamericanos.

Gobernar sin oposición es lesionar la estructura esencial del pueblo. Cohibir su espontaneidad. Vedar sus derechos. Anular su voluntad de acción. Destruir la soberanía en el sentido de condición suprema para la vida del pueblo.

Con relación a las características de uno de nuestros pueblos cabe preguntarse: ¿cuáles son las características de su vida nacional? ¿Cómo se manifiestan los impulsos propulsores de progreso del pueblo? ¿Qué limitaciones entorpecen o anulan la vida del pueblo en cuanto entidad social, política y económica? Precisar cuáles son los ideales formativos. Determinar cuál es la imagen del hombre deseable que persigue el pueblo. Señalar cuáles son los ideales que aparecen con claridad en la vida del pueblo como una proyección de su destino histórico. Cuáles son las bases de su cultura. Cómo se manifiesta su poder formativo. Cómo se lo puede apreciar en la vida individual y en la de los grupos y en la de las organizaciones políticas. Cómo las instituciones sociales y económicas y culturales y educativas afirman la realidad y la posibilidad del pueblo y cómo garantizan el desarrollo de su voluntad.

De las respuestas que sean dadas a estos interrogantes dependerá la conformación de la educación del pueblo y surgirá no una educa-

ción para el estancamiento y la rutina sino una educación para el progreso más deseable. Una educación dinámica. Una educación cuyo plan y cuya meta aparezcan claros y de los cuales se tenga conciencia total desde el primer momento. La educación dejará de ser una empresa aleatoria hecha de parches y remiendos para mantener un *status* con el que se sirve no a la formación sino a la anulación de los valores formativos del pueblo. Las reformas oficinescas de los ministerios de educación nacional rehuyen todo planteamiento científico de los problemas magnos de la educación del pueblo. No consisten sino en cambios de nombres de aspectos teóricos secundarios y de simple procedimiento técnico. ¿Qué ministro de educación nacional de hoy no habla de los *contenidos mínimos programáticos* de la escuela primaria sin saber ni jota sobre éstos? ¿Simplemente porque los "expertos" de la UNESCO se empeñan en ello junto a los "expertos" de la OEA? Igualmente es materia que absorbe la atención superficial de los ministros burocráticos la palabra *objetivos*, la palabra *curriculum*, la palabra *estrategias*, la palabra *planificación* y, con redundancia y todo, en la Argentina, redundancia mayúscula y de lesa herejía pedagógica, *planificación del programa escolar*.

En la Argentina, una de las más centrales materias para la formación del pueblo a través de la educación del adolescente, la *educación cívica*, ha cambiado nada más que de nombre según las instancias políticas, pero nunca se ha propuesto servir de base para el mantenimiento de una escuela propiciadora de las libertades y derechos ciudadanos y para el conocimiento total de la Constitución de la República. Dejó de enseñarse la Constitución de la República desde los dos primeros gobiernos de Perón y su nombre se lo transformó en *cultura ciudadana*. En la Revolución Libertadora y posteriormente hasta el 25 de mayo de 1973, se denominó *educación democrática*. Y a partir del nuevo gobierno de Perón, *estudio de la realidad social argentina*. Y desde el ministerio del peronista Brera, en 1976, ha tomado el nombre de *formación ciudadana*. Lo que se ha eludido siempre, excepto en la Revolución Libertadora, es el estudio de las garantías y derechos consagrados por la Constitución de la República Argentina.

Sólo hombres de ciencia, historiadores, antropólogos, etnólogos, sociólogos, economistas, sicólogos, pedagogos, podrán hacer luz sobre los importantes interrogantes preindicados.

El pensamiento y la acción giran en el aire en pueblos desteñidos que presentan apenas una insinuación de tratar de serlo y a los que les falta hondas condiciones primigenias. Lo hispánico y lo indígena conformaron el mestizaje. Aunque éste no surgió por una caridad cristiana de los españoles, ya que la discriminación fue por

igual extendida contra los indios y contra los mestizos a lo largo del coloniaje, el mestizaje es de todos modos uno de los signos más altos de nuestro mundo en términos de Nuevo Mundo. La obra de Bolívar, la de crear pueblos libres, se apoyó grandemente en el mestizaje. Pero también en los indios, en los negros y en los mulatos. Y por cierto, en blancos de buena voluntad. El producto de la mezcla, en términos antropológicos, no arroja como consecuencia una combinación física y química de iguales elementos de cada una de las razas. Es un producto completamente diferente de sus componentes. El organismo individual no es un conjunto de células como el organismo nacional no es un conjunto o suma de espíritus personales.

Hay una unidad interna. Profunda, que marca un sentido total nuevo.

La superestructura representa un *novum óntico*.

El genio mexicano podría encontrarse, por la profundidad cultural del mestizaje, en formas tan claras como para percibir de inmediato el hecho de que México es un pueblo que goza de identidad, de identidad con perfiles muy acusados, en el concierto hispanoamericano.

Ese genio psicológico y social y cultural de México permitió que su manera de pensar y sentir el cristianismo fuera sobre todo la manera de pensar y sentir del pueblo mexicano como pueblo y que en la expresión del cura Hidalgo y del cura Morelos tenga un formidable acento de libertad frente a la tendencia esclavizante del clero español. Y la flexibilidad psicológica ha permitido afirmar en el indio siempre al mexicano. Y por otra parte, gracias a la ductilidad inteligente ha sido tierra fértil para el influjo cultural de un grupo valioso de españoles republicanos.

La profundización del estudio de la Geografía y de la Historia nacionales e hispanoamericana y universal permite el logro de respuestas precisas para los interrogantes planteados.

No tanto el saber, sino la voluntad de ser, configura la estructura y las tramas más profundas de un pueblo. Y esa voluntad de ser está ligada con el aprendizaje activo. El pueblo no se conforma con repetir nociones y preceptos y definiciones, y clasificaciones y subclasificaciones de conocimientos abstractos, siempre tan sólo para dar exámenes ante tribunales o ante profesores y maestros que esperan esa única oportunidad para conocer muy escasamente al alumno, sino que el pueblo quiere, tanto en la educación de los sistemas escolares en vigencia como en la educación permanente, tanto en la educación intramural como en la extramural en la que el ambiente tiene que ser obligado a irradiar en ejemplos nobles, un juego libre de actitudes que den la conciencia del poder de la acción. Lo que quiere decir que la educación necesita ser modificada de extremo a

extremo. De inútil tiene que ser convertida en un instrumento fertilizante. Las anteojeeras que hoy impiden la visión del pueblo, visión total hacia la nación y hacia el mundo, son anteojeeras que hay que quitar definitivamente. Los regímenes de fuerza siempre se afianzan por la falta de libre circulación de las ideas entre los ciudadanos. El enmudecimiento masivo es el clima de los dictadores.

Pero la educación tiene que trascender hacia una educación superindividual del niño, del adolescente y del joven. El afianzamiento de las cualidades comunes permitirán alcanzar la formación nacional sin perjuicio de afianzar también la universalidad del ser humano. La escuela es la vida del pueblo, pero depurada, idealizada, corregida de sus grandes fallas.

La vida ética del pueblo tiene relación estrecha con la vida política. Hay una política moralizadora y hay una moral que necesita apoyarse en la política para transformar la escuela y vivificar la vida del pueblo. Sobre esta base es posible que surja un Estado de verdad. Un Estado instrumental. Para tener un pueblo políticamente sano, grandemente constructor, hay que limpiarlo de todas las ligaduras y obstáculos que le impiden ser él mismo. Un pueblo pujante es el que se realiza a través de la vida de todos sus ciudadanos y que en la escuela y en el colegio y en la universidad cuenta con educadores y no únicamente con instructores. La educación de nuestros pueblos ha tenido esporádicamente grandes ciudadanos que han sido guías del pueblo hacia su destino. Porque han sido ciudadanos han corrido riesgos. O no han sido entendidos o su inteligencia crítica no ha convenido a los mandones de turno.

Para que la educación popular se realice no hay que contraponer los términos. La herencia tiene que relacionarse con el medio y éste con la educación. Herencia en el doble sentido: herencia biológica e histórico-cultural. El Estado tiene que apoyarse en una vigorosa conformación social. Un Estado raquítico es el que surge de una sociedad cuyos valores están muy extenuados por la falta de suelos y atmósferas y climas propicios. ¿Qué puede hacer una sociedad en donde no se percibe otra cosa que la carrera desenfrenada para obtener posiciones burocráticas a cualquier costo, inclusive el del honor vejado? ¿A dónde puede ir una sociedad que adora las cosas y no su significado? ¿Qué le espera a una sociedad que se ha corrompido porque nunca pensó en la trascendencia del ser político y resignó todo, todo, al poder desatado de un perdonavidas?

Cuando se trata de la Historia nacional y de la hispanoamericana y de la universal hay que estudiarlas en la Geografía como al tratarse de la Gran Gesta de Bolívar. Sólo las figuras chinas aparecen sin base de sustentación, girando en el aire. Los hechos políticos

tienen que ser la conjugación de la voluntad del ciudadano y del pueblo en un medio geográfico perfectamente demostrado en sus relieves y en toda la vastedad de sus accidentes.

Si se llega al estudio de la responsabilidad del individuo y del ciudadano dentro de la sociedad y del Estado se llenará un cometido de estricto sentido popular en la educación.

Por eso, la Patria alcanza sentido solamente encuadrada en la vida de la sociedad y del Estado.

¿Qué tiene que ver el Estado gendarme con la real educación del pueblo? Toda una cadena de obstáculos represivos que impiden hasta la existencia misma de éste.

Es sabido, por los acontecimientos históricos a corto y largo trecho, que los regímenes totalitarios que tratan de perpetuarse en el poder por la vía del "ordenancismo", no llegan jamás a un ordenancismo vivo, interior, fecundo, complejo y creador. Se quedan en la periferia de las cosas, de las situaciones y de los problemas a los cuales dicen que les asignan una importancia "prioritaria". Señalan plazos perentorios para resolver los problemas y como resultado no se tiene sino el incumplimiento de la oferta. Y en algunas veces, el agravamiento de los problemas. Es sabido que los regímenes tributarios, los regímenes presupuestarios, los arancelarios, los económicos y financieros, se agravan cada mes. Y es sabido también que los pueblos pugnan por su libertad permanentemente y que al fin la consiguen. Ya en el largo coloniaje español de trescientos años, escalonadamente, pese a las sanguinarias represiones explotadoras de los españoles y a la carrera de codicias comerciales del sistema que iniciaba en tierras de América la era del capitalismo imperialista, brotaron enérgicamente las siguientes grandes rebeliones contra las condiciones imperantes: en Paraguay (1720), Quito (1764), México (1773), Chile (1781), Nueva Granada (sublevación de los comuneros) y Perú (de Tupac Amaru).

Ricardo Latcham, al referirse al diálogo como signo evidente y permanente de la democracia y al grado de vigencia que tiene en los regímenes totalitarios, siempre tan mínimo como para ser un monólogo, expresó lo siguiente: "Entre los infortunios impuestos por nuestra época explosiva habría que considerar como el peor su incapacidad para el diálogo. Es una consecuencia de los totalitarismos contemporáneos, del abandono del pensamiento puro por el pensamiento dirigido, de la pedantería política y social, del filisteísmo colectivo y del materialismo disfrazado de turbulenta demagogia". (*Boletín del Instituto de Literatura Chilena*, Santiago, Chile, julio de 1965, Vol. 10, p. 41.)

Para Latcham, el pensamiento dirigido es un índice de la existencia del Estado totalitario. Para poder sostenerse físicamente, ja-

más espiritualmente, este Estado muestra un callejón sin salida que es el de obligar en una forma u otra a los ciudadanos a que lo apun-talen. Se niega a devolver al pueblo la soberanía. No quiere discu-sión alguna sobre ningún problema político. Dice que ha habido una situación pendular entre gobiernos débiles (civiles) y gobiernos fuertes (militares) y que hay que tener un gobierno militar que sig-nifique, así lo expresa, la "convergencia cívico-militar". Se parte del supuesto de que la única forma posible de fuerza es la militar y no la fuerza de la capacidad pensante y la fuerza ética y la fuerza de la especialización ceñida y disciplinada. Trasladando esta defi-nición al gobierno de Charles de Gaulle se tendría, en el gran Ge-neral francés, paladín de la Organización y de la lucha titánica de la Resistencia Francesa contra el nazismo y héroe de dos Guerras Mundiales, un hombre débil porque, con una ejemplar sensibilidad política, la que es dable en los grandes hombres de Estado, se dis-puso a retirarse del poder tan pronto como vio que había un males-tar por la continuación de su mandato precisamente dentro del tiem-po para el cual fue elegido, pues él sometió a votación del pueblo si éste adoptaba o no la continuación de él como Presidente de la República de Francia. Podía acaso haber maniobrado en alguna for-ma para tener una votación favorable, pero dejó actuar al pueblo con absoluta libertad. Y perdió con sólo cincuenta centésimos de unidad. Y como político poderoso, como hombre íntegro, como ciu-dadano puro, como patriota virtuoso y como héroe de mérito indis-cutible, tuvo el honor de retirarse a la vida privada. ¡Qué contraste de abismo con los mandones muy reconocibles de nuestra América!

Para el Libertador Bolívar fue característica de su existencia y signo cabal de su misión de creador de pueblos el despojarse siem-pre del poder.

Desde el Cuartel General de Lima, dijo el 25 de diciembre de 1824, en su calidad de Presidente de Colombia y Encargado del Poder Ejecutivo del Perú, Simón Bolívar: "Peruanos: El Ejército Libertador a las órdenes del intrépido y experto General Sucre ha terminado la guerra del Perú y aun del Continente Americano, por la más gloriosa victoria de cuantas han obtenido las armas del Nuevo Mundo. Así el Ejército ha llenado la promesa que a su nombre os hice, de completar en este año la Libertad del Perú. Peruanos: el Perú había sufrido grandes desastres militares. Las tropas que le quedaban ocupaban las provincias libres del Norte y hacían la guerra al Congreso: la marina no obedecía al gobierno; el ex-Presidente Riva Agüero, usurpador, rebelde y traidor a la vez, combatía a su patria y a sus aliados: los auxiliares de Chile, por el abandono la-mentable de nuestra causa, nos privaron de sus tropas; y las de Buenos Aires sublevándose en el Callao contra sus jefes, entregaron

aquella plaza a los enemigos. El Presidente Torre-Tagle, llamando a los españoles para que ocupasen esta capital, completó la destrucción del Perú. La discordia, la miseria, el descontento y el egoísmo, reinaban por todas partes. Ya el Perú no existía: todo estaba disuelto. En estas circunstancias el Congreso me nombró Dictador para salvar las reliquias de su esperanza. La lealtad, la constancia y el valor del Ejército de Colombia, lo han hecho todo. Las provincias que estaban por la guerra civil reconocieron el gobierno legítimo, y han prestado inmensos servicios a la Patria; y las tropas que las defendían se han cubierto de gloria en los campos de Junín y Ayacucho. Las facciones han desaparecido del ámbito del Perú. Esta capital ha recobrado para siempre su hermosa libertad. La plaza del Callao está sitiada, y debe rendirse por capitulación. Peruanos: la paz ha sucedido a la guerra; la unión a la discordia; el orden a la anarquía, y la dicha al infortunio; pero no olvidéis jamás, os ruego, que a los ínclitos vencedores de Ayacucho lo debéis todo. El día en que se reúna vuestro Congreso será el día de mi gloria: el día en que se colmarán los más vehementes deseos de mi ambición: ¡no mandar más!"

El Libertador por antonomasia que batió a los españoles con un denuedo sin treguas jamás visto en la Historia, no ambicionaba el poder. Pero creía en la necesidad absoluta e inaplazable de organizar la vida republicana por medio del establecimiento del Congreso nacional y de la promulgación de la primera Constitución de cada uno de los pueblos creados por él. El mismo era el constitucionalista para señalar los perfiles constitucionales porque conocía la unidad y diversidad de nuestros pueblos. En primer lugar, jamás se autoatribuyó el éxito de las glorias alcanzadas. Siempre señalaba como gestores máximos al mismo pueblo, al Ejército Grancolombiano y a los insignes Capitanes que militaban bajo sus órdenes. En segundo lugar, sin la menor insinuación de parte de pueblo alguno y ni siquiera de grupos sectoriales grandes, su mayor honor consistió en entregar el poder al mismo Congreso que le había designado Presidente. ¿Cuánto tiempo estuvo en el Perú para conjugar todas las sublevaciones y todas las traiciones de los ex-Presidentes del Perú contra la Independencia de su propio país? ¡Solamente un año! He ahí uno de los más grandes ejemplos morales políticos y de ciudadanía hispanoamericana del gran Libertador Bolívar.

¿Cómo es posible que hoy, individuos anónimos, sin lustre alguno en la vida pública, sin ninguna destreza para los grandes negocios del Estado, sin ser desde luego por ello mismo tampoco maestros de civismo alguno para el pueblo, tomen el poder por usurpación o por elecciones fraudulentas digitadas cínicamente desde éste?

Y el siguiente documento pone de relieve, como una infinidad de tantos otros de la misma naturaleza, el desinterés más absoluto de

parte de Bolívar cuando dirigiéndose al Presidente del Congreso del Perú el 12 de febrero de 1825, le dice: "La manifiencia del Soberano Congreso se ha excedido a sí misma, con respecto al Ejército Libertador, que ha combatido en el campo de Ayacucho. El General en Jefe Gran Mariscal Sucre ha recibido una recompensa propia de los Scipiones, y propia del pueblo Rey. Los demás jefes, oficiales y tropa son tratados con la más noble generosidad. El Congreso rivalizando en magnanimidad a los libertadores de su Patria, se ha mostrado digno de representar a un pueblo augusto. Pero, Excmo. Señor, ¿no estaba bastante satisfecho el Congreso con toda la confianza que ha depositado en mí? ¿Y con toda la gloria que me ha dado, librando el destino de su Patria a mis manos? ¿Por qué quiere confundirme, humillarme con dádivas excesivas; y con un tesoro que no debo aceptar? Si yo admitiese la gracia que el Congreso se ha dignado hacerme, mis servicios al Perú quedarían cubiertos con demasía, por la liberalidad del Congreso; en tanto, que mi ansia más viva es, dejar al Perú deudor de los miserables desvelos que yo he podido consagrarle. No es mi ánimo desdeñar los rasgos de bondad del Congreso para conmigo. Jamás he querido aceptar de mi Patria misma ninguna recompensa de este género. Así sería de una inconsecuencia monstruosa, si ahora yo recibiese de las manos del Perú, lo mismo que había rehusado de mi Patria. Me basta Excmo. Señor, con el honor de haber merecido del Congreso del Perú su estimación y su reconocimiento. La medalla que el Congreso del Perú ha mandado grabar con mi busto, es tan superior a mis servicios, que ella sola colma la medida de mis limitados deseos. Yo acepto este galardón del Congreso, con una efusión de gratitud, que ningún sentimiento puede dignamente expresar. Sírvase V. E. transmitir al Soberano Congreso, a nombre del Ejército y del mío los testimonios más expresivos de nuestra profunda gratitud. Tengo el honor de ofrecer a V. E. las expresiones de mi consideración y respeto".

Bolívar se negó firmemente a recibir del Congreso Soberano del Perú la cantidad de un millón de pesos que en ese tiempo representaba una fortuna. ¿Cómo iba a recibir Bolívar esa cantidad si una suma mucho mayor correspondiente a su propia fortuna había gastado en favor de la Independencia?

Y el 23 de noviembre de 1826 decía el Libertador Bolívar, Presidente de la República de Colombia: "Colombianos: el voto nacional me ha obligado a encargarme del mando supremo; yo lo aborrezco mortalmente, pues por él me acusan de ambición y de atentar a la monarquía. ¡Qué! ¿Me creen tan insensato que aspire a descender? ¿No saben que el destino de Libertador es más sublime que el trono? Colombianos: vuelvo a someterme al insoportable peso de la magistratura; porque en los momentos de peligro era cobardía, no mode-

ración, ni desprendimiento; pero no contéis conmigo, sino en tanto que la ley o el pueblo recuperan la soberanía. Permitidme, entonces que os sirva como simple soldado y verdadero republicano, de ciudadano armado en defensa de los hermosos trofeos de nuestras victorias, *vuestros derechos*".

Siempre enfatizó Bolívar que la suprema meta era el respeto de los *derechos* de los ciudadanos. Siempre, su voluntad para servir como simple ciudadano. Y en toda ocasión para que el soldado sirva de soporte sincero y desinteresado al ciudadano listo a servir a la Patria con desprendimiento y voluntad heroica.

¡Qué distinta la situación actual en la que el poder es buscado y obtenido constantemente de un salto o por medio de manejos palaciegos como seguro camino para el enriquecimiento ilícito! Y además, para contar con las sensaciones del poder que da fuerzas para otorgar favores ilegales a unos y para concebir y desarrollar campañas persecutorias contra otros, dejando libres los atajos para que se ensañen el odio y la envidia contra los mejores.

El Estado-servicio, el Estado instrumento para asegurar la vida del pueblo, ha desaparecido casi por completo en algunos de los países latinoamericanos.

¿Qué es, en primer término, lo que determina la presencia del Estado todopoderoso, absorbente y extinguidor gradual de la espontaneidad creadora del pueblo? No faltan quienes se refieren en primer lugar a la sicología de los que ambicionan el poder para solazarse con los efectos destructivos del uso del poder. Para Eugenio Ionesco "toda persona que aspire al poder político es un paranoico. Y en algunos países fundados en ideologías rígidas —de derecha o izquierda— la paranoia adquiere proporciones gigantescas. En los países democráticos gozamos de libertad justamente porque esa paranoia no se puede hacer libremente".

Para los países hispanoamericanos es lo más simple, por la ley del atavismo, volver al coloniaje español, feroz y explotador inmisericorde de vidas y de bienes y del trabajo individual y social, y apropiarse del Estado para el enriquecimiento de castas que creó el coloniaje. Esa es la explicación más redonda para la subsistencia del mal del semicolonialismo o neocolonialismo, del subdesarrollo y de la tendencia a la subyugación fácil. Dos castas conformaron el coloniaje español: la soldadesca y la frailesía. Y en la conformación de la vida política totalitaria actual aparecen de brazo el soldado y el cura. Ellos son los dueños de la soberanía nacional. En forma latente está el vasallaje del hombre y del ciudadano a un presente de fuerza y a un pasado distante también de fuerza. El soldado posee la fuerza represora en nombre del Estado. Se cree dotado de toda facultad terrenal para consumir hasta genocidios en nombre del Es-

tado. Porque aunque el Estado es una entidad impersonal, el soldado la concreta por sí misma y la resume y la representa en su persona. Uno solo es libre, el que manda. Los demás tienen que obedecer respondiendo a las mecanizaciones compulsivas y punitivas a cada instante. Ese es el origen del Estado gendarme. Es el colonizador interior para servicio interno y comúnmente para ponerse a las órdenes del capitalismo extranjero porque clama por la urgencia de las inversiones foráneas y la radicación de capitales extranjeros como única solución económico-financiera. Y el cura o fraile fomenta la división abrupta de clases sociales. Hace pagar grandemente, con los primeros puestos de la nación a los de las clases pudientes o que están candidatizados para ingresar a ellas por el simple hecho de ir a misa, de asistir puntualmente a las procesiones y de enfilarse en los partidos reaccionarios que organizan y garantizan la permanencia del coloniaje en el orden económico y social y cultural. Las grandes masas no tienen sino que resignarse a la esclavitud, agradeciendo a Dios y al clero por todas las calamidades presentes. La resignación es el único camino resolutorio. Las clases oprimidas se empobrecen todos los días, cunden por todas partes la desnutrición, la anemia y el pesimismo paralizante. Los hospitales vienen siempre escasos para alojar a los pueblos enfermos que son atendidos más por estudiantes de Medicina que por médicos expertos de primera línea. El trabajo individual y social vale cada vez menos. Es así como veinticinco de las sesenta y dos organizaciones sindicales de la Argentina acaban de declarar a la prensa que el poder adquisitivo del salario ha disminuido en el cuarenta por ciento desde el 24 de marzo de 1976. La población escolar decrece cada vez más tanto por la falta de aulas como por la situación económica de los hogares. La enseñanza es impartida memorísticamente porque hay una falta casi total de equipos didácticos para el aprendizaje individual, directo y experimental.

El Estado totalitario, el Estado gendarme, no se funda en la existencia de un gobierno del pueblo, por el pueblo y para el pueblo. El pueblo no es agente pensante de su propia felicidad.

Tampoco el Estado gendarme tiene los tres Poderes del Estado tal como es clásicamente cada Poder. Todos los Poderes se concentran en el dictador. Y la independencia del Poder Judicial no existe porque se atiene a leyes totalitarias. Previamente, es anulada la Constitución de la República en todos los capítulos de los derechos y las garantías de los ciudadanos. Y por lo mismo, las personas afectadas no pueden recurrir por vía de recursos de apelación al Poder Judicial.

Tampoco es el Estado gendarme sujeto en el cual existe el gobierno electivo, alternativo y responsable. La usurpación del poder

abre paso a la supresión de la vida del pueblo. El pueblo no es sino sujeto de deberes agobiantes. El pueblo no es deliberante. El pueblo no es soberano de su propio destino. El pueblo pierde la facultad de seleccionar a sus dirigentes. El pueblo no puede establecer las responsabilidades de los gobernantes. ¿Ante quiénes son responsables los dictadores? Cuando hablan no dicen sino que informan a la población sobre esto o aquello. Eluden la palabra pueblo.

Con relación a la Argentina dijo el eminente pensador español José Ortega y Gasset, en conexión con la vida del Estado: "No basta una ancha tierra fértil para que un pueblo se organice, sobre que en la tierra argentina la fertilidad está negativamente compensada por no pocos defectos geográficos. Si sólo esas fuerzas mecánicas hubiesen actuado, el más natural producto habría sido una pululación de Estados independientes y ariscos entre los Andes y El Plata o, a lo sumo, una federación como Australia, bajo cuya unidad oficial perdura la más agria hostilidad entre los Estados particulares. Porque más, mucho más que todos los adelantos económicos, urbanos, etc., de la Argentina, sorprende el grado de madurez a que ha llegado allí la idea del Estado. Recuerdo que la advertencia de esto fue la impresión más inesperada y fuerte que de la vida pública argentina recibí en mi primer viaje, y que el reciente no ha hecho sino confirmar. Yo presumía hallar un Estado aún blando, vago, de aristas poco acusadas y apenas diferenciado del gran protoplasma social. Encontré un Estado rígido, ceñudo, con grave empaque, separado por completo de la espontaneidad social, vuelto frente a ella, con rebosante autoridad sobre individuos y grupos particulares. A veces en Buenos Aires me acordaba de Berlín, porque veía por dondequiera asomar el perfil jurídico y de *gendarme* de las instituciones públicas. *No quiero decir con esto que la Administración sea ejemplar; tal vez son en ella frecuentes los desmanes.* La Administración es la periferia del Estado, la zona por donde toca con la espontaneidad social, y por muy enérgico que aquél sea, los hechos administrativos corresponden al nivel de la sociedad más que del Estado". (Ortega y Gasset, José, "El hombre a la defensiva", 1930. En: *Argentina, análisis y autoanálisis*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969. Recopilación hecha por H. Ernest Lewald.)

La inmensidad del territorio argentino no busca sino en la vida del Estado lo uniforme y lo compulsivo para destruir toda posible socio-biología cultural de lo regional. Las intervenciones de las gobernaciones han sido frecuentes en todos los regímenes, sobre todo desde 1930. Y constituyen la nota característica de los gobiernos militares. En cuanto a la repercusión de las condiciones sociales en la conformación de la vida del Estado tiene que ser observada la contradicción simultánea entre la estatización extrema para unos casos

y la antiestatización para otros. Los que toman el gobierno de la educación nacional y provincial proceden de instituciones privadas donde la educación es concebida por simple vía mercantilista. Comúnmente pertenecen los sujetos a las órdenes confesionales y de una derecha aguerrida y belicosa. Desde su lado, desde las instituciones privadas defienden el antiestatismo. Pero eso mismo les permite tomar en sus manos al Estado como instrumento del mantenimiento eterno de la derecha en el poder y del desconocimiento institucionalizado del mérito auténtico en las personas libres y altamente representativas en los planos intelectuales y técnico-profesionales. Sólo manteniendo escasa y raquítica la educación del Estado pueden dar vuelo e impulso permanente a la educación católica y a la privada mercantilista con la cual establece una alianza a fondo.

El intervencionismo es característica de la vida del Estado argentino. Pero una rápida percepción de la Historia de la educación argentina ofrece por todas partes documentos de la quiebra del intervencionismo. Siempre ha servido a los puros cambios de los cuadros burocráticos. Nada más que para eso.

El cuatro de septiembre de 1971 en la columna que tiene el diario *La Prensa* de Buenos Aires con el título de *Hace 50 años*, decía, entre otras cosas: "*La Universidad de Tucumán*—La Universidad de Tucumán —comenta el diario— intervenida hace tres meses por orden del Ministerio de Instrucción Pública, sufre en los momentos actuales una disminución de capacidad de tal gravedad que señala a todos los círculos intelectuales como el límite máximo a que ha llegado la desorganización en los planes universitarios, y determina, como resultado lógico, el fracaso del Ministro en la enseñanza de los estudios superiores".

Hoy la situación es más grave que antes. Las universidades nacionales continúan intervenidas desde la dictadura de Onganía. Y aunque se optó por renovar los nombramientos de los profesores cada año con la indicación de que de ese modo iba a realizarse una reorganización de grandes proporciones como para barrer con los incapaces, es decir, con los peronistas, éstos se han afianzado cada vez más hasta actuar como propietarios netos de las universidades con el objeto de tener en ellas todas las sinecuras y prebendas y privilegios de una casta, como para ser contratados en ellas después de jubilados y para facilitar también el ingreso de sus mujeres, de sus parientes y de sus propios hijos, con un desdén cínico contra el mérito verdadero.

Sobre todo las Facultades de Filosofía y Letras se encuentran en la más completa postración. No hay en ellas ni teoría ni práctica pedagógicas reales para preparar a los profesores de enseñanza media, normal y técnica. El Ministerio de Educación no tiene agente

alguno en tales Facultades para estudiar los planes de estudio y los programas y la eficiencia de la enseñanza. Han sido desgajados capítulos de materias para crear cátedras para gentes encumbradas a ellas sin ningún antecedente ni siquiera mediano. Hay una superposición de materias. No faltan asignaturas en las que el profesor y sus alumnos pierden el tiempo con las glosas a dos o tres autores de insignificante importancia. Propositadamente se rehuye el esfuerzo de estudiar a los máximos representantes del pensamiento pedagógico clásico y contemporáneo en formas troncales y vertebrales. Lo que da en llamar la Práctica de la Enseñanza se reduce a una miserable y escasa actividad de observación. No hay la asunción jamás de la práctica plenaria que permite observar en todas formas la acción creadora del profesor joven.

Lo que afirma Jorge Luis Borges en su artículo titulado *Nota sobre los argentinos* (Lewald, Ernest, *Argentina, análisis y autoanálisis*, p. 79) señala la relación estrecha que hay entre el Estado argentino y la sociedad. La sociedad lleva hacia el Estado su manera peculiar de ser y es así como establece la burla a las leyes y a la Constitución. Y es así también como eleva a institución el contrabando y la coima (esta palabra *coima* proviene del árabe *quwaima* y significa en Chile y la Argentina gratificación, dádiva con que se soborna a un empleado o persona influyente). Como la ley es por excelencia reguladora, su norma es característicamente obligatoria y constituye especialidad de las dictaduras el gobernar y administrar sin atenuamiento a leyes, el coimero encuentra por excelencia su caldo de cultivo en el gobierno de facto. Todo se puede comprar y vender, absolutamente todo.

La aserción de Borges se encuentra en íntima relación con la de Ortega y Gasset. Es decir, para elevar la vida del Estado hay que elevar la de la sociedad. O, dicho de otro modo, quienes deben actuar desde el Estado como educadores del pueblo tienen que ser ejemplarmente morales y exigir que también lo sean los dirigentes menores, y por tanto deberían pensar que la conducta de éstos está expuesta al abuso, a la licencia, al desmán, al descarrío. La intriga debería ser erradicada. Los abusos de las autoridades menores deberían ser punibles seriamente. Debería darse curso libre y seguro a toda clase de *recursos de apelación* ante las autoridades superiores y las puertas de las oficinas públicas deberían estar abiertas de par en par para acoger a las víctimas a quienes son aplicadas inhumanamente los castigos inventados por esas autoridades menores en vez de padecerlos quienes abusan de la autoridad y del poder.

La comparación que hace Ortega y Gasset entre la rigidez y el empaque del Estado argentino con el alemán, en vísperas del advenimiento del nazismo, tiene aquí una connotación de muy especial im-

portancia, porque si la hubiera hecho años después, en el gobierno de Perón, a partir del 4 de junio de 1943, la coincidencia que habría encontrado Ortega y Gasset hubiera sido mucho mayor, hasta el punto de encontrar un trasplante deformador de las tendencias y sentidos de los pueblos hispanoamericanos. Y en el último gobierno de Perón, tremendamente dictatorial como los anteriores, siempre con estado de sitio, habría visto la traslación ominosa del franquismo a la Argentina, desde el verticalismo monolítico en donde el jefe del Estado es al mismo tiempo el jefe del partido gobernante hasta la persecución, sobre todo por medio del desempleo o la postergación y la hostilidad, contra los ciudadanos libres. Habría visto además la identificación de la Iglesia con el Ejército que era la característica exacta del régimen franquista.

En otra parte de su conceptuoso ensayo dice Ortega y Gasset: "Se ha olvidado, o no se ha querido aprender, que no hay nada más peligroso para una nación o conjunto de ellas, que *pasar la raya en la intervención y autoritarismo del Estado*. Cualquiera sean las últimas causas de la ruina del Imperio Romano y de la civilización grecorromana, es indudable que la más inmediata consistió en el aplastamiento de la *espontaneidad social* por un Estado desproporionalmente perfecto. El Estado romano aniquiló, secó hasta la raíz la vida de aquel mundo espléndido. Hoy se intenta recaer en el mismo mortal tratamiento de los problemas nacionales. Se les busca la solución por el camino más corto, que es arrojar sobre y contra ellos el Estado, dejar que éste absorba todo el aire respirable y aplaste individuos y grupos. Si esta tendencia no es vencida pronto, el Estado notará que no puede vivir de sí, que *no es él mismo vida*, sino máquina creada por la vitalidad colectiva; por ello, menesterosa de ésta para conservarse, lubricarse y funcionar".

Ortega y Gasset apunta los serios peligros de un Estado aniquilador por extremadamente absorbente. Cuando el Estado en vez de ser dócil instrumento del pueblo se convierte en dueño del pueblo, en amo del pueblo, el Estado ha pasado de la condición instrumental a la de ser todo. Y ese es el origen del Estado totalitario. El dictador habla a nombre del pueblo sin consultar jamás al pueblo. El dictador no es autocrítico. El dictador suprime la autocrítica. El dictador extermina la oposición.

Dictador típico para la América Latina fue Mussolini quien el 6 de noviembre de 1926 suprimió de una plumada todos los partidos creyendo que no le sobrevendría jamás dificultad alguna. Pero la Historia demostró lo contrario.

La presencia del Estado totalitario, unilateral, sectario, anulador de conciencias, ha sido combatido siempre.

Esteban Echeverría, pertinaz combatiente de la dictadura de Rosas, dijo: "Miserables de aquéllos que vacilan cuando la tiranía se ceba en las entrañas de la Patria. Los esclavos o los hombres sometidos al poder absoluto no tienen Patria porque la Patria no se vincula a la tierra natal sino en el libre ejercicio de los derechos ciudadanos".

Acaso ningún luchador fue más tenaz que Juan Montalvo para defender las libertades públicas y los derechos ciudadanos en nuestra América. No fue solamente el insigne maestro de la prosa clásica que puso las bases del culto al idioma como una condición del ser hispanoamericano, sino el castigador de los abusos ominosos del poder. Son suyas estas palabras sobre la tiranía: "El abuso triunfante, soberbio, inquebrantable, es tiranía: en las entrañas de esta Euménides se dan batalla las pasiones locas, los apetitos desordenados, los propósitos inicuos, y tomando cuerpo en forma de verdugo, comparece a un mismo tiempo en todas las ciudades de la República, condecorado con el hacha, la cuerda o el fusil pervertido, a llevar adelante sus obras de condenación. Tiranía no es tan sólo derramamiento de sangre humana; tiranía es flujo por las acciones ilícitas de toda clase; tiranía es robo a diestro y siniestro; tiranía son impuestos recargados e innecesarios; tiranía son atropellos, insultos, allanamientos; tiranía son bayonetas caladas de día y de noche contra los ciudadanos; tiranía son calabozos, grillos, selvas inhabitadas; tiranía es impudicia acometedora, codicia infatigable, soberbia gorda al pasto de las humillaciones de los oprimidos. La tiranía es fiera de cien ojos: ve a un lado y a otro, arriba y abajo, al frente y atrás: zhorí prodigioso, en el centro de la tierra descubre si una virtud prófuga está allí metida en su propio rubor; si una inteligencia, procurando apagarse ella misma para no perecer, se ha escondido en las sombras que ilumina a pesar suyo; si un corazón grande y puro se ha puesto tras el olvido para no ser tomado por los sicarios que ciernen el mundo en busca de lo justo, lo grande y lo bueno. Patriotismo, amor, libertad, deseo de ilustración, son enemigos de esa hija del demonio, a quien ofenden e irritan luces y virtudes. Tiranía es monstruo de cien brazos: alárgalos en todas direcciones y toma lo que quiere: hombres, ideas, cosas, todo lo devora. Devora ideas ese monstruo. se come la imprenta, agüella o destierra a filósofos, publicistas, filántropos; esto es comerse ideas y destruirlas. El tesoro nacional, suyo es; la hacienda de las personas particulares, suyo es; suyo lo superfluo del rico; suyo lo necesario del pobre. Si algo le gusta al tirano es la oveja de Natán".

Cuando murió el mayor tirano del Ecuador, Juan Montalvo dijo sin exageración ni sobrestimación de su lucha por las libertades políticas: "Mi pluma lo mató".

De aquí que si en el Ecuador alguna vez el Ejército ha tomado el poder ha sido transitoriamente. Y siempre ha realizado un traslado del poder, en la mayor parte de veces, al Congreso Nacional para que dicte las resoluciones que más juzgue convenientes. En otras veces ha conservado el poder por muy corto tiempo, rodeándose siempre de gente civil altamente capacitada, como en el caso del General Alberto Enríquez para reformar y coordinar Códigos, y dictar nuevas Leyes orgánicas como la de Educación Nacional y el Código del Trabajo, es decir, Leyes que ordinariamente no alcanza a elaborar el Congreso Nacional por su breve periodo de dos meses de sesiones al año. Ha sido siempre un gobierno sin destierros ni encarcelamientos masivos ni suspensiones de las actividades de los partidos políticos. A veces parece que con sólo enunciar América Latina o Hispanoamérica o Indoamérica se dijera una realidad plana, sin relieves de ninguna especie, sin contrastes de ninguna naturaleza. Y la verdad es que las diferencias entre países son en varios aspectos fundamentales muy grandes.

En Venezuela, hace veinte años, la Marina de Guerra dirigida por el Almirante Larrazábal depuso al dictador Pérez Jiménez y entregó el poder a los civiles. Es cierto que la Acción Democrática no ha sabido derivar todos los provechos democráticos con relación sobre todo al acceso de las grandes masas de población a la educación; y así se explica que en el área rural terminan la educación primaria solamente el tres décimo por ciento. No es descaminado por tanto hablar de una Venezuela moderna, petrolera y derrochadora. Los mayores caudales, por la falta de un presupuesto de fundamentaciones sustancialmente sociales, no están destinados a mejorar el nivel de vida del pueblo pobre, del pueblo autóctono, que es empujado cada vez más hacia los bordes de las ciudades, sobre todo en Caracas, para que entre victoriosa, sin pelear ninguna batalla ahora, una inmigración indiscriminada, amorfa, en general sin alfabeto y sin ideales, constituida por centenares de miles de españoles, de italianos, de portugueses y de norteamericanos, sobre todo. Desde 1946, bajo el gobierno de Rómulo Betancourt, se conservan en los puestos de dirección los mismos individuos. Y Caldera dejó en su periodo a los miembros de Acción Democrática apropiados del Ministerio de Educación y de las universidades nacionales.

Colombia es la demostración evidente de la imposibilidad de la entronización de la dictadura militar. La presencia de ésta, como en la de Rojas Pinilla, exacerbó las luchas campesinas y urbanas y demostró la inutilidad absoluta de los regímenes de represión.

Los gobiernos militares del Ecuador, del Perú y de Bolivia están en plena actividad para el retorno a la vida institucional. En el Perú

está sesionando la Asamblea Constituyente si bien continúa también en su acción el gobierno militar. Y por primera vez hay la comprensión entre el APRA y el Ejército como para tener una colaboración que redunde en bien nacional. En el Ecuador se votó ya por una Constitución Política muy progresista. En Bolivia, con el derrocamiento de Pereda y de Banzer se ha acortado enormemente el tiempo para tener Congreso Nacional en 1979.

En la República Dominicana, en Costa Rica, en Venezuela y en Colombia, el Ejército ha ratificado firmemente su condición de institución obediente y no deliberante, y ha expresado su resolución inquebrantable de atenerse a la libre elección hecha por el pueblo.

El Paraguay constituye un curioso ángulo en el cual se eterniza el General Stroener por medio de elecciones que carecen totalmente de espontaneidad popular.

A mediados de 1978 sostuvo Pinochet una extraña definición suya de la democracia que constituye la negación de la misma: "Democracia autoritaria, protegida, tecnocrática y de auténtica participación social".

El Brasil experimenta un saludable progreso de la oposición porque prácticamente ha triunfado en las últimas elecciones, por más que mantenga un escaso margen de superioridad el oficialismo, debido al hecho de que la renovación de diputados y senadores no se hizo sino en parte. Es indudable que en una siguiente vez, al controlar la vida del Parlamento, apartará virtualmente la dictadura militar.

Hace algunos años escribió Víctor Alba, después de investigación cuidadosa, un libro titulado *El militarismo*. La publicación la hizo el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Víctor Alba sostiene que el militarismo en Hispanoamérica es peor que la miseria, que las supervivencias feudales, que el fraccionamiento continental, que la industrialización caótica, que la desorientación ideológica. Establece que los países iberoamericanos que menos han sufrido el militarismo se hallan en una fase mucho más avanzada que los demás en la solución de sus más graves problemas.

Los llamados gobiernos fuertes no han podido resolver hasta hoy los problemas más fundamentales de cada una de las naciones.

En la Argentina han aparecido a lo largo de 1978, en periódicos y revistas, artículos concernientes a la necesidad de poblar debidamente el territorio nacional. Las estadísticas de los Organismos Internacionales aseguran que en el año 2070, mientras la población de la Argentina se aproximará a cuarenta millones de habitantes, la del Brasil se acercará a cuatrocientos millones. Pese al incremento incesante de los subsidios familiares en la Argentina, la población crece muy escasamente. La Argentina constituye, con Canadá y Aus-

tralia, una región geográfica infrapoblada. Pero mientras el crecimiento en Canadá y Australia se ha acelerado en estos últimos decenios, el de la Argentina experimenta ligeros cambios positivos. Y mayor es la diferencia si se compara el desarrollo educacional. Canadá tiene un bajísimo porcentaje de analfabetismo y la Argentina es un país con un alto porcentaje de individuos semialfabetizados porque no han terminado ni siquiera la escuela primaria. Y Canadá tiene más de doscientas universidades bien equipadas y con excelentes bibliotecas, mientras la Argentina tiene universidades con presupuestos solamente de sueldos para el personal docente y muy grandemente para el personal administrativo acogido a situaciones de favor demagógico. Más todavía: la Argentina carece de un plan educativo "vertebral en donde la unidad y continuidad de accesos y procesos sea realizada de acuerdo con fundamentaciones biológicas, psicológicas, sociales, económicas y culturales. No hay un desarrollo piramidal. Mientras las universidades han inflado su presupuesto con un incremento de casi el 30%, apenas ha llegado el incremento en la primaria y en la enseñanza media, al 3%. Las aulas superpobladas para la educación popular requerirían la triplicación del personal docente en la primaria y en la secundaria. Por la prensa se ha hecho saber que el plan de edificación escolar, la atención al desarrollo de la educación rural y la resolución específica de la cultura y de la educación en las zonas fronterizas serán financiadas con préstamos de dinero a largo plazo al Banco Interamericano de Desarrollo. Semejantes problemas en casi todos los países hispanoamericanos han venido siendo atendidos por ellos mismos porque no han tenido desde hace cincuenta años como la Argentina, predominantemente, gobiernos militares.

Hay la queja general, incluso oficial también, respecto del éxodo de gente capaz de la Argentina hacia los países hispanoamericanos y en mucho menor grado, a otros países del mundo. Pero mientras el italiano Gustavo Cirigliano sostiene unilateral y grotescamente que hay "una exportación de cerebros", la verdad es que por nobles sentimientos humanos es absorbida la población joven argentina apta en países hermanos, ya que se le niega sitio de vida y de trabajo en su propia tierra. En ninguna parte hay la inhumanidad, junto a un *humanismo verbalista*, para que perezca de hambre gente calificada. Y menos todavía, gente eminente.

Es de decisiva importancia para la formación del pueblo la Constitución Política. En ella son fijadas las bases para la educación nacional. La Constitución Española de 1931, la de la República, estableció en el Art. 26: "Todas las confesiones serán consideradas como Asociaciones sometidas a una ley especial. El Estado, las regiones, las provincias y los municipios, no mantendrán, favorecerán ni auxi-

liarán económicamente a las Iglesias, Asociaciones e Instituciones religiosas. Una ley especial regulará la total extinción, en un plazo máximo de dos años, del presupuesto del Clero. Quedan disueltas aquellas Ordenes religiosas que estatutariamente impongan, además de los tres votos canónicos, otro especial de obediencia a autoridad distinta de la legítima del Estado. Sus bienes serán nacionalizados y afectados a fines benéficos y docentes. Las demás Ordenes religiosas se someterán a una ley especial votada por estas Cortes Constituyentes y ajustadas a las siguientes bases: 1a. Disolución de las que, por sus actividades, constituyen un peligro para la seguridad del Estado. 2a. Inscripción de las que deban subsistir, en un Registro especial dependiente del Ministerio de Justicia. 3a. Incapacidad de adquirir, por sí o por persona interpuesta, más bienes que los que, previa justificación, se destinen a su vivienda o al cumplimiento directo de estos fines privativos. 4a. *Prohibición de ejercer la industria, el comercio o la enseñanza.* 5a. Sumisión a todas las leyes tributarias del país. 6a. Obligación de rendir anualmente cuenta al Estado de la inversión de sus bienes en relación con los fines de la Asociación. Los bienes de las Ordenes Religiosas podrán ser nacionalizados”.

Y en el Art. 48 se establece, entre otras cosas, la enseñanza laica y el deber de solidaridad humana.

Como se puede observar, países latinoamericanos avanzados como México habían precedido a la España Republicana. Hombres tan altamente representativos del pensamiento hispanoamericano y universal como Eugenio María de Hostos defendieron en el último tercio del siglo anterior, la importancia inaplazable de la laicización del Estado. Como el Estado se ha civilizado al volverse tolerante, al convertirse en vehículo efectivo de la libertad religiosa, no tenía que abanderizarse a determinado credo religioso. Por eso Hostos sostiene en su obra *Lecciones de Derecho Constitucional* que, “como el Estado no tiene conciencia, no debe tener religión”. Todos nuestros grandes pensadores del siglo XIX lucharon en la misma dirección y fueron los creadores del Estado nuevo. Y en el Ecuador se impuso la separación de la Iglesia y el Estado con una lucha revolucionaria sangrienta que triunfó el 5 de junio de 1895 como un imperativo de vida del Estado para la garantía de las libertades públicas, de todas absolutamente, sin retaceos de ninguna naturaleza. El General Alfaro fue el Jefe de la Revolución y el fundador de la educación laica, educación para el pueblo que cuenta actualmente con un presupuesto del 32% en relación con el total del Estado. El Colegio Militar Nacional lleva el nombre de Eloy Alfaro. Los militares ecuatorianos son esencialmente laicos. La intriga clerical dio asidero a la traición nacional del General Francisco Franco en España.

Es absolutamente abominable que países industrializados como Estados Unidos estimulen en una forma u otra por negocio, el armamentismo de los desvalidos países hispanoamericanos. Carter aseguró hace poco que con la provisión de armamentos costosos se acerca grandemente la alimentación, el vestido y la educación de los niños y de los adolescentes latinoamericanos.

Ejemplo alto de libertades constituye la Constitución Portuguesa actual, que al referirse en su Art. 43 a la libertad de aprender y enseñar, dice: "1. Se garantiza la libertad de aprender y enseñar. 2. El Estado no podrá arrogarse el derecho de programar la educación y la cultura en virtud de directrices filosóficas, estéticas, políticas, ideológicas o religiosas. 3. La enseñanza pública no será confesional." Y en el Art. 73, que trata de la educación y la cultura, se establece: "1. Todos tendrán derecho a la educación y a la cultura. 2. El Estado promoverá la democratización de la educación y las condiciones para que la educación, realizada a través de la escuela y de otros medios formativos, contribuya al desarrollo de la personalidad y al progreso de la sociedad democrática y socialista".

En general, en el mundo en donde se atiende a los reclamos inaplazables de los pueblos, en donde el Estado es un instrumento dócil de la voluntad soberana de los ciudadanos, la educación está poniéndose a tono con los imperativos del tiempo y está eliminando decididamente toda clase de barreras de castas y de prebendas de clases que han venido por siglos oprimiendo a los pueblos para tener la archimillonaria riqueza de unas pocas docenas o centenas de familias que viven con los lujos que no tuvieron jamás los más distinguidos monarcas de los viejos países europeos.

UN DOCUMENTO DE LA CANCELLERIA DE BOLIVIA*

HOY se cumplen cien años de un día luctuoso en los anales históricos de América. El 14 de febrero de 1879, sin previa declaratoria de guerra, la Armada de Chile invadió el indefenso puerto boliviano de Antofagasta, iniciando así una acción bélica de conquista largamente preparada. Este conflicto determinó la amputación del Litoral Boliviano en una extensión de 158 000 km.², con los puertos marítimos de Antofagasta, Mejillones, Cobija y Tocopilla.

Los derechos de Bolivia sobre dicho territorio son incuestionables y fueron plenamente reconocidos por Chile como lo demuestran fehacientemente, entre otros documentos, las Constituciones Políticas promulgadas en ese país hasta 1833, que declaraban textualmente que el territorio chileno se extiende DESDE el Cabo de Hornos HASTA el Desierto de Atacama. Todas las cartas geográficas de la época, así lo confirman.

Bolivia nació a la vida independiente con límites que, dentro del principio del "Uti Possidetis Juris de 1810", alcanzaban hasta el Paralelo 27° de latitud sur. Por presión del expansionismo chileno, debió ceder tres grados geográficos de su costa marítima mediante el Tratado de 1866.

La soberanía marítima boliviana se halla, además, confirmada por varios Tratados de Límites suscritos y ratificados por ambos países, entre ellos el de 1874, que estableció como frontera inamovible el paralelo 24° latitud sur.

El descubrimiento del guano, el salitre, el cobre, la plata y otras riquezas naturales de aquella región boliviana y las del sur del Perú, estimuló la codicia de la oligarquía chilena unida a intereses extracontinentales, y preparó la agresión. Ante esta amenaza, y como medida estrictamente defensiva, Bolivia y Perú acordaron el Tratado de Alianza Defensiva de 1873.

El espíritu pacifista y conciliador de Bolivia no fue compartido por Chile, cuyo plan de conquista ya estaba trazado.

Desencadenada la Guerra del Pacífico con la ocupación de Antofagasta, hace exactamente un siglo, las acciones militares de Chile, frente a dos adversarios deficientemente pertrechados, culminaron con la ocupación total del Departamento Litoral de Bolivia, y de importantes como extensas áreas geográficas del Perú, incluyendo la toma de Lima.

El invasor impuso al Perú el Tratado de Ancón de 1883 y a Bolivia el Pacto de Tregua de 1884. Mediante el segundo instrumento, Bolivia fue

* Documento enviado a nuestra Redacción por don Raúl Botelho Gosálvez.

obligada a aceptar la ocupación de su Litoral por el Ejército de Chile hasta la firma de un Tratado de Límites "que signifique una paz sólida y estable...".

El 20 de octubre de 1904, ante la amenaza chilena de reanudar hostilidades, Bolivia tuvo que acceder a la firma del Tratado impropriadamente denominado de "Paz, Amistad y Límites".

Como evidencia de los objetivos que perseguía Chile con la Guerra del Pacífico, es oportuno citar la nota dirigida al Gobierno boliviano el 13 de agosto de 1900, por el Ministro Plenipotenciario de Chile, Abraham König que dice textualmente: "Nuestros derechos nacen de la victoria, la ley Suprema de las Naciones". "Que el Litoral es rico y que vale muchos millones, eso ya lo sabíamos. Lo guardamos porque vale; que si no valiera, no habría interés en su conservación".

El Ministro König tenía razón. Las riquezas del litoral boliviano constituyeron la base del desarrollo económico de Chile. El salitre y el cobre extraídos de esa zona fueron sus principales productos de exportación a lo largo del presente siglo.

Actualmente, con la gran riqueza cuprífera de Chuquibambilla, ubicada en territorio que perteneció a Bolivia, Chile ocupa el segundo lugar entre los productores de dicho mineral en el mundo y el primero entre los exportadores, con cerca del 40% de las reservas mundiales.

Estos son, en síntesis, los antecedentes de la pérdida que sufrió Bolivia de su salida al Pacífico, situación que, a lo largo de una centuria, ha impedido su libre y soberana comunicación con las grandes rutas oceánicas, frenando su desarrollo económico y social.

La opinión americana y mundial ha reconocido la justicia de la causa boliviana en innumerables Declaraciones y Pronunciamientos, y con ese respaldo moral, Bolivia reitera el propósito inquebrantable de recuperar su salida al mar, dentro del espíritu de justicia y paz que debe guiar las relaciones internacionales.

Bolivia no renuncia ni renunciará jamás a su derecho vital de retornar al mar.

La Paz, 14 febrero 1979.

Aventura del Pensamiento

VILLAURRUTIA Y GOROSTIZA: HACIA UNA VISION AMPLIA DE LOS POETAS "CONTEMPORANEOS"

Por Eugene MORETTA

DENTRO del grupo de poetas que colaboran en la revista *Contemporáneos* (1928-1931), la poesía mexicana tiene un florecimiento sin par en lo que va de su historia. Aunque fue breve su existencia, *Contemporáneos* dio a sus participantes más destacados, y a otros que se unieron a ellos, su propio nombre y el campo de acción para una labor creativa que se extendería hasta la segunda mitad del siglo. La formidable presencia de estos escritores se debe no sólo a la indiscutible calidad de sus respectivas obras poéticas, sino también a una extraordinaria sensibilidad frente a su ambiente artístico (tanto internacional como local), la cual va acercando a su público a una comunión cada vez más íntima con lo mejor de las literaturas modernas. A pesar de todo, los "contemporáneos" carecen de un verdadero reconocimiento crítico, por lo menos hasta tiempos muy recientes. Me refiero concretamente a la última década y media, en que han aparecido dos libros dedicados al grupo (divididos ambos en capítulos que estudian separadamente a los poetas integrantes),¹ un número estimable de ediciones que recogen obras individuales² y, entre lo más reciente, un par de antologías comentadas que reproducen ejemplos de literatura, en varios géneros, publicados en la revista misma.³ La muerte de José Gorostiza en 1973,

¹ Frank Dauster, *Ensayos sobre poesía mexicana: Asedio a los "Contemporáneos"*, México, 1963, y Merlin Forster, *Los contemporáneos: Perfil de un experimento vanguardista mexicano*, México, 1964.

² Después de la colección *Poesía*, de Salvador Novo, México, 1961, salen: *Material poético: 1918/1961*, de Carlos Pellicer, México, 1962; *Poemas y ensayos* (4 tomos) de Jorge Cuesta, México, 1964; *Poesía de José Gorostiza*, México, 1964; las *Obras de Xavier Villaurrutia*, México, 1966; y la *Obra poética* (2 tomos) de Jaime Torres Bodet, México, 1967. De otros dos poetas no hay nada nuevo después de las colecciones tempranamente publicadas: la poesía de Bernardo Ortiz de Montellano queda recogida en *Sueño y poesía*, México, 1952; y la de Gilberto Owen, en *Poesía y prosa*, México, 1953.

³ Edward J. Mullen, *Contemporáneos: Revista Mexicana de Cultura*, Salamanca, 1972, y Manuel Durán, *Antología de la revista Contemporáneos*, México, 1973.

la de Salvador Novo y Jaime Torres Bodet en 1974 y la de Carlos Pellicer en 1977 ponen punto final a una época que vio también sus prematuras desapariciones: entre 1942, año del suicidio de Jorge Cuesta, y 1952, cuando muere en el extranjero Gilberto Owen, pierde la poesía mexicana a Bernardo Ortiz de Montellano (1949) y Xavier Villaurrutia (1950). Estamos, pues, ante un fenómeno poético que ya pertenece en definitiva a la historia literaria. Nos urge, en el momento actual, un renovado intento de comprensión que se enfrente con algunas cuestiones fundamentales.

Primera entre ellas, a mi juicio, es la de la identidad generacional: ¿cuáles son los rasgos en común, si es que los hay, que nos permitirían considerar como grupo a los "contemporáneos"? Aquí recurro a la palabra "generación" asignándole lo que resulta ser —hay que admitirlo— un significado bien estrecho. Al hablar de rasgos generacionales, prefiero limitarme a esos eventuales parecidos y correspondencias reconocibles únicamente a través del examen de los propios textos poéticos. Tal proceder tiene su razón más obvia en el hecho de que ya queda establecida por medio de criterios extratextuales, y sin lugar a dudas, la existencia de un conjunto de poetas constituidos en un grupo aparte.⁴ Frank Dauster, quien en su libro (pp. 12-15) trata con más atención el asunto, adopta unas normas ya empleadas en la crítica por Pedro Salinas (coetaneidad, influencias formativas en común, experiencias compartidas y trato personal, entre otras) y con ellas aclara hasta qué punto pudieron los "contemporáneos" llegar a formar una "generación" según la acepción amplia del término. Al repasar la lista nos llama la atención la categoría "lenguaje generacional", única que hace pensar en una posible visión interna del material poético. Pero aun en este caso se trata de un fenómeno que queda en el nivel —más bien externo— de las intenciones: a saber, el "deseo" que demuestran estos poetas de traer nueva vida a una poesía estancada" (p. 13). En efecto, sugiere Dauster a continuación, los "contemporáneos" en realidad no compartirían "una estética, una 'manera'" (p. 14). Por acertada que sea esta observación en el plano de las teorías poéticas y de la práctica estrictamente consciente, si la crítica se limita a la búsqueda de "estéticas" o "maneras", es tanto como dejar sin explorar todo ese complejo de imágenes, estructuras, esquemas métricos y otros procedimientos poéticos que constituyen el texto y que

⁴ No hay, sin embargo, un acuerdo total en cuanto a la composición del grupo. En su libro (véase nota 1) Dauster incluye a Carlos Pellicer (pp. 45-51) y Elías Nandino (pp. 52-73), poetas marginales respecto a la revista *Contemporáneos* y no incluido por Forster en su estudio (nota 1), aunque Forster, a su vez, comenta la obra de Enrique González Rojo (pp. 80-81), poeta excluido por Dauster.

apuntan a una singular visión del mundo. Son el texto y su visión —mejor dicho, aceptando como posible un estudio comparado: los textos y sus visiones— los que ahora invitan a la contemplación. A base de lo que nos han aportado los estudios de los últimos años acerca de los "contemporáneos" (e incluso en contra de lo que han aseverado algunos de estos mismos respecto a su individualidad⁶), ya estamos en condiciones de penetrar más hondamente en su poesía, atentos siempre a todas aquellas interrelaciones que, en las obras de diferentes autores, supongan percepciones y respuestas comunes frente a la vida del hombre.

Las observaciones que registra el presente estudio van encaminadas hacia tal apreciación. Ofrecidas con el supuesto de que el intento de examinar una generación de escritores debe comenzar por sus miembros mejor conocidos, tratarán de proponer algunos paralelos entre la colección *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia,⁶ y el largo poema, *Muerte sin fin*, de José Gorostiza.⁷ El lugar

⁶ Villaurrutia, por ejemplo, al hablar de la mayoría de los "contemporáneos", apunta su tendencia a seguir cada uno su propio camino, llamándolos "grupo sin grupo" (*Obras*, p. 828; subraya Villaurrutia). Gorostiza, en sus "Notas sobre poesía", cita esta frase de su colega y añade: "nos complacíamos en reconocernos individualmente distintos de cada uno de los demás..." (*Poesía*, p. 14).

⁷ Primera edición: Buenos Aires, 1938; segunda: México, 1946. Recogida en *Obras*, pp. 44-73, con subdivisiones tituladas *Nocturnos* (pp. 44-52), *Otros nocturnos* (pp. 53-63) y *Nostalgias* (pp. 63-73). En este estudio a cada cita de un poema le acompañará a modo de identificación, y en el texto mismo, el título. El poema "Nocturno" ("Todo lo que la noche") que inicia el grupo *Nocturnos* será identificado como el "Nocturno" I; el que inaugura la colección *Otros nocturnos* ("Al fin llegó la noche con sus largos silencios"), como el "Nocturno" II.

⁸ En *Poesía de José Gorostiza*, pp. 103-144. En este estudio, al citar el poema, se precisará por número romano, y en el texto mismo, la sección referida. El índice de la edición susodicha admite diez secciones, dando para cada una su verso inicial. Aquí se indicará, además, cada una de las subdivisiones formadas, dentro de ciertas secciones, por pausas que interrumpen gráficamente el texto. A dicha subdivisión le corresponderá una letra minúscula que seguirá al número romano indicador de la sección en que se encuentre. Se trata de las secciones III (a. comienzo: "Pero en las zonas infimas del ojo", p. 113; b. "Mas en la médula de esta alegría", p. 115; c. "Mas nada ocurre, no, sólo este sueño", p. 116), VIII (a. "Mas la forma en sí misma no se cumple", p. 128; b. "No obstante —¿por qué no?— también en ella", p. 129) y IX (a. "En la red de cristal que la estrangula", p. 132; b. "Porque en el lento instante del quebranto", p. 133; c. "Porque el tambor rotundo", p. 134; d. "Porque el hombre descubre en sus silencios", p. 136; e. "Porque los bellos seres que transitan", p. 137; f. "Porque desde el anciano roble heroico", p. 139; g. "Porque raro metal o piedra rara", p. 140). Este es el sistema de divisiones y subdivisiones que reconoce Debicki en su libro (véase nota siguiente), pp. 61 y 119.

central de los dos poetas entre los "contemporáneos" no se discute. Además, en Villaurrutia y Gorostiza, tenemos a dos "contemporáneos" que ya cuentan con cierta atención crítica sostenida,⁸ lo que realmente no se podría afirmar respecto a los demás integrantes del grupo, con la posible excepción de Torres Bodet.⁹ Empezar semejante comparación no es negar los problemas anticipados por sus dos términos, al parecer tan difícilmente enfrentables: en un caso una serie de composiciones, más bien breves, escritas durante un período de más de quince años; en otro, poco menos de ochocientos versos unidos bajo un solo título, aunque, sin duda, producto de una larga gestación. Pero, si no hay que minimizar el riesgo de pasar por alto algunas diferencias obvias, tampoco hay que exagerarlo. Por debajo de la apariencia de un mayor o menor grado de fragmentación —en lo que se refiere a la división visible de cada obra en momentos (poemas, secciones) más o menos separables de su totalidad—, existe, en la integridad de la creación poética, un fondo de elementos compartidos. Una lectura preliminar de estos dos textos ya aclara tres rasgos comunes de ellos:

1) *El esfuerzo por trascender la enajenación.* El yo poético de Villaurrutia, atrapado en un mundo de "soledad, aburrimiento, / vano silencio profundo" ("Nocturno solo"), intenta salir de sí para percibir y tocar aquel otro cuya presencia pueda confirmar tanto la realidad de un universo inteligible como su propio existir. Del mismo modo la condición humana, según se expresa en los primeros momentos de *Muerte sin fin*, se resume con la visión de "esta oscuridad que nos estrecha / en islas de monólogos sin eco" (II). El narrador poético, acosado dentro de su mismo ser ("sitiado en mi epidermis", I), pugna por salir a alguna región donde la posibilidad de percibir y experimentar, al proporcionarle el conocimiento de algo que no sea él mismo, le conduzca a una verificación cabal de su propia existencia. Para ambos poetas la lucha es continua. La trascendencia de un común encerramiento de tipo solipsista nunca deja de ser problemática: antes bien, constituye un perpetuo motivo de ansiedad.

⁸ Sobre la poesía de Villaurrutia ha salido últimamente, en inglés, el libro de Merlin Forster, *Fire and Ice: The Poetry of Xavier Villaurrutia*. Chapel Hill, 1976, y, en español, un estudio mío, *La poesía de Xavier Villaurrutia*, México, 1976. Sobre la poesía de Gorostiza contamos con los siguientes tomos: Andrew F. Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, México, 1962; Mordecai S. Rubin, *Una poética moderna: Muerte sin fin de José Gorostiza; Análisis y comentario*, México, 1966; Elsa Dehennin *Antithèse, Oxymore et Paradoxisme: Approches rhétoriques de la poésie de José Gorostiza*, París, 1973.

⁹ Véase Beth Kurti Miller, *La poesía constructiva de Jaime Torres Bodet*, México, 1974.

2) *La importancia de la muerte*. Esta última se encuentra nada menos que en el centro de la visión poética. Los mismos títulos de las dos obras no indican otra cosa. A la vez sugieren mucho más que aquel morir que simplemente pone fin a esta vida: a través de ellos la muerte se concibe como figura del vivir mismo, realidad ya presente en la vida e inseparable de ella. "¿No serás, Muerte, en mi vida, / agua, fuego, polvo y viento?", conjetura el Villaurrutia de "Décima muerte" (décima II). De igual modo, para Gorostiza la vida se define como "este morir incesante, / tenaz, esta muerte viva" (X).

3) *La crisis del lenguaje y de la poesía*. Estamos frente a una poesía autocrítica, consciente de sí misma; poesía que plantea el lenguaje como problema y que pone en tela de juicio el valor del quehacer poético. Si en *Nostalgia de la muerte* la realidad no resulta ser más que "sombras de palabras" ("Nocturno eterno"), éstas, a su vez, se muestran enigmáticas e inasibles, como las de una amada indiferente que abandona al amante:

y me dejas

sin más pulso ni voz y sin más cara,
sin máscara como un hombre desnudo
en medio de una calle de miradas.

("Poesía"¹⁰)

Así también en *Muerte sin fin*, donde, a la enajenación humana y la presencia de una muerte que se cierne, corresponde un desgarramiento verbal, "el hombre descubre en sus silencios / que su hermoso lenguaje se le agota". Las palabras quedan desprovistas de signi-

¹⁰ Este poema, publicado por primera vez en *Ulises*, no. 4, oct. 1927, nunca fue incluido en las ediciones y reediciones de *Nostalgia de la muerte*, aunque parece datar de la misma época en que emprendió Villaurrutia la ejecución de sus primeros *Nocturnos*. Por otra parte, apareció demasiado tarde para incluirse en *Reflejos* (1926), y quedó como poema suelto hasta después de morir el poeta. Las *Obras* de 1966 lo reeditan como primera composición de *Reflejos*, pero más justo habría sido colocarlo al final de éste, o bien al comienzo de *Nostalgia*. Tal juicio cuenta, últimamente, con el apoyo de Octavio Paz, quien en un reciente artículo, nota que Villaurrutia, considerando este poema a la luz de su anterior *Reflejos*, "pensaba que, 'de haberlo escrito a tiempo', debería haber figurado al frente de ese libro", deseo que respetaron los editores de las *Obras*. No obstante, "por su lenguaje, sus imágenes y sus juegos de palabras", argumenta Paz, "'Poesía' prefigura la primera serie de *Nocturnos* y debería ir al frente de esos poemas" ("Xavier Villaurrutia o el dormido despierto", *Vuelta*, vol. 2, núm. 14, ene. 1978, 5-6).

ficado, y su función más alta, la de la expresión poética, acaba en "el horror de un pozo desecado" (IXc).

Claro está que, al atender a estos puntos de semejanza, oímos sonar una música no privativa de Villaurrutia y Gorostiza, sino que resume gran parte de todo lo que ha sido la poesía occidental en nuestro siglo. Más allá de los ecos familiares, sin embargo, vamos percibiendo un sistema preciso de relaciones el cual liga de una manera particular las obras de nuestros dos poetas. Son las imágenes las que se ofrecen en el primer momento como objeto de comparación. Mientras que *Nostalgia de la muerte*, escenario más bien oscuro y silencioso, se sirve de un número limitado de imágenes, *Muerte sin fin* abarca todo un número concreto de minerales, plantas, animales, la anatomía del hombre y los objetos por él fabricados y utilizados. Pero una observación más detenida ha de revelar que tal diferencia en cuanto a la *variedad* simplemente hace más notable una fundamental similitud en lo que respecta a las imágenes más frecuentes de las dos obras: al agua, por ejemplo.

Lo primero que cabe subrayar es la casi ausencia en Villaurrutia y Gorostiza de una manifestación tradicionalmente importante de la imagen del agua en la poesía: esto es, de su fluencia, sobre todo en forma de río. Es que en esta poesía el agua raras veces fluye. De inmediato hay que modificar lo dicho reconociendo una significativa excepción, pues vemos que en *Nostalgia de la muerte* la liquidez (agua, sangre, saliva) constituye una especie de "nocturno mar" que en el poema así titulado "recorre" el cuerpo humano y "circula" en él, a veces como río, a veces como marea. Tal imagen, sin embargo, no sirve sino para reforzar la impresión inicial: a saber, que ambos poetas se apartan de aquella venerable tradición (que en la poesía hispánica encuentra su primer gran ejemplar en Manrique) dentro de la cual el constante fluir desde una fuente hasta el mar es figura de tiempo que transcurre, en línea recta y sin retorno, hasta el momento en que la muerte acaba con todo. En vano buscaríamos en *Nostalgia de la muerte* o en *Muerte sin fin* tal concepción del movimiento temporal. Por el contrario, empezamos a ver, en la imagen del líquido, la intuición noética de una temporalidad muy otra, la que atestigua el mismo "Nocturno mar", en donde el proceso que se describe, lejos de realizarse en algún mundo de leyes impuestas desde afuera, se vive subjetivamente como experiencia *interior* y, lo que es más, como fenómeno que niega la progresión lineal a favor de un ocurrir perpetuo:

nada, nada podrá ser más amargo
que el mar que llevo dentro, solo y ciego,
el mar antiguo edipo que me recorre a tientas

desde todos los siglos
 cuando mi sangre aún no era mi sangre,
 cuando mi piel crecía en la piel de otro cuerpo,
 cuando alguien respiraba por mí que aún no nacía.

De ahí el verbo "circula", que denota un fluir sin salida, un estar preso en un cuerpo cerrado. Y de ahí también que acabe por predominar más bien el segundo término de la metáfora compuesta, río-marea. Ya tendremos oportunidad de explorar más detenidamente lo que supone la poetización del movimiento en lo que se refiere a la visión del tiempo compartida por Villaurrutia y Gorostiza.

Por el momento fijémonos en la imagen del agua y en sus varias apariciones a lo largo de las dos obras poéticas. En *Nostalgia* Villaurrutia utiliza la frase "el agua del espejo" ("Nocturno amor"), señalando con ella la capacidad reflejante del agua y convirtiendo a su yo poético en semejanza del antiguo Narciso. De acuerdo con el desenlace de la historia mítica, el agua-espejo de los *nocturnos* se asocia a una auto-obsesión que desemboca en la muerte. En él se resuelve una sucesión de formas entrevistas a las que el hombre ha intentado agarrarse a fin de salir de su condición solitaria. En él se afirma esta misma condición, ya que el individuo no se encuentra sino frente a su propio simulacro, enamorado de quien resulta ser él mismo y, por eso, impotente para el amor que significaría comunión.¹¹ La muerte aquí se equivale al fracaso en la búsqueda del otro. Al final de una angustiada persecución, la "estatua" que ha sido su objeto se halla en el líquido de un espejo: ya idéntica al perseguidor y, además, "asesinada", en comprobación de que sujeto y objeto no representan más que una misma y desesperada soledad ("Nocturno de la estatua").

El "agua del espejo", al mismo tiempo que muestra una superficie reflejante,¹² sugiere también profundidad, pues el nuevo Nar-

¹¹ La peculiar combinación de sentimientos —combinación indicada en el mito de Narciso— que consiste en la desilusión frente a la imposibilidad de consumir el amor y, por otra parte, en la incapacidad de dejar de amar, se ha dado con mucha frecuencia, desde luego, en la poetización del amor entre dos personas. Su presencia en el caso del amor narcisista conlleva, parecería, un grado mucho más intenso de angustia al verse una misma persona irremediabilmente presa de un anhelo imposibilitado precisamente por la indivisibilidad que constituye su ser. Es el frenético seguir deseando dentro de un ámbito férreamente cerrado el que veremos más adelante como rasgo esencial tanto de la poesía de Gorostiza como la de Villaurrutia.

¹² El espejo —incluso el espejo formado por la superficie tranquila del agua— cobra importancia ya en un momento temprano de la evolución poética de Villaurrutia, notablemente con su primera colección, *Reflejos*, cuyo mismo título revela el decisivo papel que juega. Remito al lector a las pp. 11-41 de mi estudio, *La poesía de Xavier Villaurrutia* (véase nota 8).

ciso cuya "sed. . . / sacia su sed con una sed idéntica" ("Nocturno amor") se ha inclinado a beber de ella: es decir, a penetrar por debajo de su superficie. Es, de hecho, en las honduras acuáticas en donde el mundo villaurrutiano se despliega plenamente ante nuestros ojos. Dicho mundo se define como "líquida sombra en que me hundo" ("Nocturno solo"), un oscuro mar tan silencioso que, sumergidos en él, "no sabemos / dónde empieza o acaba, ni si empieza o acaba" ("Nocturno" II). Aquí el fracaso en la persecución del otro se encarna no en el reflejo visto en un solo plano, sino en lo inalcanzable y huidizo que se muestra todo objeto suspendido en un circundante medio sin forma. Se traduce en una muerte poetizada como lento ahogarse o como naufragio y a través de la cual la conciencia ve fragmentarse y desaparecer, en primer lugar, toda evidencia de un reconfortante mundo exterior y, luego —para completar el proceso de reducción—, todo indicio del existir personal en un tiempo y un espacio determinados. El ambiente líquido pasa a ser tumba para una existencia abortada:

Mar que arrastra despojos silenciosos,
 olvidos olvidados y deseos,
 sílabas de recuerdos y rencores,
 ahogados sueños de recién nacidos,
 perfiles y perfumes mutilados,
 fibras de luz y náufragos cabellos.

("Nocturno mar")

Veamos hasta qué punto el poema de Gorostiza reconoce esta doble potencialidad que dota al agua Villaurrutia: por una parte su reflejar (eso es, su negarle al hombre otra visión que la de su propia angustia) y por otra su constituirse en sustancia ante el hombre (y, así, ante su condición de solitario). En la primera sección de *Muerte sin fin* el yo poético ve en ella algo de su propio ser:

lleno de mí —ahito— me descubro
 en la imagen atónita del agua
 que tan sólo es un tumbo inmarcesible,
 un desplome de ángeles caídos
 a la delicia intacta de su peso,
 que nada tiene
 sino la cara en blanco
 hundida a medias, ya, como una risa agónica,
 en las tenues holandas de la nube

y en los funestos cánticos del mar
 —más resabio de sal o albor de cúmulo
 que sola prisa de acosada espuma.

Nuestro intento de comprensión ha de enfocarse en los dos primeros versos del pasaje. ¿En qué sentido "se descubre" el narrador en el agua? ¿Según qué acepción de la palabra está ahí su "imagen"? Mordecai Rubin, en su libro (pp. 31-32), señala con acierto que se trata de una ambigüedad calculada. En primer lugar, el agua es, según se calificará posteriormente en esta misma sección (y en palabras casi idénticas a las de Villaurrutia), "el agua de un espejo": se le ofrece al hombre como superficie que le refleja su propio rostro (o sea, su "imagen"). Al mismo tiempo, es para él una "imagen" (es decir, equivalente metafórico) de su condición existencial, cuyo carácter se elabora en los versos que siguen. En cuanto al primer aspecto, el paralelo con Villaurrutia queda claro. Resulta aún más estrecho al darnos cuenta de que aquí también la superficie espejeante es signo de un fracaso en la tentativa de sobrepasar las fronteras del yo. Este "se descubre" no más que a sí mismo al intentar salir de sí (de su "epidermis", como dice en el primer verso del poema). El agua le refleja, entonces, una cara "atónita", del mismo modo que en el Villaurrutia de "Nocturno de la estatua" la búsqueda del otro conduce al sobresalto del encuentro con uno mismo.¹³

En lo que se refiere al segundo aspecto, el paralelo con *Nostalgia de la muerte* es algo más complejo pero innegable. En la obra de Villaurrutia el agua, en cuanto que profundidad, encierra al hombre como escenario y a la vez agente de su muerte. Pero, como hemos observado en "Nocturno mar", el agua también es el hombre, pues "circula" cual sangre dentro de su ser en forma de un océano silencioso, oscuro y atemorizante: figura de su esencial soledad. La obra de Gorostiza comparte esta identificación entre el agua y la condición humana. En ella el ser humano se caracteriza desde el momento inicial como "conciencia derramada" (I): ente sin definición, dispersión en busca de un continente, de un principio de realidad ordenador. En el primer caso se distingue la imagen por la visión que le ofrece a una conciencia inmersa en ella; en el segundo, por un rasgo (la informidad común a todo fluido) visible desde fuera de ella. Pero para ambos poetas el agua apunta hacia una sola concepción de la problemática humana, evocando con su

¹³ Dehennin (véase nota 8) reconoce en esta primera sección de *Muerte sin fin* un narcisismo parecido al que hemos visto en Villaurrutia. "Gorostiza, qui a horreur du miroir", dice, "est obsédé par un narcissisme qui ne dit jamais son nom mais que a vicié tout amour et qui marque la vie de la mort la plus stérile qui soit, qui est la mort dans la vie" (p. 77).

presencia parecidas sensaciones de lo que podríamos llamar caos primordial: ese estado de pesadilla en que predomina el sin sentido, en que todo queda fragmentado y disperso —ser sin razón de ser. En *Muerte sin fin* "las grandes aguas" que surgen en el lugar "en donde nada es ni nada está", y sobre las cuales "flota el Espíritu de Dios" (IXg), representan lo anónimo que clama por la identidad, lo informe que clama por la forma, lo dividido que clama por la unidad, lo incompleto que clama por la plenitud, lo muerto que clama por la vida.

Asociadas al agua en este cuadro de un mundo preso del caos, existen varias imágenes, también de lo más elemental, que sirven para elaborar de manera aún más dramática esa situación vital que ha llamado Octavio Paz "la soledad de la conciencia y la conciencia de la soledad".¹⁴ Son las manifestaciones más concretas de la vida biológica y de la presencia de lo inanimado, y como tales constituyen lo que se podría designar como *el cuerpo del mundo*. En *Nostalgia de la muerte* éste tiende a ser, específicamente, el cuerpo humano, con sus miembros, órganos y otros atributos. Ya hemos visto cómo, en "Nocturno de la estatua", le puede salir al encuentro el propio cuerpo del yo, gracias al desdoblamiento efectuado por el espejo. Al final de otra serie de acontecimientos nocturnos, el narrador poético concibe a su doble como presencia fantasmal pero, a la vez, singularmente física:

Sin gota de sangre
sin ruido ni peso
a mis pies clavados
vino a dar mi cuerpo.

Lo tomé en los brazos
lo llevé a mi lecho.

("Nocturno sueño")

El encuentro del sujeto con la objetivación concreta de su mismo ser produce en estos poemas "la angustia de verse fuera de sí, viviendo": la aterradora constatación de que ese añorado "otro" no es más que el reflejo del yo y, por lo tanto, la desesperación ante la imposibilidad de verificar la propia existencia; en las palabras del mismo poema, "la duda de ser o no ser realidad" ("Nocturno miedo").

Al desarrollarse en la poesía de Villaurrutia la imagen del naufragio, el cuerpo humano sufre un proceso de reducción el cual

¹⁴ Prólogo a *Libertad bajo palabra*, 2a. ed., México, 1968, p. 9.

causa su disgregación en partes que luego van perdiéndose de vista. "Nocturno en que nada se oye" traza este reducirse corporal, que transmite metafóricamente una duda cada vez más agobiante acerca de la existencia personal:

En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen
 sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte
 en esta soledad sin paredes
 al tiempo que huyeron los ángulos
 en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre
 para salir en un momento tan lento
 en un interminable descenso
 sin brazos que tender
 sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano invisible
 sin más que una mirada y una voz
 que no recuerdan haber salido de ojos y labios
 ¿qué son labios? ¿Qué son miradas que son labios?

De verse privado de miembros, el yo —barco naufragado en forma de cuerpo— pasa a reconocerse sin órganos, quedando solamente con los atributos ("una mirada y una voz") proporcionados por estos últimos. A continuación la pérdida resulta total:

y mi voz ya no es mía
 dentro del agua que no moja
 dentro del aire de vidrio
 dentro del fuego lívido que corta como el grito
 Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
 cae mi voz
 y mi voz que madura
 y mi voz quemadura
 y mi bosque madura
 y mi voz quema dura
 como el hielo de vidrio
 como el grito de hielo
 aquí en el caracol de la oreja
 el latido de un mar en el que no sé nada
 en el que no se nada
 porque he dejado pies y brazos en la orilla.

Al independizarse de su dueño y seguir su propio camino, la voz acusa el fracaso del yo en el plano de la comunicación verbal; el juego de palabras ("juego angustioso"), en que el espejo multiplica (esto es, fragmenta) una misma serie de fonemas que, absurdamen-

te, cambia cada vez de sentido, subraya la futilidad del lenguaje humano, sobre todo del lenguaje poético, con su virtuosismo lingüístico. Ahora han desaparecido hasta las huellas verbales del hombre. Todo lo que queda del yo es un "aquí": punto de conciencia preso en una interioridad laberíntica donde es imposible el conocimiento ("no sé nada") incluso de uno mismo, pues tampoco lo propio está a su alcance ("he dejado pies y brazos en la orilla"). La conciencia, desprovista de cualquier indicio de encarnación corporal, está condenada a seguir ansiando, cada vez con más frenesí, una plenitud de vida que nunca se le otorgará:

siento caer fuera de mí la red de mis nervios
 mas huye todo como el pez que se da cuenta
 hasta ciento en el pulso de mis sienes
 muda telegrafía a la que nadie responde
 porque el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse.

Al volver a la primera sección de *Muerte sin fin* y, precisamente, a los dos primeros versos del poema, nos encontramos con un yo narrador que se caracteriza en términos reminiscentes de los utilizados en *Nostalgia de la muerte*:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
 por un dios inasible que me ahoga.

He aquí que el poema parte de una metáfora corporal. El hombre, sofocado por una autopresencia que excluye todo lo demás, recurre a un vocablo propio de la biología para designar su piel como frontera entre su ser y lo otro. Esto último, aquí en el primer momento, toma la forma de un principio cósmico superior que, lejos de dejarse "asir" por quien busca salir de sí y unirse con otro, libra guerra contra el ser, oprimiéndolo cada vez más estrechamente. El ser-cuerpo queda, así, a punto de la estrangulación. Su propia piel, vista desde adentro como barrera, es sometida, desde afuera, a una violación por parte de fuerzas enemigas. De este modo las imágenes iniciales establecen una realidad hostil que a lo largo de toda la obra opondrá una obstinada resistencia a los esfuerzos del ser por conocer su universo y encontrarle un sentido.

Pero, a diferencia de Villaurrutia, Gorostiza extiende la imaginaria del cuerpo aplicándole todo un mundo de fenómenos con el cual tiene que enfrentarse el yo. A través de un proceso de transferencia —semejante al que en *Nostalgia* proyecta la condición "fragmentada" del yo a un mar circundante en que quedan los restos fragmentados de un naufragio—, la enajenación del hombre es

reproducida no sólo en "la informe condición del agua" (IXa), sino también en las aflicciones peculiarmente corporales de un organismo cuyo ámbito va abarcando sectores más amplios de la realidad. La distinción entre los dos poetas al respecto se revela con mayor claridad cuando se trata de un cuerpo llagado por sustancias agudas, quemantes o corrosivas. La "rosa herida" que forma parte del mundo poético de Villaurrutia ("Nocturna rosa") sirve para confirmar la soledad del yo, cuya piel "la sombra corroe con su lepra incurable" ("Nocturno amor"). Es signo del auto-encerramiento del individuo, y como tal no funciona sino dentro de los confines físicos del narrador poético, donde se muestra como "herida profunda", con una "sangre / que mana de sus labios, palpitante" ("Nocturno mar"). Gorostiza, en cambio, hace que al cuerpo del yo "sitiado en [su] epidermis", del primer verso, le reemplace en los siguientes una serie de realidades no por definición corporales, pero sí transformadas poéticamente en cuerpos vulnerables a varias fuerzas destructoras (efectivamente el término "epidermis", aplicado inicialmente a la piel del narrador, tiende, por su frecuente uso en el caso de los animales inferiores y hasta de las plantas, a quitarle importancia a la individualidad humana, y así anticipa un empleo más inclusivo de la imagen del cuerpo). La tercera sección de *Muerte sin fin*, por ejemplo, contempla un sueño creador de mundos pero que se torna hostil a su propia creación, convirtiéndola en un ser viviente cuya exterioridad física sufre los ataques corrosivos de un poderoso ácido:

somete sus imágenes al fuego
de especiosas torturas que imagina
—las infla de pasión,
en el prisma del llanto las deshace,
las ciega con el lustre de un barniz,
las satura de odios purulentos,
rencores zánganos
como una mala costra,
angustias secas como la sed del yeso.
Pero aún más —porque, inmune a la mácula,
tan perfecta crueldad no cede a límites—
perfora la substancia de su gozo
con rudos alfileres;
piensa el tumor, la úlcera y el chancro
que habrán de festonar la tez pulida,
toma en su mano etérea a la criatura
como a un copo de cera sudorosa,

y en un ilustre hallazgo de ironía
la estrecha enternecido
con los brazos glaciales de la fiebre.

(IIIb)

Lo que presenciamos en el poema de Gorostiza es la transformación de la problemática humana individual en una crisis que, sin dejar de ser la del individuo, incluye asimismo —como en círculos concéntricos cada vez más grandes— el universo entero. "La criatura" citada en el pasaje de arriba ya es signo de toda realidad creada: o, más bien, imaginada (las "imágenes" del sueño, que, en los dos primeros versos, "imagina") por un anhelo de conocimiento que vincula la autenticidad de la existencia personal a la de un mundo exterior que pueda estar al alcance de la persona. La incapacidad de verificar ("crear", y no sólo "imaginar") el propio existir es, de esta manera, incapacidad de verificar todo existir ajeno; y tanto éste como aquél acaban por recibir en su "epidermis" las aflicciones mortales que anuncian el fracaso total del esfuerzo cognoscitivo. Mientras que en la obra de Villaurrutia toda (ir) realidad exterior aparece simplemente como manifestación incompleta que al instante se esfuma, aquí se afirma en plena existencia material, con toda la complejidad que supone la jerarquía de la creación animal, vegetal y mineral. Pero a cada afirmación le acompaña una terrible negación, hasta que este inmenso cuerpo "da en el gozo de la lla-ga / y el oscuro deleite del colapso" (VIIIb). Sigue, en las últimas secciones del poema, la larga descripción de un proceso evolutivo al revés, a través del cual el hombre y, sucesivamente, toda existencia biológica e inanimada, en forma cada vez más primitiva, regresan a la nada que precedió a la creación. El "colapso" es, así, un decrecer hacia el momento del nacimiento, hacia la oscuridad del vientre materno. Y, en última instancia, abarca al mismo creador, según vemos en los versos finales de *Muerte sin fin*, donde se nos presenta el cuerpo de Dios hecho "astillas", acosado por "hormigas / incansables, que pululan" (X).

Las imágenes comentadas hasta el momento —la del agua y las asociadas al cuerpo— nos llevan a considerar, en lo que sigue, la representación, por parte de ambos poetas, de ciertas experiencias fundamentales del hombre que, al transformarse en los símbolos e imágenes de la poesía, apuntan a la búsqueda humana de la unión y la creación, y, así, de un principio de realidad. Al abordar la sección III de *Muerte sin fin*, ya tocamos el tema del sueño creador. Nos encontramos entonces con que nuestros dos poetas exhiben una marcada inclinación a concebir el sueño activamente, como impulso

hacia la deseada reconciliación del yo con su propio ser y con el mundo. El sueño viene a constituir aquella región en donde el yo se pone a superar la soledad. Ya hemos trazado, en "Nocturno de la estatua", el proceso que comienza cuando el yo soñador de Villaurrutia vislumbra, en la figura que persigue, la esperanza de unirse con otro. Sumergido en su nocturno mar, el sujeto mantiene una lúcida atención a todo lo que en su alrededor pudiera proporcionarle evidencias de una realidad auténtica. Su inmersión en la noche es al mismo tiempo inmersión en un universo lleno de posibles visiones, sonidos e impresiones sensoriales aún más íntimas —promesas, todos ellos, de un inminente rescate:

Abría las salas
profundas el sueño
y voces delgadas
corrientes de aire
entraban.

("Nocturno sueño")

La promesa es, sin embargo, ilusoria. Lo que se cree percibir como

la dulzura soñada
de un contacto,

muy pronto se revela, en términos gustatorios, como nada más que

el sabido sabor
de la saliva,

o sea, confirmación del encerramiento del individuo en sí mismo ("Nocturno" I). La fugacidad de todo lo externo a la conciencia, al eludir cualquier esfuerzo por apresarlos, anuncia que ha terminado el sueño sin haber llegado sino

a poner en mis ojos unos párpados muertos,
a dejar en mis manos un mensaje vacío.

("Nocturno" II)

Por lo demás, el sueño se muestra, en sí, realidad precaria. A su final, en "Nocturno de la estatua", cuando el soñador-perseguidor ha encontrado sólo a su doble, oye decir a esta "estatua asesinada": "Estoy muerta de sueño", siendo la palabra última eco de las primeras del poema ("Soñar, soñar..."), lo cual coloca todo lo na-

rrado dentro de un marco de aumentada irrealidad. En otras ocasiones el soñador niega que su sueño pueda ser sometido a su dominio e incluso que el mundo exterior al del soñar sea menos irreal que el significado, en última instancia, por el sueño mismo:

Prisionero de mi frente
 el sueño quiere escapar
 y fuera de mí probar
 a todos que es inocente.
 Oigo su voz impaciente,
 miro su gesto y su estado
 amenazador, airado.
 No sabe que soy el sueño
 de otro: si fuera su dueño
 ya lo habría libertado.

(“Nocturno preso”)

Esta trayectoria, en que la esperanza inicial desemboca en la frustración absoluta, tiene su paralelo en la obra de Gorostiza. El sueño creador de la tercera sección de *Muerte sin fin* se vincula, en un primer momento, a “esta aguda ingenuidad del ánimo / que se pone a soñar a pleno sol” (IIIa), evocando con la imagen del sol la luz que en la tradición bíblica manifiesta la presencia de Dios y preside su obra creadora. Sólo que en estos versos la obra divina ha pasado a manos de un yo humano (“esta aguda ingenuidad”) cuyo deseo de trascender la soledad se expresa como impulso de construir un universo desde su propia conciencia: es decir, de soñarlo. El yo contempla su propio sueño, que “distribuye los mundos en el caos” y que, al prestar sustancia a otros seres, demuestra una intrepidez comparable con la de Icaro en su subida a la esfera de los dioses:

mirad cómo dispara cielo arriba,
 desde el mar,
 el tiro prodigioso de la carne
 que aun a la alta nube menoscaba
 con el vuelo del pájaro.

(IIIa)

Más que mero escenario para un posible acontecimiento salvador, como es el caso en *Nostalgia de la muerte*, el sueño significa aquí la plena afirmación de parte del sujeto de su propia inteligencia, al forjar éste en torno suyo un mundo que se supone objetivo.

Con todo, la inteligencia se ve a la postre como "soledad en llamas" (IIIc), y el sueño que la proclama, cual el Icaro del mito, cae "herido" al caos de donde procedió (IIIa). La luz que ha acompañado la obra creadora, "única, riente claridad del alma" (IIIa), se revela al fin como una iluminación vana:

Mas en la médula de esta alegría,
no ocurre nada, no;
sólo un cándido sueño que recorre
las estaciones todas de su ruta
tan amorosamente
que no elude seguirla a sus infiernos.

(IIIb)

El sueño, del mismo modo que en Villaurrutia no efectúa la unión, en Gorostiza fracasa al intentar la creación. En ambos poetas, entonces, constituye una incitación al solitario para que en él procure éste salir de su soledad; acaba, no obstante, cerrándole el paso de modo definitivo. "Pero aún más", podemos decir con el mismo Gorostiza (IIIb) en el caso de *Muerte sin fin*, donde el sueño, además de manifestarse como impotente en lo que se refiere a esfuerzo humano por superar la enajenación, adquiere una "crueldad" (IIIb) que, según vimos en un pasaje ya citado, ataca y destruye el cuerpo de su propia "creación". Es esta agresividad del "sueño / desorbitado" (IIIc) la que distingue de manera importante a un poeta del otro. Mientras que en los *nocturnos* el término del sueño es un simple recaer (dormirse, ahogarse, naufragarse) en la oscuridad de una nada envolvente, es aquí separación dramática de sueño y soñador de tal modo que ese queda libre a volver su energía creadora como arma en contra de todo lo creado. Su audacia al intentar fabricar mundos de la nada es ahora audacia de un espíritu preso de la locura de la aniquilación.

Si el sueño del hombre, en cuanto que creación y unión, fracasa en el plano existencial, su derrota no es menos evidente al nivel del lenguaje humano. Tanto en una obra como en la otra, el sueño aparece como fuente de la expresión verbal —frecuentemente poética— sólo para negarle a ésta (al negarse a sí mismo) la posibilidad de desempeñar su natural función comunicativa. En consecuencia el yo se ve privado de un imprescindible instrumento de comunión salvadora. La temprana "Poesía" de Villaurrutia junta en el pronombre *tú* la inspiración poética y la figura de una mujer que es "compañía" para un poeta solitario. El encuentro se realiza en el contexto del soñar;

Te forman las palabras
que salen del silencio
y del tanque de sueño en que me ahogo
libre hasta despertar.

Pero, nacida dentro de la mente soñadora del mismo sujeto, la señora Poesía, en vez de mostrarse verdaderamente "otra", comienza muy pronto a exhibir —a través del fenómeno del reflejo característico de Villaurrutia— la identidad subjetiva propia de toda imagen soñada:

Tu voz, hoz de ecos,
es el rebote de mi voz en el muro,
y en tu piel de espejo
me estoy mirando mirarme por mil Argos,
por mí largos¹⁵ segundos.

La Poesía, y con ella toda posibilidad de sentirse vivo (pulso), de expresarse (voz), de conocerse (cara) y de ser conocido de algún mundo exterior (máscara), se desvanece conforme va terminando el sueño:

y me dejas
sin más pulso ni voz y sin más cara,
sin máscara como un hombre desnudo
en medio de una calle de miradas.

Ya vimos, a propósito de "Nocturno en que nada se oye", cómo, en el "interminable descenso" que es el caer en las aguas del sueño, acaba el hombre perdiendo hasta su voz, y cómo se muestra esa voz, multiplicada absurdamente en forma del juego de palabras ("y mi voz que madura / y mi voz quemadura / y mi bosque madura / y mi voz quemadura"), completamente inútil para cualquier comunicación, en especial para la que la poesía pretende ser. Lejos de crear existencias y establecer puentes entre ellas en un mundo nocturno donde toda existencia se percibe como precaria, la palabra también sucumbe a la fuerza arrolladora de la nada, en constatación final del dominio de ésta:

¹⁵ Nótese, a propósito del vínculo entre problemática existencial y problemática verbal, como se recrea verbalmente, en el juego de palabras "mil Argos" — "mí largos", el mismo fenómeno de duplicación indicado por las imágenes del eco y del espejo en el escenario vital del poema. Otro tanto se realiza, como se verá, al final de este poema y en "Nocturno en que nada se oye".

porque acaso la voz tampoco vive
 sino como un recuerdo en la garganta

 porque vida silencio piel y boca
 y soledad recuerdo cielo y humo
 nada son sino sombras de palabras
 que nos salen al paso de la noche.

("Nocturno eterno")

El "cándido sueño" de *Muerte sin fin*, con el mismo atrevimiento que lo lanza, en su actividad creadora, a la altura de los dioses, va preparando para su mundo una especie de florecimiento verbal:

en la raíz de la palabra esconde
 el frondoso discurso de ancha copa
 y el poema de diáfanas espigas.

(IIIb)

Hemos observado, sin embargo, que el "imaginar" de los versos a continuación ("somete sus *imágenes* al fuego / de especiosas torturas que *imagina*") representa la verdadera actividad del sueño, estando más allá de su alcance un auténtico "crear" que confiriera existencia cabal al mundo soñado. A diferencia del Dios bíblico, cuyo sueño se convirtió en Verbo, que a su vez se transformó en Mundo, el sueño del hombre no produce más que "imágenes": "limpias metáforas cruzadas" (VI), que a pesar de la belleza de su construcción verbal, no pasan de ser puras emanaciones de una conciencia solitaria. El hombre, a la hora de la ilusión, cree haber encontrado una "forma" que ha de dar sentido a la existencia. Su prematura satisfacción se proyecta a la forma misma, que, además de "magnánima" y "deífica", se describe como "constelada de epítetos esdrújulos". Se ha convertido ella misma en la poesía que la celebra: una poesía que, como en el caso de los retruécanos verbales de Villaurrutia, recrea auditivamente la realidad del que es signo. Todo lo cual no impide que, pocos versos después, tanto poesía como forma perezcan al llegar el momento del desencanto. Mientras ésta se revela como

¡Ilusión, nada más, gentil narcótico
 que puebla de fantasmas los sentidos!,

esa, ya postrada ante la forma, "arde a sus pies" (VIIIa). Del mismo modo que en *Nostalgia de la muerte* el fin del sueño conlleva el

descubrimiento de que "acaso la voz tampoco vive / sino como un recuerdo en la garganta", el poema de Gorostiza, al conducir al hombre hacia el momento de la desilusión más completa, lo enfrenta también con la impotencia de su "lenguaje audaz", pues es en ese mismo momento

cuando el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta,
se le quema —confuso— en la garganta,
exhausto de sentido.

(IXc)

He aquí que, durante el largo sueño fatal de la inteligencia humana, se ha transformado en aridez y ceniza lo que antes era "frondoso discurso" y poesía de "diáfanas espigas".¹⁶

Limitándonos al fenómeno de la unión con otro como intento de trascender la soledad, llegamos a su manifestación concreta más clara, que es el amor. Más que el sueño, la experiencia amorosa cuenta con una tradición poética enormemente rica y llena de convencionalismos literarios firmemente establecidos.¹⁷ Al estudiar el tema del amor en Villaurrutia y Gorostiza, lo primero que nos llama la atención es hasta qué punto esos convencionalismos, e incluso el amor mismo, parecen carecer de importancia. Ya nos ha tocado ob-

¹⁶ Debemos a Frank Dauster la observación de que los siguientes versos de la subsección VIIIa no representan más que la "pura construcción formal, sonoro edificio parnasista: la importancia de la forma tal como lo ve la misma forma" (p. 40):

Desde su insigne trono faraónico,
magnánima
deífica
constelada de epítetos esdrújulos,
rige con hosca mano de diamante.
Está orgulloso de su orondo imperio.
¿En las augustas pituitarias de ónice
no juega, acaso, el encendido aroma
con que arde a sus pies la poesía?

A propósito de la frase "epítetos esdrújulos", Rubin, comentando la sección IX, que traza la evolución al revés de toda la creación, advierte "una variación oriental moderna de la danza macabra medieval" poetizada en versos que efectúan "el amontonamiento opulento de metáforas deslumbrantes" (p. 124). En la sección IX predomina el epíteto: adjetivo que sirve simplemente de adorno para el sustantivo, no haciendo más que reforzar el sentido esencial de este último.

¹⁷ Remito al lector al estudio básico de Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, 3a. ed., París, 1970.

servar cómo, en los *nocturnos* de Villaurrutia, se trata principalmente de un encuentro erótico que acaba con la frustración al hacer ver que el acceso a una persona verdaderamente *otra* le es negado al yo por un solipsismo que lo encarcela dentro de los confines de su propia conciencia. De ahí que en la poetización del amor exista cierta imprecisión respecto al tú, amante. Aquella dinámica del amor que suele proceder del encuentro de dos personas netamente diferenciadas cede aquí a una relación en que se evita la mención de rasgos personales —sexo, personalidad, gestos, particulares físicos asociados al elogio amoroso tradicional— que definirían para el sujeto lo que pudiera tener su amante de singular. Ninguna característica del otro ser se escapa de la órbita del yo: punto de referencia que generaliza y neutraliza al otro según sus propias exigencias. La inaccesibilidad es, en el objeto, ambigüedad y, en el sujeto, miedo ante la posible revelación aclaradora. Se expresa no con descripciones que particularicen, sino mediante observaciones casi, diríamos, clínicas que subrayan ese proceso de destrucción corporal antes notado:

sufro al sentir la dicha con que tu cuerpo busca
 el cuerpo que te vence más que el sueño
 y comparo la fiebre de tus manos
 con mis manos de hielo
 y el temblor de tus sienas con mi pulso perdido
 y el yeso de mis muslos con la piel de los tuyos
 que la sombra corroe con su lepra incurable
 Ya sé cuál es el sexo de tu boca
 y lo que guarda la avaricia de tu axila
 y maldigo el rumor que inunda el laberinto de tu oreja
 sobre la almohada de espuma
 sobre la dura página de nieve.

(“Nocturno amor”)

Apenas si es necesario, a estas alturas, señalar algún *nocturno*, tal como “Nocturno de la estatua”, en que una figura (“la estatua”, en este caso) cuya presencia deja insinuar posibilidades eróticas (nótese el verbo *acariciar*) se ve explícitamente como mero doble del yo.

Si los versos de gran parte de *Nostalgia* conciben el erotismo de un modo poco tradicional, los de *Muerte sin fin*, a primera vista, parecen no advertir el amor. Sólo en momentos aislados vemos indicios claros de estar en un mundo poético que reconoce el fenómeno de la atracción que en una situación concreta pudiera juntar en un abrazo a dos seres humanos. Este tipo de amor aparece, significati-

vamente, en las secciones V y X, que, por su versificación de arte menor, su tono superficialmente más jocoso y la integración en ellas de sendos "bailes", representan remansos frente al fluir majestuoso y solemne de la obra. El "ay, amor" de un supuesto amante desdichado, en la quinta sección, da lugar, en la décima, a una persona concreta a quien se dirige un yo amante. Es la "putilla del rubor helado", última imagen del poema. Pero aun aquí lo que vemos no es amor, sino burla de él en un momento de desesperación y cinismo. Si se unen hombre y mujer, es nada más para ir juntos "al diablo".

Pese a las apariencias, no es que el amor se excluya de esta poesía, ni mucho menos. Villaurrutia y Gorostiza, cada uno a su modo, utilizan sí el modelo del amor erótico, pero para poetizar, en lugar de un encuentro entre individuos, la relación de lo que queda solitario, incompleto y deficiente con aquello que se ofrece como posible puente hacia la salvación personal, como plenitud y razón de ser de la existencia. De la fase representada por los *nocturnos*, la colección *Nostalgia de la muerte* pasa a la etapa de "Décima muerte", poema en que el amor halla su objeto en forma de la Muerte personificada. Después de la confusión anárquica evocada en los primeros poemas, el hombre ha llegado a identificar en la muerte, vista como realidad cósmica, la razón de su propio ser. "Puesto que muero existo", declara la voz de la primera décima, transformando la fórmula cartesiana en la afirmación paradójica de que el principio verdaderamente "vital" es precisamente el que niega toda vida. Se vive en palabras de Wilberto Cantón, "bajo el signo de la muerte",¹⁸ y por consiguiente la nada se infunde en lo más elemental:

Si en todas partes estás,
 en el agua y en la tierra,
 en el aire que me encierra
 y en el incendio voraz;
 si a todas partes vas
 conmigo en el pensamiento,
 en el soplo de mi aliento
 y en mi sangre confundida,
 ¿no serás, Muerte, en mi vida,
 agua, fuego, polvo y viento?

(décima II)

El que la muerte se haya convertido en mujer amada hace que la aspiración del hombre a ella sea la de un enamorado cuya exis-

¹⁸ "Bajo el signo de la muerte", *Letras de México*, 15 de nov. de 1941, p. 4.

tencia tenebrosa y confusa aguarda esa presencia que significará luz y claridad:

Por caminos ignorados,
por hendiduras secretas,
por las misteriosas vetas
de troncos recién cortados,
te ven mis ojos cerrados
entrar en mi alcoba oscura
a convertir mi envoltura
opaca, febril, cambiante,
en materia de diamante
luminosa, eterna y pura.

(décima IV)

De esta manera el amor se liga a una sensibilidad que no podemos menos de llamar religiosa, pese a que el "dios" en que se funda —encarnación de un valor tradicionalmente denominado como negativo— representa todo lo contrario del Dios judeo-cristiano. En "Décima muerte" presenciamos lo que llama Dauster "rara inversión" del uso del erotismo en la poesía mística: "en vez de emplear imágenes eróticas para expresar la unión mística con Dios", el poeta "las convierte en símbolo del momento de morir" (Dauster, p. 21). El entronque con la mística es, de hecho, el momento de mayor comunión entre la obra de Villaurrutia y la tradición amorosa de la poesía occidental.¹⁹ A la luz de dicha tradición el "espasmo delirante" que se encuentra

En el roce, en el contacto,
en la inefable delicia
de la suprema caricia
que desemboca en el acto

(décima VII)

se ve como parte de una relación que trasciende lo meramente humano, pero sin que por ello se disminuya la intensidad de una experiencia en sumo grado humana.

Este momento de reevocación de la tradición mística es a la vez punto de contacto entre nuestros dos poetas, pues también en *Muerte sin fin* se trata de una reaparición moderna del amor a lo divino.

¹⁹ Véase, en el estudio de Rougemont, el "Livre III", titulado "Passion et Mysticisme" (pp. 119-146), sobre todo las observaciones en torno de "La rhétorique courtoise chez les mystiques espagnols" (pp. 135-140).

La divinidad es, en efecto, una presencia mucho más visible en la obra de Gorostiza que en la de Villaurrutia. Al introducirse en los primeros versos como "dios inasible que me ahoga" (I), se manifiesta, irónicamente, en forma de un ente opresivamente cercano pero al mismo tiempo distante para quien quiera captar su esencia. De inmediato, entonces, los ingredientes de una relación capaz de expresarse en términos amorosos: por una parte, una especie de asfixia que sugiere el dominio obsesivo que ha de ejercer sobre el amante la imagen de la amada; por otra, la elusividad propia de ella, quien, frente a las solicitudes angustiadas de su pretendiente, se mantiene lejana y misteriosa. La presentación, en los versos siguientes, de la divinidad adornada de una "radiante atmósfera de luces" y, a modo de contraste, de un hombre obligado a un "torpe andar a tientas por el lodo", no hace más que reforzar nuestra impresión. Los rayos divinos, cuya seductora belleza infunde en el que está pegado a la tierra un mayor sentido de su condición desesperada, son, además, flechas de amor que, al herir, despiertan no sólo el deseo de unirse con la amada, sino también el reconocimiento de las inmensas distancias que amenazan con impedir tal unión.

El "dios" así poetizado en los versos iniciales pronto se precisa como el "Dios conocido por el hombre occidental. Sólo que la precisión acaba convirtiéndose en mera sombra lo que antes era obsesiva realidad. A diferencia del hombre villaurrutiano, quien, a través de una larga indagación poética, finalmente descubre en el endiosamiento de la Muerte un principio "divino" constante y estable, el sujeto que proyecta Gorostiza a su poema se encuentra con que aquella "noción" que "se llama Dios" no es sino "una transparencia acumulada" nacida del anhelo del hombre solitario por la trascendencia. Por eso son "tímidas" las "presencias" de Dios, pues obedecen solamente al deseo humano de conferirle vida. Esta última resulta ser tan ilusoria como el color azul del cielo hacia el cual los hombres alzan la vista. La ambigüedad del genitivo (subjeto/objeto) en el verso que equipara a Dios a "un circundante amor *de la criatura*" (subrayo yo) nos permite verlo no sólo como ser envolvente (el "dios" que "ahoga" de la sección I), sino también como fantasma emanado de la necesidad humana. En realidad este Dios "no difiere un rasgo de nosotros" (II). Producto de nuestro propio solipsismo, es una criatura, a la inversa de la fórmula catequística, hecha a imagen y semejanza del hombre, como ha sugerido Rubín (p. 49). No hay que extrañarse, pues, de que en la tercera sección, que ya hemos repasado, un esfuerzo creador supuestamente divino se reduzca a un soñar muy humano, que al fin se vuelve destructor.

Dada esta relación entre Dios y el individuo, ¿qué formas toma la representación erótica de ella sugerida en los primeros versos del

poema? Sin demorar más, advirtamos la figura dual agua-vaso, sostén metafórico de todo el poema. Al detenernos sobre la imagen del agua, observamos cómo su condición informe evocaba fielmente el caos que se sentía ser el hombre en su soledad. Nada más natural, entonces, que la deseada salvación frente al caos se exprese como continente de vidrio que "aclara" y da "forma" a lo antes turbio y amorfo (I). Igualmente natural es que el vaso, en apariencia tan "providente" para el hombre (I, II), se transforme —precisamente a causa de su limpia "transparencia"— en la figura de un Dios que no existe sino como color con que el hombre lo "tiñe": "vaso / que nos amolda el alma perdida" (II). De ahí que el agua se describa no como liberada, sino más bien "constreñida / por el rigor del vaso", que es, a su vez, una "red de cristal que la estrangula" (I). Las frases "el rigor del vaso" y "red de cristal que la estrangula" reaparecen en los versos iniciales de las secciones VI y IX respectivamente. En la primera parte de esta última ocurre el "instante del quebranto", cuando el vaso se muestra irremediamente incapaz de proporcionar al agua la forma y la claridad por ella buscadas. En ese momento el vaso (Dios, el poder ordenador del universo) deja de existir, pues el agua (el hombre) se reconoce condenada sin esperanza a su primitivo estado caótico.

Lo que interesa señalar, en cuanto a la relación entre agua y vaso, y lo que constituye en ella un aspecto menos evidente, es la manera con que los dos términos se configuran desde el comienzo como componentes de una imaginada cópula amorosa. En la primera sección de *Muerte sin fin* la añorada unión salvadora se insinúa como dicha: una preñez que ha de producir un hijo resplandeciente:

¡Mas qué vaso —también— más providente
 éste que así se hinche
 como una estrella en grano,
 que así, en heroica promisión, se enciende
 como un seno habitado por la dicha,
 y rinde así, puntual,
 una rotunda flor
 de transparencia al agua...!

(En éste al igual que en otros pasajes del poema, un breve momento discordante subvierte el tono de regocijo: aquí es la palabra "puntual", que, al infundir una noción mecanicista, más bien que divina, prefigura el inevitable desengaño). Con este pasaje se introduce en la obra, y en el centro de su estructura metafórica, la concepción de la búsqueda del sentido existencial como búsqueda de lo que hemos oído llamar a Villaurrutia "la inefable delicia / de la

suprema caricia". Así se establece en el poema la preeminencia del elemento erótico: ese impulso de unión con otro que —sea en su engendro (hijo: síntesis de dos personas distintas), sea en el fundirse de dos en uno que es el acto mismo— promete reconciliar lo dividido.

Nos encontramos de vuelta, pues, a la tradición mística. Mordecai Rubin nos llama la atención sobre unos versos de la novena sección de *Muerte sin fin*:

y solo ya, sobre las grandes aguas,
flota el Espíritu de Dios que gime
con un llanto más llanto aún que el llanto,
como si herido —¡ay, El también!— por un cabello,
por el ojo en almendra de esa muerte
que emana de su boca,
hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta,

(IXg)

observando en ellos significativos vínculos estilísticos y temáticos al *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz (Rubin, pp. 148-149). Siguiendo por la pista que no ha señalado el crítico, vamos comprobando que la presencia de San Juan, y, en general, de toda escritura que liga lo religioso y lo erótico (recuérdese que la obra de San Juan se inspira, a su vez, en el Cantar de los Cantares), compenetra el poema de Gorostiza. Al recurrir al *Cántico*, vemos que en un comentario suyo escribe San Juan que el alma que ansía a Dios desea poseerlo entera y exclusivamente,

porque el corazón no puede estar en paz y sosiego sin alguna posesión, y quando está bien aficionado ya no tiene posesión de sí ni de alguna otra cosa sino dél, como auemos dicho; y si tampoco posee cumplidamente lo que ama, no le puede faltar tanta fatiga quanta es la falta, hasta que lo posea y se satisfaga; porque hasta entonces es á el alma como baso bazio que espera ser lleno, y como hambriento que desea el manjar, y como el enfermo que gime por su salud, y como el que está colgado en el ayre y no tiene en qué estribar; de esta manera está el corazón bien enamorado. . .²⁰

El *Cántico Espiritual* poetiza un alma enamorada aspirante a una "unión de amor" que describe San Juan mediante las palabras "matrimonio espiritual" (p. 94). De este modo se establece como imagen

²⁰ *El Cántico Espiritual, Según el ms. de las Madres Carmelitas de Jaén*, ed. de M. Martínez Burgos, Madrid, 1962, p. 72. Subrayo yo.

clave el fenómeno del juntarse físico de hombre y mujer: figura del anhelado encuentro entre la criatura y el principio de toda existencia. Ya hemos descubierto en *Muerte sin fin* —con la metáfora del vaso que "se hinche" y "rinde", al agua que lo llena, su "rotunda flor" (I)— un eco de la misma comparación. Se asoman más adelante, y también en relación con la pareja agua-vaso, otras imágenes sugestivas: en "el minuto incandescente" en que se unen, el vaso es para su líquido "mejor que un lecho" (II); el agua busca "un tálamo de sombra" para un "enlace" en que ha de ser "poseída" (VI); se alude al "paraíso" de la "manzana", en el cual se contrató el primer matrimonio, entre un hombre y la mujer engendrada de "su costilla" (VIIIb).²¹

Pero es en la cuarta sección en donde Gorostiza desarrolla con más esmero la unión divino-erótica. Es allá también donde demuestra con mayor claridad cómo, en última instancia, se encuentra negada tal unión. Antes de examinar el lenguaje de dicha sección, nos conveniría anotar lo que dice el poeta en dos momentos anteriores a ella. Veamos, en primer lugar, los versos que le preceden inmediatamente, rematando la subsección IIIc:

¡Oh inteligencia, soledad en llamas!
que lo consume todo hasta el silencio,
sí, como una semilla enamorada
que pudiera soñarse germinando
probar en el rencor de la molécula
el salto de las ramas que aprisiona
y el gusto de su fruta prohibida,
ay, sin hollar, semilla casta,
sus propios impenetrables tegumentos.

Por medio de la imaginaria botánica, este pasaje, cuyo primer verso iniciará la siguiente sección, evoca el jardín edénico ("fruta prohibida") y un deseo de autorrealización que se expresa como el amor sexual y reproductivo de la "semilla enamorada" (anticipando el "fecundo río / de enamorado semen que conjuga" de IXg). La semilla es al mismo tiempo "casta". O sea: la idea de una posible afirmación sexual se ha yuxtapuesto a la de la renuncia a la sexualidad.

²¹ Debicki señala aquí cómo "en el sueño, la forma crea una materia con la cual se puede fundir" y cómo "su atracción hacia este nuevo elemento se parece a la atracción del primer hombre hacia la mujer creada de su costilla" (p. 95). Octavio Paz, en su ensayo sobre *Muerte sin fin* (*Las peras del olmo*, México, 1957, pp. 109-118) habla de las "bodas" entre vaso y agua (pp. 113, 114), de "las nupcias ilusorias de la conciencia consigo misma" (p. 113) y de "la escena conyugal entre el vaso y el agua" (p. 116).

Remontémonos ahora hasta las palabras primerísimas del poema, después del título mismo, que son el epígrafe. Consta éste de tres versículos (los 14, 30 y 36) del octavo capítulo del Libro de Proverbios. En ellos se personifica como yo narrador la Sabiduría, que se llama a sí misma "inteligencia" y revela haber colaborado con Dios en la obra creadora, "ordenándolo todo" y "teniendo solaz delante de él..." Sabiduría, inteligencia: principios femeninos que acompañan al creador (masculino) en sus labores. La liturgia católica (reminiscencia de la cual es el irónico "¡ALELUYA, ALELUYA!" que concluye las secciones IV y IX), al incorporar el Capítulo VIII de Proverbios a sus celebraciones en honor de la Virgen María,²² ha procurado subrayar un artículo de fe: a saber, que la intimidad con Dios de la que gozará María como receptora del Espíritu Santo y madre del divino Hijo se anuncia ya en esta temprana etapa del Antiguo Testamento.²³ Será una intimidad que llega hasta la concepción de un hijo, pero, al igual que en el caso paradójico "semilla enamorada": "semilla casta", nunca ha de penetrar los "impasibles tegumentos" de la absoluta virginidad. En la misma tradición religiosa de la cual bebe San Juan, estamos frente a una variante única del famoso "matrimonio espiritual".

El pasaje en que hallamos la imagen de la semilla revela una desilusión completamente ausente de la representación cristiana de una mujer casta que sin embargo nutre dentro de sí y da a luz al Hijo de Dios. Es esta desilusión, no obstante, la que preside la cuarta sección de *Muerte sin fin*, que contrapone a la castidad fértil de María una virginidad definitivamente estéril:

¡Oh, inteligencia, soledad en llamas,
que todo lo concibe sin crearlo!

El noble sentido del verbo "concibe", ya apuntado por Rubin (p. 72), y el contraste de éste con "crear" nos remiten al fracaso descrito en la sección anterior, donde el sueño llegaba a "imaginar", pero no a "crear". Aquí, en el contexto del erotismo y de la virginidad creadora de María, sugieren una sexualidad frustrada: un intento de fecundación que nunca llega verdaderamente a fecundar, pues nada produce.

En su fundamental esterilidad la inteligencia solamente "finge" un deseado hijo, y, aunque en su ficción "lo encumbra más allá de las alas" (recuérdense las imágenes de vuelo y caída —ángeles, Icaro— de las secciones anteriores), "no le infunde el soplo que lo

²² *The Roman Missal*, Londres, 1947, pp. 745-746: misa de la Inmaculada Concepción (8 de dic.).

²³ Véase *The Jerusalem Bible*, Nueva York, 1966, p. 943, nota 8g.

pone en pie": el soplo, en efecto, que recuerda el del Espíritu Santo, infundidor de vida en el vientre de la Virgen. Los versos siguientes reevocan con cierta ironía el modelo bíblico. Mientras que la inteligencia, según las palabras del epígrafe, se personificaba como "delicia" de Dios, "teniendo solaz delante de él en todo tiempo", aquí "permanece recreándose en sí misma": gozando, en primer lugar, de un "solaz" desligado de todo lo que no sea ella misma y, además, "recreándose" ("creándose nuevamente") a sí misma, y no al hijo salvador, de acuerdo con el solipsismo que informa esta poesía.²⁴ A continuación se refuerza la noción de un amor sin realizar. Frente a Dios la inteligencia-Virgen se queda "única", "sola" y —colmo de ironías en lo que se refiere a la comparación con María— "inmaculada": es decir, sin siquiera aquella "mácula" que significaría la auténtica y fructífera relación con su divino esposo. Su "reticencia", lejos de delatar la sabiduría, es simplemente lo "indecible" en el sentido de una carencia verbal. Su amor, antes que infusión de vida en lo inerte, se reduce a un "amoroso temor de la materia". Su esfuerzo creador no es más que

angélico egoísmo que se escapa
como un grito de júbilo sobre la muerte.

Virginidad que es, a fin de cuentas, "abstinencia angustiosa", la condición de mujer intacta halla correspondencia en la aridez del amante, de manera que ella termina siendo "una, exquisita, con su dios estéril". El "matrimonio espiritual", al no alcanzar su consumación, ha llegado al momento de anularse.

Esto explica el que, en la segunda mitad del poema, el amor se reduzca a la lujuria. Si en un plano se malogra el intento del hombre de aferrar a Dios (o sea, a algún principio ordenador de su vida), la imagen concreta de ese intento como el abrazo de una pareja ha de quedar desacreditada. Del mismo modo que en la última sección el propio Dios se ve hecho "astillas", así el erotismo —lo que antes pretendía ser unión mística con El— es, al fin, mera búsqueda de placer a través de la "putilla": figura que está a leguas de distancia de la Virgen anteriormente evocada. "El sueño", que se ha mostrado "inhóspito", es ahora escenario de "la rapiña del tacto", y su música es la que toca "la flauta Don Juan", que "musita su cachonda serenata" (VIIIb). Mientras que la evolución poética de Villaurrutia en *Nostalgia de la muerte* va convirtiendo el erotismo

²⁴ Este doble sentido del verbo *recrearse* se ha introducido en el poema al comienzo de la sección III, en donde el sueño se veía como "este buen candor que todo lo ignora", y a través del cual "nos recreamos hondamente" (IIIa).

fracasado (época de los *nocturnos*) en unión mística con la diosa Muerte (época de "Décima muerte"), la que se puede trazar dentro de *Muerte sin fin* parte del ideal místico para recaer, luego, en el puro hedonismo.

No pasemos por alto, sin embargo, una significativa afinidad entre Gorostiza y Villaurrutia en lo que respecta al amor como ingreso en lo prohibido. Porque, si podemos señalar en "Décima muerte" una reminiscencia de la antigua poesía mística, nos cabe tener en cuenta, al mismo tiempo, que la unión mística que poetiza Villaurrutia es unión no con el principio de vida, sino con la propia Muerte, en esa "rara inversión" de la que oímos hablar a Dauster.²⁵ Volvamos a la décima VII, que ya habíamos visto en parte:

En el roce, en el contacto,
en la inefable delicia
de la suprema caricia
que desemboca en el acto,
hay un misterioso pacto
del espasmo delirante
en que un cielo alucinante
y un infierno de agonía
se funden cuando eres mía
y soy tuyo en un instante.

La conjunción erótica ("misterioso pacto") con la Muerte es una peculiar recreación del "matrimonio espiritual" sanjuaniano en la cual lo divino ("cielo") participa ineludiblemente de lo diabólico ("infierno").

De ahí los ecos, en todo el erotismo de *Nostalgia*, de aquellos poetas modernos para quienes el amor ha sido pecado, desafío al tabú: recuerdos de las "flores del mal" de Baudelaire, ese erotismo que Rodolfo Usigli, a propósito de Villaurrutia, llama "seráfica demonología Blakista";²⁶ un amor fuera de ley, como en el Lugones del *Lunario sentimental* o el López Velarde de "Mi prima Agueda", "Tierra mojada..." y tantos otros poemas. "Las cinco letras del

²⁵ "Inversión" no sólo en el sentido de que aquí el yo se une a la esencia mortal, y no vital: también porque, a diferencia del Cantar de los Cantares y la mística de San Juan, el yo buscador es el principio masculino (no la femenina "alma") que persigue a una trascendencia personificada como mujer (en vez del "Dios" masculino).

²⁶ "Xavier Villaurrutia", *Letras de México*, 15 de mayo de 1937, p. 2. Cabe notar que Villaurrutia tradujo al español *The Marriage of Heaven and Hell* de Blake (William Blake, *Matrimonio del cielo y el infierno*, México, 1929).

DESEO" expresan una verdad normalmente reprimida, que iluminaría cielo y tierra únicamente

Si cada uno dijera en un momento dado,
en sólo una palabra, lo que piensa.

Aunque "todos están en el secreto", éste representa una intuición tan íntima de lo que tiene la realidad de primitivamente horrorosa, que el deseo no se realiza sino en rincones oscuros y apartados. Así en este poema, "Nocturno de los ángeles", el poeta, además de evocar la ciudad californiana del mismo nombre, establece lo que identifica Merlin Forster como contraste entre la fantasía de una completa libertad sexual ("ángeles") y los fuertes impulsos sensuales ("mortales") que, por infundir vergüenza, se ocultan.²⁷ La resultante tensión se transmite en el poema mediante un ritmo encaminado a producir la "pulsación" que es el deseo erótico. Los "mortales", "sedientos seres" presos de la culpa, recurren al lenguaje menos explícito de los gestos:

caminan, se detienen, prosiguen.
Cambien miradas, atreven sonrisas,
forman imprevistas parejas...

Los "ángeles", por su parte, exhiben en su libertad algo demoníaco: con sus "lenguas de fuego" bajan

a decir las canciones, los juramentos, las malas palabras
en que los hombres concentran el antiguo misterio
de la carne, la sangre y el deseo.

En Villaurrutia el impulso erótico es asimismo "angustia del crimen" en que un amante es "cómplice" del otro ("Nocturno amor").

²⁷ Forster, *Fire and Ice*, p. 126. Octavio Paz, por su parte, llama al erotismo villaurrutiano "una pasión secreta" y (recuérdese lo ya dicho aquí mediante el ejemplo de "Nocturno amor") nota cómo sus "atributos más visibles son la ira, la sequía, la impotencia, la aridez" ("Xavier Villaurrutia o el dormido despierto", p. 13). La aseveración de Paz, en el mismo ensayo, de que "el erotismo no es una nota distintiva de los Contemporáneos" (p. 12; habla Paz principalmente de Villaurrutia, pero también incluye explícitamente a Gorostiza) me parece acertada sólo en la medida en que reconoce la ausencia de esos convencionalismos a los que ya me he referido y según los cuales se elabora una relación amorosa entre dos personas delineadas o diferenciadas de modo más o menos claro. Aquí hemos visto, por el contrario, cómo nuestros dos poetas apropian el modelo literario del erotismo (del erotismo místico en especial) para definir y dramatizar una problemática hondamente existencial, no específicamente sexual.

El gozo sexual se asocia inseparablemente a la conciencia de un vivir que, por carecer de sentido, se acerca más bien, y en forma continua, al infierno que es el morir: un estar cayendo a la nada. El amor es unión ilícita y su objeto es una prostituta que, como la existencia misma, se da al hombre pero no revela de sí más que lo puramente circunstancial:

cuando la vida o lo que así llamamos inútilmente
y que no llega sino con un nombre innombrable
se desnuda para saltar al lecho
y ahogarse en el alcohol o quemarse en la nieve

cuando la vi cuando la vid cuando la vida
quiere entregarse cobardemente y a oscuras
sin decirnos siquiera el precio de su nombre.

(“Nocturno eterno”)

Esta última imagen nos regresa a la “putilla del rubor helado” con quien el yo va “al diablo” en los versos finales de *Muerte sin fin*. Al igual que para Villaurrutia, observamos que para Gorostiza todo desemboca en un pacto con el demonio. Y, también como en la poesía de Villaurrutia, la caracterización final del amor como entrega a lo satánico se ve bosquejada en momentos anteriores de la obra. Ya al comienzo, el agua se describe como “un desplome de ángeles caídos” (I), prefigurando, de modo parecido al *nocturno* de Villaurrutia, el paso de la condición celestial a un destierro en la región de las tinieblas. El verso, “¡Oh inteligencia, soledad en llamas!” (IIIc, IV), presta al fracaso la idea de un sufrimiento infernal. En la segunda mitad del poema el “matrimonio espiritual” se ha convertido en “enlace”, sí, pero en

este enlace diabólico
que encadena el amor a su pecado,

dando a este mundo el aspecto de “un infierno alucinante” (VI). Toda búsqueda de una cosmovisión ordenada acaba “en la pira arrogante de la forma”, donde “los seres todos”

se abrasan, consumidos por su muerte
—¡ay, ojos, dedos, labios,
etéreas llamas del atroz incendio!—.

(IXb)

De esta manera se prepara el momento que ha de anunciarse tres veces con el verso, "¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo" (X): la hora del encuentro del yo solitario con figuras (diablo, prostituta) que simbolizan la destrucción total.

Claro está que estas observaciones acerca del amor erótico en Villaurrutia y Gorostiza no tratan más que un aspecto de un tema que espera una sostenida atención crítica. De interés especial sería el estudio del fenómeno desde un punto de vista psicológico, ya que nuestros dos autores llegan a su madurez durante un periodo cuando las investigaciones de Freud producen su mayor impacto en el mundo de las letras.²⁸ No cabe duda de que la relación hombre-mujer, sea

²⁸ En su libro, *The Dynamics of Literary Response*, Nueva York, 1968, Normand H. Holland relaciona a nivel psicológico la presencia íntima de otra persona con el sentido de la propia identidad tan necesario para el sujeto —relación que nosotros acabamos de explorar. Refiriéndose al caso del niño que depende totalmente de su madre, dice Holland: "Only by being able to wait for, expect, trust in, the reappearance of a nurturing other, does he begin to sense that there is a world which is not part of himself. Only by recognizing that other as a being separate from himself does he recognize himself as a bounded entity" (p. 35). En Gorostiza y en el Villaurrutia de los *nocturnos*, el fracaso en el intento de relacionarse con otro ser corresponde a la caída en un solipsismo, podemos decir, infantil. Con "Décima muerte", en cambio, donde poetiza Villaurrutia un estable enlace amoroso entre el yo y la Muerte, ésta se presenta, en la "alcoba oscura", como "nurturing other", transformando, según hemos notado ya, una "envoltura / opaca, febril, cambiante, / en materia de diamante / luminosa, eterna y pura" (décima IV). En la literatura, continúa Holland, la necesidad del otro que siente el sujeto "appears as fantasies or losing the boundaries of self, of being engulfed, overwhelmed, drowned, or devoured, as in Poe's stories of being buried alive" (p. 35). Pensemos, en cuanto a Gorostiza en las palabras "sitiado en mi epidermis / por un dios inasible que me ahoga" (I) y, a propósito de Villaurrutia, en las bien conocidas imágenes del ahogo y de la desintegración corporal, además del fenómeno del entierro en vida, evocado en "Nocturno muerto". Otro aspecto del ambiente de los *nocturnos* —aspecto que quizá al crítico literario no se le ocurriría asignarle una dimensión erótica— es su oscuridad, su misterio, sus sensaciones fugaces y su absoluto silencio final. Al comentar la intuición del acto sexual de parte del niño (quien se imagina "a struggle followed by a death-like sleep", p. 45), observa Holland: "One finds several clusters of images in such fantasies: first, darkness, a sense of vagueness and the unknown, mysterious noises in night and darkness; second, vague movements, shapes shifting and changing, nakedness, things appearing and disappearing... Conversely, the fantasy may be defended against in images of quietness, motionlessness, or death..." Señala también una lúcida atención que consiste en "watching, peeping, and spying": actitud típica del yo villaurrutiano. Concluye el crítico vinculando el contenido erótico a una fundamental preocupación ontológica: "The question: What's happening? may lead back to another set of fantasies and wonderings. Where did I come from?" (p. 46).

En su *C. G. Jung*, Nueva York, 1973, Anthony Storr describe el "ánima", o figura que representa la visión arquetípica que tiene el hombre de

la que sea la perspectiva con que se le estudie, sirve como un vehículo importantísimo en la transmisión de una angustia existencial común a los dos autores.

Pero, si la poesía es transmisión de angustias existenciales por medio de imágenes concretas, es a la vez movimiento: recreación de los desplazamientos y pulsaciones de una vida que nunca deja de ser dirección y ritmo. Comencemos por lo que más atañe a la técnica poética. Al confrontar la obra de Villaurrutia con la de Gorostiza, advertimos cierta semejanza en lo que se refiere al efecto auditivo producido por la construcción de los versos, aisladamente y en conjunto. Notamos, en primer lugar, que en su empleo del verso libre, ambos poetas tienden a disponer versos largos y cortos de modo que se logra en muchos casos un sentido de aceleramiento seguido de desaceleración. Veamos en Villaurrutia:

en esta soledad sin paredes
al tiempo que huyeron los ángulos
en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre
para salir en un momento tan lento
en un interminable descenso
sin brazos que tender;

("Nocturno en que nada se oye")

Todos hemos pensado alguna vez
o alguien —yo mismo— lo piensa ahora
por quienes no saben que un día lo pensaron ya,
que las sombras que forman la noche de todos los días
caen silenciosas, furtivas, escondiéndose
detrás de sí mismas, del cielo:
copos de sombra;

("Nostalgia de la nieve")

y en Gorostiza:

El mismo Dios,
en sus presencias tímidas,
ha de gastar la tez azul

la mujer, y nota que dicha figura resulta seductora en parte porque posee y ofrece al hombre toda clase de conocimientos arcanos y, para él solo, inaccesibles (p. 45). Recordemos la imagen de la estatua perseguida por el yo desesperado de los *nocturnos* ("Nocturno de la estatua") y, en Gorostiza, la "inteligencia" como reevocación del antiguo principio femenino que presenció la creación del mundo.

y una clara inocencia imponderable,
oculta al ojo, pero fresca al tacto,
como este mar fantasma en que respiran
—peces del aire altísimo—
los hombres;

(II)

Pero el vaso
—a su vez—
cede a la informe condición del agua
a fin de que —a su vez— la forma misma
la forma en sí, que está en el duro vaso
sosteniendo el rencor de su dureza
y está en el agua de agujada espuma
como presagio cierto de reposo
se pueda sustraer al vaso de agua
un instante, no más...

(IXa)

Sensación de subida y bajada; intensificación que llega a su clímax para convertirse al instante en disminución. Se acentúa en los cuartetos alejandrinos tan frecuentes en *Nostalgia de la muerte*, donde a veces la censura sirve para efectuar una especie de enfrentamiento de un hemistiquio con otro, constituyendo así para el verso su foco de emoción: La muerte, asevera la voz poética,

Es cóncava y oscura y tibia y silenciosa,
se pliega en las cortinas en que anida la sombra,
es dura en el espejo y tensa y congelada,
profunda en las almohadas y, en las sábanas, blanca.

("Nocturno de la alcoba")

Más allá de la simple versificación, existe una cierta estructura circular realizada por la recolocación de un mismo elemento lingüístico (palabra, frase, verso) de tal manera que el fluir poético traza uno o múltiples regresos a un punto de origen.²⁹ Al corto y abrupto sueño villaurrutiano corresponde algunas veces su marco

²⁹ Usando como ejemplo el poema "Nocturno eterno", Forster demuestra cómo sirven ciertos elementos lexicográficos y sintácticos para prestar a *Nostalgia* su "sense of multiple concentricity", fenómeno producido por "related circles or meanderings which turn constantly in on themselves" (*Fire and Ice*, p. 39).

verbal: una referencia al misterio en el que irrumpe la acción y al que tendrá que volver. Hemos visto, en las palabras "Soñar, soñar. . ." y "Estoy muerta de sueño", de los versos inicial y último, respectivamente, de "Nocturno de la estatua", un ejemplo de ello. Otro *nocturno* de Villaurrutia comienza con

Abría las salas
profundas el sueño,

y se remata con los versos,

Cerraba las alas
profundas el sueño.

("Nocturno sueño")

En *Muerte sin fin* el fenómeno es más complejo. Se podría decir que, de varios modos, el poema de Gorostiza se repliega sobre sí mismo. Primeramente, nos encontramos con que un verso puesto hacia el final de una sección vuelve muchas veces para iniciar (aunque, en algunos casos, variando palabras) la sección siguiente (un ejemplo: "¡Oh inteligencia, soledad en llamas!", verso que, como ya notamos, vincula las secciones III y IV). El efecto de esta técnica es cierto retardamiento en la progresión del poema entero, pues se trata de numerosas secciones y subsecciones que se inician no en respuesta a los últimos versos de la sección antecedente, sino como regresos a momentos anteriores. Se sugiere más bien un movimiento en espirales: un caminar hacia adelante (o arriba) y, a la vez, un continuo volverse hacia lo ya caminado. La imagen es la de un "tornillo sin fin", metáfora utilizada por el poeta (IXe) y que, de acuerdo con una observación de Laura Villaseñor,³⁰ halla resonancia en el mismo título del poema.

Al igual que en algunos poemas de *Nostalgia*, la repetición calculada de elementos poéticos produce, en *Muerte sin fin*, una simple circularidad. En lo que se refiere a la trayectoria completa de la obra, dos evocaciones que pertenecen únicamente al comienzo y al final del poema tienden a dar la impresión de que éste acaba a su punto de origen. La primera es la aparición de un yo que describe lo que es explícitamente una situación personal. En la sección I: "Lleno de *mi*, sitiado en *mi* epidermis. . . un dios inasible que *me* ahoga. . . *mi* conciencia derramada. . . *mis alas rotas*. . . *mi* torpe andar. . . *me* descubro". En la última:

³⁰ Prólogo a *Muerte sin fin / Death Without End* (trad. al inglés de Villaseñor), Austin, 1969, p. 7.

Desde *mis* ojos insomnes
mi muerte *me* está acechando
me acecha, sí, *me* enamora...

(subrayo yo). La segunda evocación es la de la luz que aparenta manifestar el triunfo de la divinidad pero que sirve sólo para disimular, en la sección inicial, la "conciencia derramada" del hombre y, en la última, la muerte del mismo Dios (nótese el uso, en ambos momentos, del participio "mentido"):

de ti, que sigues presente
 como una estrella mentida
 por su sola luz, por una
 luz sin estrella, vacía,
 que llega al mundo escondiendo
 su catástrofe infinita.³¹

Por lo que respecta a las divisiones de la obra en unidades formalmente separadas, *Muerte sin fin* da muestras de ser, por lo me-

³¹ En una de sus "Estancias nocturnas" Villaurrutia también compara la existencia como mera ilusión con la luz que llega a la tierra después de apagarse la estrella que la emitió:

Estrella que te asomas, temblorosa y despierta,
 tímida aparición en el cielo impasible,
 tú, como yo —hace siglos—, estás helada y muerta,
 mas por tu propia luz sigues siendo visible.

La metáfora ya se había empleado en el poema titulado "...?..." (de la colección *Sitios*) de José Asunción Silva, como indica Alí Chumacero (prólogo a las *Obras* de Villaurrutia, p. xxi):

Estrellas que entre lo sombrío
 De lo ignorado y de lo inmenso,
 Asemejáis en el vacío,
 Jirones pálidos de incienso,
 Nebulosas que ardéis tan lejos
 En el infinito que aterra,
 Que sólo alcanzan los reflejos
 De vuestra luz hasta la tierra,

¡Estrellas, luces pensativas!
 ¡Estrellas, pupilas inciertas,
 ¡Por qué os calláis si estáis vivas
 Y por qué alumbráis si estáis muertas?

(Silva, *Poesías completas*, 3a. ed., Madrid, 1963, p. 82).

nos en algunas de dichas divisiones, un poema que reitera de diferentes maneras un solo acontecimiento fundamental. Ya hemos advertido la semejanza de tono y versificación que apartan estilísticamente las secciones V y X del resto de la obra, poniendo así punto final a las que se podrían llamar sus dos "mitades" (aunque, en puro número de versos, las secciones VI.X forman un conjunto algo más largo que el de las anteriores). A base de tal partición algunos críticos registran dos experiencias poéticas —completas y paralelas.²² ¿También sería posible designar así cada una de las secciones que constituyen, en primer lugar, las "mitades" y, luego, la totalidad del poema? Pues, cada una, quizá no; pero, en un número significativo de casos, creo ver, al menos bosquejada, una pauta que imita en microcosmo la de la obra entera. Porque, si estamos en lo cierto al definir a *Muerte sin fin* como proceso de búsqueda que parte de la soledad, se lanza hacia una visión salvadora y finalmente, verificando el carácter ilusorio de dicha visión, recae al vacío solitario, entonces nos incumbe añadir que su trayectoria queda ya trazada desde el primer momento y vuelve a configurarse en sucesivas secciones.²³ "Trayectoria" es aquí un término singularmente adecuado, ya que a mi parecer el elemento clave es ese movimiento de ascenso seguido de descenso que hace pensar en un proyectil. Nos permite, además, asignar un sentido conceptual al ritmo de subida-bajada o intensificación-disminución que hace poco descubrimos al comentar la versificación.

Regresemos a las secciones I-V, todas las cuales ya han ocupado, al menos brevemente, nuestra atención. Volviendo sobre nuestros pasos, nos sentimos atraídos una vez más por la descripción del agua, la primera imagen comentada en estas páginas:

un tumbo inmarcesible,
un desplome de ángeles caídos
a la delicia intacta de su peso,

²² Octavio Paz, por ejemplo, afirma que en la primera mitad "asistimos a la creación y a la muerte de Dios", mientras que en la segunda "se repite la misma operación alucinante, sólo que ahora no es Dios, sino la criatura, quien se contempla y cae" (*Las peras del olmo*, p. 113).

²³ Varios críticos ya han intimado lo mismo. Debicki advierte en *Muerte sin fin* sucesivas experiencias de ilusión seguida de desilusión, las cuales infunden a la obra un "ritmo trágico" (p. 79). Dauster habla de una "cadena cíclica" que consiste en "repetidos dramas de fatiga y muerte" (p. 38). Rubin toca "el tema del 'circularismo' y del ritmo mecánico" como elemento importante del poema (p. 66). Dehennin ve al hombre gorostiziano preso "d'un rythme solitaire, circulaire et aveugle qu'il subit irrémédiablement". Este, agrega, "est un rythme de mort, de mort bien particulière: de mort continue, sans recours possible, de mort qui s'engendre indéfiniment" (p. 89).

que nada tiene
 sino la cara en blanco
 hundida a medias, ya, como una risa agónica,
 en las tenues holandas de la nube
 y en los funestos cánticos del mar...

(I)

Puesta al comienzo del poema, esta caracterización del agua como símbolo de la condición humana ha de sugerir el punto de arranque de la búsqueda por emprenderse: esa soledad, ese caos primordial por encima del cual el hombre se intentará alzar. Pero, al mirarla más detenidamente, nos damos cuenta de que significa, al mismo tiempo, el anticipado fracaso de la búsqueda. El agua ya tiene su historia. Su "tumbo", su "desplome", es el de Satanás, que una vez conoció las regiones celestiales pero que ahora se encuentra en condición "hundida" (y que no pasen desapercibidas, en los versos anteriores a los aquí citados, las "alas rotas" del mismo yo, que a continuación se identificará con el agua). De la "risa" de la vida, ha pasado a la agonía de la muerte, y en la combinación "risa agónica" vemos asomarse un tono que presidirá toda la obra: tono que mediante la continua yuxtaposición de principio (ilusión) y fin (fracaso), no podrá menos de ser amargo y burlón.²⁴ Envuelta como para un entierro y lamentada con trenos, el agua ya ha llegado a una derrota definitiva. Más tarde, en el vaso, su quietud evoca la de una "niña", sí, pero sólo en el contexto de una "muerte", que mata la nota esperanzada por medio del acoplamiento "muerte niña" (como será "la rosa eâd" de la forma, en VIIIa, la de una "senil recién nacida"). Prefigurando la derrota del Dios ordenador, los últimos versos de la sección incluyen al vaso, inicialmente orgulloso ante su "heroica promisión", en el destino que obligará a caer a sus "prisiones" terrenales todo lo que pretenda subir a la "libertad" de los cielos. El vaso es

un ojo proyectil que cobra alturas
 y una ventana a gritos luminosos
 sobre esa libertad enardecida
 que se agobia de cándidas prisiones!

En las secciones siguientes se sugieren repeticiones del mismo proceso. En la segunda el poeta juega con imágenes de un levantarse

²⁴ Es en el estudio de Dehennin en donde se examinan de modo más detenido y sistemático los varios procedimientos (antítesis, oxímoron y paradoja) a través de los cuales crea Gorostiza una poesía de constante yuxtaposición de elementos contrarios.

y de un caerse, volviendo al "ojo de agua" que es el vaso y mostrando cómo "mana en lentas ondas de estatura", cómo "se pone en pie vez, como una estatua":

Es un vaso de tiempo que nos iza
en sus azules botareles de aire...

La contrapartida de estas visiones resulta ser la del "agua fofa", sustancia "que se tira, / ay, incapaz de cohesión al suelo", como también la metáfora de la "maduración" —descenso de la fruta al sitio de la ineludible putrefacción:

ocurre, nada más, madura, cae
sencillamente,
como la edad, el fruto y la catástrofe.

Apenas si es necesario volver sobre la figura de Icaro, de la sección III, en donde el atrevimiento del "vuelo" se torna desastre del "cohe- te herido" que "precipita / su desbandada pólvora de plumas" (eco del "más allá de pájaros / en desbandada", I). Al "iracundo amor" que "embellece" lo terrenal "y lo encumbra más allá de las alas", y al "angélico egoísmo" que vuela con su "grito de júbilo sobre la muerte", se les contraponen, en la cuarta sección, la infernal "soledad en llamas" y el "lodo" de las regiones inferiores. Al "Iza la flor su enseña", primer verso de la sección V, lo reemplazan súbitamente imágenes de lo que está pegado al mundo de abajo: la "mercadería / de olor alado" pronto se convierte en el sabor "a tierra" de la muerte.

En varios momentos anteriores he recurrido a los términos "círculos concéntricos", "circularidad", "espirales" y, finalmente, "subida-caída", "ascenso-descenso", etc. Todos ellos conllevan la idea de un movimiento que regresa al punto o al nivel donde se inició. El viaje de toda la creación a la nada —acontecimiento que ocupa la mayor parte de la segunda mitad de *Muerte sin fin*—, aunque, al proceder de lo más complejo a lo más primitivo, se expresa como narración en línea recta, significa el regreso de todo al "sopor primero" (IXa; subrayo yo), "a sus orígenes / y al origen fatal de sus orígenes" (IXd), y como tal no se exceptúa de la regla general. Estamos en condiciones, pues, de hacer tres observaciones. En primer lugar, es evidente que la dinámica interna del poema sirve para negar el movimiento progresivo que supone, en el mundo exterior del lector u oyente, el acto de conocer la obra verso por verso. Segundo: esta negación toma la forma de un volver al origen. Tercero: dicho proceso, al repetirse en microcosmo a lo largo de la trayectoria entera, viene a constituir una especie de ritmo en sí: el "constante perecer

enérgico" que en el plano de la estructura poética, corresponde a la experiencia de una desilusión continua y perpetua. "El ritmo es su norma", dice el poeta de "este sueño / desorbitado",

el solo paso,
la sola marcha en círculo, sin ojos;
así, aun de su cansancio, extrae
¡hop!
largas cintas de cintas de sorpresas
que en un constante perecer enérgico,
en un morir absorto,
arrasan sin cesar su bella fábrica
hasta que —hijo de su misma muerte,
gestado en la aridez de sus escombros—
siente que su fatiga se fatiga,
se erige a descansar de su descanso
y sueña que su sueño se repite,
irresponsable, eterno,
muerte sin fin de una obstinada muerte,
sueño de garza anochecido a plomo
que cambia sí de pie, mas no de sueño,
que cambia sí la imagen,
mas no la doncella de su osadía.

(IIIc)

El Icaro anteriormente evocado por el poeta ya se ha transformado en un terrible Fénix.

Si la forma de movimiento poetizada por Gorostiza se emparenta mayormente con la imagen de repetidos vuelos y caídas, los poemas de Villaurrutia nos llevan a aquellos pobres "restos de un naufragio de olvidos" ("Nocturno" II) que suben y bajan absurdamente con el ir y venir de las olas marinas.³⁵ A la circularidad evocada mediante la técnica poética de *Nostalgia de la muerte*, corresponde una peculiar visión del mundo. Su equivalente metafórico es el vasto "mar nocturno" en que el lento, inexorable perderse del individuo humano supone la disolución del mismo en un eterno transcurrir cíclico: movimiento que hace de él una sola de sus infinitas repeticiones:

³⁵ Forster señala en Villaurrutia un "ebb and flow" que procede del "internal movement which is the basic mechanism of the poem". Se refiere específicamente a los efectos auditivos logrados en "Nocturno en que nada se oye" (*Fire and Ice*, p. 56).

En la noche resuena, como en un mundo hueco,
 el ruido de mis pasos prolongados, distantes.
 Siento miedo de que no sea sino el eco
 de otros pasos ajenos, que pasaron mucho antes.

.....
 ;Seré polvo en el polvo y olvido en el olvido!
 Pero alguien, en la angustia de una noche vacía,
 sin saberlo él, ni yo, alguien que no ha nacido
 dirá con mis palabras su nocturna agonía.

("Estancias nocturnas")

El "pero" de estos últimos versos, aunque parezca oponer a la desaparición concreta el consuelo de una cierta inmortalidad, sirve para subrayar el horror de una singular "muerte sin fin" villaurrutiana (eco de la borgiana): la de un universo entero cuyo perpetuo repetirse le quita al hombre —mera aparición fugaz, indistinguible de innumerables "otros" pasados y futuros— toda identidad personal. Del mismo modo que las oleadas del mar levantan y dejan caer un objeto sin que éste cambie efectivamente de sitio, así la temporalidad sujeta al individuo, simulando un movimiento que no ocurre sino en círculo o entre los mismos dos puntos. Es el ritmo de la muerte, que se impone al frenético y desesperado abrazo de dos amantes:

La muerte es todo esto y más que nos circunda,
 y nos une y separa alternativamente,
 que nos deja confusos, atónitos, suspensos,
 con una herida que no mana sangre.

Entonces, sólo entonces, los dos solos, sabemos
 que no el amor sino la oscura muerte
 nos precipita a vernos cara a cara a los ojos,
 y a unimos y a estrecharnos, más que solos y naufragos,
 todavía más, y cada vez más, todavía.

("Nocturno de la alcoba")

Con sus variantes particulares a los dos poetas, lo que vemos como concepción común es, pues, un moverse vital que niega la progresión. Lo cual explica la ausencia en ambas obras de un agua que fluya, fenómenos que anotamos al comienzo de este estudio. Dicha negación es, además, afirmación de otro tipo de movimiento, que encontramos manifestado tanto en la forma como en el contenido de esta poesía: el perpetuo viaje de regreso al punto

de partida, la continua repetición que burla todo esfuerzo por superar la soledad humana. Con su "¡no hay hora en que yo no muera!" ("Décima muerte", X), Villaurrutia da a conocer su sentido de un constante renovarse de la experiencia mortal. Gorostiza, más sardónico y menos parco de expresión, habla de una "infantil mecánica" (II) y caracteriza la labor supuestamente creadora del sueño como incurricia en un ritmo meramente maquinal:

Mirad con qué pueril austeridad graciosa
distribuye los mundos en el caos,
los echa a andar acordes como autómatas;
al impulso didáctico del índice
oscuramente
¡hop!
los apostrofa
y saca de ellos cintas de sorpresas
que en un juego sinfónico articula,
mezclando en la insistencia de los ritmos
¡planta semilla-planta!
¡planta semilla-planta!
su tierna brisa, sus follajes tiernos,
su luna azul, descalza, entre la nieve,
sus mares plácidos de cobre
y mil y un encantadores gorgoritos.

(IIIa)

Es un ritmo que también se insinúa en el erotismo: señal, ya, de futilidad. La conjunción de dos cuerpos, que hemos reconocido como figura de un impulso de unión en última instancia fracasado, es sometida en Villaurrutia a una fuerza mortal que en los versos arriba citados "une y separa alternativamente". En Gorostiza se resuelve en el patético "baile" de la sección final: imagen, de por sí, de un periódico juntarse y apartarse entre miembros de una pareja y, en el contexto de *Muerte sin fin*, de un infierno (danza de la muerte, por más señas) en que todo intento de comunión se malogra y recomienza incesantemente. La misma dinámica vital que derrota los esfuerzos del hombre por afirmarse lo condena, además, a seguir constatando para siempre esa misma derrota.

Es, quizá, aquí donde podemos empezar a ensanchar nuestro horizonte crítico y aventurar algunas observaciones de interés general. A través de la noción de un *ritmo*, en el sentido más amplio de la palabra —eso es, como dirección vital, dinamismo básico de la existencia, que capta y transmite la poesía— vislumbramos la possibili-

dad de ubicar con mayor exactitud a nuestros dos "contemporáneos" en el ambiente del que formaban parte. En primer lugar, se nos ofrece un punto de comparación respecto al modernismo. Frente al famoso "Ama tu ritmo. . ." de Rubén Darío,³⁶ que propone una fundamental afinidad rítmica entre hombre, poesía y universo, las intuiciones de Villaurrutia y Gorostiza parecen reflejar cierto proceso de desengaño de la evolución poética que lleva a la generación de los "contemporáneos", pues hemos visto en dichos poetas la visión de una fuerza predominantemente destructora y disyuntiva. Se nos sugiere otro contraste al contemplar algunas promociones vanguardistas de la década 1920-1930. Ante el futurismo, que celebraba la integración del ritmo vital humano en aquél de la máquina, y que en México contaba con sus adherentes en el grupo estridentista, *Nostalgia de la muerte* y *Muerte sin fin* tenderían a representar un rechazo absoluto. Mientras que los estridentistas mexicanos veían en la pulsación de pistones, bombas y ametralladoras el ritmo más acordado con los impulsos fundamentales del hombre moderno, semejante ritmo es para nuestros dos autores signo de un infierno terrenal que despoja al hombre de todo valor, abandonándolo a una angustiosa soledad. En esta divergencia de actitud respecto a las manifestaciones más características de la industrialización capitalista estarán también las raíces de diferentes modos de concebir la literatura en cuanto que testimonio social.

Pero éstas son cuestiones que sobrepasan los límites del presente estudio. En lo que nos cabe insistir aquí es en esa cosmovisión de acuerdo con la cual una fuerza superior al hombre lo arrastra por reiterados procesos de ilusión y frustración. Incluso se podría afirmar, a modo de observación final, que lo sujeta hasta tal grado que ya convirtiéndose, perversamente, en motivo de placer o, al menos, de complacencia. Pregunta la voz poética de Villaurrutia:

¿Y qué vida sería la de un hombre
que no hubiera sentido, por una vez siquiera,
la sensación precisa de la muerte,
y luego su recuerdo
y luego su nostalgia?

("Paradoja del miedo")

Esta "nostalgia", a la vez que reconocimiento de la trascendencia de la muerte, representa lo que puede haber de satisfacción tranquilizadora en una situación confesadamente independiente de cualquier

³⁶ De *Prosas profanas*, en Darío, *Poesías completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, 1961, pp. 693-694.

voluntad humana. Como tal, facilita, en "Décima muerte", la aparición ante el yo solitario de la Muerte concebida como mujer acariciadora y reconfortante. Le permite al poeta dejar atrás aquel saborear de lo prohibido peculiar a poemas amorosos tales como "Nocturno de los ángeles". Los versos de Gorostiza, en cambio, nunca nos llevan a semejante aceptación. En ellos, por consiguiente, todo placer se resuelve en "el gozo de la llaga / y el oscuro deleite del colapso" (VIIIb): un casi masoquismo³⁷ que corresponde a la transformación del amor erótico en "enlace diabólico" (VI). He aquí la afrenta última de un mundo hostil, que, al infundirnos su "ciega alegría", ni siquiera nos deja libres para adecuar sentimientos y condición vital: "El diablo" son

estas pungentes cosquillas
de disfrutarlos enteros
en sólo un golpe de risa,
ay, esta muerte insultante,
procaz, que nos asesina
a distancia, desde el gusto
que tomamos en morirla,
por una taza de té,
por una apenas caricia.

(X)

La muerte es, entonces —para colmo de males—, fuerza que se insinúa hasta apoderarse de lo que creemos más entrañablemente nuestro. El amor prostituido de los versos finales de *Muerte sin fin* apunta a una enajenación general del hombre frente a su propia afectividad. En dicha enajenación vemos reflejarse, a su vez, y en grado más intenso que nunca, la dolorosa comprobación de una ineluctable soledad.

³⁷ Debicki comenta que en *Muerte sin fin* "la destrucción general se presenta, paradójicamente, como una combinación del gozo y del sufrimiento; y la muerte de la forma resulta placentera". El "anhelo de la forma", continúa, es, en efecto, "un deseo masoquista de destruirnos" (p. 108). Dehennin también anota en Gorostiza "la coexistence de la jouissance et de la douleur" (p. 109) y recurre a la noción de un fundamental masoquismo (p. 136).

Presencia del Pasado

GUAMAN POMA DE AYALA Y EL ARTE DE LA MEMORIA EN UNA CRONICA ILUSTRADA DEL SIGLO XVII

Por Mercedes LOPEZ-BARALT

A la memoria de mi padre

You thought me language, and my profit on't
Is, I know how to curse. The red plague rid you
for learning me your language!

Calibán en *The Tempest*, acto I,
escena 2 (Shakespeare)

INTRODUCCIÓN. Como el siglo XVII europeo, aunque por razones diferentes, nuestro siglo se caracteriza por la comunicación visual. Desde las distintas manifestaciones de vanguardismo en arte, que desembocan en la experiencia surrealista para culminar en los conceptos de poesía concreta y arte total, hasta las innovaciones tecnológicas de los mass-media: cine, televisión y publicidad, nos encontramos bombardeados por imágenes. No es de extrañar entonces que nuestra sensibilidad actual vuelva ávidamente a la producción artística del barroco, con su despliegue de ceremonias monumentales, representaciones teatrales, artes plásticas y literatura emblemática. Sólo una mirada al corpus artístico del periodo basta para desengañarnos de la falsa ilusión que nos convierte en inventores de la poesía concreta; refiriéndose a la literatura, Tom Conley señala oportunamente que nuestro etnocentrismo histórico se ve amenazado hoy por la aceptación de nuestra propia herencia cultural, que nos obliga a redescubrir en los primeros años de la imprenta frecuentes instancias de la más lírica combinación de la palabra y la imagen (Conley, 1975: 101).

Es en este espíritu que quisiéramos examinar la obra de Guamán Poma de Ayala. Cronista indio de la colonia temprana, y heredero autoproclamado de las dos dinastías reales de su Perú natal (los Yarovilcas Allauca Huánucos y los Incas), Felipe Guamán Poma de Ayala nace en San Cristóbal de Suntuato en la provincia de Andamarca Lucanas hacia 1550. Lo introduce a la historia —tanto sagrada

como profana— y a las letras europeas su hermanastro, el clérigo Martín de Ayala. La educación que recibe en el Cuzco y en Huamanga lo capacita para servir funciones administrativas como intérprete en la estructura burocrática española. En su calidad de asistente del inquisidor Cristóbal de Albornoz, Guamán Poma viaja por Perú y conoce de cerca la explotación que sufre su pueblo. Perseguido por su defensa de los indios, causa que hace suya siendo cacique y teniente general de corregidor en Soras y en Lucanas, y desterrado de su provincia, escribe una larga carta a Felipe II, protestando por los excesos del régimen colonial español y proponiendo una serie de reformas dentro del sistema. Con el propósito de presentar su manuscrito al virrey, Guamán Poma viaja a Lima, donde muere alrededor de 1615.

El Primer nueva corónica y buen gobierno, escrito entre 1567 y 1615, probablemente no llegó a manos del rey, y ciertamente no se publicó sino hasta el siglo XX. El manuscrito, hallado en Copenhague en 1908, consta de 1179 páginas e incluye 450 dibujos a pluma ejecutados por el mismo Guamán Poma. Se divide en dos partes: la primera presenta la historia andina en su doble vertiente, incaica y preincaica; y la segunda describe la vida colonial durante las primeras décadas del régimen español, marco de la despoblación indígena y de las guerras intestinas entre los conquistadores. Aunque son muchas las crónicas que recrean estos momentos de la historia andina, la obra de Guamán Poma permanece insuperada —como apunta John Murra— gracias a dos contribuciones excepcionales: el autor presenta un cuadro de la civilización incaica desde un punto de vista indígena, pero no incaico (a veces, anti-incaico), e incluye en la carta-crónica una profusión de dibujos que trascienden lo ornamental, ya que a menudo guían, preceden y hasta contradicen el texto. Que Guamán Poma estuvo consciente de la primera de estas aportaciones lo atestigua el hecho de que se autodenomina el primer indio cronista (Guamán Poma de Ayala, 1936: 11).¹ Pero mal pudo imaginarse que un día sus dibujos serían juzgados por sus méritos estéticos.

Con frecuencia se encuentran grabados en las crónicas tempranas de la América colonial. Por razones obvias de novedad sus autores se vieron precisados a ilustrar la flora, la fauna y las gentes del Nuevo Mundo al público europeo. Así, vemos que la *Historia general y natural de las Indias* de Oviedo se publica con ilustraciones, y que Rochefort recomienda su *Histoire naturelle et morale des Iles Antilles de l'Amérique* desde el subtítulo: "Enrichie de plusieurs bel-

¹ A lo largo de este trabajo citaremos a Guamán Poma —tanto en su texto verbal como en su texto visual— remitiéndonos a la edición facsimilar del Instituto de Etnología de París, 1936.

les figures des raretez les plus considerables qui y sont d'écrites". Pero precisamente por su función descriptiva, estos dibujos sirven como mero complemento de la escritura y en general carecen de relevancia estética. Contra este fondo resalta *El Primer nueva corónica y buen gobierno*, cuya combinación de textos verbales y visuales —única dentro del género de las crónicas de Indias— hace que la obra trascienda la categoría del libro ilustrado para convertirse en un antecedente de la poesía concreta moderna. Porras Barrenechea fue el primer crítico que señaló la preeminencia de la imagen visual sobre la palabra escrita en la carta-crónica de Guamán Poma. No hay narración continua, sino una secuencia de fragmentos sueltos que sirven como explicación de los dibujos que anteceden a los textos escritos (Porras Barrenechea, 1948: 36-37). La relativa independencia de los dibujos de Guamán Poma se puede ilustrar con el ejemplo —citado por Murra— de un caso en que la imagen contradice descaradamente el texto verbal: nos referimos a la foja 1041, que muestra a un indio robando maíz en una chacra incaica. Mucho antes Guamán Poma había negado enfáticamente la existencia de ladrones en el imperio de los incas, que a menudo describe en términos utópicos.

Examinar el arte de Guamán Poma obliga a atender las siguientes consideraciones: 1) ¿por qué el cronista decidió hacer del material gráfico el eje de su obra? 2) ¿qué tradición o tradiciones apoyan su esfuerzo? 3) ¿qué características específicas confieren a sus grabados efectividad comunicativa, y por qué superan en impacto al texto verbal? Para iluminar estos problemas hay que empezar situando la obra híbrida de Guamán Poma —mestiza si las hay— en su doble contexto, el indígena y el occidental.

La función mnemotécnica de la imagen visual en la transmisión de la tradición oral amerindia. La condición indígena de Guamán Poma hace imperativo que echemos un vistazo al contexto amerindio para determinar en qué medida propicia la mejor comprensión de su arte. Al carecer de una escritura fonética avanzada, las sociedades precolombinas se vieron precisadas a confiar la transmisión de su saber a un método que ponía en juego la participación activa y combinada de los distintos sentidos, en especial el de la vista. Esto es válido aun para aquellas áreas como la maya y azteca —Mesoamérica— en las que se ha constatado la existencia de los rudimentos de la comunicación fonética. En el México prehispánico, la memorización formal del saber oral, que tenía lugar en las escuelas de educación superior (*calmecac*), se basaba en la mezcla simultánea de la imagen y la palabra. León-Portilla y Angel Garibay han descrito el procedimiento del "arte de la memoria" mexicano; citamos del segundo:

Primer objeto de la enseñanza era el canto, entendido por tal, tanto las melodías como las palabras. La forma de aprenderlo es la universalmente usada: repetir y repetir sin cesar, decir el canto, para que se clavara en la memoria indeleblemente. (...) No es fácil comprender cómo se hayan representado los conceptos líricos, pero los relatos épicos son más accesibles a la imaginación: pintada la escena en el papel, sugiere el maestro la historia que repite al par que va señalando las figuras. Largo y conveniente ejercicio que normaba las mentes, y, por ojos y oídos, les metía muy adentro las historias de dioses y de héroes (Garibay K., 1953: I, 289).

La poesía nahuatl contiene numerosas referencias a este método de enseñanza o transmisión del conocimiento. Consecuentemente, un poeta precolombino describe así su oficio:

Yo canto las pinturas del libro,
lo voy desplegando,
soy cual florido papagayo,
hago hablar los códices,
en el interior de la casa de las pinturas.

(traducido y citado por
León-Portilla, 1961: 64)

La metáfora empleada por la poesía nahuatl para significar escritura, conocimiento y cultura en general —*la tinta negra y roja*— es índice del grado en que estaban hermanados los conceptos de palabra e imagen en el México antiguo. Uno de sus textos describe cómo los sabios abandonaron la ciudad mítica de Tamoanchan, llevando consigo la tinta negra y roja con que pintaban los códices, y dejando al pueblo en la oscuridad de la desolación cultural:

Y allí en Tamoanchan también estaban los sabedores de cosas,
los llamados poseedores de códices.
Pero éstos no duraron mucho tiempo,
los sabios luego se fueron,
otra vez se embarcaron,
y llevaron consigo lo negro y lo rojo,
los códices y pinturas,
se llevaron todas las artes de los toltecas,
la música de las flautas...

Dicen que les venía hablando su dios...
Y cuando se fueron,

se dirigieron hacia el rumbo del rostro del Sol.
 Se llevaron la tinta negra y roja,
 los códices y las pinturas,
 se llevaron la sabiduría,
 todo lo tomaron consigo,
 los libros de cantos
 y la música de las flautas.

(traducido y citado por León-Portilla, 1961: 50-51)

En otro poema, los sabios o *tlamatinime* se caracterizan como los dueños de la tinta negra y roja, que es lo mismo que identificar el conocimiento con la posesión de imágenes:

El sabio: una luz, una tea, una gruesa tea que no ahuma.
 Un espejo horadado, un espejo agujereado por ambos lados.
 Suya es la tinta negra y roja, de él son los códices, de
 él son los códices.
 El mismo es escritura y sabiduría.

(traducido y citado por León-Portilla, 1974: 65)

Nos hemos referido a los códices mexicanos sin que de ello deba inferirse que representan una influencia para el arte de Guamán Poma.² Sin embargo, la discusión es pertinente por dos motivos: 1) como área en la que la representación pictórica sirvió propósitos formativos e informativos, Mesoamérica no estuvo sola. Y veremos que lo mismo se puede decir del mundo andino, aunque a otros niveles; 2) la pintura de los manuscritos mexicanos de las primeras décadas del periodo colonial, con su combinación de nahuatl escrito en el alfabeto europeo e imágenes nativas estereotipadas, guarda —como arte híbrido y mestizo: bilingüe, visual y verbal— importantes paralelos con la obra de Guamán Poma. En ambas áreas, la destrucción sistemática de las manifestaciones culturales más visibles y sólidas del mundo nativo (arquitectura, escultura monumental, ídolos, etc.) por los españoles dio una especial significación al

² Sin embargo es interesante notar la coincidencia en el uso de un ideograma particular tanto en Guamán Poma (una vez) como en los códices mexicanos (con gran frecuencia). Se trata de las *volutas*, que fluyen de la boca de los hablantes. Este símbolo del habla —remoto antecedente de los círculos verbales de los cómics— se puede ver en las figuras de Amapichtli, Motecuhzoma Ilhuicamina y Centros de educación (*Códice Mendocino*), El encuentro (*Códice Florentino*) y Juego de patolli (*Códice Magliabecchi*). Ver León-Portilla, 1961: 85, 96, 105, 145, 181. Guamán Poma emplea el mismo glifo ideográfico en un dibujo que representa a una pareja de esposos cristianos rezando de rodillas (f. 821).

manuscrito, que se convirtió en medio idóneo para los indios aculturados, quienes pudieron preservar en él la memoria de su pasado.

La conquista impuso al arte mexicano de los códices un desplazamiento del énfasis otorgado a los medios expresivos. La pintura como vehículo de la historia (típica del estilo precolombino, del cual el Códice Nuttall —mixteco— ofrece un buen ejemplo) dejó su lugar a la historia escrita basada en pinturas: una manifestación clara de este cambio se puede apreciar hacia el final de la *Historia general de las cosas de Nueva España* o *Códice Florentino*, producido por nativos bajo la dirección de Fray Bernardino de Sahagún en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco (Robertson, 1959: 49). En una etapa parecida a ésta encontramos a Guamán Poma en el Perú, pero hay —entre otras— una diferencia esencial: el cronista está solo en su esfuerzo. Guamán Poma no cuenta con una tradición de códices en qué apoyarse, y aunque en cierta medida —como luego veremos— la Iglesia inspira su esfuerzo, no cabe duda de que trabaja por iniciativa propia y contra la corriente, cosa que atestigua el hecho de que sufrió persecución por su defensa de los indios. Más aún: ninguno de sus contemporáneos andinos produce el mismo tipo de arte.

Si hubo o no escritura fonética —e incluso ideográfica— en los Andes precolombinos es cosa debatida aún; los quipus, petroglifos y símbolos geométricos en los textiles antiguos ofrecen un campo problemático pero fértil para una exploración en este sentido. También se ha debatido la existencia de una tradición pictórica en el mundo andino prehispánico. Esta última polémica —la que nos interesa por el momento— seguirá produciendo resultados estériles mientras se insista en partir de una concepción estrecha de pintura como arte *per se*, aislado de otras formas y funciones. Peca de occidentalista la postura que no puede desligar la noción de pintura a lo que no pasa de ser uno de sus medios históricos: el lienzo. Desde este punto de vista es fácil concluir que el mundo andino no tuvo tradición pictórica a nivel prehispánico, ya que no hay evidencia arqueológica para las múltiples referencias históricas a pintura nativa contenidas en las crónicas coloniales (Polo de Ondegardo, Sarmiento de Gamboa, Cristóbal de Molina el Cuzqueño, Martín de Murúa, Garcilaso de la Vega Inca, José de Acosta). Nada más lejos de la realidad. El arte andino prehispánico es notoriamente rico en representaciones pictóricas: cerámica, mates, qeros, murales, tablas de madera y textiles. Aún el suelo andino ha servido como mapa para la codificación visual de información cosmológica: la ciudad del Cuzco dibuja la forma del puma sagrado, y las misteriosas líneas de Nazca hacen otro tanto con la fauna mitológica de su cultura. Los quipus incaicos —cordones anudados para la notación numérica de censos y de pro-

visiones de viveres, así como para el registro de datos históricos— se pueden considerar aún otro medio visual de comunicación, con la particularidad de que combina elementos táctiles: en este caso, a los colores de los cordones se añaden su ancho y su largo, su textura, y el tipo de nudo que los ata.

Varios cronistas han aludido a la función narrativa que en el arte prehispánico tuvieron las representaciones pictóricas.³ Acosta señala que aparte de la tradición oral, los Incas compensaban su falta de letras con pinturas y quipus (Mendizábal, 1961: 262). Pedro Sarmiento de Gamboa es más explícito en su *Historia general llamada indica* (1572). Entrevistó a 32 testigos de la familia de los Incas con el fin de averiguar de qué forma se conservaba la memoria de los eventos históricos en la sociedad incaica. Los entrevistados contestaron que la tradición se transmitía a través de narraciones y cantos memorizados por especialistas o *amautas*, con la ayuda de quipus e imágenes pintadas en tablas. Estas pinturas, que datan del reinado del Inca Pachacuti, se guardaban en habitaciones especiales en el palacio del Sol, y sólo las podían interpretar los amautas (Markham, 1969: 140-141 y Valcárcel, 1961: 80-81). Cristóbal de Molina el Cuzqueño parece referirse a lo mismo cuando en su *Relación de las fábulas y los ritos de los Incas* (1575) reitera que además de quipus, los Incas tenían pinturas para conservar la tradición. Hubo incluso un museo especial —*Pokencancha*— donde la historia del Tawantinsuyu se guardaba representada en tablas pintadas; se le consideraba el archivo oficial de la historia incaica (Valcárcel, 1961: 80-81). Otra alusión a los archivos imperiales la encontramos en la *Historia del origen y genealogía real de los Incas* de Fray Martín de Murúa (1590), quien nos da el nombre incaico para estas pinturas: *quilcas*. Hoy todavía se usa la palabra en quechua, pero ha sufrido un desplazamiento semántico: se refiere a la escritura según la entendemos en la tradición occidental. El hecho de que los descendientes de los Incas no se vieran en la necesidad de adoptar o adaptar una palabra española para designar la escritura (como sucedió con tantos objetos, prácticas e instituciones desconocidos para ellos en tiempos prehispánicos) implica que contaban con la palabra por que las representaciones pictóricas aludidas cumplían una función narrativa.⁴

³ Preferimos hablar de "representaciones pictóricas" en lugar de "pinturas", ya que este último término es demasiado limitado y excluiría los diseños tallados, modelados o incisos en la cerámica, así como los complejos motivos policromos de los textiles.

⁴ Uno de los usos modernos de la palabra *quilca*, en quechua, no alude a la escritura, sino a una forma particular de pintura ritual en tablas de madera. Estas pinturas se producen y usan aún en la comunidad de

Tanto Garcilaso de la Vega Inca (*Comentarios reales*, 1609) como Guamán Poma (f. 406) mencionan la existencia de pinturas murales para conmemorar las hazañas históricas de los Incas. Nuestro autor también alude a la posición social privilegiada que disfrutaban los pintores bajo el régimen incaico:

... para todo el oficio y traabajos y para las demas cosas dauan oficiales de metales de oro y plata estano y cobre ynos labradores y canteras aluani ollero carpintero y platero pintores bordadores y sederos y cantores flauteros tamboreleros musicos barberos escriuanos contadores farsantes mayordomos labradores justicias y pontifises, sacerdotes uirgenes administradores camareros y paxes lacayos y morriones alauarderos capitanes generales a estos oficiales en senal de la paga le dua el ynga tres o cuatro mugeres y chacras y rropa y otras galanterias y eran libres ellos y sus mugeres y hijos y hijas de todo el rreyno... (f. 338)

Cuando cita las leyes incaicas contra la vagancia, enumera distintos oficios, entre ellos varios asociados a la pintura:

...hordenamos y mandamos que todos los oficiales que no sean ociosos ni peresosos aci los dhos que tubieren carga de beneficios gouernadores pontifises y sacerdotes y señores grandes que manda la tierra y de artificos pintores que pintan en paredes y en quiro y en mate que le llaman cuscos llimpec... (f. 191)

Esta declaración es particularmente importante, ya que enfatiza el hecho de que las representaciones pictóricas andinas se encuentran casi siempre hermanadas con otras formas artísticas, cuyo uso funcional es frecuente.

Esto no fue tomado en cuenta por Mendizábal al presentar su tesis autoctonista sobre la tradición que hizo posible el trabajo artístico de Guamán Poma. Mendizábal intenta rastrear la existencia de pinturas (en el sentido occidental de la palabra) en el mundo incaico, y confía demasiado en la información histórica de las crónicas tempranas, que no encuentra corroboración arqueológica significativa hoy. Curiosamente, se ciega a la evidencia de representaciones

Sarhua (Ayacucho, Perú) en el contexto de celebraciones matrimoniales. Cada pintura reproduce las figuras de los invitados a la boda y de los miembros de la familia anfitriona, otorgando especial atención a la jerarquía social. Las tablas se llevan en procesión y luego se conservan en la casa de la pareja. Curiosamente, la función que estas quilcas cumplen, como forma de preservar las memorias familiares y aun colectivas (ciertamente un auxiliar de la tradición oral) no ha sido estudiada todavía. (Fredy Amílcar Roncalla y Billie Jean Isbell, apuntes de campo: febrero de 1976.)

pictóricas en mates, qeros, cerámica y textiles. Parece olvidar también que hubo, con la incaica, otras culturas importantes en el área andina (el mismo Guamán Poma fue un Yarovilca, a pesar de sus pretensiones de entroncar también con la línea incaica). Finalmente, su prejuicio nativista lo hace ignorar el peso de la tradición occidental en el arte de Guamán Poma.

Uno de los argumentos más convincentes que se han podido esgrimir en favor de la tesis autoctonista fue el propuesto por Markham. Según este investigador, las alusiones que Guamán Poma hace a los colores de las mantas y túnicas en la explicación verbal de sus dibujos a pluma de Incas y Coyas, apunta a la existencia de un referente: la pintura usada como auxiliar mnemotécnico en la transmisión de la tradición oral de los ayllus (Markham, 1969: 140-141). El que las figuras de Incas y Coyas constituya la serie más estereotipada dentro del corpus visual de Guamán Poma parece apoyar la intuición de Markham; a esto se añade el hecho de que Garcilaso alude a la existencia de lienzos sobre la genealogía real incaica: en particular habla de uno que fue enviado a España en 1603 (Mendizábal, 1961: 242-243). Sin embargo, antes de aceptar este argumento debemos recordar que en las culturas precolombinas el valor de los colores es más simbólico que decorativo, y por consiguiente es fácil que ciertos colores se conserven en la memoria de la gente por medio de la tradición oral, especialmente cuando se trata de los colores de ropas que son distintivos de poder político y religioso. De manera que estamos otra vez donde empezamos.

Tal y como está ahora la tesis autoctonista no se sostiene. El arte de Guamán Poma es figurativo,⁵ y sólo en la cerámica mochica encontramos una expresión realista similar, en sus representaciones de la vida cotidiana en el mundo andino. Las manifestaciones pictóricas andinas son —en líneas generales— o diseños puramente geométricos, no-figurativos (ver los motivos cerámicos de Ica en Menzel, 1976; también la cerámica incaica es de una gran abstracción), o iconografías figurativas pero simbólicas, fuertemente estereotipadas (Chavín, Nazca y Paracas). A menudo se da una combinación de ambas tendencias en la misma vasija o tela. Como ya señalamos, la cerámica mochica constituye la única tradición figurativa de tipo naturalista o directamente descriptivo de que tengamos conociemien-

⁵ Para evitar ambigüedad en el uso de los términos figurativo y no figurativo nos remitimos a las definiciones de Hodin:

By figurative art is understood the representation of human and other figures, as well as all objects which are part of the visible world, to whatever degree they may have been changed in the artistic process; non-figurative art is composed of more or less "pure" forms endowed with visual reality. (Hodin, 1971: 10)

to para el área andina. Algunos jarros son vasos-efigie con cabezas humanas esculpidas, otros representan escenas eróticas modeladas tridimensionalmente, mientras que muchos están pintados con motivos de guerra, pesca, caza y actividades ceremoniales. Por ofrecer considerable información sobre la vida mochica, esta cerámica ha sido denominada como "libro ilustrado de la cultura" (Mason, 1971). Esta tradición andina es la única que sugiere un paralelo con el arte de Guamán Poma, en el sentido de que se trata de un estilo directo cuya potencialidad narrativa le permite cumplir funciones etnográficas. Pero por motivos de cronología no podemos establecer ninguna relación de causa y efecto entre esta cerámica y los dibujos de Guamán Poma, ya que la cultura mochica hizo su aparición en los valles de Chicama y Moche en el siglo IV A. C.

La refutación de la tesis que propone un origen nativo para el arte de Guamán Poma no pretende cuestionar ni la calidad ni la cantidad de las manifestaciones pictóricas producidas por diversas culturas andinas en tiempos prehispánicos e incluso preincasicos. Los méritos artísticos de este ingente corpus son bien conocidos. Pero queda en pie el hecho de que no existe un vínculo directo entre los dibujos a pluma —figurativos y descriptivos— de Guamán Poma y ninguna de las tradiciones andinas prehispánicas más recientes, que tienden a lo simbólico. Sin embargo la abundancia y belleza de los diseños pictóricos andinos en medios tan diversos como cerámica, qeros, mates, tablas, piedra y textiles proveen, si no una tradición particular, un fondo milenario que ciertamente alimenta la idea de que la imagen visual comunica, y muy efectivamente. Es en este sentido que entendemos que el contexto nativo es relevante para las concepciones artísticas de Guamán Poma.

El contexto occidental: la restauración del arte clásico de la memoria en su versión escolástica por la Contrarreforma. La influencia occidental se deja reconocer de manera más concreta en el arte de Guamán Poma. La práctica de combinar la palabra con la imagen expresa una de las ideas esenciales que desde la era clásica sustentan la epistemología occidental: todo conocimiento depende de las impresiones sensoriales, particularmente de aquellas producidas por el sentido de la vista. La intensa memorización visual que hoy hemos perdido fue muy importante en épocas que desconocieron la imprenta.* En *The Art of Memory*, Frances Yates traza la historia de

* Y más aún en culturas que carecen de escritura. Ya hemos visto el caso mesoamericano, ilustrativo de la base compartida por el mundo indígena y por occidente para sus teorías del conocimiento. Para una elaboración del tema de la memoria artificial tanto en culturas letradas como iletradas, ver *Hardwood: Myth, Memory, and the Oral Tradition: Cicero in the Trobriands*.

esta idea en el pensamiento occidental remontándose hasta la Grecia antigua. El arte de la memoria artificial o entrenada surgió como recurso usado por los retóricos para retener discursos con la ayuda de asociaciones visuales mentales. La técnica más usual para el orador consistía en memorizar imágenes de distintos detalles, ángulos y esquinas de un edificio conocido, superponiendo a cada lugar un concepto o incluso una palabra. De esta manera, al recorrer mentalmente el lugar, el retórico podía construir una escritura interior: los lugares se le representaban como papiros o como tablas de cera, las imágenes como letras, y la disposición de las mismas como una suerte de escritura cuya lectura resultaba en el discurso pronunciado (Yates, 1964: 6-7). Cicerón le atribuye la invención del arte de la memoria al poeta griego Simónides de Ceos (556-467 A. C.). Según Simónides, el descubrimiento de la superioridad de la vista sobre los demás sentidos lleva a la ecuación entre poesía y pintura, pues ambas dependen de imágenes visuales, ya mentales u objetivadas. En *De Anima*, Aristóteles desarrolla la teoría de Simónides llegando a decir que es imposible pensar sin una imagen mental (Yates, 1964: 32). Al no conservarse las obras de Simónides (lo conocemos por las noticias que de él nos da Cicerón en el siglo I A. C.), nuestra fuente primaria para la tradición de la memoria artificial es un manuscrito anónimo escrito alrededor del 86 al 82 A. C. en Roma: el *Ad Herennium*, publicado por primera vez en 1470 (Venecia). Su autor declara que la memoria entrenada requiere la ayuda de imágenes extrañas —hermosas u horribles, cómicas u obscenas— que, al producir efectos emocionales fuertes, puedan grabar en la mente conceptos o palabras. La gran cantidad de copias manuscritas del *Ad Herennium* atestiguan su popularidad pre-renacentista.

Durante la Edad Media los escolásticos desplazaron el arte de la memoria de la retórica a la ética, poniéndolo al servicio de la memorización de una larga y complicada lista de pecados y virtudes que el cristiano debía tener en mente para salvarse. El filósofo Albertus Magnus declara en *De Bono* que las metáforas deben usarse como imágenes mnemotécnicas, en tanto que Santo Tomás de Aquino parafrasea a Aristóteles al afirmar que el hombre no puede entender sin la ayuda de imágenes (Yates, 1964: 70). Yates apunta el hecho de que el extraordinario florecimiento de la imaginación en el arte religioso medieval tiene su justificación escolástica en la teoría tomista de la debilidad humana: la mente suele recordar con facilidad sólo las cosas sensibles y concretas, por eso las sutilezas del espíritu exigen representaciones visuales para poder retenerse. Hay un potencial artístico considerable en la tradición de la memoria artificiosa, ya que el entrenamiento en la visualización mental hace natural que las imágenes interiores busquen el camino hacia la expresión objetivada.

El gusto de los medievales por lo grotesco bien pudiera ser —más que la manifestación de una psiquis torturada— evidencia de que la Edad Media siguió las reglas clásicas para la creación de imágenes memorables (Yates, 1964: 81). Aunque Yates no examina las manifestaciones exteriores de esta tradición, tan sólo basta echar una ojeada rápida a la pintura medieval para confirmar su intuición; hay una abundancia notable de cuadros que contienen inscripciones o bandas verbales (ver las reproducciones del libro de White, 1966). Ciertamente, la justificación tomista del arte de la memoria en base a las limitaciones de la mente humana no es suficiente para explicar la proliferación de "cuadros parlantes"; no hay que olvidar que la propaganda religiosa tenía que contrarrestar el fenómeno masivo del analfabetismo. Los folios iluminados son aún otra manifestación de la imaginería medieval que debemos tener en cuenta al examinar el arte de Guamán Poma, ya que se trata de un ejemplo importante de la práctica de mezclar la palabra con la imagen en el contexto de manuscrito.

La imprenta no puso fin a la tradición de la memoria artificial ni a sus manifestaciones artísticas. Durante el renacimiento, el arte de la memoria floreció en la tradición hermética (Giordano Bruno); en vez de ser una concesión a la debilidad, se convirtió en afirmación de fe en las posibilidades humanas: los herméticos creían que la mente del hombre tenía poderes divinos, y que era capaz de formar una memoria mágica a través de la cual aprehendería el universo. Al llegar aquí debemos señalar que el libro de Yates, pese a sus aciertos, deja una laguna importante: la autora ignora por completo la supervivencia del arte de la memoria en la tradición oficial de la Iglesia Católica, expresado en el arte barroco de la Contrarreforma. Como reacción contra la amenaza protestante, la Iglesia impuso la restitución de actitudes y tendencias medievales y alentó hasta el exceso el cultivo de la imaginería en el arte religioso. La Contrarreforma entendió que la revitalización de la sensibilidad católica sólo sería posible mediante el bombardeo simultáneo de los sentidos del cristiano con un mismo mensaje redundante.

El Concilio de Trento (1545-1563), que definió la posición de la Iglesia Católica ante la revuelta protestante, decretó la legitimidad del uso de imágenes para la propagación de la fe. Su sesión 25, que trata de la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las imágenes sacras, dicta la política oficial de la Iglesia sobre el problema de la imaginería religiosa:

And the bishops shall carefully teach this—that by means of the histories of the mysteries of our Redemption, portrayed by paintings or other representations, the people is instructed, and confirmed in

(the habit of) remembering, and continually revolving in mind the articles of faith; and also that great profit is derived from all sacred images, not only because the people are thereby admonished of the benefit and gifts bestowed upon them by Christ, but also because the miracles which God has performed by means of the saints, and their salutary examples are set before the eyes of the faithful: so that they may give God thanks for these things; may order their own lives and manners in imitation of the saints; and may be excited to adore and love God, and to cultivate piety. (Traducido y citado por Waterworth, 1848: 233-235)

El pasaje establece el vínculo entre el sentido de la vista y el conocimiento a través de la emoción: se trata, pues, de la promulgación oficial del arte de la memoria como instrumento de proselitismo católico. Guamán Poma se adherirá conscientemente a la política de la Contrarreforma, cosa que se desprende de su paráfrasis de lo esencial del decreto 25:

Pintor entallador — bordador — arteficios del seruicio de dios nro. Sor en este rreyno q'los cristianos se concienten para la hechura y semejanya de dios todo el mundo acuda a ello por ser seruicio de dios y de su magd. y bien de las animas y salud del cuerpo pues q'viendo las Stas. hechuras nos acordamos del seruicio de dios este arte aprenda enperadores rreys prinsipes duques condes marqueses caualleros en el mundo y aci en las yglecias de dios ayga curiucidad y muchas pinturas de los Stos y en cada yglecia ayga un juicio pintado all muestre la uenida del Sor al juicio — el cielo y el mundo y las penas del ynfierno para q' sea testigo del cristiano pecador... (f. 674)

El hecho de que Guamán Poma tuviera un conocimiento tan concreto de las decisiones del Concilio de Trento sobre imaginería no nos debe extrañar, ya que entre 1565 y 66 los decretos del tridentino se leyeron desde el púlpito de las iglesias todos los domingos a lo largo del Perú por orden de Felipe II y con ocasión del Segundo Concilio Limense. Hay que contar también con que Guamán Poma se educó bajo la tutela de un sacerdote —su hermanastro— lo que probablemente lo hizo receptivo a las cuestiones de la Iglesia. Ahora bien, todo esto no quiere decir que la influencia de la Contrarreforma en los grabados de Guamán Poma se dé a nivel de contenido, pues es obvio que casi todos tratan problemas mundanos, relativos a la reivindicación de la cultura conquistada, y que a menudo ridiculizan violentamente a las autoridades civiles y eclesiásticas.

Pensando en la Contrarreforma podemos entender un pasaje un tanto oscuro de Guamán Poma: aquél en que el cronista alude a

sus dibujos como uno de los elementos de su carta que más disfrutará el destinatario, Felipe II:

..pase trauido para sacar con el deseo de presentar a V. Magd. este dho. libro yntitulado primer nueva coronica de las ynas. del piru y prouechoso a los dhos. fieles cristianos escrito y deojado de mi mano y ingenio para que lauaridad de ellas y delas pinturas yla embición y dibuxo a q. V. Magd. es enclinado haga fazil aquel peso y molestia de una letura falta de embición y de aquel ornamento y polido ystilo q. en los grandes ingeniosos se hallan para ejemplo y conseruación de la Sta. fe catolica. . . (f. 10)

Felipe II fue el campeón de la Contrarreforma en España, y como tal, el más importante mecenas de las artes pictóricas. Poseía una colección considerable de pinturas flamencas y venecianas, y tuvo al Tiziano —quien pintó su retrato— a su servicio. El entusiasmo del rey por el arte determinó que convirtiera el palacio de El Escorial en museo de pintura, y que inaugurase una escuela oficial de retratistas. Guamán Poma sabía de la afición de Felipe II por la pintura, y decidió usar dibujos para captar su atención, según lo declara en el pasaje que acabamos de citar. El dato atestigua cuán sintonizada al espíritu contrarreformista estaba la sensibilidad del cronista indio.

Guamán Poma es sumamente hábil y se apropia de la política pedagógica de la Iglesia Católica utilizándola para sus propios fines, que en no pocos casos son subversivos. Así, aunque declare explícitamente que el propósito de su carta es contribuir al proselitismo religioso en su país, termina admitiendo el verdadero motivo de la obra, aunque lo hace aparecer como secundario, casi prescindible:

Nueva coronica y buen gobierno deste rreyno, el dcho. libro compuesto y entitulado por don philipe guaman poma de ayala la dcha. coronica es muy útil y prouechoso y es bueno para emienda de uida para los cristianos y enfielos y para confesarse los dchos, yndos y emienda de sus uidas y herronia ydultras y para sauer confesarlos a los dchos. yndos. los dhos. saserdotes y parala emienda de los dhos. comenderos de ynos. y corregidores y padres y curas de las dhas. dotrinas y de los dhos. mineros y de los dhos. caciques prencipales y demas ynos. mandoncillos ynos comunes y de otros espanoles y personas y es bueno para la dhas. rrecidencias y becita generales de los dchos yndos tributarios y de becita general de la Sta Madre iglecia y para sauer otras cosas y para enfrenar sus animos y consensias los dbos. cristianos como dios nos amenaza por la deuina escritura de dios por boca de los sanctos profetas beremias a q. entremos en penitencia y mudar la uida como cristianos como el profeta rrey dauid nos dize en

el pczalmo — domine — deus — salutis — meae — donde nos pone grandes miedos y desanparos de dios y grandes castigos a q. nos a de enbiar cada día como el precursor san jn. bautista traxo los amezanos azotes y castigos de dios para q. fuésemos en dos y emendados en este mundo. (f. 1; subrayado nuestro)

Guamán Poma anuncia desde la primera página de la carta lo que será su procedimiento característico: utilizar los principios éticos cristianos e incluso mucho de la metodología de catequización visual puesta en boga por el Concilio de Trento para proponer su programa de "buen gobierno". Más que convertir a los infieles le interesa mover "los animos y consensias" de los cristianos a que muden sus vidas (entiéndase: den un trato mejor al indio andino), y no duda en invocar "grandes castigos" de Dios para sustentar un argumento de por sí profundamente político.

Una de las consecuencias artísticas más importantes de la restauración tridentina del arte de la memoria es el florecimiento de la literatura emblemática durante el renacimiento y el barroco. He aquí una de las tradiciones inmediatas para el arte de Guamán Poma. El emblema —diseño alegórico con lema explicativo— tiene una función didáctica claramente contrarreformista. Bacon alude a ello cuando describe el arte emblemático:

Emblems reduce intellectual conceptions to sensible images, and that which is sensible more forcibly strikes the memory and is more easily imprinted in it than that which is intellectual. (Sir Francis Bacon, citado por Clements, 1960: 230)

Consecuencia predecible de los folios medievales iluminados, el emblema tiene como fin hacer asequibles a todos —incluso los analfabetos y los niños— las verdades éticas y religiosas. Pero más que un instrumento para enseñar a aquellos que no saben leer, los emblemas son la expresión del *utile dulci* horaciano: una reiteración de las concesiones clásicas y escolásticas a la debilidad de la mente humana.

Vale la pena presentar algunos ejemplos. Uno de los más famosos es el emblema IX de Quarles: un niño alado atado a la tierra por el peso de un gran globo (el mundo) al que está encadenado, mira nostálgico al cielo, con sus brazos abiertos. La leyenda dice: "I am in a strait betwixt two, having a desire to depart and to be with Christ" (Quarles, 1854: IX). Saavedra Fajardo llama a los suyos "empresas", y en una advierte contra el error, que tiene la propiedad de multiplicarse de la misma manera en que una piedra que tiramos a un lago produce ondas cada vez más grandes, hasta formar una cuasi-espiral. Se trata de la empresa LXV, que ilustra

el lema: "De un error, muchos" (Saavedra Fajardo, 1861: 177). En el prefacio a su *Idea de un príncipe político-cristiano* (1642), que dirige al joven príncipe español, Fajardo se adhiere a los principios de la memoria artificiosa, señalando la conveniencia de la percepción simultánea de lo visual y lo auditivo. Dice así:

AL PRINCIPE NUESTRO SEÑOR.

Serenísimo Señor: Propongo a vuestra alteza la *Idea de un príncipe político-cristiano*, representada con el buril y con la pluma para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de vuestra alteza en la ciencia del reinar, y sirvan las figuras de memoria artificiosa. (Saavedra Fajardo, 1861: 3)

A continuación, el autor declarará el origen divino del arte emblemático.

Por las implicaciones didácticas que tiene la materialización de lo sobrenatural, los emblemas se convirtieron en una de las armas propagandísticas favoritas de la Compañía de Jesús (Praz, 1939: 156). Los jesuitas llegaron a crear una ciencia emblemática que llamaron "Iconomística", de gran popularidad en el siglo XVII. Pero lo que nos interesa aquí, por la luz que arroja sobre la obra de Guamán Poma, es señalar que los jesuitas emplearon el emblema para fines políticos. A través de manuales ilustrados para los jóvenes príncipes, los jesuitas lograron ingerencia indirecta en la política europea de la época. Son muchos los títulos de la emblemática política barroca, entre los que destaca *L'art de régner* que Pierre Le Moyne escribió en 1665 para Luis XIV. En este punto se da un paralelo importante entre el arte de Guamán Poma y la emblemática de los jesuitas: *El Primer nueva corónica y buen gobierno* es, como lo sugiere el título, un "arte de reinar" andino, que intenta enseñar al rey español cómo gobernar sus nuevos territorios, dejando un considerable grado de autonomía a los indios para la administración local. La diferencia más importante entre los grabados de Guamán Poma y los emblemas europeos reside en la naturaleza de la imagen visual; el emblema es alegórico por definición, mientras que los dibujos de nuestro autor son naturalistas. Es posible que esta diferencia resulte del hecho de que en la mayoría de los casos el emblema es directamente didáctico (suele comunicar reglas abstractas que necesitan tomar cuerpo en imágenes simbólicas), mientras que los grabados de Guamán Poma tienen un carácter más bien testimonial: describen situaciones reales que piden cambio.⁷

⁷ Por su cuidadosa descripción gráfica de la vida andina tanto a nivel prehispánico como colonial, la obra de Guamán Poma tiene un valor etnográfico considerable.

El uso que Guamán Poma hace de la ilustración para adelantar fines políticos bajo una fachada religiosa guarda una relación estrecha con la práctica jesuita. No se trata de una simple coincidencia; nuestro autor siente una gran admiración por la Compañía de Jesús, que expresa cada vez que tiene ocasión de hablar de ellos: describe su alegría ante la noticia de que el rey ha nombrado un obispo jesuita (f. 697), recomienda que la predicación se encargue prioritariamente —entre todas las órdenes— a la Compañía (f. 604), o encarece sus virtudes (f. 536). La apología de los jesuitas es realmente significativa en el contexto de la carta de Guamán Poma, ya que la obra —en su doble vertiente visual y verbal— ataca, insulta y ridiculiza a la mayoría de los representantes de la Iglesia en el Perú. El cronista sólo hace tres excepciones: jesuitas, franciscanos y heremitanos. Alaba a los jesuitas porque están entregados a la enseñanza desinteresada de los indios (f. 84-85). Al describir el comportamiento de la orden en el Perú, Guamán Poma nos da una clave importante sobre sus métodos de catequización: dice que los indios amaban a los jesuitas porque éstos eran caritativos y porque les solían regalar rosarios e imágenes para atraerlos (f. 636). En este contexto, uno de los pasajes finales de la obra adquiere un relieve extraordinario: nos referimos a un momento del viaje del autor a Lima, en que lo vemos asumir la práctica jesuita de la distribución de imágenes a los indios. Guamán Poma se detiene en el camino a escuchar las lamentaciones de tres ancianas indias, y tras consolarlas lo mejor que puede, les entrega estampas religiosas a fin de que se sometan a los designios de la providencia con mayor confianza (f. 1112).

El Perú colonial: encrucijada de influencias nativas y europeas. Habiendo examinado los antecedentes indígenas y occidentales para el arte de Guamán Poma, debemos referirnos ahora a su contexto contemporáneo inmediato: el de las primeras décadas del Perú colonial. Se trata del momento en que ambas tradiciones empiezan a fundirse lentamente después del choque inicial de la conquista, aunque —como es de esperar— la cultura del conquistador tendrá una evidente preeminencia sobre la cultura nativa: al menos a nivel manifiesto. En este medio, sobresalen dos elementos como fuentes de inspiración para los dibujos de Guamán Poma: por un lado, los primeros impresos peruanos, y por el otro, la pintura colonial, en particular la de la escuela cuzqueña.

Como sabemos, la imprenta temprana produce libros que aún están en la encrucijada entre las tradiciones visual y auditiva. Perú recibió su primer impresor —Antonio Ricardo— en 1584; una ojeada a las publicaciones locales del siglo XVI revela la frecuente interpolación de dibujos en el texto verbal. La cualidad lineal de estos grabados es fácilmente reconocible en los dibujos de Guamán Poma.

Los frontispicios de los primeros impresos también presentan una semejanza significativa con la manera en que nuestro cronista organiza el texto verbal alrededor de la imagen visual (ver, como ejemplo, la página titular del *Symbolo Catholico Indiano*, publicado por Ricardo en Lima, 1598. En: Rivet, 1951: 21).

Pero todavía más relevante para nuestros propósitos es examinar la pintura colonial. Durante las primeras décadas del régimen español, y muy dentro del espíritu de la Contrarreforma, el Perú fue inundado por una invasión plástica que no tardaría en tomar raíz para producir un rico arte mestizo. En el siglo XVII Cuzco se convierte en centro principal de la producción pictórica sudamericana (Kubler/Soria, 1959), pero esta tradición fue temprana; Cuzco construye su primera iglesia en 1539, y para 1545 ya tiene asignados dos pintores españoles: Iñigo de Loyola y Pedro de Cáceres. La primera manifestación de la afamada escuela de pintura cuzqueña es la *Virgen de la Merced* (1565), que, según Mesa y Gisbert, guarda paralelos con la composición de los grabados de Guamán Poma (Mesa/Gisbert, 1962: 61-62).

Que Guamán Poma no estuvo ajeno a la eclosión plástica que se produjo en este ambiente cultural puede inferirse de los siguientes datos: 1) el cronista pasó parte de su vida en el Cuzco, centro del florecimiento pictórico; 2) sus dibujos evidencian un profesionalismo que no puede ser fruto de la improvisación: su falta de titubeo en un medio tan difícil como el de la pluma (produce sus 450 grabados en sólo dos años —de 1613 a 1615—, lo que le tomó hacer la copia final del manuscrito que hoy conservamos) hace concebible la posibilidad de que Guamán Poma recibiera adiestramiento en alguno de los talleres locales; 3) el texto verbal de Guamán Poma refleja su preocupación por la pintura: se queja de los eclesiásticos que no tienen imágenes religiosas en sus oratorios (f. 593), recomienda al rey que provea legislación para obligar a los clérigos a cumplir con el mantenimiento adecuado de las obras de arte en sus iglesias (f. 584) y justifica la legitimidad del arte visual religioso (f. 674); y 4) varios de sus dibujos representan cuadros de pintura religiosa: en la foja 821 vemos una pareja indígena arrodillada ante la imagen de Cristo crucificado, y en la foja 919 tenemos un grupo de indios rezándole al cuadro de la Virgen Santa María de la Peña de Francia. De esta última imagen Guamán Poma tiene varias ilustraciones que la representan esculpida: ver fojas 827 y 639. Volviendo a la foja 919, es interesante notar que en este dibujo el cuadro de la Virgen tiene una inscripción que lee: "Santa María de la Peña de Francia 1613". La significación del hecho es doble: estamos ante un grabado que reproduce una pintura con texto verbal, y este texto apunta a una fecha particular, lo que nos lleva a pensar que Guamán

Poma está recreando una obra de arte contemporánea, muy probablemente de la escuela colonial. Un cronista del siglo XVII, Fray Alfonso Ramos Gavilán, nos ayuda a resolver el problema: la imagen de Sta. María de la Peña de Francia o Virgen de Copacabana fue pintada en una tabla como modelo para la escultura final por el artista indio Francisco Tito Yupanque. La escultura se colocó oficialmente en su capilla de Copacabana en 1614 (Ramos Gavilán, 1976: 221). Guamán Poma ha ilustrado ambas etapas de la creación de la imagen por un artista indígena contemporáneo: la pintura y el bulto, aunque ha fijado la fecha —alterada, quizá por error, en un año— en el cuadro.

La pintura peruana de este periodo es esencialmente un arte religioso, cuyo propósito didáctico lo convierte en importante instrumento de aculturación en el contexto colonial. Guamán Poma se ha referido ya al poder de la imagen sobre los indios, y ha explicado cómo los jesuitas supieron aprovechar este vehículo visual para inculcar a los nativos. El frontispicio de la *Monarquía Indiana* de Fray Juan de Torquemada (1615), crónica sobre la cultura azteca, ilustra una práctica que fue generalizada en la América colonial. El dibujo presenta a un fraile franciscano catequizando indios dentro de una iglesia por medio de pinturas: con una vara apunta a los cuadros que cuelgan de las paredes, usándolos como cualquier maestro utilizaría una pizarra (Stastny, 1967: 29). El dibujo se refiere al método de enseñanza que emplea las pinturas como auxiliar mnemotécnico, y que en México se complementó con el uso de catecismos pictóricos (Robertson, 1959: 52-53). Tanto la pintura como la práctica medieval de mezclar la palabra con la imagen en el arte eclesiástico, revitalizada por la Contrarreforma, adquieren un valor inusitado en un medio en el que al problema del analfabetismo se suma la necesidad de combatir efectivamente las creencias religiosas indígenas.

Apenas podemos encontrar ejemplos de pintura colonial andina que omitan el texto verbal como parte esencial del cuadro, ya como bandas verbales que salen de la boca de los personajes que hablan (*Extasis de Santo Domingo de Aquino*, convento de Santo Domingo, Lima, por autor desconocido. En *Pintura virreynal*, 1973: 61); como etiquetas que identifican por nombre y título a los personajes representados (*Unión de la descendencia imperial incaica con las Casas de los Loyola y los Borja*, Cuzco, autor desconocido, 1718. En *Pintura virreynal*, 1973: 108); como leyendas explicativas sobre el tema, origen, título o autor de la pintura, insertas dentro del cuadro mismo (*El Cristo de Malta*, Bolivia, autor desconocido, 1777; el texto declara: "Pintola el demonio a instancias de una mujer esclava suya. ..." En Kelemen, 1972: figura 15); como citas bíblicas (*Paso*

a través del Mar Rojo, Cuzco, autor desconocido, siglo XVII tardío. En Kelemen, 1972: figura 1); o como versos que ofrecen una clave para la interpretación del sentido del cuadro (*Martirio de un conde. nado*, Cuzco, autor desconocido: "Ay de mí que ardiendo quedo / ay que pude y ya no puedo / ay que por siempre he de arder / ay que a Dios nunca he de ver". En Cossío del Pomar, 1918: 18. También, una pintura anónima del siglo XVIII que presenta alegóricamente a América como matrona que amamanta niños españoles nobles, mientras los niños negros y mestizos se amontonan alrededor de su trono, y los niños indios —desnudos— lloran abandonados. El texto lee: "Dónde se ha visto en el Mundo lo que aquí estamos mirando. . . / los hijos propios gimiendo y los Estraños mamando." En Kubler/Soria, 1959: figura 179B, p. 327).

Los grabados de Guamán Poma de Ayala: especificidad artística a implicaciones políticas en la colonia temprana. El fin que anima a Guamán Poma a escribir su *Primer nueva crónica y buen gobierno* es, como ya hemos visto, propagandístico; el cronista indio desea adelantar sus concepciones políticas de autonomía andina dentro del régimen español. En la carta los grabados cumplen diversas funciones, y una de ellas bien pudiera ser la de comunicar su mensaje al público iletrado. Esto se infiere lógicamente del hecho de que el conjunto de grabados constituye de por sí una narrativa visual coherente y completa, y también de la diversidad de subdestinatarios de la obra: Guamán Poma dirige la carta al rey, pero a la vez habla —y de tú— a un público amplísimo que incluye a los sectores sociales, culturales y raciales más importantes del mundo andino. No hay que olvidar que el autor pide expresamente al rey que se encargue de la impresión de la obra (f. 7, 11), lo que implica un deseo de difusión de su mensaje que se corresponde con lo antedicho. Sin embargo nos parece que la función principal de los dibujos de Guamán Poma hay que entenderla dentro del esquema teórico de la memoria artificial: se trata de abrir los ojos —por medio de textos visuales chocantes— a aquellos que se niegan a ver los desastres del régimen colonial. De manera que los iletrados no son los únicos que no pueden entender sin imágenes; también los más cultos las precisan. Esta interpretación se ve confirmada por el hecho de que el verdadero destinatario de la carta es el rey español, quien ciertamente no era analfabeto. Aun cuando Guamán Poma hable a distintos sectores del mundo andino, si su carta es una larga petición de reformas, entonces su recipiente principal tiene que ser la administración colonial, a través de su máximo representante, el rey. En su presentación del trabajo a Felipe II el cronista declara, como vimos ya, que si incluyó tantos grabados en el texto fue para complacer (entiéndase: convencer) al rey, cuya pasión por el arte visual era notoria.

Guamán Poma quiere que su carta sea efectiva, y al mezclar la palabra con la imagen para fines propagandísticos no está lejos de los publicistas actuales que hacen lo mismo para vender sus productos en las sociedades consumeristas. La publicidad moderna se basa en última instancia —aunque sus autores no estén conscientes de ello— en la tradición clásica de la memoria artificial, que insiste en la supremacía del sentido de la vista (hoy hablaríamos de efectos subliminales).⁸ En un anuncio típico la imagen visual (mujeres semi-desnudas, carros caros, ambientes lujosos) es mucho más importante que el texto verbal que describe las supuestas cualidades de tal o cual licor. El mensaje subyacente es: si Vd. toma el whisky X, tendrá poder, sexo y dinero. La inclusión reciente de una advertencia contra los efectos perniciosos del tabaco para la salud en los anuncios de cigarrillos no ha hecho mucho daño a su propaganda: la imagen es lo que cuenta, y no tanto el mensaje verbal. ¿Qué sucedería si en vez de la advertencia verbal presentaran una foto a color de un pulmón enfermo? Buen ejemplo de cómo la imagen visual gana terreno aún con un público presumiblemente culto y decididamente letrado.

No pretendemos implicar que sólo los grabados son efectivos en el libro de Guamán Poma. Su texto verbal es excelente por varias razones: el autor se dirige a los lectores directamente y sin solemnidad, usando el tuteo con maestría ("mira lector"), y no disimula su rabia ni suprime insultos o exabruptos. Tanto en el texto verbal como en el visual Guamán Poma exhibe un humor que no volvemos a encontrar en las crónicas coloniales americanas. Este humor, así como su atención al detalle y su participación activa como protagonista de la historia que cuenta, contribuyen a la fresca sensación de inmediatez que la carta proyecta.

⁸ La psicología contemporánea empieza a apreciar la efectividad de la visualización mental en la terapia. Ya que la imagen propia determina en gran medida el éxito o el fracaso de las empresas que acometemos, algunos psiquiatras y psicólogos estimulan el entrenamiento del paciente en la visualización mental de la personalidad que se desea construir:

Great living starts with a picture, held in your imagination, of what you would like to do or be (. . .) Many people find they get better results if they imagine themselves sitting before a large motion picture screen and imagine that they are seeing a motion picture of themselves. The important thing is to make these pictures as *vivid* and as *detailed* as possible. You want your mental pictures to approximate actual experience as much as possible. (Maltz, 1969: 45)

Sustenta este método la idea de que el sistema nervioso no puede distinguir entre una experiencia real y otra imaginada vividamente. No es por mera coincidencia que el Dr. Maltz encargó a Salvador Dalí la presentación de uno de sus libros más recientes.

La subordinación del texto verbal a los dibujos en la obra de Guamán Poma se puede explicar parcialmente por el hecho de que la escritura es aún relativamente reciente en la sociedad andina del siglo XVI. *El Primer nueva corónica y buen gobierno* produce la sensación de que el peso de una larga tradición sin escritura es aún muy tuerte para nuestro autor: tal parece que no confía tanto en la palabra escrita como para dejarla sola, sin el apoyo de la imagen visual. Otro factor que hay que considerar es que Guamán Poma no domina a cabalidad el español; las nociones gramaticales y sintácticas subyacentes a su expresión pertenecen a la lengua quechua.⁹ En estas condiciones, es natural que la comunicación inter-cultural precise trascender el dominio exclusivo de la palabra, construyendo su propio metalenguaje.

Pero esto no es todo. De nuevo tenemos que volver a la influencia contrarreformista con su reposición del arte de la memoria. Si comparamos los comentarios visuales y verbales que hace Guamán Poma en torno a los horrores de la conquista, veremos que son complementarios o redundantes entre sí: el cronista es implacable con el invasor en ambos medios. No obstante, la palabra carece del expresionismo hiperbólico de la imagen, cuyo impacto suele ser brutal: referimos al lector a las fojas 527, 538, 576, 594, 921 y 925, en las que Guamán Poma presenta administradores coloniales maltratando nativos o negros (en cada caso el dibujo muestra a un español pateando a su subalterno en la cara o en la cabeza); a las fojas 392 y 404 (en éstas, la metáfora de la conquista es la de un conquistador —en uno de los casos, Santiago Apóstol con vestimenta militar— a caballo pisoteando a un indio caído); a la foja 503, en la que un corregidor destapa a una india dormida para enseñarle sus genitales a un teniente; a la foja 606, en la que un arriero lleva una docena de mesticillos (hijos del cura local) en canastas a lomo de una mula a Lima, para evitar el escándalo; a la foja 505, que presenta un banquete ofrecido por un corregidor, en cuya mesa vemos —como uno de los manjares ofrecidos a los comensales— un diminuto cuerpo femenino en un plato (obvio detalle subliminal); a la foja 647, en la que Fray Martín de Murúa aparece pateando y pegándole a una india vieja —las acciones son simultáneas— para

⁹ Algunos eruditos conservadores han ridiculizado el español de Guamán Poma desde una perspectiva francamente hispanófila. Estamos en completo desacuerdo con esa posición. El español del cronista está muy lejos de ser "correcto" en el sentido académico de la palabra, pero es vital y conmovedor. La rabia del autor, su humor y sus actitudes iconoclastas, combinados con la espontaneidad de una visión de mundo no-occidental y la constante presencia del sustrato quechua, producen un lenguaje que a menudo roza lo poético. Muchos pasajes pasarían fácilmente por textos vanguardistas.

CAPITULO DE LOS PASAJEROS
ESPAÑOLES DELTA
BO Y CRIOLLOS MESTIZOS Y MULATOS
Y CRIOLLOS MESTIZOS Y ESPAÑOLES
CRISTIANOS DE CASTILLA



COREGIMIENTO
EL COREG. 1.º TITIME



6.º
HIJOS DE LOS P.º DOTRI



COREGIMIENTO
O EL COREG. 2.º COMBIDA



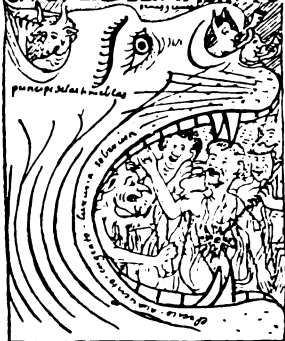


LOS LABORACHERAMACHAS



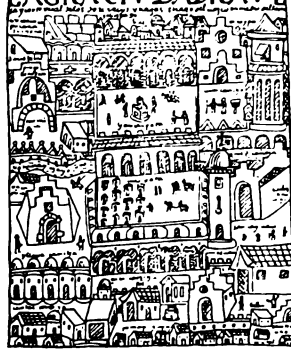
16 27 a

CONZEDERACION CIVDADDELI NFERNO



16 27 b

CIVDAD LAGRACIVDADICAVE



16 27 c

CONQVISTA GVAITACAPACADIA INCA ESPAÑOL



16 27 d

Corte del Inca

que trabaje en la rueca; y finalmente, para hacer la lista corta, al folio 576, que constituye el epitome del sadismo: un cura sonríe perversamente mientras patea a una india embarazada que de rodillas le confiesa sus pecados. Guamán Poma parece estar aplicado inconscientemente a su obra las enseñanzas del *Ad Herennium*, que declaraba que la memoria artificial necesita de imágenes chocantes, ya hermosas horribles, cómicas u obscenas. En este espíritu, el cronista produce caricaturas grotescas con el propósito de obligar violentamente al lector a tomar partido ante el problema colonial del indio andino.

Los dibujos de Guamán Poma se pueden dividir en dos grandes tipos: por un lado los retratos frontales (Incas, Coyas, conquistadores, funcionarios coloniales), de una calidad estática y estereotipada, y por el otro, escenas dinámicas que a menudo incluyen diálogo. Estas últimas son las más logradas estéticamente. El estilo de los grabados combina elementos tanto de la tradición pictórica andina como de la occidental. La influencia europea es visible en la recreación realista —usamos el término en su sentido más limitado— de la sociedad incaica prehispánica y del mundo peruano colonial; hemos visto que con excepción de la cerámica mochica, las representaciones pictóricas andinas que se conocen por los hallazgos arqueológicos son diseños de carácter simbólico, bien motivos geométricos, o figuras esquemáticas y fuertemente estereotipadas. No es difícil entender la propagación de las formas más descriptivas y naturalistas del arte figurativo europeo en el Perú colonial si tenemos en cuenta la correlación entre la renuncia forzada de las creencias religiosas andinas y el abandono de su expresión artística natural, la simbólica. Este fue el caso de aquellos que —como Guamán Poma— lograron una alta escolaridad dentro de la nueva cultura, sintomática de su grado de aculturación.¹⁰ Pero el estilo de Guamán Poma no se

¹⁰ Aunque algunos especialistas estarían de acuerdo con el argumento de Kubler sobre la extinción colonial de los motivos del arte precolombino, creemos que la situación no es tan simple—en los Andes, donde grandes masas indígenas han sobrevivido sin perder su lengua, índice claro de una aculturación mínima. Hay muchos datos que atestiguan la supervivencia de la ideología nativa y sus manifestaciones estéticas: todavía se celebran rituales indígenas prehispánicos en las comunidades de las zonas rurales (ver Billie Jean Isbell, 1977); los tejedores modernos siguen produciendo textiles con diseños geométricos antiguos, reteniendo el sentido original de la mayor parte de los motivos simbólicos (Braunsberger Solari, 1976); la representación visual simbólica del orden cosmológico se mantiene viva aún en la mente de los niños indígenas de la sierra (B. J. Isbell, comunicación personal). Dada esta situación, se impone investigar la supervivencia de las antiguas representaciones simbólicas andinas dentro de los grabados fundamentalmente naturalistas y descriptivos de Guamán Poma. Intentamos hacerlo en un trabajo próximo: *La persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los grabados de Guamán Poma de Ayala*.

adhiera a las tendencias renacentistas hacia la armonía y la serenidad. Sin perder su cualidad naturalista, Guamán Poma roza el expresionismo barroco. También occidental es una buena parte de la iconografía del cronista (Cristo, Dios, la Virgen, santos, ángeles, el demonio, etc.) y ciertas convenciones como el frontispicio, los escudos de armas y el mapamundi (este último, muy andinizado). Por el lado nativo Guamán Poma acusa una tendencia a la abstracción y a la linealidad (aunque esta característica puede haber sido reforzada por la influencia de los grabados a pluma en los primeros impresos peruanos, a su vez consecuencia de la iluminación medieval); sus figuras son esquematizaciones que no admiten el sombreado o el claroscuro puesto en boga por el renacimiento. Otro elemento de origen indígena es la falta de perspectiva (ver las fojas que presentan a las ciudades peruanas, en especial las fojas 995: ciudad de la villa de Riobamba, la foja 1031: Lima, ciudad de los Reyes, y la foja 1051: Cuzco, corte del Inca), que no corresponde a la composición de la pintura europea contemporánea y que se mantiene como categoría perceptiva indígena hasta entrado el siglo XVIII (ver la pintura andina popular en *Pintura virreyenal*, 1973: 177). Pero si contamos con la posibilidad de que Guamán Poma fuera versado en manuscritos medievales iluminados —y su educación bajo la tutela de un clérigo es un argumento a favor de esta hipótesis— entonces habría que aducir otra posible inspiración (esta vez occidental y pre-renacentista) para su falta de perspectiva.

Hemos examinado la relación entre el texto verbal y el texto visual como entidades separadas en *El Primer nueva crónica*, pero aún debemos considerar la relación estructural entre la palabra y la imagen dentro de los dibujos de Guamán Poma. En estos grabados, el texto verbal ocupa distintas posiciones, de acuerdo a su función. Así, tenemos: 1) encabezamientos en letra grande, que anuncian el tema del dibujo desde su parte superior; 2) identificación de personajes, edificios, animales, y otros detalles, contigua a los mismos; 3) calificación de los elementos mencionados por medio de adjetivos aýacentes; 4) leyendas que reiteran el tema o proveen información adicional al pie del grabado; y 5) diálogos: articulaciones verbales localizadas cerca de la boca de los hablantes.

Resta plantearnos la creatividad del arte de Guamán Poma dentro de los límites del marco de la cultura colonial, mestiza, y la relevancia antropológica del empleo simultáneo de las formas de expresión visual y auditiva. No cabe duda de que la fuente principal para los dibujos de nuestro autor es la tradición occidental, aunque no pretendemos ignorar la influencia del mundo andino, menos importante a nivel técnico pero prioritaria en términos de intencionalidad. No obstante, entender la obra de Guamán Poma como expre-

sión puramente indígena (como lo han hecho Porras Barrenechea y Mendizábal, aunque con intenciones diferentes: la una peyorativa y la otra apologética) es tan incorrecto como ver en ella una mera manifestación occidental. Ambas actitudes pecan de reduccionismo, y constituyen la manera más expedita de mutilar el arte del cronista indio, haciéndole perder su rica complejidad. Porque Guamán Poma personifica la ambigüedad cultural del hombre recientemente colonizado, lleno de ira y a la vez sometido: un indio que lucha por su gente, defendiendo una causa que no es revolucionaria sino reformista.

La carta-crónica de Guamán Poma exige dos lecturas, atentas a sus dos niveles: el manifiesto y el subyacente. Según Hauser, la ambigüedad es el resultado de las situaciones más diversas, pero sobre todo surge allí donde un significado latente se ve impedido —por una y otra razón— de expresarse directamente (Hauser, 1959). Entendemos que éste es el caso de Guamán Poma. A nivel manifiesto, vemos el fuerte impacto de la cultura del vencedor: el uso de la lengua (el español), el empleo de dos medios de comunicación occidentales (la palabra escrita y el dibujo a pluma) y la presencia de la perspectiva contrarreformista. Pero detrás de todo esto está el indio andino, cuya lengua pugna por manifestarse, alterando la estructura del español empleado y cuya intensa ira ante los males del colonialismo encuentra expresión hiperbólica tanto en el texto verbal como en el visual. No podemos decir que Guamán Poma es mestizo, porque en su obra no se da una verdadera fusión de las dos culturas; en su lugar, tenemos yuxtaposición, ambivalencia y contradicciones.

Pero dentro de este eclecticismo cultural el cronista logra un importante grado de creatividad. Al comparar sus dibujos con los pocos que también a pluma producen dos cronistas contemporáneos suyos en el Perú colonial, Fray Martín de Murúa (español) y Juan de Santacruz Pachacuti (indio), resalta la excelencia etnográfica y estética del arte de nuestro autor. Los retratos de Murúa —de corte europeo, renacentista— son estáticos y sin vida, y las etiquetas verbales que incluye se limitan a la pura nominación; mientras que los dibujos de Santacruz Pachacuti son de una naturaleza diferente: reproducen esquemáticamente el simbolismo andino ritual codificado en el suelo cuzqueño y en sus edificios principales. Frente a estos ejemplos destaca ventajosamente el arte de Guamán Poma. La vitalidad y el dinamismo de sus escenas, así como su variedad y número —inspirados por el afán de totalizar la realidad peruana tanto pre como posthispanica— convierte al conjunto de grabados de *El Primer nueva crónica* en texto autosuficiente. A la tendencia al naturalismo pictórico, que contribuye significativamente al valor etnográfico de la obra, se une un gran talento para la caricatura, que

como hemos visto, intensifica el impacto de la denuncia verbal de la conquista. Pero a la vez este realismo testimonial o descriptivo es lo suficientemente flexible como para incluir elementos simbólicos; algunos grabados presentan una calidad onírica que nos recuerda la pesadilla: ver la foja 302, en la que aparece un hombre cercado por animales salvajes en una prisión incaica, y también la foja 941, que contiene la visión del infierno (las almas condenadas se amontonan en las fauces de un monstruo gigantesco). La combinación de realismo y simbolismo se hace simultánea en algunos dibujos: en la foja 862, que presenta la borrachera típica de las fiestas nativas, vemos a un hombre, que, montado por un demonio alado, vomita de rodillas, mientras una mujer canta y toca un pequeño tambor.

Guamán Poma también ensancha las posibilidades artísticas de la mezcla de la palabra con la imagen, jugando libremente con la posición del texto verbal (coloca sus etiquetas en los lugares más insospechados, como el brazo de un corregidor), añadiendo el elemento del adjetivo —desconocido en la pintura colonial peruana— a la mera nominación, y llevando las bandas verbales de la Edad Media a su desarrollo lógico: el diálogo. La intencionalidad subyacente de la obra se manifiesta en la creación del diálogo bilingüe, novedad que ilustra dramáticamente el choque cultural impuesto por la conquista. Este manejo del texto verbal produce metáforas poderosas como la de la foja 369, síntesis de las implicaciones económicas y culturales del imperialismo. La escena —titulada CONQUIS-TA— presenta el diálogo entre Gandía y Huayna Capac. El Inca le pregunta, en quechua, al conquistador: "Cay coritacho micunqui?" (¿Comes este oro?), a lo que éste le responde afirmativamente, en español: "Este oro comemos". El cronista también crea diálogos monolingües en quechua (foja 305) y sustituye a nivel gráfico las oraciones cristianas por poesía pagana nativa (foja 261, 302, 304, 856), convirtiendo al dibujo en archivo visual para la conservación de la tradición oral indígena.

No podemos menos que concluir que en volviendo contra el conquistador sus propias armas culturales, Guamán Poma —Calibán peruano— ha llegado a dominar el arte de maldecir al invasor en su propio lenguaje.

Ithaca, Nueva York, junio de 1977.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Rolena Klahn: *The "Nueva Corónica y Buen Gobierno" of don Felipe Guamán Poma de Ayala: a Lost Chapter in the History of Latin American Letters*. Thesis, Cornell University, Ithaca, New York, 1974, 245 pp.
- Braunsberger Solari, Gertrudis: *Interpretación de los signos de una manta de la isla de Taquile*. Lago Titicaca. Ms., 1976.
- Clements, Robert J.: *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, 246 pp.
- Códices matritenses de la "Historia general de las cosas de la "Nueva España" de Fray Bernardino de Sabagún (Láminas, II)*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, MCMLXIV.
- Conley, Tom: *Verbal Shape in the Poetry of Villon and Marck*. En: *Visible Language*, Cleveland, Ohio, vol. IX, No. 2, Spring 1975, pp. 101-122.
- Cossío del Pomar, F.: *Pintura colonial (Escuela cuzqueña)*. Cuzco, H. G. Rozas, 1928, 246 pp.
- De la Vega Inca, Garcilaso: *Comentarios reales*, I. Pueblo, México, Editorial José Cajica, Jr., 1953, 363 pp.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo: *Historia general y natural de las Indias*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles CXXI, 1959, vol. 5.
- Fernández Retamar, Roberto: *Calibán*. Montevideo, Aquí testimonio, 1973, 97 pp.
- Garibay K., Argel: *Historia de la literatura náhuatl*, I. México, Porrúa, 1953, 501 pp.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe: *Nueva corónica y buen gobierno (Codex péruvien illustre)*. Paris, Institute D'Ethnologie, 1936.
- Hardwood, Frances: *Myth, Memory and the Oral Tradition: Cicero in the Trobriands*. En: *American Anthropologist*, Washington. vol. 78, No. 4, Dec. 1976, pp. 783-796.
- Hauser, Arnold: *The Philosophy of Art History*. New York, Alfred A. Knopf, 1959, 411 pp.
- Hodin, J. P.: *Representational Art and Abstraction*. En: *Art Since Mid-century: the New Internacionalism*. Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society, 1971, vol. II, pp. 9-34.
- Isbell, Billie Jean: *To Defend Ourselves, A View Through an Andean Kaleidoscope*. Ms., 1977. Lo publicará el Latin American Studies Center (University of Texas Press).
- Isbell, William: *Nasca Ground Drawings: Can They Be Explained?* Ms., 1977.
- Kelemen, Pál: *Peruvian Colonial Painting*. The Brooklyn Museum (New York), The University Art Museum (Austin, Texas), Isaac Delgado Museum (New Orleans), 1972, 112 pp.

- Kubler, George: *On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art*. En: *Anthropology and Art Readings in Cross-Cultural Aesthetics*. New York, The Natural History Press, 1971, pp. 212-226.
- Kubler, George / Soria, Martín: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions: 1500 to 1800*. Middlesex, Great Britain - Maryland, U. S. A. - Victoria, Australia, Penguin Books, 1959, 445 pp.
- León-Portilla, Miguel: *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. México, UNAM, 1974, 411 pp.
- : *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México, Fondo de Cultura Económica, 1961, 198 pp.
- Maltz, Maxwell: *Psycho-cybernetics*. New York, Pocket Books, 1969, 282 pp.
- Mariátegui Oliva, Ricardo: *Pintura cuzqueña del siglo xvii*. Lima, Alma Mater, 1951, 67 pp.
- Markham, Sir Clement: *The Incas of Peru*. New York, Ams Press, 1969, 443 pp.
- Mason, Alden: *The Ancient Civilizations of Peru*. Middlesex, England, Penguin Books, 1971, 335 pp.
- Means, Philip Ainsorth: *A Study of Peruvian Textiles*. Boston, Mass., Museum of Fine Arts, 1932.
- Mendizábal Losack, Emilio: *Don Phelipe Guaman Poma de Ayala, Señor y Príncipe último qellqacamayoc*. Lima, Revista del Museo Nacional, 1961, tomo XXX, pp. 228-330.
- Menzel, Dorothy: *Pottery Style and Society in Ancient Peru. Art as Mirror of History in the Ica Valley (1350-1570)*. Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1976, 275 pp.
- Mesa, José de / Gisbert, Teresa: *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1962, 191 pp.
- Murra, John V.: *Guamán Poma de Ayala. A Seventeenth Century Indian's Account of Andean Civilization*. En: *Natural History*, American Museum of Natural History, New York, vol. 70, August-September (No. 7, pp. 35-46), October (No. 8, pp. 47-63), 1961.
- Murúa, Fray Martín de: *Historia general del Perú, origen y descendencia de los incas...* Madrid, edición realizada bajo el patrocinio del Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 2 vols.
- Oaks, Dumbarton: *Conference on Chavín*. October 26th, 27th, 1968. With papers by John Howland Rowe, Donald Lathrap and others. Washington, D. C., Trustees for Harvard University, 1971, 124 pp.
- Peruvian Paintings by Unknown Artists 800BC to 1700AD*. New York, The Center for Inter-American Relations and the American Federation of the Arts with the cooperation of the Government of Peru, American Museum of Natural History Collection, 1973.

- Pintura virreynal*. Lima, Banco de Crédito del Perú en la Cultura, Colección Arte y Tesoros del Perú, MCMLXXIII.
- Porras Barrenechea, Raúl: *El cronista indio Felipe Huamán Poma de Ayala*. Lima, Lumen, 1948, 80 pp.
- Praz, Mario: *Mnemosyne: the Parallel Between Literature and the Visual Arts*. New Jersey, Princeton University Press, 1970.
- : *Studies in Seventeenth Century Imagery*. London, the Warburg Institute, 1939, vol. I, 221 pp.
- Proulx, Donald A.: *Local Differences and Time Differences in Nasca Pottery*. Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1968.
- Quarles, Francis: *Emblems, Divine and Moral*. New York, Carter and Brothers, 1854, 323 pp.
- Ramos Gavilán, Fray Alfonso: *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. Segunda edición completa, según la edición príncipe de 1621. La Paz, Academia Boliviana de la Historia, Empresa Editora "Universo", 1976, 257 pp.
- Rivet, Paul / Créqui-Montfort, Georges de: *Bibliographie des langues aymara et kichua*. Vol. I (1540-1875). Paris, Institute D'Ethnologie, 1951, 499 pp.
- Robertson, Donald: *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*. New Haven, Yale University Press, 1959, 234 pp.
- Rochefort, Charles Cesar de: *Histoire naturelle et morale des Iles Antilles de l'Amérique, Enrichie de plusieurs belles figures des raretez les plus considerables quiy sont d'écrites. Avec un vocabulaire Caraibe*. Rotterdam, Arnout Leers, 1658.
- Saavedra Fajardo, Diego de: *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas; dedicada al Príncipe de las Españas, Nuestro Señor*. En: *Obras de Don Diego de Saavedra y Fajardo y del Licenciado Pedro Fernández Navarrete*. Madrid, M. Rivadaneira, 1861, pp. 1-267.
- : *The Royal Politician Represented in One Thousand Emblems*. London, M. Gylliflower and L. Meredith, 1700.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Juan de: *Relación de antigüedades deste Reyno del Perú*. En: *Tres relaciones de antigüedades peruanas*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1879, pp. 23-328.
- Sawyer, Alan R.: *Ancient Peruvian Ceramics. The Nathán Cummings Collection*. Greenwich, Connecticut, The New York Graphic Society, Metropolitan Museum of Art.
- Schmeckebier, Lawrence: *A Handbook of Italian Renaissance Painting*. New York, G. P. Putnam's Sons, 1938, 362 pp.
- Schmidt, Max: *Kunst und Kultur von Peru*. Berlin, Propyläen-Verlag, 1929, 622 pp.
- Sérullaz, Maurice: *Evolución de la pintura española desde los orígenes hasta hoy*. Valencia, Fomento de Cultura, 1947, 421 pp.

- Spahni, Juan Christian: *Mates decorados del Perú*. Lima, 1969, 125 pp.
- Stastny, Francisco: *Breve historia del arte en el Perú. La pintura precolombina, colonial y republicana*. Lima, 1967.
- The Codex Nuttall. A picture manuscript from ancient Mexico*. Introduction by Arthur G. Miller. The Peabody Museum facsimile edited by Zelia Nuttall, New York, Dover Publications, Inc., 1975.
- Torquemada, Fray Juan de: *Monarquía Indiana*. México, Porrúa, 1919, I.
- Valcárcel, Daniel: *Historia de la educación incaica*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1961, 143 pp.
- Waterworth, J.: *The Canons and Decrees of the Sacred and Oecumenical Council of Trent*. London, Burns and Oates, Ltd., 1848, 326 pp.
- White, John: *Art and Architecture in Italy (1250 to 1400)*. Middlesex, Great Britain - Maryland, U. S. A. - Victoria, Australia, Penguin Books, 1966.
- Yates, Frances A.: *The Art of Memory*. The University of Chicago Press, 1964, 466 pp.

CLARIVIGILIA PRIMAVERAL, POEMA DE ARTE Y MAGIA DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Por Ernesto M. BARRERA

BIEN se sabe que Miguel Angel Asturias fue un dedicado estudiante de las esencias de la cultura maya. Resultado de esos estudios son sus obras literarias de géneros diversos (novelas, cuentos, leyendas, poemas, teatro y ensayos), las que le valieron para obtener el Premio Nobel de Literatura en 1967. No es novedad el hecho que ese interés se había generado en el autor de *Hombres de Maíz* desde su juventud, al oír a los indios contar sus historias alrededor de fogatas encendidas en noches de luna llena.¹ También se sabe que apenas se doctoró en Derecho de la Universidad de Guatemala, con la tesis sobre "El Problema Social del Indio", se embarcó rumbo a París, y en la Universidad de la Sorbona volvió a sentarse en los bancos escolares para estudiar los ritos y religiones mayas, bajo la dirección del Profesor George Raynaud, quien por este tiempo había traducido al francés el *Popol Vuh*. Eran los años entre 1923 y 1928.

Voluminosos son los estudios críticos de la obra literaria de Asturias. A pesar de eso, y por razones desconocidas, muy poco se ha dicho de *Clarivigilia Primaveral*. Es un poema narrativo que trata de la creación de los artistas y de la magia, y fue publicado en 1965.²

Paul Valéry, en su carta-prólogo a *Leyendas de Guatemala* dice que son "historias-sueños-poemas donde se confunden tan graciosamente las creencias, los cuentos y todas las edades de un pueblo. . ."³ Y Luis Harss, al comentar la novela *Hombres de maíz*, dice que allí "nos hallamos francamente en el reino intemporal de la magia y la mitología."⁴ Una síntesis de ambas observaciones podría bien ser

¹ Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires: Edit. Sudamericana, 1968, p. 95.

² Miguel Angel Asturias, *Clarivigilia Primaveral*. Buenos Aires: Edit. Losada, 1965. Las citas proceden de esta edición, y entre paréntesis se anota el número de página correspondiente.

³ Miguel Angel Asturias, *Leyendas de Guatemala*. Buenos Aires: Edit. Losada, 1957, p. 9.

⁴ Harss, *op. cit.*, p. 102.

una fiel descripción del poema *Clarivigilia Primavera*, cuya materia de narración se resume así:

De la Nada, del Misterio, de la Noche, el Supremo Tatuador crea el universo y a los *encargados* de las artes de la pintura, la música, poesía y la escultura. Estos artistas están *claridormidos* y *claridespiertos*, o sea, es *clarivigilia*, como en un duermevela para ver y hacer ver las cosas mágicas, mágicamente. Asumen una naturaleza deífica creando mundos-espejos de seres, cosas y sonidos de sueño. Por esta osadía prometeica son odiados y destruidos, y la tierra es castigada por el fuego y el agua. En el poema se dice que "los brujos de la poesía echaban agua de espejos por los labios para ver y hacer ver las cosas mojadas como en sueño"; y que "los brujos de la pintura barrían la realidad con escobas de plumajes para dar paso al enigma", que es la belleza. Pero esta belleza enigmática es, a su vez, encantadora por su fuerza de seducción mágica. El odio hacia los artistas se personifica en Canina, el Águila de los perros rabiosos; y el castigo de profundidades se mitifica en un ser apocalíptico, conocido como el *Hombre de Barro sin Cocer*, quien destruye al Ambimano Tatuador y a los artistas. Esta fundamental forma cíclica de vida y muerte es, dentro de una estructura puramente metafórica, el mismo paso de la inocencia a la experiencia que da el hombre en su enigmático mundo de la realidad despierta y del sueño. Anota Asturias que "los textos indígenas retratan la realidad cotidiana de los sentidos, pero al mismo tiempo comunican una realidad onírica, fabulosa e imaginaria que es vista con tanto detalle como la otra."⁵

Con la destrucción de los artistas, aparece una segunda fase cíclica en la que se crea de nuevo la tierra, y los dioses mayas confieren entonces la expresión de la belleza a las aves de bello plumaje, en pintura, a los pájaros de garganta prodigiosa, en música y canto, y a peñascales y piedras con formas de animales, en escultura. Ahora todo es bello, pero sin magia. La tesis de Asturias es que la belleza existe en su estado natural y estático, como un vestido de boda en un maniquí, o como una piedra preciosa en su estuche de terciopelo. Son objetos bellos, pero que necesitan del servicio humano que les genere la dinámica fuerza de seducción, o sea, lo mágico:

El sensontle solo es toda música
 ...y las flautas dobles, y las flautas triples
 de turpiales, pitos, jilgueros, calandrias...
 música sí,
 pero no magia...

⁵ *Ibid.*, p. 101.

... La poesía oculta, sin palabras canta.
 Es la flor del cactus, si la ven las flechas,
 la flor del amatle, si la ven los ciegos
 y la flor abstracta, si la ven los ceros
 con ojos redondos. . . Trescientosmil ojos
 de ceros redondos. . . Trescientosmil años. . .
 ... poesía sí,
 pero no magia. . . (p. 42)

Dice Asturias que "todo existía, sí, pero no era magia, no estaba al servicio humano, no tenía relación con el hombre, en el sentido que esta relación se hace paternidad, es decir, se hace umbilicalidad, se hace hija o hijo del que crea, sostiene y disfruta".⁶ Los dioses mayas al darse cuenta de que la belleza existía sin la magia, crean del maíz a los Cuatro Magos del Cielo con ombligos de sol y copales preciosos:

Y así fue creado
 el Hombre-de-las-Cuatro-Magias,
 el que viste plumas verdeazules
 de quetzal y flores cubiertas de rocío,
 el que alumbra y arde como pino resinoso,
 el que hace lucir las cosas
 en mi país forjado de miel.

.....

Por la magia de las tres mitades,
 hay una mitad que en las cosas queda,
 otra que se desprende y vuelve a las cosas
 y la mitad desconocida, la que el mágico agrega. (pp. 48-49)

La magia es, según Asturias, otra claridad o luz que alumbra el universo de dentro a fuera. Hay pues en este concepto de la magia como luz interna una posibilidad de fuerza imantada que atrae y seduce; que embriaga y adormece con sus hechizos. Este es el efecto de la música, de la pintura, de la poesía y demás artes del espíritu humano. En el poema se dice que "no es el canto por la palabra, / es la palabra por la magia" (p. 53).

Pero este Hombre-de-las-Cuatro-Magias se vuelve áulico de los dioses en la Casa de las Cinco Rosas, donde el tiempo no es fecha, sino flecha. Así se convierte en *Cuatricielo*, o sea, por estar al servi-

⁶ Miguel Angel Asturias, "Arte y Magia", en *Cuadernos Americanos* (México), No. 4 (julio-agosto, 1975), p. 95.

coi y deleite exclusivo de sus Creadores. Se olvida de los hombres. No está al servicio de las artes de los hombres. Y el ciclo se repite una vez más. Cinco águilas celestes descienden al país de los espejos, al lago azul donde se ha escondido Cuatricielo, y allí lo cazan sin darle muerte, mas sólo lo hieren, para que recuerde

que año con año
a la entrada de la primavera
volverá a ser herido,
para que las artes,
alimento de los dioses,
permanezcan entre los hombres
y se llenen las plazas
de músicos, pintores, escultores, poetas,
... porque de ellos es la aurora
primavera! de este país forjado a miel. (p. 121)

Esta materia argumental se presenta a través de once contextos poemáticos y dentro de un espacio y un tiempo mítico-mágico. La estructura lingüística tiene un ritmo encantatorio ascendente y descendente, como, a su vez, pendular. En este ritmo gira o fluctúa el proceso primordial del nacer, morir y resucitar. El poema parte del misterio pregenético, avanza hacia lo histórico-existencial, y en dramático descenso vuelve al misterio formativo originario. Regreso a los orígenes o viaje a la semilla, lo ha llamado Alejo Carpentier. Dentro de una conceptualidad arquetípica, la imagen primordial es la del dios-sol que durante el ocaso se sumerge en la matriz de la noche y allí flota apaciblemente en sus aguas intrauterinas. Luego, durante la inocente alba, en huracanado y sanguinolento parto, renace como un héroe de mil y más caras para fertilizar con sus fálicos rayos de luz a todo lo creado.⁷ (En español, el acto de parir es un "alumbramiento" o también el eufemismo de "dar a luz", lo cual se asemeja la madre con la noche, y la criatura naciente pasa de la inocencia a la experiencia y luego vuelve a la matriz sepulcral al final de su existencia).

Tres son las fases cíclicas de la estructura narrativa. Es el tres sagrado y cabalístico que determina misteriosa y mágicamente la verdad inescrutable e incuestionable de cada existencia. A nivel mitoastrológico, corresponde a los tres ciclos rítmicos: el del viaje diario del sol a través del cielo; el del ciclo del solsticio del año solar, que es una extensión del primero, e incorporado en la literatura sobre la

⁷ Carl G. Jung, *Symbols of Transformation*, Princeton: University Press, 1967, p. 209.

Navidad, cuyo énfasis está en la Luz Naciente amenazada por los poderes de la oscuridad; y el ciclo de la luna en sus fases de luna menguante, media luna y luna creciente, que tiene estrecha analogía con el ritmo del tercer día de la muerte, de su desaparición en el inframundo de los dragones, y el de su reaparición victoriosa.⁸ A nivel arquetípico, se incorpora en la literatura bíblica sobre Cristo que es a la vez Cordero Pascual, en su forma animal, es Piedra o Templo, en su forma mineral, y Arbol de la Vida, en su forma vegetal. En el poema de Asturias, los artistas perecieron tres veces y por tres fuerzas míticas: "...perecieron a manos del que duerme bajo las acacias" / "...perecieron en las garras del que aúlla para sangrar el silencio de la noche..." / y "...perecieron en las fauces del que resplandece por sus blancos colmillos de solsticios..." (p. 25).

Este ritmo encantatorio es subconsciente. "Y lo subconsciente está cerca de lo mítico" —dice Harss— y añade: "El ritmo... está en la base del mito y el ritual, como la semilla contiene al árbol. Y el mito y el ritual son formas arquetípicas de la cosmovisión de un pueblo, indicios de su imagen del mundo".⁹ Cristo como Cordero es una imagen primordial apocalíptica porque es substancia de sacrificio, alimento de Dios y espíritu expiatorio del Hombre.¹⁰ Las tres fases cíclicas del poema guardan estrecha analogía con las tres fases de Cristo: muerte-descenso al mundo infernal-resurrección victoriosa.

Pero de la misma manera como hay un énfasis en el tres mítico, también lo hay en el cuatro y en el cinco. Los dioses mayas volvieron a crear a los artistas del maíz negro, del maíz blanco y del maíz amarillo, más el soplo mágico del creador, semen divino reproductor de la vida. Así nació el Hombre-de-las-Cuatro-Magias, el Cuatricielo áulico de los dioses. Y en cuanto al impar cinco, los cazadores celestes que cazan y hieren a Cuatricielo son cinco, representando la fuerza pentagonal que restituye al arte su sentido humano. Cuatro eran las magias y cinco los cazadores, es el estribillo del verso de "Los Cazadores Celestes". Estos cazadores bajan del Cielo a la tierra en naves de plumas de quetzal para dar caza al mago que reúne las cuatro magias:

Partimos hacia el país de los espejos,
la región en que hay más flores que tierra.
Partimos a la cacería de Cuatricielo,
sin conocer su nombre,

⁸ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton: University Press, 1957, p. 159.

⁹ Harss, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰ Frye, *op. cit.*, pp. 141-42.

sin conocer su danza,
 sin conocer su máscara,
 a sabiendas que los ríos de su sangre
 no son navegables para los barcos de la muerte. (p. 68)

Estos dos últimos versos describen la naturaleza no humana de Cuatricielo. Es una imagen recurrente de Asturias, la cual aparece en *El señor presidente*, durante el episodio del baile de Tohil, el dios del fuego infernal en el *Popol Vuh*. Algunos críticos han comentado este episodio atribuyendo cierta analogía con el *Inferno* de la *Divina Comedia* de Dante. En Dante, el río navegable para los barcos de la muerte era el Estigia, por donde Caronte cruzaba en su barca a las almas de los muertos.

Hay una imagen apocalíptica en forma de lenguas de fuego, representada por las flechas de los Cazadores Celestes. Ellos las arrojan contra el lago azul, hiriéndolo. El dolor de sus heridas se transmite mediante las onomatopeyas siguientes:

...Aguayayay, herido...
 ola
 tras
 ola
 herido...
 ola
 tras
 ola
 picoteado
 por
 flechas
 rojas
 negras
 verdes
 blancas
 amarillas
 verdes
 blancas
 rojas
 negras
 amarillas
 negras
 rojas
 verdes
 blancas
 amarillas

aguayayay...
 aguayayay...
 melaguaj...
 melaguaj...

(p. 111)

La combinación rítmica de los colores crea la sensación de caos, análogo al de una pesadilla con imágenes de flechas atravesando las apacibles aguas de un lago iluminado por la luz del sol, y formando cinco convoyes, cada uno formado con cinco naves o barcos de la muerte, que lanzan a su vez sus saetas y hieren al viento, al lago y a Cuatricielo. Hay una imagen cinematográfica en *close.up*, la cual aparece así:

azul
 el
 por
 der
 cen
 as
 al
 que
 flecha
 des
 cien
 de
 por
 el
 es
 pe
 jo
 del
 la
 go

(p. 115)

Obsérvese muy de cerca la imagen y se verán dos alas y un pico, como los de una guacamaya de variados colores.

En resumen, *Clarivigilia Primavera* es un poema que tiene un sentido alegórico: la realidad artística inmediata está poblada de fecundas imágenes estéticas. Dentro de lo particular se instala lo genérico. El arte de los hombres es también el arte de los dioses o de los demonios. El artista en su endemoniada fecundidad se vuelve un deicida. Mata a dios para ocupar su lugar y endiosar la belleza del

universo con su mágico hechizo. Este fenómeno se basa en la ley de causalidad, a través de la cual, toda causa es efecto que provoca otra causa, hasta llegar a los orígenes prelógicos. El artista, "atento a sus sortilegios, descifra mensajes secretos, realidades ocultas u olvidadas".¹¹

Además de este sentido alegórico, hay en el poema de Asturias un proceso de fabulación con una libertad lingüística con un propósito artístico, hallado en la coherente unidad narrativa. Pero es en el ritmo encantatorio donde podemos decir que *Clarivigilia Primavera* es un poema de arte y magia. Ese ritmo encantatorio parte de la realidad al mundo del sueño, la otra realidad onírica, y regresa a su punto de partida. Por eso se dice que es un ritmo pendular, adormecedor y mágico. En el ritmo del poema se puede percibir que no es la palabra por la palabra, o el canto por el canto, sino la palabra o el canto por la magia.

ESTE trabajo se leyó en el "Festival de la Frontera" de San Diego State University-Imperial Valley Campus, el día primero de diciembre de 1978, ante un grupo muy distinguido de artistas que entienden muy bien de la magia de su arte.

¹¹ Hars, *op. cit.*, p. 104.

HUELLA BRASILEIRA EN HOSTOS

Por José FERRER CANALES

A GRADEZCO a la vida el haber escuchado la palabra poética de aquella finísima sensibilidad que fue Cecilia Meireles. La escuchamos en Puerto Rico, en 1957, con motivo de un congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Dejó ella en nosotros una profunda impresión. El 15 de julio de 1977 apareció en la prensa, en *El Mundo* de San Juan, traducido al español por la Dra. Esther Feliciano Mendoza, un ensayo lírico de Cecilia Meireles sobre la bahía fosforescente *La Parguera* de Lajas. Al recuerdo de aquella escritora brasilera, a su nombre inmarcesible, dedico estas páginas con las que sólo aspiro a reafirmar la solidaridad entre nuestros pueblos.

HACE aproximadamente un siglo,¹ en 1874, deja la huella de sus sentires sobre algunas ciudades e instituciones del Brasil que ha visitado, el héroe epónimo de la libertad, peregrino y visionario puertorriqueño, D. Eugenio María de Hostos. A la jerarquía de "pensador y educador, arquitecto de naciones, escultor de espíritus libres, (y) conciencia moral de un continente"² lo eleva el colombiano Carlos Arturo Torres, mientras que el ensayista Víctor Massuh lo ve como encarnación del *hombre nuevo y complejo, protagonista de la transformación de América*.³ El sabio D. Antonio Caso, desde su meseta azteca y según Pedro Henríquez Ureña, proclama que "hombres de su tamaño sólo ha habido tres o cuatro en América".⁴ Y a él le con-

¹ Hostos había partido de Buenos Aires el domingo 22 de febrero de 1874 en el buque *La Villa de Bahía*, que espera la sanidad marítima el viernes 27 de febrero en la bahía de Santos. Está hospedado en el *Hotel Brasil* de Río de Janeiro el 20 de marzo. A bordo del *South America*, el 2 de abril, escribe que cree haber salido de Río el 25 de marzo. (*Diario II*, Habana, Cultural, 1939, pp. 86-88.)

² Carlos Arturo Torres, *Estudios de crítica moderna*, Madrid, Editorial América, s. f., pp. 203, 204.

³ Víctor Massuh, *América como inteligencia y pasión*, México, Tezontle, 1955, p. 34.

⁴ Cf. Antonio S. Pedreira, *Hostos, ciudadano de América*, Madrid, Espasa Calpe, 1932, p. 131.

sagran libros, entre otros, los antillanos Antonio S. Pedreira⁶ y Juan Bosch.⁷

Evoquemos aquí, en síntesis, lo que sobre el Brasil apuntó aquel viajero y hombre egregio y compárelo el estudioso con los ecos y recuerdos que en las almas de otros escritores de América como José Vasconcelos,⁷ Waldo Frank,⁸ o Alfonso Reyes,⁹ imprimió esta tierra de promisión y contrastes.

Las páginas hostosianas recogen impresiones sobre temas históricos y sociales, sobre el paisaje, la vegetación, la naturaleza. Hay también autoanálisis y, en prosa de alta calidad estética, asoma allí el artista de la palabra, una extraordinaria personalidad atenta a los valores humanos, artísticos, patrióticos, éticos.

"Diré —anuncia— que llegué a Santos, puerto de la provincia de Sao Paulo, una de las más ricas del Brasil". (376)¹⁰ Ve en la ensenada, una "magnificencia del trópico" y juzga que lo que allí contempla tiene la belleza de "la primera alborada del Nuevo Mundo". (77) *Agrega:*

Tal como yo vi presentarse a mi vista deslumbrada la bahía de Santos, tal debió, lentamente, majestuosamente, por sucesiones de luz y de color, por gradaciones de formas definitivas, presentarse el nuevo día ante lo que han llamado la creación. (337)

⁶ A. S. Pedreira, *opus cit.*

⁷ Juan Bosch, *Hostos, el sembrador*, La Habana, Editorial Trópico, 1939.

⁷ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, Buenos Aires, Austral, 1948, pp. 61-144.

⁸ Waldo Frank, *Viaje por Suramérica*. Traducción española de León Felipe. México, Ediciones Cuadernos Americanos, 1944, pp. 18-81; 319-396.

⁹ Ejemplos: "Versos sociales" a Ronald de Carvalho, p. 260, "En cabo roto", pp. 273-274, y los "Romances del Río de Enero".

(Llego al fin de mi canción
que es ya más tuya que mía,
y no pude, Río de Enero,
decirte lo que quería)

en *Constancia poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, (Vol. X, *Obras completas de Reyes*). Ver la descripción que hace Alfonso Reyes de las etapas de la economía brasileña en "Homilía por la cultura" (*Tentativas y orientaciones*, Vol. XI, *Obras completas*, ed. cit., pp. 212-220) y "El Brasil en una castaña" (Vol. IX, *Obras completas*, ed. cit., pp. 187-195), que termina con estas frases sobre el Brasil: "una hermosa y grande nación que nunca perdió la sonrisa ni la generosidad en medio del sufrimiento, ejemplar a un tiempo en el coraje y en la prudencia, orgullo de la raza humana, promesa de felicidad en los días aciagos que vivimos, fantástico espectáculo de humanidad y naturaleza". (p. 195)

¹⁰ La numeración de páginas en paréntesis corresponde a *Mi viaje al Sur*, Habana, Cultural, 1939. (Vol. VII, *Obras completas de Hostos*.)

Asciende a la cumbre del cerro Montserrat desde donde admira la ciudad de Santos que ve "circundada por una corona de colinas elevadas, por una aureola de florestas esplendentes, por un brazo de mar sosegado". (384) Le recuerda el paisaje, ciudades del litoral de Colombia y, por sus grupos étnicos, por el aspecto de sus casas de comercio, por el olor de su café, a la casi totalidad de las ciudades antillanas.

Anota el carácter marítimo y comercial de Santos, su progreso, el aire de seguridad, las elegantes casas-quintas de los habitantes, el gas, el tranvía, el ferrocarril que la une a Sao Paulo, el telégrafo que la acerca a Río. Por entonces —cuán lejos de hoy—, aclara el viajero, Santos tenía "hasta ocho y diez mil habitantes" en sí y en su playa y en sus cerros.

De esta ciudad, Santos, cuya primera luz tan profundamente conmovió al peregrino que dijo, "Yacían cielo y agua, playa y montes, en la incierta penumbra del primer crepúsculo: era como un boceto de gran cuadro" (377), se despide con un sentimiento de paz y —moralista y esteta—, la esperanza de revelar *lo bueno y bello* que allí ha gozado.

Luego, Sao Paulo. Para tener una imagen de conjunto sube por la calle de la Libertad (*Rua da Liberdade*) y dibuja:

La alta meseta en que está situada la capital de la provincia brasilera de Sao Paulo, domina por todas partes un plano accidentado y . . . es desde lejos dominada por las diversas articulaciones del Arosoyaba, rama de montañas que se desprende de la Sierra del Mar. Excelente posición, que deseo a todos los seres racionales: mira desde alto, y necesita ser mirado desde alto. (386)

Pasa de lo geográfico a lo ético-sicológico:

Es una población irregular, cuyo núcleo principal está entre la margen izquierda del río que la baña, el Tamanduathy, y el llano en que termina el Jaraguá, la más próxima de las montañas que la amparan. Las extremidades de ese cuerpo irregular están comprendidas entre el alto arrabal a que me había trepado y el suburbio que llega hasta el Tieté, hermosísimo río que corre a tres cuartos de legua de distancia. (387)

Le sorprende un bellissimo paseo con pabellones verdes, pinos brasileiros, en que se reúne la sociedad paulista —Hostos escribe *paulistana*—, y la Academia de Derecho en que tiene su formación la juventud de la provincia. Subraya como características de aquel conglomerado su sensibilidad, su amor a la naturaleza, su carácter viril, su inteligencia moral.

Al acercarse a Río de Janeiro piensa en la exactitud de unas palabras con que el General Bartolomé Mitre la había descrito: "Es una ciudad en medio de un bosque virgen". (415) Por lo que Hostos proclama la ventura de quienes la habitan en aquella época, hace un siglo, y viven una vida civilizada, cerca de la naturaleza, en lo que era una *ciudad-bosque*.

Son éstas, palabras de Hostos ante Río de Janeiro:

El lujo o el simple bienestar tiene aquí el instinto de lo bello, si he de juzgar por el ensanche creciente de la ciudad hacia la selva. Botafogo (*Rua*), *Voluntarios da patria*, la avenida da Humaytá, el camino del Botánico, el de Tijuca, el de Sao Cristovao, . . . el delicioso de Catumbí y de Río-cumprido —camino de la quebrada en que yo he pasado el medio día . . .— prueban que el habitante de la ciudad-bosque tiene el sentimiento del tesoro que posee. (416)

Describe la bahía de Río de Janeiro y a la ciudad con el viso de la ilusión creada por el mar y la luz del sol. En un instante traza sus contornos:

Ya la ciudad es un grupo confuso sobre el cual se destacan vigorosamente el Pan (de Azúcar), el Corcovado, el Tijuca, no ya con la independencia que la extrema lejanía o la mayor proximidad les da, sino como meros accidentes del espinazo de una montaña, tan extraña a su forma como ellos. Ya la Cordillera de la Costa, dibujándose con perfecta claridad, se presenta como un simple ramal que se muere a la entrada de la bahía. Ya empieza la antes lejana cadena de (los Organos a presentar de relieve los aguzados dientes de su cresta. Ya se armonizan todos los planos de la perspectiva, y lo que era confuso agrupamiento, aparece con creciente claridad bajo su aspecto propio. (419)

Petrópolis, a tres mil pies sobre el nivel del mar y regida por un gobernante, el Jefe Supremo del Brasil, no le arranca expresiones de júbilo. Comenta Hostos: "En vez de una ciudad viva es un simple feudo muerto". (426) Y en su organización, juzga, "el señor es visible, el pueblo es invisible". (431) La meditación frente a Petrópolis revela al jurista, al defensor de los derechos humanos, individuales e inalienables. Por lo que categóricamente afirma: "Lo que importa no es que el bien tenga una garantía en un solo hombre, sino que el bien del derecho y el de la libertad tengan tantos sostenedores cuantos ciudadanos". (432)

Entiende el apóstol puertorriqueño que, en general "la evolución democrática" se va realizando en el pueblo brasileiro. Palabras son éstas para un foro en que podrían intervenir múltiples voces

como la de Gilberto Freyre,¹¹ para afirmarlas; como las de Darcy Ribeiro,¹² para refutarlas. "Sí, la evolución hacia la democracia es nacional" (396), reitera en 1874 el Maestro Hostos.

Hay en estos artículos, como en el *Diario*, junto al comentario sobre el paisaje, el análisis psicológico y las revelaciones del moralista y del americanista. Estando en Río de Janeiro alude a la soledad en que se encuentra aunque había enviado previamente su ensayo sobre *Hamlet*, las conferencias sobre *La educación científica de la mujer* y la memoria sobre la *Exposición de Chile*. En su monólogo subraya: "¿A dónde va el mundo? A su placer. ¿A dónde voy yo? A mi deber". (372) "Pensé que la vida es un deber, que el deber es más noble cuanto más difícil". (374) Y trasmuta el deber en deleite cuando con él contribuye —afirma— "al advenimiento del porvenir americano" (374), a "la formación social de (la) América naciente". (374) Pensador, en un apóstrofe al Río de la Plata, alecciona en este sentido: "Las sociedades en formación deben ante todo tener la conciencia de su personalidad y no ahogarla en las ideas y costumbres de otras sociedades". (375) Detrás, respaldando esas nobles e iluminadoras palabras que tienen vigencia actual, está toda la epopeya moral de un hombre, de un patriota y patriarca que, en España y Estados Unidos, en las Antillas, el Perú, Chile y a lo largo de todo un continente, fue símbolo y dio cátedra de auténtica americanidad, de heroísmo, de patriotismo y decoro. Es el mismo que a un agente brasilero a quien no pudo mostrar su pasaporte, en Río, le dijo: "...no tengo nacionalidad; estoy creándola". (407)

Nombra la patria lejana, ensoñada, cuando, gozando la naturaleza del trópico en Santos, exclama: "...y en tanto que aspiraba aquel perfume vivificante de tierra virgen, me parecía que respiraba a la patria". (377) "El sentimiento angustiado recobraba la patria en aquel asilo tropical de la ventura". (378) Está pensando en la Boriquén, Puerto Rico, por cuya soberanía y por cuya entera independencia, sufre como revolucionario y como mártir.

En sus apuntes sobre estética y sociología, concretamente, cuando describe la bahía de Santos, expresa que ha observado un buque brasilero en que se transportan esclavos de Pernambuco a Sao Paulo y entonces medita: "Una iniquidad como la esclavitud en medio de aquella armonía de la naturaleza, me parecía una monstruosidad disonante". (380) Lanza entonces una vehemente protesta en que reitera su profundo sentido de justicia y reafirma su abolicionismo. Porque escribe Hostos:

¹¹ Gilberto Freyre, *Interpretación del Brasil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 117, 142-143.

¹² Darcy Ribeiro, *Los brasileros*, México, Siglo XXI, 1975, p. 109.

Eran esclavos. ¡Esclavos en una patria independiente que reconoce los derechos connaturales de sus hijos!; ¡Esclavos en medio de una naturaleza libertadora que hace libres a cuantos se amparan en su asilo impenetrable!; ¡esclavos en el seno de una sociedad juvenil que cuando vea los horrendos peligros del trabajo esclavo, debe sentir todas las virtuosas repulsiones que siente contra la iniquidad la juventud!; . . . ¡esclavos en una situación sociológica que impone como un deber la fusión de individuos y derechos! (381)

El espectáculo de la esclavitud le hace proclamar: "Yo odio a todos los que roban la libertad y todo lo que sirve de cómplice a ese robo". (315) No hay duda que el apóstol Hostos, acogería con satisfacción aquel aforismo del sabio jurista brasileiro, Ruy Barbosa, que asevera: "Toda civilización se encierra en la libertad, toda la libertad en la seguridad de los derechos individuales".¹³

También juzga Hostos en 1874 que "el tiempo probará la necesidad de la abolición absoluta" (405) —que llegará catorce años después, en 1888— y —son frases hostosianas— "con alegre conciencia y abundante corazón" (405), honra a aquellos brasileiros, los abolicionistas —nosotros evocamos, a modo de símbolos, a Castro Alves y a Tobias Barreto, a Ruy Barbosa y a Nabuco— quienes hicieron obra libertadora por el negro y predicaron "la transformación del trabajo esclavo en trabajo libre". (405) Se asombra Hostos de que en el Brasil la esclavitud no creara, "la guerra a muerte" entre el negro y el blanco.

La lengua en Hostos, alabada, entre otros críticos¹⁴ por Adelaida Lugo Guernelli, Francisco Manrique Cabrera, Margot Arce de Vázquez y José A. Balseiro, alcanza cimas de altura cuando el Maestro, amante de la naturaleza —tema que ha estudiado Concha Meléndez¹⁵—, hace la enumeración artística de árboles y frutos y describe lo que llama "arabescos vegetales" de una "nueva arquitectura". Desde la cumbre del cerro Montserrat entona un himno a la floresta y describe este paisaje:

¹³ *Barbosa*. Prólogo y selección de Renato de Mendoca, México, Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, 1944, p. 174.

¹⁴ Adelaida Lugo Guernelli, *Eugenio María de Hostos: Ensayista y crítico literario*. San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970; F. Manrique Cabrera: "Hostos: Vivir peregrinante en confesión", *Sin Nombre*, 1973, III, Núm. 4, pp. 5-22; José A. Balseiro, "Crítica y estilo literarios en Eugenio María de Hostos", *El Viejo*, III, San Juan de Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1942, pp. 77-96.

¹⁵ Concha Meléndez, "Hostos y la Naturaleza de América", *Obras Completas*, II, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970, pp. 15-42.

Allá, en la cima de la quebrada, el follaje estelar de la palmera; allí, en el fondo de la cima, las hojas abundantes del plátano amigo; acá, al alcance de mi mano, el fruto en otro tiempo codiciado del guayabo, el árbol del pan y del papayo; sobre mi frente sudorosa, las ramas protectoras del mango; en el piso saliente del peñasco, en la base imperceptible de la roca, alrededor de ese tronco desecado, los mismos arabescos vegetales, la misma ornamentación... que tantas veces me ha presentado el modelo de una nueva arquitectura en los bosques sagrados de la patria. (383)

Y precede al comentario sobre Río de Janeiro este otro ejemplo de prosa con detalles estéticos de la vegetación, que culmina en la visión de la palmera como "coronamiento del templo" del trópico. Dice el ensayista puertorriqueño:

Estaba en plena naturaleza tropical. Hojas enormes, fijas en débiles pedúnculos, tersos, altísimos, balanceando penachos excesivos; tallos invisibles sosteniendo ramilletes de flores caprichosas; yerbas punzantes completando el adorno y la hostilidad de los agaves espinosos; los cactus extravagantes luciendo guirnaldas de parásitas encarnadas y violáceas; arbustos rampantes disputando su puesto a árboles inmensos; el áspero cajuil recibiendo la lluvia de flores del papayo; el vigorosísimo mango extendiendo su sombra bienhechora para el hombre, sobre plantas que la maldecían; el jigüero de hojas elegantes y de extraños ramos, preparando con su fruto los útiles domésticos que el campesino de las Antillas no busca en otra fábrica; el guayabo, el castaño tropical, el almendro de la zona tórrida, el plátano prolífico, el armonioso bambú, y buscando aire libre en las más altas cumbres, la palmera feliz, columna y coronamiento del templo de la naturaleza tropical. (411)

Justificado estuvo Luis Amador Sánchez, Profesor en la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de Sao Paulo, al subrayar en 1958:

...Hostos pasó por el Brasil y no en vano. Su breve (estancia) le sirvió para impresiones que pueden ser ejemplo de bellas y profundas observaciones sobre el alma y la naturaleza brasileñas.¹⁶

¹⁶ Luis Amador Sánchez, *Cuatro estudios (Mostos, Martí, Rodó, Blanco-Fombona)*, Sao Paulo, Universidade de Sao Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1958, 21. (Boletim No. 140, Língua e Literatura Espanhola e Hispano-Americana, N. 1.)

Aquí cabe recordar cómo Hostos captó que su amigo argentino Guido y Spano había recibido, en su formación, influencia brasileña. en Río. Ver del Profesor Claude L. Hulet, de la Universidad de California en Los An-

Podemos nosotros abrochar este haz de impresiones con aquel testimonio en que Hostos se autodefine como patriota de América, orientado hacia la justicia, atraído y desvelado por la historia y la intrahistoria de nuestros pueblos iberoamericanos, latinoamericanos, y en que expresa el optimismo, la certidumbre de que amanecerá un nuevo día para la América que el Apóstol Martí llama *mestiza*:

..yo soy un patriota americano que, guiado por el amor de la justicia y aspirando a la absoluta imparcialidad, estudia en la carne viva de estas sociedades el secreto de su vida pasada, presente y venidera, para morir seguro de que alborará para la humanidad el día de una nueva civilización, y de que ese día tiene por otro, el Continente en que se funden todas las razas y todas las ideas. (392)

Santos, Sao Paulo, Río de Janeiro, Petrópolis —parte de su belleza natural, de sus hombres, de su historia— fueron motivos de meditación, oasis, estímulo, escuela y espuela para el pensador, revolucionario y Maestro de América, Hostos, quien en prosa moderna, rica en colores y matices, fecunda en conceptos, deja testimonio de su ansiedad por conocer el *ethos*, el alma, la cultura, la esencial identidad brasileiras, de sus preocupaciones éticas, patrióticas y continentales, de su abolicionismo, pasión de justicia y fe en el orbe en que florecerá lo que nuestro antillano inmortal, José Martí, anunciara como *la semilla de la América nueva*.¹⁷

geles: "Influencias do Brasil em Carlos Guido y Spano", *Influencias extranjeras en la Literatura Iberoamericana y otros temas, Memoria del Noveno Congreso* (1959), México, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1962, p. 211; Hostos, *O C*, XI pp. 197-198.

¹⁷ *Martí*. Prólogo y selección de Mauricio Magdaleno, México, Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, 1942, p. 30; Cintio Vitier, "Una fuente venezolana de José Martí", *Cuadernos Americanos*, 1977, XXXVI, Núm. 1, pp. 150-171.

APUNTES SOBRE RELACIONES CULTURALES ENTRE FRANCIA Y MEXICO

Si empezamos por considerar la situación actual, tendremos que hacernos cargo de algunas tendencias generales que existen en la labor diplomática de los varios países.

Los ministerios del exterior y las embajadas desempeñan actividades políticas, económicas y culturales en la mayoría de los casos.

Ni Francia ni México son una excepción, aunque varían las circunstancias y los recursos que ponen al servicio de sus propósitos culturales. Por ejemplo, una parte considerable de la acción cultural francesa es absorbida por sus tareas educativas y de mantenimiento de la lengua en los países de África que pertenecieron a su órbita colonizadora. En el caso nuestro, la única situación comparable, hasta cierto punto, sería el programa destinado a conservar el conocimiento del español y de la cultura mexicana en los grupos de emigrantes radicados en los Estados Unidos de América.

Ciertamente las misiones latinoamericanas en Francia han tratado a veces de promover conjuntamente la ampliación de la enseñanza del castellano en ese país y de insistir en la necesidad de que los estudios hispánicos abarquen no sólo la literatura y la historia de España sino también las de los países de habla española en América. Algo se ha logrado a este respecto y puede verse como la necesaria reciprocidad del cuidado que pone la diplomacia francesa en el sostenimiento y aun la ampliación de la enseñanza del francés en los países de la América Latina, ante la seria competencia que introduce la difusión de la lengua y de los modelos culturales angloamericanos.

Estas primeras consideraciones permiten observar que las tareas diplomáticas en el campo de la cultura sí tienen propósitos concretos y legítimos, a los cuales conviene atender con el personal y los recursos adecuados.

Voy a mencionar otro ejemplo de intercambio que difícilmente hubiera tenido lugar sin el apoyo de la estructura oficial destinada a cultivar las relaciones culturales. En una moderna y frecuentada biblioteca pública mexicana, se logró fundar un departamento de referencias bibliográficas que en la actualidad cuenta con los catálogos de la Biblioteca del Congreso de Washington, del Museo Británico de Londres y de la Biblioteca Nacional de París. Conozco en particular la gestión que condujo a la última de las tres adquisiciones mencionadas, y por ello puedo atestiguar la generosa comprensión con la que el Consejero Cultural de la Embajada de Francia en

México y la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio francés de Negocios Extranjeros cooperaron para que en esa notable trilogía estuviera incluida la contribución gala. Puede estimarse que en semejante donativo gana tanto el país que lo concede como el que lo recibe; ello suele ocurrir en los intercambios culturales, y así lo hacía presente alguna vez, con su habitual elevación de miras, el general De Gaulle en memorable discurso ante la Unesco. Digamos, por nuestra parte, que también México ha hecho algunas entregas similares, por ejemplo, para fortalecer el fondo relativo a la economía, la historia y las letras nuestras en la Biblioteca del Instituto de Altos Estudios de la América Latina de la Universidad de París, y en otros centros como los de investigaciones iberoamericanas de Burdeos, Toulouse y Montpellier. Y claro es que igualmente nuestra generosidad no se halla exenta del legítimo interés que ponemos en que esos libros sean consultados por los jóvenes lectores franceses y que ganen así una mejor comprensión de nuestra sociedad y cultura.

Recuerdo también la fuerza y la amplitud de los intercambios de exposiciones arqueológicas y artísticas que han tenido lugar en los últimos años entre los dos países. Por el costo, el personal especializado y las responsabilidades que entrañan esos movimientos de objetos, con frecuencia únicos e irremplazables, es claro que no tendrían lugar sin la voluntad de los gobiernos interesados y sin el apoyo de sus direcciones culturales y embajadas. Puedo recordar a este respecto que una importante etapa del esfuerzo mexicano comenzó en 1952 con la suntuosa exposición general de la historia y el arte de México en sus periodos precolombino, colonial y moderno; después han seguido exposiciones más especializadas, entre ellas las del Depo-rite Precolombino, la de objetos de la Isla de Jaina, la del Arte Olmeca, que permitieron al público francés ganar un conocimiento directo de la complejidad de nuestro desarrollo cultural antiguo, en vez de las generalizaciones y aun confusiones entre aztecas e incas que a veces existían. La cultura maya ocupa en las predilecciones del público francés un lugar destacado, que se hace notar incluso en el nacimiento de una fuerte corriente de turismo. Junto a las exposiciones, cabe señalar que al fin se inauguró una cátedra de arqueología precolombina, con énfasis en la mexicana, en el Instituto de Arte y Arqueología de la Universidad de París, que antes cubría otras muchas partes del mundo sin incluir lo relativo al Nuevo Mundo. Distinguidos profesores mexicanos han podido dictar allí, y en la Escuela del Louvre, cursos y conferencias que sigue un selecto auditorio, en compensación de las expediciones científicas francesas que antaño llegaban a nuestro país, de los trabajos del Museo del Hombre dirigido hasta no hace muchos años por el sabio americanista Paul Rivet, y de la Misión Arqueológica que sostiene el Ministerio francés, en nuestros días, en México.

Estas reminiscencias del intercambio moderno estructurado sobre bases oficiales no deben hacernos olvidar que, anteriormente, la cultura francesa

jugó un papel de primer orden bajo condiciones muy distintas que merecen recordarse.*

Porque no se trataba del resultado de programas de gobierno sino de un desarrollo histórico espontáneo, que abarcó simultáneamente campos culturales muy significativos, a lo largo de varios periodos que podemos distinguir con nitidez a partir de la Ilustración del siglo xviii, la cual conmueve y moderniza a los círculos intelectuales de España y de sus posesiones americanas, como lo han puesto de relieve notables historiadores de la cultura, entre los que me es grato mencionar al antiguo profesor y rector de la Universidad parisina, gran amigo de la América Latina, Jean Sarrailh.

No fue de menor intensidad el influjo del positivismo de Augusto Comte en nuestro sistema de enseñanza y en varias ramas de las ciencias en México, en las últimas décadas del siglo xix y a comienzos del actual.

En las letras, decía un crítico de la época: "Cosa digna de notar: nuestro afrancesamiento literario a tal punto había penetrado hasta la médula de nuestros huesos, que el odio que naturalmente engendró en nuestros pechos, a lo menos en la numerosísima agrupación republicana, la tentativa napoleónica, no bastó a curarnos de nuestras aficiones".

El afrancesamiento no se limitó a la capital sino que llegó a las provincias.

Don Francisco Antúnez, en una monografía sobre *Los alacranes en el Folklore de Durango*,¹ que podría parecer extraña a nuestro tema de hoy, traza un delicioso esbozo de la vida provinciana en esa ciudad en la segunda mitad del siglo xix y a comienzos del actual; estaba impregnada de tal manera por las luces y los gustos de Francia, que causa hoy sumo placer recordarla cuando los cambios van borrando aceleradamente los últimos vestigios de esa época.

Debo a mi gentil amigo don Antonio Pompa otra noticia relacionada todavía con los alacranes y los franceses que le ha comunicado el señor licenciado y notario don Alfredo Corona Ibarra. Cuando las tropas expedicionarias acamparon en los alrededores de Tepic, instalaron su campamento inadvertidamente en el cerro llamado de los alacranes a causa de la concentración de esos temibles enemigos del hombre, y como si se hallaran contagiados por el furor de la defensa del patrio suelo, sembraron su ponzoña con graves consecuencias en los cuerpos de los soldados extranjeros.

Notable fue el afrancesamiento en Yucatán. Con la generosa y erudita ayuda del profesor Rodolfo Ruz Menéndez y de otros amigos, que mucho agradezco, puedo hacer referencia sucinta a las siguientes manifestaciones.

La medicina cuenta con la presencia del cirujano militar doctor Alejo

* Las presenta en un excelente resumen la obra de Paulette Patout, *Alfonso Reyes et la France*, París, Klincksieck, 1978, 687 pp., particularmente en la Introducción, pp. 15-25: en 1900, "la influencia francesa reinaba en todos los órdenes del pensamiento, de la política y aun de la vida cotidiana", p. 20.

¹ Hay varias ediciones hechas en la Imprenta del Autor, Aguascalientes, a partir de 1950, y me refiero a la de 1977, pp. 37-41.

Dancourt, natural de Rouen, Francia, hijo de Pedro Dancourt y Angélica Bernard, quien vino a Yucatán a consecuencia de la Revolución Francesa, a fines del siglo XVIII o a principios del XIX, y prestó importantes servicios como médico en Mérida, formando parte del Claustro de la Universidad Literaria, fundada en 1824, en el seno del Seminario Conciliar, de la que, en más de una ocasión, fue Rector *Pro Tempore*. Al crearse la Escuela de Medicina de Yucatán, en 1833, Dancourt se contó entre los fundadores, con los doctores Ignacio Vado Lugo y Juan Hübbe Heyer. Se sabe que casó con mujer maya. El gobernador don Benito Pérez Valdelomar lo designó intérprete en el proceso abierto en 1810 contra Nordingh de Witt, el enviado de Napoleón I a Mérida para promover el reconocimiento de José Bonaparte; porque el doctor Dancourt, aparte del francés, que era su lengua natal, poseía a la perfección el español y el inglés.

Cuando se funda en Mérida la primera revista científica: *La Emolución. Periódico de la Sociedad Médico-Farmacéutica*, que se publica de 1873 a 1881, se hace bajo la influencia científica francesa, y sus principales colaboradores, los botánicos Joaquín Dondé Ibarra y su hijo Joaquín Dondé Ruiz, dan a conocer los resultados de sus investigaciones químico-farmacéuticas y botánicas en revistas francesas, por ejemplo, el descubrimiento del Santonato de Sodio o Sal de Dondé, vermífugo muy usado en aquella época.

Si de las ciencias pasamos a las letras yucatecas, podemos citar como un ejemplo entre otros, el del licenciado don Delio Moreno Cantón, periodista, poeta, dramaturgo y novelista, que sigue la escuela francesa de Paul Bourget, rompe con la novela histórico-romántica, iniciando en Yucatán la novela psicológica, con sus obras: *El sargento primero* y *El último esfuerzo*. Este impulso llegó al presente siglo, como lo muestra la riqueza de la biblioteca literaria de don Santiago Burgos Brito, ahora conservada en el edificio del Fonapas, en la cual varios de sus discípulos y amigos consultamos los primeros libros en los que pudimos admirar la claridad del pensamiento y la limpidez del estilo de los grandes maestros franceses. Tales cualidades hacían decir a don Alfonso Reyes que, en su acepción más amplia, Francia había sido "la maestra de dibujo" de las naciones.

Era imposible que, dada la importancia de la cultura maya y la monumentalidad de los vestigios que ha dejado, un pueblo como el francés al que tanto deben los estudios arqueológicos en el mundo, y una capital de horizontes universales como París, dejaran de sentir la atracción de esos tesoros y no enviaron a sabios, viajeros y artistas a estudiarlos y a darlos a conocer.

Juan Federico Maximiliano Waldeck (1766-1875), nacido al parecer en Viena, discípulo en París de pintores notables, llegó a tierra mexicana por Tampico en 1825, siendo autor de: *Voyage pittoresque et archéologique dans la province du Yucatan (Amérique Centrale) pendant les années 1834 et 1836*, par ... dédié à la mémoire du feu le Vicomte de Kingsborough. Paris, Bellizard, Dufour et Cie., Éditeurs... 1848, x-110 (1) p.,

láms., maps, y de *Monuments anciens du Mexique. Palenque et autres ruines de l'ancienne civilisation du Mexique...* Texte rédigé par M. Brasseur de Bourbourg... París, 1866, con 56 dibujos y pinturas sobre Palenque por Waldeck. Se hizo ciudadano francés y murió en la capital de Francia, a los 100 años de edad.³

Aunque de otra índole, recordemos también la obra, mencionada por Suárez, de Arthur Morelet, *Voyage dans l'Amérique Central, l'Île de Cuba et le Yucatan*, París, Guide et J. Baudry, 1857, 2 vols., que es el viaje de un naturalista francés comisionado por la Academia de Ciencias de París. Visitó el sur de la Península Yucateca, Campeche, Acalán, la isla del Carmen y parte de Tabasco, luego cruzó el Petén y se internó en Guatemala. Describe las ruinas mayas que visita, las costumbres, la fauna y la flora, etc.

Teoberto Maler (1842-1917), el distinguido investigador de la cultura

³ Véase el valioso estudio de Carlos A. Echánove Trujillo, *Dos héroes de la Arqueología Maya: Frédéric de Waldeck, Teoberto Maler*, Mérida, Ediciones de la Universidad de Yucatán, 1974: ve en Waldeck al admirador de Palenque, acicateado por la convocatoria de la Sociedad de Geografía de París que ofreció en 1829 una medalla de oro, de 4 200 francos, a quien hiciese la descripción más completa y más exacta de esas ruinas de la antigua ciudad, con las vistas pintorescas, los planos, los cortes y los principales pormenores de las esculturas, sugiriendo que el concursante comparara las ruinas con las de Yucatán, Copán y varias de Guatemala. Waldeck obtuvo la medalla de oro. Echánove señala que desde el punto de vista artístico, Waldeck era un neoclasicista y que no pudo posesionarse del arte extraño de Palenque y, por tanto, "pese al preciosismo de su magistral pincel, a sus facultades de armoniosa composición y al amor indiscutible que tuvo por el arte de Palenque, nunca dejaría de ser el dibujante parisiense del Primer Imperio", p. 22. Se convierte al principio de su visita, en defensor de Palenque y pide al alcalde del ayuntamiento "que queden los monumentos o templos exentos de toda destrucción", p. 27. Waldeck llega a descubrir la originalidad excepcional de la escultura de Palenque, p. 34. También advierte que el dibujo tiene un movimiento justo, elegante incluso, y un sentido anatómico que los egipcios nunca conocieron, p. 36. Palenque no era lo que se habla figurado: en realidad todo era imponente, gigantesco y el arte muy superior a todo lo que había visto en los deficientes dibujos de las dos expediciones (de Del Río y de Dupaix) anteriores a la suya, p. 36. También admira la riqueza zoológica y botánica del lugar, p. 36. El relieve en estuco del llamado Templo del León, le parece digno de ser equiparado con las más bellas obras del siglo de Augusto, p. 38. En Yucatán, realiza una hermosa serie de acuarelas de tipos sociales, p. 47. Echánove señala que fue Waldeck el primer investigador extranjero que exploró y estudió las ruinas de Uxmal y el primer investigador que trazó sus planos y dibujó sus monumentos, por lo cual lo considera "el pionero de la arqueología yucatanense", p. 48. Waldeck observa que los edificios de Uxmal son de proporciones colosales y todos están contruidos con piedra de talla, p. 48. Le parece lo más rico y más bello que ha visto desde su llegada a la República de México, p. 49. Del relato del viaje a Yucatán hizo la traducción al castellano, con un prólogo, el Dr. Manuel Mestre Ghigliazza, y lo editó don Carlos R. Menéndez, en Mérida, México, 1920, en edición limitada de 110 ejemplares.

A su vez Víctor M. Suárez, en su valiosa recopilación que lleva por título: "Fichas bibliográficas de visitantes a Yucatán". Suplemento del *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, México, D. F., domingo 16 de diciembre de 1956, pp. 1-4, con il., dice que Waldeck, en su obra relativa a Yucatán, hace una amplia descripción de lugares, de las costumbres y el ambiente social: que numerosas fantasías y apreciaciones temerarias se hallan entreteladas en su relato, inexactitudes y falsedades, injustas generalizaciones de lacras sociales. En sus dibujos abundan también los errores y las inexactitudes.

Por nuestra parte creemos que se trata, evidentemente, de la labor de un pionero, como señala Echánove, y mucho más abto en el arte pictórico que en el literario.

Las meritorias investigaciones de Echánove y de Suárez nos han ayudado grandemente a redactar la lista de viajeros que aparece en esta comunicación.

maya, nacido en Roma de padres alemanes, que adoptó la nacionalidad austriaca, llegó en el cuerpo expedicionario del Segundo Imperio a México, el 10. de enero de 1865, como miembro de la Legión austriaca, y se quedó, para siempre, en Yucatán, falleciendo en Mérida. De él se ha publicado la obra que lleva por título: *Impresiones de viaje a las ruinas de Cobá y Chichén-Itzá*, escritas por D. Teoberto Maler, con un prólogo del Lic. D. Santiago Burgos Brito. Editor: José E. Rosado E., Mérida, Yucatán, México, Imprenta del Editor, 1932, VI-74 p. 2 láminas con retratos: es un relato somero de las impresiones y observaciones que recogió el autor durante el recorrido que hizo en 1891 por Cobá, Temax, Dzitás, Pisté y Chichén-Itzá. Luego se ha editado la bella obra: *Edificios mayas trazados en los años de 1886-1905 y descritos por Teobert Maler* (Berlín, 1971). Ciertamente no se trata en este caso de un viajero que pueda ser considerado francés, pero lo mencionamos por haber llegado a nuestro país en uno de los cuerpos militares que integraron la expedición y por sus relaciones posteriores con los círculos científicos parisinos, como en seguida veremos. Visita Palenque a mediados de 1877 y escribe un artículo "Nouvelles explorations des ruines de Palenque", que se publica en el periódico francés *La Nature*, en París, 1879. Maler regresó en viaje a Europa en 1878, y entre los eruditos franceses que conoció figuran: E. T. Hamy, director de la *Revue d'Ethnographie*, y Charnay de quien luego hablaremos. Entre 1879 y 1885, no menos de seis artículos de Maler aparecen en las dos revistas francesas citadas. Al parecer, el capitán Maler había estado ya en Yucatán en 1865, como miembro del séquito de la emperatriz Carlota Amalia; pero su radicación definitiva data de 1884. Echánove Trujillo, que ofrece estos datos en el estudio ya citado, tiene presente asimismo que en el número 5 del *Journal de la Société des Américanistes*, de París, apareció un artículo del Secretario de la misma, Conde Maurice de Périgny, en el que daba cuenta de sus exploraciones de 1906-1907 en lo que hoy se llama región del Río Bec. Estructuras de ese estilo fueron vistas por Maler en las exploraciones de que dio cuenta en 1910.

El viajero francés Désiré Charnay (1828-1915), autor del *Viaje a Yucatán a fines de 1886*, traducido y anotado por Francisco Cantón Rosado, publicado en Mérida en dos ediciones, en 1888 y 1933, 74 pp., había dado cuenta originalmente de ese su último viaje en la revista, *Le Tour du Monde. Nouveau Journal des Voyages*, París, 1887, entregas 1373 a 1375, con ilustraciones. Realizó varias anteriores en 1857, 1880 y 1882, de los que informó en al obra, *Anciennes Villes du Nouveau Monde. Voyages d'Explorations au Mexique et dans l'Amérique Centrale*, París, Hachette, 1885, caps. XV a XX, pp. 219-349: según Suárez, da noticias de Progreso y de la ciudad de Mérida, sus edificios principales, costumbres y usos indígenas, el henequén. Visitas que hizo a Acanceh, Tixpeual, Tixkokob, Aké, Izamal, Tunkás, Dzitás, Chichén-Itzá, Ticul, Uxmal y Kabah, y las haciendas que encontró en su camino. Describe fiestas populares, corridas de toros, baños,

ceremonias, etc. Existe otra obra de Charnay en colaboración con Viollet-Le-Duc, *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenque, Izamal, Chichén-Itzá, Uxmal*, publicada en París, Imp. Bonaventure et Ducessois, 1863.

Otro viajero francés bien conocido es el abate Carlos Esteban Brasseur de Bourbourg (1814-1874), a quien se debe el descubrimiento, en Madrid, del manuscrito de Fray Diego de Landa, *Relación de las Cosas de Yucatán*, cuya primera edición publicó en París, en francés, en 1864; también halló, en Guatemala, el libro del *Popol Vuh*, que tanto ha contribuido al conocimiento de la antigua cosmogonía de los mayas.

Augusto Le Plongeon (¿-1908), descendiente de familias francesas y educado en París, descubre la estatua del Chac-Mol, en Chichén-Itzá, en 1873.

Hasta aquí la lista de los viajeros que nos parece oportuno recordar.

Pasando a otro campo, señalemos que la Arquitectura Francesa tiene en Mérida notables representaciones, como el Palacio Cantón y la Casa Cámara en el Paseo de Montejo, el edificio de Ritter y Bock y las casas de los Valles de la calle 61, en el centro de la ciudad, obras en las que intervino el ingeniero yucateco Manuel G. Cantón Ramos. Celebremos que tales construcciones hayan escapado, hasta ahora, a la fiebre de demoliciones que ha assolado a la ciudad de Mérida en los últimos años.

Todo nuestro país recibió en el arte de la pintura los modelos del academismo francés, con mayor o menor fortuna según el talento de los artistas. Pero la Península de Yucatán tiene el mérito de haber sido cuna de uno de los raros pintores que siguió el Impresionismo, dejando bellos paisajes y marinas. Me refiero a Joaquín Clausell (1865-1935), de familia de origen catalán, nacido en la ciudad de Campeche, quien habiéndose trasladado a la capital de la República, visitó Europa en 1892-93, recibiendo asimismo en España la influencia de Sorolla.³

En suma, acercándonos algo más a nuestra época, podemos advertir que la huella cultural francesa se mantiene en la Península de Yucatán desde fines del siglo XIX hasta principios del XX. La lengua francesa se estudiaba, obligatoriamente, en el Instituto Literario de Yucatán. La Escuela de Medicina utilizaba textos franceses, en lengua francesa. Médicos distinguidos ha-

³ Véase Joaquín Clausell, *Oleos y Murales*. Prefacio por Juan García Ponce Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1973. "En 1892, en Europa, la mirada de Clausell... se detiene en las obras de Monet, de Sisley, de Pissarro..." (p. 7). En la p. 6 viene un retrato del pintor Clausell, en 1908, por el Dr. Atl. Pastel sobre papel. 46 x 42 cms. Col. particular. Atl regresó a México de Europa en 1904 y tuvo amistad con Clausell (p. 9). El retrato mencionado muestra la influencia del estilo de Renoir.

He tenido a la vista asimismo un folleto del Gobierno del Estado de Yucatán. Instituto Nacional de Bellas Artes. Joaquín Clausell, *Pintura Mexicana del Siglo XIX*. Cámara de Comercio. Sala de Convenciones. Septiembre 1977. Exposición inaugurada el 5 de septiembre, con 10 pinturas de Clausell de la Col. I. N. B. A. Prefacio de Roberto Montenegro: "La pintura de Clausell es de tipo clásicamente impresionista; su obra puede parangonarse con la de Utrillo, la de Sisley, la de Monet; en toda ella no hay sino el juego de la luz vibrante y limpia en los toques de color".

Debo estos valiosos datos a la sobrina del pintor Joaquín Clausell, señora Esther Clausell de Guillermo, radicada en Mérida, Yucatán.

ción sus estudios de postgrado en París, o bien estudiaban allá toda su carrera, como los doctores Marcelo Martínez Palma, Carlos Casares Pérez y Alberto Rendón Peón, entre otros. La Escuela de Jurisprudencia seguía las doctrinas jurídicas de Francia, en las que se habían apoyado don Justo Sierra O'Reilly para redactar el primer proyecto de Código Civil de la República Mexicana en 1859-1860.⁴ Su hijo, don Justo Sierra Méndez (1848-1912), que nace en la ciudad de Campeche, hace estudios en Mérida, luego en el Liceo Franco-Mexicano y el Colegio de San Ildefonso de la capital de la República, desarrollando su fecunda labor literaria y educativa en el marco nacional con amplias lecturas universales que incluyen notablemente los autores franceses.⁵ El abogado yucateco Santiago Martínez Palma, hermano del médico Marcelo antes mencionado, hizo toda su carrera académica en París.

La enseñanza de la lengua y la cultura de Francia en la ciudad de Mérida atrajo no sólo a los profesionales sino al público culto en general, incluyendo al femenino. En relación con esto, recuerdo que alguna vez conversaba en París con André Malraux y le señalaba la importancia que tenía ese conocimiento femenino en la América Latina de los valores lingüísticos y culturales franceses, que se veía amenazado por la clausura de colegios que antes sostenían algunas instituciones privadas. Oyendo a damas argentinas, brasileñas, mexicanas, que llegaban a la capital francesa hablando con naturalidad y gracia la lengua francesa, le comentaba al ilustre escritor que si algún día todos los ingenieros de la América Latina se educaran en inglés, mientras las mujeres conservaran el conocimiento de la lengua y de la cultura de Francia, todavía habría esperanza de que resurgieran nuestros mu-

⁴ Véase el valioso estudio de María del Refugio González, "Notas para el estudio del proceso de la Codificación Civil en México (1821-1928)". Sobretítulo de *Libro del Cincuentenario del Código Civil*, México, 1978, pp. 95-136. Trata del proyecto de Justo Sierra y de los efectos que tuvo en las pp. 126-132. Consúltese asimismo: Justo Sierra, *Proyecto de un Código Civil Mexicano formado de orden del Supremo Gobierno*, México, Imprenta de Vicente G. Torres, 1861. Luis Méndez, *Revisión del Proyecto de Código Civil Mexicano del doctor don Justo Sierra*, México, Talleres de la Librería Religiosa, 1897.

⁵ Véase la obra de Agustín Yáñez, *Don Justo Sierra, su vida, sus ideas y su obra*, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1952, p. 67. El 29 de abril de 1899, en discurso dicho en el Club francés *L'Union*, de la ciudad de México, Sierra ve como un peligro que la próxima generación mexicana conozca el inglés e ignore el francés, p. 129. También recuerda Yáñez, en el discurso que leyó al inaugurarse el busto de Justo Sierra en la Plaza de la América Latina de París, el 12 de octubre de 1967, que en aquella oración de 1899, decía el maestro mexicano que la presencia de Francia respira en toda nuestra vida nacional, corporalmente a veces, espiritualmente siempre. Y veía en Francia el centro de gravedad de la sociedad latina. *Nouvelles du Mexique*, Núms. 50-51 (París, julio-diciembre de 1967), pp. 2-5.

Claude Dumas, el ameritado estudioso francés de Justo Sierra, recuerda que en 1904 el maestro llamaba a Francia la dispensadora de la luz humana y el hogar de la claridad latina. Y en 1910 hacía referencia a la educación francesa literaria y científica que había recibido su generación. En francés había leído los clásicos griegos y latinos, así como los autores ingleses, alemanes, rusos, escandinavos y otros. Esa llave lingüística del saber universal le parecía flexible, aterciopelada, deliciosa al tacto, una maravilla de música y de color, pulida y refinada por los prosistas y los poetas. *Nouvelles du Mexique*, Núm. 62 (París, julio-septiembre de 1970), pp. 18-22.

tuos intereses intelectuales y artísticos. Y los libros franceses de calidad seguirían teniendo lectores entre nosotros, a pesar de su alto precio actual.

He querido en esta breve reseña presentar dos etapas totalmente distintas de las relaciones franco-mexicanas, la actual que responde a las acciones de nuestros gobiernos funcionalmente organizadas; y la histórica que fue, como hemos indicado, de generación espontánea, fuera en la mayoría de los casos de los cauces gubernativos, con profundas raíces intelectuales y artísticas. La una puede ser guiada por la voluntad institucional, la otra fue un hecho de civilización que no dependía en general de programas oficiales ni de las actividades de ministerios o embajadas, sino de las creaciones y los gustos de los hombres y mujeres de cultura de los países que anudaron esos intercambios que les parecían deseables. En ambos casos hay fuerzas y resultados significativos, mas he procurado presentarlos juntos, señalando sus contrastes, para que de ambos panoramas desprendamos algunas enseñanzas útiles con respecto al cuadro en el que se han desenvuelto nuestras relaciones culturales y en el que pueden avanzar en el futuro.

SILVIO ZAVALA

JOSE ASENJO SEDANO CONVERSACION SOBRE LA GUERRA *

Yo no sé por qué los de mi edad, aun siendo niños, habíamos envejecido de repente. La vida, la guerra y las personas empezaron a pesarnos terriblemente. (p. 216)

CUERO que en las palabras precedentes se compendia magistralmente el indeleble estigma que la guerra civil dejó en todos los españoles que hoy rebasamos los cuarenta años. Esta conversación autobiográfica sobre los efectos de la contienda fratricida en el ámbito familiar y local es un nitido espejo donde todos nos reflejamos fielmente, exceptuadas las circunstancias personales. Asenjo Sedano, desde la altura de la edad madura, ha ido descargándonos su conciencia del amargo recuerdo de aquellos días con toda minuciosidad de detalles. Se centra la narración en un pueblo granadino con su plaza, pilón, acacia, la fachada de la iglesia, sus paredes de cal, el hambre y la sarna. Aquí, a este reducto idílico, sólo llegaba de la guerra el rumor, como nube que precede o sigue a la tormenta. Su presencia a escala nacional se percibe por los camiones llenos de soldados y a veces de presos que transitan por la carretera, el paso de los aviones, el aparato fascista derribado en las inmediaciones. Únicamente ecos de un más allá. Pero a pesar de encontrarse el recinto urbano en la retaguardia y alejado de la zona de fuego, este jinete apocalíptico acudirá hasta allí a cobrarse sus víctimas. La primera es la de Tristán, aserrador, "el Republicano", al que el niño ve en la plaza, cadáver, envuelto en una bandera tricolor, por la que asoman las botas y las manos. Había sido lanceado *in situ* y rematado a estoque. Más tarde apareció fusilado el padre Liberado, el párroco local, amigo y protector de los pájaros, quien todavía sostenía en sus manos, protegidos, dos huevos de verdón. Y como colofón, la detención y encarcelamiento de su padre, hombre políticamente neutro, que no estaba ni con unos ni con otros. Meses más tarde, el día menos pensado, el avasallador volcán arrojará a la localidad la "baba de los refugiados". La consecuencia inmediata es el hambre terrible, el racionamiento, la nula validez del dinero y el comprobar que "era aterrador hasta qué punto el hambre rgsaba al hombre a su estado primitivo y trastocaba por completo toda su escala de valores ante las exigencias imperiosas del estómago." (p. 97) Los estertores de la lucha se rele-

* Premio NADAL 1977. Barcelona, Ediciones Destino, 1977, 227 pp.

gan ahora a segundo plano y el hambre acapara la atención de todos. Hambre y guerra, nociones que ya el niño nunca podría quitarse de encima.

La ofensiva, huracán que todo lo seguía barriendo, había arrastrado al tío Miguel al frente del Ebro con los nacionales, del que regresaría vencedor, pero sin piernas, puro muñeco de trapo, que consumiría sus días de pos-trado en el lecho, hasta morir por desgana de vivir. Las dos tías, casadas por lo civil con dos milicianos, sumirían a la familia en una desdicha infinita. Su boda, por otra parte, sería el triunfo mayor obtenido por la democracia popular local. Con su rebelión las tías completan el típico cuadro de la familia irremediablemente seccionada por el hacha guerrera: el tío nacional, y las tías republicanas. Y será ya al final del conflicto, cuando vueltas en lastimoso estado al hogar, "nos dimos cuenta de que, entre dos frentes, todo lo habíamos perdido. De que nosotros no habíamos ganado nada, nada." (p. 220) Los demás tampoco, nos atreveríamos a añadir, pues con mucho acierto nos confiesa el niño-viejo que "daba la impresión de que sólo la guerra, la pura guerra, el ganarla o perderla, el ser yo más que el otro, era realmente lo que les había obsesionado." (p. 184)

La formación del niño está en manos de la abuela, a cuyas faldas anda siempre pegado. Ella lo preside todo, como gran matriarca, con su omnipresente bastón de mando que habla por su cuenta, "su ayudante de campo", siempre dispuesta a imponer su autoridad con aquellos taconazos fascistones. La jerarca de la familia continua pertinaz encerrada en un pasado de fábula, conservador, que lamenta que a las dos tías no les diera por la religión y a las que llama rojas perdidas por abrazar la causa del pueblo. La anciana con su hablar cabalístico le había metido en la cabeza la obsesión de Dios, el cielo, los ángeles y el alma. Le explicaba que la guerra nace del pecado original, y que Dios les mandaba como castigo. Aunque, de manera inocente e inconsciente, tales explicaciones logran crear un desconcierto general en la mentalidad infantil, de cuya opresiva autoridad y control parece liberarse simbólicamente cuando, estupefacto, sin poder expresar lo que sentía, "acabé soltándole una patada al bastón de la abuela." (p. 220)

Decir que la novela rebosa sólo pesimismo y negra amargura sería injusto. El tono de depresión general se combina con una poética nostalgia y ternura agigantadas por la fértil imaginación infantil, y cuyo epicentro referencial es la naturaleza. Este niño solitario y pensativo está dotado de un extrasentido para captar la realidad palpitante de su entorno. Las estaciones: la soledad del invierno y con él la muerte de todo, la caída de los días como las hojas de los árboles, a lo que seguiría el nacimiento de la primavera, "cuando todo parecía haberse inventado de nuevo". Y con las estaciones los elementos que a su ritmo pululan: la luna, el sonido del viento, el ladrido de los perros, el galleo de los gallos, el ruido de los carros, el ronroneo de los gatos, el temblar de los árboles, etc. . . Todo con alma, revestido de una mueca doliente.

La narración es lineal, respetuosa del tiempo cronológico. Empieza una

noche silenciosa del 36 en lento espectáculo de la luna llena y termina un día de septiembre de 1939, el mismo día que los alemanes habían invadido Polonia. Era su primer día de escuela a la edad de los nueve años. Hay una única perspectiva la del niño narrador, salpicada con las opiniones de la abuela. Su estructura es cerrada, bien delimitada, fluida, sin rigidez. Su arquitectura episódica, al estilo clásico, con una sucesión y yuxtaposición de incidentes aislables con facilidad, y sólo unificados en función de su protagonista. Lo mágico nos cautiva desde el primer momento, con su mezcla de candor y sutileza. Ese niño que juega en solitario en la carretera y que frecuenta las tertulias libidinosas de la alberca nos sorprende con sus sutiles y amargas reflexiones. Unas veces cuando descubre que la guerra hace felices a los hombres, otras cuando nos achaca que "somos un pueblo que no entiende la vida sin la muerte. Vivir, por el solo hecho de vivir, para nosotros no tiene sentido." (p. 136) Y siempre víctima de una inocencia amputada en los albores de la infancia.

FRANCISCO CARENAS

gan ahora a segundo plano y el hambre acapara la atención de todos. Hambre y guerra, nociones que ya el niño nunca podría quitarse de encima.

La ofensiva, huracán que todo lo seguía barriendo, había arrastrado al tío Miguel al frente del Ebro con los nacionales, del que regresaría vencedor, pero sin piernas, puro muñeco de trapo, que consumiría sus días de pos-trado en el lecho, hasta morir por desgana de vivir. Las dos tías, casadas por lo civil con dos milicianos, sumirían a la familia en una desdicha infinita. Su boda, por otra parte, sería el triunfo mayor obtenido por la democracia popular local. Con su rebelión las tías completan el típico cuadro de la familia irremediablemente seccionada por el hacha guerrera: el tío nacional, y las tías republicanas. Y será ya al final del conflicto, cuando vueltas en lastimoso estado al hogar, "nos dimos cuenta de que, entre dos frentes, todo lo habíamos perdido. De que nosotros no habíamos ganado nada, nada." (p. 220) Los demás tampoco, nos atreveríamos a añadir, pues con mucho acierto nos confiesa el niño-viejo que "daba la impresión de que sólo la guerra, la pura guerra, el ganarla o perderla, el ser yo más que el otro, era realmente lo que les había obsesionado." (p. 184)

La formación del niño está en manos de la abuela, a cuyas faldas anda siempre pegado. Ella lo preside todo, como gran matriarca, con su omnipresente bastón de mando que habla por su cuenta, "su ayudante de campo", siempre dispuesta a imponer su autoridad con aquellos taconazos fascistones. La jerarca de la familia continua pertinaz encerrada en un pasado de fábula, conservador, que lamenta que a las dos tías no les diera por la religión y a las que llama rojas perdidas por abrazar la causa del pueblo. La anciana con su hablar cabalístico le había metido en la cabeza la obsesión de Dios, el cielo, los ángeles y el alma. Le explicaba que la guerra nace del pecado original, y que Dios les mandaba como castigo. Aunque, de manera inocente e inconsciente, tales explicaciones logran crear un desconcierto general en la mentalidad infantil, de cuya opresiva autoridad y control parece liberarse simbólicamente cuando, estupefacto, sin poder expresar lo que sentía, "acabé soltándole una patada al bastón de la abuela." (p. 220)

Decir que la novela rebosa sólo pesimismo y negra amargura sería injusto. El tono de depresión general se combina con una poética nostalgia y ternura agigantadas por la fértil imaginación infantil, y cuyo epicentro referencial es la naturaleza. Este niño solitario y pensativo está dotado de un extrasentido para captar la realidad palpitante de su entorno. Las estaciones: la soledad del invierno y con él la muerte de todo, la caída de los días como las hojas de los árboles, a lo que seguiría el nacimiento de la primavera, "cuando todo parecía haberse inventado de nuevo". Y con las estaciones los elementos que a su ritmo pululan: la luna, el sonido del viento, el ladrido de los perros, el galleo de los gallos, el ruido de los carros, el roncoteo de los gatos, el temblar de los árboles, etc. . . Todo con alma, revestido de una mueca doliente.

La narración es lineal, respetuosa del tiempo cronológico. Empieza una

noche silenciosa del 36 en lento espectáculo de la luna llena y termina un día de septiembre de 1939, el mismo día que los alemanes habían invadido Polonia. Era su primer día de escuela a la edad de los nueve años. Hay una única perspectiva la del niño narrador, salpicada con las opiniones de la abuela. Su estructura es cerrada, bien delimitada, fluida, sin rigidez. Su arquitectura episódica, al estilo clásico, con una sucesión y yuxtaposición de incidentes aislables con facilidad, y sólo unificados en función de su protagonista. Lo mágico nos cautiva desde el primer momento, con su mezcla de candor y sutileza. Ese niño que juega en solitario en la carretera y que frecuenta las tertulias libidinosas de la alberca nos sorprende con sus sutiles y amargas reflexiones. Unas veces cuando descubre que la guerra hace felices a los hombres, otras cuando nos achaca que "somos un pueblo que no entiende la vida sin la muerte. Vivir, por el solo hecho de vivir, para nosotros no tiene sentido." (p. 136) Y siempre víctima de una inocencia amputada en los albores de la infancia.

FRANCISCO CARENAS

Dimensión Imaginaria

FORMA SIMETRICA EN LAS COMEDIAS BARROCAS DE SOR JUANA INES

Por Vern G. WILLIAMSEN

TODAVÍA queda por explicar bien una característica interesante de la estructura de la comedia española del siglo de oro. Es la manera en que el mero peso de la superficie barroca, recargada de sucesos complicados y lenguaje amanerado, exige el apoyo de una base sumamente fuerte. De esta necesidad nacen la sencillez y la simetría que casi siempre se hallan al fondo de cualquier comedia novelística —sobre todo en las dos casi perfectas comedias que salieron de la pluma de la décima musa mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz. Este equilibrio, o, para usar la terminología antes aplicada por Dámaso Alonso en sus estudios de la estructura del verso gongorino, la simetría bilateral de la que hablamos aquí, ha sido notada anteriormente en cuanto al teatro por Joaquín Casaldueiro.¹ Pero nadie se ha fijado en el importante papel realizado por el centro geográfico de la obra teatral para establecer este balanceo simétrico y fortificante. En otro lugar hemos esbozado algunas ideas nuestras tocantes al tema, aplicándolas a la estructura de la comedia del ciclo lopesco.² Aquí intentamos bosquejar la posibilidad de que estas tendencias estructurales se encuentren mejor desarrolladas, y por tanto, más asequibles a la crítica literaria, en el teatro de Sor Juana, la última de los grandes dramaturgos, en lengua castellana, del siglo XVII, la escritora que seguramente preparaba sus obras aprovechándose de los éxitos de sus precursores.

Como si tuviera perfecta cuenta de la necesidad de recalcar el centro geográfico de sus comedias a fin de que el público no se perdiese en la selva manierista de acontecimientos y figuras retóricas que casi oscurecen la básica sencillez de sus comedias, Sor Juana

¹ Joaquín Casaldueiro, *Estudios sobre el teatro español*, Madrid: Gredos, 1962, p. 191.

² Vern G. Williamsen, "The Structural Function of Polymetry in the Spanish Comedia". *Perspectivas de la comedia* (Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, 1978), 33-47. Además bosquejamos el mismo tema en "La función estructural del verso en la comedia española", ponencia entregada al V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Burdeos, sept. 1974.

subraya, con acción y poesía llamativas, estas escenas céntricas. Es tan clara su manera de hacerlo que es casi imposible creer que lo hiciera sin premeditación. De aún más importancia es la manera en que, identificado este punto, podemos ver cómo las acciones y sucesos, que nos conducen hacia el centro así destacado, se repiten después enrevesados, formando una estructura sencilla, estable y simétricamente modelada. Este procedimiento, como otros recursos dramáticos que también emplea la poetisa para realzar la unidad temática de la obra, aumenta su fuerza artística, sobre todo para el gusto estético barroco de la época en que escribió.

Los empeños de una casa

Las acciones principales del primer acto de *Los empeños de una casa* que se hallan reflejadas en el tercero son seis:

1. La comedia empieza con la escena reglamentaria de exposición. Doña Ana habla con su criada mientras esperan la llegada de la dama de su hermano, don Pedro. Este planeó el secuestro de doña Leonor al saber que ella se fugaría con don Carlos, antes de que su padre la casara con otro. Ignorando los amores de Carlos y Leonor, y despreciando el amor de su antiguo amante don Juan, Ana se ha enamorado del mismo Carlos.
2. Luego, llega la acción inicial de la obra. La secuestrada Leonor es depositada en la casa de Ana por algunos hombres "de la justicia" mientras otros llevan preso a su amante Carlos. Ana manda que su criada la lleve a su propia habitación. Carlos se escapa de sus guardas y, fortuitamente, llega a la misma casa en busca de refugio. Aprovechando la ocasión para obligarle, Ana le esconde en otra sala.
3. Mientras tanto, en una escena presentada en silvas, don Rodrigo, el padre de Leonor, se da cuenta de su fuga y piensa que mejor puede ser que su hija se haya ido con el más porfiado de los pretendientes, don Pedro. Siguiendo el consejo de su criado Hernando, "que el remedio es bien se aplique / antes que el mal que pasa se publique", decide reclamar a su hija y su honra del mismo Pedro.
4. En la oscura habitación de Ana, don Juan, habiendo sobornado a la criada a fin de que le escondiese allí, intenta forzar a Leonor pensando que es su amada pero desdeñosa Ana. Leonor grita pidiendo socorro. Carlos y Ana acuden. En la oscuridad Carlos y Leonor se acercan y todo está para aclararse cuando llega la criada Celia con velas encendidas.

5. La luz trae consigo una confusión general, porque solamente Celia puede explicar la presencia de todos en el mismo lugar. Leonor sospecha la lealtad de Carlos. Carlos desconfía de los motivos de Juan, Juan duda del amor de Ana, y ésta no puede explicar la presencia del caballero en su propio aposento.
6. No hay tiempo para que la situación se ponga en claro. Llega don Pedro y todos tienen que esconderse, en sendas habitaciones por supuesto, para asegurar la honra de Ana. Como si nada hubiera pasado, Ana saluda a su hermano y los dos se dedican a planear el ardid con que él espera ganarse el favor de Leonor.

El segundo acto, centrándose simátricamente alrededor de una escena lírica, presenta dos acciones a cada lado de ella:

- A. Carlos habla con su criado Castaño sobre la posibilidad de sacar a Leonor de la casa.
- B. Sigue una serie de escenas en las que Ana trata de convencer a Leonor de la perfidia de Carlos, y luego pone en marcha su proyectado intento de engañarle permitiendo que vea, sin escuchar, una entrevista aparentemente cariñosa entre Leonor y Pedro.
- X. Llegando así a las escenas centrales, no sólo del acto sino de la comedia entera (el último verso de esta escena marca el centro geográfico de la obra), notamos un súbito cambio de tono y de estrofa. Músicos cantan, en coplas de pie quebrado, de "las penas de amor", y cada personaje glosa la canción arguyendo su propio caso. Luego, empleando la verdad desnuda, Celia trata de convencer a Carlos de que Pedro ya goza del amor de Leonor. Pero el engaño no tiene el resultado deseado. Solamente asegura que el bien picado y celoso Carlos decide irrevocablemente salvar a su dama, sacándola de la casa por fuerza de armas si es necesario.
- B' Reflejando la segunda serie de escenas del acto, Rodrigo viene a la casa de Pedro. Escondido detrás de la reja, Carlos escucha (sin ser visto esta vez) mientras Rodrigo consigue la promesa de Pedro de casarse con Leonor con tal que ella lo acepte.
- A' El acto acaba casi repitiendo la acción de la primera escena. Castaño aconseja a Carlos que tome venganza en Pedro burlando a su hermana Ana, ya que el camino casi está hecho. Carlos rehusa la oportunidad y sigue firme en su amor hacia Leonor. Por tercera vez en este acto, habla de la necesidad de sacarla de esta casa.

Las acciones del tercer acto reflejan las del primero así:

- 6' Todos se hallan en la casa. Celia tiene a Carlos en una habitación, a Leonor en otra, y ha entregado la llave del jardín a Juan para que entre a su gusto.
- 5' Castaño, vestido de mujer, se encuentra con Pedro al tratar de salir de la casa. Este cree que la "mujer" tapada es Leonor. Castaño luego promete casarse con Pedro con tal que le acepte tal como es. Gran confusión resulta cuando Ana sale a escena tratando de ponerse en medio de Carlos y Juan, quienes están riñendo. Castaño apaga la vela.
- 4' En la oscuridad todo se arregla bien. Carlos topa con Leonor. Piensa que es Ana a quien debe la vida y la honra, y le saca de la casa deseando ayudarla a escaparse de la ira de su hermano. Ana da con Juan y, creyendo que es Carlos, le lleva a su propia habitación (o, para decir la verdad, co-habitación). Pedro, pensando que es Leonor a quien hablaba, encierra a Castaño en otra habitación y va en busca de su hermana.
- 3' En otra escena presentada en silvas, don Rodrigo entra, intentando asegurarse de la boda inmediata de su hija Leonor.
- 2' El clímax emocional de la obra llega cuando Carlos, inconscientemente corrigiendo su error del primer acto, devuelve a su amada Leonor entregándola a su padre pensando que es Ana. La ironía dramática de estas escenas realiza la tensión percibida. Sólo el público y la angustiada dama saben quién de veras está en poder de don Rodrigo.
- 1' En las postreras escenas, todo se aclara. Ana se ha entregado a Juan y, por fuerza, tiene que aceptarle como esposo legítimo. Leonor, recibiendo por fin la bendición paternal, se casa con Carlos. Pedro queda solo, el burlador burlado, dejando a Castaño casarse con Celia.

Es de notar la manera en que Sor Juana ha subrayado poética y estructuralmente su tema principal encajándolo en la escena central y recalándolo por medio del empleo de la música y una estrofa sumamente llamativa. El mismo tema fue tratado antes por Jorge Montemayor en su *Diana*, seguramente bajo la influencia de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, así:³

³ Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Madrid: Espasa-Calpe, 1970, p. 169. Véase también lo que dice el prologuista, Francisco López Estrada, en la misma edición (pp. lxxvii-lxxix) sobre la influencia de León Hebreo.

Bien ve el enamorado
 que el crudo amor no está en cometimientos
 no en ánimo esforzado.
 Está en unos tormentos,
 do los que penan más, son más contentos (p. 168).

En *Los empeños*, los músicos cantan su pregunta: "¿Cuál es la pena más grave que en las penas de amor cabe?"⁴ La respuesta se expone en cinco estrofas cantadas: la carencia del favor, los celos, la impaciencia para gozar del amado, el cuidado, o mejor dicho, la preocupación del que puede perder el amor ya ganado, y la continencia forzosa. Cada estrofa es rematada por una negación: "Sí es tal. No es tal". La canción es luego glosada por todos los presentes, cada uno citando como peor el mal que sufre él mismo. Don Pedro se queja de ser rechazado por Leonor, doña Ana de los celos que siente para con la misma, doña Leonor de su propia impaciencia (sentimiento que la había impulsado hacia la fuga con Carlos), don Carlos de las preocupaciones y desvelos que le causan Leonor y Juan, y, por fin, Castaño y Celia, en tono gracioso se quejan de su situación: Castaño del no tener con qué regalar, y ella de que el lacayo no tiene con qué pagar.

Esta escena, recalcada por la música y la métrica, se halla engastada en el simétrico marco estructural del acto segundo, acto cuyo propósito es mostrar la fidelidad de Carlos a pesar de los desvelos que sufre. A cada lado del punto central quedan los varios complots destinados al fracaso de este amor, pero vemos en las escenas primera y última, que Carlos se mantiene firme. Sólo desea rescatar a su amada Leonor de la trampa en que por su culpa, se encuentra ya.

Pero insistimos en que la simetría no es limitada al segundo acto sino que es reforzada por la estructura de los actos primero y tercero. Toda la fuerza de esta estructura fundamental va destinada a la acentuación del tema central de la obra. Pudiéramos calificar como pruebas de la simetría en estos dos actos: primero, las escenas en que todos se esconden en la casa, acción que termina el primer acto y empieza el tercero; y segundo, las dos escenas presentadas en silvas en que Rodrigo busca remedio para su honra herida. Pero preferimos argüir aquí la simetría intrínseca de la acción principal de la comedia, o sea la dicotomía *confusión-orden* que está ligada con la figura *oscuridad-luz* tanto en el tercer acto como en el primero.

En este primer acto los cuatro personajes principales se encuen-

⁴ Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa* (BAE, tomo XLIX, pp. 285-303), p. 292b. Cito siempre a base de esta edición.

tran en una habitación oscura, cada uno todavía seguro de lo que más desea. Juan quiere gozar de Ana y, pensando que ella ha entrado en la habitación donde la esperaba escondido, persigue a Leonor. Ana desea asegurarse del amor de Carlos. Carlos, que se ha metido en su casa en busca de refugio para que luego pudiera juntarse con Leonor, entra acudiendo a los gritos de socorro; y Leonor, entregada al cuidado de Ana por los falsos alguaciles, sólo piensa en Carlos. Por ejemplo, al acercársele dice:

¡Don Carlos ha dicho! ¡Cielos!
Y hasta en el habla jurara
que es don Carlos; y es que, como
tengo a Carlos en el alma,
todos "Carlos" me parecen (p. 289b).

Pero al legar la luz, todo se deshace. Ninguno puede explicar la presencia de su amante en este lugar, y así se da el primer paso al desorden y las "penas de amor" que se tratarán tan líricamente en el segundo acto.⁵ Si sólo existiera en esta escena, podríamos confundirnos en cuanto a la intención de la imagen *oscuridad-luz*. Pero en el tercer acto la misma acción se halla en forma enrevesada llevándonos hacia el final del drama. La repetición misma realza la importancia y el efecto de la imagen. Pedro está con Castaño, pensando que es Leonor "la tapada" con quien habla, cuando Ana, Carlos y Juan irrumpen en la escena. Todo es confusión. Inmediatamente, Castaño apaga la vela y en la oscuridad Leonor entra y topa con Carlos. Ellos se van juntos. Ana se cruza con Juan y ellos se marchan juntos. En esta escena, entonces, la oscuridad funciona para acabar con la desordenada acción que le precede. Así llegamos a comprender la correspondencia auto-negativa de *Luz-confusión* y *oscuridad-orden*, otra fase de la negación inherente en el remate de la copla central: "Sí es tal. No es tal."⁶

⁵ Véase lo que dice Arnold G. Reichenberger sobre el tema de *desorden-orden* como aspecto fundamental de la comedia española en su "The Uniqueness of the Spanish Comedia", *Hispanic Review*, 27 (1959), sobre todo en la p. 307.

⁶ Quizá esta insistencia en opuestos nos aclarará el sentido e intención de un pasaje enigmático del acto segundo. Al encontrar a Carlos en la casa de Pedro, Rodrigo dice:

Veis aquí cómo es el mundo;
a mí me agravia don Pedro,
don Carlos le agravia a él
y no faltará un tercero
también que agravia a don Carlos,

Finalmente, citamos la simetría básica de la acción inicial, acción que pone en marcha la intriga de una comedia, o bien la que perturba el equilibrio del mundo teatral que nos presenta el dramaturgo, y el clímax emocional o momento de máxima tensión entre lo que puede pasar y lo que sucederá, tensión que se resolverá en el desenlace final. Aquí seguramente la acción inicial es la salida de Leonor de la casa de su padre y su consecuente llegada a la de Ana. Se fuga con Carlos y así se desordenan las normas sociales. El clímax emocional, apoyado por la ironía de la situación, se halla en la vuelta de Leonor a la protección paternal. Es entregada por el mismo Carlos que la había sacado. El orden social es restituido y la comedia puede acabarse de la manera prevista. Como se notará en el esquema siguiente, estas acciones se hallan en oposición simétrica con relación a la estructura total de la comedia.

ESQUEMA DE LOS EMPEÑOS DE UNA CASA

Acto Primero

1. D. Ana y Celia exponen la situación. (Exposición)
2. Llega D^a Leonor, sacada en secreto de la casa paternal, y después D. Carlos. (Acción Inicial)
3. Don Rodrigo busca a su hija y su honor. (Silvas)
4. Todos se juntan en la oscuridad.
5. Al llegar la luz, reinan la confusión y celos.
6. Todos escondidos en varios lugares.

Acto Segundo

- A. Carlos, fiel a su amada Leonor, busca remedio.
- B. Los complots de Ana y Pedro: Carlos ve pero no puede oír.

y es que lo permite el cielo
en castigo de las culpas,
y dispone que paguemos
con males que recibimos
los males que habemos hecho (p. 294c).

Pero, no es don Pedro el que le agravia, tampoco Carlos agravia a Pedro, ni tiene el tercero, don Juan, la menor intención de agraviar a Carlos. Todo es al revés. Entonces, ¿qué intención trae aquí la frase sentenciosa, frase tan típica de la lección moral de la época?

- X. Escena Lírica. (Clímax dramático)
 (Coplas de pie quebrado)
 B' Complots de Rodrigo y Juan. Carlos oye sin ser visto.
 A' Carlos, fiel a su amada Leonor, busca remedio.

Acto Tercero

- 6' Todos escondidos en varios lugares.
 5' Castaño engaña a Pedro. Al salir los otros a la escena, reinan la confusión y los celos.
 4' Se apaga la luz y todo se arregla.
 3' D. Rodrigo busca a su hija y su honor. (Silvas)
 2' Leonor es entregada a su padre. (Clímax emocional)
 1' Todos se casan. (Desenlace)

Amor es más laberinto

LA simetría que vimos en *Los empeños de una casa* podría ser mero accidente si no se hallara también en otras muchas comedias precursoras y, sobre todo, en la segunda comedia escrita por la monja mexicana, *Amor es más laberinto*. El título mismo de esta obra encaja el tema central.⁷ Intentando poner en claro este tema, el drama se construye alrededor de la leyenda de Teseo y el Minotauro, pero acomodándola bien a la comedia barroca de capa y espada.

Como en *Los empeños*, la escena central es de naturaleza lírica. Es una escena en que todos cantan y bailan representando un sarao palaciego. Los distintos personajes glosan la canción y aplican el verso así glosado a su propio caso. Pero la técnica halla mayor desarrollo aquí que en *Los empeños*: los cuatro principales que se casarán al final —Teseo y Fedra, Baco y Ariadna— glosan la copla en décimas; los cuatro menores —Lidoro (galán quien muere), Laura, Atún y Cintia (criados)— la glosan también, pero en quintillas. Así, éstos reflejan y realzan el tema central presentado por los primeros. Este espejismo es una característica de la estructura de la comedia que merece estudiarse mejor, entendido que, como para ésta,

⁷ Véase el artículo de Margaret Sayers Peden, "Sor Juana Inés de la Cruz: The Fourth Labyrinth". *Bulletin of the Comediantes*, 27 (primavera, 1975), pp. 41-48.

para cada acción importante hay una escena que la refleja por medio de acciones y palabras de los criados.

El segundo acto todo tiene que ver con el sarao en que el laberinto de amor llega a su estado más anudado. La acción que la precede (A) tiene que ver con las señas que Fedra y Ariadna mandan, por medio de las criadas, a Teseo, pidiendo que él las lleve al baile enmascarado para que ellas le puedan reconocer. Laura trae la banda de Fedra. Cintia llega con la pluma de Ariadna. Teseo decide llevar la banda de Fedra, permitiendo a Atún, vestido de galán, entrar en el sarao con la pluma de Ariadna. Así resulta toda la serie de sucesos que forman este laberinto amoroso. Atún pierde la pluma, Baco la recoge, Ariadna cita a Baco en vez de a Teseo. Y, después de las canciones, vienen los bailes de la escena central. En la habitación oscura, lugar destinado para las citas, todos se encuentran (A'). Así vemos la escena central engastada entre las dos acciones pares del acto. Hay que reconocer además otra simetría, otra acción sin duda alguna deliberadamente introducida en la trama para reforzar su estructura simétrica. Esta es la salida de Teseo del laberinto con que empieza el acto, acción que se refleja en la de esconderse allí al terminar el acto. El laberinto es, pues, omnipresente tanto en la actualidad como en sentido figurado.

Notamos, y se ve claramente en el esquema adjunto, la simetría de las acciones del primer y del tercer actos. La acción inicial de la obra (2) que se nota con la llegada de Teseo a la corte de Minos y el sacrificio allí mandado. El clímax emocional (2') seguramente se encuentra en la sentencia de muerte, para todos, declarada por el agraviado rey Minos, casi en el mismo momento cuando los soldados atenienses llegan para vengarse de la supuesta muerte del príncipe Teseo. La segunda acción del primer acto (3) tiene que ver con el enamoramiento de Fedra y de Ariadna aunque ésta antes había querido a Baco. Esta acción se refleja (3') en la intentada pero frustrada fuga de los amantes. La última acción del primer acto (4) es aquella en que Baco y Lidoro, cada uno celoso de los supuestos favores recibidos por el otro, se lidian. El Rey llega a la escena poniendo fin al duelo. El tercer acto empieza (4') con esta misma acción y otra vez el Rey interviene, pidiendo la ayuda de Baco en la inevitable guerra contra los atenienses.

Aunque, al presentarla aquí, la estructura de la comedia parece más sencilla que la de *Los empeños*, no lo es. Sólo parece serlo por la agrupación que hacemos de las acciones menores y los sucesos colorantes, y porque eliminamos casi toda mención del siempre presente espejismo. Pintamos, a grandes brochazos, intrigas imposibles de esquematizar con más precisión. Sin embargo, el conjunto que

presentamos nos parece verídico y fiel a la sencillez y simetría que sirve de base al original.

En conclusión, creemos que Sor Juana sabía lo que hacía al construir sus comedias de esta manera. Tales estructuras no ocurren "por casualidad" como dice *El burro flautista*. Ella sabía emplear los recursos a su alcance (el baile, la música y el verso) para intensificar el efecto total de su obra, su unidad artística y temática; e insistimos en que hemos mostrado que la comedia barroca, cuya superficie viene recargada de imágenes, acciones suplementarias y múltiples figuras reforzantes, sólo podía mantenerse y tener éxito como obra artística literaria porque la estructura básica que la apoya es simétrica, sencilla y, por lo tanto, fuerte.

ESQUEMA DE AMOR ES MAS LABERINTO

Acto Primero

1. Esperan la llegada de Teseo. Ariadna ama a Baco. Fedra rechaza el amor de Lidoro. (Exposición)
2. Teseo llega. Minos ordena el sacrificio.
3. Fedra primero y luego Ariadna habla con Teseo. Desean ayudarle.
4. Engañados Lidoro y Baco, se riñen. Minos interviene.

Acto Segundo

Teseo sale del laberinto.

- A. Ariadna y Fedra le mandan señas a Teseo a fin de reconocerle en el sarao.
- X. Escena lírica (Canción, baile y glosa) (Clímax dramático)
- A' Citas. Ariadna y Fedra se encuentran con Teseo, Baco y luego Lidoro. Teseo se esconde en el laberinto.

Acto Tercero

- 4' Desafío de Baco y Lidoro, interrumpido por Minos. Lidoro es matado por Teseo.

- 3' Fedra se fuga con Teseo. Ariadna huye con Baco (creyendo que es Teseo).
- 2' Minos ordena pena de muerte para todos. Llegan las tropas atenienses. (Clímax emocional)
- 1' Todos se casan. (Desenlace)

CARACOL DE PLATA

Por Luis RUBLUO

DEL aposento en donde vive el poeta del Mar, he venido hacia este arrecife. Impresionante, es al mismo tiempo, hermoso. La fuerza de las olas contra los peñascos, contra las rocas, continúa la imagen concisa del mapa magnífico por donde deambulo.

En un cómodo banco entre estos peñascos estoy de nueva cuenta frente al Mar. Tengo conmigo a guisa de equipaje, un caracol. El caracol es una habitación desierta, en donde a bien seguro debió vivir cierto molusco del mundo marítimo. Ahora lo tomo y acerco a mi oído: reproduce el eco con todos los matices de la voz y ritmo producido por el Mar y el viento; y si lo llevo a mis labios, también puedo imitar las canciones de arrullo y los estruendos sonoros. Este caracol con la forma de una azucena, tiene la tesitura de una flor y el color preciso de las rosas; fuerte sin embargo, resiste cualquier manipulación. Alguna semejanza le hallo con las campanillas de plata, sólidas y armónicas.

El caracol, azucena del mar me trae los sonidos.

Escucho la música: otra perfecta armonía. Es Vivaldi, es Haendel, es Wagner, es Debussy; es asimismo todo el Mar en cada ritmo y en cada acento diferente.

La tempestad del Mar, por ejemplo; escucho, al tiempo que miro los oleajes estrepitosos, los que acaban en el arrecife. El espíritu del Mar en el espíritu de otro hombre, como aquel poeta, como aquel profeta. Vivaldi guarda dentro de este caracol la armonía y la escucho.

Es una poesía tersa y dulce. ¡Qué manera de vertir una tempestad! —la cual no deja de imponerse—. Oigo una flauta, como el canto de un ave, pero sólo es una vocalización del propio Mar; después varios trinos más. En segundo plano del espacio musical, el viento aparece en la interpretación como de violines. Luego la orquesta completa, integrada por las criaturas de este paisaje, tan extraño y tan profundo en todo.

Vivaldi describe, dibuja con cuidado, con cariño.

No es desde luego la iracundia marítima; sólo la energía. Viene la tempestad como por el sonido del viento incorporado en el oboe y la flauta solista imprime la majestad, bajo una influencia mística, definitivamente mística como el susurro poderoso de un arcángel.

Sin majestad no habría Mar. *Allegro, largo y presto*, movimientos que ondulan; ritmos transmitidos por el carácter completo. En un instante la flauta solista —ángel solista—, esa voz particular, prepara el ánimo, y veo así una ola crecer como una montaña, puedo adivinar el fuerte golpe al caer y desbaratarse, a la vez que adivino producirá el más violento sonido; y una lluvia copiosa; y truenos, y relámpagos y más olas y olas de la estatura de montañas mayores, todavía más grandes; olas gigantescas como para intimidar, como para arrodillar el espíritu humano, con toda la fuerza de una acción de gracias por la bendición del Mar y de su dinamismo espectacular y grandioso; solemne siempre y solemne para siempre.

De pronto parece nueva calma; pero no: otra vez. Sí, otra vez ahí están nuevas olas, constantes. Arruyan primero, aúllan después, gritan, braman. Nueva violencia en esta tempestad.

En un momento la conciencia da paso a la zozobra, a la angustia. Son la zozobra y la angustia normales experiencias. En este instante pueden crecer como fantasmas verdaderamente nocturnos; pero constituyen la medida de la grandeza humana. Sin la zozobra ni la angustia, sería imposible captar la estatura de la vitalidad que las destruye. Vivaldi transmite los sonidos del Mar; los diferentes estados de su ánimo. El Mar se enoja o se dulcifica. El Mar a veces cobra en cada ola gigante un brazo o una garra; asimismo también puede ser mano acariciadora. Estas sensaciones las atrapé en la música Antonio Vivaldi, poeta como el poeta del mar. Sólo que él se quedó en los bosques junto con las aves canoras y éstas no lo dejaron jamás, ni siquiera ahora cuando lo encuentro orante frente a las tempestades, y contribuyeron para reproducir voces y ecos conservados en el caracol marítimo que yo escucho agradecido, en la repetición inteligente de temas; por uno u otro instrumento; por uno u otro "espacio-tiempo"; por uno u otro acorde. Es fiel y es suprema la hermosura de esta descripción.

En mi excursión buscaré hablar con quien tiene las melodías del Mar. Vivaldi es un místico profundo; ora en su música; puedo decir que habla con el Creador del Mar y con su Creador. A El va su zozobra y su angustia, a El también va su sentimiento de felicidad y de alegría.

Yo quiero sin embargo hablar de estas hermosas experiencias. Vivaldi no puede ser interrumpido; por lo menos en el Mar. Sobrecoje su instrumentación. Yo puedo orar, por ejemplo y lo hago aun con todo mi fervor. . . Oro, ahora cuando precisamente escucho el canto de Vivaldi que transmite al Mar con toda su tempestad; pero asimismo con la fuerza más grande de la ascética.

Sigo mi excursión por los estados espirituales de tan excelsa criatura.

Los restos de aquel buque fantasma captado por la increíble emoción de Richard Wagner, aparece ante mí para la contemplación. En mi caracol los sonidos vuelven como los sintió este genio, en mí mismo, majestuoso.

Resto de una historia.

Como si de pronto mi sensibilidad se estremeciera ante los maderos podridos de ese buque, el cual asoma sus restos. Pero esta es una clara imaginación mía; la realidad viene al maravilloso caracol; porque así es, una realidad como la cristalina agua del Mar al llegar en un recodo del arrecife; como una muralla, agreste isla, vista en un lienzo del Bosco.

Aquí estoy. Es verdad esta montaña de rocas contra de la cual chocan los oleajes.

De pronto escucho una voz; me dice:

—También los residuos de ese buque son ciertos. Puedes escuchar todavía con fidelidad absoluta cada uno de los sonidos, los que juntos acabaron por demoler el estado nervioso de tantos hombres, rudos muchos de ellos y aparentemente indolentes.

Moví la cabeza hacia la izquierda y quien me hablaba así era el señor Wagner.

—¡Cómo!, ¿usted aquí? —pregunté un tanto con asombro, porque hasta cierto punto me creí perturbado; mal hecho de mi parte, porque si en semejante excursión he abierto yo mismo los poros todos del espíritu del Mar y del mío, ¿cómo he perdido esta importantísima noción? Es claro que al haber recordado a través de mi caracol este buque fantasma, mismo que veo con tanto escozor; pues permanece aquí quien dio el más claro testimonio de un momento terrible en la ira del Mar.

El señor Wagner tiene los ojos azules como el mismo Mar; su cabello, mejor dicho, su melena; su barba, su bigote, sus cejas, todo pelambre facial es rubio rojizo, como los helechos enracimados junto a rocas profundas de este maravilloso universo-mundo.

Al tiempo cuando hice mi aturdida pregunta, él me miró suave, casi con ternura, como si se tratara de un viejo Lobo quien ahí tenía experiencias mayores y ningún secreto; ante quien sin embargo presentaba el aspecto de sorprendido por las novedades acumuladas.

—Claro, yo aquí. Cuantos hemos tenido en la existencia una relación fuerte con este reino, jamás podemos retirarnos de él. Es parte de nuestra misma existencia ya para siempre. Escucharás la música que salió de mi alma, engendrada por la inspiración del Mar. Entonces comprenderás si esa experiencia es auténtica y honda; o simple e imaginada.

—Señor Wagner —afirmé pronto—, no puedo creer en la falta de sinceridad en los artistas auténticos. Aun la imaginación, aun lo

ficticio, al parecer en la creación nacida del espíritu, tienen siempre una base sólida, la de la misma experiencia y la del profundo sentimiento, la viva y siempre viva emoción. Cuando un artista aparenta una experiencia, deja implícita sin embargo la base de la verdadera razón que tuvo para así mostrarla y aún alcanza dentro de sus circunstancias, para dejar la huella de la experiencia vivida, la intuición, no menos cierta, inadvertida por los demás hombres y mujeres. Lo conozco a usted, ¡es claro que lo conozco!

Wagner entonces, quien tanto escribió y compuso tanto, quien casi lleva el signo acuático por casi toda su labor de hombre artista e intelectual, al parecer no cambió nada en su semblante y me señaló el mástil sobresaliente por encima de los pedazos de madera y metales achatarrados de aquel buque enclavado junto a la otra parte del arrecife.

—Mira ahí —me dijo—.

Miré.

—Entonces había tempestad no sólo en el Mar, también en mi vida. Tenía hambre y ninguno de los míos podía afirmar seguridad al custodiarse en mí. La noche cuando ese barco fue destruido y murieron tantas gentes, quienes por verdaderos milagros presentados por una forma o por la otra, fuimos a dar a un abrigo como naufragos. ¡Qué noche, Dios mío! Qué noche... Pero el Mar...

—El Mar, ¿no siempre es amigo?, interrumpí.

—El Mar siempre es amigo, ya lo creo; pero digo: el Mar seguramente quiso ofrecer una tempestad así para transmitir como eco inmarcesible dentro de mi propia conciencia y luego convertida en notas, esa noche fiera y angustiosa.

—¿Instinto asesino?

—A veces necedad o terquedad de los hombres; a veces cruel ignorancia. A medida que el hombre aprendió la lección disminuyeron ostensiblemente los naufragios. Las tempestades siguen, porque nadie puede aplacar una fuerza tan decisiva como la del Mar.

Tiene razón señor Wagner. La naturaleza opera según las leyes que sustenta. Tampoco los hombres podemos dejar de contenernos aún en instintos asesinos y crueles, voluntarios o involuntarios sentimientos.

—¿Tienes listo tu caracol, verdad? Pues escúchalo, a mí me basta con cerrar fuertemente los ojos, porque otra vez puede repetirse aquel escenario siniestro.

—Señor Wagner, señor Wagner, no se molestará usted, ¿verdad?

—¡Bah! Puede uno escuchar mil veces una canción o un poema en donde se narran acontecimientos tristes; pero esos acontecimientos forman parte de una herencia grandiosa, en la cual lo mismo tenemos los momentos felices. Toma, por favor tu caracol.

Entonces lo tomé. ¡Qué momentos, Dios eterno! Aquí no hay una oración como la del místico Vivaldi. Aquí el Mar se volvió un monstruo más grande como si fuera el universo total y aún las peñas en las cuales me encontraba, quisieron desvanecerse.

El Buque cobró vida. Lo vi entero, hermoso, arrogante, aristócrata; pero el viento también se presentó airado, terriblemente airado como para azotar despiadadamente cuanto a su soplo encontrara. Las aguas del Mar sin embargo, apenas si se advertían un poco más encrespadas de lo normal; pero pronto, de repente crecieron sin ningún otro preámbulo y comenzaron una obra increíble a la par que el soplo fiero del aire. La embarcación se tambaleó: dramáticamente osciló y, fue subiendo y bajando, así como todo se movía sin haber el más mínimo lugar para una seguridad. Era perceptible aún sin observar, a las gentes que iban en el barco, quienes seguramente gritaron hasta la demencia. El silbido del viento era cada vez más pavoroso; los oleajes crecieron como enormes volcanes nevados, pero hechos de agua y no de fuego; también azules y con las cúspides blanquísimas; pero estos volcanes de agua se desbarataban inmediatamente como alcanzaban su mayor longitud; al momento cuando otros se elevaban aún a mayor altura. La embarcación ni siquiera se advertía por momentos y en todos los instantes iba hasta otro lugar diferente de donde lo había visto la última vez. Todo, claro, en segundos; y no más de en unos cuantos minutos, si hubiese tenido un cronómetro. Agua también vino de arriba; lluvia tormentosa. La noche toda era ruido estremecedor: el cielo, el Mar, el viento, la atmósfera, lo representativo de la tierra, ahí, ya en los peñascos o en cualquier otro objeto; el mismo barco y los hombres que iban dentro, todo, todo, todo, era ruido.

De repente acabó ese estruendo, el cual puede calificarse de infernal y las olas comenzaron a declinar. No hubo viento ya; la lluvia se hizo mínima, los peñascos pudieron otra vez contemplarse; pero el flamante buque de hacía un tiempo, no existía ya. Flotaban por aquí y por allá, y más allá; restos informes, objetos que no era posible identificarlos a la simple vista: a lo lejos creí ver indicios de vida humana por sobre las aguas del Mar. Seguramente los naufragos. . .

—¡Ahí iba yo mismo!, —me dijo Wagner—. Conocí entonces la grandeza de este mundo y del universo. A ese universo precisamente dediqué toda mi labor. Las fuerzas de la naturaleza: Mar, viento, bosques, flores, hombres, todos viven en la armonía de mi sentimiento musical, dentro de una descripción que está lejos de ser un simple sueño. Es la realidad palpitante; juzga tú mismo ahora.

—Juzgo que así es señor Wagner. Es más, no sé ahora si la majestad del Mar es mayor o es menor a la majestad de su música;

ésta que escuché ahora en mi caracol y me hizo la presencia de escena tan contundente y terrible.

—La majestad del Mar sí está a la altura de la majestad de la música.

Con estas únicas palabras terminó el diálogo con el señor Wagner, porque desapareció del mismo modo como creo estuvo junto a mí durante esta ocasión.

Mi espíritu quedó conmovido. Permanecí quieto, como para reposar de la inquietud y violencia en la cual había estado poco antes. Mi caracol preciado, conmigo. La inmensidad rodeaba mi islote: inmensidad clara y azul, exactamente como han escrito los poetas, cuando se refieren al perdido horizonte entre agua y cielo; entre agua, cielo e infinito.

QUISE reincorporarme para bajar. El agua quieta, verdaderamente apacible; no como espejo —esto no puede ser nunca el Mar—; pero sí juguetón, por cuanto pequeñas manecitas simuladas por las olas breves que golpeteaban acariciantes las arenas y piedrecillas de una parte contraria, adonde azotaban las olas salinas del cayo o isleta peñascosa. Hacia allá iba para zambullirme nuevamente y llegar a una orilla, a una playa y gozar también de esa línea límite con la tierra, cálida y deliciosa, poblada de cangrejos, de tortugas diminutas; adonde llegan también otros habitantes marítimos; cuando escuché nueva voz. Ya sin asombro quise saber quién llamó mi atención: era un joven excelentemente bien vestido. Pareció salir como de aquellas estampas de revistas, las primeras publicadas durante el siglo XIX, románticas; cuando el *dandysmo* imperó con un señorío todavía no superado ahora. ¡Estos retratos como los de Lord Byron, Disraeli, Dumas y Liszt!

Venía este joven caballero con impecable levitón azul, chaleco de lujosísimo brocado, pechera de lechuguina ondulada y con encajes como las espumas del Mar; corbata de terciopelo, pantalón amarillo, pero muy discreto. Todo atento, era cortés y de vivos ademanes. Lucía una encrespada melena, ralo el bigote y la barba escasa, hacían un marco al rostro vivo y jovial.

—Algo nos ha traído aquí —me dijo comunicativo—. Desde luego lo digo por usted y por mí.

—¿Quién es usted? —pregunté ya sin la intención de ausentarme de este sitio.

—No importa precisamente cómo me llamo, en este momento. Lo interesante es que podemos conversar.

—Si usted lo dice, alguna razón debe haber muy poderosa. ¿Sabe entonces la razón de mi excursión por el Mar?

—Por eso he venido ahora querido amigo. Si habla de razones, la mía es singular.

—Le agradezco señor, su predisposición; la seguridad como me afirma su presencia y sobre todo ésta, son gestos de incalculable valor. ¿Qué me puede usted decir?

—Desde luego me apresuro a darle algo así como la bienvenida al mundo de los sentidos del Mar. ¡No, no vaya a pensar que se trata de alguna sociedad, instituto o academia como las que proliferan en muchos países! Nada de eso. En este mundo de agua y de sal se hallan sólo los espíritus atraídos por cualquiera de los encantos que ejerce la fuerza natural a través precisamente de los sentidos. El Mar, entonces ha reunido a un grupo selecto de hombres y mujeres, quienes como seres pensantes y sensibles acuden al canto o al clamor de su inmensidad; así, de la manera más natural. Su intención es bastante para quedarse entre nosotros para siempre.

—¿Y a quiénes alude usted, señor mío?

—Los artistas, los científicos, los pensadores, los moradores en relación a este anchuroso mundo marítimo; es suficientemente claro. Los marineros y los pescadores; los hombres que rastrean para el conocimiento humano, con sus técnicas y planes científicos, cuanto acontece en el interior y en el exterior del Mar; y, desde luego, quienes hemos hecho de sus voces y de sus cantos, la inspiración de nuestras obras. Estos señores constituyen el "nosotros", al cual me referí.

El hombre recién llegado se sentó frente a mí. Los ojos ensoñadores propios de los artistas románticos, miraron hacia el paisaje y como absorbiéndolo todo en su mente, exclamó entre un sentimiento de añoranza o un simple recuerdo:

—¡Ah, cuánta belleza y cómo se prodiga este encanto en el alma!

—Estoy enteramente de acuerdo con lo que dice, bien puedo afirmar lo mismo. Pero, me contará usted alguna experiencia y, todavía más, me dirá quién es usted, ¿verdad? Téngame como su amigo, se lo ruego.

—Me llamo Aquiles; también me llamo Claudio, dos nombres históricos y altamente literarios; mi patronímico es Debussy, ¿algo le dice este nombre?

—¡Debí suponerlo! —dije, como sorprendido una vez más en mi viaje. Si es la vida encarnación de toda una época... Es más, sé perfectamente adónde va, si iniciara pronto su narración. ¡Cuánto gusto!

—Pues bien, ya lo sabe —contestó sonriente—, creo haber expresado con ecuanimidad, con precisión, el encanto sonoro del Mar; las contradicciones de su propia naturaleza: la dulzura de su calma y de su vivo colorido; lo enhiesto de su fabril carácter en las tur-

bulencias; la generosidad de cuanto da a los demás seres vivientes: casa, alimento, belleza y hasta lujos; la violencia al parecer ineluctablemente en los momentos de su furia. Es decir, lo bueno y lo malo, si hay algo de malo en su realidad; pero todo con una base de realidad que por su autenticidad, pueda impresionar verdaderamente a todos cuantos escuchen. . .

Aquí le interrumpí.

— . . . cuantos escuchen su sinfonía *La Mer*, ¿no es así?

— ¡Es claro, es claro!

— Las bellas artes siempre se enlazan — continuó Debussy —; se unen de modo extraordinario. Así comencé, no por la música precisamente, sino por la pintura. Mi música tiene una base pictórica. Comencé bajo el influjo de una idea colosal: obtener de la misma naturaleza, la misma del ser humano y la de cuanto lo rodea, los elementos para conseguir, reproducir la misma vida, no para imitarla como tantas veces se ha querido hacer. Conocí a un joven pintor: Eduardo Manet quien con los colores de su uso para esa expugnación, verdaderamente conquistó a todo mundo en su tiempo. El bosque, las flores, los animales, la vida diaria en el campo, en las ciudades, todo cobró un aliento pictórico tan profundo y penetrante, hasta conseguir irremediablemente lo que llamamos — y así pasó a la historia, con ese nombre —, el de *Impresionismo*. Los novelistas y los poetas hicieron eco. Yo propuse a la música para la consecución de los mismos efectos naturales.

— Perdone otra interrupción señor Debussy; en el *Impresionismo* he observado no pocas ocasiones las muestras de ese sentimiento universalizado y extendido durante el final del siglo XIX, y pienso en el éxito al cual llegaron con toda honradez. Parece como si el género humano todo, se vio retratado con verdadero realismo en la pintura, en la música y en las letras de ese tiempo, al grado de pensarse que nunca las flores se vieron mejor como flores, ni la transparencia del agua fue más cristalina.

— Ya advertirá entonces, repuso Debussy, la poderosa razón por la cual estoy ahora junto a usted, al saber que posee un caracol y se encuentra frente al Mar. Quise yo seleccionar por mis sentidos, los temas de mis composiciones. Aún los fantásticos tuvieron la vida que el espíritu creativo del hombre les dio originalmente; con mayor razón las criaturas quienes conviven verdaderamente con nosotros, como el Mar. Por eso lo elegí; ¿qué mejor oportunidad para pintar con notas, un ser con vitalidad única? Tal vez la cúspide de mi ideal *impresionista* está en mi Mar, en *La Mer*.

— ¿Su *Preludio a la siesta de un Fauno*?

— No viene al caso. Dedicué igual esfuerzo desde luego, con mayor delicadeza aún, porque así me pareció **más** justo imaginar un

cuadro enriquecido de suavidad. Pero el Mar, ¡el Mar es otra cosa! Por eso he dicho a usted cómo hay un sentido ecuaníme, justo en mi intención de hacer preciso el retrato musical. ¿No quiere usted tomar su caracol con sonidos de plata y escuchar? Hay también ahí un eco fidedigno, como entre lo más logrado en la armonía del Mar.

En este momento tomé mi objeto tanpreciado, lo llevé a mi oído y escuché.

Comienza por presentar un panorama muy completo: el Mar ante los ojos, ancho, infinito, con alguna isla no distante y una flora exuberante a la orilla de las porciones terrestres. Las aves raras algunas revolotean plácidas por encima de las ondas interminables, pero suaves. Las olas en la orilla, aún no terminan las que llegan a la playa para terminar su misión, cuando otras ya están de nueva cuenta para morir también. Llegan unas plácidamente a su final; otras con mayor fuerza; éstas alcanzan apenas una altura; pero estas otras son más grandes que el cuerpo de un hombre normal.

Cambia el paisaje: ahora estamos como dentro de una embarcación en altamar. No hay ya islas, ni vegetación. Sólo gaviotas y muchas especies de aves pasean presurosas y circulares por el cielo tan infinito como las aguas por donde vamos en camino. Las nubes del cielo son equivalencia al espumar de las olas. La luz es intensa: el sol es del mediodía y los ojos dominan todo lo visible.

Cambia nuevamente todo.

Ahora es un Mar encrespado, violento, ciertamente; pero nunca alarmante; sólo majestuoso y se mira una alta montaña cerca. Ya el sol se ha ido casi; ya una dorada puesta y las siluetas agrestes se dibujan: la de la montaña y la de las olas mismas. Parece como si nos acercáramos a la orilla, ahí en la playa junto a la montaña. Vuelve una calma y parece casi un espejo luminoso; sin embargo los oleajes jamás pierden su ímpetu. Hay garzas y pelicanos; muchas clases de rajarracos revolotean entre Mar y montaña. El sol casi no está ya; pero aún tenemos una luz de él y los colores negro y naranja son los señores de una situación, como para acentuar la impresión dominante de esta anchurosa e intranquila vocación del ir y regresar del agua.

La música y el Mar. La música del Mar ha enriquecido mi visión de este reino. Lo digo en voz alta al separar de mí el transmisor, el caracol de plata; la antigua pequeña casa de uno de estos extraños moradores marítimos. Al levantarme, el señor Debussy se va, agita su mano derecha hacia lo alto, en señal de despedida; dobla la cúspide de las peñas elevadas y se retira por la parte posterior; desaparece.

He quedado nuevamente solo. Al hacer el intento de bajar para penetrar una vez más hacia las deliciosas y tibias, frescas también,

aguas, y alejarme, siento una encantadora familiaridad. Esto quiere decir que soy súbdito del reyno o parte de él. A mi paso tantos pecillos transitan. Como voy casi superficialmente no encuentro más allá de vegetación musgosa. Y nado y nado presuroso hasta alcanzar una orilla que intuyo cerca. Al sacar mi cabeza contemplo así una línea casi inmaculadamente blanca; debe ser arena, me digo; y es arena, la de una playa, tal vez en una isla, en una bahía o simplemente en cualquier litoral. Los tiempos se suceden inesperadamente; los espacios, igual, con la sola condición —esto bien lo he contemplado—, de estar en el reyno del Mar.

Y parece que alcanzo la orilla. Siento aún más: las olas son mayormente perceptibles a mi cuerpo; como si no fuera necesario hacer esfuerzos, las mismas olas, grandes, medianas, pequeñas, me transportan tranquilamente y me dejan en esta orilla.

LA TEMÁTICA Y EL ASPECTO SOCIAL EN CIEN AÑOS DE SOLEDAD DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Por *Mameel Antonio ARANGO L.**

LA temática de Gabriel García Márquez es una de las más discutidas en la actualidad en Hispanoamérica, España y en otros continentes que fijan los ojos hacia Latinoamérica. Su primera novela *La Hojarasca*, publicada en 1955 señala un nuevo tipo de novela en cuanto técnica, completamente distinta como se venía escribiendo en Colombia. Aparece por vez primera su famoso *Macondo*, caluroso, monótono, lleno de costumbres feudales mostrándonos un ambiente realista casi palpable de los pueblos del litoral norte colombiano. En *La Hojarasca*, García Márquez se siente preocupado por el tiempo, obsesión que ya se había reflejado en Proust, Virginia Woolf y Joyce. Además el autor ha aplicado con exactitud los conocimientos adquiridos en el estudio del hombre, en las descripciones de las sociedades y en general, en el proceso del convivir, como esperanza de vida y muerte. En esta novela García Márquez se ubica en la línea de Macondo. Macondo será un lugar geográfico imaginario universal sobre cuyo destino caerán terribles profecías, una de las principales será la muerte. A esta primera novela le sigue el *Coronel no tiene quién le escriba*, relato situado también en su pueblo imaginario de Macondo donde el realismo social de la primera novela en ésta se hace más patético que llega a la frontera de lo dramático. La soledad se concentra en un solo protagonista, el viejo coronel, que espera cada mañana la carta de la pensión que jamás llegará. *La Mala Hora* continúa el mundo novelesco de *El Coronel no tiene quién le escriba*. El protagonista principal de *La Mala Hora* es, en efecto, toda la población, mostrándonos así como García Márquez desea representar toda una realidad al colocar a la colectividad como protagonista. Es una manifestación del alma colectiva, ya que "es todo el pueblo y no es nadie". *La Mala Hora* es la antepenúltima novela antes de *Cien años de soledad* aparecida en 1962, y ganadora del Premio Esso (1961) en Colombia. Esta

* Laurentian University, Ontario, Canadá.

novela a diferencia de las otras anteriores "trata un problema palpante y actual en la situación nacional: la violencia política. Algún crítico ha opinado que éste es el mayor defecto de la obra, al vincularse demasiado estrechamente a una realidad candente. Sin embargo no puede negarse que uno de los mejores aciertos de esta obra es la creación de un tenso clima de suspicacias, de simulaciones y de tácita opresión, en el que palpitan, como bestias invisibles pero al acecho, la violencia y el crimen".

"Esta sublimación de la energía política estrangulada y de la energía moral aplastada se alimenta del folklore colectivo, se nutre de lo que todos saben y nadie dice públicamente, objetivando el mundo íntimo de cada uno, ese mundo onírico en que cada cual vive su temor y su rencor personal. La función del lenguaje, del pasquín, es convertir esos pensamientos en acciones, lograr un choque entre lo que se piensa y lo que se hace, confrontar el mundo privado con el mundo de los demás. La clandestinidad del pasquín es la clandestinidad del corazón de cada habitante, pero es el producto de todos los pensamientos, porque se ha exteriorizado en algo colectivo, algo más que la acción individual de los coroneles en las novelas anteriores. Esa influencia del mundo secreto de cada habitante, la capacidad de las palabras para ser más reales que el papel en que están impresas o que la muralla en que están clavadas, aniquilando a una tiranía desde la subversión lingüística, es similar a la facultad que encontramos después en *Cien años de soledad*, donde lo ficticio es imitado por la realidad, donde la imaginación se hace el fundamento de todo contacto con la esencia mítica del hombre".¹

Para Ernesto Volkyng, García Márquez no sólo continúa la tradición novelística del paisaje americano, en la que el ser humano aparece apocado y a lo sumo rebelde derrotado por las cosas, "sino que recurriendo a nuevos medios de expresión, incluso le lleva al apogeo en su modo de evocar la presencia física y feroz agresividad del calor más por alucinantes y corpóreamente tangibles que se nos hagan las influencias climáticas en el relato, asistimos, al mismo tiempo, a un proceso de desencantamiento consciente del trópico. Ya no es la selva sumida en su misterio claroscuro, es una miseria de nombre Macondo, la que constituye el marco de sus cuentos y, con su alcaldía, su iglesia parroquial, el altoparlante instalado en la torre del templo, un salón de billares, una pista de baile y una aglomeración del tejados de zinc no se distinguen en absoluto de otros Macondos igualmente abandonados, fastidiosos y deprimentes de la zona Tórrida. Para García Márquez, la individualidad es lo que

¹ Ariel Dorfman, *La muerte como acto imaginativo en Cien años de soledad*. En la novela actual hispanoamericana. Las Américas. N. York, 1971, p. 204.

por ella se entiende, partiendo de la acepción del término el hombre tal cual, algo indiviso e irreductible, una totalidad, quizá modesta, pero no por eso menos invulnerable, y el hombre que en medio del ajeteo de la vida cotidiana, de las multitudes aglomeradas en la plaza de mercado, de familia e insípida palabrería de comadres y compadres de golpe descubre que está solo, solo con su destino, su infortunio y su muerte".²

Cien años de soledad (1967)

HACÍA más de cuarenta años, desde la publicación de *La vorágine*, que en Colombia no se escribía una novela de la calidad de *Cien años de soledad* que pudiera catalogarse como obra señera en su género. Esta novela en el fondo es una síntesis de un trozo de la historia nacional y no sólo nacional sino hispanoamericana, narrada con un máximo de interés e imaginación.

Los cien años de soledad de Macondo, que es la aldea misteriosa donde se desarrolla la temática, ocurre en un ambiente propicio para conducirnos por una deliciosa sensación, al discurrir sobre la lectura de tan portentosa obra, que muchas veces compartimos la vida de aquella gente en medio de aquel río transparente, entre la selva, la ciénaga y la manigua.

"Como en los territorios encantados donde cabalaron el Amadis y el Tirant, en Macondo han volado en pedazos las fronteras que separan la realidad y la irrealidad. Todo puede ocurrir aquí: la desmesura es la norma, la maravilla alimenta la vida y es tan veraz como la guerra y el hambre. Hay alfombras voladoras que pasean a los niños de Macondo sobre los techos de la ciudad; una peste de insomnio y de olvido; un gitano que muere y vuelve a la vida "porque no puede soportar la soledad", un cura que levita después de tomar una taza de chocolate y una mujer que asciende al cielo en cuerpo y alma, escoltada por sábanas de bramante; un hombre que se desplaza por la vida con una aureola de mariposas amarillas, y un héroe inspirado en los cruzados caballeros que promueve treinta y dos guerras y las pierde todas".³

"La riqueza del lenguaje es portentosa y se sale de los lindes de nuestro corto vocabulario provincial. Muchas expresiones, palabras y presencias verbales son desconocidas por el lector común y

² Ricardo Cano Gaviria, *Magazine Dominical del Espectador*. Bogotá, 1966.

³ Mario Vargas Llosa, *García Márquez de Avacata a Macondo*. La novela hispanoamericana actual. Las Américas Publishing Co. N. York, 1971, pp. 173-174.

aún preparado. El tono, de indiscutible raíz colombiana y de humilde origen parroquial y local, se acrecienta y se agiganta ante las creaciones imaginarias tomadas seguramente de hondas raíces populares y matizados de leyendas y sugerencias que le restan monotonía y vulgaridad a cada episodio y que elevan a los héroes y figuras principales como secundarios a la fantasía del mito".

Los personajes en esta novela y demás elementos son manejados por el autor con asombrosa maestría pues aun en los hechos más inverosímiles los hace aparecer ante el lector no solamente como verdaderos sino totalmente indispensables dentro del desarrollo de los acontecimientos. Así, la ascensión de Remedios en cuerpo y alma no es algo asombroso, es más bien la consecuencia lógica ante la imposibilidad de encontrar, Remedios la bella, un lugar en la tierra. Es por eso que ni los Buendía ni el lector se asombran de tal acontecimiento. Tampoco la llovizna de flores amarillas, el día de la muerte de José Arcadio Buendía, es algo de la cual el lector se detiene a preguntar la matanza de las bananeras, borrar sus recuerdos y tomar venganza con la indiferencia con que los suyos reciben su muerte. La lluvia pernicioso durante cuatro años once meses y dos días que se cernió sobre Macondo, parece que hubiera sido el agua apenas indispensable para lavar la sangre derramada en la matanza de las bananeras, borrar sus recuerdos y tomar venganza con los extranjeros ante la indiferencia del pueblo y del gobierno. Luego de cumplida su labor en el transcurso del tiempo, las aguas se retiran permitiendo la resurrección del Macondo anterior de la United Fruit Company, en el cual ya nunca podrá volver a haber pájaros, ese elemento tan usado y tan simbólico en la obra de García Márquez. Esta lluvia, a pesar de su prolongación no es un hecho común que parezca insólito para el lector.

"Por eso, uno de los episodios más terribles y deslumbrantes del libro es esa matanza en la plaza de Macondo, esos tres mil muertos inocentes que luego son cargados en un tren y arrojados al mar, muertos que siguen acechando la vigilia y los sueños de José Arcadio Segundo, el mismo que habrá de encerrarse un día en el cuarto de Melquiades para no salir más, el que enseñará a leer al bastardo Aureliano, el que descubre también el santuario, el lugar en que el tiempo ha quedado detenido".⁴

García Márquez funde lo real con la ficción a fin de que perdure lo más posible. La realidad está en la conciencia de la humanidad, de ahí que el autor a base de diálogos se centre en el genoci-

⁴ E. Rodríguez Monegal, *Novedad y anacronismo de cien años de soledad*. Revista nacional de Cultura y Bellas Artes. Caracas, Venezuela, junio-agosto, septiembre, 1967, p. 88.

dio de las bananeras para que la impunidad no desaparezca al correr del tiempo.

José Arcadio Segundo sostiene en sus conversaciones que fueron doscientos vagones los que transportaron a los muertos para ser arrojados al mar. Empero la voz narrativa que representa las informaciones oficiales y los intereses de la empresa aseguran que no hubo masacre, ni aún compañía bananera. Es posible que posteriormente afirmen que Macondo es inexistente. Pero no olvidemos que aun los doscientos vagones de que nos habla José Arcadio Segundo es una cifra ínfima para colocar todos los trabajadores asesinados en Macondo.

"José Arcadio Segundo no habló mientras no terminó de tomar el café.

—Debían ser como tres mil —murmuró.

—¿Qué?

—Los muertos —aclaró él—. Debían ser todos los que estaban en la estación.

La mujer lo midió con una mirada de lástima. "Aquí no ha habido muertos", dijo. "Desde los tiempos de su tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo". En tres cocinas donde se detuvo José Arcadio Segundo antes de llegar a la casa le dijeron lo mismo: "No hubo muertos". Pasó por la plazoleta de la estación, y vio las masas de fritangas amontonadas una encima de otra, y tampoco allí encontró rastro alguno de la masacre. Las calles estaban desiertas bajo la lluvia tenaz y las casas cerradas, sin vestigios de vida interior".⁵

José Arcadio Segundo sigue el monólogo en medio de la soledad de Macondo: "—Eran más de tres mil —fue todo cuanto dijo José Arcadio Segundo—. Ahora estoy seguro que eran todos los que estaban en la estación" (p. 266). Por tal razón en Macondo llovió cuatro años, once meses y dos días, a fin de que el agua limpiara la sangre de las víctimas. Vemos entonces el contraste entre la realidad y lo que dicen los comprometidos en el crimen que a su vez provoca un tinte de comicidad. García Márquez intuye a través de la imaginación el poder que representaba en Macondo la compañía bananera. Cuando las parientes iban a preguntar por sus parientes a los Comandos militares los militares los negaban. "Seguro que fue un sueño", insistían los oficiales. "En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz". Así consumaron el exterminio de los jefes sindicales". (p. 263)

⁵ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*. Editorial Suramericana. Buenos Aires, Novena Edición, 1968, p. 261. Todas las citas posteriores serán tomadas de esta edición.

La alienación como aspecto social

ALGO importante en la novela, es el querer mostrar el autor la alienación que los políticos colombianos han llevado al campesino embrutecido y nos muestra objetivamente lo que nuestro país ha sido en política; es un decirnos que hasta hoy, nuestros muertos han sido una serie de sacrificios inútiles y olvidados. Muestra cómo en las contiendas políticas el pueblo no ha tenido plena conciencia del acto político en sus elecciones y no ha habido un objeto determinado, ni aun un programa ni la menor renovación dentro del espíritu de los que sufragan por un candidato. Son simples hombres masas que caminan como ovejas sin llegar a ninguna estructura. Veamos parte de uno de los capítulos de García Márquez que se refiere a este tema: "En cierta ocasión, en vísperas de las elecciones, don Apolinar Moscote regresó de uno de sus frecuentes viajes, preocupado por la situación política del país. Los liberales estaban decididos a lanzarse a la guerra. Como Aureliano tenía en esa época ideas muy confusas sobre las diferencias entre conservadores y liberales su suegro le daba lecciones esquemáticas. Los liberales, le decía, eran masones; gente de mala índole, partidaria de ahorcar a los curas, de implantar el matrimonio civil y el divorcio, de reconocer iguales derechos a los hijos naturales que a los legítimos y de despedazar al país en un sistema federal que despojara de poderes a la autoridad suprema. Los conservadores, en cambio, que habían recibido el poder directamente de Dios, propugnaban por la estabilidad del orden público y la moral familiar; eran los defensores de la fe de Cristo, del principio de autoridad, y no estaban dispuestos a permitir que el país fuera descuartizado en entidades autónomas. Por sentimientos humanitarios Aureliano simpatizaba con la actitud liberal respecto de los derechos de los hijos naturales, pero de todos modos no entendía cómo se llegaba al extremo de hacer una guerra por cosas que no podían tocarse con las manos. Le pareció una exageración que su suegro se hiciera enviar para las elecciones seis soldados con fusiles, al mando de un sargento, en un pueblo sin pasiones políticas. No sólo llegaron, sino que fueron de casa en casa decomisando armas de cacería, machetes y hasta cuchillos de cocina, antes de repartir entre los hombres mayores de veintiún años las papeletas azules con los nombres de los candidatos conservadores, y las papeletas rojas con los nombres de los candidatos liberales".⁶

La acción novelable transcurre en Macondo, dominado por la fuerza bruta y corrompido por la opresión política. La clase dominante insiste cotidianamente que en Macondo no hay problemas, que

⁶ *Opus cit.*, p. 88.

la tranquilidad reina en todos sus contornos, y que se vive en completa "paz oficial". Pero a pesar de la falacia oficial la realidad es diferente:

"En Colombia, desde 1830 hasta finales del siglo XIX, la vida política estuvo exclusivamente dominada por la lucha que enfrentaba a los liberales y conservadores. Se decía entonces que había pocas diferencias entre unos y otros: los conservadores iban a misa a las 9 de la mañana, mientras que los liberales lo hacían tan sólo a las 10. Hay que creer que esta *boutade* expresa tan sólo en parte la realidad, ya que es una verdadera guerra civil, sangrienta y sin piedad, la que enfrentó a los dos grandes partidos colombianos durante gran parte del siglo XX".[†]

En *Cien años de soledad* la lucha fratricida entre los dos partidos tradicionales ocupa alrededor de 184 páginas, y además el recuerdo de la misma situación se percibe a través de toda la obra. Veamos un diálogo entre compadres comprometidos en la contienda:

"—Dime una cosa, compadre: ¿por qué estás peleando?

—Por qué ha de ser, compadre —contestó el coronel Gerineldo Márquez—: por el gran partido liberal.

—Dichoso tú que lo sabes —contestó él—. Yo, por mi parte, apenas ahora me doy cuenta que estoy peleando por orgullo.

—Eso es malo —dijo el coronel Gerinaldo Márquez.

Al coronel Aureliano Buendía le divirtió su alarma. "Naturalmente", dijo. "Pero en todo caso, es mejor eso, que no saber por qué se pelea". —O que pelear como tú por algo que no significa nada para nadie". (p. 121)

Este diálogo resume *grosso modo* la ignorancia, causa del problema entre liberales y conservadores. Los programas políticos son inexistentes y si se es miembro de un partido determinado radica en el hecho de que así los criaron. Así vemos que *Cien años de soledad* es una novela eminentemente realista, pero que ésta la mayor de las veces parece irreal. Por tal razón en América Latina todo es posible, todo se halla en un plano de lo real.

El destino de Cien años de soledad

EN *Cien años de soledad* el destino es un elemento importante. Todo cuanto ocurre ya está escrito: "El primero de la estirpe está amarrado a un árbol y el último se lo están comiendo las hormigas". Desde el principio y a través de Melquiades estaba determinado el

[†] Marcel Niedergang, *Les vingt Amériques latines*, tomo 2, Editions du Seuil, París, 1962, p. 181.

futuro de Macondo y en especial el de la familia Buendía. Es así como se pone de manifiesto el carácter profético de la obra en la revelación de la obra (en idioma por demás extraño: Sánscrito) de los hechos. El personaje escogido para la interpretación del destino, ya próximo a concluir, tiene las características que le son usuales al héroe legendario. El nacimiento en una tierra extraña, el deseo de impedirle nacer, el intento frustrado de no permitirle vivir, el crecer aislado y el desconocer su verdadero origen hacen de Aureliano el escogido tradicional.

El destino de Macondo y de sus habitantes comienza desde el momento de la fundación por José Arcadio Buendía: "Pues estaba previsto que la ciudad de los espejos —o de los espejismos— sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres" (p. 184). "En Macondo solamente quedan los almendros polvorientos destinados a resistir las circunstancias más arduas". (p. 185)

Los elementos de la naturaleza toman proporciones desmesuradas hasta envolver por completo la casa de la familia Buendía:

Dos meses antes de la fecha de la boda Rebeca encontró el raso del vestido y el punto del velo y hasta la corona de azahares pulverizados por las polillas" (p. 187)

El cuarto de Melquiades se llena de mariposas imposibilitando el poder hacer uso de él: "Las mariposas amarillas invadían la casa desde el atardecer". (p. 188) La naturaleza va tomando proporciones gigantes hasta llegar a la destrucción de la familia de los Buendía: "Las calles de Macondo están siempre desiertas bajo la lluvia tenaz. Las sanguijuelas atacan a Ursula". (p. 189) La vida de Ursula es insoportable por la acción del comején y las hormigas.

"Moviéndose a tientas por los dormitorios vacíos, Ursula percibía el trueno continuo del comején taladrando las maderas, y el tijereteo de la polilla en los roperos, y el estrépito devastador de las enormes hormigas coloradas que habían prosperado en el diluvio y estaban socavando los cimientos de la casa". (p. 190)

Lo simbólico maravilloso y la soledad

Lo simbólico maravilloso en *Cien años de soledad* ha alcanzado la expresión más perfecta y la más patética de la soledad en que vive el hombre suramericano. Más allá de los desistimientos, más allá de los compromisos que puedan llegar hasta el asesinato político, hay una búsqueda de lo absoluto, de la justicia y, a través de ambas cosas, del cumplimiento de sí mismo, que es imposible según dicen los novelistas latinoamericanos, en las actuales condiciones. Descartada la tentación de la violencia, solamente queda un refugio:

la soledad, la absurda soledad y la burlona soledad. "El coronel del cuento no pierde la esperanza de recibir algún día una hipotética pensión. Aureliano Buendía pasará el resto de su vida fabricando "pescaditos de oro" antes que encuentre la muerte en momentos en que orinaba al pie de un árbol.

"En la crónica de Macondo, viviendo por cuenta propia y al mismo tiempo válidos como símbolos, desfilan seres, problemas, mitos, que los lectores de cualquier país y lengua pueden identificar e interpretar como propios, porque son universales y expresan la condición humana. Pero esa universalidad ha sido alcanzada partiendo de la realidad más concreta, profundizándola y recreándola desde una perspectiva que no es local, sino humana".⁸

El propósito de García Márquez se encuentra estrechamente ligado al de la mayoría de los novelistas latinoamericanos actuales. Se trata de restituir, en una forma total y antagónica, la realidad de un continente rico en conflictos, en presiones contrapuestas. Para alcanzar este propósito, Carpentier, Puentes, Vargas Llosa y muchos otros, habían adoptado una técnica Faulkneriana de desarticulación cronológica, de dispersión de personas y de lugares, técnica que todos ellos se han puesto de acuerdo para calificar de "barroca". Pero nada tan alejado de este "barroquismo" como la obra perfectamente lineal de García Márquez. Si lo irreal se mezcla constantemente en el relato, no es bajo la forma de la epopeya o de lo fantástico, sino de lo "maravilloso" con carácter simbólico que se acerca mucho el libro a la parábola bíblica o al cuento infantil. Curiosamente la "simplicidad de espíritu" con frecuencia impregnada de humor, que preside todo el relato, lejos de concluir en la esquematización abusiva de la realidad colombiana, nos da, por el contrario, toda su atrayente (u horrible) complejidad. *Cien años de soledad* marca el fin de un aislamiento: el aislamiento en el que se habían hundido las letras colombianas desde el éxito de *La Vorágine* en el 1924".⁹

Rodríguez Monegal refiriéndose al humor y a la soledad agrega: "Porque la última paradoja que revela el análisis es ésta: el humor y la felicidad del estilo, la vitalidad y la rapidez de la obra, su magia y su fábula, están edificadas sobre la mirada más triste, más solitaria, más lúcida. Incluso cuando el libro arde con la pasión del amor, y pocos libros han sabido cantar con tanta alegría y metáfora el terremoto del deseo; incluso cuando García Márquez suelta su vena rabelesiana y crea y recrea las mil permutaciones por medio de las cuales sus sonambúlicos héroes exploran sacudidos los laberintos del amor: incluso cuando esas múltiples mujeres, sabias por su sexo

⁸ Obra citada de Vargas Llosa, pp. 174-175.

⁹ Claudio Fell, *Le Monde*, París. Traducción para "Lecturas Dominicales". *El Tiempo*. Bogotá, Colombia, p. 7, abril 7 de 1968.

más que por su edad y experiencia, llevan de la mano a esos niños martirizados por el orgasmo, incluso allí, García Márquez encuentra la manera de deslizarse a la ubicua soledad. Su novela separa a los amantes con la irreparable mano de la muerte, o los degrada hasta la última ceniza del tiempo. Les hace morder el agrio fruto de la soledad compartida.

En esa soledad se encierra al cabo la última clave del libro. Para llegar hasta ella hay que seguir el camino de Melquiades, el mago, el camino que el mismo autor "después de cinco años de esterilidad y de sufrimiento, de golpear sin éxito contra el muro de su propia soledad creadora" encontró en el fondo mismo de su memoria, donde había sido trazado, para siempre y cuando no sabía que lo necesitaría un día, por la mano ardiente de su abuela. En esa habla mágica habían quedado fijadas imborrablemente las coordenadas, reales o imaginarias, poco importa ya, de este Macondo de *Cien años de soledad*. Habla que ahora el niño asombrado de antes, el mago de hoy, ha convertido en el lenguaje vertiginoso de su novela".¹⁰

El método empleado por García Márquez consiste en presentar una realidad sociológica por medio de la fantasía. Las capas sociales de la burguesía de Macondo, toman muchos elementos para mantener la tradicional ignorancia de su pueblo. La magia y los personajes dotados de poderes extranaturales son frecuentes en la obra, por lo tanto la mayoría de los habitantes de Macondo aceptan y conviven con la magia, lo irracional o lo inverosímil que los han asociado al acontecer cotidiano, de ahí que cualquier acontecimiento merece observación cuidadosa y resulta digno de ser aceptado como parte de una realidad que nadie trata de explicar; las propiedades mágicas del imán causan mayor asombro que la miseria que les rodea o el adelanto científico.

En el fondo, los habitantes de Macondo no son seres marginados del mundo moderno sino completamente aislados de la realidad contemporánea. Quieren integrarse a la sociedad moderna pero se les impide la integración por todos los medios. Todos los esfuerzos de los seres de Macondo a base de revoluciones, huelgas, protestas verbales se ahogan en un diluvio de años y desaparecen en remolinos de viento. Sólo existe la soledad, el desconsuelo y el desencanto. Sobre este *leitmotiv* de la soledad, García Márquez repite, como en imágenes diferentes que se proyectan sobre un espejo, los actos similares en un tiempo circular; de ahí que la novela rompa con la tradicional forma lineal de desarrollo de la novela del siglo XIX.

¹⁰ ETL, *Cien años de soledad*. University of California, Sacramento, California, U. S. A., pp. 41-42.

El amor

UN aspecto que trata con naturalidad y sin ánimo de escandalizar es el sexo. Su pulcritud en el tratamiento es tal, que ni en el burdel, ni en el lecho nupcial permiten que su prosa descienda a lo vulgar, limitándose a poner de manifiesto la importancia del sexo en el comportamiento del ser humano.

El amor y la muerte, son temas que constituyen una constante en la novela. Así en Ursula el amor está unido con el miedo. En su caso, es el temor de las degeneraciones de la descendencia. En sus hijos y nietos, el amor y el dolor se unen inexplicablemente y vuelven en cada generación, a veces con idénticas sensaciones. Pilar Ternera, "mujer alegre, deslenguada, provocativa que ayudaba en los oficios domésticos y sabía leer el porvenir en la baraja", inicia a los primeros descendientes en pasiones primitivas: "José Arcadio que los huesos se le llenaban de espuma, que tenía un miedo lánguido y unos terribles deseos de llorar". (p. 29)

Alvarez Gardeazábal afirma que en *Cien años de soledad* aparecen veintitrés formas diferentes de hacer el amor.

"Si se verifica y analiza la actitud de los 23 personajes frente al sexo y se sitúa su mundo como centro, es fácil colegir cuál es la utilidad y desmedido hilo conductor de la zaga.

Si se hace lo mismo y a efectos comparativos sobre la forma cómo el acto sexual (para el que no resulta obvio recordar que se necesitan dos personas mínimo) va nutriéndose de los mismos elementos y actitudes a lo largo del paso del tiempo, la conclusión final será mucho más palpable: los Buendía no huyen al incesto, huyen a la posibilidad de lograr un enlace perfecto a la hora de hacer el amor.

Es tal la importancia del hecho sexual como base, eje y final de la novela que José Arcadio, el patriarca, el fundador de la estirpe y de Macondo, deja de ser guajiro tribal de Riohacha y Manaure para ser el José Arcadio que nosotros conocemos a partir de un hecho sexual".

Veamos un ejemplo del amor en la novela:

"Esa noche, mientras se velaba el cadáver en la gallera, José Arcadio Buendía entró en el dormitorio cuando su mujer se estaba poniendo el pantalón de castidad. Blandiendo la lanza frente a ella, le ordenó: "Quítate eso". Ursula no puso en duda la decisión de su marido. "Tú serás responsable de lo que pase", murmuró. José Arcadio Buendía clavó la lanza en el piso de tierra.

—Si has de parir iguanas, criaremos iguanas —dijo—. Pero no habrá más muertos en este pueblo por culpa tuya.

Era una buena noche de junio, fresca y con luna, y estuvieron despiertos y retozando en la cama hasta el amanecer, indiferentes al viento que pasaba por el dormitorio, cargado con el llanto de los parientes de Prudencio Aguilar". (p. 26)

A lo largo de la novela el amor se presenta en diferentes situaciones y en situaciones verdaderamente absurdas, cómicas y conmovedoras. La soledad los conduce hacia las más variadas formas del amor. Todos los hijos del general Buendía mueren ultimados por el gobierno. La muerte rodea a todos los habitantes de Macondo. Sus miembros y uno a uno se acercan a la muerte con invariable dignidad. En muchas ocasiones la irrealidad se mezcla con la vida. Así, José Arcadio Buendía conversa con los muertos (pp. 124-125).

Lo fantástico como elemento social

LA mezcla de lo real con lo fantástico para presentar una denuncia social es uno de los grandes valores de *Cien años de soledad*. La novela presenta en forma minuciosa un desfile de hechos caóticos: genocidios políticos, cohechos, opresión de los pobres en toda forma, y el robo de sus tierras, injusticias del feudalismo hispanoamericano, genocidios foráneos de parte del imperialismo capitalista, sin que García Márquez quiera presentar directamente el mensaje, sino intuyéndolo por medio de ricas fantasías a manera de anécdota de las cuales el lector establece la realidad concreta. La prosa en *Cien años de soledad* se caracteriza, en general, por el empleo frecuente de la frase corta, con una riqueza léxica de infrecuente belleza y de un ritmo sincrónico.

La fantasía ha roto sus amarras y galopa, desbocada y febril, autorizándose todos los excesos, hasta delinear en el espacio y en el tiempo, el siglo de la vida de Macondo, a través de sus habitantes más conspicuos: la familia de los Buendía. La novela no omite ninguno de los niveles de la realidad en que la historia de Macondo se inscribe: el individual y el colectivo, el legendario y el histórico, el cotidiano y el místico. Restaurando una tradición narrativa que parecía perdida —la de las novelas de caballería medievales—, García Márquez redescubre que el novelista es Dios, que los límites de la literatura son los de la realidad (que no tiene límites), y que todos los excesos están permitidos al creador si tiene un poder verbal de persuasión suficiente para justificarlos, y que el héroe puede morir y resucitar muchas veces si ello es necesario para la cabal realización de la ficción".¹¹

¹¹ Obra citada de Vargas Llosa, p. 173.

Ante todo, se puede afirmar rotundamente: se trata de una auténtica obra maestra, desde cualquier punto de vista que se la analice. El imaginario pueblo de Macondo, pasa ya a ocupar un lugar importante en la Geografía literaria mundial. El mito tiene un valor fundamental en la obra. La fantasía escrita con maestría nos muestra la realidad objetiva de un pueblo marginado en una sociedad contemporánea.

Cien años de soledad agrupa los principales rasgos característicos de la nueva novela hispanoamericana: la vitalidad, la protesta, la denuncia, la inquietud social y política, y la injusticia de la justicia.

El tema que constituye el *leitmotiv* es la soledad. Todos los personajes que giran alrededor de la novela insisten en él: los adolescentes están "ansiosos de soledad", los viejos, "en la impenetrable soledad de la decrepitud"; los niños, "con un aire de soledad que permitía poner en duda el parentesco"; el coronel revolucionario, "extraviado en la soledad de su inmenso poder".

Así observamos que García Márquez al igual que muchos novelistas latinoamericanos, plantea su problemática desde un ángulo sociológico, se incorpora a la historia real de la lucha social: éstas son justamente las características más relevantes de la novela latinoamericana.

UNAMUNO Y LA NOVELA ONTOLOGICA

Por Pablo LARMEU

ANTES del año 1897, generalmente aceptado como el de la "crisis" espiritual que don Miguel de Unamuno experimentó, vemos que, en los ensayos de 1895, posteriormente recogidos bajo el título de *En torno al casticismo* (1897), se preocupa por problemas seculares, pragmáticos y realistas y muestra, a través de un estilo recargado de elementos fineseculares, las metas sociales y estéticas que Unamuno cree adecuadas para la gente y los escritores españoles. Después de 1897 vemos un cambio extraordinario en el enfoque de Unamuno, no solamente sobre los temas sociales y artísticos, sino también sobre su manera de ver e interpretar la ontología de la realidad que le rodea. Inmediatamente en su nuevo enfoque se preocupa de los problemas ontológicos más grandes e importantes de la existencia humana. Problemas como, cuál es la relación entre el hombre y la inmortalidad; la existencia de Dios, y si existe, en qué forma se lo puede conocer; cuál es la relación entre el hombre y Dios y el límite del conocimiento humano; cuál es el fin del hombre si no hay inmortalidad ni Dios.

Toda la obra unamuniana después del año 1897 está atravesada por estos problemas y tiene, por lo general y en lo particular, una preocupación con problemas de tipo ontológico (la definición del ser y su relación con el universo), epistemológico (la definición de los límites del conocimiento humano), y ético (la definición o grupo de proposiciones de cómo se debe vivir la vida). Vemos en Unamuno que no solamente desea tratar estos problemas sino que es además una *necesidad* que siente palpitante, y que en sus obras novelísticas, poéticas y ensayísticas encarnan sus propias preocupaciones ontológicas y existenciales. También notamos, a través de los resultados en su obra, que quería que reflejaran estas preocupaciones, es decir, reflejar estas preocupaciones en el contenido y en la forma.

En este estudio enfocaremos solamente el efecto que el cambio ontológico tuvo en la forma y el contenido de su obra novelística, evaluándolo especialmente en las obras *Amor y pedagogía*, *Niebla*, *Abel Sánchez* y *Cómo se hace una novela*, para ejemplificar estos cambios en tema y en forma. El propósito particular de este estudio es tratar de comprobar que don Miguel de Unamuno creó en su no-

velística una novela ontológica, que delinearemos en la parte de este estudio en que se la compara a diferentes tipos de novelas tradicionales.

Por su total preocupación ontológica, Unamuno necesariamente tenía que romper con la tradición novelística que hasta entonces se había seguido en su país y en Europa. En su *Niebla* (1914), llama a su nueva creación, *nivola*, en vez de novela. Pero aún repudia el nombre *nivola*, jugando cómicamente con esta palabra, cambiándola a *navilo* y *nebulo*. Lo importante para nosotros es que está tratando de sugerir un rechazo de lo que hasta entonces se había considerado como apropiado hacer y poner en una novela. Mucho antes de escribir *Niebla*, en sus artículos "A lo que salga" (1904), y "Escritor ovíparo" (1902),¹ Unamuno define y describe dos maneras de escribir, una que es la manera ovípara y otra la vivípara. En la primera, un escritor piensa bien, elabora y reelabora el tema y la forma de la obra que va construyéndose a través de mucho tiempo. Pero en la creación de una obra vivípara el autor está contagiado por una idea o anhelo, y este germen, nutriéndose de él, hace crecer en el autor, una obra que brota de él, completamente formada y viva; pasión viva que no necesita del apoyo de artificios.

No sería atrevido afirmar que esta última descripción de la novela vivípara es un buen resumen la mentalidad de Unamuno después de su crisis filosófica-religiosa de 1897, y también de cómo esta crisis afectó sus poderes creativos y artísticos. Esta crisis religiosa fue el germen que le contagió e hizo brotar de su pluma muchas obras que consideró vivas, obras con un mínimo de apoyo de artificios novelísticos tradicionales y con un mínimo de desarrollo de aspectos objetivísticos y aun psicológicos de la novelística de entonces.

El hecho de que Unamuno sintiera que iba pariendo a sus novelas en el mismo estilo que una mujer pare a sus hijos y, además, el hecho de que este germen que le contagió no era realmente algo fuera de sí mismo, sino, una parte íntima de su experiencia, de las fuerzas emotivas que le empujaban a considerar tan profundas cuestiones ontológicas y religiosas, *se hace madre y padre de sus hijos novelísticos*, dándoles así un sello últimamente personal y aun confesional a cada novela que escribe bajo tales circunstancias.

También este impulso filosófico-ontológico dictó una nueva forma y contenido en la obra unamuniana y confirió en la actitud de Unamuno una manifiesta indiferencia hacia la denigración crítica de su obra, debido mucho a que los críticos no lo entendían porque jamás se había visto cosa semejante. En vez de tratar de explicarse

¹ Miguel de Unamuno, "A lo que salga", *Obras Completas* III (Madrid, Afrodisio Aguado, 1948), pp. 789-805. "Escritor ovíparo", *Obras Completas* X (Madrid, Afrodisio Aguado, 1948), pp. 106-109.

o corregirse, Unamuno no hizo más que seguir apuntando los problemas ontológicos, en un género u otro, para que todos se dieran cuenta de lo que hacía y también para que ellos se contagiaran de sus propias preocupaciones.

Apuntaremos brevemente las líneas generales de las corrientes más coherentes e importantes de estas preocupaciones ontológicas, para después verlas encarnarse en y atravesar toda la obra novelística unamuniana.

Unamuno necesitaba empezar su ontología del ser desde un punto más o menos fijo e inteligible para sus lectores cuando sintió el anhelo de explicarse a ellos. Es indudable que el lugar donde Unamuno desarrolla sus especulaciones ontológicas con más coherencia es en su libro *Del sentimiento trágico de la vida*,² en el que dice:

Y lo que determina a un hombre, lo que le hace un hombre uno y no otro, el que es y no el que no es, es un principio de unidad y un principio de continuidad. Un principio de unidad primero en el espacio, merced al cuerpo, y luego en la acción y el propósito. . . y nuestra vida espiritual no es, en el fondo, sino el esfuerzo de nuestro recuerdo por preservar, por hacerse esperanza, el esfuerzo de nuestro pasado por hacerse porvenir.³

Más adelante dice que,

. . . el origen del conocimiento. . . es lo averiguado y cierto que en el orden aparential de las cosas. . . el conocimiento se nos muestra ligado a la necesidad de vivir y de procurarse sustento para lograrlo. Es una secuela de que aquella esencia misma del ser, que, según Spinoza, consiste en el conato por preservar indefinidamente en su ser mismo.

Tal es el origen que podemos llamar histórico del conocimiento, sea cual fuere su origen en otro respecto.⁴

Está, pues, el conocimiento primariamente al servicio del instinto de conservación, que es más bien, como con Spinoza dijimos, su esencia misma.⁵

Llegamos a ver aquí la esencia del hombre en su conciencia, el estar consciente de que vive y de que la esencia de la conciencia

² Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Capítulo 1 de *Miguel de Unamuno: obras selectas* (Madrid, Editorial Plenitud, 1965), pp. 261-484.

³ Miguel de Unamuno, *ibid.*, p. 266.

⁴ Miguel de Unamuno, *ibid.*, p. 276.

⁵ Miguel de Unamuno, *ibid.*, pp. 277-278.

es, "...el conato por preservar indefinidamente en su ser mismo."⁶ En esta manera se equipara al hombre con la conciencia, y el hombre encuentra a su esencia en el deseo de preservarse indefinidamente en su ser, en preservar su conciencia indefinidamente a través del tiempo.⁷

Pero el hombre no,

...es individuo aislado, sino que es miembro de sociedad, ...el individuo, como el átomo, es una abstracción. ... Y si el individuo se mantiene es por el instinto de perpetuación de aquel [la sociedad]. Y de este instinto, mejor dicho, de la sociedad, brota la razón.

La razón, lo que llamamos tal, el conocimiento reflejo y reflexivo, el que distingue al hombre, es un producto social.⁸

Para Unamuno este anhelo del hombre de preservarse en su ser se muestra en dos maneras o, como él dice, "dos mundos" distintos:

Hay un mundo, el mundo sensible, que es hijo del hambre, y hay otro mundo, el ideal, que es hijo del amor. Y así como hay sentidos al servicio del mundo sensible, los hay también, hoy en su mayor parte dormidos, porque apenas si la conciencia social alborea, al servicio del conocimiento del mundo ideal. ¿Y por qué hemos de negar realidad objetiva a las creaciones del amor, del instinto de perpetuación, ya que se lo concedemos a las del hambre o instinto de conservación?... ¿Quién nos dice que no haya un mundo invisible e intangible, percibido por el sentido íntimo que vive al servicio del instinto de la perpetuación?⁹

En estas últimas líneas Unamuno nos prepara para el gran problema que va a encontrar, haciéndole dividir la realidad en lo objetivo, accesible a la razón, y lo no objetivo. Esta última realidad, aunque no se la siente con los cinco sentidos, todavía uno la siente y lo hace con su sentido íntimo, el que no admite de la evaluación meramente empírica y que no es, por lo tanto, accesible a la razón.

⁶ Miguel de Unamuno, *ibid.*, p. 276.

⁷ Debemos notar aquí que Unamuno no cita a Spinoza en un contexto que le hace estar de acuerdo con éste, sino que apropia a Spinoza y lo usa en un contexto de *El origen de las especies* y extiende el instinto del hombre preservarse físicamente en esta vida al nivel metafísico de una conciencia que perdura indefinidamente a través del tiempo. Tenemos aquí una combinación del darwinismo con el sistema spinoziano racionalista en el cual éste es apropiado por aquél porque sirve los propósitos de Unamuno.

⁸ Miguel de Unamuno, "Del sentimiento trágico de la vida", *op. cit.*, p. 278.

⁹ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 279.

Así, el estudio de esta más importante pregunta ontológica para el ser humano puede tener tres resultados. Unamuno dice que:

...hay tres resoluciones: *a*) o sé que me muero del todo, y entonces la desesperación irremediable, o *b*) sé que no me muero del todo, y entonces la resignación, o *c*) no puedo saber ni una ni otra cosa, y entonces la resignación en la desesperación, o ésta en aquélla, una resignación desesperada, o una desesperación resignada, y la lucha.¹⁰

Unamuno primeramente investiga cuál fue la respuesta a la cual llegó la iglesia católica y encontró que,

...el catolicismo oscila entre la mística... cuyo peligro es, ... absorber en Dios la propia personalidad, lo cual no nos salva nuestro anhelo vital, y entre el racionalismo a que combate; oscila entre ciencia religionizada y religión científica.¹¹

Para Unamuno, la religión católica no ha podido encontrar ninguna solución satisfactoria a su anhelo de persistir indefinidamente como una conciencia personal. Tampoco el racionalismo filosófico le da respuesta satisfactoria a sus preguntas ontológicas más hondas. Dice, "...no hay manera alguna de probar racionalmente la inmortalidad del alma."¹²

En el capítulo de *Del sentimiento trágico de la vida*, titulado "En el fondo del abismo", dice Unamuno que la razón aún,

...hace algo peor que negar la inmortalidad del alma, lo cual sería una solución, y es que desconoce el problema como el deseo vital nos lo presenta. En el sentido racional y lógico del término problema no hay tal problema.¹³

Estas aseveraciones y muchas otras que pudiéramos aducir, revelan a un Unamuno que no puede aceptar tal "no-resolución" de este problema, para él tan vital, problema que no es objeto de la investigación racional o científica.

Si los lectores ahondamos en este problema, pidiendo a Unamuno que nos aclare su importancia, él nos dice que cree que la inmortalidad personal del alma "...implica el porvenir de la especie humana toda."¹⁴ Además cree que no podemos simplemente olvidarnos

¹⁰ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, pp. 283-284.

¹¹ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 314.

¹² Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 316.

¹³ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 373.

¹⁴ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 283.

de este problema personal y tratar de obrar para la sociedad en general, porque no es posible ir en busca del destino común si no nos preocupamos del "... fin último de cada uno de nosotros."¹⁵ Todo lo cual nos dice que Unamuno considera que la existencia verdadera contiene este deseo o anhelo de saber la respuesta a la pregunta de su propia inmortalidad. Quitar la fe en la continuación de la conciencia personal después de la muerte es quitar la base de la conciencia en sí, porque la esencia de la "conciencia" o "alma" es "unidad",¹⁶ y más importante, perduración a través del tiempo. También Unamuno nos dice que el problema del "para qué" es "... el verdadero punto de partida... de toda la filosofía."¹⁷

La ciencia empírica busca el control de cualquier experiencia y la posible concordancia de dos o más individuos en la descripción de esta experiencia para, a través del control de los diversos elementos constitutivos de la experiencia, fijar, a base de la racionalización, las posibles influencias en la experiencia, y establecer posibles causas y efectos debidos a dichas influencias. El problema de Unamuno, al no confiar en la ciencia como filosofía salvadora del ser humano, procede de su verificación personal que la ciencia solamente trata de un muy limitado aspecto de la experiencia total del ser humano, es decir, las cosas objetivas y sociales (visibles y comprobables por más de una persona). Lo que más inquieta a Unamuno es una cosa que toma en cuenta no solamente el aspecto objetivo y social de la experiencia —la duración del cuerpo a través del tiempo— sino también el problema puramente individual de la posible perduración de la conciencia individual después de la muerte. En tanto que la experiencia científica depende en total de la conciencia individual es, por lo tanto, inferior a esta conciencia en la cual se apoya y de la cual subsiste. La ciencia en sí depende de la filosofía, y, últimamente, de las respuestas a los "¿para qué?" en los cuales se apoyan las respuestas. La ciencia depende de la ontología para darle una posición y, por lo tanto, un sentido más completo dentro de un sistema filosófico total, que de otro modo no tendría.

El deseo o anhelo de conocer las finalidades de la vida y conciencia humana nos hace llegar a una posición filosófica sin sentido racional, o con un sentido antirrational si se quiere, en la cual la filosofía y la poesía se equiparan y se equiparan porque la función de las dos es la de especular sobre las cosas que la razón jamás ha conocido ni conocerá o que llegaría a negar como "sin sentido", es decir, sin sentido racional o empírico.

¹⁵ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 328.

¹⁶ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 316.

¹⁷ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 281.

Para resolver el problema Unamuno no puede hacer más que optar por la tercera de las tres resoluciones posibles que ofreció antes, y que hemos apuntado arriba, esto es que, como no se puede saber si nos morimos o no del todo, tiene que optar por, "... la resignación en la desesperación, o ésta en aquella, una resignación desesperada, o una desesperación resignada, y la lucha."¹⁸

Aunque Unamuno dice que "... la pregunta racional—...—de: ¿existe Dios?... [es] algo insoluble..." se complace con la idea de que, "Bástele a la razón el no poder probar la imposibilidad de su existencia."¹⁹

Para nosotros es importante tomar en cuenta además una actitud que, a veces, especialmente en sus novelas, reclama la importancia de un principio ontológico, aunque Unamuno mismo conceda que no es comprobable en el sentido racional o empírico de una prueba. Esta actitud es que,

... sentimos a Dios, más bien que como la conciencia misma del linaje humano todo, pasado, presente y futuro, como la conciencia colectiva de todo el linaje, y aún más, como la conciencia total e infinita que abarca y sostiene las conciencias todas, infra-humanas, humanas y acaso sobre-humanas. La divinidad que hay en *todo*,²⁰ desde la más baja, es decir, desde la menos consciente forma viva, hasta la más alta, pasando por nuestra conciencia humana, la sentimos personalizada, consciente de sí misma, en Dios.²¹

Unas páginas más adelante, añade: "Porque tú no eres en el fondo sino la idea que de ti tiene Dios; pero una idea viva, como de Dios vivo y consciente de sí, como de Dios conciencia..."²²

Estos asertos parecen indicar que Unamuno concibe a Dios como una conciencia que contiene en sí objetos de su pensamiento y que estos objetos no son nada menos que todas las cosas en el universo. Además de ser una simple proyección de la personalidad humana en el nivel infinito, estas especulaciones indican un cierto logro de la idea de conciencia (Dios conciencia) que vendrá en años posteriores a constituir los *fenómenos* de la filosofía fenomenologista, y que los entes en el universo contenidos en —objetos de— esta conciencia no son menos que los *noumena* de esa misma filosofía. Parece además sostenible que el pensamiento unamuniano admite que la

¹⁸ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 284.

¹⁹ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 388.

²⁰ El subrayado es nuestro.

²¹ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 382.

²² Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 385.

conciencia del hombre es una parte de, y comparte en, la naturaleza de este aspecto de la conciencia, de los *fenómenos* del pensamiento de Dios, y que la conciencia del hombre tiene, como Dios, los aspectos de *fenómenos* y *noumena*; los cuales son los elementos constitutivos de su conciencia, de toda su posible y actual experiencia. El uso de Unamuno de las palabras "sobre-humanas", refiriéndose a la conciencia de Dios; y hemos visto antes que las cosas derivadas son inferiores a la cosa de la cual se derivan y en la cual se apoyan; viene de esta misma creencia que la naturaleza de la conciencia de Dios solamente se diferencia de la del hombre en que "...abarca y sostiene las conciencias todas. . ."²³ a través de lo infinito del tiempo. Es decir, que la conciencia de Dios es superior a las de los hombres porque El las sostiene.

Apuntadas ya estas corrientes ontológicas más o menos coherentes e intuibles por cualquier cuidadosa lectura de *Del sentimiento trágico de la vida*, tenemos que ver cómo y hasta qué punto estas consideraciones entran en la obra novelística de don Miguel de Unamuno. Es nuestro propósito comprobar que Unamuno *intentó y escribió novelas ontológicas. Ontológicas en forma y en contenido.*

El hecho de que Unamuno mismo admite que no pudo resolver los problemas de saber si iba a ser inmortal, de si existía o no un Dios, y de que, como consecuencia, tenía que entrar en la lucha entre la resignación y la desesperación, le impulsó a escribir novelas en las cuales los personajes encarnaran estos problemas. Le impulsó a hacer que sus vidas reflejaran esta lucha ontológica que él no pudo resolver, debido a su concepción limitada de la razón que nunca podría llegar a resolver estos problemas. Le impulsó a tratar de contagiarse, por vía de sus novelas, la importancia trascendental y primaria de estos problemas a sus lectores.

Además, creemos que es necesario evaluar la novelística unamuniana de acuerdo con su propia estética en la cual la poesía, la prosa y la filosofía se equiparan, precisamente porque Unamuno deriva estos principios estéticos de su ontología que los incluye. Los muchos que han criticado su obra y la han visto como deficiente o simplemente mala, usualmente llegan a esta conclusión porque la juzgan de un diferente grupo de principios estéticos y/o la atribuyen a un diferente grupo que aquellos que tenía don Miguel.²⁴

²³ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 382.

²⁴ Para un ejemplo de este tipo de crítica véase a, Carlos Clavería, "Temas de Unamuno", *HR*, XXXII (1955), p. 41. Francisco Ayala, "El arte de novelar en Unamuno", *La Torre* (Puerto Rico): *Homenaje a Don Miguel de Unamuno*. Año IX, julio-diciembre (1961), p. 353. Ciriaco Morón Arroyo, "Niebla en la evolución temática de Unamuno", *MLN*, LXXXI (1966), pp. 143-58.

En la mayoría de las novelas escritas durante los siglos diecinueve y veinte vemos una acentuación del mundo objetivo en la cual encontramos al personaje. Como ha apuntado Julián Marías en su libro *Miguel de Unamuno* (1968); "Lo que define a los personajes es precisamente la situación; en rigor, cada uno de ellos es un "papel", un "caso", con valor genérico, universal, por tanto."²⁵

En casi toda la novelística unamuniana encontramos una falta marcada de la situación o circunstancia objetiva de sus personajes. En el nivel estilístico encontramos en la novelística de Unamuno un mundo que gira alrededor de los monólogos de los personajes. Encontramos a personajes que solamente se preocupan de sus circunstancias objetivas cuando éstas reflejan un problema con su ser, con la parte más íntima de su ser. Vemos un mundo novelístico que debidamente sobrepasa las preocupaciones cotidianas para preocuparse más hondamente en los problemas vitales, filosóficos, que los personajes encarnan. De aquí viene el recurso temático en que la mayoría del protagonista de la obra unamuniana "vive de sus rentas", como Augusto Pérez de *Niebla*, o tiene algún arreglo que le permite no preocuparse de los muchos problemas que cada día presenta a la mayoría de los habitantes del mundo el "ganarse el pan", dejándolos más libres del mundo objetivo para que éste no les influya en su carácter.

No representan los personajes de Unamuno problemas o deseos universales en el sentido de problemas o "casos" de tipo institucional o arquetípico dentro del campo de la literatura, sino que son la encarnación de un problema ontológico corriente en los tiempos de Unamuno y con los cuales él trataba a menudo. La razón de esto, como hemos apuntado en la primera parte de este estudio, es que Unamuno consideró que uno tenía que resolver los problemas últimos antes de empezar a tratar con cualquier otro problema de la vida. Como Unamuno no pudo resolver la contradicción entre la inhabilidad de su concepto de la razón de resolver sus preocupaciones filosóficas últimas y el anhelo que sentía de saber de la posible supervivencia infinita de su conciencia personal a través del tiempo, estaba impulsado, debido a este contagio insoluble, a tratar estos problemas en su novelística con el fin de contagiar estas mismas preocupaciones a sus lectores. Un ejemplo de la encarnación de este mismo problema en un personaje es el caso de Avito Carrascal de *Amor y pedagogía*, que trata de apoyarse en la razón y aplicarla a su vida, pero que acaba siendo vencido por la parte emotiva de su ser, el otro lado o parte en la delineación del ser en el sistema unamuniano.

²⁵ Julián Marías, *Miguel de Unamuno* (Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1968), p. 32.

El propósito en Unamuno no es el de definir a través de las acciones de sus personajes una personalidad propia y desarrollada, sino de hacer que ellos revisen con sus acciones, y especialmente en sus monólogos, la trayectoria de un problema *ontológico*. El problema expuesto, simplemente porque *es* un problema *ontológico*; no para con el personaje que lo expone en su manera de ser, sino que implica todos los otros seres en el mundo que comparten esta base *ontológica*. La novela psicológica, por otro lado, saca su valor trascendental tanto de la naturaleza genérica del personaje tratado, como de su reacción a una situación dada. Es decir, que los personajes de la novelística de Unamuno van más allá de los personajes de las novelas psicológicas, cuyas emociones reaccionan de acuerdo a sus situaciones genéricas o en contra de ellas, mientras que, en la novelística unamuniana, los personajes encontrarían similar tratamiento aunque cambiara su situación genérica u objetiva.

Aprovechándose esta libertad entre un personaje y su situación, es decir, su circunstancia objetiva en el más amplio sentido de la palabra, hay una tendencia en la novelística unamuniana de no desarrollar todas las posibilidades latentes en un conflicto entre los personajes centrales y los demás personajes secundarios que los rodean. Muchas veces los personajes centrales dan la impresión de tratar con los demás en el nivel más superficial imaginable. Creemos que este atributo de la novelística unamuniana viene de que la tensión existe desde el principio de la novela entre los problemas ontológicos que cada personaje central encarna, y que Unamuno no necesita aprovecharse sino de una mínima cantidad de contacto entre los personajes de diferente importancia para sostener el relato. Si uno acusara a Unamuno de que sus personajes secundarios en su novelística no existen o no tienen más que una existencia periférica al relato, nos atreveríamos a responder que *esos personajes secundarios no encarnan ningún problema ontológico y que solamente sirven en función de sostener o para cambiar el enfoque del problema verdadero, encarnado en los personajes de mayor importancia*. Es decir, que los personajes secundarios en la novelística unamuniana no pretenden ser más que débiles artificios usados para ayudar a que el escritor enfoque en otro problema ontológico u otro aspecto del mismo problema que iba estudiando, siempre encarnado por los personajes de mayor importancia. Esta teoría explica la relativa inexistencia de los personajes Liduvina y Domingo de *Niebla*, y también la debilidad de personajes como Federico y Rosa de *Amor y pedagogía*.

En la novelística unamuniana los sufrimientos y congojas personales de los protagonistas vienen muchas veces del punto donde el personaje se da cuenta de que el principio ontológico que encarna

es insuficiente para explicar la totalidad de la realidad humana. Los personajes centrales de las novelas unamunianas se encuentran en una soledad, pero no es una soledad que realmente les haga independientes de los otros personajes. Cuando Unamuno entra como personaje en *Niebla* para amenazar a Augusto Pérez con el poder ontológico de quitarle su modo de *ser*, es una de las veces en que vemos una verdadera dependencia de un personaje en otro para poder afectar su *status* ontológico. Un ejemplo de la separación de cada personaje de los otros como sistemas individuales ontológicos incompletos, dependientes en los otros sistemas, representados por los otros personajes centrales, para cumplirse se da cuando Augusto Pérez, de *Niebla*, cree haberse enamorado de Eugenia, pero que se da cuenta después de que este anhelo es solamente parte de su ser abstracto y que Eugenia no es más que una antropomorfización, de parte de él mismo, de este amor a la idea o símbolo abstracto suyo de "la mujer", algo que necesita para completarse. Unamuno, en *Del sentimiento trágico de la vida*, se refiere a la antropomorfización de los anhelos ontológicos inexplicables como una propiedad del comienzo de cada sistema filosófico, señalándonos así la naturaleza básicamente ontológica incompleta de cada uno de sus personajes. No es solamente que los personajes unamunianos sean extensiones de las preocupaciones artísticas del autor, sino que también aún los personajes centrales de las novelas ven a los otros personajes centrales como extensiones ontológicas de sí mismos.

Otro ejemplo de esto es la situación ontológica de Joaquín Monegro, de *Abel Sánchez*, que llega a encontrar en su rival nada menos que un desdoblamiento de sí mismo, y así una externalización, antropomorfización, de esta parte de sí mismo, de su inhabilidad de amarse a sí mismo, y así una externalización de esta parte incompleta de sí mismo que le causa odio. Joaquín realmente no se relaciona con Abel en el sentido tradicional literario de una personalidad completa, sino que Joaquín está encerrado en sí mismo con la concretización de la parte que le falta de su propio ser en el otro, Abel.

La razón por la cual algunas veces los protagonistas no necesitan enfrentarse a otros personajes para dar paso a un conflicto hondamente filosófico es porque pueden encarnar en sí dos principios ontológicos antagónicos que son parte de un problema ontológico más grande. Un ejemplo de este tipo de conflicto se presenta en Avito Carrascal, de *Amor y pedagogía*, que lucha en sus monólogos aparentemente interminables sobre si va a dejar dominar por la fuerza de la razón positivista o por la influencia de la parte emotiva de su ser. A lo largo de la novela *Amor y pedagogía*, este conflicto está presente en las relaciones que tiene con su esposa. Vemos esta actitud cuando, refiriendo a su decisión de seguir sus impulsos emocio-

nales en vez de sus impulsos racionales en escoger una esposa, "Caíste ya y vuelves a caer, y caerás cien veces y estarás cayendo de continuo;..."²⁰

Muchas veces el amor que un personaje siente hacia otro es un intento del personaje de cumplirse ontológicamente en el otro. Este es el caso de Apolodoro, de *Amor y pedagogía*, y de Augusto Pérez, de *Niebla*, que quieren cumplirse ontológicamente en las mujeres Clarita y Eugenia respectivamente. Cuando algo pasa en la relación entre estos dos personajes que impide que uno de ellos pueda cumplirse ontológicamente mediante la unión con el otro personaje deseado, tenemos no simplemente una crisis psicológica de excesiva excitación nerviosa que le lleva al suicidio, sino una reacción, al principio nerviosa, de construir un plan deliberado, frío, para llevar a cabo su suicidio. La representación del suicidio en esta manera en la novela unamuniana lo hace símbolo del principio ontológico de que un sistema incompleto, y no simplemente uno que podría sostenerse de sus contradicciones internas, como en el caso de Avito Carrascal, tiene que perecer debido a su estado incompleto.

El deseo de tratar de lograr la inmortalidad como reemplazo de la inhabilidad del ser humano a la seguridad de perdurar indefinidamente como conciencia personal, de paso muchas veces a un deseo, de parte del personaje, de tratar de cumplirse ontológicamente mediante la fama y así perdurar, aunque en una manera imperfecta dentro del pensamiento unamuniano, indefinidamente a través del tiempo. Una de las razones por las que Joaquín Monegro, de *Abel Sánchez*, tanto odia a Abel, es porque cuando éste le quita la fama no se siente solamente deprimido, sino que actúa además, como si este hombre le quitara parte de su propio ser, de la esencia de su ser, la fama, sin la cual no puede sostener su existencia sin luchar, tratando de recobrar la parte ontológica que le ha quitado. El tema de la inmortalidad también es la razón de ser del personaje don Fulgencio, de *Amor y pedagogía*. Nos muestra éste la importancia que tiene la inmortalidad en el establecimiento de su ser cuando dice,

...¿Sabes quién fue Eróstrato? Fue uno que quemó el templo de Efeso para hacer imperecedero su nombre; así quemamos nuestra dicha para legar nuestro nombre, un vano sonido, a la posteridad. ¡A la posteridad! Sí, Apolodoro —cogiéndole de una mano—, no creemos ya en la inmortalidad del alma y la muerte nos aterra a todos, a todos nos acongoja y amarga el corazón la perspectiva de la nada, del ultratumba, del vacío eterno. Comprendemos todo lo lúgubre, lo espan-

²⁰ Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, Colección Austral, novena edición (Madrid, Espasa Calpe, 1968), p. 41.

tosamente lúgubre de esta fúnebre procesión de sombras que van de la nada a la nada, . . . y que una noche te dormirás para no volver a despertar, nunca, nunca, nunca, y que ni tendrás el consuelo de saber lo que allí haya. . . y los que te digan que esto no les preocupa nada, o mienten o son unos estúpidos, unas almas de corcho, unos desgraciados que no viven, porque vivir es anhelar la vida eterna, Apolodoro.²⁷

La última diferencia que se apuntará aquí entre las novelas escritas por contemporáneos de Unamuno y su propia novela ontológica es que aquél nunca trata de avivar en la mente del lector una conciencia del artificio estático en sí porque su primera función es la de absorber al lector en las acciones y situaciones contenidas en el cuerpo de la novela. Por otra parte, en todas las novelas ontológicas de Unamuno al principio apuntadas, excepto *Abel Sánchez*, hay un esfuerzo especial por parte del autor de avivar en la mente del lector una conciencia de la forma de la obra que está leyendo y aun del hecho de que el autor está conscientemente jugando con los personajes en la determinación de las suertes de éstos.

La razón por la cual el autor trata de avivar esta conciencia en el lector es que Unamuno está creando una alegoría entre autor y personaje que quizás esté en paralelo con la posible relación ontológica entre lector y una "sobre-conciencia" que le sueña a aquel, es decir, la relación entre el hombre y Dios. Las conjeturas entre Augusto Pérez, de *Niebla*, y el autor hecho personaje sobre la relación entre un personaje de novela y el autor que le crea, es un paralelo de las conjeturas más desarrolladas hechas por Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*, apuntado en la primera parte de este estudio. Esta es la relación existente entre una sobre-conciencia que sueña las conciencias humanas y que las tiene como objetos de su pensamiento. Vemos en las palabras de Augusto Pérez, de *Niebla*, una insinuación de que la relación entre él y don Miguel, el autor de la manera de ser de Augusto, es un paralelo de una relación que quizás exista entre Unamuno y un plan más grande de un creador de Unamuno.

Los términos que indican esta posible existencia entre Unamuno autor-personaje, y algo que le creó como parte de un plan más grande son:

—No sé, mi querido don Miguel —añadió—, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto. . .

²⁷ Miguel de Unamuno, *ibid.*, p. 108.

No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo. . .²⁸

Aunque ésta no es una discusión detenida de la relación existente entre el personaje y el autor como paralelo de la relación existente entre el lector y la concepción ontológica de Dios prevalente en esos tiempos en el pensamiento de Unamuno, por lo menos implica que el hombre en su capacidad de soñar, y así crear artísticamente, de tener poder ontológico determinativo sobre sus personajes puede ser, a su vez, nada más que parte de un artificio más grande, son las mismas implicaciones ontológicas que las existentes entre autor y personaje. Por inferencia este concepto implica su posible extensión a cada persona del mundo.

La otra parte de esta discusión entre Augusto y Unamuno, en *Niebla*, llega a ser, ¿quién tiene más realidad ontológica, el ser creado o el creador? En esta discusión Augusto trata de establecer el relativo valor ontológico de la conciencia que sueña, y el sueño. El enlazamiento más tarde de este argumento con el del *status* ontológico del autor en su relación con el personaje, vemos un argumento que parece no resolverse. Digo parece no resolverse porque Unamuno trata de mostrar dependencia, y así un estado inferior ontológico a Augusto, éste contesta por mostrar la dependencia de Unamuno en él. Lo que llegamos a ver es la dependencia mutua del uno en el otro. Esta especialmente parece mutua cuando Unamuno insiste en que Augusto dependa de él y después admite que no puede vivir sin la discusión consigo mismo, ejemplificada por y llevada a cabo en sus personajes.

Por este proceso de dejar atrás el intento de ocultar el artificio de novelar y, al revés, avivar en la conciencia del lector su falta, Unamuno puede llegar a una mejor exposición de sus inquietudes filosóficas y presentarlas en una manera que tiene un paralelo en la vida del lector y así mejor hacer crecer en éste los mismos tipos de preocupaciones ontológicas de Unamuno. La arquitectónica de las novelas aquí estudiadas tienen su mayor pertinencia en el uso de la forma de la novela y el proceso viviparo necesario para que Unamuno pudiera llegar a ésta para intensificarla y así establecer un paralelo con el conflicto ontológico encarnado por los personajes. Como ya hemos constatado, esta manera de escribir, la arquitectónica y el contenido que produce se diferencia diametralmente a la manera de escribir, la arquitectónica y contenido de las novelas más tradicionales que precedieron a las de Unamuno, y que admitieron

²⁸ Miguel de Unamuno, *Niebla*, Colección Austral, decimocuarta edición (Madrid, Espasa Calpe, 1975), p. 149.

un deseo, de parte del autor, de ayudar al lector a olvidarse de la construcción debidamente elevada por el autor para sumergir al lector en las ideas contenidas en la novela.

Aunque creemos que no cambiaron las corrientes básicas en la filosofía más o menos coherente de don Miguel de Unamuno, sí cambió su manera de relacionar estos principios con y en su novelesca. El resultado es que, aprovechándose, en *San Manuel Bueno: mártir*, de descripciones que tomaron más en cuenta el ambiente físico y emocional de los personajes, Unamuno llega a relacionarlos en más niveles que el nivel ontológico y los personajes llegan a encarnar seres humanos y no solamente sistemas ontológicos. De todas maneras, llegamos a ver que en narrativas como *Amor y pedagogía*, *Niebla*, *Abel Sánchez* y *Cómo se hace una novela* Unamuno llegó a crear un tipo de novela *sui generis*; la novela ontológica.

BIBLIOGRAFIA

- Eoff, Sherman H.: *The Modern Spanish Novel*. New York: New York Univ. Press, 1961.
- Lacy, Allen: *Miguel de Unamuno: The Rhetoric of Existence*. The Hague: Mouton and Co., 1967.
- Mariás, Julián: *Miguel de Unamuno*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1966.
- Meyer, François: *La ontología de Miguel de Unamuno*. Madrid: Editorial Gredos, 1962.
- Ribbans, Geoffrey: *Niebla y Soledad: aspectos de Unamuno y Machado*. Madrid: Editorial Gredos, 1971.
- Unamuno, Miguel de: *Abel Sánchez*, en: *Miguel de Unamuno, obras selectas*. Madrid: Editorial Plenitud, 1965, pp. 487-570.
- : "A lo que salga". *Obras Completas III*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1949, pp. 789-805.
- : *Amar y pedagogía*. Colección Austral, novena edición. Madrid: Espasa Calpe, 1968.
- : *Cómo se hace una novela*, en: *Obras Completas X*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1948, pp. 827-923.
- : "Escritor ovíparo". *Obras Completas X*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1948, pp. 106-109.
- : *Miguel de Unamuno: obras selectas*. Madrid: Editorial Plenitud, 1965.
- Zubizarreta, Armando F.: *Tras las huellas de Unamuno*. Madrid: Taurus, 1960.

NOTAS SOBRE LA CUECA LARGA DE VIOLETA PARRA

Por *Juan Armando EPPLE*

1 En el otoño chileno del 77, el aplastado ambiente cultural de Santiago se removió un poco con la puesta en escena de *Hojas de Parra*, un espectáculo en que la poesía de Nicanor Parra se aliaba al circo para escenificar una farándula triste, y más aún, de contornos macabros, movida por los hilos solipsistas de quien fue valorado, en sus buenos años, como el creador de la antipoesía. Es difícil determinar, en estos momentos, si esas hojas de Parra dignificarán otra vez la postura vital de un poeta sobre el que pesan tantos juicios negativos debido a la posición que habría tenido después del golpe militar, o constituyen sólo el canto burlón y pesimista de un cisne que no pudo afirmarse en las aguas cambiantes de la historia, quedando finalmente a la deriva. Pero sea este un intento de desnudar la realidad actual de Chile o sólo un acto de autocrucifixión (y lo probable es que se unan ambas cosas), la Junta Militar que no entiendo de sutilezas, hizo volar a la vez las hojas y el circo. Los tonies chilenos, que suelen ser buenos filósofos, quizás den en el clavo cuando recitan, con tanta solemnidad, los viejos versos de Espronceda: "Hojas del árbol caídas, juguetes del viento son. . ."

Lo que es evidente es que mientras la estrella de Nicanor Parra se enciende y se apaga azarosamente, bailando en la cuerda floja, la de su hermana Violeta se adhiere a otras raíces más firmes, que siguen creciendo en Chile y que se prolongan, debido fundamentalmente al prestigio internacional que fue alcanzando la nueva canción chilena desde los años de la Unidad Popular y luego con el exilio, a otras tierras donde su voz adquiere nuevos ecos al convertirse a la vez en una resonancia de la patria y en repertorio natural de cada acto de solidaridad que se realiza en distintos países del mundo en apoyo a nuestro pueblo. Si en el Chile actual el legado de Violeta se despliega secretamente en cada manifestación artística que logra montarse salvando las no muy perspicaces antenas censoras de la dictadura (no le pidamos peras al olmo), en el extranjero ya es una referencia obligada cuando se trata de caracterizar la singularidad cultural del país.

No en vano el diario *El Mercurio*, el ya tradicional barómetro de las preocupaciones de la derecha chilena, y actual vocero de la dictadura, en un editorial por lo demás bastante chistoso ("Atender a la cultura popular", 10-16 de octubre, 1976), junto por lamentarse por la mala imagen del gobierno, señalaba, con mucho recelo, que en todas partes se estaba instrumentalizando a la Violeta Parra contra la Junta. Lo que como metáfora, no está mal después de todo.

Pero está visto que las cuerdas que pulsa el arte popular no llegan a los oídos de los momios sino en la forma en que lo intuye *El Mercurio*: como un desasosiego que quita el sueño o una amenaza que la censura no puede erradicar.

Lo que interesa destacar, dejando de lado las preocupaciones mercuriales, es que durante estos años se ha ido produciendo, junto con la extraordinaria difusión que ha alcanzado la canción chilena que maduró durante los años de la Unidad Popular, y que ahora se despliega en tonos mayores, un acentuado proceso de revaloración de la obra de Violeta Parra, en cuya voz comienzan a reconocerse lazos muy íntimos, viscerales, con ese mundo —y los valores de ese mundo— que nuestro pueblo habrá de reconquistar. La atención volcada hacia esa voz es parte, entonces, de un proceso mayor, que busca mantener viva la identidad cultural del país, negada momentáneamente en su propio suelo, pero que habrá de resurgir con mayores bríos cuando Chile vuelva a conquistar su propio modo de hacer la vida.

A la difusión de las canciones de Violeta Parra se ha ido agregando, como tarea reciente, el trabajo realizado por distintos autores, destinado a recopilar y antologar la obra de la folklorista y explicarla a la luz de su personalidad histórica. Son textos que, editados en Argentina, España o Francia, escritos muchos de ellos de cara a las limitaciones que supone el exilio, pesquisando afanosamente en fuentes todavía dispersas, van rescatando la vasta producción poética de la Violeta para ofrecerla a ese público que en momentos le fue esquivo, y que hoy, en otras circunstancias, está aprendiendo a valorarla. Libros que, proyectados desde una visión muy cercana a la figura que se recrea, tocando la cuerda que a cada autor le resulta más evocadora, van entregando, cada uno, una faceta nueva de la rica personalidad de la protagonista. Y esta visión personalísima de la figura de Violeta Parra emerge con nitidez de los prólogos, que son los que aportan con ese fondo vital que explica la pasión de quien creó la obra y de quien siente la necesidad de levantarla en alto y desparramarla a los cuatro vientos.

2. Al hacer una reseña de estos trabajos, tendría que relacionarlos, cronológicamente, con uno anterior, y al que me referí en otra nota

("Violeta Parra y la cultura popular chilena" (*Literatura chilena en el exilio*, No. 2, abril de 1977). Se trata del libro de Subercaseaux y Londoño, el cual, siguiendo las pautas de la literatura-testimonio, se propone por primera vez reconstituir la biografía de la folklorista.¹ Lo que precede a este libro y le otorga, indudablemente, el estímulo básico, es la propia autobiografía poética de la Violeta, esa hermosa composición escrita en la forma clásica de la poesía popular chilena: las *Décimas*, libro editado en Chile en 1970.

El texto de Subercaseaux y Londoño, *Gracias a la vida*, gestado en 1971, y por fortuna rescatado después del golpe, constituye una de las primeras respuestas a las inquietudes que, en el plano cultural, se manifestaron en el Chile de Allende en relación al reconocimiento de la cultura popular y a la necesidad de otorgarle un lugar destacado en el proceso de conquista de nuestra identidad histórica social.

El texto sobre Violeta Parra adquiría, así, no sólo un sentido biográfico, sino que respondía a la necesidad histórica de redefinir el pasado desde la perspectiva de la clase social que tenía en sus manos la reconstrucción de la nueva sociedad, y en ese sentido aparecía como un hito más en esa fecunda apertura intelectual que se estaba desarrollando en el país, buscando liberar un orden de realidades que hasta entonces habían permanecido desplazadas o negadas por la ideología dominante. Al haberse salvado de la inquisición fascista, el libro también es testimonio de la fecunda actividad cultural desarrollada durante el gobierno de Allende.

Uno de los aspectos que a primera vista aparece como un acierto del texto es la forma en que ha sido estructurado, a partir de una interrelación fluida de informes personales (entrevistas), recortes de diarios y cartas que van iluminando diversas facetas de la compleja vida del personaje. Al no existir un informante único, desaparece el narrador personal, y con ello la tendencia a imponer un punto de vista rígido, y en último término subjetivo, sobre la personalidad de Violeta Parra, una de las limitaciones que tiene la biografía como género. Esta reconstitución colectiva de la historia permite, de alguna manera, superar la fácil tentación de transformar a la Violeta en un ser idealizado, apto para la canonización pero sin el relieve (que en nuestra sociedad se manifiesta básicamente como contradicciones dentro de las que hay que luchar) que sin duda presenta la mujer de carne y hueso, aquella que reconocemos como símbolo distintivo de los valores populares. Pero la diversidad de voces no significa la carencia de una perspectiva integradora. La originalidad del

¹ Bernardo Subercaseaux y Jaime Londoño. *Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonios* (Buenos Aires, Editorial Galerna, 1976).

trabajo consiste en disponer los datos recopilados en tal forma que, siguiendo el orden cronológico que exige la biografía, y apoyándose únicamente en esos testimonios, logre integrarse la historia personal a esa intrahistoria social que emerge de las disímiles relaciones humanas que, a lo largo de su vida, tuvo la Violeta con gente de distintos estratos sociales, relaciones que si desde el punto de vista psicológico se ofrecen en términos de identificación, incomprensión o rechazo, desde el punto de vista social van descubriendo esas notorias raíces de clase que condicionan la vida personal, definiendo una posición frente al mundo. Es lo que los autores van mostrando, sin necesidad de decirlo explícitamente.

Siendo una historia individual, el libro recoge así ciertas constantes de la liberación de una clase, de la cultura creada por esa clase y de su lucha contra la "cultura" oficial. Con la particularidad de que el protagonista es una mujer, cuya vida ejemplifica así el sentido correcto de ese manipulado proyecto de la "emancipación de la mujer": una postura de afirmación personal vinculada a un proceso de emancipación social, y cuyo sentido se cumple únicamente dentro de ese proceso.

Los críticos que, desde una posición distanciada, reclamen la obra perfecta, podrán encontrar fallas en la reconstitución de esta biografía: un argumento previsible es que allí "no están todos los que son ni son todos los que están". No está, por ejemplo, Isabel Parra, sin duda una de las personas que conoció más de cerca a la Violeta, y que por lo mismo resulta una voz imprescindible. Pero no se trata de una omisión imputable a los autores, que no tuvieron la oportunidad de entrevistarla. O están algunos (apariciones menores) cuyos esquemas de valoración están bastante teñidos con ese paternalismo burgués que se manifestaba en algunos sectores que 'simpatizaban' con la izquierda. Pero son también presencias necesarias, que valen como contrapunto. Sea como sea, no puede juzgarse el trabajo por lo que no alcanzó a ser, sino por lo que pudo realizarse con los medios y posibilidades que permitían esos días de actividad múltiple y dispar, donde el tiempo se canalizaba afanosamente en muchos frentes de trabajo. Lo que el libro ofrece, y en eso se cifra su valor, es el testimonio abierto (y ampliable) de un destino personal que refleja a la vez las constantes del desarrollo y revaloración de una parte importante de la cultura popular chilena de los últimos cuarenta años. En este sentido, es un aporte básico a una tarea que aún está por hacerse: el estudio histórico y antropológico de esa cultura, que ha seguido creciendo. Y se va la segunda. . .

3. A comienzos de 1975, Alfonso Alcalde editó en Argentina una antología de canciones y poemas de la folklorista, *Toda Violeta Parra*,² que reúne 40 composiciones (divididas en cantos a "lo humano", a "lo divino", tonadas, cuecas, parabienes, esquinazos, y una selección de sus canciones más famosas). Se trata de una recopilación que responde —con rapidez y fervor— al entusiasmo del público transandino por conocer mejor la obra de una artista que se había popularizado más allá de las fronteras nacionales, en las voces de Mercedes Sosa, Daniel Viglietti, Joan Báez, etc.

La antología va precedida de una recomposición muy personal —y con el lenguaje desenfadado y chispeante que utiliza el autor, por lo demás perito en navegaciones por las mismas aguas y caletas populares— de la vida de esta compatriota con quien sin duda han compartido una misma atracción por las maravillas de la vida proletaria (es cuestión de releer los cuentos de Alcalde) y una misma bronca contra los imbéciles y también los cónsules.

Alfonso Alcalde, en esta recreación de la vida, pasión y muerte de la Violeta, se apoya en los testimonios que aparecen en el libro de Subercaseaux y Londoño —que pudo leer antes de ser publicado: mal que mal, la gracia de la Violeta es que se ha transformado en una inquietud colectiva— en otros testimonios recogidos en diarios y revistas, amén de lo compartido con Patricio Manns, que viene más adelante, y sobre todo en ese vivísimo caudal de recuerdos y experiencias que adoban de modo muy especial el mundo que se reconstituye, dándole un sello personalísimo a la narración. Como si al recapitular cada hecho, cada hito de la historia que va recuperando para la comprensión de lectores duchos en la materia, el autor le fuera haciendo sus guiños cómplices al personaje.

Alcalde va estableciendo, con la certeza que permite la cercanía al mundo popular que se describe, esos íntimos paralelismos que se dan en el recorrido vital de tres autores que son tres expresiones diferenciadas de una misma manera: el poeta popular Crispulo Gándara, Violeta Parra y ese solitario coloso de la poesía social que es Pablo de Rokha.

Vidas paralelas hermanadas por una misma actitud ante el mundo: generosidad, picardía, hedonismo, voluntad de independencia frente al horizonte opresivo del medio nacional, pero sobre todo una pasión creadora que se lleva adelante contra viento y marea, mostrándole los dientes a todas las dificultades. Vidas que encuentran en la dura y rica realidad proletaria la fuerza y la sabiduría necesaria

² Alfonso Alcalde. *Toda Violeta Parra. Antología de canciones y poemas* (Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1975).

para definir una vocación que no reconocerá otros patrones que no sea el propio pueblo.

Significativamente, son autores que canalizan su actividad creadora pulsando distintos registros de un arte que empezamos a reconocer como expresión de clase: la poesía popular, el folklore y la poesía social.

Las interrelaciones que se producen entre estas tres formas artísticas, que no son simples abstracciones genéricas que circulan por el aire, como entidades preexistentes a la praxis poética, sino formas de expresión que canalizan una sensibilidad que se va redefiniendo históricamente, modificando la perspectiva y la selección de los contenidos, se explican si se atiende primero al modo concreto como los sectores populares de un país determinado, ante circunstancias histórico-sociales específicas, van definiendo su propia concepción del mundo y la realidad, posesionándose de las distintas modalidades de expresión artística ofrecidas por la tradición, pero imponiéndole su propio sello, y luego se examinan las características específicas de las formas poéticas desarrolladas.

Alfonso Alcalde, al instalar la mirada en las circunstancias concretas que modelan la vida de los autores, sus relaciones sociales, sus conflictos, sus aspiraciones, en suma, su actitud ante la realidad de su tiempo, está rescatando esa base que nos permite entender mejor la razón y el sentido de la obra poética.

Una obra que, como la de Violeta Parra, no se encasilla fácilmente en los moldes al uso sino que, al tocarlos, al probar su consistencia, le quita los parámetros convencionales, rígidos, como quien quita telarañas, y los devuelve al mundo con el sople cálido de una vida distinta. ¿Qué son, por ejemplo, las Décimas, sino una forma muy tradicional de la poesía relegada al ámbito campesino que en la voz de la autora se convierte en el instrumento más eficaz para canalizar a la vez las inquietudes del mundo íntimo, personal, y la protesta ante las situaciones injustas y degradantes del mundo social?

A este núcleo de problemas, que se inscribe en la reiterada preocupación por entender las relaciones entre arte y vida, apuntan las notas preliminares de otro libro dedicado a la Violeta, y que no por casualidad aparece en la Madre Patria. Cada libro que ha ido apareciendo es una vuelta más que asedia la figura móvil de la autora pidiéndole que entregue el secreto de su arte, y lo que va surgiendo es una historia que define mejor su rostro presente en la medida en que se van descubriendo los lazos con el pasado. Y se va la tercera.

4. En 1976, Julio Martínez Reverte editó en España otra antología de la folklorista, con una larga nota preliminar y una puntuación de datos biográficos.*

Esta antología reúne 49 composiciones, más una selección de ocho décimas.

En su introducción, Martínez Reverte comienza destacando ese rol especial que le cupo realizar en Chile a nuestra artista:

"Violeta supo ser, o vino a ser, la expresión más genuina de un ser popular en un doble sentido; de un lado, el oído que recogía la canción, el folklore, el lamento de su pueblo; de otro, la voluntad para hacer trascender esa canción y ese folklore hasta dotarles de un sentido de lucha social, y finalmente de un sentido político".

El autor señala, con acierto, que esto no debe considerarse un fenómeno aislado en el desarrollo del arte popular chileno, sino que, por el contrario, define con caracteres más nítidos una tendencia manifestada desde mucho antes en la tradición folklórica del país, y que le fue otorgando al quehacer artístico del pueblo una marcada función social, ligada muchas veces a la expresión política. Y cita ejemplos del periodo de la Independencia, de los tiempos de Balmececa, y de los años en que el proletariado surge a la vida nacional con una fisonomía distintiva, dando origen a los partidos obreros.

Pero esta realidad ha sido persistentemente negada por la burguesía nacional, que impuso sus propios esquemas de valoración del pasado proponiendo como tradición sólo aquello que estuviera de acuerdo con su ideología, y especialmente con su concepción del arte como manifestación no problemática, como un canto amable desligado de las contingencias de la historia.

La aseveración de Martínez Reverte, que corresponde a esa nueva lectura del pasado que exigió el movimiento popular chileno de los últimos años, podría definirse mejor si miráramos con mayor detención al modo como fue entendiéndose, en la historia cultural del país, la relación entre arte y sociedad. Es decir, revisando los postulados ideológicos prevalecientes en distintos periodos de nuestra evolución histórica.

Cada vez que se intenta establecer una relación entre la producción artística (literatura, folklore, artes visuales, música) y el mundo histórico-social en que este arte surge, tal intento es reprobado con la inefable aseveración de que no se deben mezclar las cosas de la vida contingente con la realidad "hermosa" e intemporal del arte. Los momios —y su periferia— de inmediato fruncen la nariz y reclaman que se está "haciendo política", como si estuviéramos

* Violeta Parra, *Violeta del Pueblo*. Prólogo, selección y notas de Julio Martínez Reverte (Madrid, Alberto Corazón Editor, 1976). (Colección Visor de Poesía), 153 pp.

ante una nueva herejía. Creemos que es importante, para ir definiendo mejor el derrotero que ha seguido el folklore y la poesía popular como realidad artística, y los criterios con que ha sido valorado, revisar el proceso cultural del país viendo las relaciones entre la historia social y los postulados ideológicos que guían la visión de la cultura en cada periodo. En este caso, nos interesa al menos destacar dos momentos históricos distintos, que significativamente presentan ciertas similitudes en el modo de entender la relación entre arte y sociedad. Lo que, sin duda, nos ayuda a descubrir qué hay detrás de ese esfuerzo de la derecha por negarle validez a todo lo que tenga matiz político o social, postura que es, a fin de cuentas, el resultado de una actitud política disfrazada de verdad absoluta.

Si durante los agitados años de la Independencia, toda la expresión cultural del país adquirió una acentuada dimensión política (lo mismo ocurre en España entre 1808-1814, con la lucha entre absolutistas y liberales), y esto como consecuencia natural de un proceso histórico en que se definían opciones de vida muy distintas, en los años posteriores, y fundamentalmente con el surgimiento del movimiento intelectual liderado por José Victorino Lastarria, la concepción del arte y la literatura como expresión de la sociedad, y con una muy definida función social, se transformará en el postulado predominante.

En efecto, la llamada Generación del 42, que emerge a la vida nacional con la caída de la dictadura portaliana, centrará sus postulados programáticos, de base romántica y liberal, en la idea de una correspondencia estricta, "natural", entre arte y sociedad.

Para Lastarria la literatura, entendida no en el restrictivo sentido actual, sino como toda la manifestación escrita, debe ser expresión de la sociedad, en el sentido de que define los factores progresistas de la vida nacional, siendo reflejo de "todos los sentimientos de la naturaleza humana" y de "todas las afecciones de la multitud", y que orienta al pueblo hacia los valores de la democracia y la libertad. En su Discurso de Inauguración de la Sociedad Literaria (1842), expresión del ideario liberal del nuevo movimiento, Lastarria propone:

"Es preciso que la literatura no sea el exclusivo patrimonio de una clase privilegiada, que no se encierre en un círculo estrecho, porque entonces acabará por someterse a un gusto apocado a fuerza de sutileza. Al contrario, debe hacer hablar todos los sentimientos de la naturaleza humana y reflejar todas las afecciones de la multitud, que en definitiva es el mejor juez, no de los procedimientos del arte, pero sí de sus efectos".

"Escribid para el pueblo, ilustradlo, combatiendo sus vicios y fomentando sus virtudes, recordándole sus hechos heroicos, acostum-

brándole a venerar su religión y sus instituciones; así estrecharéis los vínculos que lo ligan, le haréis amar a su patria y lo acostumbraréis a mirar, siempre unidas, su libertad y su existencia social. Este es el único camino que debéis seguir para consumir la grande obra de hacer nuestra literatura nacional, útil y progresiva”.

La literatura, entonces, no era concebida como un hacer aislado, como una pasión exclusiva, sino que era parte de un compromiso social entendido como participación activa en cada plano de la vida nacional. Y la cultura, en este sentido, no era sino la expresión espiritual de un organismo social que definía sus rasgos nacionales a través de una toma de conciencia de lo que significaba, para los liberales de ese tiempo, el vivir histórico.

Este modo de entender la relación entre la cultura y la sociedad correspondía, en esencia, a la concepción ideológica de una burguesía progresista (hablamos en términos aplicables a la historia del siglo XIX) que tuvo una importante gravitación en la primera mitad del siglo pasado, y que al ser derrotada en la revolución liberal de 1851 fue sufriendo una progresiva involución ideológica, dejando sin embargo ciertas huellas que se mantuvieron como expresión minoritaria a lo largo del siglo, hasta renacer, con otro sentido, y desde el proyecto ideológico generado por otra clase social, en las primeras décadas de este siglo.

Al recordar ese periodo, en muchos aspectos fundacional, hay que evitar la tentación fácil de responder a esa utilización ideológica de Portales que ha hecho la Junta con una sobrevaloración del pensamiento y del rol histórico de Lastarria. De lo que se trata es de entenderlos en su contexto exacto.

La segunda mitad del siglo XIX será el periodo de consolidación de la dominación económica, política e ideológica de una burguesía nacional, que logra cicatrizar sus diferencias con los sectores liberales mediante una alianza política (liberal-conservadora), matrimonio de conveniencias donde todo se resuelve aceptando compartir el poder. Los jóvenes liberales, entre ellos el propio Lastarria, cambian su ímpetu romántico de creadores por la condición, más cómoda y segura, de funcionarios.

A este proceso corresponde, correlativamente, la institucionalización de una actitud (que nunca alcanza expresión doctrinaria explícita) donde la noción de arte y cultura se valora como una entidad separada de las determinaciones y exigencias del mundo histórico-social. Esta disociación, en la que gravitan factores como el proceso gradual de dependencia de nuestro país, primero ante el imperialismo inglés y luego ante el norteamericano, la influencia de los modelos culturales europeos y un incipiente grado de “profesionalización” del artista, que tiene otro modo de manifestar su compromiso

con el mundo circundante, tiene naturalmente un sello de clase, que la burguesía impondrá como un padrón oficial para valorar el arte y la cultura nacional y para negar todas las manifestaciones que se opongan al *statu quo*.

Así, una parte importante del folklore y la poesía popular chilena sobre todo aquel que surge en torno a cada hecho histórico sobresaliente, dando ocasión para que se manifieste la sensibilidad social del pueblo, es borrada de la memoria oficial debido a su componente "político". Es lo que ocurre, por ejemplo, con la poesía popular, cuya rica trayectoria ha sido permanentemente minimizada. Lo único que fue aceptándose del cantar popular fue el "canto a lo divino" (que, por otra parte, ha concitado una atención más generosa de parte de los investigadores), y del "canto a lo humano", es decir, del mundo terrenal, cotidiano, fue valorándose sólo el paisaje, escenario intemporal de un ritual amable de trabajos y fiestas, sensibilizado por una realidad no menos intemporal en la vida del hombre, como es el amor. La imagen que se nos entrega, entonces —recortada a la medida de los deseos de la clase dominante— es la de un mundo reducido a simple naturaleza, una humanidad no tocada por la historia.

Pero la realidad impone otras coordenadas, que escapan a los deseos oficiales.

Justamente en los años pomposos del Centenario, en que la oligarquía muestra su peculiar modo de celebrar la "independencia" imitando las maneras del Príncipe de Gales, invitado especial a los festejos, y entregando a las compañías norteamericanas las minas de cobre, comienza a producirse tanto en las capas medias como en los sectores proletarios que recién van definiendo su propia fisonomía social, una reactivación ideológica que indica la inminente diferenciación de los postulados de clase con que estos dos últimos sectores van a insertarse en la vida nacional.

En el plano de la literatura, es significativo el registro de tendencias que coexiste, cuya diversidad de posturas no revela precisamente un "espíritu generacional" unívoco: los cuentos de Baldomero Lillo, obra precursora de nuestra literatura proletaria, las novelas de Orrego Luco, que alertan a la oligarquía decadente llamándola a aceptar su fusión con las capas medias ascendentes, y esa literatura intimista, replegada en una subjetividad siempre frágil, que se da en algunas obras de D'Halmar o Pedro Prado, y con mayor nitidez en la lírica.

Las dos décadas que van de 1920 a 1938, periodo en que las profundas contradicciones sociales ponen en crisis la hasta entonces adormecida institucionalidad, marcan la gestación y consolidación de

un movimiento popular que empieza a definir, en forma cada vez más segura, su propio proyecto histórico de clase.

Las tres décadas siguientes, los años que van de 1938, con el triunfo del Frente Popular, a 1970, con la victoria de la Unidad Popular, verán proyectarse la presencia definitiva de una clase social que, con éxitos y fracasos parciales, pero con una creciente toma de conciencia de su fuerza y sus potencialidades, comienza a exigir un rol primario en la historia del país.

Tres momentos pueden destacarse en este derrotero, y no es azaroso que éstos se ligan a etapas bien diferenciadas del movimiento cultural: la década de 1938-1948, desde el triunfo del Frente Popular hasta la represión del gobierno de González Videla, ve surgir ese poderoso movimiento literario conocido como "Generación del 38", movimiento que recupera, desde una nueva posición ideológica, una actitud de coincidencia entre la concepción del arte y las exigencias del mundo social. La generación del 38 será la expresión más definida de una nueva sensibilidad que se hace eco del crecimiento de la lucha de masas en Chile y de los cambios que se producen en la historia internacional, trayendo a la literatura un nuevo sector social, esta vez con carácter protagónico. La conjunción de esta nueva preocupación temática aportada por los narradores del 38 y la profunda renovación del lenguaje poético que se produce contemporáneamente, con la Mistral, Huidobro y Neruda, serán la base asumida como legado por nuestra literatura reciente. La década de 1948-1958, en que se produce un reflujo del movimiento popular, sometido a nuevos mecanismos de represión, va a generar una situación muy especial en el panorama cultural. Por una parte, la crítica oficial celebra la aparición de una nueva generación, presentada por su propagandista como el grupo que superaría las limitaciones de la literatura precedente al incorporar a la narrativa nacional las técnicas expresivas de la literatura contemporánea de Europa y USA. Cuidadosamente, escogen un nombre neutro para definir la generación ("Generación del 50"), y adscribiéndose a la nueva fórmula ideológica que impondrá la derecha para sus programas políticos, la oposición entre desarrollo y subdesarrollo, aplican esa dicotomía a la visión de la cultura, reniegan de la tradición nacional y se sienten identificados con el mundo cultural de los países "desarrollados". Pero en esta voluntad de ruptura tiene bases muy ambiguas, y la difícil juventud del grupo dará resultados maduros muy opuestos: de un lado, José Donoso, cuyas obras representan el análisis más penetrante e íntimo del tema de la decadencia de la burguesía nacional; de otro lado, Enrique Lafourcade, transformado en la expresión "cultural" de la nueva cara de esa burguesía, el fascismo de Pinochet. En otro plano, varios escritores que la crítica oficial no

reconoce, por razones ideológicas, darán a conocer sus primeras obras: Alfonso Alcalde, Nicolás Ferraro, José Miguel Varas, Franklin Quevedo, Edesio Alvarado. En la década siguiente tendrán una mejor recepción, incorporando a la literatura una rica veta temática centrada en el mundo popular, con un tono de desacralización de los valores institucionalizados y de afirmación de esa humanidad marginada que crece en las aldeas, las caletas, los barrios proletarios, y que encuentra su expresión justa en la picaresca.

Finalmente, la década del setenta, enmarcada en dos acontecimientos históricos de indiscutible resonancia, como son la Revolución Cubana (1959) y el triunfo de la Unidad Popular (1970) va a imponer un ritmo nuevo a la actitud cultural. La literatura, la música (y en especial la canción popular), el teatro, la pintura, más tarde el cine, desplegarán una creciente energía, perfilando en su impulso creador la voluntad de convertir el lenguaje artístico en una lectura crítica de la sociedad. Este esfuerzo va acompañado por un intento de reformular, a través de diferentes proposiciones teóricas o declaraciones de principios, las relaciones entre arte y sociedad, desde una perspectiva que busca integrar, sin desnaturalizar sus términos, las peculiaridades del lenguaje estético y la necesidad de convertir el arte en un medio eficaz de expresión de la realidad histórica. Las preocupaciones por este tema, que afloran con prodigalidad, hasta tornarse un tópico ineludible (y que en ocasiones tienden a centrarse, con resabios idealistas, en la manida cuestión del "compromiso del artista"), constituyen un eco sensible de las inquietudes que despierta en cada país de América Latina la Revolución Cubana, que se transforma no sólo en un ejemplo histórico por sus cambios socioeconómicos, sino por el impulso que le da a la educación y la cultura, convirtiéndose de paso en el centro cultural de América Latina.

A partir del triunfo de la Unidad Popular, el país comenzará a probar sus propios modelos de transformación y a experimentar los aciertos y deficiencias de su proyecto político-social. Desde el comienzo, se crean condiciones cualitativamente distintas para transformar la cultura nacional, hasta entonces monopolizada por la burguesía, en el patrimonio y la voz de una mayoría que empezaba a definir su propio modo de hacer la vida.

La actividad desarrollada en esos tres años en el plano educacional y cultural es —a la medida del proceso político— amplia, entusiasta y descoordinada. La diversidad de tareas emprendidas, dos de las cuales se llevan las palmas por sus resultados exitosos (los programas de alfabetización, y entre ellos el de "Educación de los Trabajadores para el cambio", y el proyecto editorial de Quimantú) no se unificó nunca bajo una política cultural coherente, como se reclamó muchas veces. Pero, lo que es importante, son esfuerzos que se

hicieron, que comenzaron a definir su valor y su sentido en la práctica, en el trabajo de cada día.

Lo que interesa destacar aquí es que, con un espíritu similar al que predominó en los años posteriores a la Independencia, quienes participan en las actividades culturales, entendida ahora como un hacer social, no elitista, dan por descontado que el arte es un modo de expresión social. La diferencia está en que ahora no se parte de un programa estricto que se busca imponer al mundo social en proceso de transformación, sino que es el propio proceso social el que define los nuevos términos del arte y la cultura. Se trata, en síntesis, de una inversión de la concepción idealista del romanticismo.

El marco histórico que hemos caracterizado en líneas gruesas, y especialmente el panorama de las últimas décadas, requieren una atención más cuidadosa, imposible de cumplir en los límites de una reseña. Pero es una historia que se transforma en una referencia indispensable cuando se intenta definir el rol de Violeta Parra en el desarrollo del folklore y la canción popular chilena. Porque es aquí, en esta zona de la cultura nacional, persistentemente negada o deformada, donde su presencia adquiere una significación admirable, al devolverle al folklore su un tanto olvidada capacidad de expresión de la sensibilidad social, acercándolo a las pulsaciones de la historia inmediata, y al convertir ella misma su voz personalísima en la voz avanzada del arte popular que alcanzará una cima prestigiosa durante esta última década, convirtiéndose en la manifestación más ligada al proceso histórico social que lleva a Salvador Allende al gobierno, en su resonancia más sensible.

En la evolución artística de Violeta Parra pueden destacarse tres etapas que, en sus líneas básicas, se corresponden con las tres últimas décadas que hemos reseñado, y que son las de maduración y consolidación del movimiento popular chileno. Lo que no significa tener en mente la noción de un determinismo mecánico, sino poner de relieve la cercanía intuitiva de la autora a un clima social que moldea su personalidad y la empuja a tareas que superan las limitaciones del medio, pero que llevan en su avance una voluntad de recuperación y actualización de los modos de expresión popular que más tarde encontrarán su carnatura histórica justa, convirtiéndose en la voz distintiva de una clase social.

Entre 1937 y 1952, Violeta revela su vocación por el canto, dedicándose a la música popular de corte tradicional (boleros, corridos, tonadas, etc.), a la vez que empieza a conocer de cerca los problemas sociales de ese público para el cual se expresa (periodo que la lleva a una breve militancia política); entre 1953 y 1960 surge la verdadera Violeta Parra, aquella que, dispuesta a rescatar las manifestaciones del arte popular chileno, comienza a desarrollar una doble actividad,

o dicho en términos más justos, a darle nueva vida al arte popular imponiéndose dos tareas: por una parte la investigación y recopilación folklórica, y por otra el desarrollo tesonero de su propia pasión creadora, que se despliega en la creación musical, la cerámica, la pintura, la poesía y ese arte tan especial por su acopio original de elementos y técnica, mal mirado al comienzo y hoy objeto de una atención desusada: los tapices hechos con arpillera y lana de colores. Dos hechos ejemplifican esta doble preocupación: la fundación del Museo de Arte Popular en Concepción (1957), empresa a la que luego se le quita el apoyo necesario, y la edición de sus composiciones originales, *Composiciones de Violeta Parra* (1957) y *Toda Violeta Parra* (1958). A partir de 1961 se produce el reconocimiento internacional de Violeta Parra, y se va haciendo más patente su significado pionero para lo que luego se llamará la Nueva Canción Chilena y su influencia en la canción latinoamericana. Como es ya un lugar común en los artistas nacionales, la valoración de su obra empieza a producirse afuera: en su recorrido por Europa en 1961, posibilitado por una invitación al Festival de la Juventud en Polonia, y su detención en Francia, donde le publican una edición bilingüe (*Poésie populaire des Andes*, Maspero, 1965) y expone sus tapices en el Museo del Louvre.

En relación a esto último, habría que hacer una pequeña rectificación. La exposición se hizo —y expongo los datos que me proporcionó gentilmente Carlos Orellana— en el Musée des Arts Décoratifs, institución que funciona físicamente en el palacio del Louvre, pero que no está relacionada con el otro museo nacional que alberga el edificio, el Museo del Louvre. La portada del catálogo de esa exposición señala: "Violeta Parra. Musée des Arts Décoratifs. Palais du Louvre. Pavillon de Marsan. 109, rue de Rivoli, Paris". Y en la contratapa: "8 avril-11 mai 1964".

Naturalmente, esto no desmiente el hecho de que expuso en uno de los museos más importantes de París, que fue bien tratada por la crítica, y que su presentación contribuyó a que en su patria comenzara a reconocerse su talento excepcional.

Al regresar a Chile, se propone llevar adelante otra vez el viejo sueño de levantar un centro cultural dedicado a las manifestaciones del arte popular, empresa que va estrellando en el vaivén de los escollos burocráticos y monetarios en el favor cambiante del público, pero que desde sus limitaciones y esfuerzos proyecta, tras la muerte de Violeta, una visión más honda e íntima de la dignidad y el valor social de un arte que, en un contexto histórico y social más favorable, renovarán otras voces.

El trasfondo histórico y biográfico, indispensable para una caracterización más justa del arte de Violeta Parra, referencia básica

para definir sus lazos con la tradición cultural del país y destacar a la vez su profunda originalidad, está descrito de manera excelente en el último libro editado hasta ahora sobre la autora, un libro que completa el asedio amoroso con la pasión y la convicción del que conoce de cerca los pasos de la historia y puede coronar con singular acierto esta sostenida empresa de conservar su memoria y su voz para su público original, que es todavía un público futuro.

5. El libro editado en Francia por Patricio Manns, aunque dispuesto sólo como una antología destinada a un público nuevo, el francés, y que requiere de una información adicional y de notas suplidas con precisión en el texto, es la recopilación más completa de las composiciones de la Violeta, reuniendo 64 textos.⁴ Esta antología va precedida de un extenso prólogo que habrá de incorporarse, como referencia imprescindible, a los futuros estudios que se emprendan sobre la autora.

Con una perspectiva histórico-biográfica que maneja a la vez con soltura y precisión los datos de la realidad, Patricio Manns traza un mapa muy vivo, lleno de resonancias significativas, de la trayectoria de la folklorista, rescatando una figura que define su vocación singular, su profunda originalidad, sobre ese trasfondo esencial que es el espacio geográfico, histórico y cultural en que le tocó vivir, y que le da consistencia a su canto.

Patricio Manns parte de una reflexión que, situando la producción artística en el sistema de determinaciones y motivaciones que contribuyen a explicarlo como manifestación humana, le permite destacar las raíces que condicionan la experiencia vital de la autora y las motivaciones que transforman su visión del mundo en visión poética de la realidad:

"Como se sabe, toda forma de expresión estética se transforma invariablemente en el exponente subliminal o directo de la historia de un pueblo, de su cultura, de sus costumbres, de sus manías y de sus canciones. Esta se despliega como un contenido de hábitos, como un largo y ancho fresco que registra, a veces casi fotográficamente, una realidad humana y geográfica determinada, es decir, los temas eternos encadenados a una territorialidad particular. Esto no es nada nuevo, pues es sabido que la misión subyacente de cada manifestación artística engloba un vasto proyecto de reflexión, a menudo situado más allá de la conciencia, del subconsciente y del inconsciente de los creadores, o más allá de la percepción particular del fenómeno. Integrado a un complejo social, asociado a las proposiciones

⁴ Patricio Manns, *Violeta Parra. La guitare indocile* (Paris, Les Editions du Cerf, 1977).

culturales de su tiempo y de su medio, llevado y apartado por los vientos de la historia inmediata —ellos mismos ligados estrechamente a toda historia— el hombre que despliega sus concreciones estéticas para narrar, cantar, pintar o esculpir, será una célula del gran ojo instigador, procreador e investigador de esa aguda vitalidad que le acoge y le nutre y le conduce al término único de una gran raíz colectiva. Esto porque a veces el fruto germina en el espejo; todos los otros, en el espejismo. Esta cualidad final será el tamiz, la línea decisiva separando los muertos de los vivos, el imperturbable juicio que condenará los oportunismos arribistas y decorará el pecho de las vocaciones constructivas y constructrices. Teniendo en cuenta sus agregados naturales: primero, la fuerza emocional que desarrolla su propia experiencia de la observación, de la deducción y del análisis; en seguida, la sobrecarga constante y creciente de estímulos de todas clases que le sitian, debemos concluir que existe una determinación previa de condiciones en las cuales el sentimiento estético desenvolverá sus exigencias”.

El texto biográfico de Patricio Manns describe y explica esas diversas condiciones que contribuyen a definir la personalidad y la obra de la Violeta, en un bien entrelazado friso que incorpora lo que Alejo Carpentier llamaría “los contextos”: la geografía, las formas de vida campesina y su particular visión del mundo, las características de la vida político social del país en las últimas décadas, las formas de conciencia ideológica que esta historia inmediata va definiendo, y el modo en que se expresan en la cultura nacional, especialmente en el arte musical.

El autor pone de relieve esa íntima interacción que se da en el arte popular entre tradición formal y sensibilidad para comprender los fenómenos sociales e históricos, rasgo que está presente con nitidez en dos formas hermanas del arte popular actual, la poesía y la canción, y que constituyen una herencia del arte de los juglares.

La relación de Violeta Parra con la poesía popular chilena y con el folklore tiene así un doble valor: ella no sólo rescatará las formas tradicionales de un arte relegado al ámbito campesino o a las regiones apartadas de los Andes y las islas australes, sino que al actualizar esas formas con contenidos nuevos, que expresan la percepción de la realidad inmediata, les devolverá su un tanto olvidado sentido social. Y éste será justamente el legado que le dejará a la nueva canción chilena.

El arte de Violeta Parra refleja con fidelidad esa doble dimensión que se encuentra en toda manifestación estética perdurable: es un eco de la memoria colectiva y de las formas artísticas que ha ido decantando, y es un intento original, consciente, de volcar en esas formas la percepción de la realidad personal y social de su tiempo.

O dicho con las palabras de Patricio Manns: "Su obra es una síntesis de la memoria y de la savia. Ella se eleva poco a poco de la tierra, como un árbol, y se alimenta de los gérmenes ávidos del viento de su tiempo. Un friso histórico, político, religioso, social, antropológico, folklórico, filológico y estético, de proporciones in-habituales, penetra las fibras de su guitarra, las ráfagas salvajes y sencillas, pero profundas, de su pintura, el fino relato de sus tapicerías, la cerámica estupenda que nace de sus manos. El volcán que ella incrustó en el puño de su corazón no es un volcán fortuito, sino que ella lo eligió. La flor que se desata de sus cabellos es una flor seriamente pensada. De sus juicios brota la amargura, y de su sonrisa la alegría de vivir".

Los libros que hemos reseñado, y que han servido de apoyo a varios comentarios adicionales, constituyen, más que obras definitivas, antecedentes básicos destinados a orientar otros esfuerzos por acercarse a la vida y la obra de una artista que recién estamos aprendiendo a conocer y a querer, para valorar su rol esencial en el desarrollo y dignificación de la cultura popular chilena y sobre todo —he aquí una tarea no emprendida— para definir los valores sociales y estéticos de su arte original.

En una ocasión, Violeta Parra definió la canción popular con una frase que se transforma en la descripción más justa de su propia obra: "La canción es un pájaro sin plan de vuelo, que odia las matemáticas y ama los remolinos".

Y su canción, su poesía, sigue volando, remontando otros rumbos propicios, anidando momentáneamente en los remolinos de la historia, despertando otras cuerdas que un día cantarán su propia experiencia vital e indicándoles a esas voces futuras el sentido a la vez individual y colectivo de la práctica de la libertad.

Mujer convertida en tejido de palabras, a la vez presencia y ausencia en la humanidad sensible de su patria y de América, Violeta comienza a ser recuperada por la palabra, vuelve a vivir por la palabra.

Y ya Roberto Juarroz definió el modo en que el hombre está en su creación, a esa alianza de presencia y ausencia que singulariza la condición del arte:

La palabra es el único pájaro
que puede ser igual a su ausencia.

AD PEDEM LITTERAE?

EL acto de traducción parece estar sometido a una especie de maldición bíblica. La lengua extraña no sólo estruja el poema, sino a veces lo transforma al pasar de un idioma a otro, sea antiguo o moderno, culto o dialectal. La dificultad aumenta si tratamos de acercarnos a textos chinos o sagas escandinavas con las armas de un lenguaje tan dado a la dilapidación como es el español.

Pero si el traductor es también un poeta, las composiciones permanecerán articuladas a su progenie, no sufrirán pérdidas esenciales dentro de los vericuetos de la semántica y sus imprevisibles recursos. La poesía, entonces, resulta una brasa viva que no se extingue por más que se la lleve —o escape en una llama asustadiza— de un surco idiomático a otro.

Marco Antonio Montes de Oca ha probado este aserto al compilar en *El surco y la brasa*¹ las mejores versiones que de poetas de otras lenguas han hecho autores mexicanos contemporáneos, identificados con aquéllos en temática, sensibilidad y técnica expresiva.

Al reconocer una ambivalencia en la mente del traductor —consecuencia de su doble condición de lingüista y poeta—, el autor de la antología, cauteloso, afirma que el idioma juega al escondite y al soborno, no dejándose atrapar del todo. Lo cual lleva a una riesgosa empresa en la que por fortuna "los cambios son más frecuentes en la zona del signo que en la del significado, más en ésta que en la del sentido, piedra de toque donde se asienta la cosmovisión implícita en toda obra de arte."

Tal afluencia y confluencia de signos, significados y sentido, se transparenta en las traducciones que de "El místico de Saint-Mery" de Apollinaire, de "En la ruta de San Romano" de André Breton y de "Elegía: Antes de acostarse" de John Donne ofrece Octavio Paz, quien goza con los albores risueños que traen consigo estos poetas; y en las versiones que Juan José Arreola presenta de Henri Michaux y Jules Renard y, sobre todo, en "Pensamiento en el mar" y "Pentecostés" de Paul Claudel, composiciones llenas de sentimiento y añoranzas religiosas.

Interesa subrayar que Breton, cuyos textos ofrecen dificultades que van desde vocablos unidos en parejas violentamente antitéticas, hasta la incoherencia de la escritura automática, en la versión de Paz renace con vitalidad de ardiente y desusado atrevimiento.

A su turno, Jaime García Terrés traslada la oscura vaguedad de Odysseus Elytis; Jorge Hernández Campos, fragmentos de una de las cumbres

¹ Fondo de Cultura Económica, México 1978, 450 pp.

místicas de Eliot: "Asesinato en la Catedral"; y José Luis Martínez la densidad metafísica en la difícil sencillez de Rilke.

El cementerio marino de Valéry es vertido al español por Alfonso Rubio, versión que se añade a la muy conocida de Jorge Guillén y a la menos frecuentada de Javier Sologuren (*Las uvas del racimo*, Lima, 1974), esta última, a nuestro juicio, más fácil de seguir, mucho menos prolija y enrevesada, mucho menos recargada de palabras y circunloquios que las otras.

Salvador Elizondo y Homero Aridjis traducen el primero a William Blake y Robert Graves, y el otro, a Henry Michaux ("Hacia la completud"), con un saber perfilado, ciudadosísimo en la expresión y muy leal en la idea. Al igual que Elizondo, Eduardo Lizalde se enfrenta a poemas de Blake. La gracia, la flexibilidad, la soltura que discurren a lo largo de los textos, son prueba de la eficacia del traslado, por cierto no de fácil realización.

Por otra parte, con sus propias versiones, Marco Antonio Montes de Oca confirma preferencias, repercusiones anímicas, complicidad de afinidades electivas y aun identificaciones ideológicas entre él y los poetas traducidos, que pueden hacerse extensivas a Alfonso Reyes y a los más audaces y lúcidos traductores de nuestros días.

Pero cumplamos con el ritual de los reparos, en este caso no difíciles de formular ya que el autor si bien ofrece una recopilación de traducciones casi exhaustiva en lo que toca a la generación de Contemporáneos, y a la que inmediatamente le sigue, se muestra en extremo parco con los más jóvenes. Nos hubiera gustado la presencia de Carlos Eduardo Turón, traductor de Rimbaud, Villón y Nerval, de Fernando Rodríguez, quien ha vertido al español a Michael Mc Clure, de Guillermo Fernández y sus textos de Ungaretti, Quasimodo y Pavese, de Francisco Cervantes, traductor de Pessoa, y de Carlos Isla, quien nos ha hecho conocer a poetas ingleses y estadounidenses, muchos de ellos tan enigmáticos como apasionantes.

Volvamos al prólogo que por cierto despliega una excesiva idealización de los traductores y no poca pasión y culto artificio. El temor que Montes de Oca expresa de que el significado, y más que éste el signo permanezca inmune a la trasvasación literaria, no es sino resultado de la posición poética en que milita, y en la cual se acepta un rompimiento entre la materia prima —en este caso el significado— y la forma sustancial, o sea el significante. Una manera, pues, de rechazar en poesía al hilomorfismo y por lo tanto de no acatar aquello que los filósofos llaman el compuesto metafísico.

Sin embargo, Montes de Oca al citar a Valéry: "El poema no se termina, se abandona", parece reconocer la existencia *per se* del texto poético ya desamparado del autor y del traductor, aunque no relegado a un avatar incierto en el que tal vez quede abandonado para siempre. Antes bien, el poema mantendrá su valor unívoco tal y como una estrella nova cuyos fulgores se derraman por combustión propia, y no por obra de la desmantelada galaxia.

Por lo demás, Montes de Oca afirma que si bien la crítica literaria aclara y la traducción difunde, "la segunda no carece de andamiaje crítico ni la primera deja de ser otra forma de traducción". De este modo devuelve a los críticos su condición de creadores. En suma, el prologuista reconoce un sentido teleológico, una finalidad que afina y confunde aparentemente encontradas aristas, en la actividad crítica y en la creativa.

Los textos de autores franceses e ingleses, revestidos de nuevos indumentos lingüísticos en las traducciones que de ellos han hecho los poetas mexicanos, comprueban que ciertamente existe una esencia única en el poema, aun cuando sus accidentes sean trastocados en las versiones arbitrarias o caprichosas de *El sinco y la brasa*. Todo lo cual hace que el lector pueda ver —recurriendo a la hermosa metáfora de Montes de Oca— "como se parte la encina sagrada en el momento de dar a luz a la diosa".

MANUEL MEJÍA VALERA

Se terminó la impresión de este libro el día 4 de mayo de 1979, en los talleres de la Editorial Libros de México, S. A., Av. Coyoacán 1035, México 12, D. F. Se imprimieron 1 650 ejemplares.

Nº 1409

Cuadernos Americanos

HA PUBLICADO LOS SIGUIENTES LIBROS:

	<i>Precios</i>	
	<i>por ejemplar</i>	
	<i>Pesos</i>	<i>Dólares</i>
Rendición de Espíritu Tomo I, por Juan Larrea	\$ 50.00	2.50
Tomo II	\$ 50.00	2.50
Signo, por Honorato Ignacio Magaloni	\$ 20.00	1.00
Lluvia y Fuego, leyenda de nuestro tiempo, por Tomás Bledsoe	\$ 30.00	1.50
Los jardines amantes, por Alfredo Cardona Peña	\$ 30.00	1.50
Muro Blanco en Roca Negra, por Miguel Alvarez Acosta	\$ 50.00	2.50
Dimensión del Silencio, por Margarita Paz Paredes	\$ 30.00	1.50
Aretino, Azote de Príncipes, por Felipe Cossío del Pomar	\$ 50.00	2.50
Otro Mundo, por Luis Suárez	\$ 40.00	2.00
Azulejos y Campanas, por Luis Sánchez Pontón	\$ 30.00	1.50
Razón de Ser, por Juan Larrea	\$ 40.00	2.00
El Poeta que se Volvió Gusano, por Fernando Alegria	\$ 20.00	1.00
La Espada de la paloma, por Juan Larrea	\$ 40.00	2.00
Incitaciones y Valoraciones, por Manuel Maples Arce	\$ 40.00	2.00
Pacto con los Astros, Galaxia y Otros Poemas, por Luis Sánchez Pontón	\$ 30.00	1.50
La Exposición. Divertimiento en tres actos, por Rodolfo Usigli	\$ 30.00	1.50
La Filosofía Contemporánea en los Estados Unidos de América del Norte 1900-1950, por Frederic H. Young	\$ 30.00	1.50
El Drama de América Latina. El Caso de México, por Fernando Carmona	\$ 50.00	2.50
Marzo de Labriego, por José Tiquet	\$ 30.00	1.50
Pastoral, por Sara de Ibáñez	\$ 20.00	1.00
Una Revolución Auténtica en nuestra América, por Alfredo L. Palacios	SIN PRECIO	
Chile Hacia el Socialismo, por Sol Arguedas	\$ 36.00	1.80
Orfeo 71, por Jesús Medina Romero	\$ 20.00	1.00
Los Fundadores del Socialismo Científico, Marx, Engels, Lenin, por Jesús Silva Herzog	\$ 50.00	2.50
Indices de "Cuadernos Americanos", por Materias y Autores, 1942-1971	\$180.00	9.00

PRECIO DE LA SUSCRIPCION DE LA REVISTA:

México	\$250.00	
Otros países de América y España		15.50
Otros países de Europa y otros Continentes		18.25

PRECIO DEL EJEMPLAR SUELTO:

México	\$ 50.00	
Otros países de América y España		3.10
Otros países de Europa y otros Continentes		3.65

(Ejemplares atrasados, precio convencional)

N U E S T R O T I E M P O

Francisco Martínez
de la Vega

Jorge Díaz Serrano

Edgar Montiel

Mito y realidades del petróleo en México.

México y su petróleo.

Los sistemas socio-políticos de la sociedad latinoamericana y la participación juvenil.

Juan Fernández

El estado gendarme, el pueblo y la educación.

*Un documento de la cancillería de Bolivia,
Nota por RAUL BOTELHO GOSALVEZ*

AVENTURA DEL PENSAMIENTO

Eugene Moretta

Villaurrutia y Gorostiza: Hacia una visión amplia de los poetas "contemporáneos".

PRESENCIA DEL PASADO

Mercedes López-Baralt

Guamán Poma de Ayala y el arte de la memoria en una crónica ilustrada del siglo XVII.

Ernesto M. Barrera

Clarivigilia primaveral, Poema de Arte y Magia de Miguel Angel Asturias.

José Ferrer Canales

Huella Brasileira en Hostos.

*Apuntes sobre relaciones culturales entre
Francia y México, Nota por SILVIO ZAVALA.
José Asenjo Sedano, conversación sobre la guerra,
Nota por FRANCISCO CARENAS.*

DIMENSION IMAGINARIA

Vern G. Williamsen

Forma simétrica en las comedias barrocas de Sor Juana Inés.

Luis Rublúo

Caracol de plata.

Antonio Arango L.

La temática y el aspecto social en *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez.

Pablo Larreau

Unamuno y la novela ontológica.

Juan Armando Epple

Notas sobre la cueca larga de Violeta Parra.

Ad Pedem Litterae?
Nota por MANUEL MEJIA VALERA.