



AVISO LEGAL

REVISTA

Título: *Cuadernos Americanos*, marzo-abril de 1981 núm: 2 vol: CCXXXV

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México, México.
<https://cialc.unam.mx>
En caso de un uso distinto contactar a: cialc-sibiunam@dgb.unam.mx

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>



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. Pueden 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

2

CUADERNOS AMERICANOS

(LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO)
PUBLICACIÓN BIMESTRAL

Avenida Coyoacán No. 1035
México 12. D. F.
Apartado Postal 965
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 XL

2

MARZO-ABRIL

1981

INDICE

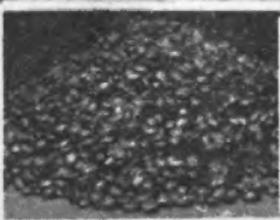
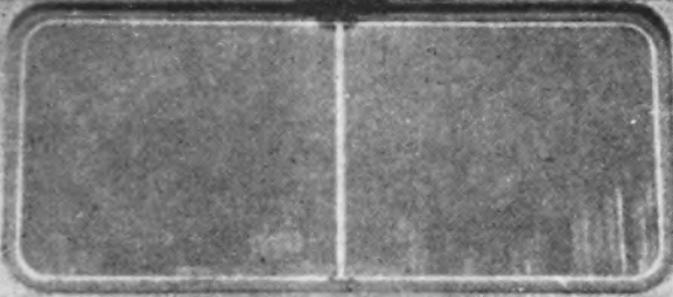
Pág. 3



BANCO MEXICANO SOMEX, S.A.

INSTITUCION DE BANCA MULTIPLE

100 7364 82



Hay
muchas
formas
de tomar
CAFE...

CAS

instituto
mexicano
del café



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. XI, No. 42

Mayo-Julio 1980

Director: José Luis Ceceña Gámez

Secretaria: Gloria González Salazar

C O N T E N I D O

A NUESTROS LECTORES

América Latina en la década de los setenta.

ENSAYOS Y ARTICULOS

Osvaldo Martínez: *Desarrollo y estilos de desarrollo.*

Agustín Cueva: *El desarrollo del capitalismo en América Latina
y la cuestión del Estado.*

Alvaro Briones: *La división social del trabajo en escala interna-
cional.*

Arturo Guillén: *Dependencia estructural y acumulación de ca-
pital.*

Pío García: *Concepciones económicas y acción política; consi-
deraciones sobre la experiencia chilena.*

Fernando Rosa: *El pensamiento socioeconómico chileno y la
crisis en América Latina.*

Gregorio Vidal: *El estado capitalista en el pensamiento marxista
venezolano.*

TESTIMONIOS

José Luis Rodríguez García: *Evolución y perspectiva de la eco-
nomía cubana.*

Joaquín Fernández Nuez: *El sistema de dirección y planificación
de la economía en Cuba y las relaciones monetarias-mer-
cantiles.*

DOCUMENTOS Y REUNIONES

Ma. de Lourdes Casco M. y Ma. Concepción Segovia C.: *Situa-
ción del empleo y de los salarios en Nicaragua, después del
triunfo de la Revolución Popular Sandinista.*

LIBROS

REVISTAS

Suscripciones: República Mexicana, 150 pesos anuales por correo
ordinario registrado y 170 pesos anuales por correo aéreo re-
gistrado. Al exterior, por correo aéreo registrado, 18 dólares
(EUA) anuales al Continente Americano y 22 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.

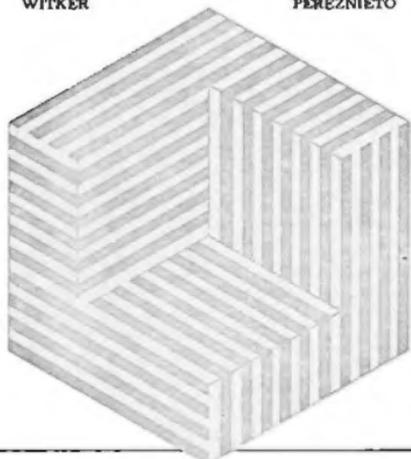
PROBLEMAS DEL DESARROLLO, Instituto de Investigaciones
Económicas, Apartado Postal 20-721, México 20, D. F.

Una guía fundamental,
sencilla y actual

ASPECTOS JURIDICOS DEL
**COMERCIO
EXTERIOR**
DE MEXICO

JORGE
WITKER

LEONEL
PEREZNIETO



BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S.A.

- 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, 2o. piso, México 7, D.F.

EL CEREBRO todo un sistema de servicio a su servicio.



Usted dedique su cerebro a imaginar lo que va a hacer con sus utilidades... a decidir el tipo de inversión que más le convenga y a pensar en la mejor forma de asegurar su futuro y el de su familia.

Deje que nuestro Cerebro, un complejo sistema de computación, programado por nuestros expertos en valores, le resuelva todos los cálculos, registros, controles, que recuerde los plazos, depósitos, reinversiones, retiros, saldos, fechas...

en fin, todos los datos referentes a su inversión. El Cerebro es un moderno servicio de Nacional Financiera y Banco Internacional, que le permite manejar sus inversiones en forma personal, con agilidad, sencillez y eficacia.

Por eso, invierta con El Cerebro.

El Cerebro está a su disposición en cualquiera de nuestras sucursales en toda el área metropolitana y próximamente en cobertura nacional.

EL CEREBRO ...Todo un sistema de servicio a su servicio.



**nacional financiera, s. a.
banco internacional, s. a.**



¡ 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 1o.—1910-1911.—De Oscar Braniff, Alberto García Granados, Lauro Viadas, Pastor Rouaix, Gustavo Durán, Wistano Luis Orozco, Andrés Molina Enríquez y Rómulo Escobar.

TOMO 2o.—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 Alardin, Adolfo M. Isassi, José González Rubio, Gabriel Vargas y Luis Cabrera.

TOMO 3o.—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 4o.—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

PRECIO POR COLECCION

	Pesos	Dls.
México	400.00	
Extranjero		20.00

Distribuye:

CUADERNOS AMERICANOS

Av. Coyoacán 1035
México 12, D. F.

Apartado Postal 965
México 1, D. F.

Tel.: 575-00-17

novedades

LA CLASE OBRERA EN LA HISTORIA DE MEXICO

**Vol. 3: DE LA DICTADURA PORFIRISTA
A LOS TIEMPOS LIBERTARIOS**
Ciro Cardoso y otros

**Vol. 6: EN EL PRIMER GOBIERNO
CONSTITUCIONAL (1917-1920)**
Pablo González Casanova

**LA NOVELA LATINOAMERICANA EN VÍSPERAS
DE UN NUEVO SIGLO Y OTROS ENSAYOS**
Alejo Carpentier

LOS REYES DE LA BARAJA
dibujos de Naranjo; prólogo de Carlos Monsiváis

HISTORIA, ¿PARA QUÉ?
Carlos Pereyra y otros

**LA CUESTIÓN NACIONAL Y LA FORMACION DE
LOS ESTADOS**
K. Marx/F. Engels
PP 69

**ENSAYOS SOBRE LA HISTORIA DE LA
POBLACIÓN. México y California**
S. Cook/W. Borah
Vol. III



**siglo
veintiuno
editores**

Solicite información sobre nuestros libros
Av. Cerro del Agua 248, México 20, D.F.

Distribuidora en **Guadalajara:**
Federalismo Sur 958, Guadalajara, Jal.



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, 6, 8, 12 y 12 quayin, 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 Peseñas y otros gastos menores insignificantes.

AUTOS FRANCIA, S. A. Serapio Rondón 117 Tel. 535-37-08 Informes: Sra. Andión.

EDICIONES DEL INSTITUTO MEXICANO DE
INVESTIGACIONES ECONOMICAS

Precio por ejemplar
Pesos Dólares

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". Colección I al IV	400.00	20.00
Bibliografía de la Historia de México, por Roberto Ramos	200.00	11.00
Los bosques de México, relato de un despilfarro y una injusticia, por Manuel Hinojosa Ortiz.	20.00	1.50
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	2.00
Explotación individual o colectiva. El caso de los ejidos de Tlahualilo, por Juan Ballesteros Porta	20.00	1.50
Historia de la expropiación de las empresas petroleras, por Jesús Silva Herzog	100.00	5.00
El problema fundamental de la agricultura mexicana, por Jorge L. Tamayo	50.00	3.00
Trayectoria y ritmo del crédito agrícola en México, por Alvaro de Albornoz	100.00	5.50
Investigación socioeconómica directa de los ejidos de San Luis Potosí, por Eloísa Alemán	20.00	1.50
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	70.00	3.75
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	150.00	7.50

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 DEL 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	Precios por ejemplar	
		Pesos	Dólares
1942	165.00	8.00
1943	165.00	8.00
1944	Número 5	165.00	8.00
1945	Número 3	165.00	8.00
1946	165.00	8.00
1947	Número 5	165.00	8.00
1948	Números 1 y 2	165.00	8.00
1949	Números 5 y 6	165.00	8.00
1950	Números 1 al 4	165.00	8.00
1951	165.00	8.00
1952	Número 1	165.00	8.00
1953	Números 2 al 6	165.00	8.00
1954	165.00	8.00
1955	Números 5 y 6	165.00	8.00
1956	Números 1 al 6	135.00	6.60
1957	Números 1 al 6	135.00	6.60
1958	Números 2 y 6	135.00	6.60
1959	Número 2 al 5	135.00	6.60
1960	135.00	6.60
1961	Número 5	135.00	6.60
1962	Número 4	135.00	6.60
1963	135.00	6.60
1964	Números 1, 2 y 6	135.00	6.60
1965	Número 6	135.00	6.60
1966	Número 6	135.00	6.60
1967	Números 4 al 6	135.00	6.60
1968	Números 3 al 6	135.00	6.60
1969	Números 2 y 6	135.00	6.60
1970	Números 4 al 6	135.00	6.60
1971	Números 3 y 6	90.00	4.60
1972	Números 3 y 4	90.00	4.60
1973	Números 4 y 6	90.00	4.60
1974	Número 6	90.00	4.60
1975	Números 1 al 5	90.00	4.60
1976	Números 1 al 3 y 5	90.00	4.60
1977	Número 1	90.00	4.60
1978	Números 1 y 5	90.00	4.60
1979	Números 1, 2 y 6	90.00	4.60
1980	Números 1 al 6	90.00	4.60

SUSCRIPCION ANUAL 1981

México	420.00	
Estranjero		20.00

EJEMPLAR SUELTO

México	85.00	
Estranjero		3.85

LOS PEDIDOS PUEDEN HACERSE A:

Av. Cosmógrafos 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

**BREVIARIOS
DE**
Literatura

Moses I. Finley
El mundo de Odiseo
Núm. 158

Agustín Millares Carlo
Historia de la literatura latina
Núm. 33

Julio Torri
La literatura española
Núm. 56

Enrique Anderson Imbert
Historia de la
literatura hispanoamericana
(2 vols.) Núms. 89 y 156

John S. Brushwood
México en su novela
Núm. 230

Robert G. Escarpit
Historia de
la literatura francesa
Núm. 4

W. J. Entwistle
y E. Guillet
Historia de la literatura inglesa
Núm. 106

Heinrich Straumann
La literatura
norteamericana
en el siglo xx
Núm. 79

Rodolfo E. Modern
Historia de la
literatura alemana
Núm. 159

Jorge Luis Borges y
Delia Ingenieros
Antiguas literaturas
germánicas
Núm. 53

Hans Mayer
De la literatura
alemana contemporánea
Núm. 228

Marc L. Slonim
La literatura rusa
Núm. 163

Simon Halkin
Literatura hebrea
moderna
Núm. 197

Donald Keene
La literatura japonesa
Núm. 112

J. M. Cohen
Poesía de nuestro tiempo
Núm. 171

M. L. Baumann
B. Traven
Núm. 277

Rachel Phillips
Las estaciones poéticas
de Octavio Paz
Núm. 257

Jacques Suffel
Gustave Flaubert
Núm. 129

Jaime Torres Bodet
Balzac
Núm. 149

Michael Wood
Stendhal
Núm. 237

Georg Hensel
Samuel Beckett
Núm. 224

G. W. Knight
Shakespeare y sus tragedias
(Prólogo de T. S. Eliot)
Núm. 285

Louis MacNeice
La poesía de W. B. Yeats
Núm. 272

Gertrude Mander
George Bernard Shaw
Núm. 221

Harry Levin
James Joyce
Núm. 144

Franz Kuna
El teatro de T. S. Eliot
Núm. 219

Alfonso Reves
Trayectoria de Goethe
Núm. 100

Walter Weidelt
Bertolt Brecht
Núm. 209

Werner Hoffmann
Los aforismos de Kafka
Núm. 276

Martin Heidegger
Arte y poesía
Núm. 229

Johannes Pfeiffer
La poesía
Núm. 41

John Middleton Murry
El estilo literario
Núm. 46

M. Berger
La novela y las ciencias sociales
Núm. 280

Edward Sapir
El lenguaje
Núm. 96

Pierre Guiraud
La semántica
Núm. 153



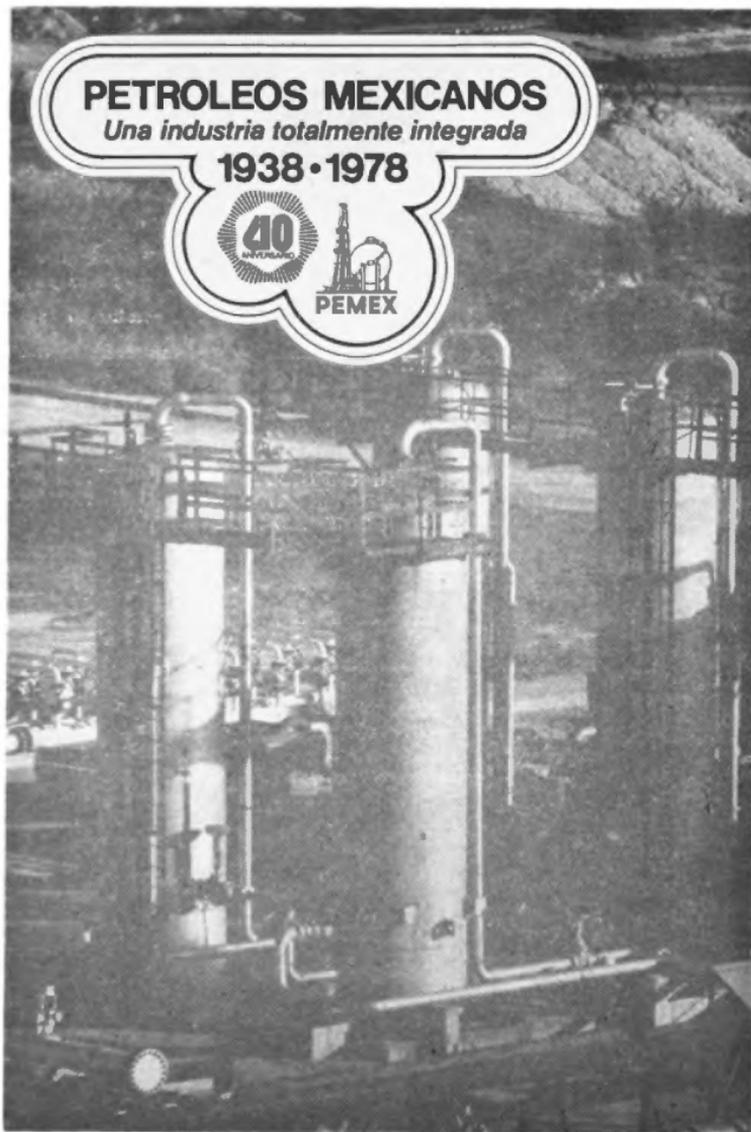
FONDO DE CULTURA ECONOMICA



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	250.00	
Extranjero		12.00

Distribuye:

CUADERNOS AMERICANOS

Av. Coyoacán 1035

Apartado Postal 965

México 12, D. F.

México 1, D. F.

Tel.: 575-00-17

SIN NOMBRE

Apartado 491

Cordero No. 55

San Juan, P. R. 00905

Santurce, P. R. 00911

SUMARIO VOLUMEN X No. 3 — HOMENAJE A RENE MARQUES

(Octubre-3Diciembre 1979)

*NILITA VIENTOS GASTON: *René Marqués*. *LUIS RAFAEL SANCHEZ: *Las divinas palabras de René Marqués*. *ARCADIO DIAZ QUIÑONES: *Los desastres de la guerra: pura leer a René Marqués*. *MARIA TERESA BABIN: "La Carreta" en el tiempo. *MARGOT ARCE DE VAZQUEZ: "Los soles trancos": *Comedia trágica de René Marqués*. *CHARLES PILDITCH: "La muerte no entrará en palacio": *Una obra en busca de un estreno*. *MARIA SOLA: *René Marqués ¿Escritor misionero*. *JOSUE ROSADO: *La docilidad puertorriqueña, René Marqués: su concepto del hombre puertorriqueño actual*. *ANGELINA MORFI: *Biografía Mínima*. *JOSE M. LACOMBA: *Premios y honores importantes obtenidos por René Marqués*. *ESTHER RODRIGUEZ RAMOS: *Aproximación a una bibliografía: René Marqués*. *COLABORADORES.

Suscripción Anual: \$ 12.00

Próximos números:

Instituciones: \$ 15.00

Estudiantes residentes en P. R. \$ 8.00

Homenaje a Sartre, Carpentier

Ejemplar Suolto: \$ 3.75

y Juan Ramón Jiménez

Número Extraordinario: \$ 6.00

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 Vázquez, El campo de las literaturas indígenas latinoamericanas; Juan Durán Luzio, Lo profético como estilo en la *Brevísima Relación de la Destrucción de Indias*, de Bartolomé de las Casas; José Juan Arram, 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, *Retrato de Los empeños de una casa*; Rafael Catalá, La trascendencia en *Primer sueño*: el incesto y el águila; 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, Lacuzza 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. *Resenas:* Raquel Chang-Rodríguez, sobre Mirta Aguirre Carreras, *Del encanto a la sangre: Sr. 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 Viñuela. Canje: Lillian Seddon Lozano.

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

CUADERNOS
AMERICANOS

AÑO XL

VOL. CCXXXV

2

MARZO-ABRIL

1981

MÉXICO, D. F. 1º DE MARZO DE 1981

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

Juan Carlos ANDRADE SALAVERRIA

Rubén BONIFAZ NUÑO

Israel CALVO VILLEGAS

Pablo GONZALEZ CASANOVA

Fernando LOERA Y CHAVEZ

Porfirio LOERA Y CHAVEZ

Arnaldo ORFILA REYNAL

Javier RONDERO

Jesús SILVA HERZOG

Ramón XIRAU



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 2

Marzo-Abril de 1981

Vol. CCXXXV

INDICE

NUESTRO TIEMPO

	<i>Pág.</i>
RAÚL CARDIEL REYES. La muerte del hombre	7
JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS. Raúl Cardiel, estudioso en varias disciplinas	27
FERNANDO SOLANA. Elogio de los Premios Nacionales de 1980; JOSÉ LUIS MARTÍNEZ. Hay una página que todavía no escribo; CARLOS OROZCO ROMERO. El arte como búsqueda y rebelión; LEOPOLDO ZEA. La filosofía es siempre compromiso; GUILLERMO SOBERÓN. Aprender y enseñar la Ciencia. (PREMIOS NACIONALES, 1980)	33
RAFAEL PÉREZ LOBO. Para una crónica del plagio en Literatura	48
La búsqueda del desterrado en <i>Noticias del Extranjero</i> de Pedro Lastra. Nota por EMILIO BEJEL	60

AVENTURA DEL PENSAMIENTO

JUAN PEDRO BARRICELLI. La Celestina y la naturaleza del mal	69
NÖEL SALOMÓN. La descripción de Tucumán en Facundo de D. F. Sarmiento (Fuentes y originalidad creativa)	78
PORTER CONERLY. <i>Cinematógrafo</i> y el realismo crítico de Carranque de Ríos	96
ROMUALDO BRUGHETTI. El hombre argentino a través de las Artes Plásticas	110
JORGE GUILLERMO LLOSA. Magia, mito y razón	123

PRESENCIA DEL PASADO

	<i>Pág.</i>
SOL BONIFACI. Las Serranas de Tirso	131
RAFAEL T. RODRÍGUEZ. Los Estados Unidos en el pensamiento de Sarmiento y Martí	153
LUIS LORENZO-RIVERO. La corrida en <i>Pan y Toros</i> , Goya y Larra	182



DIMENSION IMAGINARIA

ANTONIO SACOTO. El bandolero o revolucionario en la nueva novela ecuatoriana de denuncia	195
JUAN ARMANDO EPPLE. José Donoso y la crisis del "Orden de las familias"	209
MARÍA HERRERA-SOBEK. La mujer traidora arquetipo estructurante en el corrido	230
FULGENCIO CASTAÑAR. Apuntes sobre Ramón J. Sender .	243

Nuestro Tiempo

LA MUERTE DEL HOMBRE*

Por Raúl CARDIEL REYES

NO puedo ocultar mi profunda satisfacción al ser recibido en el seno de esta ilustre corporación, benemérita por tantos motivos. Guardo por ella la más alta veneración. Ha sido el recinto de los más claros talentos mexicanos y las personalidades más insignes en la cultura mexicana. Mi ingreso en este ilustre cuerpo constituye uno de los estímulos más hondos que pueden recibir mis actividades intelectuales.

Esta ocasión me parece, por lo mismo, oportuna para meditar sobre lo que considero la crisis esencial por la que atraviesa, actualmente, la cultura del mundo. Esta crisis afecta a la esencia del hombre, a lo que se estima su más íntima naturaleza, la cual se extiende, por las mismas razones, hacia su futuro, hacia las posibilidades que le depara nuestra situación histórica.

Cuando hablo de una crisis que afecta la esencia del hombre, no pretendo dar a entender que está en juego la existencia de la especie humana o que avizore, de algún modo, la posibilidad de que la humanidad, en su conjunto, peligre en su propia existencia. Aunque no deje de haber motivos que hagan pensar en ello, mi preocupación es más bien el modo de esa existencia, la forma de vida que las condiciones presentes parecen ofrecernos. Me preocupa fundamentalmente el futuro de la vida del hombre.

Que el hombre pueda dejar de existir no quiere decir, al menos como juzgo este problema, el que deje de existir la especie humana. Ella podría seguir existiendo, aun en el caso de que el hombre, en cuanto tal, hubiese dejado de existir. Creo por lo mismo que el hombre es diferente y distinto de la especie humana.

El hombre parece haber sido una creación, una invención de esa especie zoológica, el primate antiguo y evolucionado al que los arqueólogos designan con el nombre de *Pitcantropus Erectus*.

Antes de la invención del hombre, en el mundo sólo existían especies vivas que se regían por leyes naturales, ya fueran las físicas, como el movimiento, el volumen, la inercia, la acción y la reac-

* "Cuadernos Americanos" ha tenido a bien publicar estos trabajos correspondientes a la Ceremonia de Ingreso del Lic. Raúl Cardiel Reyes al Seminario de Cultura Mexicana el 30 de septiembre de 1980.

ción, o las biológicas que regulan el crecimiento y que imponen las fatales y necesarias etapas de la infancia, la juventud, la madurez y la vejez. Todo el vasto universo de entonces se regulaba como un mecanismo de fuerzas naturales, en el cual el apetito, el hambre, la sed no indicaban sino desequilibrios con el mundo exterior que podían ser eliminados, mediante hábitos bien establecidos. Ese mecanismo que regía lo mismo los cuerpos inertes que los complejos cuerpos vivos era un sistema de economía de fuerzas, a base de equilibrios y combinaciones, sujeto a leyes naturales.

El *Pitecantropus Erectus* se elevó sobre sus pies, avizó el mundo desde una perspectiva diferente, liberó sus extremidades superiores de la necesidad de ayudar a su marcha y movimiento, las utilizó para defenderse y manipular las cosas y los seres vivos, de acuerdo con sus propias fuerzas. La ciencia moderna ha dejado bien establecido que en esos seres primitivos y elementales, hay impulsos, deseos, que son cuasi reacciones al mundo exterior, tal como el hierro se dilata ante el calor o el agua se congela bajo el intenso frío, como si fueran capaces de "percibir" algo. Apenas existen asociaciones elementales entre los estímulos y las reacciones, que no pueden denominarse aún recuerdos o memoria. Porque la memoria es ya la existencia de la conciencia, su continuidad en el tiempo.

Pero cuando aparece ese fenómeno tan *sui generis* que consiste en la conciencia, el saber de sí mismo, la reflexión sobre sí mismo, creemos que aparece el hombre. El filósofo Teilhard de Chardin ha dedicado luminosas consideraciones a este momento, para él mismo instantáneo, brevísimo como un relámpago, en el cual aparece por primera vez la conciencia en el hombre primitivo, la capacidad reflexiva, el espíritu, en una palabra.

Sólo porque se supone en el *Pitecantropus Erectus* una capacidad consciente, una facultad de volver sobre sí mismo, es posible suponerle una conciencia, es decir, una inteligencia, una facultad de cálculo, para medir los medios en relación a los fines, en una palabra, lo que puede denominarse una conducta racional. Así pueden fácilmente explicarse los primeros utensilios humanos, las piedras toscamente labradas, que forman las primeras industrias humanas, que los arqueólogos han denominado abbevillense, clactoniense o acheulense, por los sitios en que han sido localizadas.

Dejaremos de lado el intentar desentrañar cómo fue posible el nacimiento de la conciencia y del espíritu humanos, para preguntarnos por su significado y sus consecuencias, para la historia del hombre.

Este nuevo hecho implica que se crea, en un ser que comparte su naturaleza con los demás animales, un nuevo estrato que se sobre-

pone a su naturaleza animal, que sobre los estratos inorgánicos y orgánicos que lo constituyen, incluso el que podría considerarse meramente psíquico, por cuanto contiene impulsiones, deseos, etc., se levanta lo que se llama el ser consciente, la estructura puramente espiritual. De ahí en adelante existirá un ser con dos estratos básicos, aunque diferentes, el material y el espiritual.

La oposición de ambos estratos llamados corrientemente, a través de la historia, el alma y el cuerpo, no debe entenderse como si luchasen entre sí, como si obedecieran a leyes distintas. Tal vez la conciencia nació por el contrario como un modo de hacer más efectivos, más potentes las tendencias de la constitución animal de los primeros hombres. El espíritu permitiría potenciar, dar mayor eficacia, asegurar el éxito de las tendencias puramente orgánicas, porque hacía uso de medios más expeditos, para satisfacer los impulsos meramente animales. El *Pitcantropus* debió ser, por lo mismo, un animal más hábil, más astuto, más poderoso, por la nueva arma, el consciente que había conquistado en su desarrollo. Si la característica de la esencia animal es su capacidad de adaptación al medio ambiente este principio consciente debió servir para adaptarlo más a su medio ambiente, a su entorno natural, y llegar a ser de mayor eficacia animal.

Pero esa nueva potencia, que llamamos espiritual, se desvinculó de su medio material, y empezó a dirigir al hombre por sí misma y a crear su mundo propio. Lo característico de este poder espiritual es que ya no se regirá más por las leyes naturales, de las que al parecer era un producto directo, sino por leyes específicas que llamaremos espirituales. Esas leyes específicas establecieron motivos propios para el conocer, el querer y el actuar, fijaron ideas, establecieron valores, dictaron normas. Nació un conjunto que no podía explicarse más por las leyes naturales, un universo que no correspondía al universo natural. Ese universo es sólo del hombre, universo de la cultura, producto de su conciencia, de su espíritu, de su capacidad para darse a sí mismo sus propias causas o motivos para vivir.

Los arqueólogos han establecido que las pruebas de la creencia en un más allá, la existencia de prístinos rituales religiosos, el culto a los muertos que implica la creencia en la supervivencia de los espíritus, se establece, en forma indubitable, durante la era del hombre de Neanderthal, cuya industria lítica se perfecciona y desarrolla, a juzgar por las fases del paleolítico que se denominan cheulense final, levalloisiense y sobre todo el mousteriense, ya muy cerca de nosotros, aproximadamente cuarenta mil años.

Las creencias sobre el más allá y el culto de los muertos, son los principios de la era mitológica, aunque los mitos propiamente

dichos, las leyendas, fábulas que crean los dioses, empiecen a formarse con el "homo sapiens".

A partir del hombre de Neanderthal, se ha dicho, nace la creencia en la existencia del mundo del más allá, en los poderes puramente espirituales que gobiernan el universo y en la inmortalidad del alma. Se estableció, de este modo, un universo espiritual frente al universo material, un mundo enteramente diferente, con leyes distintas al mundo natural. ¿Qué fue lo que hizo surgir este mundo espiritual? La cuestión de los orígenes ha sido, en todos los órdenes, algo enigmático, difícil de desentrañar. Pero puede aventurarse una hipótesis que dé al menos un índice por donde encontrar la explicación de ese fenómeno, el nacimiento de la cultura, tan esencial para la historia humana y tan portentoso en la historia del mundo. La conciencia se forma, entre otros elementos, de recuerdos, que son reminiscencias de experiencias vividas. El sueño se forma, como se sabe, de esas mismas reminiscencias, sólo que se presenta desordenada, desorganizadamente, sin ninguna correspondencia con el mundo natural del que ha surgido, pero respondiendo, y esto es lo esencial, a profundas apetencias humanas, a sus exigencias, preocupaciones y deseos más urgentes y perentorios. Además en los sueños se aparecen personas fallecidas o personas extrañas, nunca vistas, aunque estén presentidas, meramente imaginadas, y nosotros mismos como personajes importantes de los sueños.

Esta tal vez es una hipótesis que requiere mayores refuerzos, pero los sueños los toma el hombre primitivo, como un fenómeno real, que responde a causas reales, y toma a los muertos que sueña como seres que subsisten y a los poderes extraños como seres sobrenaturales que le dan órdenes y le explican las cosas que pasan en el universo.

Muy cerca de nosotros existen ejemplos de cómo cree el hombre antiguo que le es posible ponerse en contacto directamente con los seres del otro mundo. En las ciudades sumarias, las primeras del mundo, un honrado funcionario público, Tello, narra cómo durante el sueño, durante la noche, bajan los dioses de sus celestiales recintos y le dan órdenes, lo reprimen, lo instruyen cómo levantar presas, canales, hacer convenios internacionales, declarar la guerra o la paz, constituyéndose de este modo, en los verdaderos gobernantes de las pequeñas comunidades humanas. ¿Cuántas narraciones antiguas de apariciones de divinidades no se debieron a los sueños en los que ocurren sucesos extraordinarios y milagrosos y cuyos protagonistas humanos narraron con simplicidad, como si hubiesen acaecido a plena luz del día?

Se ha hablado del nacimiento de la mitología, como un suceso que organizó definitivamente el mundo espiritual. Ahora es conve-

niente puntualizar cuáles son los principios en que se asienta pues serán en lo sucesivo la orientación y la regulación definitiva del mundo del hombre.

Son tres los principios del mundo espiritual surgido de la mitología, la inmortalidad del alma, la existencia de poderes sobrenaturales y espirituales que gobiernan al mundo, en una palabra, la existencia de los dioses, y la independencia de todo ese mundo de seres espirituales del mundo material, en el cual hasta entonces había vivido el hombre. Esos principios equivalen a creer en Dios, el espíritu y la libertad, los tres pilares del mundo de la cultura. La negación de lo natural, a través de las mitologías, inicia el mundo del hombre.

En este universo, la religión permea todo el universo, porque el ser supremo que lo ha creado y formado y que lo sigue gobernando, desde un rincón incógnito, le impone directrices fundamentalmente morales. Todo ha de tener un sentido espiritual y moral. Las cosas son lo que son, porque así resultan buenas y útiles y contribuyen al sentido universal de justicia que equilibra al universo. El sol ha sido creado para hacer posible la vida humana, para dar calor y vida a los seres vivientes. Las divinidades, los dioses representan el ejemplo de la conducta racional, el ajuste de los medios a los fines, el partir de las causas (que originalmente tienen un significado ético y jurídico de imputabilidad, el que es responsable de algo), para conocer los efectos. La explicación racional del universo se encuentra en la divinidad. Este principio que podría caracterizarse como plenamente científico preside el desarrollo cultural del mundo. Se inicia así la civilización, la humanidad organizada en las ciudades, el nacimiento de los hábitos sociales, los modos y maneras generales que conforman la conducta individual.

El racionalismo implícito en la época puramente religiosa de la antigüedad culmina en la cultura griega, que no es sino la progresiva racionalización del mundo antiguo, el comprender y explicar con categorías racionales la conducta ética, social y política de los pueblos antiguos. Pero el racionalismo griego no puede identificarse con el intelectualismo o el cientificismo de los tiempos modernos. El descubrimiento de la razón o el "logos" por los griegos significa encontrar las normas que rigen al universo. En el contenido de esa norma, se implica un concepto moral de la ley, cuyo significado se origina en el mundo de los asuntos humanos y posteriormente se transfiere al mundo natural de los hechos físicos, lo cual equivale a decir que la cultura griega concibió al universo antropomórficamente, y no como muchos creen, humanísticamente.

El filósofo francés León Brunschvicg decía en relación a este asunto: "Tenemos frente a nosotros, no un humanismo, que reco-

mienda tratar humanamente las cosas humanas, sino un antropomorfismo, que trata humanamente lo que no es humano". (Filosofía del Espíritu. Prensas Universitarias de Francia. París, 1949. Pág. 108). Las pruebas de su afirmación las hace consistir en que Sócrates es el fundador del racionalismo, como principio básico de la cultura occidental, y el cual dedujo del análisis de la conducta práctica del hombre. Conocidas son sus conversaciones didácticas, su mayéutica, cuando indagaba el sentido y significado de lo justo, de lo bello, del valor, de la piedad, de la justicia, temas que corresponden a lo que más tarde llamaría Kant la crítica de la razón práctica.

El mismo Aristóteles dedujo sus cuatro causas, para explicar los fenómenos reales, ya fueran humanos o naturales, de una actividad humana teleológica, como la creación de la Venus de Milo, en la cual descubrió la causa material, la formal, la eficiente y la final. Al proyectar estos hallazgos de la razón práctica a todo el universo, creó, en el concepto de Brunschvicg, una concepción del mundo antropomorfista, que se ajustaba y convenía admirablemente a la concepción mística y religiosa del mundo que parte de un demiurgo, como decía Platón, o de un motor inmóvil, como creía Aristóteles, para explicar la creación del universo.

En el concepto de una razón que explica al mundo, está implícito que es al mismo tiempo teórica y práctica, porque contiene los conceptos esenciales de lo natural y los esenciales de lo moral, las ideas de sustancia, ser, naturaleza, y lo justo, lo bueno, lo bello, lo verdadero. En esa razón no se habían separado el ser y el valor, la ley y la norma, lo natural y lo espiritual, Sócrates usaba para indicar esa facultad de conocer lo material y moral el término "frónesis", que no ha pasado desgraciadamente a la terminología filosófica occidental, que ha usado más bien la palabra "logos" que significa principalmente discurrir, especular, argumentar, y que finalmente vino a representar la función de conocer y comprender lo existente.

Los griegos inventaron de este modo la ciencia, gracias a que en su tiempo habían madurado las facultades humanas, a través de la cultura. Se había formado un espíritu fino, sagaz, inteligente y al mismo tiempo moral, artístico, elevado que hizo posible la gran cultura griega. Nacieron las ciencias del mundo moderno, lo mismo la metafísica, la lógica, la ética, la estética, la política, la economía, la psicología, la historia que explican el mundo humano, que la ontología, la física, la biología, las matemáticas, la geometría, la astronomía, la cosmología, la geografía, la historia natural, que explican el mundo natural. A este sistema de las ciencias, sólo hasta el siglo pasado añadiría Augusto Comte una nueva con el título de sociología.

Apenas si es necesario explicar cómo culmina este desenvolvimiento cultural en el mundo de la Edad Media, en donde se integran principios que parecían opuestos como la cultura clásica y la religión cristiana, pero que el genio de Santo Tomás de Aquino armonizó cabalmente en la Summa Teológica, cumbre del saber humano en el siglo trece. Ahí logró reunir, en una gran síntesis, la revelación religiosa del Antiguo y el Nuevo Testamento, la ciencia, la filosofía y el arte de los griegos, la jurisprudencia de los romanos y la teología de los padres de la Iglesia.

Todo este gran desarrollo espiritual puede calificarse de humanismo, porque implica el despliegue de las facultades humanas, en su más amplio sentido, así las teóricas como las prácticas, el perfeccionamiento constante de su ejercicio y la revisión de sus logros. Cultura significaba, esencialmente humanismo, porque expresa el cultivo de lo humano, propiamente dicho, que es todo lo que encierra la conciencia, así la facultad de pensar, como la de querer y sentir.

Las ciencias filosóficas se consideraron siempre las que se ocupaban de esos territorios, a saber, la lógica, la ética y la estética. Humanismo significa el perfeccionamiento de las facultades que constituyen la conciencia, el espíritu, como una potencia que sirve para realizar obras y fines. El desarrollo humano no es por lo mismo intelectualismo, desenvolvimiento que apunta a lo puramente racional, lógico, sino a la totalidad que abarca el hombre concreto que piensa, siente y quiere.

El cristianismo, lo han expuesto ya eminentes filósofos como Max Scheler, no trajo una nueva filosofía, sino un nuevo sentido a la vida, a la que enriqueció espiritualmente y que ayudó a profundizar la conciencia humana. El cristianismo es una religión fundada sobre el amor, que toma el espíritu como fuerza creadora, como impulso renovador, que todo lo transforma y todo lo trasciende y que convierte al mundo en algo dinámico, que impone en todo un cambio, una ascensión constante hacia los valores más altos.

Al mismo tiempo, el cristianismo, al profundizar la conciencia humana, transforma al hombre no en un ser individual, sino en un ser personal, singular y excepcional, que vive una experiencia única, pero que, a pesar de todo, conserva su unidad esencial con la comunidad humana.

De este modo, la religión cristiana llevó el proceso de la creación del hombre a su punto más alto, porque ella misma representó una depuración de las religiones, y culminó el proceso del desarrollo espiritual, al separarlo más clara y netamente de todo lo natural.

La religión objetivó de este modo, el mundo espiritual, como algo diferente, por su forma y esencia, del mundo natural, como algo que subsiste por sí mismo, y tiene su propia sustancia. La

religión afirmó, de un modo muy categórico, la existencia de una realidad espiritual, la del mundo de los seres superiores, frente a la realidad material del mundo de las cosas. La Edad Media fue una época esencialmente dual, manifestación de dos mundos. En la vida práctica, se simbolizó esta dualidad en los dos poderes que gobernaban la cristiandad, el espiritual representado por la Iglesia y el temporal, representado por el poder político, ya fuera la monarquía tradicional o el Sacro Imperio Romano.

Uno de los vicios fundamentales de la Edad Media fue su excesivo espiritualismo, su exagerada tendencia a afirmar lo espiritual por sí solo, de tal modo que parecía casi negar lo natural y conceder tal autonomía a lo espiritual, que hizo creer que no tenía ningún vínculo con lo natural; se rompió la relación de ambos estratos, que se mantienen unidos y en unidad compacta, a través de la multiplicidad de relaciones humanas.

Los tiempos modernos son una reacción contra ese espiritualismo excesivo, y una vuelta hacia lo natural, hacia las características materiales, al parecer obscurecidas e ignoradas durante los siglos medievales.

La actitud realista impuso una despersonalización de la razón, que permitió el nacimiento y formación de la ciencia moderna. Se rechazaron los supuestos antropomorfistas en la interpretación de la naturaleza, como la causa final para destacar las causas eficientes, se rechazó la física cualitativa, teleológica de Aristóteles en las investigaciones de Galileo, Copérnico, Kepler, etc., y se creó una física cuantitativa, causal, matemática, fundada en las características objetivas de las cosas, como su peso, su volumen, su movimiento, su fuerza, etc., eliminando las subjetivas como lo terso, lo pulido, lo brillante, lo frío, lo húmedo.

La ciencia moderna hizo a un lado al mismo tiempo los supuestos puramente metafísicos de la ciencia medieval y se volvió por decirlo así terrestre e inmanente, negando lo trascendental y celestial de la época anterior. El resultado fue el naturalismo, que llevaba implícito el materialismo y el pragmatismo o utilitarismo. La ciencia facilitaba el dominio del hombre sobre la naturaleza, y con ella los beneficios de lo que ahora se conoce como la técnica científica, que permite manipular los fenómenos naturales en nuestro exclusivo provecho.

Sin embargo junto a las ciencias naturales, se mantuvieron las ciencias humanas o sociales, en las cuales seguían privando las mismas categorías del pensar clásico y los valores que le daban sentido. En la Ética el valor de lo bueno, en la Lógica, lo verdadero, así como en la Estética se investigaba lo bello. No, sin profunda razón, Dilthey denominó toda esta esfera del saber como las ciencias del espíritu,

pues en ellas se manifestaban las características propias de ese mundo, como el comprender, el valor, el vivir directamente las realidades, en las vivencias, todo lo cual mantenía la autonomía de lo espiritual frente a lo material.

En cambio en las ciencias naturales se habían negado los principios básicos del mundo espiritual. En la naturaleza no hay libertad, sino estricta necesidad, todo está determinado por las leyes naturales.

El determinismo natural supone que todo acontecimiento o hecho es necesario y no contingente, sucede fatal y no casualmente. En la naturaleza, no existen fuerzas espirituales ni intervenciones divinas. Las lluvias ocurren por causas estrictamente naturales y las enfermedades aparecen por causas igualmente naturales. La actitud científica expulsó los milagros y las intervenciones de la divina providencia, del campo de los fenómenos naturales.

La filosofía y la religión se separaron y distinguieron netamente. La filosofía fue la expresión de la razón, concebida en forma laica, sin partir de los supuestos metafísicos de la religión. Sin embargo, coexistieron por un tiempo, la fe y la razón, ya sea a través de una filosofía abiertamente religiosa, ya en una laica, que no negaba a la religión, aunque la ponía en lugar especial, fuera del alcance de la razón, como en el caso de la filosofía kantiana.

Los tiempos modernos se mantuvieron en esa manifiesta dualidad, lo espiritual junto a lo material, la razón científica junto a la razón filosófica, la ciencia junto a la religión.

En ese periodo, se trató de justificar la moral y el arte, en general la vida humana, de un modo racional y no religioso, pero al final de cuentas, la filosofía moderna convalidó las actitudes y los valores de la religión cristiana. La ética de los filósofos fue la misma que la ética de los cristianos aunque sin sus supuestos metafísicos. Racionalizaron los valores de una conciencia cristianizada. Esta nueva manera de concebir al mundo y la vida, desde las facultades puramente naturales, se califica de humanismo, porque mantiene la creencia en la fuerza y en el valor del espíritu. El espíritu existía con tanta evidencia como la fuerza de gravedad, y su autonomía e independencia, sus leyes específicas fueron respetadas y reconocidas en todos los ámbitos de la cultura moderna.

Sin embargo en el siglo XVIII, esa dualidad se rompió, se deshizo cuando los métodos de las ciencias naturales lo invadieron todo. Se sostuvo que el único conocimiento positivo, útil, eficaz, verdadero era el que proporcionaban las ciencias y que por lo mismo era necesario aplicar su metodología al conocimiento de aquellos hechos que hasta entonces habían permanecido ajenos a ella para mantener métodos anticuados, falsos e ineficaces, como los de la filosofía o la religión. De este modo surgieron las nuevas ciencias de la socio-

logía, la antropología, la psicología científica, primero asociacionista, luego conductista y experimentalista. Esta nueva actitud científica pretendía encontrar en el mundo espiritual las mismas leyes universales, naturales, inalterables, fatales y necesarias descubiertas en el dominio de los hechos físicos.

La ciencia se convirtió de este modo en el conocimiento universal, el único procedimiento para estudiar la realidad. La síntesis de los conocimientos científicos adquiridos, en los diferentes sectores, constituía la filosofía propiamente dicha, la cual sólo ofrecía una imagen natural del mundo, a partir de los datos proporcionados por la ciencia.

A finales del siglo pasado, el avance de la ciencia en todos los dominios de la cultura había traído como consecuencia destruir los principios del antropomorfismo y su concepción del mundo. Copérnico había establecido que la tierra no era el centro del sistema planetario, ni menos del universo, sino uno de los muchos satélites que rodeaban al sol. Darwin demostró que el hombre desciende de los grandes simios antropoides y de algún desconocido antepasado, "eslabón perdido" entre ambos, que los arqueólogos acabarían por descubrir.

Pero la razón mantenía su pedestal intocado. En tanto permaneciese esa razón como el principio activo, específico del hombre, en tanto la razón fuese, al final de cuentas el verdadero fundamento de la misma ciencia, ésta no podría volverse contra ella, sin destruirse a sí misma. Negar la razón, negar la validez de sus principios hubiese sido negar al conocimiento científico mismo. Sin embargo, esto acabó por ocurrir como producto de un proceso inevitable que había seguido su marcha de modo inexorable.

Explicar cómo ha ocurrido que la razón finalmente haya sido negada como facultad autónoma, implica describir el surgimiento de uno de los rasgos más típicos de la época actual: el irracionalismo.

Que el hombre era un ser racional había sido el supuesto del desarrollo cultural de Occidente. A pesar de sus transformaciones y oscilaciones, la cultura se había mantenido en los cauces del humanismo, entendido como un proceso cultural que desenvuelve y despliega armónicamente el conjunto de sus facultades naturales, y en el cual la razón había jugado el papel de guía y directriz esencial.

Pero a partir de la filosofía de Arturo Schopenhauer un nuevo movimiento filosófico irrumpe en la cultura europea. Este genio sombrío y escalofriante creyó descubrir un antiguo y profundo vicio en la cultura occidental: el haber concedido a la razón y a la conciencia humanas una posición privilegiada y absoluta, cuando sólo la tienen secundaria.

Para Schopenhauer, la voluntad de vivir, fuerza natural y oscura, es lo que mueve y forma todos los seres del universo. La razón es instrumento fiel de esa voluntad, sirve para alcanzar sus finalidades y justificarlas, no tiene objetivos metafísicos sino prácticos, es sólo un medio para esa poderosa voluntad de vivir. Nietzsche continuó esa filosofía vitalista, pero agregándole el nihilismo, como su complemento necesario. La filosofía nihilista niega la existencia objetiva de los valores. Nada es verdad, todo es relativo, nada es justo, sólo útil y necesario para la expansión vital. El universo es un mecanismo, sin objeto ni sentido, que se mueve por las leyes naturales. Es el hombre quien inventa los valores para dar sentido a un mundo que por sí solo carece de valor. De ahí el lema de los nihilistas: en el mundo, nada está prohibido, todo está permitido. Nietzsche acusó a la moral cristiana de ser buena sólo para los esclavos, los débiles y los oprimidos. Afirmó por eso que el cristianismo va contra la naturaleza. Proclamó la moral de los fuertes, de los soberbios, de los ambiciosos, el dominio creciente del mal, del poder, la pasión como un privilegio. "Nada encontramos: de grande que no envuelva un gran crimen". Es necesario, dijo tajantemente Nietzsche, aceptar al salvaje que llevamos dentro de cada uno de nosotros y terminaba preguntándose: "¿Dónde están los bárbaros del siglo xx? La Historia se encargaría de contestarle, trágica y espectacularmente.

En este desarrollo creciente del irracionalismo, aparece, en lo que puede considerarse su etapa final, Sigmund Freud con su teoría del psicoanálisis, en la que descubre el subconsciente, como la verdadera fuente de la energía psíquica del hombre y del cual surgen las directrices e impulsos que regulan la vida humana. La conciencia está subordinada a las fuerzas del inconsciente que se impone a través de los complejos sumergidos y de los impulsos fundamentales de la libido.

La cultura sólo es posible como un proceso de sublimación, que no es otra cosa que la desviación de esa libido hacia otros objetivos. Una consecuencia de las teorías de Freud es el que la razón no es autónoma sino instrumento de las fuerzas del subconsciente. Las neurosis son efecto inevitable de las inhibiciones que imponen las conveniencias de la vida civilizada. De ahí ese afán destructivo, que no es sólo resultado de un impulso natural e innato de odio y deseo de la muerte, sino de la contención impuesta por las normas morales y sociales.

Las teorías psicoanalíticas de Freud han invadido el campo de la cultura. Con ellas se han pretendido explicar todos los problemas humanos, lo mismo en la sociología que en la política, en la psicología que en la moral en el arte y aun en la historia, a cuyos per-

sonajes principales se ha aplicado el psicoanálisis, aunque haya sido, en la mayor parte de los casos, en forma póstuma.

El desarrollo de las ciencias naturales y exactas y los nuevos métodos de las ciencias sociales, han desintegrado paulatina pero constantemente el humanismo que había sido el sentido fundamental de la cultura. Se han negado los tres principios básicos en que se sentaba el mundo espiritual del hombre. El espiritualismo ha sido negado por las doctrinas empiristas, materialistas, no-minalistas que caracterizan el desarrollo científico. Se ha impuesto el determinismo como concepto fundamental y por lo mismo se ha negado la libertad en la esfera de los asuntos humanos. El marxismo lo mismo que el psicoanálisis de Freud han mostrado las causas eficientes que impulsan y determinan la conciencia y los actos humanos. La ciencia ha expulsado a Dios de la naturaleza. La filosofía materialista lo ha expulsado del universo, de la moral, de la sociedad y de la historia. Así los tiempos modernos han afirmado el materialismo, el ateísmo y el determinismo, para negar con ello rotundamente el mundo del espíritu, fundado en Dios, el espíritu y la libertad. Pero esta postura básica de los tiempos modernos equivale a la destrucción del espíritu y a la muerte del hombre.

Porque se ha destruido con ello la creencia en ese estrato espiritual superior, superpuesto a la estructura orgánica del hombre, y del cual se supone surgen los impulsos y las tendencias directrices de la vida humana. Se niega todo trasunto del mundo espiritual, la antiquísima creencia en una potencia psíquica que se rige por motivos espirituales y que tiene sus propias normas. Ha desaparecido el hombre como un compuesto de cuerpo y alma, para quedar sólo aquel, con sus elementos físicos y químicos, orgánicos, biológicos, con todo su equipo material, natural, el cual es el único que cuenta y existe para la ciencia materialista y determinista de nuestros días. La conciencia es sólo un epifenómeno orgánico. El cerebro, segrega el pensamiento, como el hígado segrega la hiel dijo Haeckel.

Pero no se crea que este sesgo materialista de la cultura moderna haya destruido la función de la razón. Por el contrario, en nuestros días se ha exaltado a tal punto la razón, que vivimos un hiper racionalismo que todo lo analiza y estudia, lo descompone y recompone, para conocer sus elementos y sus estructuras y hacer nuevamente todo a arbitrio y antojo del hombre. Parece que el "homo faber" se ha impuesto al "homo sapiens".

Sólo que la razón de nuestros días se ha despersonalizado, se le ha cercenado su contenido espiritual y valorativo, práctico, para dejar sólo su función mecánica, de cálculo, reduciendo la facultad de pensar a funciones meramente operativas, sin contenido propio, que trabajan con cualquier regla o convención, pues es sólo un

proceso para obtener información y deducir consecuencias de ella, de acuerdo con determinados códigos, enteramente convencionales y arbitrarios. Para los neopositivistas, las cuestiones morales o que plantean un valor carecen de significación, porque no son susceptibles de "verificación", en el sentido empirista del término, esas cuestiones son referidas a la esfera de la subjetividad, que carece de objetividad y sobre ellas sólo cabe establecer determinadas convenciones, que fijan lo que debe concebirse como lo bueno, lo justo, lo útil, lo bello. Esta filosofía coincide fundamentalmente con la filosofía nietzscheana, que atribuye a la voluntad arbitraria del hombre las tablas de valores que rigen las épocas históricas.

Manifestación de este concepto despersonalizado, mecánico de la razón son la fabricación de las computadoras, que ejecutan complicados procesos matemáticos, de cálculo, de organización, de planeación, de información; máquinas que pueden denominarse con toda propiedad "inteligentes" porque ejecutan muchas operaciones propias de los seres inteligentes. Esto, por supuesto, no hubiese sido posible si la razón no tuviese un aspecto mecánico, impersonal, susceptible de ser construido y manejado como cualquier máquina.

Podría fácilmente pensarse que, pese a todas las filosofías y las teorías científicas, que lo niegan, el hombre posee, de cualquier modo, el espíritu, esa potencia psíquica que le permite desvincularse de las impulsiones orgánicas y aun de las exigencias valorativas, y que lo hace esencialmente un ser libre.

Sin embargo, el hecho que la esencia del hombre consiste en ser libre abre la posibilidad de que, convencido de las doctrinas materialistas, deterministas, se someta conscientemente a los ciegos impulsos del inconsciente, se subordine a las determinaciones materiales de su medio ambiente, quiera convertirse precisamente en un instrumento de las apetencias vitales, volverse un ser egoísta, ambicioso, despiadado, revivir como pide Nietzsche el salvaje que todos llevamos dentro, volver a la época del *Pitecantropus Erectus* que utilizó su incipiente conciencia para ser más astuto, más hábil, más codicioso en la búsqueda de sus presas, más despiadado en la lucha con sus semejantes. Esta parece ser la perspectiva de una futura era tecnocrática, en la que se establezca con plenitud el dominio de la técnica. Seríamos el *Pitecantropus Erectus* "con técnica". No faltan procesos y circunstancias que propicien este retorno al salvajismo y la barbarie. Por el contrario creemos que esto es uno de los síntomas que más caracterizan la época actual.

Pero los impulsos hacia la "barbarización" del hombre contemporáneo han venido no sólo desde arriba, por decirlo así, desde las doctrinas filosóficas y científicas señaladas antes y que han indicado el camino, los modos y maneras de revivir la barbarie primitiva.

Existen también una serie de impulsos que vienen desde abajo, desde los mitos sociales, desde esa prístina situación de lucha perpetua entre el ángel y el demonio, entre el espíritu y la materia, entre las exigencias que imponen los valores puros y los impulsos de la naturaleza animal, trágica contienda que nunca ha terminado. Su escenario ha sido la propia conciencia humana; en ella el espíritu y el cuerpo libran sus terribles batallas.

La gran expansión económica a que dio lugar el capitalismo en el siglo pasado dio puerta a las apetencias humanas. La democracia y el liberalismo no dejaron de proclamar, en todo momento, que buscaban una situación en la que todos pudiesen satisfacer sus necesidades y apetitos antes nunca saciados. Y si por el momento la gran masa de la sociedad seguía en condiciones miserables, no dejaba de insistirse que todo era temporal, pues pronto se llegaría a la abundancia y al bienestar general. Todo esto dio fuerza a la concupiscencia, a los deseos, los apetitos de la masa social. Se despertaron los instintos vitales al asegurarse una oportunidad para su satisfacción próxima.

Las luchas sociales y políticas se agudizaron en el siglo pasado, porque nadie regateaba a todos los hombres el derecho de disfrutar con plenitud los bienes que depara la vida, la cultura y la civilización. La contención de esos impulsos, las frustraciones que produjo no obtener la "tierra prometida" despertó poco a poco la bestia negra que duerme en el fondo de todos nosotros.

Las ideologías aparecen para justificar las exigencias de las masas populares, la ideología es por definición "una conciencia falsificada" de la realidad, porque no defiende la verdad, sino los intereses de grupo y de clase, lo cual ha entorpecido y oscurecido, en lugar de enriquecerla, la facultad de raciocinio de las multitudes.

Además ha sido tan enconada, encarnizada y apasionada la lucha de las ideologías que el resultado ha sido la confusión mental. Son tantas las calumnias y los ataques que se arrojan mutuamente los defensores de los sistemas comunistas y capitalistas, que el resultado ha sido el que ya nadie sabe en qué creer ni en qué pensar, ni qué es lo verdadero y lo justo, o lo falso y lo arbitrario. Las gentes han perdido la fe en el estrépito que forman las presiones de los demagogos, las voces de los profetas que proclaman falsas religiones, todo lo cual conduce al embotellamiento de la sensibilidad, al oscurecimiento de la razón, a la confusión de los sentimientos.

En este siglo veinte han surgido acontecimientos que han afectado la estructura fundamental de las sociedades que pertenecen a la cultura occidental. Las dos guerras mundiales cambiaron básicamente el escenario internacional, destruyendo el principio del equi-

libro europeo que había servido hasta entonces como de eje político para dejar en el panorama mundial dos grandes potencias, con dos grandes bloques de países que apoyan sus políticas.

Al mismo tiempo han surgido los países totalitarios, con sus ideologías justificativas, tanto en los países fascistas como en los países socialistas. Es natural que a una humanidad, a la que se le había amputado su creencia en la inmortalidad del alma y en un mundo espiritual, tuviera que ofrecérsele nuevos mitos para satisfacer su necesidad de creer, de sentir un apoyo último que diera sentido a una vida humana, que lo había perdido del todo.

Los estados totalitarios se han esforzado por forjar mitos a la medida de la mentalidad de su pueblo, siguiendo sus más sólidas tradiciones. Así surgió el racismo, el mito de la raza superior, para los alemanes; la idea de la hispanidad, para los pueblos de habla castellana; el imperio y la latinidad, para los italianos, el pueblo elegido y la misión de civilizar Asia, para los japoneses.

Pero la aparición de los países totalitarios ha traído consigo uno de los vicios más trascendentes en la vida de las sociedades contemporáneas; la politización que es un rasgo esencial de este desconcertante siglo veinte.

La política sostiene que todo está conectado con todo, por eso mismo cualquier idea, doctrina filosófica o científica, agrupación social puede servir de instrumento para la política. De este modo, la economía se ha convertido en un instrumento fundamental de la actividad del Estado. La educación es la forma de adoctrinar y acondicionar intelectualmente a los miembros de una comunidad y hacerlos dóciles y serviles a la política del Estado. El arte se ha convertido en un medio de propaganda y publicidad para la política. En los países socialistas, son tan importantes las sociedades de escritores y artistas porque son medios de la publicidad gubernamental y sus defensores ante las clases sociales. La ciencia misma se ha hecho un instrumento de la política.

Se presenta con brutal franqueza, la tesis de la ciencia comprometida, que renuncia a su objetividad, a su imparcialidad, que ya no se afana por servir a la verdad, sino que sólo le importa la defensa de los intereses económicos y políticos de los grupos o clases sociales que representa.

La politización ha hecho perder el gusto por la verdad, el afán de ser veraces, honestos y justos. Se acepta como principio del comportamiento social el famoso proverbio "el fin justifica los medios", que no sin razón ha sido atribuido a Maquiavelo. En la actualidad, gentes aparentemente honorables justifican crímenes, si los comete su partido y lo reprobaban si los cometen sus enemigos políticos.

Así las dictaduras de todo tipo, los fanatismos ideológicos, y actos antihumanitarios han exterminado, poco a poco, las inhibiciones morales e intelectuales. Las tendencias agresivas de la época actual han paralizado en el hombre la conciencia de su propia humanidad.

El menosprecio que se ha impuesto sobre la persona humana, la pérdida del sentimiento de la dignidad personal es acaso una de las consecuencias más graves que traen consigo los regímenes totalitarios como el nazismo, el fascismo y el comunismo. Todos niegan en nombre de ideales que estiman supremos, el valor de la persona humana, la dignidad de los valores individuales, el derecho del hombre a una vida propia y genuina. Una de las tendencias actuales más notorias es la colectivización de todas las manifestaciones de la vida, que no sería reprochable, si no hubiese impuesto el menosprecio a la persona humana.

Otra de las consecuencias más lamentables de las tendencias de la época actual, que desintegran el gran mundo del humanismo, formado, como se ha visto, a través de seis mil años de historia, es lo que puede llamarse brevemente "la pérdida del amor". Las gentes no saben ya lo que es el amor, el identificarse con otra persona, para desear, querer y realizar su bien; el amor que es un ímpetu total que envuelve todas las energías del ser humano y lo conduce a puntos más altos, en su formación espiritual; el amor que no se mide por ventajas materiales ni por la seguridad personal; el amor que enriquece la vida interior y la vierte en su derredor.

En la época actual, el hombre ha perdido el sentido de lo que es el amor. Freud ha mostrado, en sus teorías psicoanalíticas, que el amor es sólo apetito sexual, cuya inhibición trastorna el equilibrio mental, por lo cual su terapéutica se inclina hacia la liberación sexual y el rompimiento de todos los tabúes impuestos al impulso de la libido. Somos, en cierto sentido, una humanidad post-freudiana, que abandona paulatinamente las represiones e inhibiciones al impulso sexual. Ya nadie recata a nadie la exhibición de sus apetitos sexuales. Tal parece que la pornografía, execrada antes por la moral de nuestros abuelos, es ahora el modo natural y normal de presentar los problemas de la vida sexual.

Pero el sexo es personal, egoísta, desconsiderado. El sexo carece de moralidad. Es un instinto natural que sólo busca saciarse, sin importarle las consecuencias, su significación o su sentido espiritual. El freudismo es por lo mismo culpable de haber divorciado en nuestra época al sexo del amor.

Primero en el capitalismo y luego en la filosofía marxista, los motivos económicos aparecen como los fundamentales en el comportamiento no sólo de las sociedades sino también de los individuos. El interés económico se impone a los demás intereses humanos y

resulta superior a cualquier otra circunstancia. Los comerciantes acostumbraban decir que en los negocios no cuentan los amigos, lo cual significa que, en el comercio sólo rigen las duras leyes de la economía y que no hay que atender otras motivaciones como los sentimentales o las morales.

De este modo la mayoría se ha acostumbrado a creer que la conducta humana no tiene más que dos motivos generales que son el sexo y el dinero. A esto se ha reducido la filosofía social de nuestro tiempo.

La violencia por eso mismo, ha sustituido el lazo común entre los hombres. El desarrollo de la civilización parecía haber habituado a los hombres a revolver sus problemas, mediante la discusión, el diálogo, la persuasión, todo lo cual había permeado sus maneras, sus instituciones sociales, de lo que es expresión última la democracia, no sólo como régimen político, sino como un estilo de vida. Apenas si es necesario recordar todas las formas de violencia que se usan actualmente para resolver los problemas sociales económicos o políticos, la ocupación forzosa de edificios, el secuestro de funcionarios públicos, su expulsión de sus propias oficinas, la amenaza de suspender servicios, destruir vías públicas, etc.

El terrorismo contemporáneo ha resultado más cruel, despiadado y feroz que el terrorismo del siglo pasado, porque ataca multitudes inermes, inocentes, en la forma más artera y cobarde, como es colocar bombas en lugares recónditos. Y sólo mencionamos en último lugar, para completar esta lista de barbaries contemporáneas, el derecho que ciertos grupos políticos se han arrogado de asesinar a las personas que estiman culpables de faltas, atribuibles, en muchos casos, a los sistemas económicos o políticos, con lo que suponen hacer "justicia", pero con lo que sólo cometen asesinatos cobardes y ruines, concebibles apenas en los más bajos y sórdidos criminales.

Todas estas características de la vida contemporánea son la manifestación de la mentalidad en que han caído infinidad de personas y grupos, que actúan en el más bajo nivel de barbarie. Para cometer todos esos actos se necesita haber perdido los elementos básicos de una persona culta o civilizada, no tener piedad, justicia, ni sentido social, ni sentimientos de solidaridad, ni emoción humanitaria, sino actuar con la dureza, la crueldad, la insensibilidad de un animal, en la lucha por su subsistencia o su vida.

Los procedimientos usados en los regímenes totalitarios, para eliminar a sus enemigos o castigar a sus opositores, exhiben los peores aspectos de la bestia humana. Erich Kahler ha dicho que el régimen nazi llevó a sus últimas consecuencias la deshumanización de la época actual y mostró hasta dónde es posible llegar, cuando

el ser humano se despoja de su sentido espiritual y actúa como una bestia feroz y encarnizada, poseedora de los medios que le proporciona la técnica moderna.

Vivimos un periodo de transición al revés, porque ahora vamos de la civilización a la barbarie. El bárbaro niega la cultura, vive sólo de sus instintos naturales, resuelve todo por la violencia. Más que tener cultura, vive de la contracultura, de destruir todo lo que ha formado y creado la cultura.

La ciencia y la técnica carecen de valores morales, actúan en virtud de cálculos, de procedimientos mecánicos. El "robot" es la expresión más pura de este concepto del hombre moderno.

El mecanismo es una organización de fuerzas naturales, que sólo obedece a las leyes de la física o de la biología. El hombre trata de actuar como si fuera un mecanismo natural que obedece a las leyes de la física o la química, o la biología. Muchas proclamas artísticas o políticas parecen el eco popular de la visión de aquellas ciencias. El hombre intenta comportarse como un *Pitecantropus Erectus*, guiado por el conocimiento, más o menos vasto, que tiene de las leyes naturales. Es un animal salvaje con técnica. Esto es lo que queremos significar con la expresión de la muerte del hombre.

Parecería lógico especular ahora cuál es el porvenir de las sociedades contemporáneas, cómo van a construir sus sistemas de vida, a partir de este hombre nuevo, que ha prescindido del mundo espiritual y se atiene a sus instintos naturales y a sus puras facultades anímicas. Acaso podría intentarse un esfuerzo racional por vislumbrar este mundo del futuro, a base de salvajes científicos, de robots y de máquinas, en donde todo se resuelve por la violencia y la astucia, que vendría a ser una sociedad hobbesiana, en la que el lema "el hombre es un lobo para el hombre", sirviese de base a la nueva sociedad, y lo llevara a sus últimas consecuencias. Tal vez el término final sería una sociedad regimentada, por la fuerza, desde un dictador todo poderoso, técnico y científico que, mediante mecanismos bien planeados, hiciese marchar, con todo éxito, los sistemas establecidos por los ingenieros sociales.

Sin embargo, no creemos que sea necesario embarcarnos en estas lúgubres elucubraciones sobre el futuro del hombre, a la base de un salvaje científico, porque la muerte del hombre no nos parece, a pesar de todo inevitable y creemos, por el contrario, en su renacimiento, en el triunfo de lo espiritual sobre lo material, del hombre consciente y sabio sobre el hombre salvaje y técnico.

Cuando se examina de cerca el caso de los terroristas que, sin ningún escrúpulo de conciencia y sin ningún sentimiento de piedad, preparan y llevan a cabo la muerte de multitud de personas inermes e inocentes, sorprende descubrir la gran dosis de heroísmo, sacrifi.

cio, inteligencia y cálculo que es necesario en sus espeluznantes empresas. Encontramos una mezcla de salvajismo y heroísmo, de inteligencia y brutalidad, que muestra que aún para esos criminales empedernidos no ha sido posible despojarse totalmente de su humanidad y que muchas de las más preciadas prendas de la conciencia humana, como el sacrificio, el desinterés, los ideales son indispensables aún para empresas tan desesperadamente nihilistas y tan rabiamente criminales.

Esos mismos resultados nos ofrece el examen de aquellos que buscan ansiosamente los placeres que puede ofrecerle la libido, pues al final de todo es probable que encuentren el amor, que parecía haber sido totalmente rechazado; el amor al término de una escueta, unilateral búsqueda del placer en el sexo desnudo.

Y los que han rechazado aparentemente un supremo principio espiritual, que explique el universo y dé sentido a la vida humana, descubrirán tarde o temprano que la necesidad de ese ser superior lo buscarán, a pesar de todo en los extraños cultos demoniacos de nuestra era, en los nuevos ritos venidos, muchos de ellos, de la remota India, o en los divertidos pronósticos de los horóscopos que brindan los diarios periodísticos, a través de los cuales escrutan vanamente, la manifestación de una providencia divina.

Y los que han rechazado los sentimentalismos burgueses por la justicia y la verdad, para someterse a los mecanismos económicos, encontrarán que en todos los complicados sistemas de reorganización que ofrecen bajo las más diversas denominaciones los reformadores sociales, aún laten como guía suprema, como principio esencial, un sentimiento confuso por la justicia y por la equidad en las relaciones humanas.

Así en esta cultura contemporánea, destrozada por las contiendas ideológicas, sacudida por los terrenales intereses económicos, amenazada por el surgimiento de apetitos primitivos y ancestrales, aparecerán, mezclados irremisiblemente en la confusión social de nuestros días, los elementos indestructibles del humanismo, que no podrá ser desterrado, porque responde a tendencias permanentes e inalterables de la esencia del hombre.

Estos rasgos típicos de nuestro tiempo indican que vivimos una época dialéctica en que luchan principios contrarios, en donde se oponen tendencias deshumanizantes que desintegran el sistema cultural hasta ahora formado y tendencias humanistas que mantienen y conservan el sentido original del sistema, posiciones que mantienen el impulso cultural y posiciones que luchan contra ese impulso, combates entre la cultura y la contracultura, entre el espiritualismo y el materialismo, entre el racionalismo y el irracionalismo, entre la

civilización y la barbarie. Vivimos por lo mismo, una época confusa, contradictoria, anárquica.

Los que sostienen que el término final de esta situación contradictoria será el triunfo de una de esas tendencias fundamentales, ya sea un futuro mundo bárbaro y primitivo, fundado en la naturaleza orgánica y animal del hombre, ya un mundo espiritual, depurado de todas las escorias materiales que lo han enturbiado, olvidan que la historia es esencialmente dialéctica, que nunca resuelve los dilemas haciendo triunfar uno de los extremos, sino que realiza combinaciones, forma equilibrios, logra síntesis de las tendencias contradictorias de una época. En la lucha entre el paganismo de la cultura clásica y el ascetismo de la religión cristiana, ninguno de esos extremos triunfó. Santo Tomás de Aquino realizó una admirable síntesis de esos elementos. En los tiempos modernos, la lucha entre catolicismo y protestantismo no desembocó en el triunfo de ninguna de ambas religiones, sino que la solución fue la tolerancia, como principio político de convivencia universal, que permitió la coexistencia de los dos credos cristianos.

Hay que forjar el porvenir con un humanismo positivo que no desdeñe integrar a sus postulados fundamentales muchas de las tendencias contradictorias de nuestra época; salvar la esencia del hombre; superar la tensión entre los impulsos naturales y las exigencias valorativas; integrar una ciencia ahora desgarrada por la indeterminación y la teleología; someter el poder demoníaco de la técnica; eliminar la tarea destructiva del marxismo y la función peligrosamente desrepresiva del psicoanálisis.

Pero esta síntesis no vendrá graciosamente. Los que aún creen en la esencia del hombre, habremos de luchar por ella. Sólo es digno de la libertad y la vida, dijo Goethe, aquel que sabe luchar por ellas, día a día, y momento a momento.

RAUL CARDIEL, ESTUDIOSO EN VARIAS DISCIPLINAS

Por José ROJAS GARCIDUEÑAS

EN su natal ciudad del Saltillo cursó las primeras letras y hasta inició la Secundaria; más tarde pasó a San Luis Potosí, que ha sido el verdadero lugar de su formación intelectual y de sus primeros frutos en el campo de las actividades culturales y profesionales, y de su misma vida en todos los órdenes.

En la Universidad Potosina cursó la preparatoria, época tan formativa y determinante que por ello pienso que siempre es de mencionarse cuando se trata de alguien que se ha dedicado a tareas culturales. Hizo, allí mismo, la carrera de Leyes, hasta graduarse a fines de 1939. Años después, ya residiendo aquí en México y cediendo a la atracción que indudablemente sentía por otras disciplinas más de sus preferencias, estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra entonces todavía digna e ilustre Universidad Nacional donde obtuvo, en 1961, calificado *magna cum laude*, el grado de Maestro en Filosofía. Antes había tenido oportunidad de llevar unos cursos de postgraduados, de Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad de Southampton. Así queda completo el marco: Derecho, Filosofía y Ciencias Políticas, que encuadrará, aunque no de modo riguroso y exclusivo, la actividad docente y la producción intelectual de Raúl Cardiel.

Pero esa vocación y preferencias no apartan ni desligan a Cardiel de su primera carrera ni del ejercicio práctico de la misma, ni ha renegado nunca de ella: la ha ejercido en dos de sus principales líneas, la abogacía y la asesoría. Ha sido en ciertas temporadas abogado postulante, tratando preferentemente asuntos administrativos y laborales, y ha sido consultor o asesor jurídico sobre todo de algunas instituciones oficiales.

Pero más tiempo, y sospecho que con mayor gusto, ha ejercido el magisterio en cátedras de sus especialidades: Profesor de diversas materias filosóficas en la Universidad de San Luis Potosí, profesor de Ciencias Políticas y Sociales en la Universidad Nacional de México. Sería largo y por otra parte innecesario repasar aquí el bien nutrido *curriculum vitae* de Cardiel, aun en su sola parte magiste-

ria. Y a eso hay que añadir los diversos cargos y encargos académicos que ha tenido, también en las dos Universidades, la Potosina y la de México. Fuera del ámbito universitario, pero ciertamente ligados al campo de la cultura y por méritos en él, deben considerarse sus actuales puestos de Miembro del Consejo Directivo del Centro Mexicano de Escritores y Miembro de la Sociedad Protectora del Tesoro Artístico de México, cargo este último que mucho importa al Seminario de Cultura Mexicana ya que nosotros también, como dicha Sociedad, tenemos entre nuestras responsabilidades y funciones las de atender y procurar a la defensa y conservación del patrimonio artístico e histórico de la nación.

Si antes dije que resultaría prolijo mencionar los cargos académicos que ha desempeñado Cardiel, mayormente excesivo resultaría dar aquí cuenta de sus escritos publicados; de los cuales no podré sino apenas mencionar unos cuantos y aludir (que no tratar, por falta de tiempo y de competencia propia para hacerlo), de otros tres.

Desde hace unos veinte años Cardiel se inclinó por la filosofía, y los filósofos de *l'illustration*, así como por la influencia que tuvieron en pensadores y hasta en sucesos de años posteriores y lugares lejanos; de allí algunos de los estudios de Cardiel, por ejemplo: *Los Filósofos Modernos en la Independencia Latinoamericana* (1964); *El Idealismo Humanista de 1789* (1966); *Sieyès, Ideólogo de la Revolución* (1976); dos ensayos sobre Juan Jacobo Rousseau; traducciones de las *Cartas Filosóficas* y de algunas partes del *Diccionario Filosófico* de Voltaire, así como de *Pensamientos* y otras obras de Diderot.

Ya todo eso delata una particular preferencia y buena dedicación a ella, y podríamos pensar si es que estamos en presencia de un girondino transterrado, que antes que sufrir el encierro en la Conciergerie prefirió el riesgo de acercarse al Charco Verde. Cerremos este paréntesis de amistosa broma y alusiones localistas potosinas.

Dije y reitero que no hay para qué intentar referirme a todas o muchas del centenar de fichas que son la bibliografía de Cardiel, porque ni hay tiempo para hacerlo ni tiene objeto, porque todos o los más de los aquí presentes, saben por cuán diversos campos de la cultura y con qué frecuencia incursiona en ellos Raúl Cardiel. Pero sí quiero mencionar tres estudios suyos que bastarán para entender el interés de este Seminario en tenerlo entre sus Miembros Titulares.

En función de prólogo al tercer tomo de las *Obras Completas* de Samuel Ramos: "Estudios de Estética y Filosofía de la Vida Artística" (Nueva Biblioteca Mexicana, vol. 48, UNAM, 1977), figura un ensayo de Cardiel que es un perspicaz análisis de las ideas

de Ramos respecto al arte y la estética. Es una guía clara para el lector que vaya a acometer el estudio de las trescientas páginas del libro. Cumple así la mejor función del prologuista, precisamente porque siendo como es, Cardiel, conocedor profundo de la filosofía y muy particularmente de la estética, pudo hacer allí análisis de los temas y problemas a que el libro se refiere, teniendo como fondo de su estudio un alto aprecio por la figura intelectual de Samuel Ramos.

También relativo a la estética, publicó otro estudio, que tituló *La Filosofía del Arte en el Porfiriismo* (Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 47, México, 1977), que es una investigación e información crítica sobre la obra, prácticamente desconocida, de un ilustre profesor que, en el vecino Estado de Yucatán y en el páramo filosófico de pleno positivismo, se lanzó a pensar y a escribir sobre estética. Tal fue don Manuel Sales Cepeda (1854-1924), profesor de matemáticas y filosofía, Ingeniero Topógrafo, estudioso del Derecho, pero fundamentalmente consagrado al magisterio en el que desempeñó altos cargos y que, además de otros escritos, publicó un libro: *Estudios Estéticos y Entretenimientos Literarios* (Imprenta Loret de Mola, Mérida, 1896) cuya primera parte estudia Cardiel.

Sales Cepeda distingue tres disciplinas filosóficas fundamentales, que se ocupan de sendos campos de la cultura, a saber: la ciencia, la moral y el arte. A esos tres campos, corresponden tres ideas, conceptos fundamentales: lo verdadero, lo bueno, lo bello. En algunos de los fragmentos que allí están citados se ve que acepta el concepto del arte de los neoclasicistas, pero más tarde oscila entre ciertos conceptos de Víctor Hugo, que expone, pero luego se aparta de ellos y afirma:

"En resumen creemos una vez más que el arte tiene en sí un fin exclusivo y propio: la realización o representación de lo bello; que la poesía bien puede recibir inspiraciones de lo verdadero y lo bueno, mas sin apartarse en la creación artística de su fin primordial; sin considerar el bien y la verdad como su final objeto".

Finalmente, Cardiel encuentra que:

"Existen otras características por las cuales la estética de Sales Cepeda pertenece definitivamente al siglo XIX y que la perfilan como una expresión espiritual, genuina del ambiente intelectual del porfiriismo. Su sentido de lo universal, de lo general, en donde no hay lugar para singularidades nacionales —para peculiaridades de lo mexicano, de lo regional— sino las inquietudes meramente universales del arte, indiferentes a toda acotación particular nacional. Es significativo que en los repetidos ejemplos sobre los artistas y sus escuelas no aparezcan los mexicanos ni sus creaciones típicas... En

su teoría de la estética, sólo tiene lugar el espíritu universal que cierne sus formas eternas sobre las singularidades efímeras y transitorias de pueblos y naciones que no alcanzan a dejar su impronta en las obras inmortales del arte”.

El último estudio de Cardiel que he de mencionar aquí, es un bien nutrido libro de alto valor en las tres partes, de índole diversa, que lo forman: la primera es de carácter histórico y bibliográfico, la segunda de análisis y crítica en el terreno de la filosofía, la tercera un ensayo filosófico. El libro se titula: *Del Modernismo al Liberalismo*, enunciado que creo poco dice, excepto al francamente especializado en conocimiento de las ideas del siglo XVIII, y pienso que tiene la desventaja de no atraer al lector no especialista, lo cual es de lamentar, pues el libro es, a mi juicio, de positivo valor y debería ser leído al menos por el gran número de los que desean y merecen tener un buen conocimiento de la historia de las ideas y de los sucesos culturales directamente ligados con la historia política y social de nuestro país, en el momento de la crisis que fue el final de la época virreinal, la consumación de la independencia y los primeros pasos de la nación independiente y republicana.

Del Modernismo al Liberalismo (UNAM, México, 1967) en su primera parte nos da la biografía del doctor don Manuel María de Gorriño y Arduengo, que nació en San Luis Potosí el 23 de noviembre de 1767, estudió en San Miguel el Grande cuando era Rector del Colegio de San Francisco de Sales don Benito Díaz de Gamarra, cuyos *Elementos de Filosofía Moderna* fueron la iniciación del cambio de todo el sistema filosófico que se había enseñado en nuestro país en los siglos precedentes; en México fue colegial de San Ildefonso y del Colegio Mayor de Santa María de Todos los Santos; más tarde se doctoró en la Universidad de Guadalajara; finalmente, ejerció su carrera sacerdotal y el magisterio en San Luis Potosí y allí fundó el Colegio Guadalupano Josefino cuyo Rector fue muchos años, y en San Luis Potosí murió, en 1831.

Dos tratados filosóficos se conocen como obras de Gorriño, sospechándose que por lo menos otro se haya perdido, estos dos son los que estudia Cardiel, haciéndonos con ello una verdadera revelación, puesto que ambos están manuscritos y nunca han sido publicados: *Del Hombre*, que es, dice Cardiel, un estudio antropológico y moral, y *El Hombre Tranquilo*, obra de ética, de carácter acentuadamente senequista, es decir fundada y sostenedora de la moral estoica.

“Gorriño —dice Cardiel— era un hombre típico de la ilustración americana, pertenecía a los tiempos modernos, por su confianza en el papel preponderante de la razón, en la explicación científica; por el abandono del ergotismo escolástico, del silogismo como mé-

todo demostrativo, y el atenerse a una clara y persuasiva exposición racional, así como por la adopción del nuevo estilo, del buen gusto en la literatura, por buscar la emoción de la claridad, de la sencillez, y la repulsa de los párrafos elaborados y profusos del conceptismo. La pesada erudición de los antiguos escolásticos, las citas detalladas de los padres de la Iglesia, el uso tradicional del principio de autoridad, están felizmente ausentes de sus obras". (Cardiel, *Del Modernismo*. . . , p. 121).

Pero no fue solamente un filósofo importante y muy interesante, sino que también fue el doctor Gorriño un impulsor de la educación pública, de obras de urbanización y sanidad en su ciudad, propugrador de la colonización de las Provincias Internas y Texas, en 1809, señalando el peligro que ya constituían los angloamericanos. Y, luego, es muy interesante también la evolución del padre Gorriño en torno a los sucesos que fueron escalonándose durante la guerra y la conclusión de la Independencia de México, que, como dice Cardiel: "Hicieron de Gorriño el teólogo, un político liberal, moderado, lleno de entusiasmo y de fe por los destinos de su país".

El proceso intelectual de Gorriño en sus ideas políticas: del absolutismo de los Borbones a una monarquía absoluta mexicana, luego a una monarquía constitucional y finalmente a un régimen democrático, lo hacen típico de su momento y de gran interés.

Cardiel lo señala muy acertadamente diciendo así:

"Este proceso fue vivido en un tiempo casi instantáneo, desde un punto de vista histórico, del año de 1821 al de 1824. La actitud que une estas diferentes posiciones políticas en el espíritu de la modernidad, esa confianza en la razón y todo lo que deriva de ella, la fe en el progreso de las ciencias y las artes, la confianza en suma en el hombre y sus facultades naturales: modernidad que es compatible con la fe católica. El término final de esa evolución es una posición ecléctica: la de los liberales mexicanos, que parte de la actitud ecléctica de los jesuitas y de la escuela de Gamarra, que aceptan el movimiento científico, pero no las reformas políticas de la modernidad; para llegar al pensamiento político del liberalismo en su aspecto moderado y social, en donde las ideas sobre la sociedad y el Estado, la soberanía popular y los derechos naturales del hombre no riñen con las creencias de un hombre fundamentalmente católico." (Cardiel, *Del Modernismo*. . . , p. 95 y 96).

Esa exposición, tan precisa en sus conceptos y clara en su forma, que hace Cardiel, me parece de interés primordial para todo mexicano interesado en la historia de su patria; porque pienso que es la caracterización, claro que en términos latos, del tipo del criollo intelectual y preocupado por el suceder político, durante dos o tres generaciones, desde la de don Miguel Hidalgo, que es la de Gorri-

ño, hasta los nacidos cincuenta o sesenta años después, digamos don Bernardo Couto o don José María Lafragua.

Vuelvo a repetir que el interés y la producción intelectual de Cardiel han ido y van por muchos caminos, pero tal vez el principal de ellos sea éste del ensayo, que no sé si llamar sociofilosófico, o mejor no ponerle marbetes que siempre sobran.

En éste su discurso (que luego, impreso se podrá conocer íntegro pues ahora, por diversos motivos, ha sufrido cortes), se asegura, y yo estoy de acuerdo, en que "los rasgos típicos de nuestro tiempo indican que vivimos una época dialéctica en que luchan principios contrarios. . . Vivimos una época confusa, contradictoria, anárquica. . ."

Al final de su excelente trabajo con el que se ha presentado aquí esta noche, tiene Cardiel frases de optimismo y fe en la ciencia y en la cultura para salvar la esencia del hombre, tan gravemente amenazada en nuestros días, como él mismo lo examina.

Agradecemos su optimismo y confianza en tal salvación, de la que yo personalmente no estoy tan seguro. Pero de lo que sí estoy seguro es que optimismo y confianza en la cultura es lo que trae consigo Raúl Cardiel para participar en las tareas de este Seminario, y por ello estamos gustosos de recibirlo aquí, en esta casa que es la suya, y yo estoy aún más complacido porque la bondad de mis colegas me haya dado esta ocasión y el privilegio de ser yo quien oficialmente le diga: ¡muy bienvenido, Raúl Cardiel, a estar con nosotros, como Miembro Titular en el Consejo Nacional del Seminario de Cultura Mexicana!

PREMIOS NACIONALES 1980

ELOGIO DE LOS PREMIOS NACIONALES DE 1980*

Por *Fernando SOLANA*

LA Nación rinde homenaje a cinco mexicanos ilustres. Los premios que hoy les otorga el Presidente López Portillo, reafirman la importancia que la República confiere a la creación cultural.

El desarrollo en el que México está comprometido, no es sólo económico y social, por apremiantes que sean los problemas de crear riqueza y distribuirla con justicia. Es desarrollo humano arraigado en una cultura: la nuestra. Es expansión de las artes y de las ciencias. Es afirmación de nuestros valores. Es conciencia del país acerca de sí mismo. Es, en suma, capacidad de vivir nuestra cultura, de fortalecerla, de renovarla.

Esta capacidad es ya un hecho. Hoy lo celebramos en el homenaje a cinco compatriotas que la ejemplifican.

José Luis Martínez, recibe el Premio Nacional de Lingüística y Literatura. Con ello se honra una larga y madura meditación sobre la literatura mexicana, en variadas obras publicadas desde 1950.

La sencillez personal de José Luis Martínez, se convierte en elegancia y precisión en sus textos siempre justos. En ellos ha volcado las dotes de historiador y del crítico literario; la erudición y el sentido estético; la comprensión de los finos matices de la forma artística y las complejidades de la vida social y política; el desarrollo del espíritu y el proceso de la historia.

José Luis Martínez se ha propuesto una de las más espinosas tareas que pueda imponerse un crítico: hacer balances justos de los frutos no sólo de las generaciones pasadas, sino también de nuestros contemporáneos. Lo ha hecho con probidad, equilibrio y mesura. Y con excepcional profundidad para comprender los objetivos estéticos de las distintas generaciones, dando a cada una el lugar que le corresponde en la historia de la cultura en México.

* Discurso pronunciado por el Sr. Secretario de Educación Pública, Lic. Fernando Solana, con motivo de la entrega de los Premios Nacionales de Letras, Artes, Ciencias y Tecnología 1980. México, Diciembre 12/19800.

Magistrales han sido sus análisis sobre los novelistas mexicanos del siglo pasado y de este siglo, que han recibido de él certeras apreciaciones sobre sus obras. Lo mismo ha ocurrido con nuestros poetas, como González Martínez, cuya obra "mantuvo una ascensión constante hacia mayor serenidad y sinceridad". O López Velarde, a cuyo poema *Suave Patria*, calificó como "una especie de segundo himno nacional, lírico, intocable y tradicional".

No menos importante ha sido la extraordinaria empresa de reeditar las grandes revistas literarias de México, con índices y notas apropiadas, las que constituyen parte esencial del tesoro cultural del país.

A José Luis Martínez debemos también un hermoso estudio sobre una de las figuras más excepcionales y decisivas de nuestro pasado prehispánico, el poeta, filósofo y legislador Nezahualcōyotl, a quien la prosa equilibrada y castiza de Martínez ha rendido cabal reconocimiento, en el mejor trabajo que existe sobre el príncipe de Texcoco.

Como conferenciante, Martínez ha llevado la presencia de México a innumerables foros internacionales.

Como embajador ante la UNESCO, Perú y Grecia ha fortalecido lazos de solidaridad con otras culturas.

Como funcionario, al frente del Instituto Nacional de Bellas Artes, colaboró significativamente en las tareas de educación y difusión cultural.

Actualmente es cronista de la ciudad de México, director de la Academia Mexicana de la Lengua y director general del Fondo de Cultura Económica.

Unir la investigación de la literatura con las tareas de funcionario, y la labor de promotor y editor con la de la diplomacia ha sido característico de la personalidad de José Luis Martínez. El país reconoce hoy con agradecimiento la riqueza y esplendor de su obra.

Posición especial en la plástica mexicana guarda el arte del maestro Carlos Orozco Romero, Premio Nacional de Bellas Artes.

Lanzado en el torbellino creador de la década de los veinte que vio surgir, impetuosas, las grandes figuras de la pintura mexicana, no se dejó avasallar por las tendencias que parecían dominar entonces todo impulso creador.

Artista de caminos personales, autodidacta según su propia definición, Orozco Romero ha expresado en su lenguaje plástico las inquietudes profundas de la mentalidad mexicana.

Artista múltiple, ha utilizado la pintura y la escultura, el dibujo, el grabado y la escenografía.

En su obra combinan la poesía del paisaje y el colorido brillante del arte popular. Los atisbos del cubismo y las seducciones del su-

realismo. Las formas perdurables del clasicismo y el vigor del expresionismo.

El arte versátil del maestro Orozco Romero ha dado voz a la angustia de México: angustia que brota de nuestras raíces ancestrales, y que se prolonga en la búsqueda de una identidad conflictiva y en clamores de liberación definitiva.

Junto al creador, reconocemos en Orozco Romero al maestro, al fundador de generaciones de jóvenes artistas. Le agradecemos también los servicios inapreciables que en su momento prestó en diversas posiciones, todas ellas decisivas en la pintura en México, como director —junto con Carlos Mérida— de la Galería del Palacio de Bellas Artes, como fundador y maestro de la Escuela de Pintura "La Esmeralda" y como director del Museo de Arte Moderno.

El Premio Nacional de Bellas Artes que hoy se otorga al maestro Orozco Romero consagra una larga vida entregada a la creación en el campo de las artes plásticas.

Todos los pueblos necesitan filósofos. Los pueblos maduros los producen. Aventurar respuestas a los enigmas del mundo natural, de la existencia humana y de la historia, no es sólo exigencia del espíritu en los individuos sino imperativo de toda comunidad cuando se interroga sobre su identidad.

Los pueblos latinoamericanos se integraron a la cultura llamada occidental a través de un intenso proceso de asimilación. Pero hubo un momento en que ese proceso cambió de sentido, cuando se tuvo conciencia de que se trataba no de asimilar simplemente lo recibido, sino de partir, por sí mismos, de su propia problemática y crear sus propias respuestas.

Alfonso Reyes declaraba ya en 1936, ante un congreso mundial en Buenos Aires, a nombre de Latinoamérica: "Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros".

Leopoldo Zea nos ha dado conciencia de nuestra mayoría de edad cultural. A través de más de cuarenta libros ha promovido, en México y en otros países, un importante movimiento en pro de la conciencia de América y de la formación de una filosofía latinoamericana, que él define como filosofía de la liberación. A él debemos intuiciones definitivas sobre el significado de nuestro ser latinoamericano, explicaciones valiosas del sentido cultural de nuestros procesos históricos e hipótesis fundamentales sobre lo que nos distingue y nos diferencia, lo que nos dispersa y lo que nos integra, lo que hemos sido y lo que debemos ser.

Filosofía volcada sobre la historia, lectura del pasado para definir futuros, reflexión personal de la que se extrae la proposición de compromisos colectivos, la obra de Zea ilumina la conciencia cultural de México.

El Premio Nacional de Historia, Ciencias Sociales y Filosofía que ahora se concede al doctor Leopoldo Zea significa el reconocimiento nacional al filósofo responsable con su historia, al pensador comprometido con los destinos de su país, al escritor lúcido, al maestro formador de maestros.

Filósofo e historiador de las ideas, director en una época de la Facultad de Filosofía, universitario esencial, México le reconoce su fecunda vida de investigación, docencia y actividad intelectual, y su fe inalterable en los destinos de México y de América Latina. La creación cultural comprende campos variados. En el campo de la ciencia, expresamos hoy reconocimiento a Guillermo Soberón.

Ni su fama alcanzada por otras tareas ni su eficacia excepcional para regir los destinos de una gran universidad, pueden borrar sus méritos permanentes como científico.

Después de obtener su doctorado en Ciencias Médicas en la Universidad de Wisconsin, Guillermo Soberón dedicó largos años a investigaciones biomédicas en la Universidad Nacional. Fruto de ellas son más de cuarenta trabajos científicos publicados y más de setenta comunicaciones presentadas en reuniones de su especialidad, tanto en México como en el extranjero.

Uno de los campos de conocimiento que ha deparado al hombre mayores sorpresas y satisfacciones en este siglo ha sido la biología molecular. La revelación de muchos de sus secretos ha permitido avances importantes en la endocrinología, la farmacología y la terapéutica. El doctor Soberón se ha distinguido en la investigación de los complejos enzimáticos, de la biosíntesis de las proteínas y de los mecanismos metabólicos, especialmente de los pigmentos biliares. Su trabajo ha enriquecido a la biología molecular mexicana.

Inteligencia y espíritu sólidos, Soberón ha servido a la ciencia, además, impulsándola desde la rectoría del más grande centro científico del país, la Universidad Nacional, realizando su tarea, impertertable, durante ocho fecundos años.

Rector de una de las universidades más grandes del mundo, ha sido también un excelente investigador biomédico.

Con el Premio Nacional de Ciencias Físico-Matemáticas y Naturales se rinde homenaje a su trabajo científico y a su labor como promotor de la investigación.

Hace muchos años, el rector Nabor Carrillo seleccionó a un joven ingeniero de la Universidad Nacional para ir a estudiar física experimental al Instituto Tecnológico de Massachusetts. No había entonces físicos experimentales en el país, pero se comprendía la necesidad de ellos para desarrollar la física nuclear. El joven ingeniero se llamaba Marcos Mazari. Se había dedicado al estudio de

mecánica de suelos. Su primer libro, elaborado con Raúl Marzal, había sido un estudio sobre el subsuelo de la ciudad de México.

En el extranjero, Mazari se propuso como tesis diseñar e implantar un acelerador Van der Graff. De regreso a México lo hizo realidad.

Pronto las circunstancias exigieron del ingeniero Mazari las respuestas de su versátil talento. En las instalaciones de la Comisión Nacional de Energía Nuclear en Salazar tuvo que resolver los problemas más variados. Se decía que diseñaba como ingeniero y pensaba como físico.

Los avances que el país ha hecho en el campo de la física nuclear deben mucho a la creatividad, el talento y la dedicación de Mazari. Diseñó tecnologías y construyó instrumentos. Algunas de esas tecnologías —como la que opera con altos vacíos, las que utilizan bajas temperaturas, la de óptica de iones y otras en el campo de la espectrografía nuclear— han sido implantadas en otras partes.

El ingeniero Mazari ha sabido ser el principio de una tradición. Ha investigado, ha publicado y ha construido. Ha enseñado. Ha formado equipos de físicos experimentales. Es un creador y un maestro universitario del más alto rango.

Marcos Mazari es un hombre antisolemne, notoriamente antisolemne. Son proverbiales su franqueza y sencillez. Al escuchar lo que digo probablemente esté sonriendo. Pero al menos, por hoy, tendrá que soportar el reconocimiento público. El país se lo brinda al otorgarle el Presidente de la República el Premio Nacional de Tecnología y Diseño.

Son diversas las biografías de los premiados. Diversos son sus talentos y campos de realización. Coinciden, sin embargo, en mostrar que el país ofrece condiciones cada vez mejores a la alta creación cultural, ya sea ésta científica, tecnológica o artística.

En el México de hoy hay un mayor número de personas preparadas de manera excelente en las ciencias y en las artes. Hay instituciones consolidadas en donde pueden desarrollar su vocación. Hay más recursos financieros para ello. Hay estímulos. Hay una atmósfera de respeto absoluto a la libertad de creación y de investigación.

A medida que el país avanza y fortalece su conciencia de sí mismo, se ha precisado una política ante la cultura. El actual gobierno ha definido esta política a partir de cuatro principios fundamentales que norman su acción:

- Respeto a la libertad para crear.
- Estímulo a la creación cultural, ya sea ésta artística, científica o tecnológica.

- Participación en la distribución de los bienes culturales, y
- Preservación del patrimonio cultural de la nación.

Conforme a estas orientaciones, el gobierno no dirige sino acompaña el proceso cultural de la comunidad nacional. Sus intervenciones en este proceso procuran ser, a la vez, respetuosas de la dinámica espontánea de toda creación y conscientes de que al Estado corresponde apoyar y estimular al arte y a la ciencia.

Ya se dejan sentir los frutos de este apoyo y de estos estímulos. De ello hablan el gran número de becarios actualmente en formación, los presupuestos crecientes para la investigación científica y la educación superior, los apoyos a las actividades artísticas y culturales. Son también elocuentes los niveles de excelencia que alcanzan, cada vez más frecuentemente, los artistas, los científicos y los técnicos mexicanos. Muestras vivas de esta excelencia están hoy aquí, con nosotros, para recibir los Premios Nacionales 1980.

Esta ceremonia, señoras y señores, nos da la oportunidad de contemplar, en perspectiva, las posibilidades y las realizaciones de la creación cultural en el México contemporáneo.

José Luis Martínez, Leopoldo Zea, Carlos Orozco Romero, Guillermo Soberón y Marcos Mazari, son ejemplo para las nuevas generaciones. Son exponentes no sólo de la excelencia personal, sino de un momento de nuestro proceso cultural. Sus obras revelan que México madura. Sus logros individuales reflejan logros colectivos no menos importantes.

El Presidente López Portillo, a nombre del pueblo de México, así lo reconoce. Y así lo celebra al entregarles los Premios Nacionales de Ciencias y Artes de 1980.

HAY UNA PAGINA QUE TODAVIA NO ESCRIBO*

Por *José Luis MARTINEZ*

EN mis remotos tiempos escolares no se usaban los premios y nunca volví a casa con una estrella ni con medallas y libros por mi aplicación o aprovechamiento. Ningún premio recibí, tampoco, en mis años mozos y maduros, porque no lo merecí, en primer

* Discurso pronunciado por el Sr. José Luis Martínez, Director del Fondo de Cultura Económica, con motivo de la entrega de los Premios Nacionales de Letras, Artes, Ciencias y Tecnología 1980. México, Diciembre 12/1980.

lugar, y porque no se prestaba entonces mucha consideración a las labores críticas y de investigación en que me ocupaba. Sin embargo, a mí se me vio cara desde siempre para jurado, y lo he sido —y sigo siéndolo, en un caso hasta vitalicio— de ferias y concursos, mayores y menores, y en varias ocasiones de estos Premios Nacionales. Como no podía ser juez y parte, los premios iban siempre a quienes en justicia correspondían.

Al fin, el año pasado recibí, con cierta sorpresa, el premio de una institución privada, y ahora se me concede uno de los Premios Nacionales, la más alta recompensa cultural que la República otorga a sus hijos. Pero, así haya en el otorgamiento algún apoyo objetivo, el premio es siempre una gracia, algo que puede o no darse, y que al recibirlo nos fuerza a preguntarnos las razones, si no la justicia, que lo han determinado.

El ejercicio de las letras, como los de las artes y las ciencias, tienen en común la exigencia de una vocación que, cuando está enraizada de veras en nosotros, nos hace encontrar en su ejercicio una satisfacción colmada y un sentido para nuestras vidas. Y cuando las circunstancias nos permite, además, ganar la "mantenencia" sirviendo aunque sea lateralmente esa vocación, hemos alcanzado buena parte de la congruencia con nosotros mismos que todos requerimos.

Acaso sea ésta la ocasión para hablar de mi propia experiencia. Vengo de gente pueblerina del sur de Jalisco, y niño aún pasé a Zapotlán para iniciar mi instrucción. En los libros de lectura y gracias a maestros sensibles descubrí el gusto por las letras. Al buen juicio de mi padre, que era médico, debo el haber sido enviado a Guadalajara para seguir mi educación. Entonces hice mis primeros intentos literarios. Al mismo tiempo comencé a leerlo todo, avergonzado de ignorar tanto.

Vine a la ciudad de México con la idea de estudiar medicina. Pronto descubrí los cursos de Filosofía y Letras donde al fin me quedaría años felices, como alumno y como maestro. Convencido de que tampoco podría ser un verdadero poeta, decidí sacar provecho de mi falta de imaginación creadora, me aficioné a la crítica y a los ensayos y fui concentrándome en las letras humanas, como una manera de entender nuestras propias raíces. Durante mucho tiempo estudié la cultura de nuestro siglo y del pasado XIX, aunque me quedé a la mitad de una verdadera historia de este periodo. El estudio de Nezahualcóyotl determinó que mi interés substancial pasara al siglo inicial de nuestra historia mestiza, el XVI, en que todo lo nuestro surge y se debate. Desde hace años trabajo en una extensa obra acerca de sus principales personajes y documentos históricos, con fascinación inagotable.

Nunca limitaron estas aficiones a temas mexicanos mi curiosidad por otras letras y otros dominios, porque una imagen tiene que verse tanto desde dentro como desde fuera. De ahí salieron los tomos de *El mundo antiguo*.

Aún no he escrito la página que me justifique ante mí mismo. Como decía el clásico moderno, "que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mí me enorgullecen las que he leído".

Además de leer y escribir, he tenido la suerte de trabajar en tareas culturales o de lo que pudiera llamarse administración y promoción cultural, sin contar los años en que fui maestro de literatura y de crítica e investigación en nuestra Universidad. Como diputado por mi distrito jalisciense algo aprendí sobre elaboración de leyes, además de ganar amigos, y como diplomático me inicié en otra forma de servicio: el cuidado externo de los intereses y de la imagen de México y el entendimiento de otros pueblos y otras culturas.

Frente al espíritu de la época, trato de ser, con precaria fortuna, el que sigue creyendo en la tolerancia e intenta comprender las razones de cada parte, y el que quiere conservar y acrecentar un patrimonio cultural, que sigue siendo esencial para nuestra condición humana. Actitudes ambas tan anticuadas.

Una obra, tan dispersa como la que hasta ahora he podido hacer, es más bien el resultado de la acumulación y la persistencia. No lo que he hecho sino los proyectos que debo concluir me justifican. Por ello, este premio con que hoy se me honra y que recibo conmovido, es más que una recompensa por lo realizado, un estímulo para proseguir y llevar a su término las tareas que siento mi deber intelectual, en cuanto me lo consientan mis luces y la medida de mi tiempo.

EL ARTE COMO BUSQUEDA Y REBELION*

Por *Carlos OROZCO ROMERO*

EL premio Nacional de Artes que hoy se me otorga es, además de motivo de agradecimiento, el testimonio de que, antes que nada, la República reconoce la fidelidad a la vocación, al resuelto

*Discurso pronunciado por el maestro Carlos Orozco Romero, Director del Museo de Arte Moderno, en la entrega de los Premios Nacionales de Letras, Artes, Ciencias y Tecnología 1980. México, Diciembre 12/1980.

empeño de los artistas en no desvirtuar, en ningún momento, la decisión de reconocerse íntimamente en la práctica de su oficio. Esa tarea, llevada a cabo sin titubeos ni descansos, presta a los artistas la seguridad de que, a la postre, han puesto lo mejor de su talento al servicio de sus compatriotas. En cuanto a mí, sin vanidades fuera de hora y de circunstancia, afirmo que, en el desempeño de mi profesión y en el ejercicio de la enseñanza artística, soy un trabajador que a menudo ha creído que es tan importante la obra personal como el intento de conducir a los alumnos —sin desvirtuar nunca sus emociones— a que en sí mismos descubran los impulsos que encaucen su expresión estética. Se hermanan, pues, en mí, a través de muchos años, el hábito creador y el propósito pedagógico.

Por propia experiencia sé que el arte es una incesante labor de búsqueda y revelación. El artista responsable, aquel que, por encima de las desgracias y de las dichas de la vida, salva la limpieza de su esfuerzo creador y explora en torno suyo y dentro de su conciencia la revelación de un universo que sólo él puede descubrir, ése es el artista que cumple con las exigencias ineludibles de su misión. A nada se parece su trabajo, con nada ha de ser confundido, porque su atributo, su singularidad, su definición, se fundan precisamente en que el acto creador es, siempre, un acto único, dirigido a acrecentar el campo de los valores, a "agregar" una realidad más al mundo que nos rodea. En otras palabras, el artista crea un universo en que el espíritu se convierte en una inconfundible forma del arte mismo. Cuando no se ha convencido de que pintar obedece a una fuerza interior, ciega e insumisa, corre el riesgo de desconocer la esencia de su trabajo. Porque si es verdad que el arte es "una larga paciencia", una dedicación constante, también es cierto que detrás de esa dedicación, de esa "larga paciencia", se halla el vigor del cual nace el afán de descubrir la magia escondida en los objetos representados. Así, la imagen visual resulta un placer para la mirada y un placer para el espíritu.

Tales son, dicho todo con brevedad, los orígenes y los fines con que he conducido mi labor artística. Al recibir hoy el Premio Nacional, reafirmo la convicción de que, hasta el último instante de mi existencia, no habré de variar en nada mi conducta de hombre entregado, sin titubeos ni descansos, al ejercicio de mi profesión artística.

Muchas gracias.

LA FILOSOFIA ES SIEMPRE COMPROMISO*

Por *Leopoldo ZEA*

Es para mí este, el más alto honor, el que me otorga la Nación mediante su digna representación. Considero que es un reconocimiento que la Nación otorga, no tanto a mí, y no se consideren estas palabras como falsa modestia, sino a quienes han hecho posible la obra de esta forma premiada. La forma como han sido recibidas y apropiadas las enseñanzas, las experiencias, de quienes han sido mis maestros. Entre muchos otros Antonio Caso, Samuel Ramos y, en forma muy especial José Gaos. Imagino a este último aquí presente, satisfecho por este honor que consideraría como propio. Igual reconocimiento a la institución que me ha permitido gozar del privilegio que ha representado el encuentro con esos mis queridos maestros, la Universidad Nacional Autónoma de México, de la que es usted digno hijo y ha sido uno de sus maestros.

De estos maestros, y de aquellos a los que sólo se puede conocer en la letra a lo largo del tiempo y el espacio, aprendí el sentido que, en mi opinión tiene ese extraño y siempre discutible conocimiento que llamamos filosofía. No me refiero a la filosofía como doctrina, que pretende ofrecer verdades indiscutibles, ni tampoco la filosofía como simple instrumento, método de conocimiento, sino la filosofía en su sentido más original, prístino, la filosofía como afán de saber. De un saber que surge tanto del asombro ante lo desconocido, como de la angustia ante la urgencia de las soluciones que la realidad, una realidad concreta, puede reclamar. La angustia especialmente expresa entre hombres y entre pueblos como los nuestros, siempre urgidos en la solución de problemas que, por centenarios, deberían ser ya anacrónicos. La urgencia en la búsqueda de salidas frente a viejas y nuevas formas de dominio interno y externo que las impiden.

Es del asombro y la angustia que se nutre, en mi opinión, la auténtica filosofía. No, por supuesto, la filosofía profesional de gabinete, sino aquella que va preguntando al hombre, al hombre concreto de carne y hueso, cuáles son sus problemas. Es ésta la filosofía que se angustia al no encontrarles prontas soluciones. Soluciones al menos temporales y circunstanciales. No falta, por supuesto, quien niegue a este interrogarse cotidiano el carácter de auténtica filosofía. Pero ante esta negación sólo cabría decir, "peor para la filosofía". Sin embargo, en estos últimos años la filosofía que, a sí misma, se

* Discurso pronunciado por el Dr. Leopoldo Zea, Filósofo e Historiador Ex-Director de la Facultad de Filosofía (UNAM), con motivo de la entrega de los Premios Nacionales de Letras, Artes, Ciencias y Tecnología 1980, México, Diciembre 12/1980.

presentaba como universal e inmutable, viene hablando de compromiso. Compromiso con la realidad y, en este sentido, filosofía comprometida.

Para nosotros en México, y en esta América de la que es expresión este México, la filosofía ha sido siempre compromiso. Compromiso frente a una realidad que se sabe ha de ser transformada para que deje de ser impuesta, y pueda ser expresión de la voluntad de los hombres que forman esta misma realidad. Compromiso expreso a lo largo del reflexionar y la acción de quienes llamamos pensadores, acaso por temor a que su pensar no sea auténtica filosofía. Pensadores que, si bien no han tenido tiempo para elaborar métodos y sistemas, han sabido poner al servicio de ese su angustiado afán de cambio, los ya existentes. La filosofía como compromiso es así una ya vieja y cotidiana actitud en lo que llamamos pensamiento mexicano y latinoamericano.

En este sentido, señor Presidente, ha sido de importancia vital la garantía, que por su iniciativa, ha sido otorgada a la autonomía de las instituciones de educación y cultura superior. Garantía de que este pensar, este razonar y filosofar, ha de seguir siendo desarrollada sin manipulaciones extrañas a la libertad de crítica que la hace posible. La crítica que permita pasar del asombro y la angustia a la acción que haga posible las soluciones propuestas. La acción que permita el pleno cambio, en el beneficio de pueblos como los nuestros. La acción nacida de la crítica como expresión de la libertad que ha de ser propia de todos los hombres y en forma muy especial de nuestros universitarios, intelectuales y pensadores. La acción que no se origine en la simple consigna, ni en un mandato dogmático, sino la que tenga su punto de partida en la razón de quienes han de participar en tal acción. Tal es lo que aprendí, y es lo que debo, en éste nunca terminado aprendizaje. Deuda que espero se pague, en parte, con el premio con el que ahora soy honrado.

Muchas Gracias.

APRENDER Y ENSEÑAR LA CIENCIA*

Por *Guillermo SOBERON*

TRANSITAR por los caminos de la ciencia es uno de los mayores privilegios que se han deparado al ser humano. El recorrido implica aprenderla, enseñarla, administrarla, realizar investigación

* Discurso pronunciado por el Dr. Guillermo Soberón, Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México. (Al recibir el Premio tenía a su cargo la Rectoría), con motivo de la entrega de los Premios Nacionales de Letras, Artes, Ciencias y Tecnología 1980. México, Diciembre 12/1980.

científica, promover su cultivo y difundir sus resultados proyectándola hacia la solución de los problemas que aquejan a la sociedad.

Por circunstancias muy particulares, entre las cuales destacan la época en la que me ha tocado trabajar y los escenarios en los que se ha desarrollado mi actividad, puedo considerarme muy afortunado de haberme podido involucrar en esas diferentes estaciones de los caminos de la ciencia.

Sentí el aguijón de una curiosidad inquisitiva durante mi formación profesional en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional Autónoma de México. La influencia de algunos preclaros maestros, a quienes siempre he tenido presente, y, sobre todo, la cercanía de mi padre, investigador en malariología, fueron determinantes para despertar en mí el deseo irrefrenable de conocer, más allá de la descripción del fenómeno biológico, el porqué del mismo.

Aprendí los vericuetos de la ciencia en el departamento de Química Fisiológica de la Universidad de Wisconsin. Hube de invertir un tiempo en estudiar las disciplinas que son fundamento de la bioquímica, antes de iniciarme propiamente en ésta. Aprendí, asimismo, la práctica del método científico y tuve el beneficio de la crítica estimulante de investigadores de gran prestigio.

Enseñar la ciencia es una de las más gratificantes actividades. Se debe empezar por conocer las aptitudes de quienes muestran interés por sumarse a la legión de los científicos, y hay que ser muy objetivo para explorar las posibilidades de cada aspirante, que se van revelando paulatinamente, para así estimular a los que deben continuar y desalentar a quienes no podrán tener un futuro promisorio. Esta no es una situación fácil. Hay que ser muy cauteloso en los juicios.

Pero la enseñanza científica no se caracteriza por una disposición unilateral del de quien enseña; también quien aprende se llega a convertir en un agente para la renovación del conocimiento. Entre los científicos se desarrolla, por eso, un eminente sentido comunitario que se cifra en el intercambio de experiencias, en el análisis crítico de los planteamientos y en la fecundación recíproca de conocimientos. En la ciencia no hay dogmas. En la ciencia tampoco hay límites para la libertad de indagar. En la ciencia el horizonte se ensancha cada día. Por eso es alentadora la enseñanza de la ciencia y por eso es estimulante y satisfactorio ver a los alumnos ya realizados conduciendo sus propios programas de investigación al frente de los grupos que van formando. Así, generación tras generación van sumando esfuerzos y van escalando peldaños. Así, generación tras generación van acumulando nuevos elementos de conocimiento.

La investigación científica, alguna vez lo dije, es arte y creación, sistema y elegancia. Formularse una pregunta y diseñar las formas de lograr una respuesta para, a partir de ésta, plantear nuevas interrogantes que deben ser contestadas, define una ruta interminable; un verdadero ejercicio intelectual que hay que llevar a cabo con todo rigor. Se traza así una vía iluminante que subyuga a quien la transita. Kant decía que la recompensa, más que en el logro de un objetivo, está en el camino recorrido para alcanzarlo.

Administrar la ciencia reclama no sólo el esfuerzo de recabar los máximos recursos para su realización sino de aplicarlos óptimamente para pavimentar el trabajo de los demás hacia la consecución de fines previstos. Administrar la ciencia requiere establecer prioridades en los desarrollos propuestos. Administrar la ciencia también supone evaluar lo que se va realizando. Administrar eficazmente la ciencia es esencial en un país cuyas necesidades exceden a sus posibilidades, y donde la ciencia propia es requisito de existencia independiente.

Promover la ciencia es darla a conocer; mostrar sus posibilidades para resolver problemas; cuidar de su operación eficiente; enclavarla ahí donde no existe, se necesita y puede florecer; abrir nuevas alternativas para la formación de científicos; identificar problemas que puedan superarse con los programas de investigación en curso o con los que deben ser definidos e iniciados; convencer de la bondad de invertir en la creación de laboratorios, gabinetes, campos experimentales; reclutar adeptos, sea que militen o no en las filas de los científicos.

Más ciencia y mejor ciencia para expandir nuestros conocimientos, para aliviar males que nos aquejan y para abrir nuevas avenidas de desarrollo nacional. Este es el desafío y ahí queda muy claramente establecido nuestro compromiso.

También he sido por demás afortunado respecto a los lugares en donde he laborado. Desde mi reincorporación al país hace casi 25 años después de haber completado mi formación, he aportado mi esfuerzo en el Departamento de Bioquímica del Instituto Nacional de la Nutrición, departamento que me tocó crear; en la División de Investigación de la misma institución que me tocó ver nacer y coadyuvar en su gestación; en el Instituto de Investigaciones Biomédicas de la Universidad Nacional Autónoma de México que me tocó reorganizar y desarrollar merced a nuevas alternativas; en la Coordinación de la Investigación Científica de la UNAM cuyo ámbito y proyección pude, en cierta forma, redefinir y ampliar, y en la Rectoría de la propia Universidad desde donde, también, he porfiado para contribuir al desarrollo de la ciencia mexicana.

Este peregrinar ha representado para mí nuevas cimas a las que ascender. Paso a paso mi panorama se ha ido ensanchando. He encontrado mecanismos más poderosos a los que recurrir y una creciente comprensión de parte de organismos y voluntades que intervinen en la toma de decisiones para impulsar la ciencia.

Qué afortunado he sido de haber convivido a lo largo de mi transcurrir con protagonistas tan calificados de cuyo contacto tanto me he enriquecido: maestros, compañeros, estudiantes, autoridades académicas, funcionarios gubernamentales, en fin, todos quienes han contribuido a fincar y acrecentar las posibilidades de la ciencia en nuestro país. De manera natural surgen, aquí, las figuras de dos egregios universitarios los maestros Salvador Zubirán e Ignacio Chávez a cuyo lado mucho tuve que aprender.

Puedo decir que, salvo contadas excepciones, que se dieron hace varios lustros y tan remotas que las he olvidado, he encontrado receptividad a mis planteamientos, entusiasmo en su acogida y deseos de superación. Esto ha significado un contagioso anhelo de pugnar por más elevados niveles para la ciencia en México.

Qué suerte he tenido también porque, en la parte de la historia de la ciencia en nuestro país que me ha tocado vivir, he podido presenciar una transición de formas y valores en relación a la ciencia. Si bien el pionerismo de nuestros maestros tuvo su razón de ser y justificaba la dedicación parcial, hoy la investigación tiene un carácter claramente profesional a cargo de personal íntegramente entregado a su labor. Si hace años el despegar a la ciencia determinó el desempeño de autodidactas —y lo menciono como mérito, dadas las circunstancias—, hoy se requiere de personas cuidadosamente escogidas y sólidamente formadas. Si antaño el individualismo era una constante en la investigación, hoy se trabaja en equipo y los "lobos solitarios" constituyen una especie casi extinguida. Si hace algunas décadas se discutía con vehemencia la trascendencia de la investigación básica en contrapartida a la importancia de la investigación aplicada, hoy lo que interesa es hacer buena investigación y hay una continuidad entre uno y otro tipo. Si hace todavía dos décadas había un profundo desentendimiento e indiferencia del sector oficial hacia las actividades científicas, hoy la actitud ha cambiado radicalmente: se cree en la ciencia, se invierte en la ciencia y se espera de la ciencia. La trayectoria del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, en su corta vida, así lo prueba.

Hemos caminado, qué duda cabe. Al avanzar, nuevas perspectivas se abren. Estamos en una dinámica de progreso perpetuo. Lo hecho es útil; lo por hacer, necesario. Entiendo las voces de inconformidad que se levantan por nuestro todavía incipiente desarrollo; pero estimo que más vale olvidarnos de reproches que a nada conducen y

redoblar esfuerzos para recuperar el tiempo perdido. México lo requiere y podemos hacerlo; no cabe detenerse en lamentaciones.

Treinta años de transitar por los caminos de la ciencia me traen ahora, en este momento, a comparecer ante ustedes con la humildad inherente de quien se sabe pequeño ante la magnitud del alto honor que se le confiere; honor que comparto con quienes me han acompañado en ese viaje, sin fin, en pos de nuevos conocimientos, nuevas aplicaciones, nuevas jornadas y nuevos caminantes. Qué estimulante que, a lo largo del sendero, la mano tibia de mi esposa siempre ha estado asida a la mía.

Avizoro una época de progreso para la ciencia mexicana en los años por venir. Seamos conscientes de la gran responsabilidad que, a cada uno, nos toca cumplir y pongamos en ella nuestro más vigoroso empeño. El país saldrá adelante sólo con el empuje de los mexicanos; quienes recorrimos los caminos de la ciencia debemos colocarnos a la vanguardia de esta cruzada.

"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"

PARA UNA CRONICA DEL PLAGIO EN LITERATURA

Por *Rafael* PEREZ LOBO

La Unión Internacional de Editores se propone "exterminarlo definitivamente".

UN plagio parece ser algo extraordinario y desusado que rara vez se produce. Cuando ello ocurre surge una reacción unánime que llega al escándalo, inclusive con repercusiones muy destacadas en la prensa. El autor que comete semejante felonía es duramente censurado, y son muchos los que lo consideran como un verdadero estafador, un timador sin escrúpulos, sin respeto a la propiedad ajena, la más sagrada de las propiedades. Otros factores influyen en este tipo de reacciones. Se roba impunemente, sin que la víctima pueda impedirlo, pues no se entera en el momento en que se comete el robo, pensando, además, en que posiblemente no se entere nunca y que los demás no llegarán a descubrir su audaz osadía. Más tarde, si ello se descubre, el autor podrá quizás recurrir a los Tribunales para lograr una reparación del daño o al menos un esclarecimiento de la verdad, que haga saber al mundo que aquellas ideas, aquellas frases, textos completos o argumentos íntegros o a pedazos son y serán siempre suyos y que nadie podrá atribuírselos como propios.

Sin embargo el plagio no es tan infrecuente, que hasta cabe decir que se produce todos los días entre los millones de textos que se publican en el mundo. Muchos pasan inadvertidos. Otros llegan a provocar verdaderos escándalos.

Y he aquí que esa frecuencia de los plagios es ya tan abundante que la Unión Internacional de Editores, en su última reunión celebrada en Francfort en 1979 acordó luchar contra el plagio que "cada vez va extendiéndose a un número mayor de países y regiones debida a las modernas técnicas de reproducción y distribución". Para combatirlo ha enviado una circular a todos los editores, a los españoles al menos, "para frenar la extensión del mal y extirparlo definitivamente". En ella ruega el Sr. Alfredo Timermans, secretario de la Unión y director del Instituto del Libro Español que le

informen de todos los casos de plagios de que hayan sido víctimas y todos los detalles que conozcan al efecto".

Esta actitud de la Unión Internacional de Editores, plausible desde luego, sitúa a este tema en un plano de actualidad y nos incita a realizar un recuento —aunque no llegue a ser exhaustivo, naturalmente— de los más importantes plagios conocidos, algunos muy pintorescos, cosa que creemos no se ha hecho hasta ahora y que además viene a demostrar lo muy arraigado que ello está y como se remonta a la más lejana antigüedad literaria.

En efecto, investigaciones más o menos modernas han descubierto cómo los escritores antiguos se "copiaban" unos a otros. Así dicese de Horacio que copió a Píndaro; de Virgilio, que copió a Homero; Teócrito, a Apolonio, por citar sólo a los más destacados. Posteriormente la "copia" seguía igual. Samaniego copió a La Fontaine; La Fontaine copió a Fedro; Fedro a Esopo; Esopo al Pamtchatantra y al Hitopandesa, o al menos coincide plenamente con estos poemas. Sabido es que en tiempos juglarescos el plagio, el robo franco y total de algunas composiciones era normal y hartó frecuente. Muy curioso es el caso de Jacques-Francois-Joseph Hayez, un antiguo tejedor, empleado del Montepío de Valenciennes que en un cancionero manuscrito se atribuye la paternidad de diversas composiciones populares. Y es lo cierto que algunas de esas canciones "suyas" que inserta en su *Chansonniers Hayes* que corresponde a los años 1774-1778, como por ejemplo, *L'ivrague et le penitent*, estaba ya impresa en 1744, como ha demostrado H. Davenson en *Le livre des chansons ou Introduction a la chanson populaires francaise*.

Nuestro léxico oficial registra el verbo *plagiar* con diversas acepciones, y sólo con carácter familiar le da esta significación a que ahora nos referimos, diciendo que es "copiar en lo substancial obras ajenas, dándolas como propias". Ya Marcial, en el siglo xv, usó la voz *plagiarius* con esta misma significación, no obstante tener un origen muy distinto, pues la voz *plagium*, que deriva del griego *plagios* (oblicuo, torcido, engañoso), significaba el acto de robarse a la fuerza un hombre libre para venderlo como esclavo, y a los esclavos ajenos para venderlos como propios. Entre los romanos era delito sancionado con pena de azote por la ley flavio (siglo i d. J.C.). Y de esta significación de robar para venderlo luego como propio derivó la significación que hoy damos al vocablo.

Se le atribuyen también plagios diversos, al menos copia simple de frases o expresiones, a Cervantes, a Lope, a Moreto, a Tirso y a otros clásicos españoles, a Alarcón, etc. Calderón de la Barca plagió su *Alcalde de Zalamea* del de Lope de Vega y lo superó

tanto que el plagiado quedó totalmente anulado. En *El secreto a roces* copia la obra de Tirso *Amar por razón de Estado*; en *Los cabellos de Absalón* reproduce una jornada completa de *La venganza de Tamar*, de Tirso.

Lope de Vega, en *El castigo sin venganza* copia fielmente una novелita de Baudello. Y el P. Rivadeneyra copió a Fray Luis de Granada.

Fray Luis de León recuerda a Horacio en *La vida del campo* y en *La profecía del Tajo*. En su oda *A la Virgen* imita la canción VIII de *In morte de Laura*, de Petrarca. En la oda *A Salinas*, hay pensamientos de Platón en el *Fedón*, y en la que dedica *A Fedro*, los hay de San Agustín y San Buenaventura, del *Inter mentis in Deum*. Las odas *A Felipe Ruiz* están inspiradas, casi copiadas de la Oda II, del Lib. II; 1a. y 16 del Lib. III y de la Sátira I.

El Divino Herrera inserta innumerables versículos de la Biblia, sin declarar su origen, en su oda *A la batalla de Lepanto*. Rojas Zorrilla plagió en *Del rey abajo ninguna* las obras de Lpe, *Perbáñez* y *El condenado de Ocaña*. Moreto imita en *El lego del Carmen* a *El condenado por desconfiado*, de Tirso. Y Tirso, a su vez, se inspira y hasta plagia mucho en su obra *La imprudencia en la mujer* de la *Crónica de Fernando IV* y en muchos pasajes de la obra del historiador P. Mariana. Mira de Amezcua, en *El conde de Alarcón* plagió a Guillén de Castro en su *Conde Alarcos*, asunto a su vez desarrollado por Lope en *La fuerza misteriosa*. Góngora imita abiertamente en su obra *Soledades y Polifemo* a poetas latinos, griegos e italianos como el Caballero Marinelli. Francisco Santos, en *El Diablo Cojuelo* plagia, o al menos imita, desde luego, a *Los Sueños*, de Quevedo.

Ya apuntamos que Samaniego copiaba a La Fontaine. Y en una de sus famosas fábulas plagió completamente el cuento de Juan de Timoneda, inserto en *Sobremesa y alivio de caminantes* (1a. parte, Cuento XIX) del viejo que daba caramelos a los muchachos para que no se metieran con él.

El abate Jacques Delille (1738-1813), llamado "el Virgilio francés" por la fama que le dio su traducción de *Las Georgias*, autor también de varias obras notables, se aprovechó de varios autores para su libro *L'homme des champs ou Les Georgiques Francaises* (1802). Y cuéntase de él que valoraba los libros que leía por lo que podía utilizar de ellos, al extremo de que cuando terminaba de leer un libro, solía decir: ¡"Bah, aquí no hay nada bueno que tomar...!" Saint-Beuve llamaba a Pierre Leroux su "vaca de lechera" por lo mucho que lo saqueaba, y Dupont-Wite decía de él que era uno de los escritores que en sus días se podía saquear con una impunidad ilimitada por su mucha bondad y porque le agrada-

daba ver que sus ideas circulaban, aunque fuera bajo la firma de otros, y, también, porque sus libros eran tan densos que no todos los entendían y se solía hallar en ellos muchas sugerencias e ideas poco desarrolladas.

Algo parecido le pasó a Cyrano de Bergerac, autor dramático y novelista francés del siglo XVII, bohemio, audaz, pendenciero, que inmortalizó Rostand en 1897. Sus obras fueron tremendamente saqueadas. Moliere traspasa a *El pedante burlado* muchas de las escenas de *Scapin*, de Cyrano. Y sus *Viajes cómicos*, cabe decir que fueron saqueados en muchas de sus ideas, escenas y pasajes por Voltaire, Swift y Fontenelle, aparte de otros autores de menor resonancia que lo plagiaron también.

Shakespeare entró a saco en la literatura universal para crear su teatro formidable, y, claro, superó siempre a los robados. Se ha llegado a decir que en la trilogía a Enrique VI, de 6,043 versos, 1,171 son de un autor desconocido; 2,373 están arreglados o adaptados de otros autores, y sólo 1,899 son originales. Alguno de sus comentaristas asegura que "a este genio le preocupaba poco la originalidad. Sus asuntos los tomaba donde le apetecía, aunque tuviese predilección por las fuentes italianas. Y no se limitaba a apoderarse de un tema, de un personaje o de una idea. Numerosos párrafos de sus célebres obras están copiados literalmente.

Luis Astrana Marín (1889-1960), novelista e investigador literario español, muy notable, autor de una biografía de Shakespeare, traductor de toda su obra, autor también de una biografía de Cervantes en siete tomos, refiriéndose a la trilogía formada por *Julio César*, *Carlomagno* y *Antonio y Cleopatra*, dice: "Shakespeare se ha atendido a un análisis riguroso de Plutarco, cuyas vidas sigue, punto por punto, conservando sus más insignificantes detalles". A esto cabe agregar lo dicho por el padre Espinosa Polit, al asegurar que "Shakespeare sigue paso a paso no sólo a Plutarco, sino lo que parece mayor servilismo, al traductor inglés de Plutarco, a Thomas North, hasta en sus equivocaciones". A pesar de ello para Espinosa, como para todos los críticos Shakespeare es "el gigante que domina toda la dramática moderna".

Víctor Hugo fue tremendamente saqueado. Solo en España, según afirma Juan Martínez Villergas, en su *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos* (París, 1854, pág. 267), por Zorrilla (1817-1893), Eugenio Ochoa (1815-1872), Neira de Mosquera (1818-1853), que usó el seudónimo de "El doctor Malatesta". Y es sabido que el Don Juan de Zorrilla existía con anterioridad en la dramaturgia española y aun extranjera por las imitaciones de Byron, en Inglaterra, o de Moliere, en Francia.

En el *Martín Fierro*, de Hernández, el magnífico poema argentino, hay muchas reminiscencias de clásicos españoles. Por ejemplo, cuando se dice:

Respetar tan sólo a Dios
de Dios abajo, a ninguno

es muy parecido al

No he de permitir me agravie
del Rey abajo, ninguno. . .

de Rojas. Además, llaman la atención también estos versos,

El hombre que dentre allí
deje afuera la esperanza

que son en extremo parecidos a los de Dante a la puerta del infierno.

No por ello pierden valor los versos del poema argentino, que a veces son cosas inevitables. Ya lo dijo hace siglos el poeta árabe: "La poesía es como un hipódromo donde los poetas son corceles. Es inevitable que sus pasos caigan sobre las huellas de quienes los precedieron".

El mismo Goethe escribió, "Si veis a un gran maestro siempre hallareis que echó mano de lo que de bueno había en sus predecesores, y que esto fue lo que lo hizo grande". Se ha llegado a decir que algunos escritores no han nacido sino para ayudar a otros a escribir sus obras. Así como hay otros que llegan a justificar el plagio, que "por lo común, dicen, me parece más natural y más legítimo que la cita". Hay, además, quien con ideas propias hace una obra vulgar, en tanto que otros con ideas ajenas las hacen originales y muy propias. El mismo Hemingway, en su libro *Las verdes colinas de Africa* dice que el clásico puede robar a todo el que no sea mejor que él, a todo el que no es clásico, y todos los clásicos lo hacen", dice. Y hasta el muy prudente y sabio biólogo español Santiago Ramón y Cajal, notable escritor, premio Nóbel de Medicina 1906, llega a admitir que "aun los más humildes podemos aprovecharnos del sendero abierto por el genio y arrancar caminando por él algún secreto de lo desconocido".

Muy conocida es la frase de Moliere "Je prends mon bien d'ou je le trouve". Y lo más curioso es que esta frase no es suya, sino de Cyrano de Bergerac. Algo parecido decía André Chenier, el poeta fusilado durante la Revolución Francesa, que respondía a los

que le tachaban de plagiario: "...que je ne vient-il vers moi? Je lui ferais conaitre / mille de mes larcins qu'il ignore peutetre".

Luigi Riccoboni (1674-1753), más conocido por "Lelio", literato notable y actor de una compañía consagrada a representar obras de Molière, autor de varios libros, entre ellos, *Observations sur le comédie et le génie de Molière* (1737) asegura que este gran autor teatral francés copia fábulas enteras de Plauto y de Terencio, toma varios asuntos o temas de Strajebolo y Bocaccio, caracteres de Rabelais y Regnier, escenas completas de Rotrou y Cyrano, frases de Horacio, etc. Claro que Molière tenía genio bastante para transformar y enriquecer todo lo ajeno que "tomaba" como decía él.

A su vez Benavente, el afamado autor teatral español, premio Nóbel 1922, según afirma Pérez de Ayala (1881-1962) en su libro *Las máscaras* (1918) saqueó tremendamente a Molière. Unamuno decía igual que Antonio Trueba, que hablaba con frecuencia de sí mismo, "porque era el hombre que tengo más cerca de mí". Y sin duda sabía que esta frase se parecía mucho a una de Stendhal, que decía "Me cito a menudo porque soy el hombre cuyo corazón conozco mejor". El propio Stendhal, antes de crear este seudónimo, publicó con el nombre de Luis Alexandre Cesar Bombet su primer libro *Vida de Haydín* que era un tremendo plagio, según afirma Romain Rolland en el prólogo que hizo para la edición de Champion de este libro, pues más en su forma que en el fondo, en sus tres cuartas partes copiaba las cartas del genial músico publicadas en Milán en 1812 por un tal José Carpani, a quien hoy se recuerda gracias al plagio de Stendhal.

Cervantes dedica *El Quijote* al Duque de Bejar y emplea frases que tomó de la dedicatoria que escribió Herrera al Marqués de Agramonte en las obras de Garcilaso de la Vega (Sevilla, 1580) y del prólogo de Francisco Medina "*A los lectores*" de esta misma obra. Quizás la irónica amargura de la modestia de Herrera cuando dice: "Bien es verdad que ésta se halla desnuda de aquella elegancia y erudición que suelen tener los que se crían en las casas de los hombres que saben", haga escribir a Cervantes que su libro está "desnudo de aquel precioso ornato de elegancia y erudición de que suelen estar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben".

Existen algunos escritores de muy alto prestigio que defienden o al menos justifican el plagio. Goethe decía: "Esto que aquí hay es mío y lo de menos es que lo haya sacado de la vida o de los libros. Lo principal es que lo haya sabido aplicar oportunamente". Don Juan Valera (1824-1905), novelista y crítico notable español, autor de la afamada novela *Pepita Jiménez* (1874) califica al plagio de "acto benéfico y laudable" y asegura, al defender a don

Ramón de Campoamor (1817-1901) notabilísimo poeta, acusado entonces de plagio, que "no hay autor notable del que no se puedan sacar centenares de frases y sentencias copiadas de otro". El propio don Miguel de Unamuno (1864-1936) que en sus *Ensayos* (t. IV, pág. 101), dice: "porque así como no debe de llamarse padre al hombre que se limitó a engendrar al hijo... sino al que lo crió... así no debe llamarse padre de una idea o una imagen al primero que la concibió, sino al que ha sabido colocarla en el puesto que le corresponde". También "Azorín" defiende el plagio. En *El Escritor* (p. 82) dice: "¿Y después de todo qué importa dejarse influir por un autor de hace tres siglos o de un coetáneo nuestro? ¿Y qué me importa que ese coetáneo sea ilustre o humilde y esté lejano a próximo? El misterio del escritor no lo penetra jamás nadie. El misterio de la obra literaria no será jamás por nadie esclarecido". Por su parte Menéndez Pidal ha escrito que "todo parto supone detrás de sí un interminable abolengo, y el autor más original tiene una enorme deuda con el pasado de la colectividad a que pertenece".

Muy valiosa es también para los escritores de esta tendencia la generosidad que nos ofrece nada menos que el Arcipreste de Hita (Juan Ruiz), (1238-1350) en su *Libro del Buen Amor*, cuando dice: "Faré punto a mi librote, mas non lo cerraré... Qualquier omne que lo oya, si bien trovar supiere, puede más añadir o enmen- dar lo que quisiere". Y en otro pasaje dice:

Fise muchos cantores de danzas y troteras
para judías o moras, e para entendederas...
Cantares fis algunos de los que dicen ciegos
et para escolares que andan nocherniegos
cazuros et de burlas, non cabrian en diz pliegos.

En cambio, para Julio Casares el plagio no es nunca enteramente lícito. En su libro *Diverfimientos filológicos, Crítica Efímera I* (Espasa-Calpe, Madrid, 1947), inserta un artículo *El comentario plagiado* en el que acusa de plagiario al eminente crítico, buen conocedor del idioma, catedrático de la Universidad de Madrid y autor de varios libros, Julio Cejador, demostrando, al reproducir los textos completos, que copió literalmente a Fernández-Guerra, en su estudio sobre *Los sueños*, de Quevedo. Asimismo Carmen Guirado descubrió que la obra de Carlos Goldoni *La camarera brillante*, se había representado en España con mucha anterioridad como original de Fernando Rey. José María Vargas Vila, destacado novelista colombiano (1860-1933) acusa de plagiario al novelista y crítico español, muy notable por cierto, Leopoldo Alas

(Clarín) (1853-1901) en un artículo intitulado "Yo y el plagiarío Clarín".

Y es, se ha dicho, que el sentido de la imitación es inevitable, aun por el propio autor que lo critica, porque su cultura, sus ideas, están formadas en el estudio y en la lectura de otros escritores que le precedieron y aun de sus contemporáneos, y algo queda de todo ello en su mente, y aun su subconsciente que luego aflora, a lo mejor, como propio. Así, a veces confunde un recuerdo lejano como algo original y propio. Su idea modifica, un tanto, otras ideas de su subconsciente y llega a producir el plagio, quizás, sin darse cuenta de ello.

Casos de esa reminiscencia son los que se advierten en el *Libro del Buen Amor*, del Arcipreste de Hita; en las famosas *Coplas* de Jorge Manrique; en *La Célestina*, de Fernando de Rojas; en *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, pues todas ellas se inspiran en otras, las copian a veces, superándolas, dando más valor literario, más belleza, hasta más originalidad a la idea copiada, por su forma de expresión, y eso, para muchos, no constituye un verdadero plagio.

Muy famoso es el plagio de una obra teatral estrenada en Madrid el 11 de septiembre de 1860, intitulada *Una vieja*, de Francisco Camprodón con música de Gaztambide. Camprodón encargó a un pobre poeta, bohemio, borrachín y fracasado, Pelayo del Castillo, que pusiera en verso castellano la obra *La Vieille*, de Eugenio Scrib y Casimiro Delavigne, con música de Fetis, estrenada en París, poco antes, con enorme éxito. Letra y música fueron literalmente copiadas. La obra tuvo gran éxito en Madrid, y Camprodón halagado, dedicó, entre otros, un ejemplar a una linajuda marquesa. Indignado y molesto Pelayo del Castillo, pues toda la gloria le correspondió a Camprodón, le dedicó una redondilla, en uno de los periódicos de la época, que comentaba el suceso, que decía así:

Si la comedia es francesa
y los versos míos son
¿qué dedicó Camprodón
a la señora marquesa?

Y no es esto sólo. Cuando la marquesa de Montijo, la egregia y bellísima española Eugenia de Guzmán, emperatriz de Francia, esposa de Napoleón III, quiere introducir en aquel país la zarzuela española, invita a Barbieri (1823-1894), el popularísimo compositor español, maestro en ese género que entonces se iniciaba, autor de *Jugar con Fuego* y otras zarzuelas de gran éxito, para ir a Francia y montar y representar allí, en el teatro de la Ópera Cómica, algunas zarzuelas españolas de mayor éxito. Barbieri acepta entu-

siasmado. Todos le felicitan por la labor de españolismo que va a realizar en Francia, apenas transcurrido medio siglo de la invasión napoleónica. . . Y, naturalmente, Barbieri empieza a seleccionar algunas obras de éxito en Madrid que le asegure el triunfo en París. Piensa, desde luego, en *Jugar con fuego*, una de sus obras de mayor éxito. Habla de ello con Ventura de la Vega (1807-1865) que le obliga a desistir. La música, le dice, es magnífica, completamente original. Triunfará en París. Pero el libreto es demasiado conocido en toda Francia. Y le confiesa que es materialmente una copia. Gran disgusto. ¡Qué se le va a hacer!. . . Escoge entonces *Los diamantes de la corona*, estrenada en Madrid en 1854, y le habla a Camprodón, el autor del libreto —que por cierto falleció en Cuba en 1870— y se encuentra con un problema mucho más grave. Esa obra se había representado en París con el mismo título, y música de Auber. Con *El diablo en el poder* le acontece igual. Se decide al fin por *Entre mi mujer y el negro*, ya que Olona, autor del libreto, le garantiza la originalidad del mismo bajo palabra de honor. . .

Uno de los escándalos de plagio de mayores repercusiones en toda la prensa de España fue el atribuido a principios de siglo al novelista Alejandro Pérez Lugín (1870-1926), por su novela *La casa de la Troya*, de éxito inigualable en aquellos tiempos, pues se llegaron a vender más de 500,000 ejemplares y, además, fue llevada al teatro por Linares Rivas (1867-1938) y al cine. Uno de los periodistas que con más tesón defendieron a Pérez Lugín fue don Manuel Aznar (1894-1976), director que fue de "El Sol", de Madrid y de "El País" de La Habana, llegándose a reconocer que no hubo tal plagio, pues el asunto no pasó de las páginas de los periódicos sin llegar a plantearse la cuestión ante los Tribunales de justicia.

En cambio, el 11 de diciembre de 1975 fue acusado de plagio ante los Tribunales el escritor Carlos Rojas, autor de la novela *Azaña*, que en 1973 había obtenido el premio Planeta, uno de los más prestigiosos de España, acusado de plagio por la señora Dolores Rivas Cherif, viuda del personaje biografiado, don Manuel Azaña, primer presidente del gobierno republicano y último presidente de la II República española. La acusación por plagio consistía en que el autor copia en su novela varios párrafos de las obras completas de Azaña, publicadas por la Editorial Orbis, de México, en 1967, y copiaba también algunos párrafos del libro *Retrato de un desconocido*, de Cipriano Rivas Cherif y aunque el autor confiesa y declara la copia de la primera de esas transcripciones, no hace lo mismo con la segunda, quedando lo copiado como si fuese original del plagario. Por ello se le reclamaba una

fuerte indemnización y la incautación inmediata de los 110,000 ejemplares editados de su obra.

Mayor sorpresa, con el consiguiente escándalo de prensa, fue el plagio descubierto en 1973 cometido por el notabilísimo escritor español don Ramón del Valle Inclán, autor de varias obras muy famosas. El escritor gallego Julio Andrade Malde publicó en el periódico de La Coruña "El Ideal Gallego" un artículo acusando a Valle Inclán como autor de un tremendo plagio cometido en 1900 con su novela *La casa de Dios* al copiar casi textualmente, con sólo el cambio de nombre de sus personajes, incluso reproduciendo pasajes enteros de la novela de Fedor Dostoievski "Nietoehka Nezvanona". El director del propio periódico, "El Ideal Gallego", publicó un artículo, reconociendo la existencia del plagio, pero atribuyéndolo a necesidades económicas del autor acuciado por su editor de entregarle en poco tiempo una novela completa para ser publicada por entregas.

Frente a las obras de gran éxito suelen aparecer acusaciones de plagios que a lo mejor no son más que casos de reminiscencia, como el que se produjo no ha mucho denunciado por Luis Cora García, que reclamaba la prioridad de la denuncia hecha por él en marzo de 1969, en "El Universal", de Caracas, frente a la acusación de plagio que hizo Miguel Angel Asturias, el destacado autor de *El señor Presidente*, Premio Nóbel 1967, de la obra, hoy famosísima, de García Márquez, *Cien años de soledad*, asegurando que era un plagio de *La búsqueda de lo absoluto*, de Balzac, sin que dicha acusación haya tenido mayores consecuencias, como otra parecida que le atribuía tremendo parecido con *El misterio de un hombre pequeño*, de Eduardo Zamacois.

En marzo de 1975 un tribunal de la Argentina condenó a un plagiario a pagar 120,000 pesos al cantante brasileño Nelson Ned por haber inscrito en el Registro de la Propiedad Literaria, como propia, una canción de Ned. En mayo de 1977, en el Festival de la Canción de Eurovisión, celebrado en Wembley (Inglaterra) Marie Miryane, que representaba a Francia, obtuvo el primer premio con la canción *El pájaro y el niño*. Días después los autores del tema fueron acusados de plagio por supuesta similitud con la banda sonora de la película italiana *Sacco e Vanzetti*.

En Los Angeles (California) Sonya Jason ha reclamado ante los tribunales la suma de 100 millones de dólares a Jane Fonda y los autores y productores de la película *Coming Home*, ganadora del premio Oscar, bajo la acusación de ser un plagio de su libro *Concomitant Soldier, Woman and War*.

El plagio adquiere caracteres mucho más graves cuando se comete con vistas a un concurso literario, en que a veces, como

acontece hoy en España, están premiados con sumas elevadas de dinero de hasta varios millones de pesetas. Ya no se trata sólo del daño que se infiere al autor plagiado, sino que hay otro daño directo, evaluado en dinero, a los demás concursantes al arrebatarles ilegítimamente un premio que pudo corresponder a uno de ellos.

En Miami se produjo un escándalo por un plagio de esta clase, en el mes de septiembre de 1979. En un concurso organizado por la Asociación de Críticos y Comentaristas de Arte, se concedió en 1976 el primer premio al escritor Orlando Lima por su obra teatral *Mío Cid*. Cuando ya estaba en la imprenta el original premiado para publicar la obra en cumplimiento de las Bases del concurso, se descubrió que se trataba de un plagio escandaloso, pues la obra premiada era una simple copia del *Mío Cid Campeador* del poeta y ensayista chileno Vicente Huidobro. Se supo también que poco antes el mismo escritor, Orlando Lima, había publicado en un periódico local dos sonetos que fueron muy celebrados y eran copia de otros dos sonetos del ensayista y poeta mexicano Alfonso Reyes.

Una modalidad de este tipo de plagio en los concursos literarios se ha producido en España, ya varias veces. Consiste en plagiar a sí mismo. Burlando las bases del concurso que exige se presenten obras inéditas, algunos autores poco escrupulosos, presentan copias mecanografiadas de obras suyas ya publicadas, que alcanzan alguna nombradía. Con ello se infiere un grave daño a los demás concursantes y, además, al editor que ofrece el premio, que se ve obligado, por las Bases, a publicar la obra, que ya está en el mercado, por lo que no logra vender la nueva edición.

Así ocurrió ha poco, por citar sólo casos recientes, en León en el concurso de poesías González Lama, que el autor premiado resultó había publicado ya el libro de versos varios años antes. En Madrid, con el premio Leopoldo Panero, que el concursante había mecanografiado un libro ya publicado en Buenos Aires; en el premio Vicente Medina, de Archena; en el del Café Marfil, de Elche. . .

Un caso de fraude científico, digno de anotarse por ser muy raro entre los hombres de ciencia y sabios de prestigio, ocurrió en Londres no hace mucho tiempo. Cyril Burt, uno de los científicos ingleses de gran fama, conocido como "el padre de la psicología británica", fue denunciado en los primeros meses de 1977, como "falsario" por un grupo de prestigiosos hombres de ciencia, declarando en "The Sunday Times", de Londres, que ello había sido "el fraude del siglo".

Su teoría, mundialmente conocida, de que la inteligencia es, en gran parte, hereditaria, se comprobó ahora que está basada en datos falsos y otros inventados por el propio doctor Burt, al extremo de que dos de sus colaboradores, a los que el sabio hombre de

ciencia atribuyó que habían realizado unos estudios cruciales para su tesis, no habían existido nunca. Los estudios y experimentos que les atribuía el Dr. Burt, fueron inventados por él para apoyar su tesis, incluso fue él quien redactó unos documentos que ofreció a la publicidad como originales.

La teoría de Burt inspiró también una discusión pública sobre las razas y la inteligencia llevada a cabo por los profesores Hans Eysenck, en Gran Bretaña y Arthur Jensen, en los Estados Unidos. Los argumentos empleados por Eysenck y Jensen llevaron al Dr. Leon J. Kamin, profesor de Psicología de la Universidad de Princeton, a coleccionar escritos y notas de Burt, y al estudiarlos detenidamente observó que variaban considerablemente unos de otros. Se intensificó la investigación y se llegó a descubrir el fraude.

Entre los principales argumentos contra Burt figura el hecho de que utilizó como datos concluyentes las conjeturas que él hizo sobre la inteligencia de los padres a los que entrevistó. Sin embargo, todo ello no invalidan —dicen los expertos— la teoría de la inteligencia hereditaria, aunque, naturalmente, destruye las principales pruebas que hasta hoy se tenían por ciertas como base de dicha teoría y que ahora han resultado ser completamente falsas, inventadas por el profesor Burt.

LA BUSQUEDA DEL DESTERRADO EN NOTICIAS DEL EXTRANJERO DE PEDRO LASTRA

EN *Noticias del extranjero* Pedro Lastra vuelve a afirmar un principio que comparte con una gran tradición literaria: la patria del poeta es la poesía. Pero esa patria deseada solamente se puede vislumbrar desde una situación inestable entre el ser y el vacío. El poeta sabe que su tarea "es llenar ese vacío que lo atrae y lo amenaza".¹ Esta atracción peligrosa es un abismo al borde del cual la poesía de Lastra se arriesga con temor pero con sapiencia. El poeta mide la distancia que separa su espíritu de esa otredad que se sitúa en una alienación desde donde lo amenaza y lo llama. Lastra identifica esa tensión como "el sentimiento de equidistancia".² Además, el poeta refiere esta equidistancia a la pregunta ética que asume una responsabilidad comunicativa con el lector, con el que nos lee y debe recorrer inversamente el itinerario poético que ha quedado como signo en el poema.

¿Cuál es la naturaleza de esa patria a la que aspira el poeta? ¿Cuál es la relación del poema con ese logos al que se quiere llegar? La naturaleza de esta patria ideal es desconocida. Lastra deja en sus poemas sólo indicios de una nostalgia por un lugar no alcanzado. Sin embargo, se puede penetrar mejor en la naturaleza del poema reconociendo el lugar desde donde habla la voz del poeta. Este se sitúa en el destierro y sólo puede enviar "noticias del extranjero". El poeta es siempre el desterrado, y su canto se debate entre la patria perdida y el regreso (no regreso real, sino simbólico, que no está en ninguna parte). Lastra adquiere la perspectiva quijotesca del que se lanza a una aventura que sabe de antemano invadida de obstáculos imposibles de derribar del todo: dudas, tentaciones y miedos que crecen desde el vacío que la poesía aspira a superar, y que nacen de la contingencia del tiempo y de la existencia.

Ante los enormes obstáculos que asedian al poema se pueden adoptar diversas estrategias, y de estas opciones dependerán las alternativas estéticas y éticas que se proponen en el texto. La estrategia de Pedro Lastra en *Noticias del extranjero* es una intensificación o radicalización de los principios básicos de su poemario anterior *Y éramos inmortales*:³ una aparente simplicidad de expresión que conduce a poemas cortos pero altamente poé-

¹ Pedro Lastra, "Una experiencia literaria en su contexto", introducción a *Noticias del extranjero* (México: Premia, 1979), 9-12.

² *Ibid.*

³ Pedro Lastra, *Y éramos inmortales* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1974).

ticos; un constante y profundo desdoblamiento del yo hablante; una marcada tendencia al cuidado extremo de la expresión y de la pureza de la palabra; y una nostalgia por un lugar o un estado que parece sugerir por momentos un regreso a la patria real (en este caso Chile) o a un estado feliz (situaciones de encuentros, por ejemplo), pero que siempre apuntan a fin de cuentas hacia un espacio mítico, sacralizado e itemporal.

Al leer *Noticias del extranjero* notamos de inmediato dos indicaciones que sugieren una continuación con *Y éramos inmortales*: el hecho de que la segunda parte de *Noticias* está constituida por revisiones (o nuevas versiones) de algunos poemas del libro anterior; que el título de *Noticias del extranjero* proviene de un poema del mismo nombre que aparece en *Y éramos inmortales*. Pero éstas son tan sólo las primeras señales de continuidad entre los dos poemarios. Existe también en *Noticias* una intensificación de la anterior tendencia al poema muy breve (a veces hasta llegar al extremo de un solo verso), y que responde a una encrucijada estética e ideológica de estos textos. Esa encrucijada se debate entre dos opuestos: por un lado, un esfuerzo por encontrar la expresión correcta, como queriendo hallar la correspondencia exacta entre la palabra y el sentido, entre la letra y el espíritu; y, por otro, la progresiva convicción de que las palabras nunca coinciden con las cosas, que la letra y el espíritu recorren siempre caminos divergentes. A todo esto se une un deseo por comunicar, por evitar la expresión barroca o distorsionada. El resultado no puede ser otro: una poesía en extremo purificada que se acerca cada vez más al grado cero, a la nada. Ya en mi artículo "El grado poético en *Y éramos inmortales* de Pedro Lastra"⁴ apuntaba algunas de las características sobresalientes de este poeta. Decía en ese trabajo que la obra de Lastra "parece una poesía muy simple" pero que "da una impresión poética profunda". Esta aparente simplicidad en *Y éramos inmortales* se continúa y a veces hasta se afirma en *Noticias*. En ambos poemarios apenas se hace uso del metro y de la rima, aunque se cuida mucho el ritmo interno del poema. El prescindir del metro y de la rima facilita la comunicabilidad de estos textos, ya que el metro y la rima dislocan la sintaxis normal del lenguaje de uso. Uno de los recursos de ruptura sintáctica que abunda en los poemas de ambos libros es el encabalgamiento, que como se sabe es un procedimiento que no afecta a la comunicabilidad de un texto dado. En cuanto a la disminución de conexiones gramaticales, señalaba en el artículo antes mencionado que el poema "Informe para extranjeros" de *Y éramos inmortales* servía bien para ilustrar la sutileza con que Lastra prescinde de ciertas conexiones lógicas para evocar un espacio mítico. Este es uno de los poemas que vuelve a aparecer en *Noticias del extranjero*, y es de los que menos modificaciones sufren en relación con la primera versión:

⁴ Emilio Bejel, "El grado poético en *Y éramos inmortales* de Pedro Lastra", *Texto crítico*, II, 4 (mayo-agosto 1976): 54-63.

De nuevo entre nosotros reparte el pan, el agua,
gestos desdibujados de mi padre,
mis hermanos me miran y no me reconocen,
me preguntan quién soy, por qué he venido
tan tarde, ya es de noche, no sé qué contestar,
mi padre abre una puerta y alguien entra,
yo sigo dando cuerda a una caja de música
que se rompe en mis manos,
estoy solo en la casa,
mi padre mira un árbol en el patio,
las flores,
pienso en la primavera
y sé que es en Chillán, Isla Negra, Santiago.
Que no haya tristeza.

(de *Noticias del extranjero*, p.95)

La disminución sutil de las asociaciones lógicas lleva a una moderada ambigüedad que, precisamente por eso, evita romper demasiado la comunicación, pero que no obstante, logra la vaguedad necesaria para la evocación mítica del poema.

Otra tendencia de *Y éramos inmortales* que se repite y se aumenta en *Noticias* es el desdoblamiento del yo hablante. En el libro anterior el poema "Diálogo" nos sirvió de ejemplo para resaltar el desdoblamiento en la poesía de Lastra:

Para la eternidad eres tu sombra.
En lo demás te juegas con tus manos,
te juegas con tu alma
a ser hombre,
estar vivo.

Te conozco, te veo en los caminos
buscando un lado donde el sol alumbre,
quieres tapar la tierra con más tierra,
dejar tu eternidad sobre las aguas.
Tú y yo viajamos juntos.

No eres más que un mono melancólico
que entra y sale de mí,
alguien piensa a veces, que se piensa
entre los edificios y los rostros,
el rumor de las calles.

En *Noticias del extranjero* se ha modificado el poema de la siguiente manera:

Tú y yo viajamos juntos.

No eres más que un mono melancólico
que entra y sale de mí,

preparan el exilio.
 ¿De quién pues ésta mano
 inhábil, estos ojos que sólo ven fronteras
 indecisas o el viento
 que dispersa los restos del banquete?
 Llegué tarde, no tengo
 nada qué hacer aquí,
 no he reconocido los puentes levadizos
 y ése que se tendía
 no era el que yo buscaba.
 Me expulsarán los últimos centinelas despiertos
 aún en las almenas; también ellos preguntan
 quién soy, cuál es mi reino.

El poeta no encuentra su patria en el reino de este mundo, pero tampoco nos deja en medio de esta desolación, sin al menos la posibilidad de una salida:

Volvamos a buscar en otra parte
 lo que hemos perdido.

(de "Gutenberg no midió las consecuencias de su desafortada maquinaria" en *Noticias del extranjero*. p. 55)

El lector que sigue los caminos del texto de Lastra va encontrándose con enormes obstáculos, con espejismos mortales, con peligrosos acercamientos a la nada, pero el poema vuelve a reanudar su esperanza. En "El desterrado busca" se reconoce "el espacio hermoso" y "la casa de más aire" para que el poeta pueda crear un monumento en el lugar donde él hastío espejea sus fantasmas. La correspondencia poética, el puente, entre la patria perdida y su recuperación, no se encuentra en un lenguaje perfecto y unívoco, sino en un lugar sagrado donde el espíritu ya no está sujeto al pecado, y por tanto no se engaña con las apariencias y los espejismos del lenguaje caído. De esta manera Lastra intenta alcanzar con maestría, madurez y economía la salvación de estos poemas que nos manda en forma de textos que requieren un esfuerzo de nuestra parte, de esas noticias que nos envía desde el extranjero; y nosotros, también desde el extranjero, las recibimos como un reto que invita a su desciframiento. El poeta sabio, que viene de regreso de los sueños, sugiere que para retornar a la patria ideal acaso uno de los caminos más seguros sea el de la *cartas*:

Y el que ame no será castigado
 porque no hay impiedad,
 apenas esas tristes equivocaciones.

(de "Para el nuevo decálogo" en *Noticias del extranjero*, p. 81)

Sin embargo, esta esperanza en la caridad también puede leerse como una reflexión del amor desencantado ("esas tristes equivocaciones"). El texto se desplaza constantemente en un espacio ambiguo: el amor nos acerca a la patria ideal pero él mismo no está libre de la posibilidad de engaño. Entonces, la apelación a la caridad, aunque evoca un gesto salvador y esencial, no cesa de debatirse con la ambigüedad radical de la textualidad poética. Aun esta aspiración a la generosidad mayor, se ve plgada por los espejismos y fantasmas que siempre acompañan al hablante desterrado.

EMILIO BEJEL

Aventura del Pensamiento

LA CELESTINA Y LA NATURALEZA DEL MAL

Por Juan Pedro BARRICELLI

Verily I say unto you, this
highest degree of wickedness
is possible in the world.

Shakespeare

EL problema del mal ha preocupado a filósofos y ha fascinado a escritores desde la invención del alfabeto. Estos últimos no se han contentado con urdir el tema en el cañamazo de la estructura narrativa, sino que han querido identificar al mal físicamente encarnándolo en un personaje. La inspiración del artista literario ha logrado darle una inmediata distinción y relieve. No me refiero, claro está, a esas personificaciones del mal que llevan un nombre, como el Lucifer del Dante, el Satán de Milton o el Mefistófeles de Goethe. Aludo a esos "satanes" caracterizados con nombres diferentes (si es que tienen un nombre), a esas emanaciones infernales o espíritus maléficos que minan la realidad humana con oscuras arterías, carbonizándola con el fuego siniestro del sufrimiento y de la desesperación. Sus manipulaciones derivan de la activa maquinación de la inteligencia humana. Estos actos, más que el supremo golpe mortal, confieren al Diablo la más genuina exultación del éxito. Porque la inteligencia que opera impelida por una voluntad maléfica es precisamente la definición de Satán.¹

Entre los más notables personajes de esta laya figuran el Iago de Shakespeare en *Othello*, el "Innominato" de Manzoni en *I promessi sposi*, y el Vautrin de Balzac en *Le Père Goriot*, *Les Illusions perdues* y *Splendeurs et misères des courtisanes*.

¹ Ver Corliss Lamont, *The Philosophy of Humanism* (New York: The Wisdom Library, 1949), p. 201. Quisiera tomar esta ocasión para agradecerles al Dr. Gene DuBois su ayuda con el idioma español, y al profesor Hugo Rodríguez-Alcalá su elegantísima traducción del inglés.

Me parece que Celestina, en la obra de Fernando de Rojas, pertenece cabalmente a este linaje. En rigor, me parece que, aparte del hecho de ser la primera mujer de tal estatura en el ejercicio del mal, bien puede ser a su vez la primera emanación satánica de configuración romántica que hallamos en la literatura occidental. Porque, como las que vienen después, es una verdadera arquitecta de infortunios.

Para lograr esta estatura, para crear la atmósfera de una existencia realmente gigantesca que exhiba magnitud muy superior a sus otros personajes, Balzac siembra su texto de epítetos y palabras simbólicas que suscitan en el lector imágenes de dimensiones sobre-humanas. Vautrin es un "terrible mentor", un "terrible athlète", un "terrible prêtre", un "terrible juge", un "génie de la corruption", un "génie du mal", un "féroce conducteur", un "féroce calculateur", un "Machiavel du bague", y esto sin mencionar la lista larga de términos claramente demonológicos. Actuando desde dentro de una mezquina pensión del París decimonónico, y, por tanto "plus étrange qu'étranger", Vautrin tiene esos "regards fixes et pénétrants qui font entrer la volonté des gens forts dans l'âme des faibles", y sus ácidas invectivas juvenalianas contra la sociedad fulminan la misma suerte de terror que sus gestos y actitudes y su manera de escupir. "A la manière dont il lançait un jet de salive, il annonçait un sang-froid imperturbable qui ne devait pas le faire reculer devant un crime pour sortir d'une position équivoque".²

Parejamente, hay una extensa lista de términos demonológicos que se concentran en los pocos aunque fundamentales capítulos en que se dramatizan los hechos del Innominato de Manzoni, especialmente antes de su conversión. La palabra "diavolo" y sus sinónimos aparecen unas treinta veces durante este episodio. Aquel "uomo o. . . diavolo", y más probablemente un "satanasso", se mueve en torno a la angelical Lucía con una "realità troppo somigliante a una funesta visione d'inferno", o, si nos atenemos al autor, a una realidad reminiscente del Malebolge del Dante. El Innominato posee "un demonio nascosto nel cuore", una "diavoleria", un "inferno", algo que lo hace reaccionar violentamente a la mera mención de Dios: "Dio, Dio, sempre Dio: . . . sempre. . . questo Dio da mettere in campo!" Más sutilmente que en Balzac, pero con la misma eficacia, el personaje de Manzoni, como Celestina, blasona de "ardire

² Aspectos de este análisis de Vautrin, así como el acerca del Innominato, se encuentran con desarrollo más cabal en estudios sobre estos personajes ya publicados: Ver del autor *Demonic Souls: Three Essays on Balzac* en EDDA (Oslo: Universitetsforlaget, 1964), Vols. 3 & 4, 292-313, y *Alessandro Manzoni* (New York: Twayne Publishers, Inc., 1976).

e costanza", y juzga vergonzoso el "mancare al suo assunto", el cual asunto no podemos menos de suponer satánico. El es "magnífico" en sentido sombrío, "terribile" y "spaventevole" —y, como queda dicho, los adjetivos son menos oratorios que figurativos. La observación del capellán, pues, conforme a la cual el Innominato ha sido "mandato... dal Diavolo", puntúa la atención del lector; no lo informa. El tiene, sí, conciencia de lo distinto que es del otro actor de fechorías, Don Rodrigo, para quien, en radical contraste don el Innominato, el mal es "un mezzo, non uno scopo".

Tal vez porque Iago y Celestina no fueron concebidos en la centuria romántica, durante la cual la vaguedad de las sombras emocionales era preferible a la claridad del diseño realista, y durante la cual los retratos se convertían en fantasía apocalíptica; tal vez por esto, digo, Iago y Celestina parezcan menos terribles. Es significativo el hecho de que el género sea otro, que ya no sea drama. En la novela, que evoluciona posteriormente al género que cultivan Rojas y Shakespeare, ésta cuenta con la lectura y el libre fantasear del lector, al paso que el drama cuenta con la visión del espectador y su imaginación restringida por lo que se ofrece a dicha visión. En cierto modo, la novela ensancha; el drama, por el contrario, "reduce". Pero aún sin la ventaja inherente al género, la perversa significación de personajes como Iago y Celestina nada pierde en dramatismo e intensidad. Sus creadores, también, aportan suficientes insinuaciones para sugerir, si no al Diablo en forma humana, por lo menos símbolos del mal cuya esencia y misión es la corrupción. En efecto, oímos hablar a Iago de algo que es "not too hard for my wits and all the tribe of hell"; oímos a este Iago que no comprende la virtud ni cree en su existencia, burlarse de la noción de santidad ("Blessed fig's end! —que nos recuerda la exclamación del Innominato acerca de Dios), y presenciarnos la desesperación de los que han caído bajo su poder funesto. Othello, apartado de la "heavenly sight", confronta a los "ye devils" y sabe que los que van a "hurl my soul from heaven" son "fiends [who] will snatch at it", y que si él va a "roast... in sulphur and be washed in steep-down gulfs of liquid fire", el diabólico Iago es el "feroz conductor".

Celestina, esa "vieja barbuda... hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay", se manifiesta abiertamente demoniaca, también, de varias maneras: en su ejercicio mefistofélico de la medicina "mágica"; con su sistema de redes (su "red") de informantes a modo de Vautrin y del Innominato (el Innominato maneja desde su "officina di mandati sanguinosi" un ejército de *bravi* y *sgberri* dispersi e posti come a quartieri in vari luoghi de' due stati", tal como Vautrin comanda su legión secreta, sus "filibustiers en gants

jaunes", y abarca simbólicamente los continentes llamando a sus criadas Asie y Europe, y soñando con una hacienda en América con esclavos de África); con sus hechizos, pociones, yerbas, cosméticos, perfumes y otras cosas por el estilo (Acto I); cuando Sempromio —por ejemplo— se refiere a ella como si fuera el diablo (V); y aún después de la muerte de Celestina, cuando al final su víctima, Melibea, parece resignada a la condenación y habla como desde ultratumba (XX).

No nos cabe duda acerca de quién es ella cuando Celestina invoca al "señor de los sulfúreos fuegos", para que Plutón la ayude en la seducción de Melibea. Aunque Celestina no recuerde, al lograr el éxito, a quién ha invocado, esta invocación es decisiva para establecer, desde el principio, la atmósfera de perdición e identificar al protagonista en su "profesión": "Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula" (I, 3).

Al intentar demostrar la actuación de estas presencias demoniacas, debemos considerar los nombres mismos de estos personajes. Con la excepción de Iago, cuyo nombre tiene matices más fonéticos que semánticos del mal, los otros personajes exhiben sugestivos apelativos. Como emanaciones del mal, tanto Vautrin como el Innominato no llevan nombre, tal como se advierte en el personaje de Manzoni ("Di costui non possiam dire nè il nome, nè il cognome, nè un titolo, e nemo una congettura... [e] saremo costretti di chiamarlo l'innominato), y en el caso del personaje de Balzac, hay una serie de incógnitos: Jacques Collin, su nombre original, es reemplazado por Trompe la Mort, Vautrin, el *abbé* Carlos Herrera, Saint-Estève, William Barker y Halpertius. Un sentido de ubicuidad persigue al lector: el Innominato, "tiranno straordinario", cuya fama se había convertido en "soggetto di racconti popolari, [il cui] nome significava qualcosa d'irresistibile, di strano, di favoloso", extiende sus tentáculos de dominación "in ogni parte del milanese" —es decir, por todo el escenario de *I promessi sposi*. Por su parte, Vautrin, "professeur ès scélératesses", canta significativamente una canción que, burlonamente, nunca concluye:

J'ai longtemps parcouru le monde,
Et l'on m'a vu...

En forma no pareja pero, paradójicamente, con espíritu afín, el nombre de Celestina llama la atención de un modo irónico. Siendo ella la "más conocida cliéntula" del Príncipe de las Tinieblas, su nombre, derivado del reino celestial, asume perverso sentido. Y en su propia forma irónica, sugiere una ubicuidad nefaria como la del

Innominato y Vautrin. La perversidad de su nombre suena, indirecta, retrospectivamente, en la primera línea del drama, cuando Calixto exclama: "En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios", pues gracias a Celestina, el drama tratará de cualquier cosa menos la bondad de Dios. En rigor, el amante "mixto" sólo podrá actuar en las tinieblas, en flagrante ironía de quien exalta la grandeza de Dios. Teniendo esto en cuenta pensamos en el lenguaje de religioso éstasis de Calixto en el Acto I (sin olvidar su oración de que Dios guíe los pasos de Sempronio), en el Acto V con la llegada de Celestina, en el Acto XI, en que Celestina le informa del éxito, etc. Es típico que el diablo mefistofélico satisfaga su propia avaricia excitando a otros y obteniendo las ganancias por sí mismo; esto es exactamente lo que ocurre en el Acto XI cuando el enfoque pasa del júbilo de Calisto a la consideración de las ganancias de Celestina y de los criados). De aquí que el nombre celestial suene con tanta corrupción como el de *Lucifero*, portador de la luz.

Podemos considerar el personaje de Shakespeare de manera pareja. Iago recibe honrosos epítetos. El mismo Othello lo llama "Honest Iago", y Iago asume el papel de buena persona en la tercera parte del Acto II, mientras nos acercamos a la gran acción de la tragedia. Pero en la primera escena del drama, él ya nos había revelado su perversidad como Vautrin y Celestina, merced a sus engaños: "I am not what I am". A diferencia de Celestina, Iago goza de una reputación perfecta, pero un "santanasso" acecha en su sombra.

Las semejanzas estilísticas, descriptivas, y en un sentido amplio, contextuales entre estos cuatro personajes engendran asimismo necesariamente semejanzas de actitud. No obstante, no sugerimos que falten disparidades. Hablamos, claro está, de autores muy diferentes, con estilos y filosofías divergentes, que escribían por lo general en épocas y culturas diferentes. Pero el "mal fuego" y todo lo que esto implica los encadena a todos en un solo linaje.

Vautrin, en su "jeu de cache-cache", continúa un duelo silencioso a través de las tres novelas con las fuerzas de la ley, encarnadas sucesivamente en los hombres expertos en la ley: Contenson, Corentin, y Peyrade. Mientras que en principio su oposición es filosófica, es decir, teórica, en la práctica y en las metas confesadas es práctica, es decir, real, aunque de ningún modo próxima a las metas inmediatamente tangibles de Celestina. El quiere destruir la sociedad, o dominarla por medio de sus discípulos Rastignac y Rubempré. Los considera hijos suyos, como Celestina a Pármeno. El les enseña (específicamente a Rastignac) que "le siècle est mou". La palabra que emplea con Mme Vauquer es "gangrenée". El anarquista, precursor del rebelde intelectual Raskolnikov, man-

tiene que las leyes de la sociedad abrumen al hombre, protesta como Rousseau contra las profundas decepciones del pacto social, y declara que las leyes son inestables. Realmente, "il n'ya plus de lois, il n'ya que des moeurs". Suyo es el cabal mensaje satánico: *engaña a los hombres*, de lo cual viene el perfecto consejo satánico: "Parvenir! parvenir à tout prix". Celestina lo habría admirado. Pero mientras que Vautrin se eleva como un titán, Celestina se queda con los pies en el suelo, interesada menos en la abstracción de la ley que en la realidad de la substancia corruptible: la naturaleza humana.

Con el Innominato, nos sentimos igualmente absortos en un ambiente de misterio feroz; pero porque él se nos aparece como una energía excepcional convertida en maldad, sentimos menos la orientación filosófica, anárquica. En apariencia, "teneva per niente i giudizi, i giudici... e voleva fare solo ciò ch'era vietato dalle leggi, ... [ed] esser temuto da tutti". Pero debajo de la superficie, parte de su prominencia yace en el desinterés a través del cual se levanta sobre la mera rebelión social. El Innominato es un *condottiere* brutal que siente dentro de sí mismo el fluir de gran energía, del poder que apunta a destruir todo lo que le rodea que no tenga sentido. Más bien que a través de la indignación filosófica, él vive a través de una cualidad personal de invectiva contra quienquiera que se le oponga. El es "quel'uomo che aveva disposto a sangue freddo di tante vite, che in tanti suoi fatti non aveva contato per nulla i dolori da lui cagionati, se non qualche volta per assopporare in essi una selvaggia volontà di vendetta...".

La venganza, desde luego, proyectada como resentimiento por la injusticia, provee un motivo fácil a las maquinaciones de Iago, el cual se encuentra sustituido por Cassio, menos merecedor. Pero en el contexto cósmico del mal, un motivo tan insignificante sólo puede ser ostensible y no real. De ahí la famosa caracterización de Coleridge de los soliloquios de Iago como "the motivehunting of motiveless malignity". A diferencia del Innominato y Vautrin, Iago siempre trata de convencerse de las razones y de la necesidad de su malignidad, como si vacilara en su creencia acerca de la crueldad de la vida humana. Celestina, más experimentada, está también más segura de ello. Pero la psique de Iago no es, a la postre, menos diabólica que la de Celestina; Iago tiene una buena naturaleza aparental que oculta un frío egoísmo y una fría obstinación, y esta naturaleza, enamorada del poder, es cuidadosa de su reputación, de su propia estimación, y débil ante la zalamería del ego. ¿Son el Innominato y Vautrin diferentes? Quizás el uno carezca de la espantosa imaginación del otro y de Celestina, pero él es su igual en la maquinación y la manipulación de otros. ¿En qué difiere

su aprovechamiento de Desdémona del de Melibea por Celestina? Iago es el Mefistófeles enviado a arruinar a Othello, como Vautrin a Rastignac y Rubempré, Celestina a Calixto y todo su séquito, y el Innominato a todo un contado. De esta manera tendremos "el mundo al revés".

Quizás, también, Iago entienda menos el significado de la palabra "idealismo" que los demás entes de ficción, quienes por lo tanto tienen un mejor sentido de carácter y conducta que Iago; Iago comprende solamente la conducta, pero obra con igual eficacia cuando se trata de la mentira, la hipocresía, el oportunismo, y la habilidad histriónica. Tal como Celestina no tarda en obtener sus ganancias, Iago no tarda en incautarse del dinero y las joyas a Rodrigo. En este sentido, la malignidad puede ser menos "inmotivada" de lo que juzgaría Coleridge, pero en rigor su ambición despiadadamente indefinida lo coloca en una órbita fuera de la común y reconocible experiencia humana. Esto no se puede decir de Celestina, cuya filosofía epicúrea se atiene a este bajo mundo.

Precisamente aquí, en esta tendencia mundanal, el aspecto más importante de la naturaleza del mal en *La Celestina* difiere de *Othello*, *I promessi sposi*, y las novelas de Balzac. Pues si hablamos de la malignidad sin motivo de Iago y si la del Innominato parece solamente un deseo de conseguir arrogante y abstractamente el poder, de la misma manera que la de Vautrin parece superior y filosófica, tenemos que considerar la malignidad de Celestina en forma más realista como avara y materialista. Más cerca de la tierra, ella mejor que los otros conoce la lucha para sobrevivir, aún más que el penado cuya sociedad del siglo XIX era tan mercantil y materialista. Vautrin, el Innominato, e Iago son seres esenciales; Celestina es existencial, viviendo más fervientemente en una sociedad poblada de una nueva aristocracia ávida de riqueza y ostentación.³ Todos revelan la naturaleza humana en su mejor aspecto, pero el ambiente metafísico que rodea la conducta de los hombres tiene poca semejanza cualitativa a la tonalidad práctica que se revela en la conducta de Celestina. Típicamente la obra española se caracteriza por un realismo más cabal y fundamental.⁴

³ Ver Antonio Maravall, *El mundo social de "La Celestina"* (Madrid: Editorial Gredos, 1968). Tocante al aspecto existencial, ver Esperanza Gurría, *Lectura existencialista de "La Celestina"* (Madrid: Editorial Gredos, 1977). Ver también Stephen Gilman, *The Art of "La Celestina"* (Madison: University of Wisconsin Press, 1956).

⁴ Tocante a la cuestión del realismo en relación con el sentimiento trágico de la vida, el lector interesado hallará un valioso estudio en María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1962).

En el *Poema del Cid* hay preocupaciones de carácter práctico integradas con perfecta naturalidad a la textura misma de los sucesos épicos: el bienestar de la familia, el dinero, etc. Estas notas "realistas" que matizan las heroicas aventuras del Cid son extrañas al mundo de fabulosas batallas de la *Chanson de Roland*, al del prodigioso errar de *Orlando furioso* o de *La Gerusalemme liberata*, así como a los encuentros legendarios del *Beowulf* o al de las intrigas mitológicas de los Nibelungos. (Las epopeyas escandinavas, como la de Njáls, donde se dramatizan problemas jurídicos y políticos, se asemejan más al espíritu de la épica española en lo que mira a intereses prácticos). Sólo en España, tanto en la literatura épica como en la mística, se halla ese carácter de *practicidad*: recordemos que para Santa Teresa de Jesús Dios mismo andaba entre los pucheros. Pues bien: en *La Celestina*, la intuición acerca de la naturaleza del mal arraiga en realidades prácticas. Porque el mal, para Fernando de Rojas, es un problema real, no un problema metafísico.

Este problema, pues, no se plantea según la tradicional teodicea agustiniana, con el fin de reconciliar la infinita bondad de un Dios omnipotente con la existencia del mal en su Creación. Acaso podamos aceptar una concepción privativa del mal, según la cual éste ha entrado en el Universo merced a voliciones culpables de hombres libres como Iago o mujeres libres como Celestina. En la tragicomedia no hay argumento contra la creencia de que el mal reside escondido en el misterio de la libertad humana. En *La Celestina* no descubrimos una concepción estética conforme a la cual, con cierto grado de optimismo, se afirme que el Universo contiene toda suerte de entidades, buenas y malas, las cuales, jerárquicamente, contribuyan a la total perfección del orden creado. Cándido Ayllón ha mostrado en su buen estudio sobre la obra de Rojas,⁵ que una visión pesimista domina en la tragicomedia. Como Maquiavelo, pero sin la argumentación dialéctica del florentino, Rojas presenta una filosofía de conflicto, y el resultado del conflicto perenne no es una nueva síntesis de *fortuna, virtù* y *necessità*. En el mundo atroz del autor español la vida humana si la muerte no la aniquila compasivamente, es la soledad de Pleberio, personaje con cuyo monólogo desolado termina el drama.⁶ Las seis preguntas finales de Pleberio, las seis preguntas sin respuesta del padre de Melibea, confirman la negativa visión de la vida humana, conforme

⁵ *La visión pesimista de "La Celestina"* (México: Ediciones de Andrea, 1965).

⁶ Américo Castro ("*La Celestina*" como *contienda literaria* [Madrid: Taurus, 1965]) podría argüir que el conflicto no se resuelve porque Rojas no lleva a cabo un planteamiento religioso.

a la cual el hombre es un ser "penado", "triste", y perennemente solo "*in hac lachrymarum valle*".

No obstante, en *La Celestina*, insisto, no se plantea un inescrutable problema metafísico acerca de la existencia del mal. Si el mal caracteriza la condición humana, esta condición, bien que "triste" y "penada", y sin remedio, es obra del hombre porque pertenece a este mundo. No existe ningún pavoroso destino que psicológicamente oprima al hombre y lo induzca a perversas acciones. La cuestión acerca de cómo el "mal fuego" comenzó a arder en las almas de Vautrin, el Innominato, Iago y Celestina no puede esclarecernos nada. El hecho es que este fuego existe y arde. Ninguna metafísica o teodicea podrá escamotear realidad tan atroz. El mal convierte en instrumentos suyos a estos seres; su siniestro poder asombra a sus propios creadores: en novelas y dramas se yerguen como emanaciones satánicas. Rojas se enfrenta con el problema de modo más inmanente y realista que Shakespeare, Manzoni y Balzac. Y es que, aún más que Iago, el Innominato y Vautrin, que parecen actuar en una esfera especial de ígnea existencia bajo el lema de *corruptio gratia corruptionis*, Celestina es ella misma su propio agente, ella misma su propia potencia determinante.

Rojas, admirador de Heráclito, comienza el prólogo de la tragicomedia con una cita del filósofo: "Todas las cosas ser criadas á manera de contienda ó batalla. . ." Y comenta: "Sentencia á mi ver digna de perpétua y recordable memoria". El mal y la existencia terrena resultan sinónimos. O, acaso, el mal es la estofa de que está hecha la vida humana. El mal, en Rojas, es como el fuego en Heráclito. Siglos atrás había sentenciado el efesio: "Todas las cosas se permutan con el Fuego y el Fuego con todas. . . El Fuego vendrá y se apoderará de todas las cosas. . . El Fuego vive la muerte de la tierra".

LA DESCRIPCION DE TUCUMAN EN FACUNDO DE D. F. SARMIENTO (FUENTES Y ORIGINALIDAD CREATIVA)*

Por Noël SALOMON

CON unas pocas frases proféticas en *Facundo*, D. F. Sarmiento señaló un camino por el que se desarrollaría más tarde, una importante corriente de la literatura latinoamericana:

"...Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandes escenas naturales, i sobre todo, de la lucha entre la civilización europea i la barbarie..."¹

Al presentar esas grandes escenas naturales del terruño argentino, que servían de marco a la "Barbarie" de César Quiroga Facundo, la preocupación de no dejar nada por decir llevó a D. F. Sarmiento a evocar la naturaleza tropical o semitropical de Tucumán, en un brillante cuadro literario, romántico y neoclásico a la vez, que puede figurar entre los mejores fragmentos de una antología sarmientina. Si bien se trata de uno de los pasajes más conocidos del autor, no puede afirmarse que la crítica ha analizado todos los trasfondos culturales y echado luz con el necesario rigor sobre los mecanismos de la elaboración artística que presidieron su génesis. Las observaciones que siguen, nada exhaustivas, sólo pretenden ser una simple contribución al estudio de la relación entre las fuentes (o las influencias) y la creación estética en *Facundo*.

No nos parece preciso citar este pasaje, objeto de nuestro análisis; así empieza la bien conocida descripción:

"Es Tucumán un país tropical en donde la naturaleza ha hecho ostentación de sus más pomposas galas..."

* Traducción de Beatriz CHENOT.

¹ *Facundo*, Prólogo y notas de Alberto Palcos. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 41.

y acaba con:

"Las esencias que ahogan al que no está habituado a aquella atmósfera".²

Esta lucida página de album goza de autonomía estética y podría ser desgajada sin mayor inconveniente del conjunto del texto. Qué duda cabe de que aquí la intención de D. F. Sarmiento era hacer brillar por un momento lo que él llama "un destello de literatura nacional".

Sabido es que Juan Bautista Alberdi, antes que D. F. Sarmiento, había evocado en 1834 la naturaleza tucumana en su *Memoria descriptiva sobre Tucumán*.³ La prosa del joven tucumano había brotado de la observación directa de su tierra nativa⁴ al par que de una voluntad de idealización física y moral,⁵ a la que habían aportado su contribución los recuerdos de lecturas de Rousseau, Bernardín de Saint-Pierre, Chateaubriand, y como ya veremos, el viajero inglés Andrews. Sin duda la descripción de Alberdi es una de las fuentes en las que se alentó la inspiración de Sarmiento cuando éste esbozó y dio colorido a su acuarela tucumana y ya volveremos sobre este particular. En efecto, cuando el sanjuanino, emigrado a Chile, escribe su libro en 1845, no conoce en ese momento ni las selvas del Aconquija ni el verde oasis de Tucumán al que evoca con tal suntuosidad; a este respecto, es posible afirmar que su información resulta más "libresca" aún de lo que es para la pampa, ya que alguna idea de ella le sugerirían desiertos y travesías de los alrededores de San Juan y San Luis. Pero no hay que recurrir únicamente a la memoria de Alberdi para comprender la génesis de la descripción de Tucumán en *Facundo*. Existen también fuentes comunes a ambos textos de Alberdi y Sarmiento, y paradójicamente, se descubre que son europeos quienes —ya sea por intermedio de Alberdi, ya sea directamente— proporcionaron al

² *Op. cit.*, p. 193-195.

³ Cf. *La Gaceta mercantil* n° 3463, Buenos Aires, 18 de Diciembre 1834. Véase también Juan Bautista Alberdi, *Memoria descriptiva sobre Tucumán*, Buenos Aires, Imprenta de La Libertad Calle Cangallo, n° 58, 1834, 29 páginas.

Citaremos este texto por la edición de Alberto Palcos, Juan Bautista Alberdi, ed. Jackson, Buenos Aires, pp. 15-48.

⁴ Cf. *Memoria descriptiva sobre Tucumán*, ed. citada, p. 13: "Es una residencia de poco más de dos meses y con objetos muy diferentes apenas tuve tiempo para ensayar rápidamente un objeto sobre el cual tengo esperanza de volver con más lentitud en otra oportunidad".

⁵ *Ibid.*, p. 14: "Se me objetará también, que yo no veo en Tucumán más que hermosuras. Contestaré que yo no he querido ver otra cosa".

sanjuanino elementos a partir de los cuales cobró impulso su rica imaginación. No se le puede reprochar a Sarmiento el haber disimulado sus deudas ya que él mismo nos entrega las referencias en ese capítulo XII donde describe Tucumán. En primer lugar, al inicio del capítulo se halla una cita del geógrafo danés Malte-Brun, cuyo *Précis de Géographie Universelle* había sido publicado en París en 1840. Más adelante, en la misma descripción del Tucumán, hay una referencia a quien llama el sanjuanino —con leve error— “el mayor Andrews”:

“El mayor Andrews, un viajero inglés que ha dedicado muchas páginas a la descripción de tantas maravillas, cuenta que...”⁶

No hay sino echar mano del relato que había publicado el capitán inglés Joseph Andrews en Londres en 1827 bajo el título de *Journey / from Buenos-Aires / through the Provinces of / Cordoba, Tucumán, and Salta to Potosi / thence / By the deserts of Caranja to Arica / and subsequently / to Santiago de Chili and Coquimbo / undertaken on the behalf of the / Chilean and Peruvian Mining Association (in the years 1825-26 / By Captain Andrews / Late Commander of H.C.S. Windham*, para comprender que este diario de viaje constituyó una de las fuentes —de uso muy libre— de los principales temas desarrollados por Sarmiento en su evocación romántica de árboles, ríos y pájaros de Tucumán. Nunca se insistirá lo suficiente sobre el papel de la “mediación cultural” en la toma de conciencia americanista del paisaje entre los jóvenes argentinos de la generación del 37. Estos vieron (inventando a veces) a su propia naturaleza americana a través de sus lecturas de viajes y de románticos europeos, así como por litografías, acuarelas o estampas del viejo continente. Desde este punto de vista, en lo que atañe a Tucumán, el relato de Andrews desempeña decisivo papel de “revelador” no sólo en el sanjuanino Sarmiento, sino también en el tucumano Alberdi. Nada más significativo que la actitud de éste, al volver a la tierra nativa, en otoño de 1834, con imágenes de la infancia en la mirada, es cierto, pero también en la memoria la presencia de una cultura adquirida durante sus estudios de Filosofía y Derecho en la Universidad de Buenos Aires. Yendo en coche de Córdoba a Tucumán, en junio de 1834, en compañía de Marcos Avellaneda y Mariano Fraguero, para aliviar la monotonía del viaje, escucha la lectura del relato del Capitán Andrews:

⁶ Op. cit., p. 194.

"...Hacíamos el viaje en una diligencia o carruaje de cuatro ruedas tirado por caballos de propiedad privada de mi paisano y amigo D. Baltasar Aguirre. Para entretener el tiempo nos leía Mariano Fraguero el viaje del capitán Adrews, hecho a través de nuestras provincias del Norte, por cuenta de una compañía inglesa de minas en 1825..."

Mejor no se puede expresar el hecho de que mediante la lectura del viajero inglés, Alberdi se preparaba a "ver" su paisaje nativo ("nuestras Provincias del Norte"), al que también él describiría unos meses más tarde, a finales de 1834, en su *Memoria Descriptiva sobre Tucumán*: entre su mirada y el paisaje iba a interponerse el elemento cultural de origen europeo que contribuiría a ordenar e inflexionar la visión.⁸

El mismo año en el que Alberdi escuchaba el relato del capitán Andrews en el camino de Córdoba a Tucumán —en su versión original, ya que entonces el texto no había sido traducido— D. F. Sarmiento asimilaba los rudimentos de lengua inglesa que le permitirían tener de ella un "conocimiento visual" suficiente.⁹ De ese modo él también pudo leer en los años subsiguientes, el libro del capitán Andrews en una fecha que no podemos precisar. De ello da fe indudable una frase que ya citamos:

⁷ *Escritos Póstumos*, Buenos Aires, Imprenta europea, 1885-1904, tomo XV, p. 284. Véase también *Obras completas*, tomo I, p. 62.

⁸ En el texto de su *Memoria descriptiva sobre Tucumán*, Juan Bautista Alberdi invoca en dos oportunidades el testimonio del capitán Andrews. El hecho de apelar a una "autoridad" europea para convencer a sus lectores argentinos, prueba hasta qué punto el texto inglés ayudó a Alberdi a ver el paisaje tucumano. Cf. *ed. cit.*, p. 21:

"Ruego a los que crean que yo pondero mucho se tomen la molestia de leer un escrito sobre Sud América, que el capitán Andrews publicó en Londres en 1827. Advirtiéndole que el testimonio de este viajero debe ser tanto menos sospechoso cuanto que pocos países le eran desconocidos, y que su carácter no dio motivo para crear que fuera capaz de mentir por mero gusto. Y adviértase que los juicios de Mr. Andrews no son como los míos, sino que son comparativos. No dice como yo que Tucumán es bellísima sino que dice "qué en punto a grandeza y sublimidad, la naturaleza de Tucumán no tiene superior en la tierra"; "que Tucumán es el jardín del Universo". Yo me dispengo de citar más a Mr. Andrews, porque todo su artículo relativo a Tucumán se compone de expresiones semejantes; y para que no se me tache de parcial creo que aquellas pocas palabras son suficientes".

⁹ Cf. *Mi defensa*, ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1952:

"...el año 1834 aprendí en Chile el inglés pagando por mes y medio un maestro que me iniciase en él y que hasta ahora no he podido aprender a pronunciarlo..."

"...El mayor Andrews un viajero inglés que ha dedicado muchas pájinas a la descripción de tantas maravillas cuenta que ..."

Tales palabras permitirían suponer que D. F. Sarmiento disponía del diario de Andrews cuando pergeñó en 1845 su Descripción del Tucumán. Sin embargo nada hay menos cierto. Como ya veremos la libertad de elaboración y de creación del escritor en relación con su fuente es tal que puede adivinarse que ésta sólo actuó en él a través del filtro de una memoria asaz caprichosa, siguiendo las tendencias de una subjetividad muy característica.

Si se analiza el fragmento, pueden distinguirse en él cinco momentos sucesivos: 1º) los ríos y los bosques tucumanos evocados de manera general, 2º) la evocación detallada de algunos árboles, 3º) la evocación detallada de algunas aves, 4º) el enajenamiento casi místico al que conduce la contemplación de esta naturaleza, 5º) escenas de égloga en los bosques de naranjos. Para ver cuáles pudieron ser las sugerencias hechas por el texto de Andrews a la imaginación de Sarmiento, cómo a estas pudieron sumarse otras (provenientes ya de Alberdi, ya de otros autores europeos), y por fin cómo Sarmiento prescindió, libre, de esas fuentes, no hay sino que volver a tomar por separado el análisis de cada uno de estos cinco pasos, cotejándolos con la descripción del capitán inglés y la de Alberdi.

1º) El viajero europeo evoca el espectáculo de un potente río "...que descendía del mismo corazón de la montaña...", bajo una bóveda de vegetación; insiste sobre la armonía y el feliz contraste que caracterizan juntamente a un paisaje hecho de sombra, agua, frescura y sol. Términos como los de "espectáculo", "perspectiva", demuestran que las sugerencias de la pintura no están ausentes de la visión de Andrews, quedando esta mesurada y controlada como una acuarela bien lograda:

"...Gran parte de la corriente se deslizaba entre galerías formadas por árboles de rico follaje de variados tonos y novedosa forma mientras cubrían sus riberas siemprevivas que crecían entre los árboles, formando todo un espectáculo que hacía recordar aquello de "río verde", "río verde" de la balada española — Seguía luego la corriente por el centro de una hermosísima avenida, fresca, turbia, que se extendía lejos en encantadora perspectiva. Nada más placentero que contemplar toda esta bóveda vegetal tan armoniosamente acompañada de sombra y agua, formando tan bello contraste con el cielo sin nubes y afuera los rayos fuertes del sol".¹⁰

¹⁰ En el manuscrito de Noël Salomon, no estaban indicados los datos bibliográficos del relato de Andrews; es de suponer que se valió de la

El paisaje esbozado en la imaginación de D. F. Sarmiento (obsérvese la significativa invitación a "imaginar" que implica la exhortación: "Imajináos los Andes...") eleva a una alta potencia la amanerada acuarela de Andrews. Bajo la pletórica pluma del sanjuanino no hallamos un río sino doce, y a la suave armonía inglesa se le sustituye un riguroso orden geométrico de la naturaleza, orden en el cual al finalismo filosófico se suma un gusto hiperbólico por el "sistema" del Universo. No por presentar el colorido de un entusiasmo que expresa la sensibilidad de Sarmiento, su descripción deja de llevar la impronta del racionalismo práctico de un hombre cuyo pensamiento utilitario deriva de los filósofos ilustrados del siglo XVIII:

"Es Tucumán un país tropical en donde la naturaleza ha hecho ostentación de sus más pomposas galas; es el Edén de América, sin rival en toda la redondez de la tierra... Imajináos los Andes cubiertos de un manto verdinegro de vegetación *colosal* (el subrayado es nuestro, N. S.) dejando escapar por debajo de la orla de este vestido *doce* (*id*) ríos que corren a distancias *iguales* (*id*) en dirección *paralela* (*id*), hasta que empiezan a inclinarse todos hacia un rumbo, i forman reunidos un canal navegable que se aventura en el corazón de América. El país comprendido entre los afluentes i el canal tiene a lo más cincuenta leguas..."¹¹

Tanto la descripción de Alberdi como la de Andrews parecen haber ayudado a Sarmiento a concebir estos primeros aspectos del paisaje tucumano. En un estioo mucho más geográfico, esto es más seco, más sobrio, aquel había escrito al principio de su *Memoria*:

"Semejante originalidad no podía conservar Tucumán siendo muy grande. Así es que, toda su extensión territorial no pasa de 60 leguas de N. a S. y 50 de E. a O. Algo distante de la áspera falda de los Andes, está vecino a una ramificación que se desprende de aquella gran cadena de montañas, la cual extendiéndose longitudinalmente por el costado occidental de la Provincia, da origen a 24 ríos que con un gran número de arroyos, manantiales y acequias, fertilizan abundantemente todo su territorio..."¹²

En las palabras de Alberdi se reconoce el "esquema geográfico" que inspiró a Sarmiento (la imagen del pedemonte andino surcado

siguiente edición: *Las provincias del Norte en 1825*. Introducción de M. Morinigo, Universidad Nacional de Tucumán, 1960 (N. del T.).

¹¹ *Op. cit.*, p. 193-194.

¹² *Op. cit.*, p. 15.

por numerosos ríos y la dimensión del oasis, determinada en 50 leguas), pero por comparación también percibimos lo que hace la originalidad del texto sarmientino: un finalismo acentuado, sistemático.¹³ Es fácil descubrir que es "la mano del Creador" según palabras de Chateaubriand¹⁴ la que organizó los ríos tucumanos vistos por D. F. Sarmiento como una red funcional y perfectamente ritmada, donde se lee el destino futuro de una Argentina privilegiada por la Naturaleza en materia de comunicación fluvial. En otros términos, el finalismo que puede considerarse como una herencia del pre-romanticismo europeo —común a Alberdi y a Sarmiento— está rodeado aquí de ecos ideológicos cuyo trasfondo corresponde al economismo librecambista de un D. F. Sarmiento "pre-burgués" que, en *Facundo*, expresa reiteradas veces el concepto de que el trazado de los ríos señala el camino histórico a la nación en génesis.¹⁵ En los ya citados pasajes de Alberdi y Andrews,

¹³ Observemos la diferencia de números. D. F. Sarmiento sólo indica 12, Alberdi dice 24 cuando lo contrario hubiese sido de esperar.

¹⁴ Cf. *Oeuvres complètes de Chateaubriand*, texte établi et présenté par Gilbert Chinard, ed. Fernand Roches, Paris, 1930, *Atala*, René. *Prologue d'Atala*; p. 39: "Une multitude d'animaux placés dans ces retraites par la main du Créateur y répandent l'enchantement et la vie".

Un recuerdo de este pasaje de Chateaubriand ha quedado indudablemente en la memoria de Alberdi cuando escribe en su *Memoria descriptiva de Tucumán*, ed. cit., p. 19:

"Cuánto más hubiera venerado la divinidad el que cantó la pérdida del primer hombre, si hubiera sabido que las maravillas que él miraba como ricas creaciones de su ingenio, no eran sino cosas muy pobres respecto de las que muy positivamente derramó allí la mano poderosa".

¹⁵ Según palabras de D. F. Sarmiento en *Facundo*, la Barbarie no puede reinar definitivamente en Argentina y nuestro autor, ideólogo de una "pre-burguesía" librecambista, insiste sobre la necesidad de potenciar las vías de comunicación fluvial con que la Naturaleza ha dotado el país:

"...el porvenir de aquellas hermosas provincias depende de las vías acuáticas; ciudades mediterráneas, pobres y poco populosas podrían convertirse en diez años en otros tantos focos de civilización y de riqueza..."

Los ríos argentinos, piensa Sarmiento, pueden rivalizar con los de América del Norte:

"...ni el Ohio, el Illinois, y el Arkansas recorren territorios más feraces ni comarcas más extensas que las del Pilcomayo, el Bermejo, el Paraguay, y tantos grandes ríos que la Providencia ha colocado entre nosotros para marcarnos el camino que han de seguir más tarde las nuevas poblaciones que formarán la Unión argentina".

En suma ya en 1845, D. F. Sarmiento dice claramente que la Providencia otorga a la Argentina de mañana su justificación histórica y que esta Argentina será levantada por la burguesía mercantilista en vías de desarrollo (tomando a veces como base las familias del patriciado criollo que llevó a cabo la Independencia). En otros términos el finalismo "ad usum Argentinae" de D. F. Sarmiento interviene aquí como justificación de la

estos trasfondos ideológicos quedan ausentes y este nivel de sentido, propio al texto del sanjuanino bastaría por sí solo —sin considerar los aumentos hiperbólicos que presenta— para conferirle su originalidad semántica.

2º) El tema de los árboles evocados en detalle, que constituye el segundo paso de la descripción de Tucumán ofrecida por Sarmiento, se halla largamente desarrollada en el relato de J. Andrews. Este menciona primero al bosque de altos troncos por el cual se adentra y luego enumera algunas de las especies que ve: el nogal, el limonero, el roble, el cedro rojo de majestuosa ramazón; en ese sitio magnífico acuden a la memoria del capitán inglés unos versos del *Paraíso perdido* de Milton:

"El avance durante algunas leguas se efectúa al través de arboledas cada vez más altas, hasta llegar a las regiones donde crecen el nogal, la lima y el roble y donde el cedro colorado empieza a extender su majestuoso ramaje. Allí, en esos soberbios parajes a cuya espalda se elevan majestuosas masas de montañas de inimitable grandiosidad y variedad es donde hubiera venido bien aquella descripción del Edén de Milton:

"...over head up grew Insuperable height of loftiest shade Cedar, and pine, and fir, and branchingpalm A silvan scene, and as the ranks ascend shade above shade, a woody theatre of stately view".¹⁶

Los patriarcas de las selvas tucumanas de las faldas del Aconquija son objeto de la contemplación maravillada del viajero. La vertiginosa altura de troncos varias veces centenarios, las lianas, las enredaderas y los bejucos que trepando por troncos y ramas los recubren en estrecho abrazo; ante el asombroso Andrews, bien romántico, ve en el asombroso espectáculo la representación de las edades sucesivas "como en las ruinas de los castillos europeos"¹⁷

clase social ascendente cuya ideología refleja. En *Facundo* hay numerosas alusiones a una Divinidad todopoderosa (llámese Providencia unas veces, otras Naturaleza) que tienden a demostrar que Dios existe. D. F. Sarmiento que niega ser tradicionalista a la manera de Rosas, siembra allí los gérmenes de una nueva forma de nacionalismo, el nacionalismo burgués argentino a base de un economismo que iba a explayarse más tarde en un tipo de "complejo de superioridad" ostentado por algunos argentinos frente a otros sudamericanos (cf. la expresión cínica al par que irónica "Dios es criollo", antes de la crisis de 1930), cuando las cosas iban bien y el optimismo económico estaba en su apogeo).

¹⁶ *Op. cit.*, p. 110.

¹⁷ Sabido es que la comparación de los pilares de la catedral gótica —en cuyo sotobosque penetran cascadas de luz— con los árboles de una selva aparece en *Le Génie du Christianisme*, de Chateaubriand, autor que junto con los románticos ingleses puso de moda "la poesía de las ruinas".

y su espíritu, dominado sin lugar a dudas por recuerdos miltonianos, remonta el decurso del tiempo hasta la Creación:

"...Y avanzando otra media legua entre panoramas más o menos iguales, me condujo a un sitio donde podían verse esos árboles estupendos, algunos con tronco limpio de más de cien pies, por temor a equivocarme, pues tengo por cierto que los había allí de mucha mayor cultura. Nunca anteriormente había visto maravilla de vegetación semejante. Contemplé hasta saciarme aquellos viejos patriarcales de la selva, mohosos con los años abrazados por enredaderas y tachonados sus troncos y ramas con plantas parásitas que semejabán estrellas, Contemporáneos de las viejas edades parecían reunir en sí la sucesión de los tiempos produciendo la misma impresión que dejan en el espíritu las ruinas de castillos europeos que en vano se buscarían aquí. Si aquellos árboles hubieran podido hablar, les habría preguntado y de ello sentía irresistible deseo, cuánto tiempo habían estado allí y si habían nacido con los albores de la creación. . ."¹⁸

Resulta significativo observar qué es lo que recordó D. F. Sarmiento de esta descripción rebosante de asombro, de qué modo desarrolló las sugerencias o las completó con las que le proporcionaba la *Memoria descriptiva de Tucumán* de Alberdi, siguiendo las leyes íntimas de la creación, punto donde confluyen sin que puedan separarse unos de otros, los entusiastas aportes de su sensibilidad y de su cultura (ora neo-clásica, ora romántica). El tema del Paraíso perdido ya esbozado en el párrafo precedente¹⁹ se esfuma bajo su pluma para dejar lugar a una descripción más detallada de la vegetación. Si bien algunos nombres de árboles mencionados ya por Andrews (el nogal, el cedro) vuelven a salir con magnificencia (a veces acompañados por un epíteto natural, cf. "el odorífero cedro") en el cuadro de D. F. Sarmiento se añaden otros (la caoba, el ébano) a cuyo propósito no podemos afirmar si los introdujo por impulso de su imaginación o por sugerírselo otra fuente. En fin su pluma menciona arbustos o flores que pudo hallar

¹⁸ *Op. cit.*, p. 110.

¹⁹ Cf. "Es Tucumán un país tropical en donde la naturaleza ha hecho ostentación de sus más pomposas galas; es el Edén de América, sin rival en toda la redondez de la tierra", p. 193.

Alberdi, in *Memoria*, ed. cit. p. 18, también había retomado ese tema del Edén: "Quise penetrar esta floresta. No fui más sorprendido al ver la pintura que hizo el cantor del Edén de la entrada del Paraíso".

Asimismo puede recordarse a Chateaubriand en el *Prologue d'Atala*: "Ce dernier fleuve, dans un cours de plus de mille lieues, arrose une délicieuse contrée que les habitants des Etats-Unis appellent le nouvel Eden et à laquelle les Français ont laissé le doux nom de "Louisiane".

en la Memoria de Alberdi, como el laurel, el mirto o el lirio; pero no le basta con citarlos como lo hace aquél: su enumeración desencadena recuerdos culturales (bíblicos, mitológicos, neo-clásicos) y por virtud de epítetos naturales o fórmulas estereotipadas (acarreadas por la "escritura" tradicional de la cual hereda) las vuelve "plantas literarias": "el mirto consagrado a Venus", "el nardo balsámico", "la azucena de los campos". Es evidente que, al no recibir el impulso vivo de la sensación intacta, impoluta, virgen, el estilo sarmientino acató las reglas dictadas por antiguas convenciones de belleza y armonía, cayendo de algún modo en el amaneramiento.

El entrelazamiento de lianas y ramas de los árboles —rasgo ausente en el texto de Alberdi— apenas está esbozado en el de Andrews y las lianas son definidas claramente por su característica de "parásitos" ("... aquellos viejos patriarcas de la selva, mohosos con los años, abrazados por enredaderas y tachonados sus troncos y ramas con plantas parásitas que semejan estrellas"). La descripción de D. F. Sarmiento acentúa el aspecto positivo de la complicitad, hasta puede decirse de la armonía vital, que reina entre todas las especies, entrelazadas es cierto, pero idílicamente complementarias:

"Los bosques que encubren la superficie del país son primitivos; pero en ellos las pompas de la India están revestidas de las gracias de la Grecia".

El nogal entreteje su anchuroso ramaje con el caoba y el ébano; el cedro *deja crecer* (el subrayado es nuestro, N. S.) a su lado el clásico laurel, que a su vez *resguarda* (*id*) bajo su follaje el mirto consagrado a Venus; *dejando todavía espacio* (*id*) para que alcen sus varas el nardo balsámico i la azucena de los campos.

El odorífero cedro se ha apoderado por ahí de una cenefa de terreno que interrumpe el bosque; i el rosál cierra el paso en otras con sus tupidos y espinosos mimbres.

Los troncos añosos sirven de terreno a diversas especies de musgos florecientes, i las lianas i moreras festonan, enredan i confunden todas estas diversas jeneraciones de plantas".²⁰

A propósito de un párrafo anterior hablamos de "finalismo". Es evidente que en las palabras que acabamos de leer subyace la filosofía de las "armonías naturales". Estos árboles que, mucho más en Sarmiento que en Andrews, entrecruzan amorosamente sus ramas o consienten a otras plantas el espacio vital necesario para crecer, esos fragantes perfumes, tal bondad de la naturaleza, todo

²⁰ *Op. cit.*, p. 194.

ello depende de una idealización poética que se inserta dentro de la tradición de Bernardin de Saint-Pierre con *Paul et Virginie*²¹ y de Chateaubriand con *Atala*. Ya en 1801 Chateaubriand había ensalzado la grandeza y la munificencia de la Naturaleza americana, describiendo complacido, con rica paleta romántica, a la Florida de merecido nombre. Dejando de lado la célebre invocación: "Superbes forêts qui agitez toutes vos lianes..." citemos el pasaje en que el escritor bretón evoca la vegetación a orillas del Mississipi:

"...Suspendus sur le cours des eaux, groupés sur les rochers et sur les montagnes, dispersés dans les vallées, des arbres de toutes les formes, de toutes les couleurs, de tous les parfums, se mêlent, croissent ensemble, montent dans les airs à des hauteurs qui fatiguent les regards. Les vignes sauvages, les bignonias, les coloquintes, s'entre-lacent au pied de ces arbres, escaladent leurs rameaux, grimpent à l'extrémité des branches, s'élancent de l'érable au tulipier, du tulipier à l'alcée, en formant mille grottes, mille voûtes, mille portiques. Souvent égarées d'arbre en arbre, ces lianes traversent des bras de rivières, sur lesquels elles jettent des ponts de lfeurs. Du sein de ces massifs, le magnolia élève son cône immobile; surmonté de ses larges roses blanches, il domine toute la forêt, et n'a d'autre rival que le palmier, qui balance légèrement auprès de lui ses éventails de verdure".²²

No se trata aquí de insinuar una copia del texto de Chateaubriand por parte de Sarmiento. Pero queda dentro de los límites de lo razonable pensar que el llamado exótico de la naturaleza americana que oyera Chateaubriand, contribuyó a sugerir al sanjuanino una de las posibles vías de una literatura del paisaje argentino.²³

²¹ En *Paul et Virginie*, las imágenes de armonía natural son muy frecuentes. Cf. Bernardin de Saint Pierre, *Paul et Virginie*, texte établi et présenté par Maurice Souriau, ed. Fernand Roches, Paris, 1930, p. 120-121:

"...un cercle d'orangers, de bananiers et de jam-roses plantés autour d'une pelouse, au milieu de laquelle Virginie et Paul allaient quelquefois dans se nommait LA CONCORDE..."

"Il naquit de ces deux fruits deux cocotiers... Dèjà ils entrelaçait leurs palmes..."

²² *Op. cit.*, p. 39.

²³ Sarmiento pudo leer en Chile toda la literatura romántica europea gracias a la librería especializada en autores franceses y españoles, que abrió el diario *El Mercurio* a partir de 1832. Uno de los catálogos de *El Mercurio* (número del 13 de julio 1832) presenta obras de Chateaubriand y Bernardin de Saint-Pierre entre los títulos ofrecidos.

Por otra parte en 1839, estando aún en Argentina, Sarmiento conoció a Chateaubriand mediante la famosa sociedad de lectura que fundó con sus

El análisis del siguiente paso de la descripción de Tucumán puede confirmarnos en esta idea de que "remanencias" de Chateaubriand desempeñaron activo papel, cual levadura, en la imaginación creadora de D. F. Sarmiento, como la tuvieron el relato de J. Andrews citado por él mismo o el de Juan Bautista Alberdi.

3º) He aquí la evocación que hace J. Andrews de los pájaros, evocación que corresponde al tercer movimiento de D. F. Sarmiento:

"Prosiguiendo nuestro camino, nos internamos en espeso matorral siguiendo una huella en zig-zag, hasta llegar a un caudaloso río que descendía del mismo corazón de la montaña. *El silencio reinante* (el subrayado es nuestro, N. S.) interrumpido sólo por el murmullo de la corriente fría y oscura; la originalidad de la vegetación... y de la amable sensación que el conjunto producía en el espíritu, hubieran difícilmente encontrado nuevos coloridos en la más rica imaginación del poeta que quisiese imaginar nuevos dones para embellecer todavía más las soberbias enramadas de sitio tan encantador"²⁴

Y para establecer la comparación, el "tercer movimiento" de D. F. Sarmiento:

"Sobre toda esta vegetación que agotaría la paleta fantástica en combinaciones i riquezas de colorido, revolotean enjambres de mariposas doradas, de esmeraltados picaflores, millones de loros color de esmeralda, urracas azules, i tucanes naranjados. El estrépito de estas aves vocingleras os aturde todo el día, cual si fuera el ruido de una canora catarata"²⁵

Puede ser que el relato de Andrews haya hecho surgir en D. F. Sarmiento la idea de la riqueza del colorido de una vegetación que no conocía, pero salta a la vista que la selva imaginada por el sanjuanino, con los tornasoles y rebrillos en alas de los pájaros que moran en ella, está dotada de un encanto mucho más poderoso que la selva *vista* por Andrews. El autor de *Facundo* abre su "paleta

amigos Aberastain, Quiroga, Cortínez, etc... Cf. *Mi defensa*, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1952, p. 549:

"El año de 1839 formamos en mi país una sociedad para entregarnos a los estudios literarios... Entonces hemos estudiado de una manera crítica y ordenada la literatura francesa. Entonces, he conocido a Hugo, Dumas, Lamartine, Chateaubriand, Thiers, Guizot, Tocqueville, Lermnier, Jouffroy y los de la *Revista Enciclopedia*'.

²⁴ *Op. cit.*, p. 111.

²⁵ *Op. cit.*, p. 194.

fantástica" para evocar especies cuyo número acrecienta hasta lo innumerable ("un millón de loros"): mariposas áureas, picaflores esmaltados, loros esmeraldinos, tucanes de un amarillo anaranjado, rodeados por el clamor ensordecedor de una catarata de voces. Andrews, por su parte, no evoca ni aves ni insectos de la selva por sus colores o por sus cantos, ya que ni siquiera los menciona. Lo que le llama la atención es el silencio profundo que reina en lo más hondo de los matorrales por donde se interna. En cuanto a Alberdi, alude brevemente al canto de los pájaros, pero sin describirlos:

"Propáganse lenta y confusamente por las concavidades de los cerros, los cantos originales de las aves, el ruido de las cascadas y torrentes".²⁶

Por lo tanto es preciso recurrir a una sugerencia libresca distinta de la propuesta por los relatos de Andrews o de Alberdi para hallar lo que desató la imaginación exuberante de D. F. Sarmiento. En este caso, pensamos, hay que volver a Chateaubriand, el maestro romántico del colorido, para percibir hasta qué punto Sarmiento era capaz de *crear* con vigor, con total originalidad, sobre la base de una incitación literaria proporcionada por recuerdos de lectura. En el *Prólogo* de *Atala* —texto al que ya aludimos— Chateaubriand también va de la descripción de árboles y lianas a la de las aves exóticas, color de fuego, que viven en esa vegetación:

"...des colombes de Virginie, de la grosseur d'un passereau, descendant sur les gazons rougis par les fraises; des perroquets verts à tête jaune, des piverts empourprés, des cardinaux de feu, grimpent en circulant au haut des cyprès; des colibris étincellent sur le jasmin des Florides, et des serpents-oiseleurs sifflent suspendus aux dômes des bois, en s'y balançant comme des lianes".²⁷

La coincidencia es sorprendente aunque no denota —al contrario— una imitación por parte de Sarmiento. Pero bien parece que en el autor argentino existió el recuerdo de un tema, o incluso simplemente la idea de un tema. En el caso de ser así, esto significa que la facultad de asimilación del sanjuanino, lejos de frenar en él la capacidad creadora, por el contrario la estimulaba: las lecturas, los residuos culturales subsistentes, sólo constituían el rico terreno donde arraigaba un árbol de pujante savia, cuya ramazón ofrecía mil matices de verdes.

4º) Para confirmar la libertad de D. F. Sarmiento con respecto

²⁶ *Op. cit.*, p. 21.

²⁷ *Op. cit.*, p. 40.

a autores cuyo recuerdo no había eliminado totalmente, basta observar el cuarto momento de su descripción: aquel en que nuestro escritor —citando a J. Andrews— evoca este delirio primero contemplativo y luego casi místico y sangriento en el que se sume el viajero que penetra por la salvaje abundancia de la vegetación:

"El mayor Andrews, un viajero inglés que ha dedicado muchas páginas a la descripción de tantas maravillas, cuenta que salía por las mañanas a extasiarse en la contemplación de aquella soberbia i brillante vejetación; que penetraba en los bosques aromáticos, i delirando, arrebatado por la enajenacion que lo dominaba, se internaba en donde veía que había oscuridad, espesura, hasta que al fin regresaba a su casa donde le hacían notar que se había desgarrado los vestidos, rasguñado i herido la cara, de la que venía a veces destilando sangre sin que él lo hubiese sentido".²⁸

En vano se buscará en el relato de Andrews el episodio de exaltación mental y por así decirlo, de enajenamiento, producido por los espejismos de la naturaleza a que se refiere Sarmiento. En el viajero inglés sólo hallamos una contemplación del paisaje pero sin este contacto cruento —a imagen de una flagelación— evocado con emoción lírica muy propia de la hipersensibilidad de D. F. Sarmiento. En efecto a Andrew le basta con escribir al principio de un pasaje ya citado:

"Nunca, anteriormente había visto maravilla de vegetación semejante. *Contemplé hasta saciarme aquellos viejos patriarcas* de la selva, mohosos con los años abrazados por enredaderas y tachonados sus troncos y ramas con plantas parásitas que semejan estrellas".²⁹

D. F. Sarmiento atribuyó al que llama, erróneamente, el mayor Andrews, una aventura leída tal vez en otro autor.³⁰ Tales confu-

²⁸ *Op. cit.*, p. 194.

²⁹ *Op. cit.*, p. 110.

³⁰ No la habrá tomado en la *Memoria descriptiva del Tucumán* de Alberdi. En este texto se menciona un enajenamiento engendrado por la naturaleza, pero no es más que la embriaguez producida por el perfume de azahares que se manifiesta principalmente en los pájaros:

"Lo que principalmente lleva la atención es, los bosques inmensos de naranjos, que casi rodean al pueblo, cuyas copas visten tan profusamente de flores que parecen nubes de azahar. Bajo esta niebla de perfumes, el alma se enajena. Parece que los pájaros embriagados con los olores se vuelven más locos, y con sus inquietas alas derraman las flores que caen en lluvia celestial".

siones corrientes en él ³¹ son prueba por lo menos de la libertad de memoria de la que gozaba nuestro escritor con respecto a sus lecturas. Pero el lapsus constatado aquí está también cargado de significado en el plano de la sensibilidad sarmientina. Traduce su manera personal de sentir la naturaleza y bien podemos afirmar que corresponde a una íntima modalidad de su "yo". En *Recuerdos de Provincia* se encuentra una evocación de la vida del joven sanjuanino en San Francisco del Monte (San Luis) que echa luz en parte sobre el impulso pseudo-místico prestado erróneamente por él a Andrews:

"Vagaba yo por las tardes, a la hora de traer leña, por los vecinos bosques; seguía el curso de un arroyo trepando por las piedras; internábame en las soledades prestando el oído a los ecos de la selva, al ruido de las palmas, al chirrido de las víboras, al canto de las aves, hasta llegar en alguna cabaña de paisanos (...). Aquellas correrías solitarias, aquella vida selvática en medio de gentes agrestes, ligándose, sin embargo, a la cultura del espíritu por las pláticas y lecciones de mi maestro, mientras que mi físico se desenvolvía al aire libre, en presencia de la naturaleza triste de aquellos lugares, han dejado una profunda impresión en mi espíritu, volviéndome de continuo el recuerdo de las fisonomías de las personas, del aspecto de los campos, y aun hasta el olor de la vegetación de aquellas palmas en abanico, y del árbol peje tan vistoso y tan aromático".³²

A propósito de este pasaje, Ricardo Rojas en *El Profeta de la pampa* hace el siguiente comentario:

"En San Francisco del Monte, su alma inexperta situáse ante el paisaje, consciente de sus formas y de su misterio, con la sensibilidad de un pintor y recibe las influencias telúricas, en iniciación mística".³³

Tal vez se pueda discutir el adjetivo "mística" y así lo haríamos, pero no cabe duda de que en presencia de la naturaleza Sarmiento se sentía presa de honda emoción capaz de exacerbarse hasta la exaltación mental; esta exaltación se traduce literariamente en pa-

³¹ En *Facundo*, como ya vimos, el epígrafe del primer capítulo es un texto atribuido a Head, siendo en realidad de Humboldt ("L'étendue des Pampas est si prodigieuse, qu'au nord elles sont bornées par des bosquets de palmier et au midi par des neiges éternelles").

³² *Recuerdos de provincia*, ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1952, p. 621-622.

³³ *El profeta de la pampa. Vida de Sarmiento*, ed. Losada, Buenos Aires, 1945, p. 65.

sajes como la descripción de Tucumán, en el que presta a Andrews un enajenamiento y un delirio de los que éste no hace mención.

5º) El quinto movimiento de la descripción de D. F. Sarmiento está dedicado a los bosques de naranjos que rodean la ciudad de Tucumán y a las escenas de égloga que tienen lugar en ellos. J. Andrews, Alberdi y el geógrafo Malte-Brun le proporcionaron juntamente la trama sobre la que pudo bordar. El primero en evocar el jardín de las Hespérides tucumano es Andrews, al compararlo con un paisaje de ensueño sacado de *Las mil y una noches*, comparación que volverá a salir, pero de otro modo, bajo la pluma de Sarmiento:

"Los naranjos se encontraban en todo su esplendor y puede decirse que sus dorados frutos brillaban intensamente. Para un inglés se hubieran realizado allí las fantasías de *Las mil y una noches* o la hubiera supuesto creadas por fantástico ensueño. . ."³⁴

El dato proporcionado por Andrews aparece claramente en la interrogación de Sarmiento:

"¿Creeis por ventura, que esta descripción es plajada de las Mil i una noches, u otros cuentos de Hadas a lo oriental?"³⁵

En cuanto a Alberdi, como ya sabemos, dedica unas líneas a los bosques de naranjos, para subrayar en especial los embriagantes perfumes que preñan los aires; es el pasaje antes citado:

"Lo que principalmente lleva la atención es los bosques inmensos de naranjos, que casi rodean al pueblo, cuyas copas visten tan profusamente de flores que parecen nubes de azahar. Bajo esta niebla de perfumes, el alma se enajena. Parece que los pájaros embriagados son los olores, se vuelven más locos y con sus inquietas alas derraman las flores que caen en lluvia celestial".³⁶

D. F. Sarmiento, inclinado según vimos a evocar los estados de quasi-enajenamiento o excitación exacerbada por los sentidos, no dejó de mencionar el estado de embriaguez que provoca el perfume de azahar. Pero lejos de darse una actitud de plagio, se lleva a cabo una transferencia bastante reveladora, mediante un llamado a la imaginación, recurso familiar en él: en su texto ya no son pájaros

³⁴ *Op. cit.*, p. 111.

³⁵ *Op. cit.*, p. 195.

³⁶ *Op. cit.*, p. 23.

sino voluptuosas mujeres las que se desmayan por los efectos del azahar:

"Daos prisa más bien a imaginaros lo que digo de la voluptuosidad i belleza de las mujeres que nacen bajo un cielo de fuego, i que desfallecidas van a la siesta a reclinarse muellemente bajo la sombra de los mirtos i laureles, a dormirse embriagadas por las esencias que ahogan al que no está habituado a aquella atmósfera".³⁷

En lo que atañe al resto del texto de Sarmiento, parece que fue elaborado esencialmente a partir de datos proporcionados por Malte-Brun, datos desarrollados con arte por un sanjuanino siempre imaginativo e hiperbólico, romántico a la manera de Chateaubriand sin quedar totalmente libre de las influencias del neoclasicismo:

"La ciudad está cercada por un bosque de muchas leguas formado esclusivamente de naranjos dulces, acopados a determinada altura, de manera de formar una bóveda sin límites, sostenida por un *millón* (el subrayado es nuestro, N. S.) de columnas lisas y torneadas. Los rayos de aquel sol tórrido no han podido mirar nunca las escenas que tienen lugar sobre la alfombra de verdura que cubre la tierra bajo aquel toldo inmenso. ¡ qué escenas! Los domingos van las bellidades tucumanas a pasar el día en aquellas galerías sin límites; cada familia escoge un lugar aparente: apártanse las naranjas que embarazan el paso, si es el otoño, o bien sobre la gruesa alfombra de azahares que tapiza el suelo, se balancean las parejas del baile, i con los perfumes de sus flores se dilatan debilitándose a lo léjos los sonidos melodiosos de los tristes cantares que acompaña la guitarra".³⁸

Si "un millón de columnas lisas y torneadas" nos recuerda a las "colonnades des forêts" de *Le Génie du Christianisme*, resulta evidente que el texto de Malte-Brun, citado en epígrafe por Sarmiento, representa el germen —pero sólo el germen— de este pasaje. Malte-Brun escribía:

"Les habitants de Tucumán finissent leurs journées par des réunions champêtres, où à l'ombre de beaux arbres ils improvisent, au son d'une guitare rustique, des chants alternatifs dans le genre de ceux que Virgile et Théocrite ont embellis. Tout jusqu'aux prénoms grecs rappelle au voyageur étonné l'antique Arcadie".³⁹

³⁷ *Op. cit.*, p. 195.

³⁸ *Ibidem*, p. 194-195.

³⁹ A propósito de los nombres griegos en Tucumán, recordemos que hacia 1834 el general Heredia, gobernador de Tucumán, protector del jo-

Al leer estas líneas, se capta una de las fuentes de la oración que remata el primer movimiento de Sarmiento, al principio de la descripción: "Los bosques que encubren la superficie del país son primitivos, pero en ellos las pompas de la India están revestidas de *las gracias de la Grecia*". Con recordar otra expresión que aparece en el *Prólogo* de *Atala*, "Mais la grâce est toujours unie à la magnificence dans les scènes de la nature", se prueba una vez más cómo la cultura de D. F. Sarmiento, y lo que podía quedar de sus lecturas bajo la forma de recuerdos más o menos borrosos, en nada impedían el aliento de un estilo amplio, inclinado al acrecentamiento verbal por una poderosa imaginación literaria.

AL término de esta serie de análisis y comparaciones, llevados a cabo según un método de los más tradicionales, destaca la originalidad artística de D. F. Sarmiento, pintor de la naturaleza americana. El libre uso de las "fuentes" pone de relieve su capacidad de imaginar una tierra con plantas y aves distintas a veces de las europeas, siguiendo los cauces de lo pastoril tanto neoclásico como romántico. De hecho toda su subjetividad, su manera personal de aprehender la naturaleza, su filosofía racionalista también, se manifiestan en esta visión a la vez idílica, exuberante y ordenada de Tucumán. Pero la presencia de un temperamento en el estilo no excluye en la elaboración de éste el papel de lo que hemos denominado "mediación cultural": por medio de sus lecturas —y en especial, sus lecturas europeas— D. F. Sarmiento sintió proféticamente la americanidad de un paisaje al que aún no había visto.

ven Alberdi, tenía gustos neoclásicos y puso los nombres de Arcadia y Alejandría a dos localidades (Cf. Juan B. Terán, *Tucumán y el Norte argentino*, Buenos Aires, Coni, 1910, p. 97).

CINEMATOGRAFO Y EL REALISMO CRITICO DE CARRANQUE DE RIOS

Por Porter CONERLY

EL propósito de nuestro estudio es exponer con más detalle el realismo crítico en la tercera y última novela de Carranque de Ríos, *Cinematógrafo*.¹ Partimos de la idea de que *Cinematógrafo* corresponde al molde clásico del realismo crítico, expuesto por Lukács, y que cumple con los criterios establecidos por Gil Casado en *La novela social española*.² El estudio, por lo tanto, consta de un examen de la técnica narrativa (el papel de la presentación fragmentada), la plasmación del personaje representativo, y la problemática social, expresada a través de los temas del hambre, de la reivindicación política, y de la vida cultural.

Cinematógrafo, novela de la explotación, transcurre en Madrid en 1927 en el ambiente del incipiente cine español. La nueva industria, que promete un gran porvenir, atrae toda una galería de capitalistas, estafadores, artistas aspirantes y hambrientos. La interacción, directa o indirecta, entre estos tipos desde diversas perspectivas, constituye la base narrativa de la novela.

Los protagonistas de la novela son los hambrientos, los explotados por los productores y directores. Entre estas personas económicamente imposibilitadas que acuden al estudio por necesidad, encontramos a Álvaro Giménez, un periodista joven sin trabajo, que lleva ocho meses trabajando como peón de albañil y, que cuando se lesiona, tiene que dejar el trabajo. En la clínica, se encuentra con Felipe, un gordo herniado que vive cobrando como accidentado.

¹ Andrés Carranque de Ríos, *Cinematógrafo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1936). Citamos por esta edición. Hay otra publicada en *Las mejores novelas contemporáneas. Tomo IX (1935-1939)* por Joaquín de Entrambasaguas. Para los detalles biográficos véase José Luis Fortea, *La obra de Andrés Carranque de Ríos* (Madrid: Gredos, 1973). Véase también David Henn, "Social and Artistic Criticism in the Novels of Andrés Carranque de Ríos", *Hispanófila*, 54 (mayo de 1975), 17-30.

² Para la teoría lukacsiana véase en particular *La novela histórica* (México: Ediciones Era, 1966) y *Problemas del realismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966). Pablo Gil Casado, *La novela social española (1920-1971)*, 2a. edición (Barcelona: Seix Barral, 1973).

Felipe persuade a Álvaro que lo acompañe a probar su fortuna. Los dos son contratados por Academia Film, el nuevo estudio donde ruedan *El estudiante enamorado*. Al terminar la película, Álvaro vuelve a buscar un puesto en una revista. Le entrega al director su proyecto de reportajes, entre los cuales figura, por ejemplo, "Cómo viven los que no pueden vivir", sobre la gente sin medios y domicilio. El director le advierte que tal reportaje no puede interesar a los lectores.

Le llega otra oportunidad a Álvaro: Se trata de escribir discursos para un accionista que se presenta en las elecciones de diputados. El itinerario del candidato incluye lo mejor de la cocina y la bodega, banquetes, homenajes y prostíbulos. Álvaro pronto abandona al político a pesar de sus grandes apuros. Para proveerse de víveres, se presenta en la escuela de pintura como modelo. El director le hace desnudarse y subir en una plataforma. El ayudante del director se despidió de Álvaro con un "Se le avisará". Álvaro anda vagando hasta llegar al Viaducto. Montado en la barandilla, se tira.

El cambio esencial que se aprecia en el paso del realismo pleno de Pérez Galdós al realismo impresionista (Baroja y Unamuno), es la disminución de los detalles descriptivos que servían para captar el personaje y sus circunstancias en todos los aspectos. Partiendo de la novela impresionista del 98, Carranque busca nuevas técnicas narrativas sin llegar a la retórica de los "nuevos románticos". La nueva técnica consiste en: 1) la manipulación de la materia, 2) la tendencia hacia una presentación fragmentada, 3) el papel disminuido del narrador omnisciente.

Carranque no nos dejó sus nociones sobre la novela, pero si prestamos atención al comienzo de *Cinematógrafo*, intitulado "Otras noticias", nos da idea de cómo concibe la novela. En esta especie de prefacio, perfila la figura de dos personajes, Pablo Gómez y Álvaro Giménez. Primero, hace un retrato escueto de Pablo Gómez, un vulgar prestidigitador, cuya habilidad es la de hacer bailar a unas gallinas sobre una plancha de acero calentada eléctricamente. Pablo Gómez termina comiéndose las gallinas, una tras otra. Su única esperanza es el cine, el arte nuevo, pero pronto se desilusiona. El único recuerdo que conserva de su ilusión, es el bastón que está en el escaparate de una casa de empeño. En la novela, el autor sólo una vez más hace mención de Pablo Gómez. Su historia de sueños falsos y callejones sin salida, se repetirá en las historias de otros personajes (Álvaro, doña Luisa, Tony, Felipe y otros anónimos) que llegamos a conocer en mayor o menor detalle. El resultado de esta acumulación de biografías y perfiles, donde se exponen los puntos positivos y negativos de los personajes, es el testimonio

de los valores que rigen y de las condiciones que prevalecen en la época de Carranque.

El hecho de que Carranque se ocupa en su prefacio de Pablo Gómez, una figura casi anónima, al lado del protagonista Álvaro Giménez, indica que esta galería de anónimos forma, en la mente del autor, una parte integral de la realidad aparente. Es probable que este procedimiento lo siga, en principio, Baroja, pero es Carranque quien lo emplea conscientemente por primera vez. Pocos años después, Cela hará que esta fragmentación reemplace por completo el estudio detenido del personaje o de la situación social. Nora ha reconocido las posibilidades de esta técnica para reflejar la realidad y dar testimonio, y no sólo para expresar una realidad evasiva y psicológica de una novela deshumanizada.³

El carácter anecdótico o fragmentado puede corresponder a la realidad cotidiana. Por ejemplo, las personas anónimas con quienes cruzamos todos los días pueden, sin embargo, afectar nuestra forma de pensar y actuar. Dentro de la novela veremos cómo la aparición de un personaje anónimo influye en la realidad interior de Álvaro. Además, es posible que la forma fragmentada represente un eco de la propia temática, o sea, que refleje a los muchos seres que no tienen control de su destino; son las víctimas de circunstancias precarias, circunstancias que a menudo denuncian la situación política, económica y social. En este sentido, la unidad de la obra, procede justamente de la forma fragmentada.

Gran parte de *Cinematógrafo* se relata en primera persona, reproduciendo el "manuscrito de Álvaro Giménez", una especie de diario. Álvaro, sin duda, es una extensión del propio Carranque. Sin embargo, Álvaro, en mayor grado que los otros personajes, encarna las características que reflejan la condición de una colectividad y, por lo tanto, llega a ser un personaje representativo.⁴ El mismo Carranque declara en el prefacio cuál es la misión de Álvaro y su trascendencia como personaje representativo:

En cuanto al manuscrito de Álvaro Giménez, prefiero que aparezca en este libro sin notas aclaratorias. A propósito de este manuscrito se podría escribir ahora sobre los hombres de menos de treinta años que van de un lado para otro sin organizar. (p. 7).

³ "La 'atomización' del relato en manos de Carranque tiene, en efecto, una significación exactamente opuesta a la de un Jarnés o un Espina, por ejemplo: allí era, más o menos conscientemente, evasiva; aquí es, con plena conciencia de ello, testimonial". Eugenio García de Nora, *La novela española contemporánea*, 2a. edición (Madrid: Gredos, 1968), p. 482.

⁴ Sobre el personaje representativo, véase Gil Casado, pp. 46-55.

Naturalmente, tales "notas aclaratorias" son innecesarias. Técnicamente, nos ofrece otra perspectiva, que muchas veces es más franca y más perspicaz que la del narrador. Tony, por ejemplo, empujado a la pantalla por su guardiana, doña Luisa, es un personaje ya conocido cuando se aclara que Tony es un "niño medio enfermo" (p. 80). Del mismo modo, se afirma que Academia Film "no es más que una gran mentira" (p. 80). En el mismo lugar se insinúa el fracaso amoroso que Felipe es destinado a pasar con doña Luisa: "A mí no deja de extrañarme el que de todo el mundo que acude a la academia sea precisamente doña Luisa la invitada por Felipe. Ya veremos en qué termina esto" (p. 80). Este tipo de comentario se extiende a la crítica del cine y del arte en general. Es de notar que la crítica más mordaz procede de Álvaro; así, el relato o comentario de Álvaro sobre ciertos personajes e incidentes constituye una orientación y base crítica para el lector. Por lo tanto, se puede entender la estructura de la novela como el encadenamiento de diversos tipos y ámbitos vitales (doña Luisa, Felipe, los directores, etc.), cuya interacción obedece a un planteamiento crítico, al que corresponderán los comentarios de Álvaro. Su intervención a intervalos permite que el papel del narrador aparezca como el de un observador imparcial. Las novelas de Baroja y Cela ofrecen ejemplares puntos de contraste: Los relatos de aquél dependen casi exclusivamente del narrador omnisciente, mientras éste no hace ningún esfuerzo de esconder o disminuir la presencia del narrador, cuya intervención a veces llega a gravitar sobre el lector. En *Cinematógrafo* el procedimiento es distinto; las observaciones cándidas, perspicaces y aclaratorias de Álvaro son los eslabones que enlazan las vivencias de los otros personajes. La tarea de Álvaro es la de interpretar y criticar los fenómenos observados por él. Por otra parte, el narrador va registrando en un tono menor, como un tomavistas, el proceder de los personajes principales, secundarios y anónimos. A menudo hay una correspondencia entre estos dos puntos de vista narrativos, lo cual comprueba la validez de la crítica de Álvaro. Por ejemplo, los juicios que Álvaro hace de los gustos artísticos de la burguesía se certifican por medio de las actitudes del director de la revista. En conjunto, es una presentación convincente.

Ya hemos mencionado que Carranque, según dice en el prefacio (p. 7), adjudica a Álvaro el papel de personaje representativo. Antes de examinar con detalle, lo que hace a Álvaro un personaje representativo, conviene recordar los criterios imprescindibles para serlo, y los errores que pueden anular su efectividad, privándole de fuerza y trascendencia social.⁵ Lo esencial es que la problemática,

⁵ Ibid.

presentada de una manera convincente, refleje la existencia de todo un sector de la sociedad. Además, no basta con que el autor nos diga cómo es el personaje, es preciso que lo muestre a través de su conducta. Asimismo, se entiende que la problemática debe manifestarse en sus causas y resultados. El autor tiene que desarrollar la situación vital del personaje. Para conseguir un retrato verídico, es necesario que la problemática y su crítica (implícita o explícita) se compruebe en otros aspectos de la realidad aparente, por ejemplo, en la problemática de los personajes secundarios. Según nuestro parecer, Carranque cumple conscientemente con estos requisitos. En primer lugar, la problemática de Álvaro no se expresa sólo de una manera episódica y esquemática. Al contrario, seguimos a Álvaro en todas sus peripecias, las cuales lo ponen en contacto con varios sectores de la sociedad madrileña y del pueblo de Daimiel. A lo largo de la novela, Álvaro se comporta como un despistado y, a veces, le vence la abulia o, mejor dicho, el hambre. Sin embargo, su desorientación se debe al ambiente y, por lo tanto, su falta de éxito se convierte en una denuncia de las reglas de conformidad que existen. Álvaro nos dice que es la conformidad lo que asegura el éxito:

No quiero ocultar que mi exdirector trató alguna vez de encauzarme para que yo pudiera llegar a ser un gran periodista. Sus consejos venían todos a terminar en que era necesario que comprendiera que no se deben atacar "ciertas cosas", puesto que "todo son intereses creados". (p. 36).

El paro de Álvaro se debe, claro está, a su falta de conformidad. Aunque es un iconoclasta, su actitud no se limita a una cierta ideología, sino que corresponde a la reivindicación de los derechos económicos y políticos de todo ser humano. Además, reconoce la imposibilidad de modificar el existente estado de cosas, mientras no cambien las actitudes de los grupos directores, y mientras exista un grupo de favorecidos. De los trucos de Felipe, que le permiten seguir cobrando como accidentado, Álvaro opina:

Felipe usa de sus "habilidades", porque sabe muy bien que cincuenta años de fidelidad al amo o al patrón vienen a tener como premio unas trescientas sesenta y cinco pesetas anuales. (p. 41).

Planteadas la relación que existe entre el personaje representativo y los otros aspectos de la realidad aparente, podemos analizar con más detalle la crítica social de *Cinematógrafo*.

El tema ubicuo del hambre se expresa de varias formas en la novela. Frecuentemente, se trata de un detalle de la presentación fragmentada. Recordemos que Pablo Gómez se comió sus gallinas una tras otra. Otras veces, semejante detalle puede gravitar sobre el personaje representativo, con el resultado de que éste, impresionado, lo analiza y lo conceptualiza, hasta el punto que, cabe decir, lo poetiza a su modo.

Señalemos primeros dos casos aislados. Doña Luisa, por ejemplo, prepara todos los primeros de mes "un menú a base de 'alimentos caros' ". El significado está claro cuando se menciona que "como doña Luisa solía hacerlo todo con un gran sentido, estos 'alimentos caros' no le costaban mucho dinero" (p. 20). Otro caso es el de Ramón Díaz (personaje que no se vuelve a mencionar), estudiante de la Academia Film y el más mimado por los hermanos Sancho. Una vez que los hermanos Sancho se enteraron de que Ramón estaba empleado como pinche de cocina en una magnífica casa madrileña, éste, todas las tardes antes de clase, dejaba en la cocina de la academia un envoltorio con los restos de la comida. Por medio de esta anécdota Carranque contrasta hábilmente las condiciones económicas entre varios sectores sociales:

Una tarde Ramón Díaz dejó en la cocina algo poco vulgar. Se trataba de unos huevos cuyo cascarón estaba pintado de morado, de azul y de amarillo. Como los hermanos Sancho pidieran una explicación sobre la pintura que adornaba los huevos, Ramón Díaz confesó que siempre que el obispo iba a comer al palacio era costumbre servirle los huevos pintados de varios colores.

Desde aquella tarde los hermanos Sancho no dudaron que los obispos eran unos seres privilegiados. (p. 27).

De todas formas, el tema del hambre tiene más alcance en el personaje de Álvaro. La expresión acertada y lograda del hambre se debe, en particular, a dos procedimientos; ambos, de nuevo, están relacionados con la estructura y técnica de la novela: el personaje representativo y la presentación fragmentada.

En un capítulo intitulado, "Notas de Álvaro Giménez" (pp. 142-52), el asunto general es la entrevista que tiene Álvaro con el director de una revista bien establecida. El autor introduce y termina esta escena clave, con el tema del hambre.

Un día Álvaro entra en la taberna donde suele cenar. Cuando pasa un cuarto de hora sin que le hayan atendido, queda muy claro el mensaje del dueño: A Álvaro no le pueden fiar más, hasta que abone lo atrasado. El que se comunique la intención del dueño sin que se enteren los demás clientes, indica la vergüenza que acom-

pañã a los apuros. Es un toque que se puede apreciar a menudo en *Cinematógrafo*.

Mientras se dirige a casa, piensa en la entrevista citada. Observa: "Cuando el estómago se halla vacío las ideas se afinan y se recortan" (p. 142). En el camino presencia una escena dolorosa: Una madre, rodeada de tres niños y una pequeña, les reparte trozos de pan. Son experiencias como ésta, y el acostarse sin haber comido, lo que estimula la reflexión de Álvaro; expresión trascendente del tema del hambre. Que Álvaro se acuesta sin cenar no es nada nuevo para el lector. Ya en otra parte se relata en el manuscrito de Álvaro:

Aquella noche cada cual marchó a su domicilio. Alguno tuvo que acostarse sin cenar. Esto no es un hecho extraordinario; pero cuando un hombre busca la cama con el estómago vacío, la misma alegría de lo que está al llegar tiene un sabor agrídulce. Entonces este hombre se agita en la cama, cambia de postura varias veces y, en el silencio de su modesta habitación, siente una inmensa generosidad hacia todo lo que le rodea. (pp. 56-57).

De nuevo en la situación de acostarse sin cenar, Álvaro se pone a repasar el periódico. Piensa en cuando era redactor y observa: "Es curioso que cuando el hombre se halla sin dinero y expuesto al hambre, busca el recurso de los recuerdos. Es un alimento deficiente" (p. 144). Álvaro no sólo se alimenta de recuerdos, sino también del sueño: "El sueño es muy necesario. Los médicos aseguran que el dormir alimenta tanto como la comida" (p. 144). En la página de "caricaturas extranjeras", le atrae la atención una en que se ve a un pobre hombre que, al regresar del trabajo a su casa, descubre en una ventana iluminada dos siluetas abrazadas, la de su mujer y la de un hombre. Confuso, sin saber qué hacer, le vienen a la mente todos los pensamientos del día, por ejemplo, la idea de buscar trabajo suplementario porque su mujer necesita muchas cosas. Al final, resignado, dice: "¡Qué le vamos a hacer! Yo entro. ¡No me voy a quedar sin cenar!" (p. 145).

Álvaro se pone a dialogar con el pobre hombre de la caricatura compartiendo el dolor de él. Le cuenta la escena de la mujer reparando medio pan entre sus hijos en la calle, y añade:

Sin embargo, esto tendrá que variar; ¿me oyes bien, pobre marido? Tu dolor y el dolor de los demás no ha de perderse en el vacío. Esta corteza de angustia que rodea el mundo ha de reventar algún día. (p. 145).

Al salir de la entrevista con el director de la revista, Álvaro no ve ninguna posibilidad de cambiar de fortuna ni de ponerse a flote. Se dirige a la Plaza de España para pasar el tiempo sentado en un banco, ya que es demasiado temprano para entrar en un café:

Antes de sentarme compro un panecillo. En la panadería despacha una mujer joven. Siento vergüenza de mi compra y marchó rápidamente a los jardinillos... A pesar de mi hambre, no puedo acabar con el pan. Tiro al suelo lo que me sobra. (p. 150).

Luego, Álvaro observa a un fotógrafo. El retratista al lado de su trípode come de una tartera de aluminio. Ante esta escena, Álvaro empieza a reflexionar y contrastar la diferencia entre un pobre retratista y los "capitanes de industria".

La forma en que se presentan los pensamientos de Álvaro y el efecto del hambre en sí, son un recurso notable. No menos importante es el resultado de establecer un vínculo entre Álvaro como el personaje representativo, y los demás. La compasión de Álvaro se convierte en su sustento. El recuerdo de la madre y sus pequeños, le inspira a escribir el reportaje "Cómo viven los que no pueden vivir".

Igualmente, es importante notar que como Álvaro se muestra misericordioso cuando tiene los medios para ayudar (véase p. 238), también es el recipiente de la bondad de otros. Por ejemplo, al encontrarse en un pueblo sin medios, es amparado por el conserje del casino. O pensemos en la reacción de Felipe cuando se entera de que Álvaro lleva varios días sin comer:

Andaba fuera de la acera, meneando los brazos y diciéndolo todo con un rostro invadido de congoja.

—¡Qué tontería! A veces no comprendo cómo un hombre como tú puede acostarse sin cenar. Esto es lo que no llevo a entender. Me parece imposible que eso pueda ocurrir. ¿Dónde vas a comer? —cambió entonces—. Te parece bien en un café de la Puerta del Sol? (p. 251).

Esta correspondencia de compasión refuerza la conexión entre Álvaro y los demás que constituyen el sector de los explotados, o sea, ayuda a comprobar la tipicidad de Álvaro, lo cual es imprescindible para que la problemática del protagonista realice su alcance social.

La dicotomía de los explotadores y los explotados, desde el punto de vista político, se desarrolla ampliamente en *Cinematógrafo*, de nuevo por medio de la interacción entre el personaje representativo

y el ambiente que le rodea. El recurso a la anécdota sirve para reforzar y comprobar el testimonio del personaje representativo.

El procedimiento se basa en la confrontación entre los que reclaman sus derechos y los varios miembros de las instituciones establecidas. La reacción de éstos ante la reivindicación de las masas, sirve para ejemplificar las causas y los resultados de la división que separa a la España reaccionaria de la progresista. El régimen, cada vez que aparece en la novela, se descubre como una entidad opresiva, caracterizada por la hipocresía y la corrupción de intereses creados. El autor hace hincapié en la discrepancia entre las declaraciones oficiales y las realizaciones efectivas. El sobrino de Felipe que es sindicalista manifiesta:

—Hace diez días —cuenta a Felipe su sobrino— nos reunimos para pedir aumento de jornal. La reunión estaba autorizada, pero los ricos hicieron que nos detuvieran a los que formábamos el comité. La Guardia Civil nos encerró en una habitación, y uno por uno fuimos apaleados. (pp. 81-82).

Los oficiales del gobierno, tanto los burócratas como los que ocupan altos puestos, no se escapan de la crítica de Carranque. El gobierno es un vehículo de intereses creados, donde el bienestar público no entra en consideración alguna.

Joaquín Nuño, periodista, es empleado como redactor de títulos por el señor Poch, el productor de *El estudiante enamorado*. Cuando éste le pregunta durante una entrevista de qué vive, contesta jactándose:

—¡Bah! Vivo de lo que viven en España los hombres inteligentes. Tengo dos empleos en oficinas del Estado. Desde luego, yo no voy a ninguna de esas oficinas nada más que para cobrar. Además, aquí me tiene usted —y mostró un carnet donde estaba su retrato—. Puedo viajar gratis por todas las líneas de ferrocarriles de España. También tengo pase de libre circulación en los tranvías y en el Metro. (p. 78).

El examen de la situación política, o sea, la estructura del poder y la inexistencia de hecho de libertad política, tiene su tratamiento más logrado cuando Álvaro visita el pueblo de Daimiel. De nuevo, el examen procede de la interacción entre el personaje representativo y una situación social concreta. El propio pueblo se convierte en una especie de microcosmo que refleja la realidad social española y la estructura del poder en el plano nacional.

Mientras Álvaro y Juanito, que le ha invitado, van camino de Daimiel, éste le descubre que Daimiel, un pueblo de quince mil

habitantes, no tiene alcantarillado, lo cual se debe a la mala administración del Ayuntamiento. Las protestas del pueblo reciben como única respuesta la explicación de que "el pueblo está más bajo que el río" (p. 163). En Daimiel toda la vida pública gira en torno de los dos casinos, de los ricos y de los obreros, y la marginada Casa del Pueblo perteneciente al partido socialista. Las relaciones entre estos centros sociales indican no sólo las actitudes y valores que existen, sino que explican la impotencia política de las masas. El enfoque del autor, como ya hemos visto, es la discrepancia entre la política oficial y su actuación real. Volvamos a las notas de Álvaro Giménez:

Juanito me ha descubierto que, aunque esto se llama Casino de los obreros, los ricos entran a veces a tomar un café para demostrar que ellos no odian a los trabajadores. Este círculo está bien visto por los curas y por los ricos de Daimiel... En el Casino todo el mundo fraterniza: obreros y Guardia civil. Claro que después llega una huelga y la Guardia civil "se ve obligada a repeler la agresión". (p. 171).

Lo que sí se anatematiza en Daimiel es la frecuentación de la Casa del Pueblo. A pesar de esto, algunos continúan entrando, lo cual no deja de asombrar a los ricos, ya que la Casa del Pueblo carece de todas las amenidades del casino (fichas de dominó, billar y barajas). La única habitación espaciosa de la casa está ocupada por una biblioteca. Álvaro, después de visitar los dos casinos, de acuerdo con su carácter, insiste en que Juanito lo lleve a la Casa del Pueblo. Juanito prefiere esperar hasta el anochecer para que no los vean los tres vigilantes (el hombre más rico de Daimiel, el boticario y el cura), que están sentados a la sombra. Los vínculos entre los miembros del *establishment* se esclarecen por medio de una breve descripción de los tres hombres sentados:

—El que está en el centro —continúa Juanito— es el hombre más rico de Daimiel. Tiene bodegas y muchos pares de mulas. Esa tienda —efectivamente, los tres se hallan sentados al lado de un comercio— es suya. Es dueño de todas las huertas que rodean Daimiel. Tiene trenes enteros para mandar sus vinos a toda España. El otro es boticario. También es rico. Es el que ha dado dinero para regalar una bandera a la Guardia civil. El cura no tiene dinero, pero recibe regalos de todos los ricos del pueblo. (p. 170).

Cuando ya es de noche, Álvaro, acompañado de Juanito, va a la Casa del Pueblo donde ocurre lo inesperado: Denuncia a los señores sentados abajo, como responsables de la falta de alcantarillado. Des-

pués de este incidente, nadie quiere alquilar la camioneta de Juanito. Este boicot del negocio de Juanito, lleva a sus últimas consecuencias la idea, antes expresada, de que el poder económico de unos pocos sostiene toda una serie de intereses creados. La moralidad del poder económico lo aprueba en la Iglesia, y lo apoya el poder militar. En este sentido, la expresión política ni es libre ni democrática.

Quizás, el comentario más pesimista sobre la situación política es el retrato del accionista que se presenta a las elecciones de diputados, y para quien trabaja Álvaro como redactor de discursos. En Madrid, Álvaro lo acompaña a los restaurantes de lujo, al teatro, a los cabaretes, al burdel, mientras el accionista trata de impresionar a sus amigos con su liberalidad. En Segovia, le dan al accionista-candidato un banquete los grandes propietarios y comerciantes. Al levantarse un señor para hablar en favor del accionista, Álvaro se da cuenta de que éste también es asalariado del accionista. Ahora que el candidato está bien perfilado en el ambiente en que se actúa, le vemos presentado en Segovia como el promotor de "una sana política liberal", lo cual representa la visión irónica de Carranque sobre el porvenir de la política en la España de aquella época.

Hemos repasado ya varios aspectos de la dicotomía española presentados en *Cinematógrafo*. Carranque ha reconocido, como más tarde reconocerán otros escritores de la novela social, que las creencias y valores que perpetúan cierta situación económica o política, se reflejan también en el ámbito literario-cultural. Tal fenómeno, claro está, puede manifestarse de varias formas, verbigracia, la manipulación de los gustos del público por las grandes editoriales, revistas, casas, etc. Es el monopolio de las grandes editoriales lo que crea un clima que no permite que la disensión llegue al público. En *Cinematógrafo* la crítica cultural cae sobre el periodismo, o sea, sobre la obligación del periodismo de buscar y diseminar la verdad, y sobre la nueva forma de arte, el cine, el cual prometía grandes posibilidades como vehículo del pensamiento.

La ironía de Carranque se agudiza y resulta más amarga durante la entrevista de Álvaro con el director de una revista. Primero, porque éste se presenta como un enterado de Freud y aficionado de Proust. Luego, al hacer ciertos juicios de carácter artístico e intelectual, se descubre lo falso de su modernidad. Además de su miopía literaria y periodística, se denuncia su completa falta de sensibilidad y humanidad. La actitud del director ante los reportajes de Álvaro también funciona como un recurso irónico para criticar a un público insensible:

Nuestra revista hace una tirada de cien mil ejemplares. Nuestros lectores son sacerdotes, burgueses, militares, porteras y guardias civiles.

¿Qué puede interesar a esta gente el que haya familias que no comen o que no tienen domicilio? (p. 149).

De nuevo, existe la posibilidad de que la revista eduque al público, proveyéndole de la verdad. El director, sin embargo, no está interesado en tal propósito. Cuando califica los reportajes de Álvaro como "literatura", en el peor sentido de la palabra, se lamenta de que Álvaro haya mostrado un "interés desagradable" en sus cuadros realistas. El juicio del director, en consideración de sus lectores, viene a reforzar los consejos del viejo director de Álvaro en el periódico.

El colmo de la denuncia del *establishment* periodístico y del público, es la recomendación del director de que haga reportajes para "ofrecer al lector un fiel reflejo de la vida" (p. 149). Como notable ejemplo que demuestra lo que debe ser el periodismo moderno, menciona: "Hablando con el hombre más gordo de Cuenca", "Cómo se crían las uvas moscatel", y "Un limpiabotas que hace comedias".⁶

Álvaro Giménez, una clara extensión del autor, es típico de los escritores comprometidos que surgieron en los años treinta. Estos escritores demuestran una nueva sensibilidad hacia la condición humana, la cual se traslada a su concepto de la tradición y del arte.

Durante el rodaje de *El estudiante enamorado* en El Escorial, Álvaro escribe una carta a Felipe en que describe su visita al Monasterio con un grupo de turistas. Cuando uno de los turistas le pregunta cómo piensan los españoles ante una obra como el Monasterio, contesta:

...que aquel célebre edificio era una cosa antipática y fría, que el mobiliario de Felipe II producía asco y que el mismo emperador debía de tener una mentalidad limitada, mentalidad muy corriente entre frailes y curas españoles. (p. 91).

Ante el extranjero boquiabierto, continúa:

Le aseguro a usted que este monasterio no es más que el sueño de un viejo podrido. Mucho más interesante sería conocer la vida de aquellos trabajadores que levantaron este monumento. (p. 91).

En otra parte del manuscrito de Álvaro (pp. 117-118), hay una reseña de *El estudiante enamorado*. Para él es una película de

⁶ "Estos títulos de reportajes existen en los números de *Estampa*, Madrid, 1933 y 1934". Fortea, p. 201.

"inofensivo entretenimiento" en que "hay pocos conflictos" porque "la sociedad española que gobierna Alfonso XIII siente un gran horror a la polémica". La manipulación del gusto del público por el *establishment* literario-artístico, constituye un obstáculo para Álvaro y sus esfuerzos. El director de una revista le devuelve un artículo con el consejo: "Haga usted cosas más alegres. No olvide que la gente quiere divertirse" (p. 8). Álvaro observa que la pobreza de la chica en *El estudiante enamorado* es "una miseria sin escándalo", pues el público de buen gusto "no estima en nada ese realismo tan puesto en moda por los desvergonzados escritores rusos".⁷

En ninguna parte de *Cinematógrafo* se puede notar la más mínima estimación por los productores de cine, basada obviamente en las experiencias de primera mano que Carranque tuvo con las producciones cinematográficas. Esta industria que promete tan gran porvenir, está dirigida por unos estafadores que engañan a los actores con los contratos, y, al público con sus películas. Toda producción se reduce a un puro negocio, o sea, los criterios artísticos no tienen nada que ver con la película. El elemento de intriga que se desarrolla en la novela, se basa propiamente en la producción de las dos películas (*Alma gallega* y *Un amor en Galicia*), que piensan rodar los dos estudios rivales.

El sistema de producción, que está completamente desprovisto de criterios artísticos, se considera en *cinematógrafo* como el orden del día, es decir, no se limita sólo a un estudio. El *modus operandi* de Films Rocamora no sería atípico:

En primer lugar, el señor Rocamora buscaba un argumento de público. En este argumento tenía que haber un torero. Si en la película anterior circulaba este personaje, entonces se incluía en el nuevo *film* a un bandido andaluz. Si el torero y el bandido andaluz ya habían sido utilizados, el señor Rocamora se decidía por un argumento donde nuevamente actuara un torero. (p. 46).

Una vez escogido el argumento, el señor Rocamora rodaba la película a base de las "pruebas" que hacían los actores aspirantes. La ironía del caso es que más tarde, declara que sus rivales, los hermanos Sancho, "no son más que unos hábiles embaucadores de los jóvenes que asisten a hacer tonterías a su academia" (p. 74).

La condenación de los Rocamora, se manifiesta en las propias palabras de éstos, lo cual aumenta la ironía del autor: "Mi última

⁷ "Carranque se interesa por toda la literatura rusa, Dostoievsky, Tolstoi, Gogol y por otro ruso muy conocido por aquel entonces". Fortea, p. 49.

película, *La tragedia del torero*, ha dado solamente en la región de Cataluña, más de lo que ha costado. . . Claro que todo se debe a que yo cuidó mucho de elegir los argumentos" (p. 74).

En conclusión, es patente que el realismo crítico de Carranque versa sobre el tema de las dos Españas. La división en la sociedad ofrece varios enfoques: el hambre, la política, la vida cultural. El amplio reflejo de la sociedad se concreta en la vida del personaje representativo mientras actúa en la realidad que le rodea. Una parte integral de esta realidad circundante son los personajes anónimos y situaciones aisladas que constituyen la presentación fragmentada. El propósito de la realidad circundante es doble: por una parte, es el estímulo, las posibilidades vitales, que influye en el personaje representativo. Pensemos en todos los incidentes que llevan a Álvaro al suicidio: el hambre, la estancia en Daimiel, sus experiencias periodísticas, etc. Por otra parte, los incidentes que no tienen una relación directa con el personaje representativo, a menudo, sirven para verificar las posibilidades vitales del personaje representativo y los juicios que hace sobre ellas. El resultado es la colectivización de la problemática.

EL HOMBRE ARGENTINO A TRAVES DE LAS ARTES PLASTICAS

Por *Romualdo BRUGHETTI*

EL arte argentino necesitó más de un siglo y medio para ir al encuentro de una libertad de expresión semejante a la que el país creyó alcanzar legítimamente en 1810 y en 1816. Y aunque parezca paradójico, hemos andado y desandado en el tiempo en busca de los orígenes, y hoy nos ubicamos dramáticamente ante el porvenir.

El arte —aceptada una tesis de Herbert Read— ha nacido de la imagen vital que se adelanta a la forma, que es una creación razonada, hasta culminar en la idea. Cuando el arte llega a la idea, puede ocurrir que ella conduzca, pongamos por caso, al milagro clásico griego, a la catedral gótica, y a la eclosión renacentista, o que, habiendo sustituido los valores plásticos por los ilustrativos, entre en una previsible decadencia. En una etapa histórica en que la Argentina asumió el papel de nación que busca su libertad e independencia como una necesidad irreprimible de todo su ser profundo, el arte atravesaba en Occidente una declinación poco propicia a las creaciones que prefiguran o conforman las épocas mayores de la cultura. Lejos estaban Grecia, Roma, la unidad católica medieval y el Renacimiento; el arte luminoso del Mediterráneo languidecía entre sus antiguas formas cuando no entre ruinas. Se buscaban otros caminos, pero el neoclasicismo, el romanticismo, el naturalismo y el realismo del siglo XIX no hicieron, salvo excepciones, sino reproducir, evocar, exagerar o subalternizar hasta el cansancio formas del pasado; y los impresionistas, un núcleo de renovadores, estaban solos, condenados por los pontífices del academismo. En nuestro país, en vez de surgir con la energía de un pueblo joven que indaga nuevas formas para dar testimonio del nacimiento de la libertad, de las gestas de la independencia y de la organización nacional, del triunfo sobre el desierto y la distancia, o sencillamente de la incorporación de espacios inmensos a una civilización naciente, con un lenguaje a la altura de tales acontecimientos, comenzamos como un pueblo viejo que imita formas de una realidad que ya no corresponden a nuestra realidad, que aún la habíamos condenado, o, si

correspondían, en parte, por nuestra formación europea, no acogían el sueño de la patria nueva a través de sus constructores más lúcidos. No obstante, en ese proceso, con una dignidad y nobleza ejemplares se expresaron representativos artistas argentinos; y esto es lo remarkable. En el curso de más de un siglo y medio, excelentes pintores, escultores y grabadores concibieron obras valiosas que perduran. Pero al recordar el itinerario cumplido, quien lo haya recorrido cuidadosamente habrá de seguro comprendido que ahora estamos en el principio, pues la imagen emocional, sensible, intuitiva, vital o intensamente dramática, en la búsqueda del espacio-tiempo actual, y formas de un realismo que creíamos superado, predominan en las más recientes generaciones, y desde ellas y por ellas, se aspira a un arte otro, si somos aptos para plasmarlo. Esta situación se torna por momentos de una angustia desesperante, pero toda obra de arte que merezca ese nombre está signada por esa lucha con el contorno mundo y nosotros mismos.

Los artistas argentinos y los extranjeros que nos visitaron o que aquí arraigaron en la centuria décimo nona, sintieron el hechizo de una tierra semibárbara y de una vida primitiva, mas al proyectarse en el papel o en la tela no lo hicieron con la violencia que aquella áspera o elemental realidad lo exigía, sino, por conducto de constantes convencionales al uso en las academias europeas al tratar del paisaje y la figura. Los pintores llegados a nuestras playas desde Europa trajeron su modo de ver y de hacer en el arte. Pintaron el paisaje y el hombre nativo, y tuvieron discípulos argentinos. Se sintieron tentados de llevar a la tela y al papel personajes y vistas de Buenos Aires y del interior del país, desde el Río de la Plata hasta la Cordillera y el Norte. Fueron especialmente retratistas: en su galería de retratados emergen hombres insignes de la época y el pueblo llano, del gaucho, con su indumentaria, su caballo y su rancho, al habitante urbano en sus labores cotidianas. De entre esos retratados sobresalen próceres civiles, militares y eclesiásticos, de austera presencia, y en variadas escenas el hombre del país, con la fisonomía que lo define. El primer pintor argentino, cronológicamente representativo en el periodo republicano, Carlos Morel, y el ingeniero Carlos Enrique Pellegrini, llegado de Francia en 1828, retratan señoras y caballeros que tienen un atrayente aire de época, y lo hacen con una fineza de expresión que no dudo en calificar de argentina. También supo Morel ver al hombre argentino en las luchas fratricidas de su tiempo, con un acento romántico por el impromptu de la pincelada y el temperamento propio del pintor —característica de su generación—, y Pellegrini se introdujo en los salones porteños y admiró a la par las danzas criollas en pleno campo. La fineza de expresión aliada a un rigor dibujístico en la justeza del

volumen y el color, en grado eminente se manifiesta desde 1850 hasta su muerte en 1870 en Prilidiano Pueyrredón. Este artista retrató a una sociedad de buenos modales y natural empaque de su tiempo, y no menos llevó a sus telas aspectos de la campaña. Con el rigor y la medida de su oficio, Pueyrredón acoge formas de tradición neoclásica a las que confiere a veces un carácter naturalista, con un toque romántico. Su sensibilidad y su oficio conforman una visión severa y serena que se manifiesta en sus retratados, hombres pertenecientes a la burguesía porteña, de sobria, austera presencia. Pueyrredón define tipos, escenas y ambientes que fijan su dimensión humana y estética. Notable retratista, Pueyrredón desanda el tiempo, quiere ir a su encuentro e introducirlo en sus lienzos, pero el espacio natural que domina en sus composiciones —campo, cielo, río— es un modo de salir en búsqueda de la libertad del hombre que prefiguran los amplios espacios de nuestra América. No otra cosa hará años después Cándido López, nuestro primer naïf, al pintar escenas de la guerra de la Triple Alianza con el Paraguay, donde cuentan menos los hombres que el paisaje, pero donde el hombre impone su dominio.

Sancionada la Constitución de 1853 y consolidada la Organización nacional con los gobiernos de Mitre, Sarmiento, Avellaneda y Roca, la pintura y la escultura en la Argentina cuentan con un núcleo de artistas que viajan a Europa para perfeccionar sus estudios a través de la enseñanza de maestros europeos y de las grandes obras del pasado cultural de Occidente. La generación del Ochenta concretó su visión de nuestra tierra en un hombre que siente la naturaleza y trata de dominarla. Las pinturas referidas al campo que incluye el cuadro "La vuelta del Malón", de Della Valle, la escena de la Cautiva de Correa Morales, el Retrato de señora de Sívori, aducen elementos de dominio en la expresión figurativa. A mi modo de ver una verdadera afirmación de los ideales del hombre argentino hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, se manifiesta en ideas y figuras que fundamentan constantes del ser nacional. Así el sentimiento de simpatía por el gaucho y el hombre de campo en Della Valle, por los pobres de Giudice, por un espíritu de protesta y rebeldía ante la injusticia o la miseria en "Sin pan y sin trabajo" de De la Cárcova y en "Eterna Comedia" de Brugghetti. Aspera y dolorosa lucha y esperanza en la tierra nueva se evidencia plenamente en el grupo escultórico "Canto al trabajo" de Rogelio Yrurtia. Como es notorio, nuestros naturalistas y realistas saben dar vida a su mensaje humano. No en vano nuestro país ha nacido con un impulso de pueblo libre que no tolera miserias, ni privilegios. Nuestros pintores y escultores, consciente o inconscientemente, asumen esa actitud propia del hombre arraigado en su tierra, con un sentido nacional y

universal, esencia del espíritu argentino. Los ideales de la patria y por consiguiente de nuestro hombre, se afirman en la escultura de Yrurtia, de Fioravanti, de Bigatti, entre otros, en monumentos dedicados a figuras representativas de la nacionalidad. En la obra de dichos escultores se glorifica el heroísmo, la entereza moral, la dignidad humana, la noble energía para consolidar la República. Una actitud más íntima se observa en la densa plasticidad de Sibellino, al concebir su temática del Amor y la Maternidad, sentimiento presente también, aunque diversamente, en las tiernas criaturas noruegas de José Alonso. El grupo escultórico "Creced y multiplicaos" de Zonza Briano, hacia 1910, representa una actitud y un desafío operante en la nueva tierra prometida a modo de mandato bíblico. Décadas más tarde, Lucio Fontana concibió "El hombre del Delta" y "Mujer de la Pampa"; Vitullo plasma los mitos inextinguibles de la Madre Tierra y el Río de la Plata, la Pampa y Martín Fierro, el General San Martín y José Hernández; Curatella Manes exalta personajes criollos: "El guitarrista" y "El acordeonista"; Alicia Penalba otorga formas a sus Potencias de Amor. Lo singular es que estos artistas que prestigiaron su nombre en Europa, vivieron muchos años fuera del país y nunca dejaron de sentir y amar a la tierra de su nacimiento. El ejemplo de Vitullo es realmente conmovedor por cuanto su obra crece de su nostalgia hacia la patria lejana a la que no volvería. Como es sabido, se trate del documento iconográfico en el siglo XIX, o de las manifestaciones posteriores que concretan ideales y emociones, sentimientos y aspiraciones humanas, se corporizan formas en las que el hombre argentino es el principal protagonista.

Cuando en mil novecientos diez la Argentina se apresta a celebrar su primer centenario, el impresionismo y el pos-impresionismo, con sus rasgos estéticos de avanzada en la captación de la luz y el color, han operado ya en nuestro medio, y se adelantan, a partir de 1921, formas constructivas en el despliegue de los ismos que se sucederán renovadoramente hasta la década del Cincuenta. De entre los artistas de la generación impresionista —Brughetti, Malharro, Fader, Silva, Navazio, Thibon, Quirós— a mi juicio se señala el óleo "Lavanderas" de Brughetti, pintado en 1900, que nos ofrece no un hecho meramente figurativo o anecdótico sino una singularísima imagen plástico-pictórica. La búsqueda documental y costumbrista y pintoresca que aparece en las litografías de Morel al tratar temas populares y en Bacle con las damas que lucían los peinetones de Masculino, y aun en óleos, en diversos grados de Goulu, Gras, Fiorini, Manvoisin, hábiles retratistas, Rugendas, Pallière y otros, se ha tornado aquí un hecho plástico esencial. Después de 1921, los valores de la plástica —razón de ser del arte— van a engendrar

imágenes y formas que otorgarán categoría a nuestra pintura. Sirvan en este sentido los nombres de Victorica, Spilimbergo, Pettoruti, Guttero, Daneri, Badi, Basaldúa y tantos otros de la misma generación. La ternura que evidencia Victorica en el retrato de su madre, la certeza plástica de Pettoruti en el retrato de la hermana y una amiga, las densas figuras de mujeres del suburbio o "Madre e hijo" de Spilimbergo, junto a sus composiciones murales de la Galería Pacífico, son cálidas expresiones de humanidad, de energía y vigor, condiciones del hombre argentino que vive en el artista. El drama y la tragedia —evidente en la obra de Spilimbergo— nos prueba que toda estética no desdeña una ética operante. Así esa condición de nuestro hombre artista aparecerá con una grave presencia sufrida y esperanzada en los óleos de niños y niñas del santiaguense Ramón Gómez Cornet, en cuya obra surge una verdadera aristocracia de lo popular. Las raras virtudes de los argentinos de tierra adentro realzan su labor; esas virtudes se llaman: dignidad, sobriedad, distinción, calidad. Por todo lo cual, la comunidad nacional puede verse en buena medida representada en obras de Gómez Cornet, en Spilimbergo, Policastro, Centurión y Berni.

En Quirós, Bermúdez, Gramajo Gutiérrez, el hombre argentino, sea del Litoral o del Norte, aparece cargado de significaciones pintorescas o folklóricas, como en Quinquela Martín están presentes en sus fuertes y definitivos brochazos los trabajadores del puerto y de los talleres metalúrgicos, en tanto que en Berni y en Policastro, se muestran otras realidades más deprimentes, el primero por su dramaticidad (recuérdese el Juanito Laguna y otros personajes de su pintura y grabados) y el segundo con sus hombres y mujeres descarnados, rostros de angustia y desolación ante lo incierto de la vida de cada día, en su miseria y dolor, tanto más lamentable en una tierra rica, para ellos negada.

Distinta es la actitud de Emilio Centurión en su "Venus Criolla", una humilde criatura que conserva la sensible fisonomía de la sal de la tierra en la que ha nacido. Por cierto el artista argentino se distingue también por la imaginación y la fantasía: en las figuras líricas de Soldi, en los complejos signos esotéricos de Xul Solar. El artista argentino admite todas las temáticas, como admite todas las tendencias, las asimila y reelabora, y esa fusión de ideas y conceptos, imágenes y formas, define nuestra universalidad. Esa universalidad permite que se acojan las más variadas técnicas derivadas de corrientes disímiles, se trate de una estructurada composición con figuras sentadas plácidamente en cómodas mecedoras a la orilla de los canales del Tigre, en Horacio Butler, o se trate del apasionado indagar cromático por la pura escritura plástica de Del Prete. No dudemos: el sentimiento estético es una característica del hom-

bre argentino, provenga él del pueblo llano o de un espíritu cultivado, sea en los artistas anónimos, excelentes tejedores y ceramistas en las infinitas formas de la imaginería popular, o en artistas que afinaron sus gustos artísticos. Por esos modos de sentir y ser del hombre argentino, hemos salido al encuentro de los caminos de la realidad y de la imaginación, oponiéndose el artista a lo meramente aparential, para penetrar en lo hondo de otra realidad: la del espíritu. Por esos conductos válidos, la pintura argentina se diferencia en América, y nos diferenciamos por razones de sensibilidad, de fineza, de rigor expresivo a la par que constructivo; por una cuidada factura, una belleza formal depurada, una dramática densidad humana. Una realidad transfigurada en términos plásticos: un dominar la naturaleza, un conquistar el desierto, como lo quería Alberdi para el país, por la pasión y la lucidez de sus artistas. Esas virtudes del hombre y del artista argentino están presentes por igual en la generación de 1940: Castagnino, Gambartes, Batlle Planas, Gertrudis Chale. En Castagnino el hombre aparece en tareas rurales y en la maternidad, en su desamparo en Chale, en un orbe de fantasía surreal en Batlle Planas, en la triste vida del suburbio y del campo santafesinos en Gambartes, o de la costa del Paraná en Supisiche. Los nuevos tiempos no toleran el decorativismo superficial, ni la mera intención temática en la indagación a fondo que atañe a nuestro hombre. Piénsese en Raquel Forner, en sus pinturas de las décadas del treinta y el cuarenta, con sus trágicos óleos nacidos de su amor por la paz —otra característica del hombre argentino— a través de una historia consolidada en un vivir que estimuló el crecimiento y la prodigalidad de una tierra fecunda por el trabajo entre 1880 y 1930 aproximadamente. Forner condena en sus pinturas los horrores de la guerra, o se lanza tras de sus astroseres que tienen no poco de monstruoso. Y muestran escenas de barbarie, condenándolas implícitamente. Macció, Noé (su época rosista), Deira, en su punzante neofiguración. Pero aquí penetramos en un terreno en que la imagen del hombre argentino es acosada por un clima de tinieblas, inmerso en el caos de los duros tiempos que nos toca vivir.

Dije al principio que habíamos necesitado ciento cincuenta años para alcanzar en el arte una necesaria libertad de expresión. Esa libertad total llega al país con el informalismo hacia fines de la década del Cincuenta, después de la Segunda Guerra Mundial. Allí la sola materia caótica importa, una materia que ya no esplende por el brillo del color o la dignidad de la forma, sino en una masa amorfa. Esa actitud de libertad incontrolada viene a destruir una concepción arraigadamente argentina, que asciende de la figuración a la abstracción en la década del Cuarenta, sin perder el hombre ni el artista los rasgos que definen a una Escuela Pictórica Nacional a

través de signos fundamentales ya aludidos, si no ostensibles sí visibles para el ojo afinado. Ciertas actitudes del último cuarto de siglo, y en esto no debemos olvidar la gran catástrofe que significó el nazismo y la acción bélica posterior, son hechos explicables por la psicología colectiva y la sociología, pero ellos han conducido a una deshumanización del hombre y del arte, de graves consecuencias para la vida y la cultura. Se ha dicho, y es verdad, que pertenecemos al mundo occidental y cristiano; y justamente es necesario revitalizar ese mundo y encontrar, en nuestra tierra, las líneas directrices que conduzcan a nuestro hombre a sentir el arte por el cual debemos rescatar la belleza, que en definitiva es lo que pedía en Europa y para el mundo occidental el arquitecto Walter Gropius al afirmar que: "El mito de la belleza debe reconquistar a los hombres". Harto sabemos que esa aspiración a la belleza, que en lo social se traduce en armonía de poderes, está en la raíz de nuestro nacimiento como país en la conjugación de la libertad y la dignidad humana por la justicia. El hombre argentino siente que es necesario que esa realidad opere en función de realidad de conciencia apta para engendrar una concepción de la vida y del mundo a la altura de los tiempos. El gran desafío del arte para la Argentina y la América Latina es hacer que la expresión de la naturaleza y la expresión de la belleza encuentren su justa unidad en la obra del hombre americano. Ha dicho bien José María Moreno Galván: "La irracionalidad que sobrevive después de la clausura de los campos de exterminio nazi ignora hasta qué punto hay un parentesco subterráneo entre cada uno de sus gestos y aquella ideología". Y agrega el crítico: "Cuando las multitudes de nuestros jóvenes enagenados —o "iracundos", si así se prefiere— se entregan al grito histérico y elemental de la naturaleza más arcaica, ese grito tiene su eco en las más lejanas junglas de los más cercanos pueblos perdidos aún en su propia historia". La naturaleza a la que aludí, antes de la cita del crítico español, no es por cierto la arcaica sino la que se manifiesta a través de una imagen acentuadamente expresionista en países de América de raíces autóctonas (México, Perú, Ecuador...) que estuvieron ligados a mitos y ritos precolombinos y aun Brasil, por su formación étnica negra, fieles a una espiritualización religiosa de las energías naturales, en tanto que la belleza en los países americanos de origen latino surge de una rigurosa estructura y de una idealidad de la forma que es propia de la expresión plástica rioplatense.

Un pintor argentino escribió con acierto: "Si hoy el artista y no el arte se encuentra en decadencia es precisamente porque no encontró aún la razón de ser de su existencia". Esa razón de ser de su existencia la encontraron artistas de las generaciones anteriores a 1950, y estoy seguro que la encontrarán las generaciones actuales

en su madurez y los nuevos artistas que día a día son una promesa para el arte. Por cierto, tanto el camino de la imagen como el de la forma son legítimos siempre que se atengan al rigor que a toda disciplina artística corresponde. Pero debemos ir en busca de la sustancia, una sustancia que enriquezca nuestra totalidad humana y metafísica, para ascender a una verdad que prefigure una comunidad de ideales. La dispersión de las formas y de las ideas han conducido a un terreno cenagoso del que debemos apartarnos. El arte ha perdido sus virtudes de comunicación y debemos recuperarlas, revitalizarlas y crear nuevas formas que nos ubiquen como país creador en América. No hay escapatoria posible para el artista argentino y para el arte, sino el buscar una integración de los valores que hacen al arte y a la conducta humana. Entre los escultores, un Badii y un Kosice, opuestamente, han concebido, uno un hombre a través de las diversas etapas de la formación del país, y el otro una posición de avanzada por conducto de la hidroescultura, sostenedora de una belleza que no olvida la ciencia y la tecnología actual y usa los materiales que ésta le brinda. También los geométricos, los representantes del arte abstracto, especialmente del arte constructivo, han concebido una belleza por conducto de una visión a tono con nuestra época. Ary Brizzi dijo bien: "Los expresionistas de ahora mantienen la temática, porque sostienen que hay que denunciar la injusticia del hombre por el hombre; en cambio los constructivistas se sitúan estrictamente en el hecho plástico, ya que no especulan con los sucesos que destruyen al hombre y participan en el cambio que se está produciendo a partir de la era industrial. La nuestra es una visión optimista y de fe en la actividad constructiva del hombre". Libero Badii se inclina a las "Voces del pasado", acata los símbolos del Ave Fénix, del Centauro, de la Quimera, y se adentra en una temática nacional ensamblando Independencia y Civilización y Barbarie, un personaje casi mítico, Martín Fierro y la canción porteña, el Tango. Martín Fierro también está presente en Pujía y en Pagés. El personaje pervive a lo largo de un siglo por sus luchas contra el infortunio y ciertos sistemas opresores, antípoda del Viejo Vizcacha; y a propósito, ¿qué pensar de uno de sus "consejos" aquéllo de "hacete amigo del Juez. . ."? Esa terrible rémora es una mancha operante sobre el hombre argentino y no ha dejado de expandirse. Me dijo Jorge Luis Borges en 1940 contestando a una encuesta que integra mi libro "Descontento Creador. Afirmación de una conciencia argentina" (1943): "Ahí está Ricardo Güiraldes que fue enteramente invisible hasta que simuló que el oficio de troperos era de índole heroica. (También Lugones tuvo que fingir que el proceso histórico del país estaba compendiado en las reclamaciones y quejas del cuchillero de almacén, Martín Fierro)". Martín Fierro es hom-

bre de la llanura, o pampa, de escaso o nulo parentesco con el habitante autóctono de tierra adentro, de Córdoba arriba, de raíces indígenas. Su actualidad lleva a este interrogante: ¿Ha fracasado "la Patria subterránea, la Patria latente, la Patria invencible", soñada por Alberdi? Alberdi en su obra dijo que había que "alcanzar el tiempo en su carrera". Lo urgente es alcanzar el hombre en esta carrera, en la que parece no saber a dónde va.

Volvamos al arte. Pienso que un nuevo ciclo comienza para nuestro país y para su arte. Ahora sabemos que una pintura no es sólo pintura y que la escultura no es sólo un objeto plástico. Las grandes obras se levantan mil codos sobre esas meras definiciones limitativas. Un hombre público de nuestro país dijo que "América no ha sido aún la casa de la historia universal". Del arte podríamos afirmar lo mismo. Si hemos perdido el sentido del hombre, con mayúscula, debemos reconstruirlo para una nueva vida del hombre liberado de arcaicos fetiches y fantasmas. Pero claro, todo gran arte, como ha ocurrido en las épocas culminantes de la historia, se ha fundado sobre una determinada concepción del mundo —sea mágica, religiosa, humanista, barroca, etc.— y una nueva concepción del mundo nos lleva a desear una democracia cuya libertad político-social haga posible la vida del hombre, de los hombres con minúscula, en sus aspiraciones legítimas. Consolidada esa realidad, el hombre argentino renacerá en el artista con una visión más alta de la especie, como continuidad y no ruptura con el mundo del cual provenimos culturalmente. En no pocos pintores de años recientes hemos visto a un hombre disminuido, fracasado, monstruoso, tan lejos del que soñaron Moreno, Belgrano (quien en 1799 concibió la primera escuela de dibujo), Rivadavia, San Martín, Sarmiento, Mitre. . .; que carece de la pasión que alentaba Mallea en su Historia y nos hemos quedado con la Radiografía, agudamente lograda por Martínez Estrada. La radiografía, como en el caso de un enfermo para el médico, y el país lo está, es indispensable, pero también es imprescindible la pasión creadora que impulsa a ordenar, estructurar, sentir el hombre en la vida y el arte. Como he escrito en mi "Geografía Plástica Argentina" en 1958 y lo repito, los argentinos nos encontramos en arte en una pretérita hora europea: aquella en que las formas bizantinas resultaban ya impotentes para contener el universo humano contradictorio y complejo que culminaría siglos después en el Renacimiento italiano. Nuestro planteo toma cuerpo y define nuestra aptitud. En la Argentina hemos tratado de asimilar el lenguaje culto y andamos en busca de líneas puras de conquistas interiores que *fundan* historia. En ese plano, la lección antigua y moderna ha de sostener un arte de fundamento universal por sus valores, más de ordenamiento en la más alta idealidad que alentamos

o somos capaces de alentar por conducto de nuestros artistas. Aclaro y reafirmo: Rehusó todo apocado nacionalismo; hablo de arte nacional y arte universal simultáneamente. Diversificarse y señalarse en el continente es tarea de las actuales generaciones: su angustia y su esperanza. Que esas condiciones imperen en el espíritu ordenante y razonante, sin tecniquerías —según dijera Unamuno de la prosa de Sarmiento—, o sea sin convenciones adjetivas.

Los muralistas mexicanos del siglo xx indagaron la realidad del hombre de su país por el carril de la historia, y un Orozco se atuvo al símbolo prometeico en su admirable cúpula de Hospicio Cabañas de Guadalajara. Nuestros más representativos pintores no se atuvieron a acontecimientos públicos; se sintieron atraídos por una pasión de alma engendradora de sentimientos. De ahí que no fuera la épica apropiada a esa pintura, ni el extremo realismo en sus módulos externos, sino la lírica, la expresión sutilmente poética quebrada —esto sí— por un hondo dramatismo. Se ha sostenido que nuestra pintura lo será en el grado que "los ríos, la luna o las flores... sean miradas por nosotros con cierta forma particular o en un modo de sentir imprevisible que sólo el tiempo irá revelando". Y aquí apunta, implacablemente, la pregunta acerca del hombre argentino y la esencia nacional. Si el mirar fino, inteligente y sensible al que me he referido como esencia del ser nacional en el arte, se atiene a un sí mismo huraño, individualista, y si la disciplina técnica y expresiva —que no excluye las experiencias de las vanguardias artísticas— no se trasvasa a la existencia colectiva en la alianza de realidad y espíritu, no se podrá pasar de una anti-estética suicida a la estética de la forma y menos a la estética de la esencia, para alcanzar la forma-sustancia de lo que somos o habremos de ser en la edificación de un país nuevo en éste tan zarandeado Nuevo Mundo. Ha sido dicho que el hombre europeo vive en estado de confusión. Pero, ¿acaso no es confuso el modo en que se vive en el mundo entero? Rebeliones, subversiones, revoluciones, dictaduras, tiranías, cuanto menos cambios de rumbos, rupturas de las normas consagradas. Todo hace pensar que vivimos una gran confusión. El mundo ha perdido su estabilidad, la tierra tiembla bajo nuestros pies. ¿Razones? Los sistemas político-económicos tan vociferados han sido ineficaces para consolidar un Estado armónico y han incidido en la moral de los pueblos. Es necesario construir una democracia donde los ideales de los hombres no se vean burlados. Cuando esto ocurra, el artista encontrará un suelo firme para ofrecernos su limpia imagen del hombre reducido hoy a un grito de angustia, a una caricatura o a una piltrafa humana.

La obra de arte ha de considerarse —ha escrito Pierre Francastel— primero "como un hecho técnico, luego como un fundamento

de la psicología colectiva e individual, por fin como un testimonio sociológico". Hemos logrado dominar el hecho técnico, hemos dado fundamento a una psicología colectiva e individual; debemos lograr que la obra sea un real testimonio sociológico, es decir, compartida por todos en una toma de conciencia de las realidades que nos atañen. Imperativo ineludible es todavía la consigna: Educar al Soberano. Toda expresión valedera es la expresión de un tiempo histórico: en ella incide precisamente razones de orden psicológico y sociológico y un cierto estado de espíritu colectivo que le otorgue rasgos definitorios. Si el artista vive como el hombre común una gravísima confusión que enturbia las aguas de la estética y la ética y ha descendido hasta los más bajos niveles destruyendo la vida misma en sus entrañables fuentes, urge crear imágenes y formas que no conocieron los antiguos ni siquiera las inmediatas generaciones, alentando valores de la realidad y la imaginación, esa poesía de lo entrañable en un acontecer renovador que se significa a sí mismo en la obra. Anotó Carlo Giulio Argan: "Todas las poéticas de la escultura moderna son poéticas de la supervivencia del objeto, así como las poéticas de la antigua lo eran de la supervivencia del sujeto". De acuerdo. Pero no debemos olvidar que en los periodos culminantes de la historia del arte el sujeto se funde en el objeto, o mejor, la imagen se alía a la forma. La unión del sujeto y el objeto, vale decir, de la imagen y de la forma, darán nueva existencia a la escultura tanto como a la pintura y las demás artes del espacio. Por ellas ciencia y técnica vigiladas por la estética o absorbidas por ésta en el artista, acogerán una poética plástica de cuño universal, hecho ineludible de la conciencia humana; claro, esa unidad surgirá de la diversidad, sin echar en saco roto nuestra propia idiosincracia regional y americana.

La esencia del hombre argentino a través de las artes plásticas, yo diría que es la expresión de un raro equilibrio manifiesto en el curso de un siglo y medio de nuestra historia, y si por momentos se acogió en años recientes a ciertos nihilismos destructores (sociológicamente explicables) en el uso de una falsa libertad que conduce al desaliento y a la confusión, sabemos, por otra parte, que quienes han sabido apartarse de la frustración intentan una salida de la maraña del desconcierto, aspirando a cambios en la visión y la estructura como se observan en ciertos artistas abstractos en la necesidad de intensificar una inmediata relación con la arquitectura y los aportes de la ciencia y la tecnología. Existe por el costado de las corrientes abstractas, constructivistas y geométricas, un anhelo de reordenar el mundo, pero, lo reitero, esas formas no deberán perder la sustancia de nuestra realidad existencial. La creación plástica debe ser "un desafiante acto de crítica" anotó Stephen Spender a propó.

sito del pintor inglés Francis Bacon. Muchos artistas piensan a semejanza de Bacon que "ahora el hombre se dá cuenta de que es un accidente, un ser completamente fútil que, sin ninguna razón, debe participar en el juego". Yo rechazo eso de que el hombre es un accidente, y rechazo esa futilidad. En este rechazo se asienta nuestro desafío a una acción europea decadente hasta romper las nefastas leyes del juego a que es llevado el artista por una sociedad que sólo lo tolera si satisface su hedonismo. Pero ocurre que sociedad y artista están inmersos por igual en el marasmo de la historia llegándose al límite de ese hedonismo, al punto que José Camón Aznar ha escrito: "Nos encontramos ante un hedonismo que alcanza a las últimas partículas de la vida. Y constatando esto es muy difícil descubrir una gran pasión creadora que conmueva al mundo como ha ocurrido en otras épocas". Esa gran pasión creadora retornará, a mi juicio, por el camino de una síntesis sustancial¹ de las distintas tendencias que operaron en el siglo XX desintegrando la pintura y la escultura hasta reducirlas a los límites extremos de un anti-arte, irreconocibles si pensamos en la plástica de las grandes culturas clásicas, un todo integrado por una voluntad de captación del mundo desde la brizna de hierba al hombre, a Dios. Agotadas en sí mismas las tendencias, esta síntesis nos sacará de la zozobra y la incertidumbre que corroe a todo hombre artista ante el futuro. Porque en verdad, y a esto quería llegar, entre el dilema de "cambiar la sociedad" o "cambiar la vida", creo que lo uno se complementa en lo otro en la vuelta de tuerca que exige nuestro tiempo en cuya base la poesía es fundamento y raíz de todo artista y de toda vida digna de ser vivida. El cambio será posible en tanto sepamos hacer de la vida una depurada expresión artística en todos los niveles, o sea la vida como espejo del arte. De lo contrario, el arte quedará marginado por la ciencia y la tecnología y, lo que es más grave, por la alienación del hombre masa que tiende a un dominio total por razones de mera existencia, impelido por situaciones inmediatas e inaplazables. Cuando digo arte y pienso en el problema del hombre argentino en la plástica, desde mi parcela lo siento como un hecho de destino, de idéntica manera que Ortega y Gasset

¹ Esa síntesis plástica, para la pintura, la concretaría así: color fauve, estructura cubista, carga existencial expresionista, dinámica futurista, estatismo metafísico, expectación mágica surrealista, depurada calidad abstracta y, claro, aportaciones cinéticas, cibernéticas y otras experiencias de vanguardia actuales sin olvidar el hombre —protagonista principal de la historia del arte y la cultura. A todo lo cual no podrá faltarle un común denominador de época, signo de los tiempos, cuya base radica en la arquitectura, arte madre por excelencia. En su validez, la pintura y las nuevas formas de la escultura asumirán su plenitud retornando a esa alianza fundadora.

sentía el Quijote para España. Nuestra actitud concita, por tanto, a una acción creadora y crítica a un tiempo. La teoría debe estar ligada a la práctica, el artista al crítico. Hemos vivido en décadas recientes asateados de dudas, tropiezos, fracasos, inclinados a la facilidad y a la imitación. Tal vez sólo hemos vivido la prehistoria del arte o un acercamiento a sus fuentes.

Me he referido al hombre argentino en el arte y he aludido a la poesía. La plástica y la poesía son hechos del conocimiento fundamental del hombre, en cuya esencia resplandece la existencia humana hacia una verdad que desearía triunfante en una concepción del hombre y el mundo sustentados en una armonía creadora lejos de todo régimen político-social-económico totalitario que implica una negación o sometimiento del hombre por el hombre. Al invocar esa armonía siento que el hombre argentino está implícito en ella en esencia y existencia, esencia y existencia en acto, que nos dieron vida como nación y generaron un arte que nos comprende y trasciende en el tiempo.

MAGIA MITO Y RAZON

Por *Jorge Guillermo LLOSA*

UNA primera precisión para el conocimiento objetivo de la religión nos la puede brindar su consideración desde el punto de vista de los diferentes tipos o formas generales del pensamiento. Cabe discernir en la historia de la cultura occidental tres grandes etapas: la magia, el mito y la razón, que corresponden a otras tantas actitudes del hombre frente al mundo. La religión, en cuanto pensamiento, puede participar de algunos de estos tipos, pero sin confundirse con ellos. En el curso de su propia evolución, la religión ha seguido un proceso similar hasta decantar los rasgos que le son característicos. Conviene, pues, aclarar desde ahora las similitudes y diferencias de la religión con otras formas del pensamiento antes de tratar de abordar lo que le es específico.

La *magia* se sustenta en la creencia que el mundo —las cosas y los fenómenos— están animados, es decir que poseen una fuerza propia —llamada *mana*— sobre la cual es posible influir y de cuyos efectos nocivos es necesario precaverse. El *tabú* de limitar aquello que posee esa fuerza. Los ritos, fórmulas y operaciones mágicas, intentan dominar este juego de fuerzas ocultas en la naturaleza. El animismo establece relaciones de "simpatía" o de "contacto" mediante las cuales puede hacerse producir lo semejante (como causar la lluvia haciendo verter agua), o transmitir la fuerza mágica por el contacto con un objeto que, a su vez, ha sido impregnado de "mana".¹ Las manifestaciones culturales de la humanidad primitiva expresan esta relación mágica. El arte parietal reproduce al animal que ha de cazarse y que de hecho está ya capturado al dibujarse su figura en las paredes de la caverna. Las máscaras y la danza que miman a los animales poderosos proveen al hombre de la fuerza o destreza que en ellos se admira. El uso de fetiches, así como la reglamentación detallada del tabú, dan origen a instituciones y autoridades especialmente consagradas a colocar al grupo social en las mejores condiciones frente a un mundo dominado por fuerzas desconocidas.

¹ J/O. Frazer "La Rama dorada" (F.C.E.).

En el pensamiento o actitud mágica podemos advertir ciertas características propias:

1º.—El universo mágico es *dinámico*; cambia constantemente por la acción de las fuerzas que lo animan.

2º.—Frente a este dinamismo el hombre no intenta contemplar ni comprender sino actuar, dominar o defenderse. El hombre se considera a sí mismo como un centro de fuerza. El "shaman" es el individuo dotado de una capacidad especial para acoger los poderes cósmicos.

3º.—Las relaciones con el universo son *impersonales*. El hombre tiene que vérselas con fuerzas que puede dominar o a las que puede oponerse mediante ciertas operaciones mágicas, independientemente del hecho de que esas fuerzas se alberguen en hombres, animales, cosas o fenómenos de la naturaleza. La relación con ellas será operacional, nunca personal.

4º.—Como consecuencia de lo anterior, el hombre mora en un universo en el que no aparecen finalidades éticas ni de otra clase. El hombre no es superior ni inferior a lo que le rodea. Simplemente actúa en función de lo que considera su seguridad y su bienestar.

El *mito* —a diferencia de la magia— es un intento de explicación: "Un mito ensaya siempre de explicar algo —dice A. H. Krappé— sea la causa de un fenómeno natural, sea al origen de una institución o de una costumbre. Es por lo tanto esencialmente un cuento explicativo (etiológico)".²

El modo como el mito explica no es, sin embargo, racional sino imaginativo, poético. No recurre a razonamientos sino a símbolos³ que colocan al individuo frente a una totalidad original y no ante una realidad concreta. Los símbolos del mito son "arquetipos" cuya función se dirige no a la razón sino al alma colectiva. El mito "explica" en el sentido de que soluciona satisfactoriamente las relaciones del hombre con su universo.

Claude Lévi-Strauss revela el mecanismo de esta solución: "el pensamiento mítico —dice— procede de la toma de conciencia de ciertas oposiciones y tiende a su mediación progresiva".⁴ Un ejemplo clásico es el de la oposición entre vida y muerte que aparece racionalmente insoluble. El relato mítico —o mitologema— narra la resurrección del héroe, con lo que queda resuelta la dificultad, pero no al nivel del pensamiento racional sino de una aspiración profunda de la psiquis humana. Por ello la "explicación" mítica no se expresa

² "La genèse des mythes" (Payot).

³ Vide: C. G. Jung "Símbolos de transformación" (Paidós) Jung y Kerényi "Introduction a l'essence de la mythologie" (Payot).

⁴ "Antropologie structurale" (Plon).

en fórmulas sino que es aludida simbólicamente por el lenguaje poético.

La función psicológica del símbolo mítico es liberar al hombre del horror a lo desconocido y hacer inteligible el mundo temible del inconsciente. El hombre logra con el ejemplo del héroe mítico, dominarse a sí mismo y colocarse en armonía con el mundo.⁵

De igual modo como son visibles en determinados niveles religiosos las características de la mentalidad mágica (panteísmo animista, fetichismo, tabú), en el pensamiento mítico es fácil encontrar resortes potentes de la actitud religiosa: "en el curso de su historia —dice Cassirer— la religión permanece indisolublemente conectada e impregnada con elementos míticos. Por otra parte, el mito, hasta en sus formas más crudas y rudimentarias, alberga algunos motivos que, en cierto sentido, anticipan los ideales religiosos superiores de después".⁶ Esto es verdad, sobre todo —creemos nosotros— en cuanto que la estrecha relación señalada presupone la diferencia específica entre lo mítico y lo religioso.

La mitología griega es el ejemplo más suntuoso de una "religión poética". Pero el prestigio de la fórmula consagrada no debería engañarnos. En la Grecia histórica, como en cualquier otra sociedad, es claramente diferenciable lo mítico de lo religioso propiamente dicho. Los helenos más representativos tuvieron clara conciencia de la distancia, incompatibilidad y hasta enemistad que existen entre mito y religión. Son definitivos al respecto los expresos testimonios Jenófanes, de Heródoto, Eurípides, Platón y muchos otros.

La forma de pensamiento que, a falta de otra manera mejor, acostumbramos a llamar *racional* está ligado en sus orígenes a la magia y al mito pero desprendió en las colonias griegas de Italia y Asia Menor, en el siglo VI a.C. las características que se le reconocen y que se identifican con la evolución de la cultura occidental. "No es fácil —dice Werner Jaeger— trazar la frontera temporal del momento en que aparece el conocimiento racional. Debería pasar probablemente a través de la epopeya homérica. Sin embargo, la compenetración del elemento racional con el "pensamiento mítico" es en ella tan estrecha, que apenas es posible separarlos".⁷

El mito, como ya hemos dicho, intentaba una explicación del mundo y del hombre, pero esa explicación, hecha en forma poética, se orientaba a la solución de contradicciones que angustiaban al hombre mismo y no al conocimiento de la realidad en sí. El pen-

⁵ Vid: Paul Diel "Le symbolisme dans la mythologie grecque" (Payot).

⁶ "Antropología filosófica" (FCE).

⁷ "Paideia" (FCE).

samiento racional nace al buscarse este conocimiento de un mundo exterior a la psiquis, sujeto a causas y leyes objetivas, independiente a la acción tanto del hombre como de poderes, demonios o dioses. La primera expresión del pensamiento racional es la revelación de la "phisis" (aproximadamente traducida por "naturaleza".⁸ Los filósofos pre-socráticos son "físicos" en cuanto buscan conocer lo que es el mundo, de qué está hecho, cuál es su origen, qué leyes lo rigen. Los conocimientos matemáticos, acumulados por egipcios y babilonios, fueron aplicados al descubrimiento de la naturaleza externa.⁹ Un gigantesco paso ulterior fue el planteamiento de lo que es el conocimiento en sí mismo, o epistemología. En un nuevo salto, el pensamiento griego pasa de la consideración de lo que las cosas son, a lo que es el ser en general.

La historia de la hazaña del "pensamiento racional" ha sido sintetizada por Xavier Zubirir con las siguientes palabras: "La Sabiduría, que era, desde sus comienzos, un saber de las ultимidades del mundo y de la vida, muy próximo por ello, a la religión, se convirtió en las costas del Asia Menor, en un descubrimiento o posesión de la verdad sobre la Naturaleza; esta verdad sobre la Naturaleza se hizo visión de lo que las cosas son, con Parménides y Heráclito; la visión del ser se concretó, por un lado, en ciencia racional; por otro en retórica y cultura, en la vida ciudadana de Atenas".¹⁰

El pensamiento racional, confundido originariamente en el mito, se individualiza como física y, después, como filosofía. Bajo sus diversas formas presenta la característica de ser autónomo; se apoya en su propia verdad, de acuerdo con sus propias reglas. Desde luego, el pensamiento racional comparte con la religión algunos temas o motivos fundamentales, como el del origen del mundo, el orden que revela, la significación de la existencia humana. Pero religión y ciencia (o filosofía) son radicalmente extrañas. El fin del conocimiento racional es el conocimiento por sí mismo; por el contrario el conocimiento religioso persigue siempre una utilidad, una fundamentación más allá de su propio contenido.

Uno de los grandes equívocos de la historia intelectual de Occidente ha sido la transferencia a la búsqueda religiosa de los objetivos y métodos de la filosofía física. El ejemplo clásico es la argu-

⁸ "Los griegos no han experimentado lo que sea la phisis en los procesos naturales, sino a la inversa: basados en una experiencia radical del ser, poética e intelectual, se desprendió lo que para ellos tenía que llamarse *phisis*. Sólo sobre tal derivación pudieron observar la naturaleza en riguroso sentido" (M. Heidegger: "Introducción a la Metafísica" (Nova)).

⁹ Véase James Jeans: "Historia de la Física (FCE) y Wilhelm Dilthey: "Introducción a las ciencias del espíritu" (Revista de Occidente).

¹⁰ "Naturaleza-Historia-Dios" (Poblet).

mentación aristotélica sobre el "primer principio" y el "motor inmóvil". La confusión entre "Pensamiento racional" y "pensamiento religioso" ha prolongado hasta nuestros días la obscuridad que acompaña la intelección del hecho religioso.

Presencia del Pasado

LAS SERRANAS DE TIRSO

Por Sol BONIFACI

I. *A modo de preliminar*

LEVABA ya varios años de andanzas por el teatro de Tirso, leyendo y meditando algunas de sus comedias, cuando fructificó mi primera *aproximación*.¹ En aquel trabajo sobre *El vergonzoso en palacio* pude demostrar que, además de pequeñísimos retoques,² hubo *substanciosos añadidos*, que eran muy posteriores a la fecha de la comedia (julio de 1611). Esta fecha ya la había insinuado Américo Castro;³ posteriormente doña Blanca de los Ríos la dio por buena,⁴ pero afirmó que "la comedia fue retocada"; sólo así se explican —según la ilustre tirsista— las misteriosas alusiones a dos hechos históricos: la muerte de la reina, doña Margarita de Austria (3 de octubre de 1611) y el tormento de toca, que se dio a don Rodrigo Calderón (7 de enero de 1620). Creo que en mi trabajo demostré, hasta donde es posible hacerlo en materias literarias, que las citadas alusiones sólo existieron en la imaginación de doña Blanca.

Por aquel entonces (primavera de 1977) *El vergonzoso en palacio* representó para mí un mojón importantísimo, dentro del teatro de Tirso, y esto por dos razones:

1a. Con esta comedia Tirso crea *una obra maestra en su género* (el de la comedia de costumbres).

2a. Se sabe la fecha en que Tirso la escribió (1611).

De la misma manera que no se nace maestro en nada y en todo es preciso hacer un aprendizaje, lo mismo en oficios que en artes

¹ Le di ese título porque en él quedaban expresadas claramente mis intenciones: *aproximarme* a la fecha de las comedias, ante la imposibilidad de fijar con verdadera exactitud la cronología del teatro de Tirso. Por fortuna se conservan unos manuscritos autógrafos y fechados por el poeta.

² Véase mi trabajo: "*El vergonzoso en palacio: la fecha y los retoques*", Revista ESTUDIOS, Madrid, abril-junio, 1977.

³ Véase: Tirso de Molina, *Comedias*, prólogo y notas de Américo Castro, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1958, pág. XXVIII.

⁴ Véase: Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, Aguilar, Madrid, 1969, edición crítica por Blanca de los Ríos, tomo I, pág. 436 y sigs. *Preámbulo* a esta comedia.

y aun en la propia vida, no todas las comedias que Tirso escribió fueron comedias logradas. Entre las que se conservan las hay buenas, medianas y flojas; sólo unas cuantas comedias suyas merecen el calificativo de *obras maestras*. *El vergonzoso en palacio* es una de ellas, pues en esto todo el mundo está de acuerdo. Por este motivo y porque su fecha es relativamente temprana en la producción de Tirso, la tenía siempre en la memoria en mis intentos de fijar de manera aproximada la cronología de su teatro.

Cuando comienzo a analizar una comedia de Tirso me fijo en la estructura y perfección de la obra, pero presto especialísima atención a la *repetición de un tema* y al desarrollo progresivo del mismo, porque el hecho de que una idea aparezca de manera incipiente en una comedia y esté ampliamente desarrollada en otra suele ser indicio de proximidad entre ambas. Este detalle ya lo había observado de manera incidental doña Blanca de los Ríos.⁵

Al ocuparme de *El vergonzoso en palacio* no analizaba a fondo las comedias de fecha cierta, verdaderos *pilares cronológicos*⁶ dentro de la dramática de Tirso, pero tampoco me olvidaba de ellas. *El vergonzoso en palacio* vino a ser para mí una especie de línea divisoria, que me había de permitir clasificar las obras de Tirso en dos grandes grupos: las comedias anteriores al año 1611, es decir, escritas antes que *El vergonzoso*, y las posteriores a esa fecha.

El análisis de unas pocas comedias de Tirso, andando a la caza de detalles autobiográficos para mi tesis doctoral,⁷ me llevó a resultados prácticamente nulos. Llegué a la conclusión de que Tirso no era *un hombre expansivo*, por lo menos en lo que atañe a su persona, contrariamente a lo que afirmaba doña Blanca de los Ríos. Sin embargo, me ocurrió algo inesperado: a fuerza de leer, estudiar, analizar, casi me atrevería a decir *rumiar* esas ocho comedias de Tirso me di cuenta de que entre unas y otras había grandes diferencias de estructura, construcción dramática y desenlace. Me pareció percibir en unas la mano poco hábil del poeta principiante, y en otras la maestría suprema del dramaturgo, para quien el teatro y las situaciones dramáticas no constituían ya problema alguno. Nun-

⁵ A propósito de *La Peña de Francia* y *Mari-Hernández la gallega*. En ambas comedias hay dos *serranas* que se cuentan sus penas amorosas.

⁶ Véase mi obra *¿Tirso o Téllez?*, ESTUDIOS, número monográfico, enero-marzo 1979, pág. 124 y siguientes.

⁷ Estas comedias fueron: *La venganza de Tamar*, *La república al revés*, *El pretendiente al revés*, *La Peña de Francia*, *El vergonzoso en palacio*, *La vida y muerte de Herodes*, *la ventura con el nombre* y *La fingida Arcadia*. En todas ellas figura un personaje llamado Tarso o Tirso, en quienes algunos críticos literarios veían una personificación del poeta. V. la obra citada en la nota anterior, págs. 58 y 146.

ca me había pasado por la imaginación que acabaría dedicándome a la cronología del teatro de Tirso; había tantos temas que me interesaban, tantos personajes que me atraían o divertían, que la fecha de sus comedias siempre me había tenido sin cuidado. Insensiblemente comencé a percibir, por una parte, incomprensibles deficiencias y, por otra, situaciones tan logradas, tan *de mano maestra*, que me pareció que acaso podrían explicarse desde el punto de vista de la menor o mayor seguridad en el oficio de dramaturgo, es decir que *dependían del momento* en que Tirso escribió la comedia. Y así fue como, poco a poco, me convertí en tirsista autodidacta.⁸

En dos de las comedias citadas, que estaba analizando, hay unas escenas rústicas en las que intervienen unas *serranas*, que me intrigaron por las analogías y contrastes que hay entre ellas. Me pareció que algunos detalles ponían de manifiesto el progresivo perfeccionamiento de Tirso como autor dramático: el poeta iba mejorando la calidad de su producción dramática a fuerza de escribir comedia tras comedia.

Poner en evidencia estos contrastes y el progreso que ellos suponen dentro de la dramática de Tirso, va a constituir mi aportación personal al mejor conocimiento del teatro del ilustre poeta fraile.

II. Las dos partes del Quijote y las serranas de Tirso

CUANDO se comparan entre sí las dos partes del *Quijote* se observa que en la segunda el caballero y el escudero reciben menos pedradas, palos y molimientos que en la primera. Parece como si Cervantes no hubiese echado en saco roto aquel

dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote (II, 3).

⁸ La chispita que dirigió mis pasos por este sendero, surgió después del análisis sucesivo de dos comedias de título muy semejante, pero dispares en todos los conceptos: *La república al revés* (obra mediana en todos los aspectos) y *El pretendiente al revés* (obra desigual, considerada en su conjunto, pero son grandes aciertos). Inesperadamente, sin que yo lo buscara ni lo provocara, volvió a repetirse el mismo fenómeno después de leer *La vida y muerte de Herodes* a continuación de *El vergonzoso en palacio*. Esta repetición, puramente fortuita, me animó a continuar mis pesquisas cronológicas, investigando en este sentido. Véase mi artículo: *Aproximaciones a Tirso* (2). Los personajes bíblicos y los tormentos en dos comedias de Tirso, ESTUDIOS, Madrid, octubre-diciembre, 1977.

Este cambio de actitud de Cervantes con don Quijote no puede atribuirse a Avellaneda, ya que cuando Cervantes escribía el tercer capítulo de la segunda parte, aunque habían transcurrido casi diez años, aún no se sabía nada del falso *Quijote*. Encuentro perfectamente convincente la opinión de Clemencín (al que siguen casi todos los eruditos sobre este particular), el cual dice que Cervantes probablemente conoció la existencia del *Quijote* de Avellaneda, cuando estaba escribiendo el capítulo cincuenta y nueve de la segunda parte.⁹

Si aceptamos la afirmación de los dos ilustres comentaristas del *Quijote*, y la opinión que sustentan Menéndez Pidal y otros muchos —entre ellos el propio Clemencín— de que la segunda parte del *Quijote* supera a la primera,¹⁰ es forzoso concluir que Cervantes había perfeccionado su actividad creadora; por otra parte se había modificado su actitud frente al *caballero de la triste figura*, ambas cosas mucho antes de llegar al capítulo cincuenta y nueve de la segunda parte. Recuérdese que en el prólogo a la primera parte Cervantes se había llamado a sí mismo *padrastró* del hidalgo manchego.¹¹ Es evidente que, a medida que iba escribiendo, Cervantes comenzó a sentir cariño por su caballero andante: no sólo disminuyó los infinitos palos sino que acabó queriéndolo como un auténtico padre. Mientras escribía depuraba el ente de ficción que iba modelando, lo mejoraba y se perfeccionaba a sí mismo como padre de la novela.

Ese perfeccionamiento que existe en la acción creadora y que es evidente en la novela de Cervantes, ¿se da también en la dramática de Tirso? ¿Por qué no había de existir en el teatro de Tirso, hombre que también escribía a vuelapluma, como lo hacían Cervantes y Lope de Vega? En las obras de los creadores artísticos de *gran fecundidad*, sean escritores o músicos, se percibe claramente esta evolución que camina hacia un progresivo enriquecimiento y

⁹ "Parece que iba por aquí escribiendo Cervantes cuando llegó a sus manos el libro de Avellaneda, y ya no cesó de satirizarle hasta el fin del *Quijote*". Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid, sin fecha, edición IV centenario, enteramente comentada por Clemencín. Nota 31 al cap. 59 de la segunda parte. Del mismo parecer es el otro gran comentarista, Rodríguez Marín.

¹⁰ "La superioridad de la segunda parte del *Quijote*, para mí incuestionable como para la mayoría, se puede achacar en algo al libro de Avellaneda" Menéndez Pidal, *Un aspecto en la elaboración del Quijote*; citado por doña Blanca de los Ríos en el *Preámbulo* a la comedia *Quien calla, otorga*, *Obras dramáticas completas*, tomo I, pág. 1402. Sólo quisiera precisar que ese *algo* debe circunscribirse a los últimos capítulos del *Quijote*, a la parte que va del capítulo 59 al 74, que es el último.

¹¹ "Pero yo que, aunque parezco padre, soy padrastró de don Quijote. . ." *Quijote*, prólogo a la primera parte.

madurez; el resultado de este *devenir perfeccionante* lo constituyen aquellas obras que pueden considerarse como *perfectas en su género*. A título de ejemplo pueden citarse las últimas sinfonías de Haydn y Mozart, los conciertos tercero, cuarto y quinto para piano y orquesta de Beethoven y el *Magnificat* de Bach.

Apliquemos este criterio del perfeccionamiento progresivo a dos comedias de Tirso, en las que aparecen serranas, con un papel secundario pero de cierta importancia, olvidándonos del resto de su producción dramática. Estas dos comedias son *La Peña de Francia* y *La vida y muerte de Herodes*. En la primera hay una pareja de rústicos, Tirso y Melisa, que se aman y se corresponden. Más tarde aparece al lado de Melisa otra serrana, llamada Elvira; la personalidad de esta serrana y sobre todo *la repercusión de su figura* en otra comedia de Tirso (*Mari-Hernández la gallega*) merecen especialísima atención.¹² Las escenas rústicas de la tragicomedia bíblica están dominadas por la personalidad de una pareja de pastores, Fenisa y Pachón, de los que ya me ocupé en parte.¹³ Esta vez mi atención se fijará en la bravía rusticidad de esta serrana, llamada Fenisa, porque vale la pena detenerse en ella.

III. Fenisa y las serranas del Arcipreste de Hita

SI estudiamos la personalidad de Fenisa aisladamente, haciendo abstracción de lo demás que figura en la tragicomedia bíblica, vemos que lo que más destaca en ella es la bravura. Su agresividad defensiva en materia amorosa recuerda no poco a las serranas del siglo XIV, quiero decir a las serranas del Arcipreste.¹⁴ Por lo menos esa fue la impresión que me causaron las primeras intervenciones escénicas de Fenisa; pero aún me asombraron mucho más los requiebros amorosos de su enamorado, Pachón, y las respuestas borriquiteñas de la serrana. Antes, al leer *La Peña de Francia*, me parecieron un poco bastos los piropos que se echaban Tirso y Melisa,¹⁵ pero

¹² A *Mari-Hernández la gallega* le dedico un trabajo, todavía inédito.

¹³ Véase *Aproximaciones a Tirso* (2), anteriormente citado, epígrafe titulado *El tormento de toca*; también hice mención de ellos y de su amor gatuno en *Aproximaciones a Tirso* (3). *Los gatos, la caza y otras menudencias*, ESTUDIOS, enero-marzo, 1978.

¹⁴ Sin embargo, conviene no olvidar que casi todas las serranas del Arcipreste se caracterizan por los enérgicos arrestos y el empuje emprendedor que manifiestan en la coyunda; el hombre más parece una víctima que primer actor.

¹⁵ Melisa, asomada a la ventana, escuchando la serenata de Tirso, dice a éste que su música le recuerda el rechinar de las carretas cargadas de carbón; el pastor dice a su serrana que ella le recuerda a su yegua, cuando ésta escucha el relincho de un cuartagón (acto III, escena 2).

mi sorpresa subió de tono al leer posteriormente *La vida y muerte de Herodes* y al ver que el amor entre Fenisa y Pachón era un amor a coces, puntapiés, arañazos, mojicones y pellizcos. Es evidente que Tirso buscaba en aquellos momentos (al escribir *La vida y muerte de Herodes*) ese tipo de comicidad burda, pero yo no acababa de entenderlo porque tenía otra imagen mucho más fina y depurada del genio cómico de Tirso y de sus recursos para hacer reír. El recuerdo de los innumerables palos que dieron al señor don Quijote, en la primera parte de sus aventuras, y también el de las muelas y dientes que le faltaban en el "lado derecho de la quijada alta" (I, 18) me hizo pensar que tal vez esta comedia sería de las de la *primera parte* o *primera época*, pues un mojicón de Fenisa derriba a Pachón un par de muelas:

Pachón. Fenisa, vuestos hocicos
me traen emberrinchado
desde que antiayer al prado
llevábamos los borricos,
que como amor me provoca
hoy he dado en retozón.

Fenisa. ¡Jo, que te estriego, Pachón!
(Dale un mojicón).

Pachón. ¡Ay!

Tirso. ¿Dónde te dio?

Pachón. En la boca,
machucádomela ha toda;
a este andar, si no que os duela,
no ha de haber diente ni muela
para el día de la boda.

Acto I, escena 10.

En la escena siguiente aparece Herodes, que se dirige a Fenisa para preguntarle algo; Pachón, que ya conoce por experiencia las respuestas a coces de la bravía serrana, le advierte que tenga cuidado con ella:

Herodes. Y vos, serrana de plata,
¿vivís aquí?

Fenisa. Desde hoy más.

Pachón. Quítese él de detrás,
que es falsa de aquesta pata.
Guárdese que no le borre
de un golpe el encaramiento

Acto I, escena 11.

Como decía más arriba, Fenisa me trajo a la memoria las serranas arciprestinas y las andanzas de ese trotasenderos, que fue Juan Ruiz Arcipreste de Hita, por las sierras castellanas. Según se lee en el *Libro de buen amor*, el Arcipreste se topó con cuatro serranas: la del puerto de Malangosto, la del puerto de Riofrío, la de la venta del Conejo y la última, al bajar la Tablada. En general, estas serranas del Arcipreste ofrecen las características de las tierras en que viven: son inhóspitas y adustas, como los puertos de las montañas, ni más ni menos que la Fenisa de Tirso. Algunas de ellas son tan caricaturescas que

En el Apocalisi San Juan Evangelista
non vido tal figura nin espantable vista.¹⁶

Pero cuando el Arcipreste deja de lado la caricatura y la *cuaderna vía*, y se dispone a componer la *cántica* de lo que le acaeció con la feísima serrana, ese marimacho peludo, que el evangelista San Juan nunca llegó a ver en sus visiones apocalípticas, se nos transforma en aquel suave y cantarín

Cerca la Tablada
la sierra pasada
falléme con Alda
a la madrugada.¹⁷

Las aventuras amorosas de Juan Ruiz con la serrana del puerto de Malangosto¹⁸ y con la Tablada¹⁹ no dejan muy bien parada su

¹⁶ Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición y notas de Julio Cejador, Madrid, 1954, Espasa-Calpe, vol. II, pág. 57.

¹⁷ Idem, pág. 60.

¹⁸ He aquí un fragmento de la hazaña amorosa:

La vaquerissa traviessa
dixo: "Luchemos un rato,
lyévate dende apriesa,
desbuélvete d'aque's'hato".
Por la moneca me priso,
ov' faser lo que quiso:
¡Creet que ffiz'buen barato!

O.c., pág. 39.

¹⁹ Esta es la aventura con la serrana de la Tablada:

Dixome la moça:
"Pariente, mi choça
el qu'en ella posa,

valentía ni, lo que es más grave, *su honor viril*; pero el tono entre burlón y caricaturesco, el desenfado con que nos lo cuenta y su maliciosa naturalidad, sin la más leve punta de fanfarronería machista, perdonan los momentáneos *desfallecimientos masculinos* de ese trotacaminos que fue el Arcipreste de Hita, hombre de buen humor.

Parece, pues, que Fenisa desciende directamente de estas adustas serranas arciprestinas, pero sin su rijosidad.

Este tipo de *serrana* se nos presenta —dice Menéndez Pidal— como algo tradicional, y es el mismo que un siglo más tarde volveremos a encontrar en el marqués de Santillana, aunque en un ambiente de mayor idealidad y finura aristocrática, luego en la corte napolitana de Alfonso V con Carvajales, y durante el Siglo de Oro en manos de Lope de Vega, Valdivieso y Vélez de Guevara.²⁰

El tipo de serrana bandolera fue tratado por Lope y por Vélez de Guevara; Tirso también escribió una comedia de bandolera: *La Ninfa del cielo* o *Condesa bandolera*; esta ninfa o serrana bandolera de Tirso no me interesa ahora porque es la protagonista de la comedia y yo ando siguiendo los pasos de *las serranas de segunda categoría*.

IV. *Las serranillas del marqués de Santillana*

Voy a dedicar unas breves palabras a las *serranillas* del afrancesado marqués, porque gracias al lejano recuerdo que yo tenía de ellas pude apercibirme de las analogías y contrastes que ofrecían las diferentes serranas de Tirso. No me interesa de manera especial *el ambiente de mayor idealidad o finura aristocrática* que ofrecen las *serranillas* del marqués, comparadas con las del Arcipreste de Hita, aunque no debe olvidarse este detalle como síntoma evolutivo dentro de la literatura. Desde el punto de vista psicológico, que es el que

conmigo desposa,
 é dame soldada".
 Yo l'dixe: "De grado;
 mas yo so cassado
 aquí en Ferreros;
 mas de mis dineros
 darvos hé, amada".

O.c., pág. 62.

²⁰ Juan Luis Alborg, *Historia de la Literatura Española*, Gredos, Madrid, 1970, tomo I, pág. 264.

más me interesa, la nota diferencial dominante es que en las *serranillas* del marqués de Santillana el *honor masculino* queda siempre a salvo, mientras que en las del Arcipreste sale un tanto malparado.

Las escaramuzas amorosas de don Íñigo con las serranas solían tener lugar cuando descansaban las armas o también en sus correrías por zonas fronterizas; unas veces la serrana le amenazaba con su dardo pedrero, otras el caballero, aristocrático y galán, sabía requerebrar a la moza serrana con un lindo piropo, como aquel *juro por Santana que no soys villana*,²¹ en otra ocasión sólo las flores fueron los testigos mudos de la lograda escaramuza amorosa.²²

Mis recuerdos bachillerescos del marqués de Santillana se reducían a varios detalles precisos: los sonetos *fechos al itálico modo*, la vaquera de la Finojosa, las flores de *cabe Espinama* y el *dardo pedrero*.²³ Este último fue el principal causante de estas asociaciones de imágenes o, mejor dicho, de serranas; él fue el trampolín que me hizo saltar del siglo xvii (la Fenisa de Tirso) al siglo xiv (las serranas del Arcipreste) y luego al xv (las *serranillas* del marqués de Santillana), añadiéndose a todo ello las desventuras y palos que recibió *el caballero de la triste figura*.

Fenisa, la bravía serrana de la tragicomedia bíblica, enojada porque los cazadores han pisoteado sus sembrados, exclama textualmente:

*si la honda descieño . . .*²⁴

²¹ Es el verso final de la serranilla tercera.

²² Así figuraba la serranilla en mi libro de texto de bachillerato:

Moçuela de Bores
allá do la Lama
púsome en amores.
.....
Asy concluimos
en nuestro proçesso
sin facer excesso,
e nos avenimos.
E fueron las flores
de cabo Espinama
los encobridores.

²³ Ese *dardo pedrero* procede de la segunda serranilla, que ahora leo entera por primera vez en mi vida, y que se supone escrita por el año 1429. Marqués de Santillana, *Canciones y decires*, edición y notas de Vicente García de Diego, Madrid, 1964, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, pág. 228.

²⁴

Fenisa. Yo vengo tan aburrida.
que quizá el diablo los trajó
acá; si la honda descieño . . .

Acto I, escena 10.

Esta honda o dardo pedrero, los borriquiteños favores o amor a coces, con que la *serrana* corresponde a los requiebros de su enamorado Pachón, las muelas que le machuca de un manotazo, combinados con las dos partes del *Quijote*, me hicieron pensar en aquellas lejanas serranas medievales, reencarnadas en el teatro de Tirso.

V. *Las serranas de Tirso*

ESTE tipo de serrana, que aparece en la literatura española como una forma tradicional y que se repite a lo largo de varios siglos, con la evolución consiguiente (Menéndez Pidal), me pareció percibirlo también en el teatro de Tirso, precisamente en las dos comedias mencionadas: *La vida y muerte de Herodes* y *La Peña de Francia*. Si en estas serranas de Tirso se diera el mismo proceso evolutivo que en la *serranilla* tradicional, la primera serrana de su teatro tendría que ser la más tosca, es decir, aquella que más semejanzas ofrece con las serranas de Juan Ruiz; ésta es, sin duda alguna, Fenisa, la serrana de la tragicomedia bíblica, que aparece en escena gruñendo y repartiendo coces.²⁵ Después, correspondiendo a las *serranillas* del marqués de Santillana, vendrían las dos serranas de *La Peña de Francia* (Melisa y Elvira), aunque se adaptan menos bien que Fenisa al modelo literario tradicional.

Incidentalmente se me plantea un problema y es que en la dramática de Tirso hay tres Fenisas y tres Melisas; parece como si el número tres fuese una cifra predilecta para muchas situaciones históricas, literarias o musicales. En el Evangelio se habla de las tres Marías; en nuestro cancionero popular había *tres morillas*, que iban a coger olivas o manzanas a Jaén; entre las canciones populares francesas y catalanas había tres tambores que volvían de la guerra...

Comencemos por las Fenisas. Consulto el censo de personajes²⁶ y veo que figura una Fenisa, criada de Florela en *La mujer por fuerza*. Esta Fenisa no es rústica ni serrana; por consiguiente, sólo este detalle nos permitiría eliminarla, pero hay razones de más peso

²⁵

Fenisa. Valga el dimonio la gente
y quien acá la envió.

Pachón. Esta es mi Fenisa

Fenisa. ¡Jo,

Fenisa. ¡Jo,

que te estriego!

(Légase a ella y le da una coz)

Acto I, escena 10.

²⁶ Que me hice para mi uso personal, recordando aquel otro censo que el traductor Cansinos Assens puso en las *Obras Completas* de Dostoyevski.

para que no me ocupe de ella. *La mujer por fuerza* es una de las doce comedias incluídas en la discutida *Segunda Parte* de las comedias de Tirso, ese laberinto bibliográfico sobre el cual no se ha hecho todavía la luz definitiva; quiero decir que los eruditos aún no se han puesto de acuerdo sobre qué comedias de esta *Segunda Parte* son de Tirso y cuáles no lo son. Doña Blanca de los Ríos está convencida y se empeña en probar que *son todas de Tirso*; por mi parte, opino que el problema no está zanjado de manera convincente y concluyente, pero poco a poco van desapareciendo puntos dudosos.²⁷ El hecho de que Serge Maurel ni siquiera mencione esa comedia en su obra sobre Tirso me induce a pensar que él se inclinaba por la no atribución a Tirso de *La mujer por fuerza*.²⁸ Después de otra lectura rápida de la comedia (antes de escribir estas líneas) puedo decir que no he hallado en ella *absolutamente nada que me supiese a Tirso*, en todo caso al Tirso de los años 1612 ó 1613, que es la fecha que doña Blanca señala para esta comedia. Podemos, pues olvidarnos de esta Fenisa.

En *El pretendiente al revés* interviene también una campesina llamada Fenisa; es la hija del alcalde, Corbato, y actúa en varias escenas de la comedia; pero no tiene amores de ninguna especie, ni con rústicos ni con nobles, ni su padre tiene prisa alguna por casarla. Al final de una escena nocturna, en la que Sirena, la protagonista de la comedia, ha disimulado la voz y se ha hecho pasar por Fenisa, salen a la calle con un candil Fenisa (la auténtica) y su padre:

Corbato. ¡Señor!

Duque. ¿Sois vos el alcalde?

Corbato. Aunque la vejez caduca
yo so hogaño el envarado.

Duque. ¿Y es Fenisa esa doncella?

Corbato. Para serville yo y ella.

Duque. Ponelda, alcalde, en estado;
que ya es grande.

Corbato. Duerme bien,
almuerza y come mejor,
no la quillotra* el amor,

²⁷ Me refiero a la atribución de *El condenado por desconfiado*, que hoy en día nadie pone en duda, pero que fue muy discutida. Angel Valbuena Prat todavía abrigaba algunas dudas; Alborg no parece dudar ya de la atribución. El P. Penedo Rey afirma la existencia de una primera edición de la *Primera Parte* de las comedias de Tirso, en la que figuraba *El condenado por desconfiado*.

²⁸ *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Publications de l'Université de Poitiers, 1971.

* No la inquieta, no le preocupa el amor.

ni hasta agora canas tien.
 ¿Quién me mete a mí en metella
 en prensa?

Fenisa. ¿Casarme? ¡Jo!
 Duque. Haced lo que os digo yo,
 o si no, casarás ella.

Acto I, escena 15.

Ya hemos visto que la interjección ¡jo! la usó también Fenisa, la bravía. En el caso de esta Fenisa de *El pretendiente al revés*, parece como si hubiese reminiscencias en la memoria de Tirso, no sólo por el ¡jo! o ¡so! (que se emplea para hacer que paren o detengan las caballerías), sino también porque la hija del alcalde ha contado el mal parto de su borrica e historia de borricos hay también en *La vida y muerte de Herodes*. Sin embargo, esta Fenisa no tiene nada que ver con las *serranillas* tradicionales, pero convenía ponerlo en claro no sólo por la coincidencia del nombre sino porque aparece citada en el reparto de personajes como *pastora*, detalles que podían inducir a pensarlo.

Vayamos ahora a las tres Melisas, que son sin duda alguna de Tirso y las tres son pastoras o serranas. Por suerte para mí, las tres Melisas aparecen en comedias que había analizado a fondo y puedo hablar de ellas con conocimiento de causa. *Como por casualidad* las tres Melisas de Téllez están emparejadas con un pastor que se llama Tarso o Tirso. Son muchas coincidencias para que sean casuales, porque no vamos a suponer que el poeta repitió esos nombres porque no hallase otros o porque no tuviese ingenio suficiente para inventar nombres con que bautizar a unos rústicos, que representan todos papeles secundarios, salvo Tarso, el gracioso de *El vergonzoso en palacio*.

En el reparto de las *personas que hablan* en las tres comedias el poeta nos dice que los dos Tarsos y Tirso son *pastores*; no ocurre exactamente lo mismo con las tres Melisas. Tanto en *La república al revés* como en *El vergonzoso* detrás del nombre de Melisa aparece la mención *pastora*, pero en *La Peña de Francia* Tirso llama a Melisa *serrana*, lo mismo que a su compañera Elvira.

Como ya dije en otra ocasión²⁹ parece como si el dramaturgo hubiese querido resucitar, libre y voluntariamente, a la misma pareja de *La república al revés* (Tirso-Melisa), repitiendo no sólo los nombres de los protagonistas sino el mismo tipo de *pastor desamorado*, tal vez para demostrarse a sí mismo y a la posteridad que era

²⁹ Véase en mi primera *Aproximación* a Tirso, citada en la nota 1, el epígrafe titulado: *La pareja Tarso-Melisa*.

capaz de repetir de manera plenamente lograda algo que comenzó siendo un intento fallido.

El tipo de Melisa, la pastora de *La república al revés*, no tiene relación alguna con las *serranillas tradicionales*. Es un personaje anodino, sin personalidad propia, una figura intrascendente.

¿Qué decir de la Melisa del *Vergonzoso en palacio*? Recuérdese que su enamorado, Tarso, compuso para ella infinidad de coplas, y hasta un soneto dedicado a los mocos de su adorada; podemos deducir de ello que ese Tarso era un poeta de altos vuelos, pero precisamente este detalle de haber compuesto coplas a cada paso en honor de su pastora nos lo sitúa *más acá* de la *serranilla tradicional*; nos lo acerca al artificioso género pastoril en el que los pastores y pastoras lo son sólo por el atuendo que visten, pero en realidad son nobles o gentes de calidad y no verdaderos rústicos. No se olvide que tanto el Arcipreste de Hita como el marqués de Santillana escribían su *cántica* o su *serranilla a posteriori*, para narrar o festejar la hazaña amorosa; por el contrario Tarso, el pastor-poeta del *Vergonzoso*, compuso las poesías en honor de la pastora mientras estuvo enamorado de ella, para cantar las gracias y otras muchas cosas nada graciosas de su Melisa.³⁰ Pero en su primera aparición escénica, Tarso declara que ya se curó de la enfermedad del amor:

Tarso. Dando a mis celos dieta
estoy bueno poco a poco;
ya Melisa no so loco,
porque ya no so poeta.

Y acaba diciéndole a su pastora

Ya me salí del garlito
do me cogistes, par Dios;
que no se me da por vos,
ni por vuestro amor, un pito.

Acto I, escena 4.

Aparentemente Tarso es un pastor que hizo poesías, pero en realidad está muy lejos de ser un auténtico rústico, como lo eran los

³⁰

Tarso. . . .copras al dulce mirar,
al suspirar, al toser,
.....
a vuestros desdenes locos,
al escopir, y a los mocos
pienso que os hice un soneto.

carboneros que aparecían en *La Peña de Francia*, Tirso entre ellos. ¿Qué decir de la Melisa del *Vergonzoso*? Lo mismo que he dicho de Tarso: de pastora sólo tiene el nombre; en realidad ha adoptado las costumbres, modas y melindres de las damas de la Corte.³¹ Cuando ve que Tarso ya no la quiere, Melisa le dice:

Así, mis prendas me toma,
mis cintas y mis cabellos.

Tarso le responde que lo echó todo al fuego. Vemos, pues, que estas zalamerías son más propias de damas y cortesanos que de pastores verdaderos. Por consiguiente, tanto Tarso como Melisa son pastores artificiales, que están al margen de la evolución de la *serranilla tradicional*. Podemos descartarlos tranquilamente para englobarlos en el artificioso género pastoral, que es mucho más tardío en la Literatura Española.

Ya sólo me queda la Melisa de *La Peña de Francia*. ¿Cómo es esta serrana? Al comienzo no sabemos nada de ella. Cuando salen a escena los pastores y carboneros (acto II, escena 11) hablan de la fiesta del mayo, que se celebra en su pueblo (La Alberca); uno de ellos dice a Tirso

Doringo. Anda, Tirso, que a Melisa
el mayo has hoy de cortar

El mayo es un árbol, alto y recto, que se pule y adorna y se planta en la plaza del pueblo el primer día del mes de mayo. Los rústicos discuten para saber quién lo ha de cortar y llevarlo al pueblo; para zanjar las discusiones deciden echarlo a suerte; cada uno mete un listón en el gorro de uno de ellos y después de un "a quien Dios se la da, San Pedro se la bendiga" sale el listón azul, que era el de Tirso. Este exclama alegremente:

Melisa.
se llevó el mayo.

Eso es todo lo que sabemos de esta serrana, cuyo nombre mencionan los carboneros con el de otras, que actúan sólo de comparsa. Es digno de observarse que los rústicos no han mencionado para nada a la otra serrana, llamada Elvira, todo lo cual induce a sospechar que se trata de una serrana aparte y diferente de las demás pastoras.

³¹ Incluso el maquillaje, pues Tarso le reprocha que es *mudable*, y que en señal de eso se pone en la cara *tantas mudas*, es decir colorete y *afeites*, como se decía entonces.

El tercer acto de la comedia comienza con la fiesta del mayo. "Salen cantando los pastores, y Tirso con el mayo" (acotación escénica). Los amores de Tirso y Melisa transcurrirán plácidos y sin contratiempo alguno, acaso porque viven en La Alberca, en lugar más sano y ambiente más puro que la corte, fuente de toda corrupción. En contraposición a este amor sin contratiempos la comedia nos ofrece el amor de los protagonistas, el infante don Enrique de Aragón y la infanta doña Catalina de Castilla, lleno de inconvenientes y persecuciones. Los pastores cantan y las dos serranas, ya en la última parte de la comedia, salen a la ventana para escuchar la serenata que los mozos les cantan al amanecer. Pero la música no alegra a Elvira, que es la hija del amo, sino que la entristece; Melisa tiene que despedir a los pastores, diciéndoles que ya cantarán después. Antes de irse Tirso le pedirá una cinta y Melisa le responderá que si le pellizca al entrar en la iglesia es señal de que se la dará. Este pellizquito dado a hurtadillas, contraseña amorosa entre dos rústicos que se quieren bien, está ya muy lejos de los arañazos, pellizcos y coces que se propinaban Fenisa y Pachón. Todos estos detalles parecen indicar que la serrana Melisa de *La Peña de Francia* ocupa dentro del teatro de Tirso el mismo lugar que las *serranillas* del marqués de Santillana ocupaban en la Historia de la Literatura Española, es decir que es posterior a la pastora Fenisa de *La vida y muerte de Herodes*.

Tanto Fenisa como Melisa aparecen en las comedias respectivas con sus enamorados, que son rústicos como ellas. Parece como si Tirso hubiese querido evitar el escollo del conflicto social, puesto que estas dos parejas de serranos no ofrecen la imagen tradicional del caballero y la pastora. Lo cual es verdad, pero sólo en parte, porque precisamente en *La Peña de Francia* aparecen también el noble y la serrana, personificados en el infante don Enrique y Elvira. Puesto que en esta comedia se da la situación clásica de la *serranilla*, sería más lógico que el punto de arranque de mis indagaciones sobre las serranas de Tirso naciese aquí. Pero no fue Elvira quien me recordó las escaramuzas amorosas del afrancesado marqués, ni tampoco fue ella la que me llevó a recorrer, desde mi rincón de trabajo, los senderos de los puertos castellanos, por donde anduvo ese trota-mundos que fue el Arcipreste de Hita. ¡Cuántas veces en la investigación literaria, como en la caza, se andan rastreando las huellas de un conejo y se levanta inopinadamente una perdiz! Algo así me sucedió en mi caza tirsiana: andaba siguiendo los pasos de Fenisa y de Melisa, serranas de veras, y tropecé con Elvira, que iba vestida de serrana, como andan en la *Peña de Francia*,³² pero que sólo tenía

³² Sencilla acotación literal del propio Tirso (acto II, escena 13).

de aldeana el atuendo. Al escribir la tesis doctoral,³³ esta serrana llamada Elvira ya provocó algunas pesquisas mías, que me llevaron a afirmar que la psicología y el personaje de esta serrana se lo inspiró a Tirso cierto romance, del que cita algunos versos y que comienza así:

Dígame tú, la serrana,
adamada de facciones. . .

Si fijo primero la atención en las parejas rústicas y después en esa Elvira, serrana *adamada de facciones*, llego a la conclusión (una vez más) de que esta serrana es una especie de intrusa en la comedia. Se me puede objetar que, intrusa o no, Tirso podía introducir en la comedia a quien le viniese en gana, a una serrana o a una docena de ellas. Así es, en efecto, y no es esto lo que me sorprende. Prestemos atención a Elvira: vemos que en el momento en que ella aparece en escena con otros rústicos se convierte en una aguafiestas; Melisa, en vez de poder escuchar a su pastor y hablar con él, ha de retirarse de la ventana para consolar y escuchar las quejas de Elvira, que está triste. Y, detalle curioso, a partir de este momento, Melisa aparece en la comedia más que como enamorada de Tirso como compañera y confidente de Elvira. Por este motivo el interés que sentía por ella, como posible reflejo de la *serranilla* tradicional, se desvanece. En este sentido puede decirse que su papel en este artículo se ha terminado.

Recapitulando un poco vemos que los amores de Fenisa y Pachón tenían sabor y color de lucha, como las *serranillas* del Arcipreste; los amores de Melisa y Tirso son ya más tranquilos y depurados, como en las *serranillas* del marqués de Santillana; en las comedias de Tirso ningún miembro de estas parejas se salía de su esfera rústica; la combinación caballero-pastora no se da todavía. Según esta apreciación cuanto más rústico y brutote sea el amor más anti-gua es la comedia; por consiguiente, se puede conjeturar que, desde el punto de vista de la cronología dramática de Tirso, *La vida y muerte de Herodes* debería ser anterior a *La Peña de Francia*.

VI. Elvira, la serrana irreductible

ESTA serrana, por el hecho de ser noble (es hija del conde de Urgel, aunque ella no lo sabe) no será ni como las del Arcipreste ni como

³³ *¿Tirso o Téllez?*, Madrid, 1979; véase el epígrafe titulado *La serrana Elvira*. La defensa pública tuvo lugar en el mes de junio de 1979, en la Universidad de Neuchâtel (Suiza).

campesinas *charras* o salmantinas, que acudían al mercado de Salamanca, y con él vistió al maniquí sin alma. La persona de Elvira no la inventó Tirso totalmente, sino que buena parte de ella se la sugirió el mencionado romance, llamado *La aldeana*, que comienza así:

Dígame tú, la aldeana
adamada de facciones. . .

Estos dos versos explican la génesis de esta serrana Elvira. Veamos cómo:

10. El hecho de que el romance empiece por *Dígame tú*. . . supone la forma de diálogo. Tirso aprovechará esta circunstancia para poner en la comedia los ocho primeros versos del romance (con ligeras modificaciones, más otros versos que inventará él); pondrá los versos en boca de Melisa (acto III, escena 3), la cual, por culpa de esa forma dialogada tendrá que olvidarse un poco de su serrano y convertirse en la confidente de Elvira. Este diálogo hará que el poeta junto a las dos serranas, para que hablen entre ellas del amor. Este insignificante detalle —el primer verso de un romance— constituirá el punto de partida de un tema, que Tirso desarrollará de manera original.

20. Una vez cambiado el término *aldeana* por *serrana*, a la que el poeta viste como a las campesinas de La Alberca, pueblo que está cerca de la Peña de Francia, el segundo verso del mismo romance inspirará a Tirso la idea de la nobleza de sangre de Elvira, que no será sólo *adamada de facciones*, porque es linda como una dama, sino que es dama de linaje, puesto que la hace ser hija de un conde.

Y he aquí como *a partir de casi nada*, al final del segundo acto de la comedia, Tirso creará una situación escénica comparable a las clásicas *serranillas*, pero con los términos invertidos: no será el caballero quien vea a la pastora y se enamore de ella, sino que la serrana verá al infante, que se está cambiando la ropa (deja el traje cortesano para ponerse encima el sayo que acaba de encontrar, pues anda huyendo y le conviene disfrazarse) y se enamorará al punto de él.

Maurel se pregunta por qué razón el infante Enrique, que está a punto de enamorarse de la bella serrana, no corresponde a su amor, y opina que si no le hace promesas que no ha de cumplir y no la engaña es porque Elvira es de condición noble.³⁶ Yo no com-

³⁶ En dos lugares repite este punto de vista de diferentes maneras:

1) "...la fraîche paysanne Elvira s'est éprise de gentilhomme et souffre d'amour, car il reste fidèle à sa dame. Point de jalousie cette fois, Elvira

parto este punto de vista y no creo que sea cuestión de sangre noble o plebeya. Recuérdese que Elvira aparece por primera vez en la comedia en la última escena del segundo acto. En aquellos momentos Tirso tenía trazado ya el plan esencial de la comedia: guardaba para el desenlace final el hallazgo de la imagen de Na. Sa. de la Peña de Francia y los esponsales de los dos protagonistas (el infante Enrique y la infanta Catalina). Es cierto que dicho infante corteja a la bella serrana, pero sin pasar los límites del más honesto y recatado galán; por otra parte siempre da a entender que si no fuera por el amor que siente por la infanta podría ser que la olvidara a causa de la linda serrana.³⁷

En cuanto al final del amor de Elvira, me parece muy poco conforme con la imagen del amor libremente elegido por la mujer (tema bastante usual en el teatro de Tirso). Al ocuparme de los orígenes psicológicos de esta serrana ya dije que había heredado del romance de donde procede el tono melancólico y triste. La boda final tiene más de casamiento forzoso e impuesto que de otra cosa; por muy infante que sea, el infante don Pedro (hermano de don Enrique) ha resultado *el malo* de la comedia: ha sido mentiroso, intrigante y traidor. Don Enrique (y el poeta) lo arreglan diciendo:

Yo quiero dar bien por mal
a mi hermano, que así pagan
los leales de mi espera.
Su esposa será, si mandas
doña Elvira, hija del conde.

Acto III, escena 25.

Para mi gusto y en mi opinión particular, ese final me parece un apaño, un remiendo de última hora. Esta boda, impuesta por un

n'est pas trompée, à l'exemple de Mari-Hernández, car elle-même est noble dame sans le savoir". O.c., pág. 217.

2) "Lorsque Elvira, qui restait sourde aux galanteries des garçons de la Peña de Francia, sent son coeur battre pour l'Infant d'Aragon, elle ne fait que répondre aux exigences d'un coeur noble; l'Infant la courtise fort galamment mais jamais no la trompera par de fausses promesses; il n'offensera pas l'honneur de la naïve paysanne, fille du Comte d'Urgel. Et s'il ne l'épouse pas, pour rester fidèle à sa dame, l'Infante de Castille, il l'offrira pour épouse à son frère, l'Infant don Pedro". L.c. pág. 396.

³⁷ Enrique.
A no deber
a mi infanta lo que debo,
por Dios, que con amor nuevo
me hechizara esta mujer.

Acto III, escena 11.

Subrayo estos versos, porque este amor nuevo (la serrana enamorada de un noble) constituye el tema de *Mari-Hernández la gallega*.

precipitado y casamentero final de comedia, que ha de acabar bien sea como sea, no corresponde en absoluto al clásico amor correspondido y feliz.

Creo que el poeta se dio cuenta de este pequeño fallo y, tal como ocurrió con la pareja Tarso-Melisa (tratada primero en *La república al revés* —obra primeriza y fallida— y después en *El vergonzoso en palacio* —obra plenamente lograda—), Tirso volverá a tratar el mismo tema y la misma situación (la serrana que se enamora de un noble), dedicándole no las escenas aisladas de una comedia que casi llegaba a su término, sino una comedia entera. Me refiero a *Mari-Hernández la gallega*. Esta serrana de Tirso constituirá una feliz invención del poeta; en ella encarnará lo que quedó pendiente en *Elvira*: el amor nuevo de una aldeana que enamora a un noble. En este sentido podemos decir que *Mari-Hernández* es la *hermana menor* de *Elvira*, porque nació después de ella.³⁸ Pero la campesina gallega es la *serrana mayor*, la serrana tirsina por excelencia, la que cierra un ciclo de comedias en las que interviene el mundo rústico, y la que merece el honor de dar su nombre como título de una comedia,³⁹ que no es de las menores de Tirso. En *Mari-Hernández* el poeta reunirá, sintetizándolos, todos los caracteres de las serranas anteriores: la gallega será bravía, como Fenisa; será melosa y adámica de facciones, como *Elvira*; tendrá una amiga y confidente, *Dominga* (reencarnación de *Melisa*) y, en fin, siendo rústica se casará con un noble; para ello tendrá que luchar a brazo partido, fingir, mentir e inventar (como suelen hacer muchas mujeres de Tirso). Para resolver el conflicto social el rey la hará condesa.⁴⁰

Mari-Hernández la gallega salió de la mente de Tirso como *Minerva* de la cabeza de *Júpiter*. Sin embargo hay que hacer una salvedad en lo que se refiere al nacimiento de la diosa griega, comparado

³⁸ Para *Maurel* parece que *Mari-Hernández* es anterior (aunque no se ocupa de la cronología); a mi juicio *La Peña de Francia* fue escrita antes, pero no sólo por lo que digo referente a las serranas, sino considerando todos los aspectos de ambas comedias.

³⁹ Este hecho de que la heroína de la comedia dé el título a la misma ocurre en otros dos casos: *Antona García* y *Doña Beatriz de Silva*; pero hay una diferencia esencial: estas dos mujeres existieron de verdad, mientras que *Mari-Hernández* es un ente de ficción.

⁴⁰ Rey. Mi palabra real he dado
de que esposa será vuestra
esta serrana: cumpilda;
que si le falta nobleza
ya se la doy desde aquí,
y de Barcelos condesa
la nombro.

con el de la serrana tirsina. Júpiter parió a Minerva con dolor: su jaqueca se resolvió con un buen martillazo propinado por Vulcano; Minerva salió de la cabeza del padre de los dioses con armas y todo. Para que naciese la serrana tirsina no fue preciso requerir la ayuda de ningún herrero ni de ninguna comadre: fue un parto sin dolor. . . gracias a que Tirso había engendrado y echado al mundo de las tablas a otras serranas: *Mari-Hernández la gallega* tenía la vía franca y el camino trazado.

Después de *Mari-Hernández* Tirso buscará otras fuentes de inspiración para crear nuevos tipos de mujer (y de hombre); con la serrana gallega Tirso dejaba creada *una serrana perfecta* en su género, sobre todo si se la compara con las serranas anteriores. Muchos años después (1621) Tirso tratará el tema de la dama disfrazada de pastora; el poeta llevará al teatro el artificioso género pastoril y le dedicará una comedia, *La fingida Arcadia*; en ella lo pastoril será tratado como *cosa de risa* por el autor.

Tal vez sea pura casualidad, pero vemos que la evolución de un tema literario (*la serranilla*) ha seguido los mismos pasos a nivel individual (Tirso) que en la Historia de la Literatura Española.

A modo de conclusión me atrevería a decir que las observaciones relativas a las serranas, añadidas a otras pesquisas que hice en trabajos anteriores, nos permiten acercarnos un poquito más a la cronología aproximada de estas comedias, las tres anteriores al *Vergonzoso* y, por consiguiente, escritas antes del mes de julio de 1611.⁴¹

He aquí, en síntesis, el resultado de mis andanzas tirsianas:

1) La primera comedia es *La vida y muerte de Herodes*.⁴² La rusticidad de la serrana Fenisa viene a corroborar por otro camino lo que ya había afirmado anteriormente.

2) *La Peña de Francia* es posterior a la tragicomedia bíblica; lo indican no sólo la presencia de las serranas Melisa y Elvira sino también la estructura y desarrollo de la comedia. Esta comedia es anterior a *Mari-Hernández la gallega*; Elvira constituye el boceto de la campesina gallega *en el amor*; Mari-Hernández sintetizará en su persona las características de todas las serranas anteriores a ella. Con esta comedia Tirso cierra su ciclo de comedias *de serranas*; en todas ellas coexisten el mundo cortesano y el mundo rústico.

3) Con *El vergonzoso en palacio* Tirso comienza un nuevo ciclo de comedias: el de las comedias cortesanas. En esta comedia hay todavía reminiscencias del mundo rústico (un grupo de aldeanos);

⁴¹ Fecha de la carta que figura en unos manuscritos de la comedia.

⁴² Como afirmé en mis *Aproximaciones a Tirso*, al escribir *El vergonzoso* esta tragicomedia bíblica "le rondaba aún por la cabeza al poeta", como lo demuestran ciertas anomalías: los personajes bíblicos y la mención de los tormentos en *El vergonzoso en palacio*.

pero de ese mundo se desgaja una fuerte personalidad: Tarso, el gracioso, y al mismo tiempo autor de innumerables coplas escritas en honor de la pastora Melisa; Tarso deja el pueblo y las sierras para servir como criado a Mireno, el protagonista, el cual, en palacio y a la hora de declarar su amor, se convertirá en *El vergonzoso en palacio*, comedia que Tirso tuvo siempre en gran estima.

LOS ESTADOS UNIDOS EN EL PENSAMIENTO DE SARMIENTO Y MARTÍ

Por Rafael T. RODRIGUEZ

EL siglo XIX fue decisivo para los Estados Unidos de América. Durante estos cien años la pequeña colonia de trece estados, se convirtió, de un país primordialmente agrícola, en una potencia industrial con pujanzas imperialistas que le ganó su puesto de honor entre las grandes potencias europeas. La reacción que este desorbitado crecimiento causó en sus vecinos del sur llena toda la gama y emociones que un grupo de repúblicas nacientes e inseguras pudiera experimentar.

De los muchos escritores que virtieron página tras página para comprender mejor este fenómeno pujante que crecía a sus puertas, dos sobresalen por la naturaleza de sus respectivas obras en lo atinente a los Estados Unidos. José Martí, el escritor hispanoamericano que no sólo escribió más extensamente sobre los Estados Unidos, sino el que al mismo tiempo emitió los juicios y análisis más agudos y perspicaces sobre dicho país.¹ El segundo escritor, Domingo Faustino Sarmiento, no se aproxima a la proliferación martiana en sus escritos, pero tiene el discutible honor de ser el escritor que más ha elogiado a los Estados Unidos, a quienes trató de emular durante toda su vida.

Ezequiel Martínez Estrada, en su ensayo "Martí y Sarmiento", señala varios puntos de confluencia entre estos dos escritores.² Por

¹ Manuel Pedro González, Ivan Schulman, *José Martí: esquema ideológico* (México, Editorial Cultura, 1961), pp. 341, 499; p. 21: "Desde 1881 Martí se convirtió en el escritor más leído de toda Hispanoamérica, no sólo porque enviaba su correspondencia a varios periódicos y revistas de Centro y Sudamérica, sino porque otros muchos las reproducían de aquellos en que originalmente aparecían".

² Ezequiel Martínez Estrada, *Meditaciones Sarmientinas*, (Chile, Editorial Universitaria, 1968), Martínez Estrada señala en su ensayo que "difícilmente encontraríamos en Hispanoamérica dos hombres más semejantes que Sarmiento y Martí". (p. 143) Las semejanzas que Martínez Estrada presenta para hermanar a estos dos escritores son de naturaleza formal y apuntan a rasgos descriptivos que no abundan en las motivaciones o propósitos. Andrés Iduarte en su ensayo "Sarmiento, Martí y Rodo" (La Habana,

un lado el interés en la educación y el periodismo que ambos profesaron; más adelante señala una afinidad en el espíritu de rebeldía hacia el status quo que permeaba a Hispano América en aquel entonces y que los llevó a luchar por un mejoramiento de las condiciones sociales y políticas, empuñando el banderín de la libertad y la igualdad, y sufriendo vejaciones y destierros por ello.³

A pesar de las semejanzas señaladas por Martínez Estrada, un estudio de las cogitaciones de estos dos hombres sobre los Estados Unidos pone en manifiesto una serie de diferencias infranqueables.

Estas diferencias entre Martí y Sarmiento cubren un variado número de temas entre los cuales tenemos la educación, el expansionismo territorial norteamericano y varios aspectos sociales y políticos. Más importante aún es la drástica divergencia que existe entre estos dos escritores en aspectos fundamentales como la libertad, la igualdad y el progreso del hombre.

En nuestro estudio nos concentraremos en los aspectos ideológicos de Martí y Sarmiento en lo atinente a los Estados Unidos. Ya que vida y obra en estos dos escritores es inseparable, puesto que ambos fueron hombres de acción que vivieron de acuerdo con su doctrina escrita, será necesario, de vez en cuando, desviarnos de lo puramente norteamericano, para así esclarecer las motivaciones que les impulsó a tomar una cierta postura ante los Estados Unidos.

*"Weltanschauung": Civilización y
Barbarie/Libertad espiritual y esencialismo*

AL buscar las raíces de donde retoña la diferencia en actitud hacia los Estados Unidos en Sarmiento y Martí, es menester dirigirnos al marco ideológico que caracteriza el "Weltanschauung" en cada uno. Reduciendo todas sus cogitaciones a este común denominador, podremos comprender y dilucidar las diferentes manifestaciones ideológicas en un ámbito circunstancial. O sea, en forma deductiva, yendo de lo universal a lo específico, podremos analizar el pensamiento y comportamiento de estos escritores, observándolo como un proceso orgánico en el cual todas las partes se conjuran en coherencia funcional.

La vida y obra de Sarmiento responden a un esquema ideológico básico —a un "punto cardinal" como lo llama Merle Simmons—, en el cual, en forma maniqueísta, luchan la civilización y la barbarie. Sarmiento dedicó toda su vida al triunfo de la primera fuerza.

1955) *Academia de la Historia de Cuba*, p. 30, considera distintos a estos escritores.

³ *Ibid.*, pp. 143, 150, 152, 154-5.

Para Sarmiento, "fundador" y "pionero",⁴ hombre que quería llevar a cabo una transformación económica, política y social en su país, la categoría 'civilización' tuvo un significado muy personal, al mismo tiempo que se amoldaba a ciertas corrientes filosóficas del momento.

Sarmiento por una parte, rechazó la idea de civilización que la restringía "al primor, elegancia y dulzura de voces y costumbres propio de gente culta".⁵ Un gran número de sus congéneres adoptaban estos manierismos cultos y refinados procedentes de Europa, y en especial, de Francia. No obstante, el pragmatismo de Sarmiento no le permitió aferrarse al modelo europeo una vez que en su viaje por Europa, fue testigo de la injusticia, del atraso y la pobreza de la mayor parte de los países europeos. Sus comentarios de viajes, más tarde recopilados en tres volúmenes bajo el título de *Viajes*, están llenos de palabras desalentadoras, decepcionadas y críticas.⁶ Al llegar a los Estados Unidos, en la última etapa de su viaje, recobra sus esperanzas de encontrar un modelo que le sirva para aplicar a su país. Como dice con exuberancia y en tono panegírico: "los norteamericanos son el único pueblo culto que existe en la tierra, el último resultado obtenido de la civilización moderna".⁷ ¿Qué caracteriza esta cultura y esta civilización a que alude Sarmiento y que le servirá de patrón toda su vida? En una carta a su amigo Manuel Montt, desde Gotinga, Suiza, sólo días antes de llegar a los Estados Unidos y encontrar comprobación a sus palabras, dice Sarmiento que: "la civilización de un pueblo sólo pueden caracterizarla la más extensa apropiación de todos los productos de la tierra, el uso de todos los poderes inteligentes y de todas las fuerzas materiales, a la comodidad, placer y elevación moral del mayor número de individuos".⁸ En su libro *Facundo: Civilización y barbarie* (1845), había postulado Sarmiento un programa político de reconstrucción nacional cuyo instrumental básico eran la educación pública, la in-

⁴ Andrés Iduarte, "Sarmiento, Martí y Rodó", *Academia de la Historia de Cuba* (La Habana, 1955), p. 13.

⁵ Domingo F. Sarmiento, *Viajes* (Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1922), p. 23; Enrique Anderson Imbert, *Genio y figura de Sarmiento* (Buenos Aires, Eudeba, 1967), pp. 106-8: Anderson Imbert señala que "en la Memoria sobre el Estado de las Repúblicas Sudamericanas que ese mismo año envía (1853) al Instituto Histórico de Francia [Sarmiento] abjuró para siempre de las doctrinas liberales francesas, que para él conducían al libertinaje político, y en cambio reafirmó su voluntad de seguir los dechados institucionales de los Estados Unidos".

⁶ *Viajes*, op. cit., pp. 40, 69-70, 220-1.

⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁸ *Ibid.*, p. 221.

migración europea y el progreso técnico económico.⁹ En los Estados Unidos vio Sarmiento la milagrosa cristalización de sus sueños. Tal era su estado de euforia, que al partir de los Estados Unidos en vía a Chile, se expresa de esta manera a su amigo Valentín Alsina:

Salgo de los Estados Unidos [...] en aquel estado de excitación que causa el espectáculo de un drama nuevo, lleno de peripecias [...] Los Estados Unidos son una cosa sin modelo anterior, una especie de disparate que choca a la primera vista [...], y no obstante este disparate inconcebible es grande y noble, sublime a veces, regular siempre.¹⁰

A la emulación de este "disparate", que rompe con todos los moldes previos, dedica Sarmiento su entusiasmo, como escritor, como Presidente de la República Argentina y como hombre convencido de su misión civilizadora. Nada debe interponerse ante el torrente civilizador. Este 'punto cardinal', esta "ley de progreso" de "perfección sucesiva" que "marcha lenta, pero que no retrograda"¹¹ se convierte en su dogma, y al progreso material que persigue lo subordinará todo,¹² sacrificando aún los más básicos derechos humanos.¹³ Su eclecticismo teórico se acomoda a las exigencias de su idea fija: "la barbarie no puede y no debe resistir a la civilización".¹⁴ Aunque Sarmiento estuvo influenciado por las corrientes del romanticismo francés que llegaron a Buenos Aires desde 1830 postulando un sistema liberal político, su pensamiento desembocó, al enfrentarse con la realidad argentina, en "una especie de Positivismo de la acción".¹⁵ El 'positivismo' de Sarmiento debe aceptarse con reservas ya que él no fue un teórico sino un "sentidor" cuya filosofía de la historia no tenía coherencia sistemática. Como ha señalado Enrique Anderson Imbert, Sarmiento "a veces opina iluminista, a veces como romántico, a veces como 'socialista' o 'positivista'".¹⁶ Este hombre resbala-

⁹ Domingo F. Sarmiento, *Facundo: Civilización y Barbarie* (Arg., Espasa-Calpe, 1970), pp. 205-30. [Capítulo II de la 3ª parte, subtitulada "Presente y porvenir"].

¹⁰ *Viajes*, op. cit., vol. 3, p. 7.

¹¹ Anderson Imbert, op. cit., p. 42.

¹² *Ibid.*, pp. 25-6.

¹³ Iduarte, op. cit., p. 19; *Obras de Sarmiento* (Buenos Aires, 1887-1903): vol. II, pp. 219-23: Sarmiento llegó a aceptar y defender el hecho que las "razas fuertes exterminan a las débiles".

¹⁴ Merle Simmons, "Los Estados Unidos en el pensamiento de Domingo F. Sarmiento antes de su primera visita a Norteamérica", *Revista de Historia de América* (vol. 35-6), p. 80.

¹⁵ Anderson Imbert, op. cit., p. 20.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 25-6.

dizo es, ya que queremos fijarlo en un casillero, un pragmático, en el sentido más amplio de la palabra.

José Martí comparte con Sarmiento esa característica escurridiza que escapa definición y categorías. Al igual que Sarmiento, fue Martí un misionero; aquel en su vena de pionero y fundador; de liberador, revolucionario y apóstol el segundo. En ambos el afán reformador fue una fuerza motriz que impulsó su conducta. En Sarmiento, no obstante, la misión es más restringida; su horizonte estaba reducido por el ámbito histórico y geográfico que le tocó vivir. Este ámbito histórico fue compartido, en gran parte por Martí, aunque existen drásticas diferencias, históricas y personales, que deben tomarse en consideración. Llamamos a Sarmiento pionero y fundador; esto se debe a que su lucha es la del hombre que ya ha roto el yugo colonial y busca nuevos modelos con los cuales reconstruir y suplantar la vieja estructura social.

En Martí, al contrario, vemos la lucha del hombre que todavía no ha roto el yugo que lo ata a la 'madre patria'; sus prioridades son otras. Sin embargo, Martí trasciende su ámbito histórico; su misión independizadora, y en gran parte de reforma, rebasa las estrechas "fronteras" insulares de Cuba, desplazándose más allá, aún, de su "magna patria",¹⁷ de su "América mestiza", para abarcar, en lazo fraternal, a toda la humanidad. Abel Plenn ha señalado que la exaltación del amor hacia la humanidad en Martí, frecuentemente trasciende no sólo el humanismo de los siglos dieciocho y diecinueve, sino también el de nuestra centuria, convirtiéndolo en vocero de una civilización venidera.¹⁸ Manuel Pedro González lo llamó "a knight errant of liberty and freedom",¹⁹ e hizo bien, pues en Martí la libertad es valor supremo, adjunta a la cual vemos siempre la dignidad del hombre y la igualdad y justicia para todos. "Con todos y para el bien de todos" dijo Martí. Tan arraigado estaba en Martí el sentido de libertad, igualdad y justicia, que nunca aceptaría, a pesar de su intenso patriotismo, la doctrina de "my country right or wrong".²⁰ Lo susodicho es también aplicable a Sarmiento; no obstante, su sentido de justicia e igualdad padece de miopía cuando la injusticia se comete contra un indio, o cualquier otro 'obstáculo' que se interponga a su programa civilizador y es aquí donde mejor

¹⁷ Manuel Pedro González, *José Martí: Epic Chronicler of the United States in the 80's* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1953), p. 6.

¹⁸ William Rex Crawford, *A Century of Latin American Thought* (Mass., Harvard University Press, 1944), pp. 230-1: la cita proviene originalmente del New York Times "Book Review", July 2, 1950, p. 4.

¹⁹ González, op. cit., p. 20.

²⁰ Ibid., p. 21.

se manifiesta la diferencia entre estos dos hombres. Martí rechaza apodíctica y terminantemente el esquema polarístico que dio vida a la obra de Sarmiento, a saber, la lucha entre civilización y barbarie: "No hay batalla entre civilización y barbarie", dice Martí, "sino entre la falsa erudición y la naturaleza".²¹ Rechaza Martí el "derecho natural"²² que se han adjudicado los europeos, y otros hombres 'civilizados' de usurpar la tierra ajena; para Martí, civilización es sinónimo de usurpación. Al rechazar la polaridad sarmientina, tan en boga entre sus congéneres, impone Martí una polaridad de valor ético-universal: "No hay más que dos clases entre los hombres: la de los buenos, y la de los malos".²³ Esta nueva clasificación corta a través de razas y naciones, situando así las distinciones en el carácter moral del hombre. Al otro lado de la "falsa erudición" que conjura eufemismos degradantes y que, no cabe duda, se codea con "los malos" vemos la naturaleza. ¿En qué consiste la bondad de esa 'naturaleza' que tantos se han empeñado en domar con variados programas civilizadores? La respuesta a esta pregunta encierra otro concepto martiano de profunda raigambre, y que llamaremos su "esencialismo".²⁴ Este 'esencialismo' martiano es simplemente su

²¹ *Obras Completas de José Martí* (La Habana, Editorial Trópico, 1936), vol. XIX, p. 309.

²² Roberto Fernández Retamar, *Ensayo de otro mundo* (Cuba, Instituto del Libro Cubano, Colección Cocuyo, 1967), p. 22.; *Obras de Sarmiento*, op. cit.; vol. II, pp. 219-23; En *Conflicto y armonía de las razas en América*, Sarmiento señaló que los pueblos y razas civilizadas tenían el derecho de conquistar los pueblos bárbaros: "Puede ser muy injusto exterminar salvajes, sofocar civilizaciones nacientes, conquistar pueblos que están en posesión de un terreno privilegiado; pero gracias a esta injusticia, la América, en lugar de permanecer abandonada a los salvajes, incapaces de progreso, está ocupada hoy por la raza caucásica, la más perfecta, la más inteligente, la más progresiva de las que pueblan la tierra [...] Las razas fuertes esterminan a las débiles, los pueblos civilizados suplantán en la posesión de la tierra a los salvajes. Ésto es providencial y útil, sublime y grande".

²³ *Obras Completas de José Martí*, op. cit., vol. XIX, pp. 12-3.

²⁴ *Ibid.*, vol. XXV., pp. 183-4: "Distinguir la vida postiza de la vida natural: lo que viene en el hombre, de lo que añaden los hombres que han venido. So pretexto de completarlo, lo interrumpen. La tierra es hoy una vasta morada de disfrazados. Se viene a la tierra como cera — y el azar nos vacía en moldes prehechos—. Las convenciones creadas deforman la existencia verdadera [...] Las redenciones han venido siendo formales; es necesario que sean esenciales"; vol. VI, p. 180: "Las sociedades mueren o viven conforme a su composición y a sus antecedentes: si se salen de ellas, si viven siglos enteros fuera de su armonía natural, y de la obra ineludible, por penosa que sea, de su propio desarrollo, al cabo de siglos reaparecerán, cuando se pudre el cuerpo ajeno que viciaron, y recomienzan la labor interrumpida. Ni hombres ni pueblos pueden rehuir la obra de desarrollarse por sí —de costearse el paso por el mundo".

profunda convicción en una "arrobadora armonía universal"²⁵ a la cual se le debe dejar seguir su ritmo natural. Todo elemento foráneo que interrumpa esta armonía comete un pecado contra la naturaleza. Al traducir esto al ámbito humano, vemos, de acuerdo con Martí, que las interrupciones del ritmo natural de pueblos y razas niegan al hombre su libertad espiritual, su más alto pedestal. El concepto de la libertad espiritual es importantísimo en Martí, pues sin ella, la libertad política es imposible.²⁶ Así notamos que a través de un proceso 'esencial' y orgánico, que asegure "el libre albedrío humano" sin "deslucir con la imposición de ajenos prejuicios las naturalezas vírgenes" poniéndolas "en aptitud de tomar por sí lo útil, sin ofuscarlas ni impelerlas por una vía marcada" es la única forma de "poblar la tierra de la generación vigorosa y creadora que le falta".²⁷ Al rechazar todo formalismo teórico con sus numerosas 'vías marcadas' rechaza Martí no sólo las categorías sarmientinas, sino también todo modelo que no respete el 'esencialismo' y la armonía universal, incluyendo, especialmente, el Positivismo el cual tenía hacia 1882 fervorosos adeptos en Hispano América.²⁸ del 'Weltanschauung' martiano se desprende una profunda convicción en la libertad y dignidad del hombre y la libre determinación de los pueblos. De esta vía no se separó Martí, y todo su pensamiento, obra revolucionaria y aun su martirio son inseparables de ella.

Hasta ahora hemos analizado a Sarmiento y a Martí desde una perspectiva bastante abstracta. Esta semblanza de sus idearios y sus respectivos 'Weltanschauung' es necesaria, primeramente, para percatarse de la profunda e infranqueable brecha que los separa; en segundo lugar, nos ayudará a comprender, con mayor claridad, las motivaciones que los impulsaron a tomar una cierta postura ante los Estados Unidos.

En este estudio discurriremos sobre tres tópicos por los cuales ambos Sarmiento y Martí expresaron interés al analizar al vecino del norte: la educación; aspectos sociales, políticos y económicos; expansionismo territorial e imperialismo norteamericano.

Educación:

DENTRO de sus respectivos esquemas de reforma social y elevación moral, la educación fue para Sarmiento y Martí de primordial importancia. El interés en las labores docentes se manifestó en Sar-

²⁵ Ibid., vol., XXXIV, p. 172.

²⁶ Ibid., vol. XXV, p. 184.

²⁷ Ibid., vol. XX, pp. 59-60.

²⁸ González, Schulman, op. cit., p. 22.

miento como una obsesión que se aproximaba al "fanatismo";²⁹ y a esta labor dedicó libros, tratados y artículos. En el caso de Martí no existe un libro sobre este tema que tanto le preocupó, como tampoco vemos que algún otro tema haya merecido este honor debido a que su atareada vida no se lo permitió. Sin embargo, toda su obra está imbuida de un espíritu docente; no hubo momento en que Martí abandonara su intención didáctica de "maestro nato", maestro intuitivo y amoroso",³⁰ cuyas observaciones sobre la educación son invaluable para todo aquel que equipare educación con amor y elevación moral. Sarmiento, imbuido en su afán de civilizar con eficacia y rapidez, optó por métodos reformadores que respondían a teorías 'apriorísticas' o modelos foráneos. La educación no fue una excepción. Junto con la libertad, la educación popular es el ingrediente civilizador por excelencia.³¹ Hay momentos en que considera la educación como el factor catalítico del cual todos los otros elementos civilizadores dependen, así sean las libertades, la industria y los progresos materiales.³² En un discurso pronunciado el 5 de agosto de 1858, expresa Sarmiento esta idea:

¿Para qué preguntarnos, pues, cuál es el origen de nuestras guerras y horrores? Es la barbarie en que yace el mayor número. Es que no tenemos escuelas para preparar la razón pública que ha de guiar la voluntad del soberano [...]. Tenemos, pues, que fundar el sistema de escuelas comunes, para educar al soberano.³³

Paz, progreso, igualdad, trabajo, libertad política: éstas son sus metas. La educación es el instrumento con que se crearán las necesidades morales de estas metas comunes a todos los pueblos civilizados.³⁴

Siendo los Estados Unidos el "pueblo más civilizado" de la tierra para Sarmiento, fue lógico que lo tomara de modelo para desarrollar un programa educacional en la Argentina. Desde antes de su primer viaje a los Estados Unidos en 1847, profesaba Sarmiento admiración por el sistema educacional norteamericano que tantos provechos había brindado a ese país.³⁵ Su viaje a los Estados Unidos en 1847,

²⁹ Emilio Carilla, *El embajador Sarmiento: Sarmiento y los Estados Unidos* (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, 1963), p. 87.

³⁰ González, Schulman, op. cit., p. 364.

³¹ *Viajes*, op. cit., p. 72.

³² *Obras de Sarmiento*, op. cit., vol. IV, p. 413.

³³ *Ibid.*, vol. XVIII, pp. 173-4.

³⁴ Martínez Estrada, op. cit., p. 132; Anderson Imbert, op. cit., p. 131.

³⁵ *Obras de Sarmiento*, op. cit., vol. XII, p. 151: "La educación pública en América", en *El Mercurio*, 17, 18, 22 y 23 de marzo de 1842: "La primera vez que este fenómeno [la democracia] se ha presentado en

y más tarde de 1865 a 1868, confirmarán su yaazonada admiración. En adelante se desbordará en elogios y panegíricos, y luchará por emular e imitar el modelo educacional del norte. Básicamente, este modelo acentúa una educación pública, laica, elemental y práctica, siguiendo los preceptos y la doctrina docente del gran educador norteamericano Horace Mann. En *Viajes* señala Sarmiento que "el principal objeto de su viaje" a los Estados Unidos "era ver a Mr. Horace Mann... el gran reformador de la educación primaria".³⁶ Gracias a Horace Mann pudo Sarmiento conocer y entrevistarse con "sabios, pedagogistas y hombres notables"³⁷ que le brindaron un cúmulo de información sobre la educación. Sarmiento nunca olvidó esta deuda y años más tarde, al escribir la biografía de Horace Mann dice:

Armado de estos documentos y de una colección de lecturas, informes y discursos, y nutrido con una instrucción oral, volví a la América del Sur, y durante estos últimos años no he hecho más que seguir sus [Horace Mann] huellas, tomando por modelo sus grandes trabajos para organizar la educación de Massachussets.³⁸

El énfasis que Sarmiento pone en la escuela primaria parte, por un lado, de una reserva hacia la educación superior y universitaria³⁹ que nunca pudo rebasar, aunque irónicamente, como ha señalado Emilio Carilla, agotó todos los medios para obtener un título honorario de Doctor en Leyes de una universidad norteamericana.⁴⁰ La

los tiempos modernos, es también la primera vez en que las escuelas primarias han tenido su importancia de primera orden; la primera vez que se han dictado leyes para su regularización y buen gobierno; la primera vez en que no ha quedado al arbitrio del padre dar educación al hijo, apremiándolo bajo castigos y penas severas; la primera vez en que ha habido educación popular; la primera en que se han echado las bases del gobierno democrático y se han formulado una sociedad de seres inteligentes capaces en su mayor parte de sentir sus derechos, sentir su valor y hacerlos respetar. No tenemos, por fortuna, que ir a estudiar a Europa este importante hecho que es en Norteamérica donde se ha realizado".

³⁶ *Viajes*, op. cit., vol. III, p. 146.

³⁷ *Ibid.*, p. 151.

³⁸ Martínez Estrada, op. cit., p. 130; Anderson Imbert, op. cit., p. 71: "En 1845, Sarmiento fue comisionado por el Ministro Montt para estudiar la enseñanza primaria en las grandes naciones". En *Viajes*, op. cit., p. 27, Sarmiento señala el propósito oficial de su viaje añadiendo que "el fruto de mis investigaciones verá bien pronto la luz". Este 'fruto' tomó forma en su informe oficial "De la educación popular", publicado en 1849; en él escribió sobre sus experiencias por Europa, África y la América del Norte.

³⁹ Martínez Estrada, op. cit., p. 87; *Obras de Sarmiento*, op. cit., vol. XII, p. 151: Hablando de los Estados Unidos, dijo que allí "las escuelas primarias han tenido su importancia de primer orden".

⁴⁰ Carilla, op. cit., pp. 132-41.

segunda razón es de más peso; la urgencia en "educar al soberano", y no a una pequeña élite de estudiantes universitarios, le llevó a poner todo su esfuerzo en la enseñanza primaria. Al soberano había que inculcarle los valores prácticos de la vida para sacar a la Argentina del atolladero en que se encontraba. El refinamiento de las artes humanas era un obstáculo superfluo que podían señorear los países decadentes de Europa, pero no las naciones nacientes que querían forjarse un destino en el cual el progreso material era su meta. Trenes, barcos, ríos navegables, industrias y no museos y tertulias para ditetantes ociosos. Al rechazar a Europa, rechazó los altos valores del espíritu humanista que "coronan y embellecen la existencia"⁴¹ y adoptó el utilitarismo que imbuía el sistema norteamericano. Al ser nombrado embajador y Ministro Plenipotenciario de la Argentina en Washington, en 1865, recibió Sarmiento órdenes de "transmitir todo cuanto pueda interesar para mejorar i perfeccionar nuestras instituciones, i desarrollar nuestro progreso moral i material, remitiendo libros, memorias i cuanto crea útil a este objeto. . ."⁴² No nos debe extrañar que Sarmiento, con su visión de túnel, haya reducido "progreso moral i material" a su fuente "lógica": "la educación pública elemental. Su labor investigadora se cristalizó en el libro donde más íntegramente vemos expresada su doctrina docente: *Las escuelas: base de la prosperidad i de la república en los Estados Unidos*, publicado en 1866. Las 268 páginas en que consiste el libro están dedicadas a "señalar. . . el camino. . . para llegar, en cortos años, a los resultados de prosperidad, grandeza i libertad".⁴³ La influencia del libro fue notable, ya que gracias a su ascendiente se crearon dos bibliotecas en la Argentina, una en San José y la otra en Chivilcoi.⁴⁴ En una carta a Mary Mann escrita en 1867, señala Sarmiento que si es elegido Presidente, utilizará su libro *Las escuelas*. . . como programa de reforma.⁴⁵ Al llegar a la Argentina en 1868, con su nuevo cargo de Presidente de la República, confirma la expectativa de aquellos que pensaban que "traería de los Estados Unidos sino escuelas".⁴⁶ Sarmiento no pudo transmitir su entusiasmo a todos los argentinos. Al regresar a la Argentina con su cartapacio lleno de ideas docentes norteamericanas, se encontró con la incompreensión y el rechazo no sólo de legos en la materia, sino aun entre los pedagogos argentinos que no estaban dispuestos a recibir las

⁴¹ Domingo F. Sarmiento, *Vida de Abraham Lincoln* (N. Y., D. Appleton y Cía., 1886), p. 94.

⁴² *Obras de Sarmiento*, op. cit., vol. XXX, p. 9.

⁴³ *Ibid.*, vol. XXX, p. 27.

⁴⁴ Carilla, op. cit., p. 50: Carta a Mary Mann, 22 de abril de 1867.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 55: Carta a Mary Mann, 13 de septiembre de 1867.

⁴⁶ Martínez Estrada, op. cit., p. 130.

ideas advenedizas de este "visionario loco".⁴⁷ Martínez Estrada ha señalado que aunque Sarmiento "hizo millares de escuelas, formó decenas de millares de maestros, escribió toda una literatura escolar", que nadie leyó, sus esfuerzos no sirvieron para educar al soberano, pues, entre otros obstáculos, no pudo educar a los educadores.⁴⁸ Peor aún, fue testigo de la corrupción de su programa educacional que pasó a ser tribuna de demagogos quienes al rechazar su "Panamericanismo educacional" bajo la tutela norteamericana, promulgaron el 'americanismo' que tanto había criticado en Facundo, 'americanismo' que en sus ojos, era contraproducente al progreso.⁴⁹

Martínez Estrada, en su penetrante ensayo sobre Sarmiento en sus labores docentes, critica su falta de visión por haber ignorado el proceso armónico y orgánico de las culturas al tratar de transplantar un sistema educacional foráneo "sin percibir que era indispensable crear diferentes estadios de aclimatación".⁵⁰

Esta crítica pudo haber sido expresada por Martí. Respondiendo a su "esencialismo" básico, Martí postuló un respeto incontrovertible por las estructuras autóctonas cuyo proceso natural no debe ser interrumpido:

Las redenciones han venido siendo teóricas y formales; es necesario que sean efectivas y esenciales. Ni la originalidad literaria, ni la libertad política subsiste mientras no se asegure la libertad espiritual.⁵¹

Las teorías docentes pegadizas y postadquiridas deben ser substituidas por teorías orgánicas y esenciales que reflejen la idiosincracia y necesidad del pueblo, para que pueda así expresar libremente su carácter, con originalidad y espontánea vitalidad, desembocando en la más alta de todas las libertades, a saber, la espiritual. Martí opone a la universidad europea la universidad americana donde tendrá prioridad, sobre la historia de Grecia, la historia de los Incas: "nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria [...] Injétese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas"⁵² Martí rechaza el escolasticismo europeo suplantándolo por el espíritu científico para así no "divorciar al hombre de la tierra". Advierte sin embargo, y aquí se

⁴⁷ Ibid., p. 131: "mis ideas chocaban por los raras", escribe a Mary Mann, "Todo lo de educación común era nuevo, y yo estaba sólo con ellas, como un visionario loco".

⁴⁸ Ibid., pp. 131-2.

⁴⁹ Ibid., p. 131.

⁵⁰ Ibid., p. 93

⁵¹ *Obras Completas de José Martí*, op. cit., vol. XX, pp. 59-60.

⁵² Fernández Retamar, op. cit., pp. 31-2.

diferencia de Sarmiento, en que se eduque al hombre "sin merma de los elementos espirituales".⁵³ Para que esto sea posible es menester estimular no sólo la escuela primaria, sino también la secundaria y universitaria:

Debe ajustarse un programa nuevo de educación, que empieza en la escuela de primeras letras y acabe en una Universidad brillante, útil, en acuerdo con los tiempos, estado y aspiraciones de los países en que enseña.⁵⁴

Martí se encuentra en un punto equidistante entre Sarmiento, que se preocupó exclusivamente por la educación elemental, y Andrés Bello, quien puso todas sus esperanzas en la educación universitaria.⁵⁵

Martí criticó en varias ocasiones la educación norteamericana por su excesivo utilitarismo y la negligencia de las artes y otras asignaturas que ayudan al hombre a elevarse espiritualmente. De acuerdo con Martí el exclusivismo de la instrucción elemental y práctica conducía a una aniquilación del "alma" y convertía al estudiante en un "hombre máquina rutinaria" habilísimo en su especialización, pero carente de humanidad, y vulnerable a las más bajas pasiones, a las que estará expuesto en un mundo donde los valores materiales se valoran más que los espirituales.⁵⁶ Al hombre rutinario y mecanizado, producto de la escuela norteamericana, opone Martí "hombres vivos, hombres directos, hombres independientes, hombres amantes", educados en el "abecedario de la naturaleza".⁵⁷ La crítica de Martí va más allá del curso de estudio con su énfasis en lo elemental-práctico. Martí no se deja deslumbrar por los modernos artefactos con que están equipadas las escuelas norteamericanas, con sus hermosos libros, los textos, gramáticas, mapas, lápices y facilidades espaciosas. Detrás de esta deslumbrante fachada ve Martí una total carencia de amor en la labor docente.⁵⁸ De qué vale todo este instrumental moderno, pagado por un sistema materialista, si este sistema no puede producir el material humano capaz de guiar con amor y dulzura al alumno "al goce de ir levantando el alma con la armonía y grandeza del conocimiento".⁵⁹ Sarmiento luchó por un tipo de educación análoga a la norteamericana, que condujera al progreso social y económico, al mismo tiempo que igualara las razas y las

⁵³ *Obras Completas de José Martí*, op. cit., vol. XXII, pp. 118-9.

⁵⁴ *Ibid.*, vol. XXII, p. 146.

⁵⁵ González, Schulman, op. cit., p. 365.

⁵⁶ *Obras Completas de José Martí*, op. cit., vol. XXXII, pp. 68-9.

⁵⁷ *Ibid.*, vol. XXXIII, p. 112.

⁵⁸ *Ibid.*, vol. XXXIII, p. 377.

⁵⁹ *Ibid.*, vol. XXXIII, p. 112.

clases.⁶⁰ En la igualdad producida por este tipo de educación que Sarmiento trata de emular, ve Martí "una uniformidad repugnante y estéril... una especie de librea de las inteligencias".⁶¹ Esto, debemos recordar, se ajusta a su esquema ideológico donde la libertad espiritual reina con jerarquía irrefutable. Todo aquello que conspira contra ella —así sea la instrucción rutinaria y de memoria, la ausencia de amor en las clases, el énfasis en lo utilitario, la falta de vocación docente o la ausencia de elevación espiritual—, es rechazado por Martí con desdén. Sarmiento admiró la eficacia de la educación elemental por su énfasis en la instrucción exclusivamente práctica, la cual podía conducir al progreso material; Martí reaccionó ante este exclusivismo anti-espiritual con comentarios adversos, colocándose así, en lo fundamental de la educación norteamericana, en un polo opuesto al de Sarmiento.

Aspectos sociales, económicos y políticos

AL comparar los comentarios que la realidad social, económica y política de los Estados Unidos suscitó en Sarmiento y Martí, debemos tomar en consideración los cambios sociales que acontecieron entre 1868, año en que Sarmiento ve por última vez a los Estados Unidos, y los años que van de 1881 a 1895, etapa en que Martí radicó en dicho país. Cuando Sarmiento, abandona por última vez "la patria de [sus] pensamientos",⁶² la ola de inmigración apenas había comenzado a rodar. No es hasta 1880 que el torrente de inmigrantes europeos se desplaza por el país, abarrotando las ciudades y creando una condición social deplorable, con el agravante de la explotación inhumana en los centros de trabajo que empezaban a proliferar en las grandes ciudades; esta despiadada explotación estaba 'moralmente' respaldada por la doctrina positivista de la supervivencia del más fuerte y el lema de que lo que es bueno para la industria y el comercio, es bueno para la patria. Uno de estos 'patriotas', denunciado por Martí en varias ocasiones, fue Jay Gould, 'rey de los ferrocarriles', quien en cierta ocasión, respondiendo a su 'moral' utilitaria, dijo:

Labor is a commodity that will in the long run be governed absolutely by the law of supply and demand.⁶³

⁶⁰ Martínez Estrada, op. cit., p. 130.

⁶¹ *Obras Completas de José Martí*, op. cit., vol. XXXIII, p. 112.

⁶² Roberto F. Giusti, "Sarmiento y los Estados Unidos", *RIB*, XV (abril-junio, 1965), p. 125.

⁶³ González, op. cit., pp. 20-4.

A los eventos históricos que se van desarrollando en los Estados Unidos, debemos añadir el lente ideológico con que ambos Sarmiento y Martí observaron a los Estados Unidos. Lo susodicho en la sección sobre el 'marco ideológico' de cada escritor nos servirá de apoyo. Todo lo allí dicho se aplica al resto de sus cogitaciones sobre los Estados Unidos. Esto explica que por un lado Sarmiento se refiera a los norteamericanos como "el último resultado obtenido de la civilización moderna"⁶⁴ y Martí, incompatiblemente, señala que los Estados Unidos es el país "donde se han trasladado sin la entrañable comunión del suelo que los suaviza, todos los problemas de odio del viejo continente humano".⁶⁵

Cuarenta y seis años separan estos dos comentarios. El de Sarmiento, hecho en 1847, expresa el asombro de "un hombre que estaba hecho para admirar, por encima de todo, lo fuerte y lo grandioso",⁶⁶ para quien los Estados Unidos era más que un modelo que imitar, era la única esperanza de llevar a cabo todas las reformas sociales con que había soñado, dentro de un marco político republicano. Al partir por última vez de los Estados Unidos, en 1868 escribe Sarmiento en su diario, palabras que encierran devoción y tristeza; pero sobre todo una indestructible fe en el futuro redentor de los Estados Unidos:

¡Adiós a los Estados Unidos! Llévoslo aquí como recuerdo, como modelo... La República como institución, El porvenir del mundo como promesa.⁶⁷

Los veintiún años que separan su primera visita y su última partida, no alterarán en lo absoluto la admiración, carente apenas de atenuantes, que sintió por los Estados Unidos. En lo fundamental, esta postura no cambiará.

El comentario de Martí es de 1893; han pasado más de diez años desde que llegó a los Estados Unidos. En Martí se ha producido un cambio drástico en su postura ante Norte América. Al llegar a Nueva York, frescas todavía las primeras impresiones de

⁶⁴ *Viajes*, op. cit., vol. III, p. 40.

⁶⁵ *Obras Completas de José Martí*, op. cit., vol. V, p. 127.

⁶⁶ Iduarte, op. cit., p. 13.

⁶⁷ Domingo F. Sarmiento, *Diario de un Viaje* (Santiago de Chile, 1944), p. 57: "¡Oh! me exalta, mi querido amigo, la idea de presentir el momento en que los sufrimientos de tantos siglos, de tantos millones de hombres, la violación de tantos principios santos por la fuerza material de los hechos elevados a teoría, a ciencia, encontrarán también el 'hecho' que los aplaste, los domine y desmoralice. El día del grande escándalo de la República fuerte, rica de centenares de millones, no está lejos! El progreso de la población norteamericana lo está indicando".

la grandeza material que no puede escapar, aun al más obtuso observador, comenta:

Luego de echar la vista por estas calles, por estas ciudades, se piensa involuntariamente en mares y en montañas. ¡Qué simple y qué grande! ¡Qué sereno y qué fuerte! ¡Y este pasmoso pueblo ha venido a la vida, de haberse desposado con fe buena, en la casa de la Libertad, la América, y el trabajo! Poseen, he aquí la garantía de las Repúblicas.⁶⁸

Los doce años que van de este comentario panegírico, al adverso que hizo en 1893 fueron doce años de vida continua dentro del país; de trato con su pueblo y las instituciones llevadas a la práctica. La profundidad que los tres lustros de residencia en los Estados Unidos dieron a Martí contrastan con la superficialidad en Sarmiento, aunque éste vivió por tres años en los Estados Unidos en su segunda estancia. Esto lleva a Andrés Iduarte a observar que la posición de Sarmiento frente a los Estados Unidos es la de un hombre que está "fuera de ellos" y "los mira desde lejos", y que Martí, en cambio, a pesar de sus reproches, está "dentro de ellos".⁶⁹ El mismo Martí nos señaló su familiaridad con los Estados Unidos cuando al escribir a Manuel Mercado desde Cuba, un día antes de su muerte, dijo: "Viví en el monstruo y le conozco las entrañas"⁷⁰

Aunque Sarmiento no se adentró en la realidad norteamericana de la forma en que lo hizo Martí, y sus comentarios pecaron de parcialidad,⁷¹ hija de su entusiasmo reformador, dichos comentarios son de importancia, no sólo por el interés en Sarmiento el escritor, sino a todo aquel que esté interesado en los Estados Unidos, ya que Sarmiento fue un observador inteligente de las costumbres, vida e instituciones norteamericanas.

⁶⁸ *Obras Completas de José Martí*, op. cit., vol. XXVII, p. 99.

⁶⁹ Iduarte, op. cit., p. 20; Frances G. Crowley, *Domingo Faustino Sarmiento* (N. Y., Twayne Publishing Inc., 1972), p. 95: La admiración desenfrenada de Sarmiento por el espectáculo que observó en los Estados Unidos puede ser condenada por su ingenuidad o falta de agudeza crítica. Como observa Crowley, si se compara la visión de Sarmiento con la de Martí, el cual estaba más consciente de la pobreza y la carencia de oportunidad para el obrero no especializado, se manifiesta la parcialidad de Sarmiento por los Estados Unidos.

⁷⁰ *América Latina y los Estados Unidos* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971), p. 65.

⁷¹ Merle Simmons, op. cit., p. 60: La tesis de Simmons es que Sarmiento mucho antes de su primer viaje, sobre todo durante los años que pasó desterrado en Chile, desarrolló "una noción preconcebida de la civilización norteamericana altamente halagadora para los Estados Unidos. Así, pues, ya de antemano estaba la sensibilidad de Sarmiento propensa a acoger favorablemente lo que había de ver en 1847".

Los elogios de Sarmiento fueron espontáneos y honestos pero no completamente gratuitos o faltos de una segunda intención. Como ha señalado Simmons, en gran parte, la parcialidad de Sarmiento proviene de su intención de presentar ante los ojos del pueblo hispanoamericano un modelo ideal que sirviera de ejemplo y así "inspirar una reforma de la vida política, económica, social e intelectual de Hispanoamérica"⁷² Simmons añade que Sarmiento no mintió, sino que tan sólo escribió sobre lo favorable, apartando de sus comentarios aquello que pudiera mancillar su modelo y arriesgar su misión reformadora.

Sarmiento, a pesar de todos los reproches que lanzó a la América del Sur y el atraso de sus instituciones, propuso los Estados Unidos por modelo ya que veía afinidades históricas y geográficas.⁷³ Sin embargo, estas afinidades eran escasas y no bastaban, de por sí, para lanzar a Hispano América en el camino del progreso.

Ya mencionamos la gran importancia que Sarmiento dio a la educación como instrumento civilizador que crearía la necesidad de instituciones políticas civilizadas.⁷⁴ La República federal norteamericana le brindó no sólo el modelo, sino el método práctico de hacer plausible la teoría. Para Sarmiento, el centro de toda constitución política es el régimen democrático de gobierno republicano representativo, fundado en la libertad, y ésta en la educación universal del pueblo.⁷⁵ Para un republicano acérrimo como Sarmiento, los Estados Unidos eran un símbolo no sólo de progreso económico y de vitalidad, sino también de progreso dentro de un marco republicano. En los Estados Unidos veía Sarmiento reflejado su anhelo de poder instituir una República en la Argentina; el éxito de Norte América estimulaba la esperanza de que en la América del sur, se repitiera este fenómeno:

Por fin, nos hemos dicho para endurecernos contra los males presentes: la república existe, fuerte, invencible; la luz se irradiará hasta nosotros cuando el Sud refleje al Norte. ¡Y cierto, la república es!⁷⁶

⁷² *Ibid.*, p. 86.

⁷³ *Vida de Abraham Lincoln*, op. cit., p. xii: "Más de cerca, que los del resto del globo, nos interesa comprender las evoluciones que en su desarrollo ejecutan los Estados Unidos de Norte-América, cuyas instituciones y rápido engrandecimiento son como el itinerario que nos está trazando por la similitud de origen colonial, la comunidad de continente y hasta de ríos estupendos que fluyen de los Andes".

⁷⁴ *Viajes*, op. cit., p. 43.

⁷⁵ Martínez Estrada, op. cit., p. 130.

⁷⁶ *Viajes*, op. cit., p. 8.

Sarmiento no fue el introductor del sistema republicano, representativo federal de los Estados Unidos en la Argentina. Este privilegio le tocó a Manuel Dorrego en 1820.⁷⁷ Sin embargo, fue Sarmiento quien en 1848 proclamó en Chile, en el periódico "La Crónica", fundado por él, el gobierno federal Norteamericano como medio de constituir la República.⁷⁸ Cinco años más tarde, al sancionarse la constitución federal argentina de 1853, Sarmiento la criticó, y propuso como modelo la constitución de los Estados Unidos.⁷⁹ Sarmiento siempre estuvo consciente de las dificultades y obstáculos que se oponían a la instauración del gobierno republicano, manifestadas en sus caudillos, dictadores y la falta de disposición para la asociación y la industria. Achacaba Sarmiento esta actitud anti-progresista al atavismo cultural de despotismo y atraso que heredamos de España. El espectáculo de los Estados Unidos causa en Sarmiento admiración al mismo tiempo que amargura, al punto de sentir que el destino adverso de la América del Sur se debe a un hado maligno o a los designios de Dios. Desde Africa escribe:

¿Qué maldición pesa, Dios mío, sobre aquella malhadada raza española en la América del Sur, que sin el consolador espectáculo de la sajona del Norte, el republicano moderno se quitaría la vida como Casio, desesperando ya para siempre de la libertad como de una quimera, renegando de la virtud como de una sobra vana?⁸⁰

Casio no es el único que desespera y reniega de la falta de libertad y virtud. Meses más tarde, al enfrentarse al espectáculo de los Estados Unidos, la llaga se abre, y el progreso que ve y admira es como sal que irrita sus heridas:

¿Por qué la raza sajona tropezó con este pedazo de mundo que tan bien cuadraba con sus instintos industriales, y por qué a la raza española le cupo en suerte la América del Sur, donde había minas de plata y de oro e indios mansos y abyectos que venían de perlas a su pereza de amo, a su atraso e ineptitud industrial? ¿No hay Providencia? ¡Oh! amigo, Dios es la más fácil solución de todas estas dificultades.⁸¹

⁷⁷ Martínez Estrada, op. cit., p. 135.

⁷⁸ Ibid., pp. 127-8.

⁷⁹ Anderson Imbert, op. cit., p. 106.

⁸⁰ *Viajes*, op. cit., vol. II, p. 114.

⁸¹ Ibid., vol. III, p. 10; *Obras de Sarmiento*, op. cit., vol. IX, p. 17: En más de una ocasión se expresó acerbamente sobre España y el atavismo de atraso que legó a la América: "Para apreciar los males que la España nos ha legado, bastaría conocer los que ella misma sufre hasta hoy como consecuencia del atraso en que se ha quedado [...] La América del Norte fue poblada en su origen por los hijos de un país en las libertades civil

Dios no es la solución que toma Sarmiento para solucionar el grave problema que se presenta en la América del Sur. Aunque crítico de los españoles y de la nefasta herencia que legaron a la América Hispánica, rechazó Sarmiento el determinismo racial que daría a los sajones una superioridad sobre la latina, y una capacidad de progreso inasequible a la raza latina: "La aptitud de la raza sajona no es [...] explicación de la causa del gran desenvolvimiento norteamericano".⁸² Como comprobación de esta afirmación da Sarmiento, como ejemplo, la falta de desarrollo económico en el Canadá, poblado también por la raza sajona. La solución no es fácil, pero tampoco imposible, ya que no se debe a una característica genética exclusiva de una raza. La solución está en la libertad política que ofrece un gobierno republicano.⁸³ Debemos notar que cuando Sarmiento elogia las instituciones norteamericanas, casi siempre se refiere a Nueva Inglaterra, cuna de todas las instituciones que quiere transplantar a la Argentina. Nueva Inglaterra equivale para el resto de la Unión, lo que los Estados Unidos equivalen para la América del Sur: una influencia civilizadora. Considera la oleada inmigratoria que llena el país un elemento de barbarie que tiende a enviciar las antiguas virtudes puritánicas. No obstante, este elemento negativo de los estados nuevos del 'Far West', estos hombres rudos no admiten comparación con el 'bárbaro pastor' o el 'labrador de nuestras campañas' debido a la influencia moralizadora de la religión y de los estados civilizados de la Nueva Inglaterra, a los que Sarmiento llama "la raza bramínica" de los Estados Unidos.⁸⁴ La admiración por Nueva Inglaterra aumentó en su segundo viaje, ya que tuvo la oportunidad de codearse con varios de sus ilustres ciudadanos. Sobre esta influencia 'bramínica' de Nueva Inglaterra, nos dice Sarmiento que "la barbarie producida por el aislamiento de los bosques, y la relajación de las prácticas republicanas, introducidas por los emigrantes, encuentran en los descendientes de los puritanos y peregrinos un dique y un astringente".⁸⁵ Ve aquí, en práctica, lo postulado teóricamente en Facundo: la ciudad ofreciendo su influjo civilizador sobre la barbarie de la campaña. Sin embargo, "la cuna de la república moderna", el "foco ar-

y religiosa luchaban por establecerse y lograban vencer el despotismo que había fraguado la Edad Media. La América del Sud fue conquistada por los súbditos de un monarca que había vencido los principios de libertad y dominaba sobre las acciones y pensamientos de sus vasallos con un poder sin límites".

⁸² *Viajes*, op. cit., vol. III, p. 43.

⁸³ *Ibid.*, vol. III, pp. 46-7.

⁸⁴ *Ibid.*, vol. III, pp. 83-9.

⁸⁵ *Ibid.*, vol. III, p. 89.

diente de la abolición de la esclavitud de los negros", el "cerebro industrial de los Estados Unidos",⁸⁶ "la Atena americana" no tuvo fuerza suficiente para evitar la ola de corrupción que siguió a la administración del Presidente U. S. Grant; éstos fueron los años en que los grandes negocios e industrias controlaban al gobierno y se sobornaba a los legisladores.⁸⁷ A esto añadamos el problema causado por el éxodus inmigratorio, la aspereza de las relaciones entre patrón y trabajador, y la pobreza de muchos de los inmigrantes recién llegados, y tenemos el panorama humano que presencié Martí durante los quince años que vivió en los Estados Unidos. El ideario político de Martí tiene por base la dignidad del hombre, la libertad del individuo y el bienestar colectivo dentro del orden legal. En política, como en cualquier otro aspecto de la vida, Martí se aferra a su profunda convicción de que todo sistema político debe batallar por ofrecer a todos los ciudadanos, sin distinción de raza o nacionalidad, la oportunidad de poder desarrollar a plenitud, su capacidad intelectual, moral y, sobre todo, espiritual. Ya vimos que su crítica a la educación iba dirigida al desarrollo de las características utilitarias con merma de los elementos espirituales. El énfasis en el utilitarismo de la "instrucción elemental [...] exclusivamente práctica" producía al "hombre máquina rutinaria" cuya meta en la vida era la acumulación de riquezas.⁸⁸ Este culto a la riqueza que Martí observó en los Estados Unidos, y que veía inculcado no sólo en las escuelas, sino también en los hogares de 'hombres máquinas rutinarias' convertidos en padres, fue el objeto de su censura, pues lo consideraba un cáncer que eventualmente destruiría al país.⁸⁹ En relación con este tema se encuentra Martí en oposición a Sarmiento. Sarmiento fue un gran admirador de Benjamín Franklin, y lo llegó a llamar "el santo yankee" por haber inculcado en el espíritu de su pueblo ese culto a la riqueza que tanto censura Martí.⁹¹ Más importante aún que esa lujuria por

⁸⁶ *Obras de Sarmiento*, op. cit., vol. XXX, pp. 139, 176, 195.

⁸⁷ González, op. cit., p. 39: "Never in the history of the country had corruption in public life reached such scandalous proportions as between 1870 and 1890".

⁸⁸ González, Schulman, op. cit., p. 385.

⁸⁹ *Obras Completas de José Martí*, op. cit., vol. XXII, pp. 134-5: "Está condenado a morir un pueblo en que no se desvuelven por igual la afición a la riqueza y el conocimiento de la dulcedumbre, necesidad y placeres de la vida".

⁹¹ *Obras de Sarmiento*, op. cit., vol. XXX, pp. 86-7: Elogiando el espíritu materialista de Benjamín Franklin, dijo: "Lo que es la obra inmortal suya, es el espíritu nacional en cuanto a abrirse paso cada uno, cualquiera que sea el punto de partida, aprendiendo mientras vive, no desesperando nunca y 'making money', como él aconseja".

acumular fortunas, es la drástica diferencia entre ricos y pobres lo que más hirió la sensibilidad de Martí. Dos ejemplos bastarán para ver su repulsa de tal injusticia:

Mientras haya un hombre que duerma en el fango, ¿cómo puede haber otro que duerma en cama de oro?⁹²

.....
Comete un delito, y tiene alma ruin, el que ve en paz y sin que el alma se le deshaga en piedad, la vida dolorosa del pobre obrero moderno, de la pobre obrera, en estas tierras frías.⁹³

Rechazando la arraigada doctrina capitalista del 'laissez-faire' —'every man for himself'— deposita la responsabilidad de remediar la miseria innecesaria en el Estado, ya que dicha miseria es un "crimen público".⁹⁴ Además de pobreza, Martí vio y censuró la corrupción política de aquellos años. Si es verdad que Martí nunca dejó de admirar las instituciones políticas como habían sido postuladas por los padres de la patria, dirigió su censura a la práctica corrupta de los políticos contemporáneos y otros miembros influyentes de la sociedad, que en su opinión estaban cambiando el orizonte semblante democrático en oligárquico.⁹⁵ Observador inteligente, Martí no dejó de ver cómo la falta de decoro y moral invadía, aun, la institución más fundamental de la República, a saber, las elecciones presidenciales. "Recia y nauseabunda" llamó Martí la cam-

⁹² *Obras completas de José Martí*, op. cit., vol. XXX, p. 159.

⁹³ *Ibid.*, vol. XXXII, p. 168; vol. XXIX, pp. 188-9: "allá en las calles húmedas donde hombres y mujeres se amansan y revuelven, sin aire y sin espacio [...] allá en los edificios tortuosos y lóbregos donde la gente de hez y penuria vive en hediondas celdas, cargados de aire pardo y pantanoso; allí, como los maizales jóvenes al paso de la langosta, mueren los niños pobres en centenas al paso del verano. Como los ogros a los niños de los cuentos, así el 'cholera infantum' les chupa la vida: una boa no los dejara como el verano en Nueva York deja a los niños pobres, como raidos, como mondados, como vaciados y enjutos. Sus ojitos parecen cavernas; sus cráneos, cabezas calvas de hombres viejos; sus manos manojos de yerbas secas. Se arrastran como los gusanos".

⁹⁴ *Ibid.*, vol. XXIX, p. 189.

⁹⁵ *Ibid.*, vol. XXXVI, p. 12: "En todos esos hechos únicos que hoy de veras ocupan la atención, se ve como todo un sistema está sentado en el banquillo, el sistema de los bolsistas que estafan, de los empresarios que compran la legislación que les conviene, de los representantes que se alquilan, de los capataces de electores, que sobornan a estos, o los defienden contra la ley, o los engañan; el sistema en que la magistratura, la representación nacional, la iglesia, la prensa misma, corrompidas por la codicia, habían llegado, en veinte y cinco años de consorcio, a crear en la democracia más libre del mundo la más injusta y desvergonzada de las oligarquías".

paña presidencial de 1885, al observar la falta de honestidad, y la alianza entre industriales y políticos que corrompían las más sagradas instituciones en aras del lucro.⁹⁶ Se debatía el país entre los valores antiguos de igualdad, justicia y libertad de la república, que habían meritado elogios de muchos críticos, y el culto a la riqueza que estaba corrompiendo las bases de dicha república. Consciente de este dilema, Martí se preguntó:

¿Qué espíritu perdurará en la civilización norteamericana: el puritano, la afirmación más sesuda y trascendental del derecho humano, o el cartaginés de conquista y el mercenario de lucro?⁹⁷

La realidad le decía que el 'cáncer' estaba muy avanzado y que La América Latina debía evitar el contagio:

¿Y a esta agitada jauría [...] a este cráter que ya humea, vendremos ya a traer, virgen y llena de frutos, la tierra de nuestro corazón?⁹⁸

Su respuesta es una rotunda negativa. No fue nunca parte de la filosofía de Martí buscar modelos de reforma social para Hispano América. Esta actitud, tan arraigada en Sarmiento, era extraña al 'esencialismo' de Martí que le decía que los pueblos debían seguir los designios de su propia naturaleza e idiosincrasia.⁹⁹ Si Sarmiento proponía a los Estados Unidos como modelo, e incitaba a los gobernantes hispanoamericanos a imitar las costumbres e instituciones sociales, políticas y económicas, Martí, en el reverso de esa actitud, señala los errores y advierte a Hispano América que no los repita:

En lo que peca, en lo que yerra, en lo que tropieza, es necesario estudiar a este pueblo, para no tropezar como él.¹⁰⁰

No lo ignora, pero tampoco lo imita, y así aprende de sus errores.

⁹⁶ Ibid. vol. XXXI, pp. 12-3.

⁹⁷ Ibid., vol. XXXI, p. 133.

⁹⁸ Ibid., vol. V, pp. 126-7.

⁹⁹ Ibid., vol. V, p. 12: "La incapacidad no está en el país naciente, que pide formas que se le acomoden y grandeza útil, sino en los que quieren regir pueblos originales, de composición singular y violenta, con leyes heredadas de cuatro siglos de práctica libre en los Estados Unidos, de diecinueve siglos de monarquía en Francia". Es obvio que esta censura puede ser dirigida a un hombre, que, como Sarmiento, idealizó el modelo institucional norteamericano.

¹⁰⁰ Ibid., vol. XXXI, pp. 183-4.

Expansión territorial norteamericana

UNA de las consecuencias del vertiginoso crecimiento económico y demográfico de los Estados Unidos fue la expansión territorial, la cual respondía, por una parte, a la necesidad de nuevas tierras para los inmigrantes que venían en plan de colonizar tierras vírgenes en el Oeste, y, por otra parte, a los estados esclavistas del Sur, cuya economía agrícola requería grandes extensiones de tierra. Las décadas de los años 40 y los años 50 en el siglo XIX, fueron el punto culminante de la expansión territorial norteamericana.¹⁰¹ Sarmiento, observador inteligente, se percató de estas pulsaciones; elogiando el espíritu emprendedor y aventurero del pueblo norteamericano —espíritu que carecía su propio pueblo y que él consideraba importante para promover la civilización—, Sarmiento escribe que los Estados Unidos es “un pueblo que [...] avanza cien leguas de frontera por año, [y] se improvisa un estado en seis meses”.¹⁰² Tres años antes de que Sarmiento hiciera esta observación, Texas había sucumbido a las fuerzas anexionistas del Norte, y un año después del comentario de Sarmiento México perdió sus mejores tierras al norte del Río Grande al ser derrotado en la guerra contra los Estados Unidos. El espíritu expansionista cundía en todo el país como una fiebre; en la prensa de aquellos tiempos se encuentran testimonios que verifican esta nueva confianza en su propia fuerza y capacidad de conquista. En el “DeBow’s Review” de New Orleans, de julio de 1848, publicado después de la derrota de México, aparecieron las siguientes líneas:

The North Americans will spread out far beyond their present bounds. They will encroach again and again upon their neighbors. New territories will be planted, declared their independence, and be annexed. We have New Mexico and California! We will have old Mexico and Cuba!

The isthmus cannot arrest —not even the St. Lawrence! Time has all this in her womb.¹⁰³

Estos comentarios agresivos e imperialistas, que no respetaban fronteras al sur o al norte, ya que Canadá era también una presa apetecible, no se limitaron a la prensa sureña esclavócrata. El 8 de julio de 1853, el siguiente fallo apareció en el Philadelphia Public Ledger:

¹⁰¹ Thomas A. Bailey, *A Diplomatic History of the American People* (N. Y., Appleton-Century-Crofts, 1969), p. 285.

¹⁰² *Viajes*, op. cit., p. 37.

¹⁰³ Bailey, op. cit., p. 287.

[America is bounded on the] East by sunrise, West by sunset, North by the Artic Expedition, and South as far as we darn please.¹⁰⁴

Ante el fenómeno expansionista, Sarmiento reaccionó con aparente ambigüedad. Es patente que admiró el espíritu colonizador que veía en la expansión territorial norteamericana¹⁰⁵ ya que en ella veía cristalizada la 'idea cardinal' que más influyó en su vida, en la cual la civilización triunfa sobre la barbarie. Tan arraigada estaba en Sarmiento esta idea, que llegó a justificar la colonización española —la cual en tantas ocasiones censuró por sus nefastas consecuencias— al pensar en los indios que civilizaron o exterminaron.¹⁰⁶ En su libro *Conflicto y armonía de las razas en América*, publicado en 1883, se expresa de una forma que sirve para esclarecer, en parte, la motivación detrás de su indiferencia hacia la expansión territorial norteamericana:

Las razas fuertes exterminan a las débiles, los pueblos civilizados suplantán en la posesión de la tierra a los salvajes. Esto es providencial y útil, sublime y grande.¹⁰⁷

No nos debe extrañar que en su mente los Estados Unidos —el pueblo más civilizado de la tierra, el pueblo que estaba cumpliendo su misión redentora de civilizar a salvajes, el pueblo que por su inmenso progreso material "tienen el derecho de ser impertinentes"¹⁰⁸ —tenga el derecho de expandir sus fronteras y llevar su civilización a pueblos más atrasados. A su filosofía lineal y ascendente de la historia, donde civilización y barbarie luchan sin tregua, debemos añadir un factor que varios críticos han señalado: Sarmiento no compartió con los países hispánicos de Norteamérica el peligro inminente de una expansión de los Estados Unidos.¹⁰⁹ El factor geográfico es importante ya que la distancia que mediaba entre los Estados Unidos y la Argentina serviría de barrera a los designios expansionistas; al menos en Sarmiento esta posibilidad existió como una barrera psicológica. En 1847, durante su corto viaje por los Estados Unidos, hizo el siguiente comentario sobre la anexión de Texas.

¹⁰⁴ Ibid., p. 285.

¹⁰⁵ Ver nota No. 102.

¹⁰⁶ Anderson Imbert, op. cit., p. 38.

¹⁰⁷ *Obras de Sarmiento*, op. cit., vol. II, pp. 219-23.

¹⁰⁸ *Viajes*, op. cit., vol. III, p. 147.

¹⁰⁹ Iduarte, op. cit., p. 19; Fernández Retamar, op. cit., pp. 24-5: Fernández Retamar ha señalado el factor geográfico en relación con Martí.

Yo no quiero hacer cómplice a la Providencia de todas las usurpaciones norteamericanas, ni de su mal ejemplo, que en un período más o menos remoto, puede atraerle, unirle políticamente, o anejarle, como ellos llaman, el Canadá, México, etc. Entonces, la unión de hombres libres principiará en el Polo Norte, para venir a terminar por falta de tierra en el istmo de Panamá.¹¹⁰

En este párrafo vemos la ambigüedad sarmientina, ya que el "mal ejemplo" que no quiere atribuir a la Providencia resultará en la expansión de la libertad por tierras donde no existe. Es como si dijera que lo que no puede ser aceptado en nombre de Dios, por violar principios humanos, se acepta en nombre de la 'civilización', para promover la libertad y el progreso. Sarmiento no prevé una expansión más allá del istmo de Panamá, sacrificando así, en aras de la 'civilización', el Canadá, México y la América Central.

No obstante esta parcialidad hacia los Estados Unidos, Sarmiento no fue consistente en sus comentarios sobre la expansión, y las censuras más fuertes que se encuentran en su obra, al hablar de los Estados Unidos, están relacionadas con este fenómeno. Sin embargo, Sarmiento achaca el expansionismo que anexó a Texas y más tarde se apoderó de California, a los estados esclavistas del Sur. La crítica más severa que hace durante su primer viaje es a la funesta institución de la esclavitud, "la llaga profunda [...] la fistula incurable que amenaza gangrenar el cuerpo profundo de la Unión".¹¹¹ Años más tarde, al escribir el prólogo a su *Vida de Abraham Lincoln*, culpa la esclavitud por la Guerra de Secesión,¹¹² y le imputa al país haber traicionado los preceptos de la Doctrina Monroe, indicando a la voracidad imperialista europea la vulnerabilidad de las naciones Hispanoamericanas, convirtiéndolas en fácil presa de su rapacidad.¹¹³ Al hacer esto, no hace más que ponerse al lado de ilustres norteamericanos de su admirada Nueva Inglaterra, o de personajes como Abraham Lincoln. En el prólogo ya mencionado, escuda su crítica detrás de las censuras que Horace Mann y Lincoln hicieron del expansionismo sureño.¹¹⁴ No obstante esta censura, Sarmiento tenía esperanzas de que una vez acabada la Guerra de Secesión y emancipados los esclavos, cesaría la expansión por medios bélicos y se extendería la influencia de la República por medios de la educación común.¹¹⁵ A pesar de las salteadas cen-

¹¹⁰ *Viajes*, op. cit., p. 15.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 201.

¹¹² *Vida de Abraham Lincoln*, op. cit., pp. xxix-xxxvii.

¹¹³ *Ibid.*, pp. xxix-xxxvii.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. xxix-xxxvii.

¹¹⁵ Giusti, op. cit., p. 121: Carta a Mary Mann, 28 de septiembre de

suras hacia los Estados Unidos, su actitud preponderante es de admiración; Sarmiento consideró a los Estados Unidos como guía y protector de la América del Sur¹¹⁶ y su política hacia Norte América fue un 'Panamericanismo educacional'¹¹⁷ en el cual los Estados Unidos tomarían la tutela de los países del Sur para indicarles la vía hacia el progreso y la República democrática federal. Mantuvo Sarmiento esta actitud hasta el fin de su vida, y no descansó en su misión alentadora de advertir a los hispanoamericanos, qué postura tomar ante Norte América. En *Conflicto y Armonía de las razas en América*, uno de los últimos libros que escribió, dice Sarmiento con tono exhortativo:

No detengamos a los Estados Unidos en su marcha; es lo que en definitiva proponen algunos. Alcancemos a los Estados Unidos. Seamos Estados Unidos.¹¹⁸

Nada más opuesto a Sarmiento que la actitud de Martí ante las tendencias —y realidades— expansionistas de los Estados Unidos. Martí no vio en Norte América un guía o protector, sino al contrario, una nación agresora que despreciaba¹¹⁹ a la América del Sur y a la cual había que anteponer todos los obstáculos posibles para evitar que en un futuro, conquistara por medio de la fuerza las naciones de la América del Sur. En Martí no existe ambigüedad; su vida política está caracterizada por su lucha por la libertad del hombre, la cual se vio cristalizada, debido al ámbito histórico que le tocó vivir, en una doble misión: la primera y más inmediata fue la de lograr la independencia de su isla irredenta; la segunda, pero no menos importante, evitar la expansión norteamericana sobre la América del Sur, previniendo a estos países, por medio de sus crónicas y artículos publicados en *La Nación* de Buenos Aires, y *El Partido Liberal* de México.¹²⁰ Martí sabía la amplia difusión que

1865: "cambiadas ya las malas tendencias de la política exclavócrata de anexación [sic] y conquista, [mi propósito] es señalar a la filantropía americana el camino de extender la República, que es la educación común".

¹¹⁶ Ibid., p. 124: En una carta a Mary Mann del 11 de diciembre de 1868, le confía Sarmiento sus esperanzas de que una vez que Grant sea nombrado presidente, la América del Sur contará con su protección contra los designios imperialistas europeos.

¹¹⁷ Para llevar a cabo su Panamericanismo, fundó *Ambas Américas*, 1865-8, en los Estados Unidos, para así facilitar la comunicación entre Norte y Sur, y crear una civilización continental.

¹¹⁸ Martínez Estrada, op. cit., p. 141: cita de *Conflicto y Armonía de las razas en América*.

¹¹⁹ *América Latina y Estados Unidos*, op. cit., p. 65: Carta a Manuel Mercado, Cuba, 18 de mayo de 1895.

¹²⁰ Varios críticos han señalado esta doble misión en Martí. Entre ellos

tenían sus artículos y estaba consciente del poder de las palabras y de las ideas: "Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra".¹²¹

Si es verdad que el factor geográfico de la cercanía de Cuba a los Estados Unidos pudo haber tenido, en parte, influencia en la actitud de Martí hacia el peligro expansionista, lo cierto es que en Martí estaba desarrollado un sentido del patriotismo que rebasaba a Cuba y se extendía por toda la América Hispana:¹²² "Nuestra patria es una, empieza en el Río Grande, y va a parar en los montes fangosos de la Patagonia".¹²³ Fue en su estancia en México, de 1875 a 1877, como ha señalado González, donde Martí descubrió su "magna patria" en Hispanoamérica,¹²⁴ y fue allí donde escribió sus primeras frases anti-norteamericanas.¹²⁵ Desde entonces, su vida estuvo vinculada estrechamente a la América del Sur, y su obra está dedicada a su redención.¹²⁶

Al llegar a los Estados Unidos, Martí se percató del drástico cambio que habían sufrido las instituciones republicanas en manos de los políticos, cuyo afán de lucro y poder había convertido al país en un antro de imperialistas:

Y lo que se ve es que va cambiando en lo real la esencia del gobierno norteamericano, y que bajo los nombres viejos de republicanos y demócratas, sin más novedad que la de los accidentes de lugar y carácter, la república se hace cesárea e invasora, y sus métodos de gobierno vuelven, con el espíritu de clases de las monarquías, a las formas monárquicas.¹²⁷

Sus *Escenas Norteamericanas* cubren catorce de los diecisiete volúmenes que escribió sobre los Estados Unidos. Gran parte de esta voluminosa obra está dedicada a prevenir a la América del Sur del 'cesarismo' invasor del vecino del Norte:

tenemos a Manuel Pedro González, op. cit., p. 20, y Roberto Fernández Retamar, op. cit., p. 28.

¹²¹ *Obras Completas de José Martí*, op. cit., vol. XIX, p. 9.

¹²² Fernández Retamar, op. cit., pp. 24-5: "ni la vecindad y el crecimiento de los Estados Unidos pueden pasar sin consecuencias".

¹²³ *Obras Completas de José Martí*, op. cit., vol. XXXIII, p. 55.

¹²⁴ González, op. cit., p. 6.

¹²⁵ Iduarte, op. cit., p. 22.

¹²⁶ Crawford, op. cit., pp. 230-1: "Ideas were for him weapons in the fight for a better world, in which freedom for Cuba was the first step. To preach this gospel and to redeem America, this was his obsession and his mission".

¹²⁷ *Obras Completas de José Martí*, op. cit., vol. XXXVII, p. 56.

Es preciso que se sepa en nuestra América la verdad de los Estados Unidos. No se debe exagerar sus faltas de propósito, por el prurito de negarles toda virtud, ni se han de esconder sus faltas, o pregonarlas como virtudes.¹²⁸

Al contrario de Sarmiento que promulgó un Panamericanismo bajo la tutela docente y protectora de los Estados Unidos, Martí pregonó en su obra, la solidaridad de los países Hispanoamericanos, para que como un bloque unido le hicieran frente a la agresión Norteamericana. En su bello ensayo "Nuestra América" expresa Martí su concepto de la solidaridad en metáforas poéticas:

los árboles se han de poner en fila para,
que no pase el gigante de las siete leguas!¹²⁹

A su doble misión dedicó gran parte de su obra Martí y a ella ofrendó su vida. Un día antes de morir en batalla, escribió a su amigo Manuel Mercado palabras que encierran la esencia de su misión revolucionaria y redentora. Expresa en esta carta la razón detrás de su lucha. Es aquí, en esta carta-manifiesto, como punto final de una vida, donde debemos comenzar nuestro estudio de la actitud martiana hacia el expansionismo imperialista norteamericano para luego, regresar al punto de partida a dar coherencia al cúmulo de cogitaciones que este escritor hizo sobre los Estados Unidos. No, no hay ambigüedad en Martí en este aspecto de su vida, y estas palabras lo atestiguan:

Estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber [...] de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América. Cuanto hice hasta hoy, y haré, es para eso.¹³⁰

¹²⁸ Carilla, op. cit., p. 144, nota 2; *Obras Completas de José Martí*, op. cit., vol. XXXIII, p. 55: Comentando sobre la hegemonía expansionista de los Estados Unidos, advierte Martí que "es nuestra raza mal enterdida la que está en peligro. Es la caterva de cuatrerros y matones ambiciosos de la frontera americana la que quiere forjar un pretexto para echarse sobre el Estado de Chihuahua, que exita su codicia. Es nuestro corazón americano que allí duele".

¹²⁹ *Obras Completas de José Martí*, op. cit., vol. XIX, p. 10.

¹³⁰ *América Latina y Estados Unidos*, op. cit., p. 64.

Bibliografía:

- América Latina y Estados Unidos*. Buenos Aires; Centro Editor de América Latina, 1971.
- Anderson Imbert, Enrique. *Genio y figura de Sarmiento*. Buenos Aires; Eudeba, 1967.
- Bailey, Thomas A. *A diplomatic history of the American people*. N. Y.; Appleton-Century-Crofts, 1969.
- Carilla, Emilio. *El embajador Sarmiento: Sarmiento y los Estados Unidos*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Litoral, 1963.
- Crawford, William Rex. *A century of Latin American Thought*. Mass; Harvard University Press, 1944.
- Crowley, Frances G. *Domingo Faustino Sarmiento*. N. Y.; Twayne Publishing Inc., 1972.
- Fernández Retamar, Roberto. *Ensayo de otro mundo*. Cuba; Instituto del Libro, Colección Coouyo, 1967.
- González Manuel Pedro. *José Martí: Epic Chronicler of the United States in the 80's*. Chapel Hill; University of North Carolina Press, 1953.
- González Manuel Pedro & Schulman, Ivan. *José Martí: Esquema ideológico*. México; Editorial Cultura, 1961.
- Giusti, Roberto F. "Sarmiento y los Estados Unidos". *RIB* XV (April-June, 1965), pp. 111-26.
- Iduarte, Andrés. "Sarmiento, Martí y Rodó", *Academia de la Historia de Cuba*. (La Habana, 1955).
- Kennan, George T. *American Diplomacy: 1900-1950*. N. Y.; Mentor Book, 1954.
- Marquez Sterling, Carlos. *Historia de Cuba*. N. Y.; Las Américas Publishing Co., 1969.
- Obras Completas de José Martí*. La Habana; Editorial Trópico, 1936.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Meditaciones Sarmientinas*. Chile; Editorial Universitaria, 1968.
- Pratt, Julius W. *A History of United States Foreign Policy*, N. J.; Prentice-Hall, 1955.
- Rojas, Ricardo. *El profeta de la pampa*. Buenos Aires; Editorial Losada, 1951.
- Sarmiento, Domingo F. *Vida de Abraham Lincoln*. N. Y.; D. Appleton y Cía., 1886.
- Obras de Sarmiento* (t. I-LIII). Buenos Aires, 1887-1903.
- Sarmiento, Domingo F. *Viajes*. Buenos Aires; La Cultura Argentina, 1922.

- Sarmiento, Domingo F. *Diario de un Viaje*. Santiago de Chile, 1944.
- Sarmiento, Domingo F. *Facundo: Civilización y Barbarie*. Argentina; Espasa-Calpe, 1970.
- Simmons, Merle. "Los Estados Unidos en el pensamiento de Domingo F. Sarmiento antes de su primera visita a Norteamérica". *Revista Histórica de América* 35-6, pp. 59-95.
- Staab, Martin. *In quest of identity*. Chapel Hill; University of North Carolina Press, 1967.

LA CORRIDA EN PAN Y TOROS, GOYA Y LARRA

Por *Luis LORENZO-RIVERO*

LA corrida de toros se convierte durante el siglo XVIII en un espectáculo organizado de enorme importancia para la vida nacional. Acontece esto a partir del reinado de Felipe V, quien prohíbe los toros por una Real cédula. La nobleza, a imitación de su soberano, abandona la lidia a caballo que desde entonces se aplebea y barbariza rápidamente. Con anterioridad a esta época, estaba prohibido a la plebe participar en la corrida hasta el desjarrete porque era una fiesta exclusiva de la nobleza. Ahora ésta pasa al extremo opuesto, pues, además de desdeñarse de torear, considera un infame al que lo hace. A pesar de que también Fernando VI y Carlos III prohíben las corridas, excepto las de beneficencia, los toros se hacen cada vez más populares. Mientras los demás países de Europa se divierten e instruyen en el teatro y otras distracciones más civilizadas, los españoles se embrutecen en el ruedo. Tal actitud molesta a muchos espíritus ilustrados, que protestan contra esa afición y los motivos intrínsecos que la fomentan.

El primer monarca del siglo XVIII que autoriza corridas, aunque bajo el pretexto de ayuda a obras pías, es Carlos IV. Durante su reinado circulan a fines de siglo numerosos escritos sediciosos. El que alcanza mayor difusión de todos ellos es el panfleto *Oración apologética en defensa del estado floreciente de España*, conocido desde su primera publicación en 1812 con el título de *Pan y toros*. Se divulga entre 1793 y 1796, circulando por todo el país en multitud de copias manuscritas. Inmediatamente provoca la asidua persecución de las autoridades, pero no consiguen exterminarlo ni descubrir su autor. En los periodos de libertad de imprenta, salen de este panfleto múltiples impresiones, dos en 1812, tres en 1813 y más de doce en 1820; además de las clandestinas durante la década ominosa y las traducciones a varios idiomas, inglés, francés, alemán y portugués. François López demostró en 1969 que su autor había sido León de Arroyal, satírico destacado de la Ilustración española. El tema central de su escrito es la condena del control político e ideológico de la sociedad española bajo Carlos IV. El sistema

absolutista de este monarca es una continuación del feudalismo, que mantiene a los españoles enormemente retrasados con relación a los demás pueblos europeos. Para permanecer en el poder absoluto, desvía deliberadamente la atención del pueblo hacia actividades frívolas. De tal califica Arroyal la fiesta taurina:

Haya pan y haya toros, y más que no haya otra cosa. Gobierno ilustrado, pan y toros pide el pueblo. Pan y toros debes proporcionarla para hacer en lo demás cuanto se te antoje *in secula seculorum*. Amén.¹

El pintor más representativo de la ideología revolucionaria ilustrada y uno de los mejores de todos los tiempos, Francisco Goya, también recoge en su obra numerosas escenas taurinas. Con la protección de la poderosa duquesa de Osuna, comienza su triunfal carrera de pintor real definitivamente establecido en 1790. Pocos años después, hacia 1897, se relaciona e intercambia opiniones con los literatos españoles envueltos en la política. Así recibe las ideas antiabsolutistas de todas partes, lo cual está patente en sus *Caprichos*, sátiras. Refleja en su obra la imagen de toda la España de su época. Los acontecimientos del dos de mayo le sacuden psicológicamente y forma parte del pueblo español. Pinta el momento culminante del motín y de la sangrienta jornada junto con el alma indomable del pueblo español, que tenazmente lucha por la libertad.

Al retorno de Fernando VII en 1814, España que va más de un siglo retrasada del resto de Europa, se distancia más aún. El rey abule la Constitución, res'aura el absolutismo, devolviendo los bienes a los conventos y restableciendo la Inquisición, y persigue a los liberales. Goya, que tiene cerca de setenta años, pertenece automáticamente al grupo de los perseguidos por ser pintor del rey José. Fernando le perdona sólo porque lo necesita como pintor real, pero su odio nunca olvida y el pintor permanece en una situación precaria y peligrosa. En semejantes situaciones el tema a que vuelve constantemente es el de las corridas de toros. Sus obras con escenas taurinas son numerosas. Desde 1794 en "La corrida del pueblo", procura expresar en repetidos cuadros y grabados la emoción colectiva que producen los toros en la plebe, siempre de una manera personal sumamente expresiva. A partir de la restauración, se dedica a dibujar en sus *Desastres* las calamitosas consecuencias del triunfo de la estupidez, así como algunos dibujos preparatorios de la *Tauromaquia*. Constituyen esta obra propiamente dicha una serie de treinta y tres estampas, que es uno de los mejores reflejos de su genio.

¹ Antonio Elorza, *Pan y toros y otros papeles sediciosos de fines del siglo XVIII* (Madrid: Editorial Ayuso, 1971), p. 31.

En conjunto, es una obra crítica contra el absolutismo retrógrado de Fernando VII, por más que varios, como Philip Hofer, opinen de otra forma: "They [las estampas de la *Tauromaquia*] contain no fantastic imagination, nor any political or anticlerical meaning that can be observed".² La *Tauromaquia* aparece en 1816, aunque probablemente la primera edición completa de un número considerable de ejemplares, hecha por el hijo del pintor, no se imprime hasta octubre de 1828. Este es el año en que muere el artista en abril, y un mes después, mayo, Larra publica su artículo "Corridas de toros".

Puede ser que los toros de Goya sean poco exactos, sin embargo son muy verdaderos. En estas estampas fija el movimiento en el instante mismo que se produce, mediante un juego de sombras y luces. Es el arte del segundo fugaz, lo cual le pone en el umbral del arte moderno. Su visión e interpretación de la corrida coincide en sentido, módulo, temática y objetivos con la de Arroyal, cuyo panfleto tiene en cuenta. Larra, a su vez, capta de ambos a la hora de escribir su artículo todo lo necesario para conseguir los mismos objetivos. Las circunstancias del siglo XIX, cuando Goya compone la *Tauromaquia*, son similares a las de la última década del XVIII, vivida y criticada también por él. La fuerte opresión de 1791 antecede a las de 1814, motivo primordial de la creación de sus estampas, y de 1824 que lo obliga a marcharse voluntariamente a Francia. Ahora Fernando VII no lo necesita y sospecha de él. Goya, dando como pretexto razones de salud, se va al país vecino. Allí retorna una vez más al tema taurino, y en Burdeos ejecuta la serie de cuatro extraordinarios grafitos: *Los toros de Burdeos*. Mientras está en vigor esta persecución de liberales, comienza Larra su carrera de escritor crítico con el *Duende Satírico del Día*, cuyo tercer número contiene "Corridas de toros". Utiliza igualmente la corrida para ridiculizar el absolutismo bajo el ministerio de Calomarde. Desde el primer momento adopta la forma y postura de Arroyal y Goya, nota que será constante luego en el resto de sus artículos. Los cuadros pintados por los tres desde sus puntos de espectadores y críticos, uno con el pincel o grabado y los otros con la pluma, son idénticos.

León de Arroyal condena en *Pan y toros* la barbarie que caracteriza la fiesta taurina en su época, la cual se va haciendo cada vez un espectáculo más sangriento y repulsivo. Precisamente por ese tiempo los célebres toreros Pedro Romero, Rodrigo Costillares y Pepe-Illo

² Philip Hofer, "Introduction to the Dover Edition", *La Tauromaquia and the Bulls of Bordeaux* (New York: Dover Publications, Inc., 1969), p. 4.

perfeccionan el toreo casi hasta el punto de alcanzar la forma presente. Describe a lo vivo unos cuadros llenos de realismo, en que ambos sexos de todas las clases sociales mezcladas exhiben su grosería, inhumanidad y crueldad en la plaza. Describe con todo detalle y colorido el enorme gentío que los lunes va a los toros, donde se desmanda en vicios:

¿Quién no se deleitará con la concurrencia de un gentío innumerable, mezclados los dos sexos con ningún recato, la tabernera con la grande, el barbero con el duque, la ramera con la matrona y el seglar con el sacerdote; donde se presenta el lujo, la disolución, la desvergüenza, el libertinaje, el atrevimiento, la estupidez, la truhanería y, en fin, todos los vicios que aprobian la humanidad y la racionalidad, como el solio de su poder? Donde el lascivo petimetre hace fuego a la incauta doncella con gestos indecentes y expresiones mal sonantes, donde el vil casado permite a su esposa el deshonoroso lado del cortejo; [...] donde la desgarrada manola hace gala de la impudencia; [...] y donde se esparcen por el infestado viento los suaves aromas del tabaco, el vino y los orines.⁸

Goya también reproduce en algunas de las estampas de *Tauromaquia* la gran concurrencia a la faena, aunque sólo la representa al fondo difuminada sin caras ni minuciosidades, retirada de la escena central. Pero en *Los toros de Burdeos* se pueden observar con mayor claridad todas las clases y sexos mezclados, participando incluso en la contienda. En "Diversión de España", título que ya por sí dice mucho, se ve una escena en el ruedo que semeja en todo los actuales encierros de las fiestas de San Fermín en Pamplona. Aparecen cuatro toros bravos y un cabestro corriendo por la arena y una gran multitud de todos los niveles sociales alrededor. Unos citando con capas, otros atropellados por las fieras, otros huyendo despavoridos, otros saltando la barrera para mostrar su valor y algunos saltándola llenos de pánico hacia los tendidos. También se ven en la extraordinaria creación "División de la plaza", donde aparece por primera vez en el arte occidental el ángulo de perspectivas. El ruedo está dividido por el medio y tienen lugar dos combates simultáneos. Las escenas son de gran animación, apareciendo las menudas figuras humanas que se mueven ligeras en torno a la pesada fiera y la apretada corona de espectadores al fondo.

Arroyal califica luego, por increíble que parezca, al género femenino de ser el más apasionado de las corridas y el más exigente en crueldad:

⁸ Elorza, *op. cit.*, pp. 28-29.

[...] se instruye el músico en el tono y ditono de millares de voces que llegan hasta el cielo con las aclamaciones festivas, y los ayes lastimosos, hasta la supersticiosa beata ceba su pacioncilla de réquiem al oír el santo nombre conque el religiosísimo pueblo ayuda a bien morir al torero que se ve entre las astas del toro.⁴

Bien notoria es la pasión de la duquesa de Osuna por las corridas de toros, así como su pasión por la intimidad con los toreros más famosos. También lo son las rivalidades entre otras muchas grandes damas que se disputaban los favores de estos héroes populares. El paralelismo de los cuadros taurinos de Larra con los de Arroyal y las estampas de Goya es extraordinariamente sorprendente. El lector de "Corridas de toros" ve de forma muy similar a la de los dos artistas anteriores, que los lunes todos los madrileños se precipitan en la plaza de toros. Allí cometen los mismos desmanes, contemplan las mismas repulsivas escenas y son igualmente las damas las más apasionadas y sedientas de sangre, a quienes nada les perturba en la plaza:

Así que amanece el lunes, y parece que los habitantes de Madrid no han vivido los siete días de la semana sino para el día en que deben precipitarse tumultuosamente en coches, caballos, calesas y calesines fuera de las puertas, y en que creen que todo el tiempo es corto para llegar al circo, [...] Allí parece que todos acuden orgullosos de manifestar que no tienen entrañas, y que su recreo es pasear sus ojos en sangre, y ríen y aplauden al ver los destrozos de la corrida.

Hasta la sencilla virgen, que se asusta si ve la sangre que hizo brotar ayer la aguja de su dedo delicado; que se desmaya si oye las estrepitosas voces de una pendencia; que empalidece al ver correr a un insignificante ratón, tan tímido como ella, [...] la tierna casada, que en todo ve sensibilidad, se esmeran en buscar los medios de asistir al circo, donde no sólo no se alteran ni de oír aquel lenguaje tan ofensivo, que debieran ignorar eternamente, [...] ni se desmayan al ver vaciarse las tripas de un cuadrúpedo noble, que se las pisa y desgarran, sino que salen disgustadas si diez o doce caballos no han hecho patente a sus ojos la maravillosa estructura interior del animal, y si algún temerario no ha vengado con su sangre, derramada por la arena, la razón y la humanidad ofendidas.⁵

Igual que Larra en esta cita, Arroyal considera los toros un circo al modo del romano, donde la muerte sangrienta era una diversión

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ Mariano José de Larra (Figaro), "Corridas de toros", *Obras*, vol. I (Madrid: Ediciones Atlas, 1960), p. 29.

para agradar y entretener las masas. Afirma que así como Roma vivía contenta con pan y armas, Madrid lo está con pan y toros. Si el gobierno de Carlos IV y el de su hijo favorecen las corridas, es porque el pueblo desahoga su frustración en el espectáculo y olvida la desesperada situación en que vive. Durante la década ominosa Calomarde comete la monstruosidad de cerrar las universidades, sin embargo abre una escuela de tauromaquia. Esta acción pone de manifiesto la mentalidad y objetivos del gobierno, lo que hace notar Larra más tarde en "De 1830 a 1836 o la España de Fernando VII hasta Mendizábal".

Pan y toros describe minuciosamente esas atroces y repugnantes escenas a que asiste el pueblo español, allí reunido por la sagaz acción del gobierno. Unas veces el toro levanta al torero en sus astas y lo abre de una cornada; otras hiere los caballos que van arrastrando y pisando sus intestinos mientras el público aplaude:

Quién acostumbrado a sangre fría a ver a un hombre volando entre las astas de un toro, abierto en canal de una cornada, derramando las tripas y regando la plaza con su sangre; un caballo, que herido precipita al jinete que lo monta, echa el mondongo y lucha con las ansias de la muerte; una cuadrilla de toreros despavoridos huyendo de una fiera agarrochada; una tumultuosa gritería de innumerable gente mezclada con los roncós silbidos y sonidos de los instrumentos bélicos, que aumentan la confusión y espanto; ¿quién (digo), quién se conmoviera después de esto al presenciar un desafío o una batalla?⁶

Esa misma desesperada muerte de un hombre en la arena la representa la estampa de Goya "La desgraciada muerte de Pepe-Illo en la plaza de Madrid". El enorme toro negro ceba su furia en el claro cuerpo del torero, caído en la arena con las manos agarradas a los cuernos que le desgarran. El espada se encuentra solo ante la violencia del bruto, pues en la escena no aparecen más personas que la diminuta figura de un subalterno que aterrizado trata de sacarle el toro de encima por la derecha, aunque sin el menor éxito. Luego al fondo otros dos están saltando la barrera en ademán de venir a socorrerle y un tercero sólo asoma la cabeza, representados todos difuminados. Aquí no aparecen tendidos ni otra cosa alguna. Hay otras dos composiciones capturando diferentes instantes de este incidente. En la segunda el toro tiene a Pepe-Illo en el aire, traspasando con el cuerno izquierdo el muslo izquierdo al mismo tiempo que cuelga cabeza abajo de la del bruto agarrándose con la mano derecha a la pata delantera izquierda del animal. Aquí vienen en

⁶ Elorza, *op. cit.*, p. 28.

su socorro por delante varios a pie y un picador a galope, mientras por detrás otro picador pica al toro y un subalterno cita con la capa. Al fondo aparecen los tendidos llenos de público. En la tercera composición la disposición es bastante parecida a la anterior. El toro tiene levantado al torero, cogido por el costado derecho, mientras éste en los últimos sobresaltos se agarra a un cuerno y su cabeza decaída tiene en el rostro la expresión de dolor agonizante. Por delante un picador a caballo castiga al toro y otro a pie por el otro costado, desde atrás, se dispone a hacer lo mismo con la asistencia de varios más. El clímax de esas confrontaciones dramáticas quizá lo represente la estampa sobre la muerte del alcalde de Torrejón, acaecida en Madrid el 15 de junio de 1801, aproximadamente un mes después de la cogida de Pepe-Illo. El cuarto toro rompe la barrera y llega hasta los tendidos, donde alcanza al desventurado alcalde y lo levanta en sus astas, saliéndole un pitón por la espalda. En el lado derecho de la estampa está el triunfante y estático toro en contraste con la muchedumbre, atropellándose en terror. En el izquierdo aparece el tendido vacío, sólo la pálida cara de un torero sobresale sobre la barrera.

La descripción que hace Arroyal refiriéndose al desafortunado destino de los caballos, es como un esbozo de la estampa de Goya "Caída de un picador de su caballo debajo del toro". Aquí se ve al torero entre las patas delanteras de la negra bestia, que hinc sus afilados cuernos en la desprotegida panza del noble cuadrúpedo caído en la arena. El mismo criticismo hace la estampa "Dos grupos de picadores arrollados de seguida por un solo toro", donde se ven los cadáveres de varios caballos. Larra relata esos mismos episodios que Arroyal y Goya y de una manera muy similar, lo cual no se puede considerar mera coincidencia. Como en la última década del siglo XVIII y la segunda del XIX, en 1828 los españoles asisten a la fiesta brava:

[...] adonde van a ver a un animal tan bueno como hostigado, que lidia con dos docenas de fieras disfrazadas de hombres, unas a pie y otras a caballo, que se van a disputar el honor de ver volar sus tripas por el viento a la faz de un pueblo que tan bien sabe apreciar este heroísmo mercenario.

Y un párrafo antes cuenta el trato que llevan los caballos: "[...] el de los caballos, que no tienen más culpa que el ser fieles hasta expirar, guardando al jinete aunque lleven las entrañas entre las herraduras; [...]"⁷ El antiplebeyismo y deseo de progreso de *Pan*

⁷ Larra, *op. cit.*, p. 29.

y toros y *Tauromaquia* inspiran varios trozos más de "Corridos de toros", que a veces casi sólo se diferencian en que alteran el orden de sus elementos. Por lo demás hasta los emulan en el tono de la ironía.

Larra incluso reproduce un trozo del panfleto de Arroyal en su artículo, prueba de que continúa la ruta marcada por sus predecesores, situándose en relación directa con la sátira política y social:

Venga a los toros el chino, y aprenderá a decir mucho en pocas palabras de la perspicacia de los españoles; venga todo el mundo a unas fiestas en que, como dice Jovellanos, *el crudo majo hace alarde de la insolencia; donde el sucio chispero profiere palabras más indecentes que él mismo; donde la desgarrada manola hace gala de la impudencia; donde la continua gritería aturde la cabeza más bien organizada; donde la apretura, los empujones, el calor, el polvo y el asiento incomodan hasta sofocar, y donde se esparcen por el infestado viento los suaves aromas del tabaco, el vino y los orines.*⁸

Lo cita como obra de Jovellanos porque a él se le atribuía por aquel entonces la paternidad del libelo. Antes también se había considerado obra de otros autores. *Pan y toros* no deja piedra sobre piedra de la España de Floridablanca y Godoy, los artículos de Fíguro no la dejan de la de Fernando VII y la Regencia.

Las analogías de "Corridos de toros" con la *Tauromaquia* de Goya son considerables. Las trece primeras estampas de la serie sirven de introducción histórica, remontándose a los orígenes de la corrida en España. Empieza por mostrar las formas cómo los antiguos españoles cazaban los toros en el campo, la primera estampa representa el modo de cazar a caballo y la segunda a pie. Luego refiere en otras seis estampas cómo los moros establecidos en España adaptan este arte de cazar toros en el campo, los capean encerrados, los nobles los lancean en regla, les ponen banderillas y concluye con una cogida. Después recoge en una estampa las proezas del Cid lanceando a caballo un toro, aunque comete el anacronismo de vestir al héroe de la gesta a la usanza del Siglo de Oro en vez de su histórica época medieval. En otra aparece Carlos V cuando lancea en la plaza de Valladolid un toro con motivo del nacimiento de su hijo Felipe II. Tiene un par de estampas de caballeros españoles toreando, para recordar que hasta el siglo XVIII las corridas eran únicamente para la nobleza. Sólo cuando se comienza a matar toros con la media luna y a garrochazos, siglo XV, se encomienda este denigrante acto a los esclavos moros y después a los negros y

⁸ *Ibid.*, p. 30.

mulatos. Goya recoge esto en la estampa doce, titulada "Desjarrete de la canalla con lanzas, medias-lunas, banderillas y otras armas". Larra comienza su artículo con una introducción histórica semejante, la cual coincide en todos los puntos esenciales con esos de *Tauro-maquía*. Opina que los primeros que lidiaron toros en público fueron los moros:

Estos fueron los primeros que lidiaron toros en público. Los principales moros hacían ostentación de su valor y se ejercitaban en estas lides, mezclando su ferocidad natural con las ideas caballerescas, que comenzaban a inundar la Europa.⁹

Durante la reconquista los españoles copian de ellos estas fiestas. El primer español que lancea toros es el Cid:

El primer español que alanceó a caballo un toro fue nuestro héroe, nunca vencido, el famoso Rui o Rodrigo Díaz de Vivar, dicho el Cid, que venció batallas aun después de su muerte. Hasta éste, sólo en las baterías de caza habían peleado los españoles con estos hermosos animales; [...] ¹⁰

Varios Papas y reyes prohíben las corridas, pero algunos monarcas son aficionados a ellas, entre los que sobresale el Emperador:

Pero siguiendo la historia de los toros, es sabido que el señor Carlos I les tuvo la mayor afición, y dicen sus contemporáneos que picaba y rejoneaba los toros con gran destreza, y en celebridad del nacimiento de su hijo el rey don Felipe II mató un toro de una lanzada en la plaza de Valladolid.¹¹

En las veinte estampas que suceden a esa introducción histórica, Goya analiza el estado de la lidia taurina contemporánea, e igual hace Larra. Ya quedan estudiados más arriba algunos de los sucesos que ambos reprochan, los mismos que había censurado antes de ellos León de Arroyal. Otras de las acciones bárbaras y repulsivas que la multitud presencia en las plazas del siglo XIX, reproducidas a lo vivo por Goya en algunas de sus estampas, son el uso de perros. La estampa veinticinco "Echan perros al toro", ofrece un buen ejemplo. En primer plano se ve el negro torazo rodeado de perros, de los que no puede deshacerse, porque unos le adentellan las orejas, otros tratan de vaciarle los ojos a mordiscos, otros le dente-

⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹ *Ibid.*, p. 27.

llean los testículos y otros le aturden con sus ladridos. Al fondo se ve sólo un jinete que abandona la escena, sin volver siquiera la vista atrás. La misma disposición tiene otra que dejó fuera de la serie, sólo que aquí no hay perro que le muerda los testículos. Además se ve el tendido lleno de espectadores y varios en el ruedo azuzan los perros. No son menos indicativas de la ferocidad y barbarie de los espectadores, ni menos mortificadoras para el toro, las banderillas a fuego, que reproduce la estampa treinta y una "Banderillas de fuego". Larra describe atónito estos mismos nuevos medios de atormentar a los animales:

[. . .] también han enriquecido considerablemente estas fiestas una porción de medios que se han añadido para hacer sufrir más al animal y a los espectadores racionales: el uso de perros, que no tienen más crimen para morir que el ser más débiles que el toro y que su bárbaro dueño; [. . .] el uso de banderillas sencillas y de fuego, y aun la saludable costumbre de arrojar el bien entendido pueblo a la arena los desechos de sus meriendas, acaban de hacer de los toros la diversión más inocente y más amena que puede haber tenido jamás pueblo alguno civilizado.¹²

El antiplebeyismo y deseos de libertad y progreso para su pueblo, que bulle en las almas de estos tres extraordinarios artistas, les compelen a tratar en sus obras el mismo tema, bajo similares circunstancias y con el mismo fin. Su propósito es expresar su ideología liberal, y progresista para exponer la férrea tiranía de los reinados de Carlos IV y Fernando VII, que mantenían la nación en un estado de primitivismo, barbarie y pobreza sólo para prevalecer en el poder absoluto. Estos genios consideran que la única solución al problema es la instrucción y libertad del pueblo oprimido.

¹² *Ibid.*, p. 29.

Dimensión Imaginaria

EL BANDOLERO O REVOLUCIONARIO EN LA NUEVA NOVELA ECUATORIANA DE DENUNCIA

Por Antonio SACOTO

EN *Polvo y Ceniza*¹ se entretaje el mito y la realidad, la leyenda y la ficción. La novela es, fascinante por amasar la arcilla de un héroe mítico; es lograda en su arte de contar por la viveza y euforia narrativas; es de una estructura cerrada, apretada y trabajada; hay manejo técnico del asunto, dominio del lenguaje y originalidad de estilo. Estos son en resumen los ingredientes que hacen de *Polvo y Ceniza* una gran novela. Eliecer Cárdenas a diferencia de otros novelistas ecuatorianos como Pedro Jorge Vera, Aguilera Malta, Pereja Diez Canseco, Miguel Donoso y muchos otros, no ha salido del Ecuador. Nace en Cañar y estudia en Cuenca. Lejos de las metrópolis intelectuales, conserva sin adulterar el mito y la leyenda de un héroe de pueblo, captando eso sí el aspecto épico del Revolucionario, en lenguaje —lujo de lenguaje— arrancado del pueblo: peones, campesinos, bandoleros. La clave para dar su debida dimensión a esta novela es la de héroe (o antihéroe si se quiere) mítico y el proceso épico. Habría, para evitar equívocos, que explicar que no se trata de Ulises, Agamenón, Héctor, Rolando, El Cid, héroes clásicos conformados bajo los cánones aristotélicos o neoclásicos, sino de Naún Briones, más bien de la línea de Demetrio Macías de *Los de abajo*, arcilla milenaria andina, "oro bruñido al sol" en el Tahuantinsuyo, muerto y congelado en la conquista y la colonia, marginado en la república, pero que de pronto se despierta, y se levanta y toma conciencia contra el medio ambiente, y se lanza —como la piedra que Demetrio Macías empuja barranca abajo para explicar que la Revolución no tiene vueltas— al único camino abierto de sobrevivencia: bandolero. El campesino lo mitifica, el obispo lo condena "dile a ese muchacho que está perdido, que más le valiera no haber nacido" (13), pero su padre lo absuelve: "No quiso reprocharme por mis robos que dieron de comer a la familia: él

¹ Eliecer Cárdenas, *Polvo y Ceniza* (Cuenca: Ed. Crespo, 1979) 277 páginas, citas de esta obra se indicarán con la página correspondiente.

siempre supo que la necesidad no espera" (25). No es mera coincidencia que la novela moderna señale un afán no por mitificar lo americano, sino por interpretar lo de mítico que tiene lo americano: Demetrio, Pedro Páramo, Artemio Cruz. Octavio Paz en lo referente a lo mexicano explica este fenómeno en *Laberinto de Soledad*; igual cosa lo hace Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México*. En el Ecuador, salvo el estudio de José de la Cuadra, *El montuvio*, no conocemos otro, con esta dimensión mágica y mítica.

Polvo y Ceniza es una novela, esencialmente de denuncia.

La denuncia como espiral de la novela se da la vuelta en el asunto, con una base social de explotados sin un haz de luz que guíe su salida, aplastados socialmente, sin esperanza que relaje esta presión; todo a mano y tan cerca pero tan lejos de su alcance, porque unos todo lo tienen hasta "ver podrir el grano... mientras a nosotros el hambre nos enferma..." (12). Montalvo, que todo lo avisó, arremetió contra esta situación, presentándonos un cuadro que copia esa realidad.

Yo vi, siendo muchacho, en una hacienda de Imbabura... Era un trapiche: entrando a donde molían la caña, quedé aterrado: los negros medios desnudos, estaban todos con mordaza. Debí de haberme puesto pálido: Pregunté allí que significaba eso, y vine a oír que era para que no chupasen una caña: una caña de los mares de esa planta que ellos regaban con el sudor de su frente, la sembraban, desherbaban y cosechaban, todo de balde. El estómago vacío, y sediento: el pecho encendido con el fuego del clima, la garganta árida, el cuerpo entero, la naturaleza estaba exigiendo vivamente un bocado de aquel zumo bienhechor y refrigerio tan abundante, tan fácil, imposible para esos desdichados. Gran Dios son hombres, son fieras los ricos? (*Cat.* 192).²

Son estas situaciones las que arrastran a los hombres insumisos y rebeldes como hojas de otoño en huracán de prejuicios a lanzarse desafiantes, y esto no es únicamente una ironía dramática, sino que es una clave social del mensaje de la novela.

Naún Briones señala claramente sus razones que le empujan a volverse bandolero, reiterando enfáticamente que no es justo la disparidad económica que él y su familia la sufren en carne propia, mientras el hacendado Julio Eguiguren y su familia, incluso los perros, gozan del alimento vedado a ellos que precisamente lo cultivan: En igual forma nos cuenta Quiroz, otro bandolero, cómo fue

² Antonio Sacoto, *Juan Montalvo: El escritor y el estilista* (Quito: casa de la cultura, 1973), p. 218.

empujado por la persistente explotación e inmisericorde trato de Doña Florencia, Señora feudal, sin la gracia de Doña Bárbara:

Y cuenta que él nació peón de un doctor que lo marcó como a una res cuando por descuido, a los diez años, extravió una vaca que pasó noches enteras en un cepo del patio de la hacienda por unas porciones de trigo perdidas, que fue entregado después, como parte de la propiedad, a la señora Florencia que era la dueña de ocho haciendas casi tan grandes como el mundo entero: Malal con sus trojes de trigo y sus vetas perdidas de plata, el Hato de la Virgen con su ganado salvaje, Puruvin con sus quesos y su leche espesa, Huairapongo con sus sembríos de papa, Ger con sus leñas y sus pastizales altos, el Huantug y su inmensidad baldía, Chorocopte y sus riscos, el Masar y su valle entero. Contó cómo se le azotaba por una gallina robada, como fue, sucesivamente, peón aguador, vaquero, cuidador de sementeras, trillador, segador, pongo, albañil, y cómo huyó a los diecisiete años y fue a parar en una partida de cuatrerros que robaba por los lados de Ingapirca, ya nunca más sujeto al dominio de doña Florencia (130).

El Aguila Quiteña a pesar de sus pujos capitalinos y su arrogancia de *sabelotodo*, se dobla y se abre, hermanándose en el destino miserable en que han sido arrojados ellos por atreverse a huir del predeterminado por el medio, y así le coparticipa a Naúin:

Como una retribución, le habló de su origen menesteroso, del dolor de la pobreza en una zapatería de barrio, de su padre encorvado sobre el taburete, hormando, claveteando, dándole brillo al cuero; de sus primeros, necesitados hurtos: la pelota azul de un niño pudiente, el real para el agua de panela con una hojita de naranja de un desayuno que su madre no pudo darle un día (161).

Sería ceguera crítica el no advertir la tinta acusatoria con que fue escrita esta novela y, aunque se pudiera incurrir en una premisa falsa, el no ver al Revolucionario latente en esos hombres que terminan como bandoleros, porque no tuvieron otra forma de canalizar su disgusto e inconformidad contra una sociedad bifurcada económicamente. Hay además, una denuncia sutil y sofisticada en episodios, anécdotas y principalmente en personajes arrancados de la más viva realidad ecuatoriana y cuya estela apocalíptica no es tan fresca y presente y patética que aun el recuerdo opaca el sol ecuatoriano. "Que no es justo", es el *leit motiv*, que la hija de Don Julio sea tan bonita mientras que su hermana a los trece años sea tan flaca y fea y no tenga ya dientes, obviamente con un inuendo de desbalance nutritivo. Premisa esta económica para cualquier reforma es-

tructural del país. Con razón el economista, sociólogo e historiador de la cultura americana Jesús Silva Herzog, nos manifiesta:

Desde su primera colaboración a *Cuadernos Americanos* de México en 1942, y nos lo repite en 1961: Lo fundamental en la vida de las sociedades es el hombre, su bienestar físico como medio para lograr su superación moral e intelectual. . . , la ciencia y el arte deben estar al servicio del hombre y que el supremo ideal de la civilización estriba en la armonía del hombre con la naturaleza y de todos los hombres entre sí. . . A mi parecer los problemas vitales en la mayor parte de las naciones de la América Latina son el hambre, las enfermedades y la ignorancia. . ." Y haciendo eco a la celebre frase de Martí, Hasta que no ande el indio no andará América, Jesús Silva Herzog dice: "Mientras las grandes masas de población no se nutran eficientemente, de conformidad con una dieta balanceada, no gocen de salud y no adquieren por lo menos los conocimientos que se imparten en la escuela primaria, no es posible esperar que esas grandes masas desempeñen un papel signficante en la historia futura de los pueblos; no es posible esperar un sano y robusto desarrollo económico. . .".³

La creación del personaje Naún Briones se levanta desde dos ángulos:

a. Post mortem.—El mayor Deifilio quien lo persiguió a sol y sombra, lo recuerda "a veces (con) tristeza, nostalgia por todos esos años duros, mal pagados, de persecución y valentía, de días enteros y noches completas sobre un caballo, apretando un fusil bajo el sobaco". (17) Hasta que llegó el día que eliminó en Piedra Liza (17) (advírtase la anticipación como técnica), y por ello guarda una "Condecoración de Valor recibida del Presidente de la República" (15) Conserva además una Smith, calibre 38, arma del bandido como relicario. Estos hechos indican ya el ascendiente nivel de importancia en el que se le coloca a Briones. Pero es el mismo mayor Deifilio quien se encarga de levantarlo del *Polvo y Ceniza* con pinceladas de héroe, héroe de pueblo, del campesino desheredado, cuando a pesar de su punto de vista "Para mí fue sólo un asesino, un salteador de caminos al que más le hubiera valido no nacer jamás" (17), acota en forma más amplia, enfática y repitiendo dos veces la palabra "héroe", del punto de vista de la gente, del campesino, y éste es el primer paso épico: "Mucha gente dice que fue un buen hombre, lo describen como *HEROE*, lo pintan como un macho inolvidable. . . Hubieran querido hacer de él un *HEROE*

³ Antonio Sacoto *El indio en el ensayo de la América española* (New York: Las Américas Publishing, Co., 1971), p. 112.

y sus reproducciones fotográficas andarían vendiéndose como relicarios en las fiestas, los mercados, las romerías" (17) (el subrayado es nuestro). La dimensión del personaje se colige también por la cohesión épica a lo *Fuenteovejuna*, todos a una, que lo da el mismo mayor cuando advierte que "todos lo temían" (15), "su fama galopaba por los cuatro costados" (16).

b. La niñez.—Desde tres puntos de vista se anota el comienzo, razones y/o justificación, condenación de la vida del bandolero:

b.1. —El diálogo de su padre Horacio, el arriero, con el obispo, que da a conocer la razón de su pobreza e indirectamente acota a su hijo, él dice, para reiterar "que no es justo" la estrechez honda en los unos y la abundancia en los otros:

Y el mes pasado, mi hijo, el mayor, Naún empezó a robar: medio costal de harina, dos gallinas, unos aperos. El muchacho va por mal camino, ilustrísima. Dice que no es justo ver podrir el grano de los hacendados en las trojes mientras a nosotros el hambre nos enferma, que los perros de don Julio Eguiguren coman carne cuando nosotros nos hemos olvidado de su sabor. Que no es justo que la hija de don Julio sea tan bonita mientras su hermana, sin dientes a los trece años, sea más fea y flaca que un alma del purgatorio. Que el hijo de don Julio tome un vapor para Europa y estudie abogacía y se haga poeta mientras él, *Naún Briones*, apenas si aprendió, en dos años de escuela, la forma de las letras y no sepa del mundo y más allá de los barrios de Cangonama. Eso dice. Y yo quedo callado" (12-13).

En este párrafo a las claras se manifiestan los ingredientes en sazón del Revolucionario.

b.2. —Ante este punto de vista se opone diametralmente el del Obispo Massía que le reprende: "ese muchacho está perdido, más le valiera no haber nacido" (13).

b.3. —Es el hijo ahora que acota a su padre: "No quiso reprocharme por los robos que dieron de comer a la familia: él siempre supo que la necesidad no espera..." (25).

La novela se encarga de dar forma y llenar toda esa vida que se desarrolla desde muchacho (b.1, 2, y 3) hasta su muerte. Creemos nosotros que hay un premeditado proceso de humanización, engrandecimiento y mitificación y que en esencia palpita un revolucionario en ese bandolero que por saber mejor forma de dar escape a su angustia y rebeldía en un campo de injusticias e ignorancias optó por el único camino abierto: el de bandolero. Por eso precisamente una de las primeras barreras a vencer es el determinismo, yugo social, *yugo feudal* como llamaría Galarza, con el que vienen

marcados por generaciones los campesinos, como se advierte en la actitud de su padre, bondadoso y bueno, pero aferrado al destino, cuando con la ingenuidad propia de él le responde al obispo socarrón que le pregunta no por compasión ni simpatía sino por desprecio:

¿Te gusta esta vida, hijo mío?, le preguntó el Obispo una tarde, camino al destierro, al arriero Horacio. "Es la única que tengo, ilustrísima", respondió él admirándose por una pregunta tan tonta en boca de un hombre tan importante. Porque la vida no es cuestión de gustos o elecciones, a uno le paren, simplemente". (12)

Nuevamente cuando su padre se moría y en "voz de hilachas" le pedía ser bueno en un mundo "donde no se puede ser feliz ni en la niñez *porque nacemos duros para siempre*" (25) (subrayado nuestro). Esto lo comprende Naún Briones cuando en una nota tierna y romántica renuncia a la misma posibilidad de soñar en una ilusión, de dar un poco de luz a lo imposible:

Pero yo nunca sabré tu olor, Lucía Reina; nunca el de tus manos, Lucía Dueña; jamás el que escondes como un prodigio en tu cintura, Lucía Cielo; ni el que tendrán tus tetas inolvidables, Lucía Imagen. Y bailarás el vals con el joven de polainas blancas y casimir, y viajarás por los olores del mundo que nunca conoceré, Lucía Gran Señora; y cruzarás el mar en un vapor y conocerás olores que mi papá nunca soñó conocer, Lucía Todo. (27)

Llama la atención el logro del novelista al captar la sicosis del muchacho en este desdoblamiento sentimental porque además logra descenderlo o elevarlo según sea el caso a un plano humano. Esto se advertirá luego cuando llora frente al cadáver de un hombre que mató y dice: "Yo no quise mirar y escondí un poco la cara, porque estaba llorando sin que me hubiera dado cuenta" (91) (aquí se distingue de los otros bandoleros). Pero volvamos al engrandecimiento y/o mitificación que se hace en la novela.

a. Como música de trasfondo, predomina en la novela una pasión: el miedo, el temor. "Todos le temían" anota el mayor del ejército.

Y su memoria retornará hacia el hombre que, sin quitarse el sombrero, le saludó diciendo yo soy Naún Briones, y entonces él sintió una especie de pavor frío y desamparado y por simples, mecánicos reflejos arrepentido casi por haber llamado a ese hombre. (101)

Cuando su fama se extendió, como un incendio de pasto en el verano. (111).

b. La novela trae una serie de episodios en los que a todas luces se manifiesta cómo Briones hace suyos los problemas del campesino "Porque soy Naún Briones —desafiante lo dice— y ayudo a los necesitados, a los que nada tienen o todo lo han perdido" (181). Antes nos ha dicho: "He traído fusiles, buena puntería, revólveres, experiencia, balas, comida" (181). Viene la Guardia Civil para desalojar al peon, al arrimado, al huasipunguero de la hacienda. Estos, los peones, todavía con ingenuidad, piensan "que; al fin, las autoridades y los doctores van a decir, compadecidos, sí, pobrecitos sólo tienen sus manos para vivir, son buenos, útiles y honrados, se sacrifican por sus hijos, tienen razón de no querer marcharse de El Carmelo, porque, a donde irían?" (182) por lo que Briones tiene que lanzar un grito, frente a la candidez del campesino: "Vine porque necesitan que alguien dispare, responda por ellos cuando la balacera de los milicos les haga sólo repetir, idiotamente, Santo Fuerte, Santo Inmortal, mientras sientan la calor chiquita de una bala y se arrinconan sobre el suelo para poder morir de prisa, con los ojos cerrados, sustosos, apretando puñaditos de la tierra que necesitaron. Vine porque los milicos no entienden ni saben de las buenas razones: disparan sin averiguar, obedecen sin chistar, cumplen órdenes que hay que cumplir. Sus yataganes son afilados y sus fusiles certeros, y la vida de un hombre no vale ni un real cuando ellos apuntan, rompen fuego" (184). Y así al llegar a otros episodios él "los llamaría amigos, que ya estamos aquí, la partida entera de Naún Briones para respaldarles" (178).

c. Toda esta actitud de hacer suyos los problemas del campesino hace evidentemente de su rebeldía innata frente al *status quo* prevalente y sus juicios mencionados o desparramados en el campo en diferentes escenas y/o episodios forman un cuerpo vigente, una filosofía revolucionaria. Veamos: ¿Por qué roban? ¿A quién roban? ¿Qué les induce a robar? ¿Contra qué estructura social arremeten? Creo que estas respuestas se dan en el siguiente pasaje:

Ninguna joya de mierda, por cara y valiosa que sea, podrá dividirnos enemistándonos, que no robamos para enriquecernos sino para darlo todo a los que nada tienen, a los que labraron esas mismas joyas, a los que sudaron el lomo en siembras, cultivos y cosechas para que don Julio Eguiguren pudiera gastar quinientos soles por un caballo de regia alzada; a los que cavaron la tierra y perecieron de sed, calor, rabia, necesidades para arrancar el oro, la plata; a los que, río arriba, descubrieron los lavaderos y buscaron por años enteros esas pepitas brillantes que luego serían el dinero de los ricos que nada sufrieron por conseguir lo que tienen, los que venden el grano a los mismos que lo hicieron crecer. (53)

sabe que le acusarán de robar, palabra que no la usa Briones, sino arrebato, porque "siendo pobres queremos ser tan ricos como don Julio Eguiguren"; (54) pero no, él lo desmiente y aclara exactamente qué es lo que hacen con sus arrebatos:

Y yo, sin que nunca puedan entenderme, llegaré a un arreglo con ellos; la mitad de las reses que nos llevamos se entregarán a los que han quitado un animalito patrones y usureros; un poco de la plata que rebosan sus faltriqueras para la que tiene al marido en la cárcel, al hijo muerto, o lejos, o enfermo. Y aceptarán porque saben lo que es no tener nada, llenarse de aire y esperanzas el estómago, robar un poco de grano por necesidad, robar un poco de agua de la toma del patrón para que la sementera no perezca y los Cristianos no perezcan con ella. No son malos. Ni somos bandidos por vicio, por gusto o maldad como creen las autoridades, los doctores, los curas. (54)

Este Robin Hood ecuatoriano, este Zorro de las grietas abiertas andinas (como quizá lo llamaría Moncayo), está despojado de la aureola romántica y pisa el terreno de la realidad. Para la pregunta ingenua: ¿Por qué no se expone esta situación al gobierno y se deja que ellos se encarguen de corregir el abuso y explotación perpetrados en el campesino? La respuesta es clara, tajante y revolucionaria:

Que ningún gobierno jamás iba a ayudar ni defender a los pobres porque los gobiernos existen para mandar y castigar, para congraciarse con los ricos y someter a quienes no se conforman. Que jamás los pobres se alzarían contra nadie porque aman sobremanera su único bien: la vida, y su única esperanza: la tranquilidad. Que, si alguna vez, los pobres tuvieran un gobierno, sería peor que el de los ricos, querrían enriquecimientos, revanchas, acabarían matándose entre ellos por una casa elegante, por unas joyas o un puñado de billetes sucios. (72)

La idea de la mitificación y proceso épico del héroe revolucionario nos legó Seymour Menton cuando acota lo siguiente al referirse a Demetrio Macías de *Los de Abajo*:⁴

Por ser Demetrio un héroe épico del siglo veinte y de la Revolución mexicana, no puede ser un héroe perfecto.

Tal idea se nos afirmó cuando el portavoz, Licenciado Pardo, poeta (una reminiscencia de Solís, el curro), "al encuentro con el

⁴ Seymour Menton, "La estructura épica de *Los de abajo*" *Hispania*, Vol. L, No. 4, 1967, p. 1007.

bandolero —acota— que ya era pura leyenda y material de poesía" (69), lanza el ingrediente indispensable incluso de los héroes épicos clásicos. En ningún momento sin embargo nuestra comparación va hacia ellos. Nosotros queremos acercarlo más bien a Pancho Villa y/o Emiliano Zapata y otros "hacedores" de la Revolución Mexicana, pero estos tuvieron la buenaventura histórico-espacial de ser empujados a la Revolución Mexicana y allí canalizaron su rebeldía y sed de justicia. Naún Briones en rieles paralelos con Villa y con la magnanimidad de Zapata, lleva al revolucionario por dentro, pero en un marco histórico-espacial que no le permitió canalizar cívicamente su inconformismo y por eso sus imperfecciones son aún mayores que las de ellos. El novelista por cierto logra permanecer a cierta distancia afectiva y así en un nivel del testigo presenta a través de puntos de vista los levantamientos del héroe y las caídas. Por ejemplo, hay un inuendo nefasto que amenaza echar por tierra, Polvo y Ceniza, la mitificación del personaje; ello es cuando se le inculpa de dar escarmiento a unos vagos que no quisieron trabajar, él dijo que "podían conversar". Y luego, el narrador acota "Y muchos dijeron que el caballo blanco de Naún Briones caracoleó, turbulento y veloz, por lo cafetales del Marcaveli en aquel día" (110), cuando los tres arrimados fueron baleados.

Adviértase que en nivel de testigo, el novelista ni afirma ni desmiente. Sin embargo, en la pág. 182 cuando un grupo de campesinos lo arrostra, Pardo, el poeta, responde "que son mentiras de las autoridades para desacreditar a Naún Briones" (182), quedando o hundiendo este episodio tras el telón de la duda. En un capítulo corto, el novelista logra dar la dimensión nítida y mágica de Naún Briones, cuando la leyenda toma cuerpo y la gente desmiente su muerte. No sólo sería el caso de que no acepta la muerte de Naún Briones sino que avanza la historia contada de boca en boca, como las gestas del Cid, de cómo Naún se salvó cuando se encontraba en una emboscada de segura muerte y entonces intervinieron la Virgen y a través de ella Jesús. Adviértase el narrador y el tono narrativo de "la gente dice...":

No es verdad, en Piedra Lisa no pudieron matarlo. El vivió hasta muchos años después y se murió de viejo. Dicen que mucho rogaba el pecador, y que el mismo Jesucristo, que todo lo mira desde el cielo, compadecido estuvo escuchándolo rogar. Y que la Virgen Santa sobre su trono de oro también le oía suplicar al bandido, y se ponía triste al oírlo, y no estaba nadita. Y dicen que entonces la Virgen María, compadecida, le dijo a Jesucristo, salva al hombre que te ruega, sólo quiere vivir un poco más, es joven y los jóvenes nunca quieren morir. Un poco cabizbajo, Jesucristo se acercó al alto trono resplande-

ciente de su padre Dios, y le dijo, Padre Todopoderoso déjame ayudar a ese hombre que no quiere morir con tan mala muerte, siempre tuve pena por las gentes perseguidas, me recuerdan mi vida en la tierra. Y dicen que Dios Padre, con una comprensiva sonrisa, permitió que salvara al cristiano suplicante.

Entonces dicen que el reo se sintió subir por los aires, y con incredulidad miraba hacia el suelo: cómo los soldados lo andaban buscando entre los matorrales, con sus bayonetas caladas. Y desde lo alto vio cómo el mayor Deifilio caminaba impaciente junto a los guardias. Dicen que descendió en un pueblo lejano, donde nadie sabía quién era, y allí se casó, hizo negocios, tuvo muchos hijos, cambió su nombre, se volvió rico y vivía esperando las romerías para caminar de rodillas hasta los templos agradeciendo el milagro. (141-142).

Adviértase el léxico y tono popular con el que adosa el narrador el episodio contado que terminará indicando que es esto lo que cuenta la gente y YO TAMBIEN LO CREO (Mayúsculas nuestras). Este episodio recuerda la mitificación que alcanzó Zapata después de su asesinato. Gregorio López y Fuentes en el capítulo "La muerte de Emiliano Zapata" de su novela agraria *La tierra*, describe de esta manera:

En Cuautla, fue exhibido el cadáver y en voz baja comenzó la leyenda:

—No es el general.

—No va a ser! Está así, deformado, por haber venido como vino.

La sangre se le fue a la cabeza.

—No, compa, el general tenía una seña muy particular cerca de un pómulo. . . Y éste no la tiene.

—¡Claro! En el mismo lugar le entró el de gracia.

—¡Quién sabe!

Y él (quien sabe) lleno de esperanzas, más bien resultaba un sollozo.⁵

Se engrandece la leyenda cuando un artista frente a la petición de labrar una estatua para un pueblo, él ofreció una gratuita "Para el hombre caritativo y valiente" (177). Briones y, aunque no se aceptó su oferta, él la cinceló porque hasta "la roca se dejaba trabajar con facilidad" (178).

Cuando su fama se extendió, como incendio de pasto en el verano, nos dice el autor, aparecieron los falsos Naúnes. Lo fascinante

⁵ *Escritores contemporáneos de México* (Boston: Riffilin Co., p. 949) p. 166. Hay además muchas leyendas que describen a Zapata galopando los cerros de Morelos después de su anunciada muerte.

es, sin embargo, que hasta después de muerto no dejaron de impersonar los imitadores, los falsos Naúnes (114). Esto, sin lugar a duda, coadyuvaba a clavar el mito, porque las historias de Briones se seguían escuchando "como romería" de pueblo en pueblo. Los otros personajes cincelan también el rostro del bandido y ellos se encargan de darlo a conocer por dentro. Son portavoces, en particular pensamos en Víctor Pardo, el poeta...

Víctor Pardo, el poeta, el médico frustrado, el hijo de notables venido a menos, sintió que una íntima alegría, tenaz y oscura, le humedecía el alma. Hace tiempo que supe de usted por primera vez, me contaron que la gente pobre de muchos lugares ve en usted a un símbolo; porque ellos quisieran ser como usted, tener su libertad feroz, su pureza, sus sentimientos anchos. Se que los ayuda, los protege de los verdaderos bandidos que son los ricos. (70).

Víctor Pardo tiene una proyección totalizadora del proletario.

Hay una verdadera posición revolucionaria la misma que él trata de inculcarla en Naún y de convencerlo, al igual que el novelista hace con el lector y también lo convence. Es por esta razón que además de novela de denuncia social es novela revolucionaria y de tendencia socialista o marxista, porque emula proteger "a los pobres de los verdaderos bandidos que son los ricos".

En este sentido es además didáctica. Hay que leer las páginas apretadas y enjundiosas donde el poeta da a conocer su filosofía. Entre líneas, apréciense lo siguiente:

(Después de contarle a Briones de un lugar donde la gente pobre se rebeló porque no quiso continuar siendo maltratada y explotada, dice él, yo le dije)

Si hubieran muchos como tú, se atrevió a insistir, si ayudáramos a los arrimados a ocupar esas tierras donde trabajan sin pago alguno, si formáramos un pequeño, decidido y alocado ejército que los defienda de la policía, de los matones que trabajan para los hacendados, si en el país entero otros te imitaran, defendieran a la gente pobre, tumarban a los caciques de cantón, a los gobernadores de provincia, a los presidentes de frac que se burlan de los humildes y los engañan con promesas o los mandan asesinar con sus soldados, serían fuertes, invencibles para dejar atrás su pobreza... que ningún gobierno jamás iba a ayudar ni defender a los pobres porque los gobiernos existen para mandar y castigar, para congraciarse con los ricos y someter a quienes no se conforman... Es la ignorancia, le dijo Pardo... no saben que la vida alguna vez va a cambiar, que no pueden vivir para siempre trabajando las tierras ajenas, que no pueden seguir muriéndose

tuberculosos antes de cumplir los cuarenta, embrutecidos por la miseria, sin alegrías, ni casa, ni ropa nueva, siempre enfermos, siempre tristes como sus canciones. (71-72).

La denuncia que hace el poeta, sirve de trasfondo al escenario en el que maniobra Briones. El autor magistralmente ha descornado el telón. Luego pondrá en práctica su prédica como lo recordará Naún. El, el poeta, azuzando a los campesinos a rebelarse, "los llamaría amigos. . . que ya estamos aquí, les diría; la partida entera de Naún Briones, para respaldarles. De bien lejos hemos venido. Están en sus derechos, amigos, les dirá entusiasmado, nadie los puede echar de aquí. Ustedes han sembrado esta tierra, les dirá, han trabajado estos yucales, estas cuadras de maíz, esas matitas de ají y todos esos plantíos, bonita, como la habrá querido aquel dueño que ustedes no conocen, ese patrón tan invisible en sus tierras como Dios en el cielo, que ahora andará paseando por las Europas con la planta de café que ustedes sembraron, regaron, vieron madurar, recogieron, secaron". (178-179).

Los otros personajes, de quienes por razones de tiempo y espacio no podemos ocuparnos, adquieren individualidad y personalidad y sirven para cuajar la imagen épica mítica de Naún Briones. Por ejemplo, la brutalidad y truculencia (p. 83 sig.) del Chivo Blanco; lo anecdótico, humorístico e hiperbólico de Pajarito; la displicencia que produce Rindolfo quizá por el antagonismo al poeta, la astucia pero a veces degradante doblez y fanfarra del Aguila Quiteña; el valor de los Quiroz, son personajes que realzan la imagen de Briones. Igual cosa lo hacen Carmen con su entrega total y llena de amor. La novela, sin el excesivo barroquismo estructural de algunas novelas modernas, es fácil de seguir a pesar de la ruptura lineal y temporal. Hay retrocesos, lanzamientos al futuro, reminiscencias, sueños, fluir de la conciencia que rompe la hilación horizontal. Sin embargo, el autor se da el lujo de mantener el interés de todos los hilos comunicantes de la trama merced a la unidad temática, a la creación épica del personaje y a la misma estructura circular de la novela. Esta se lanza con las rúbricas del mayor Deifilio que recuerda sus galardones por haber dado muerte a Naún Briones y termina en el episodio de Piedra Lisa en donde es dado muerte Briones. Es decir una vuelta circular en la que se narran las aventuras del protagonista. Esta novela de verdadera madurez artística pone en juego algunas técnicas narrativas con dominio absoluto. Por ejemplo, el punto de vista: Naún Briones que no es descrito por ese testigo narrador, ni por ninguno de sus compañeros, ni de los otros personajes, es sin embargo, claro de contornos y sondeado en lo más íntimo de sus entrañas por la multiplicidad de puntos de

vista a través de los cuales se lo mira y esto, además, da cabida para todo tipo de lector, porque cada cual lo puede ver a través del lente que más convenga a su idiosincrasia.

Así, para el Obispo "ese muchacho está perdido y más le valiera no haber nacido" (13). Para el militar, "fue sólo un asesino, un salteador de caminos al que le hubiera valido no nacer jamás" (17). Para "Las autoridades... el peor criminal de la República" (176). Para el campesino cuyo punto de vista contrasta diametralmente con los del Obispo, la Autoridad y el militar "Fue un buen hombre, lo describen como héroe, lo pintan como macho inolvidable" (17). "La gente pobre ve en Ud. a un símbolo: ... se que lo ayuda, lo protege de los verdaderos bandidos que son los ricos" (70). Hay sin embargo un campesino de El Carmelo que dice "no somos unos matones ni menos malhechores como él, como Naún Briones" (183). Su padre cuyo silencio "Y yo me quedé callado" (13) cuando cuenta la injusticia que le echó a bandido a su hijo, no sólo acepta sino que aprueba y por eso el mismo Naún luego señalará "no quiso reprocharme por mis robos que dieron de comer a la familia" (25). "Todos le temían (15) sin embargo. El poeta ve en él al revolucionario en potencia "si tuviéramos muchos como tú" (17) (haríamos la revolución) "seríamos juntos invencibles y dejaríamos atrás la pobreza" (72).

El artista ve en él "un hombre bueno, caritativo y valiente" (176). El novelista testimonia la multiplicidad de puntos de vista cuando recoge la leyenda transmitida a través de poemas, y canciones (cf. p. 212, 3, 4).

De los varios episodios simultáneos escogemos aquél en el que se desarrolla la marcha fúnebre al cementerio en el plano real trenzado con el aroma romántico de Lucía en el plano imaginario (23 sig. La narración del narrador-autor y el narrador-personaje se liga con armonía y naturalidad.

Parte de la novela se la da a través del fluir de la conciencia del protagonista (cf. 19 sig.).

La historia que cuenta Quiroz podría considerarse como un cuento independiente pero que sin embargo es parte integral del asunto novelado. Por lo demás, se encuentran técnicas cinéticas, como ejemplo citamos la huida del panóptico y el enfoque (lente cinético) de la casita de la Lola. Hay acercamientos, retrocesos, etc. El dominio del lenguaje y el estilo levantan artísticamente esta obra a un nivel poético. Es un lenguaje arrancado del pueblo, preñado de sugerencias y esencialmente significativo. Su voz de aguardiente y noche sin dormir (19). La voz del padre al morir es de "hilachas".

Los pastizales que alargan su verdor opaco hasta lamer los cimientos de la blanquísima casa. (20).

Cuando su fama se extendió, como un incendio de pasto en el verano (111).

A diferencia de muchas novelas modernas que no tienen sitio-historia-personaje determinados, o por lo menos se trata de ocultar, en *Polvo y Ceniza*, explícitamente se da a conocer el marco histórico-espacial cuando se menciona 1895 y Alfaro, la coronación del poeta azuayo, la rebelión de '28, Bonifaz y Velasco Ibarra. Con lo expuesto creemos haber demostrado que nos encontramos con una obra que merece el calificativo de gran novela ecuatoriana. La historia narrada mantiene el interés a través de todas sus páginas, los personajes son desgranados de la realidad andina, Naún Briones, tipifica al descarriado bandolero que no encontró mejor forma de guiar su descontento, de materializar su rebeldía. Cárdenas maneja con destreza las técnicas de la novela moderna pero no abusa de ellas y lo que es más no sacrifica la fluidez del asunto sometiéndolo a herméticos virtuosismos técnicos. También, la estructura no es tan desafiante como la de la novela actual y esto complace porque su obra se vuelve así asequible al lector medio. El estrato lingüístico es sin lugar a duda de factura popular y este es un verdadero logro del autor. Esta es una de las pocas novelas que se la lee y relee con placer. Lo antedicho no lo encontramos con frecuencia en la novela ecuatoriana. En el contexto de la novela hispanoamericana, nos sentimos emulados a comparar *Polvo y Ceniza*, sin ser ese nuestro propósito, con *Cien años de soledad*^o por la fluidez y euforia narrativa, y con *Pedro Páramo* por la creación de personaje y el estrato lingüístico.

^o Véase mi libro *Cinco novelas claves de la literatura hispanoamericana* (New York: Torres, 1979).

JOSE DONOSO Y LA CRISIS DEL "ORDEN DE LAS FAMILIAS"

Por *Juan Armando EPPLE*

"Tan tristes, tan extraños
los días que no volverán".

(Alfred Tennyson, *Ulises*)

1. En la evolución de la narrativa del escritor chileno José Donoso es posible visualizar una etapa que se caracteriza por la búsqueda de nuevos niveles de configuración del mundo narrado, búsqueda que significará la superación de su narrativa de factura realista para acceder, luego de esa apertura de rica experimentación, al irrealismo que caracterizará su obra fundamental, especialmente la novela que aparece como su creación cumbre: *El Obsceno Pájaro de la Noche*.

Esta etapa, que requiere un estudio atento por parte de la crítica que se ocupa de la obra de José Donoso, pues señala un momento de transición fundamental en un autor que se ha desarrollado bajo el influjo contradictorio de dos décadas cuyas motivaciones socio-culturales marcarán con rasgos contrarios a la literatura que allí se produce, se puede distinguir cronológicamente con cierta precisión, revelando, en la elección de los temas, un paso en muchos sentidos importantes en su evolución literaria. Se trata del momento en que escribe sus tres mejores cuentos, "Puerta cerrada", "Paseo" y "Santelices", al término de la década del sesenta.

El primer texto de Donoso es la colección *Veraneo y otros cuentos*, escritos entre 1951 y 1954, cuando Enrique Lafourcade patrocinaba en Chile a la llamada Generación del 50, y publicado en 1955. El segundo texto de narraciones es *El Charleston*, publicado en 1960, y que contiene relatos escritos en dos momentos distintos: los tres primeros ("El hombrecito", "Ana María", "El Charleston") entre 1955 y 1957, y los otros tres ("Puerta cerrada", "Paseo" y "Santelices") entre 1958 y 1960. Los tres últimos están escritos después de *Coronación*, su primera novela, publicada en 1957.

Desde el punto de vista del tipo de mundo que estructuran, estos tres últimos cuentos presentan pequeños universos literarios regidos por leyes que se apartan por completo de las sujeciones realistas que parecían en trabar su obra precedente, y significan una apertura que, si bien no señalará en forma coherente cuál será la nueva ruta que seguirá su obra, permitirán decantar posteriormente el despliegue imaginativo, que aquí se dispara en distintas vías, en una estructura del mundo narrado que hará de la ambigüedad su rasgo esencial y a la vez su justificación última como caracterización de la realidad.

Al definir su novela *El Obsceno Pájaro de la Noche*, Donoso lo hacía en los siguientes términos: "*El Obsceno Pájaro de la Noche* es una novela laberíntica, esquizofrénica, donde los planos de la realidad, irrealidad, sueño, vigilia, lo onírico y lo fantástico, lo vivido y lo por vivir, se mezclan y se entretejen y nunca se aclara cuál es la realidad, pero no ya del "realismo social" —al que considero como una rama menor de la literatura fantástica— sino también la de la posibilidad de imaginar, de crear, otra personalidad. Es un problema que no me planteo. Simplemente, he intentado la posibilidad de novelar obsesiones, temas, recuerdos, cosidos y recosidos. Novelar un mundo esquizofrénico dando por absolutamente real lo más caprichoso: treinta y ocho u ochenta realidades posibles".

Es evidente que en estos tres cuentos, frente a los que llamamos la atención, hay un intento claro, vehemente casi, por buscar algunas de esas realidades posibles, y cada relato configura, en sentido estricto, una posibilidad de escape que ilumina opciones diferentes, pero todas marcadas por el signo de lo extraño, del misterio aniquilador o salvador que hay más allá del orden convencional en que el individuo desenvuelve y gasta su existencia.

En el primero de estos relatos, "La Puerta Cerrada", la búsqueda de una nueva opción de vida se centra en el ámbito del sueño, nivel de realidad cuyas expectativas parecen contener los signos de autenticidad que su mundo cotidiano niega al personaje. Sebastián, el protagonista, rechaza su realidad presente a través del acto de dormir, un acto que por su persistencia ya posee en sí rasgos sobrenaturales. Cuando debe explicar este extraño fenómeno a su madre, le dice: "Para mí toda la felicidad posible está en dormir... y es lo único que me importa. Tengo la sensación de que sueño y soy feliz, que sueño con algo verdadero y mágico, con un mundo de luz que lo aclarará todo, no sólo para mí, sino que a través de mí para toda la gente. Pero al despertar siento como si la puerta se cerrara sobre lo soñado, clausurándolo, impidiéndome recordar lo que el sueño contenía, y esa puerta no me permite traer a esta vida... la

felicidad del mundo soñado. Yo necesito abrir esa puerta" (pág. 160).¹

En el acto de abandonarse al sueño a través de una secreta condición que le permite romper con el sistema convencional de la realidad, el personaje busca revelar una opción salvadora en un nivel distinto de lo comúnmente aceptado como ámbito de existencia, y el narrador, desde una perspectiva de omnisciencia relativa, que opera en correspondencia estricta con el carácter de mundo extraño y sorprendente que presenta el relato, nos sugiere la viabilidad de ese encuentro, al presentarnos a un hombre que al final de su vida accede a esa plenitud misteriosa que ha buscado más allá de las fronteras del sueño, plenitud que, sin explicitarse, se deja adivinar en la extraordinaria expresión de alegría y embeleso que irradia su rostro muerto.

En "Paseo", quizás uno de los mejores cuentos de Donoso, la ruptura del orden cotidiano se produce cuando Matilde, la tía del personaje narrador, opta por abandonarse al mundo oscuro e incitante de la calle, que deja adivinar un nivel de realidad cuyas potencialidades, a la vez demoníacas y liberadoras, se alzan como posibilidades de apertura del orden comúnmente aceptado como realidad. En este cuento se superan en forma imperceptible las coordenadas realistas, teñidas de psicologismo, que orientaban su obra anterior. El desarrollo del relato, y su final, alcanzan el nivel preciso para soportar tanto la explicación psicológica como la preeminencia de lo mágico o lo sobrenatural, asumiendo plenamente las características del irrealismo que impulsará la generación de la década del sesenta.

Finalmente, "Santelices" ahonda en el tema de la desintegración psíquica del individuo cosificado por el orden convencional de una clase media que castra toda posibilidad de realización personal y liberación gracias a su peculiar disposición para asumir el orden establecido y defenderlo como el habitat más cómodo y deseado. En este cuento, junto con volver a su obsesión fundamental, la escisión de la personalidad (lo mágico se concentra en el conflicto mental del personaje), el aspecto irracional del hombre se proyecta fantásticamente mostrando el mundo instintivo, selvático —otra posibilidad de apertura— como un nivel de realidad posible que convive con todos sus fueros al lado del mundo convencional.

¹ José Donoso, *Cuentos*, segunda edición (Barcelona: Seix Barral, 1972). Todas nuestras citas corresponden a esta edición, que recoge la cuantitativa fundamental del autor, exceptuando sus dos primeros relatos, "The poisoned pastries" y "The blue woman", escritos en USA entre 1949 y 1950, y recientemente reeditados en *Chasqui*, Vol. II, No. 1, nov. de 1972, págs. 62-66 y 67-72, respectivamente.

En los tres cuentos, que evidencian búsquedas signadas por una misma inquietud (la ruptura del nivel "realista" del mundo), se patentiza una voluntad creadora que comienza a superar los contornos de su obra precedente. Esta voluntad experimental, si bien no explica un cambio radical en la narrativa de Donoso, sostenida por una preocupación temática que tiene explicaciones histórico-sociales muy claras, como veremos más adelante, permite anticipar el despliegue irrealista que se asentará con propiedad en sus obras más recientes, en especial en *El Obsceno Pájaro de la Noche* y en *Tres Novelistas burguesas*.

Son, en definitiva, cuentos que señalan la superación de lo que Alexander Coleman advierte respecto de sus primeras narraciones: "And often, too, above all in a few of the early stories, a good story is robbed of its impact by a too obviously psychological explanation in lieu of an ending".²

2. José Donoso y la Generación del 50

NUESTRO trabajo se centrará en el análisis de uno de estos relatos, "Paseo", que a nuestro juicio posee un triple valor: es un cuento que recoge y desarrolla con acierto la obsesión básica de la generación en que se ha formado el autor, presenta un momento de cambio en relación al tipo de literatura que esta generación produjo y constituye, finalmente, un relato cuya estructura interna alcanza un nivel de realización pocas veces logrado en la cuentística chilena, revelando un dominio privilegiado del arte de la narración por parte del autor.

"Paseo" fue escrito inmediatamente después que Donoso terminó *Coronación*, novela que significó su primer éxito literario de repercusión internacional. Este dato nos lleva a reconocer la persistencia, en su narrativa, de una de las obsesiones temáticas desarrollada de manera muy rica en su primera novela: la ruptura del orden tradicional de la burguesía chilena, cuyo universo hermético se resquebraja por la irrupción de incitaciones secretas provenientes, por lo general, de la realidad social que se agita más allá de este orden cerrado, aséptico, tradicionalista hasta la exageración, y condenado al aislamiento y a la autodestrucción. Esas incitaciones, representadas por los criados, los vagabundos, o en otros registros de búsqueda por realidades más lejanas como el mundo de los sueños o las ape-

² Alexander Coleman, "Some Thoughts on José Donoso's Traditionalism", *Studies in Short Fiction*, Vol. VIII, No. 1 (Winter, 1971). Este es uno de los estudios más acertados que se han escrito sobre los cuentos de Donoso.

tencias selváticas, constituyen una posibilidad de vida y energías renovadoras para esos seres que advierten que su realización existencial es imposible en su medio, y a ellas se lanzan impulsivamente, como si abrieran las puertas al lado oscuro, irracional, de sus personalidades, escindiéndose a sí mismos en un esfuerzo postrero, y escindiendo con ello la cáscara que protege una realidad débilmente sostenida, y que falsea otros niveles de realidades posibles.

George R. McMurray, en un artículo panorámico sobre los cuentos de Donoso, caracteriza de esta forma la preocupación fundamental que unifica su narrativa: "Como sugiere la relación entre el protagonista y su medio ambiente, el autor retrata una sociedad rígidamente estructurada, cimentada en principios racionalistas y burgueses, que virtualmente aprisionan al individuo en las paredes de su conformismo, anulando todo comportamiento más allá de lo convencional y engendrando frustraciones. Donoso, como Dotoievski, niega que la razón sea el único determinante de la conducta humana y examina el oscuro lado irracional del hombre en su esfuerzo por captar las corrientes subterráneas que minan, cada vez con más turbulencia, las sociedades contemporáneas de Latinoamérica y del mundo entero".³

Coleman, por su parte, advierte con claridad el tipo de ruptura que esta situación produce en los personajes de Donoso, cuyos intentos de superación del orden asfixiante resultan siempre pasos dados a ciegas, que terminan por volverse contra ellos mismos:

Against the rigidities of society, there is an ever-present oceanic sense in Donoso into which his heroes plunge. These pathetic and at times comic figures are pilgrims of their own brand of truth, vague searchers for a freer self and society, constantly at odds with the reality of their own spiritual suffocation. A groping for a sense of transcendence, a whole process that inevitably entails the encounter with the monster that is within them, engendered out of the mathematical rigidities with which societies function in apparent order.⁴

El escritor chileno Jorge Edwards, de la misma generación que Donoso, decía que la historia de un escritor "es la historia de un tema y sus variaciones", es decir, que cada autor, en definitiva, está marcado por una obsesión básica, y que sus diversas obras son sólo los variados intentos por conjurarla. Pero a veces esto va más allá: hay generaciones que surgen y se sostienen bajo el impulso de una

³ George R. McMurray, "La temática en los cuentos de José Donoso", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, Vol. 1, No. 2, septiembre de 1971, págs. 133-138.

⁴ Alexander Coleman, ob. cit., pág. 157.

preocupación única, monotemática. Y la de Donoso, aquella que en Chile se quiso promover bajo el nombre de *Generación del 50*, está marcada por un asunto que puede nombrarse con el título de uno de los cuentos del propio Edwards: "El orden de las familias". Es decir, el tema de la ruptura del sistema de valores y la concepción de la realidad de una clase social que, luego de haber asumido por muchos años el liderazgo de la sociedad, comienza a quebrarse lentamente por la irrupción creciente de esos otros niveles de realidad que emergen de la clase social inferior, y que imponen, de algún modo, su vitalidad y sus potencialidades renovadoras al orden social existente.

Lo que generalmente es recogido de este problema es el desajuste psicológico que se produce en los personajes que han dirigido "el orden de las familias", y que buscan ahora nuevas formas de sustentar su existencia y darle un sentido, nuevas formas de salvación.

Antonio Skármeta, en un lúcido estudio sobre el dramaturgo chileno Egon Wolff, señala al respecto: "Desde el punto de vista del asunto, los narradores que publican en la década del sesenta, y aún antes, concurren a abrumar con el motivo del desajuste psicológico entre los esquemas de un mundo que alcanzaba a sujetar la realidad, y el paso del tiempo que con avances sociales y morales desrealizaba prácticamente estos esquemas. En efecto, la abrumadora conciencia de la mutabilidad del mundo y la consecuente carencia de versatilidad para desprenderse de los esquemas representadores de la realidad, hace que la gran parte de la producción narrativa y dramática de la última década seleccione como protagonista detritos de una sociedad que debe enfrentar posiciones de avanzada".⁵

Resulta útil, al respecto, detenernos en una descripción de los rasgos que comporta esta generación, para ver de qué modo Donoso se adscribe a ella y la trasciende.

Si bien el concepto de "Generación del 50" constituye una imposición hecha a la historiografía literaria de Chile por Lafourcade, quien buscó erigirse en líder de esa promoción y en su teórico —fracasando en ambas cosas— es indudable que se puede perfilar, con rasgos que necesitan definirse adecuadamente, y a partir de criterios objetivos, la existencia de una promoción de escritores que surgen en una década extremadamente difícil, cuyas contradicciones afectarán de modo muy dispar sus destinos literarios: desde el silencio definitivo de algunos, luego del empuje inicial, hasta el despliegue demoleedor de otros, que logran superar las coordenadas que

⁵ Antonio Skármeta, "La burguesía invadida: Egon Wolff", *Revista Chilena de Literatura*, 4 (1971).

se le estaba imprimiendo a esa literatura y pulsar otros registros. Es la década del sesenta, donde muchos escritores jóvenes asistirán a la convicción dolorosa de estar viviendo en un tiempo y un espacio históricos regidos por esquemas que han perdido vigencia, y frente a los cuales no parece haber opciones que oponer, salvo la conciencia crítica volcada en el desmenuzamiento desesperado de los fantasmas que aún rigen el presente, y a los que hay que conjurar de alguna manera para merecer algún futuro.

Inicialmente, se generan dos vías literarias, en un fenómeno que por ahora sólo visualizamos circunscrito a esta década, y que es necesario investigar en su desarrollo posterior. En lo que respecta al nuevo modo de relación con la realidad, la característica básica será, en el caso de los escritores que integran la línea consagrada por la crítica oficial, el abandono de las preocupaciones políticas concretas y la predilección por dilucidar los problemas "existenciales" del hombre contemporáneo (visto como un ser genérico que trasciende al individuo históricamente determinado), cuando no el hurgueteo desesperado en las llagas de la decadencia social, vista como una catástrofe que divide al mundo entre un pasado aristocrático y un presente que debe modernizarse, y mostrando, más que nada, las formas de la agonía, pero sin que se adviertan perspectivas salvadoras para el futuro. En otra línea, autores algo marginados por la crítica, como José Miguel Varas, Alfonso Alcalde, Nicolás Ferraro o Franklin Quevedo, ahondarán en facetas distintas de la lucha del hombre del pueblo por sobrevivir y afirmar su humanidad por sobre los escollos que le impone la existencia cotidiana, ostentando un pellejo a prueba de angustias trascendentales. El rasgo que definiría mejor esta línea, fuera de la predilección por una temática centrada en los sectores marginales, es la picaresca que se instaura como actitud humana, de socarrona afirmación, en los personajes, integrando a la literatura un rico repertorio de motivos y recursos técnicos y expresivos hasta entonces no desplegados con soltura.

Cuando se ha intentado caracterizar a la literatura chilena de esta etapa, por lo general se la ha enfocado restrictivamente a partir de los rasgos que evidencia un sector de ella. Fernando Alegría, por ejemplo, la caracteriza en estos términos: "A la *tónica social* de los escritores de la generación del 38, formados en su mayor parte en medio del pueblo o de la pequeña burguesía, corresponde una *tónica asocial* en la llamada promoción del 50, cuyos componentes quisieron identificarse más bien con la alta burguesía, y en cuya formación se advierte el sello de los colegios santiaguinos de élite (...) La característica primordial de este grupo de escritores es una angustia indefinida que da origen a una rebeldía sin causa ni propósito y que, en el fondo, no es sino el reflejo del sentimiento

existencialista que aplasta a las nuevas generación de Europa y Norteamérica. Quienes quisieran ver una pose en los jóvenes coléricos chilenos se equivocan, pues los escritores del 50, reaccionando contra las formas del realismo más obvio, situándose al margen de los conflictos políticos, aislándose en un clima de morbilidad, representan a su vez una auténtica crisis social moderna: en el caso de nuestro país, la crisis de un grupo que, consciente de haber perdido su situación preponderante de antaño, mira cara a cara sus defectos y se dispone a construir la estructura de un nuevo poder".⁶

En cierta medida, la imagen final de Alegría es atinada, pero no ahonda mayormente en las relaciones de esta literatura con la crisis nacional. La "tónica asocial" —en el caso de este sector de la literatura chilena de la década— constituye el rasgo previsible de la obra de una pequeña burguesía que, renegando de los esquemas paternos, no encuentra otros que oponerles, limitándose a asumir la realidad de un modo que raramente traspasa el universo individual, limitado por un orden asfixiante, pero que resulta el único que pueden palpar con certeza, y donde la conciencia crítica se empeña obsesivamente en desmitificar y corroer las bases de lo establecido, pero sin atisbar otras que puedan sustentar la nueva humanidad que se desea erigir.

Los personajes de la mayor parte de estas obras son por lo general seres escindidos, que se mueven entre el orden falso que rechazan y una personalidad —la secreta— abrumada por un sentimiento de culpa que parece llevarlos, en un gesto de autocastigo, a su paulatina anulación. La marginalidad del proceso social la realizan con los ojos puestos invariablemente en los lugares comunes y en las instituciones que rigen lo establecido, pero sin volver las espaldas para emprender el vuelo —una opción auténtica—, sin poder palpar esas alas que deberían estar en alguna parte.

Al asumir pacientemente las culpas de sus mayores, recibiendo las consecuencias de un desastre que no han contribuido a gestar, estos personajes terminan neutralizados, prisioneros aun, a su pesar, del viejo orden:

El orden falso pero ubicuo sigue legislando sobre los actos semirrebeldes mediante un masoquismo ritual. El resultado es muchas veces resbalar hacia un quietismo desconsolador (innumerables novelas y cuentos finalizan en el momento en que el protagonista se duerme, se neutraliza, se hace inerte), donde reina el engañoso descanso de la ensoñación fantástica, irrealizable, la última marginación del proceso

⁶ Fernando Alegría, *Las Fronteras del Realismo* (Santiago: Editorial Zig-Zag, 1962), págs. 123-124.

social: retirarse, abolir lo contradictorio al ignorarlo, derrumbarse hacia adentro. Lo mágico se aísla en la esterilidad, se incomunica. El peso del pasado sigue vigente, casi inmaculado.⁷

Algunos de los representantes de esta generación muestran una sensibilidad atormentada que trata de buscar las causas de esa frustración, pero sin llegar al fondo, contentándose con visualizar las distintas formas de la crisis, entendida o sentida como una eclosión abstracta, como un cataclismo proveniente de no se sabe qué designios. Claudio Giaconi, por ejemplo, afirmó que su generación aparecía motivada por problemas que, siendo reales, tan reales como los de orden económico y político, pertenecían, sin embargo, a niveles "más sutiles": "Son males cancerosos, ocultos, abstractos: la relajación moral, la corrupción política, administrativa y social, la quiebra de los valores tradicionales, el aislamiento del individuo y su ocaso en cuanto a tal, para ser reemplazado por kálfianas instituciones; el fracaso del matrimonio, base de la familia y del futuro social, etc."⁸

Lo que se advierte aquí, y el texto que citamos es paradigmático para entender la confusión intelectual a que habían llegado, y los conflictos que vivían, es que se sintieron huérfanos de una sólida concepción filosófica del mundo que les hubiera permitido, extrayendo de allí algún método coherente para interpretar la realidad objetiva, enfrentar analítica y creadoramente el momento que les tocaba vivir, jerarquizando sus problemas y aventurando soluciones. Para jugarse, en último caso, a alguna carta.

Creendo vivir una escisión del mundo demasiado violenta, se sienten indefensos para afrontar el futuro, y temen —este es su rasgo positivo— acostumbrarse a lo establecido, a ese universo precario pero a veces tentador que les sigue tendiendo sus redes. La marea de la historia se les aparece demasiado revuelta, y en vez de mirar hacia adelante para buscar alguna tabla de salvación, optan por volverse rencorosamente hacia las grietas doradas del barco que se hunde. Dicho con las palabras del propio Giaconi: "... somos algo así como huérfanos, desprovistos de pasado, y no terminamos de embarcarnos en la gran aventura que nos señala el cambio que hemos vivido".

José Donoso, por cierto, pagó tributo a esta crisis generacional, pero su gran mérito, que a la postre significó una superación de las

⁷ Ariel Dorfman, "Temas y problemas de la narrativa chilena actual", *Chile Hoy*, segunda edición (México: Siglo XXI Editores, 1970), págs. 385-407.

⁸ Claudio Giaconi, *La Difícil Juventud* (Santiago: Editorial Universitaria, 1970). Vd. Prólogo.

constantes literarias en que se empantanaron muchos de sus compañeros de generación, consiste en haber transformado la crisis en una cantera de experiencias objetivables en obras que la recojen con el suficiente distanciamiento y amplitud de perspectiva como para permitir ver esa realidad como un proceso dislocado, que se desenvuelve y se aniquila a distancia del ojo que lo observa. La angustia deja paso a una suerte de regocijo morboso, y la apertura de la perspectiva se solaza en presentarnos un mundo que ya a perdido sus contornos "oficiales", donde los distintos niveles de la realidad han comenzado a coexistir en una descomposición natural, generando un universo de contornos ambiguos y grotescos. La dicotomía básica entre individuo y orden social, que es la preocupación fundamental de la generación, alcanza un tratamiento nuevo, abriéndose de tal manera que permite mostrar la interacción conflictiva no ya de individuos solos frente a un mundo que rechazan, sino de tipos de existencia que se ubican en espacios distintos. Es decir, se produce una espacialización en la visión del mundo narrativo, mostrando sectores de realidad que se buscan y se repelen, pero que empiezan a aparecer en un mismo pie de igualdad.

La manera en que esto se produce puede explicarse así: en la narrativa de Donoso, lo que se presenta por lo general es la unión conflictiva de dos planos de lo real, el orden social —racional, pulcro, meticulosamente organizado— y la existencia personal —angustiada, reprimida, y proclive a diversas formas de enajenación. Este conflicto se resuelve de ordinario en un abandono impulsivo, por parte de los protagonistas, a experiencias de motivaciones irracionales, que los transforman y los revelan en otra dimensión de la personalidad, experiencias que el narrador va recogiendo bajo el prisma de lo grotesco. Dicho con las palabras de Goic: "Es la seducción de la vida y de lo primordial, la pulsión vital e instintiva la que de ordinario arroja a los hombres —y a las mujeres— al desorden bajo la seducción de lo extraño. Es la representación más grotesca de todas, por su ambigüedad y por el oscuro sentimiento que la seducción de lo extraño produce en los personajes de Donoso. Hay en este sentido una tensión importante entre la cohesión y el imperio del orden o de los órdenes constituidos y la rebelión de los personajes. Por otra parte, esa tensión se renueva en otra perspectiva cuando se comprueba que el instinto, la vida que anima espontáneamente en su pulsión oscura, constituye el tercer plano de lo real que concurre en la estructura del complejo mundo de la novela de Donoso".⁹

⁹ Cedomil Goic, *La Novela Chilena: los mitos degradados* (Santiago: Editorial Universitaria, 1968).

Esta rebelión de los personajes, como ha señalado Hernán Vidal, es básicamente una rebelión del estrato instintivo de la personalidad, que busca escapar del círculo agobiante de las normas sociales impuestas por la clase lanzándose ciegamente a la búsqueda de experiencias liberadoras, que su propia imaginación proyecta más allá del espacio o del habitat que le ha sido impuesto socialmente, y que por lo general, cuando se trata de personajes de la alta burguesía, parecerían estar en el contacto con la clase baja, cuyos seres aparecen prestigiados en razón de su vitalidad instintiva.

En el caso de las novelas, el orden señorial, perfectamente regulado, aparentemente armónico, signado por una racionalidad monótona, y por otra parte, el orden de los servidores, en cuya esfera anida, para los que integran el primero el misterio y la atracción de lo extraño.¹⁰

¹⁰ Estas constantes espaciales, como eje estructural de las novelas de Donoso, han sido señaladas por diversos autores. Goic, por ejemplo, advierte que tanto en *Coronación* como en *El Obsceno Pájaro de la Noche* se oponen realidades espaciales que comportan sectores humanos de características muy opuestas, advirtiendo un rasgo que nos parece importante tener en cuenta: la autoconciencia que se genera en los personajes de la burguesía de estar condenados a desaparecer, y sus esfuerzos por buscar opciones salvadoras a través de tentativas desequilibradas. Respecto a *Coronación*, señala: "El juego de vida y muerte constituye la ley estructural del mundo, cuya relación constante extiende sus proyecciones sobre los momentos significativos de la narración y engendra la interrelación e interdependencia de los diversos modos de existir a que nos hemos referido. Esta ley es una ley de espacialidades: son sectores humanos los que aparecen como proyecciones de una realidad muriente y de una realidad vivificante. Con una consecuencia, que su novela posterior confirma con rasgos particulares, es posible constatar que los personajes de la clase más alta sorben ansiosamente la vida, que les falta, de la clase baja que ofrece generosamente su condición vital" (ob. cit., pág. 176). Respecto a *El Obsceno Pájaro de la Noche*, advierte algo similar: "En primer término, debemos señalar que éstos son principalmente dos espacios fundamentales. Esta división es una característica de Donoso y repite aquí sus signos conocidos (...). Uno de estos espacios corresponde al mundo, a un mundo señorial, orden de vida de los poseedores. Es un mundo bello, perfecto, proporcionado, en apariencia; es el mundo luminoso, el mundo exterior, la faz visible, estable y monótona del mundo; es lo más parecido a un mundo muerto y momificado. Es, en alguna medida, el modelo de todo orden, el mundo cuyo sistema todos los órdenes imitan. Las figuras egregias que representan este mundo constituyen fin de raza. El último descendiente de una estirpe acrisolada que no tiene hijos, la impotencia extiende su significación social para caracterizar todo un orden debilitado y condenado a la desaparición y a la desaparición del nombre de un Jerónimo de Azcoitia (...). Este mundo tiene, a pesar de todo, una contraparte, su lado oscuro, feo, imperfecto, desproporcionado y roto, oculto e inaparente. Con esta otra esfera se completa y se inclina a ella con sentimiento de lo pro-

En muchos cuentos de Donoso, y particularmente en el que nos ocupa, el acercamiento a este orden tiene las características de una apertura hacia un mundo mágico y demoníaco, que atrae irresistiblemente, pero que nunca puede ser conocido del todo. La perspectiva del narrador, que siempre es parte del mundo de los señores, es incapaz de penetrar allí, y ello se transforma en una cualificación del mundo que termina proponiéndonos un universo de dimensiones irreales, y donde los acontecimientos parecen alcanzar contornos mágicos o sobrenaturales.

Uno de los rasgos que caracteriza a la literatura de Donoso es el de la indeterminación de lo real en cuanto categoría de mundo, y su reemplazo por una irrealidad que se nutre del libre juego de

hibido y, a veces, con debilidad ante la seducción de lo primordial. La contraparte del mundo de los señores es el de los servidores, el de los desposeídos. No es sólo la contraparte del anterior, constituye también un orden con leyes propias, con su propia consistencia interna. Caracterizado por su propia clausura, desarrolla, también, sus propias formas de represión". (C. Goic, *Historia de la Novela Hispanoamericana*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, págs. 267-8).

José Promis, por su parte, plantea directamente que la estructura básica de los mundos narrativos de Donoso está marcada por la dicotomía social, no de clases, en sentido estricto, sino de castas. Para el crítico, existiría una casta superior, matriarcal, que requiere instintivamente de la casta inferior para poder sobrevivir, advirtiendo que esta búsqueda de unión, imposible histórica y socialmente, está marcada por la frigididad de la casta superior: "La unión es imposible porque son dos castas diferentes en su esencia, en su origen y en su forma de sentir y asumir la existencia. La casta superior, marcada por la presencia de la abuela, figura simbólica de un pasado aristocrático, regido por normas inalterables, por la rutina de un desarrollo histórico adscrito a convenciones sociales imposibles de ignorar, es una casta matriarcal, dominada por la mujer que, en su casta, está ciega a la pasión, al avasallador vitalismo del amor como fuerza primera y última de su existencia. Es una casta frígida que se desintegra por su misma frigididad, término con que quiero entender no sólo la frigididad sexual, sino también la norma racional que rige las vidas de esta casta (José Promis, "El mundo infernal del novelista José Donoso", *Anales de la Universidad del Norte*, 7, Antofagasta, 1969, págs. 201-223. Edic. especial preparada por Mauricio Ostria G.).

Lo que nos resulta evidente es que, centrados en el mundo de la burguesía como ámbito preferente, los relatos de Donoso presentan personajes que, luego de un momento de crisis que escinde sus personalidades entre una base consciente, regida por las normas del contexto social, y un inconsciente que busca liberarse a través de los impulsos instintivos, se lanzan a un mundo que presenten lleno de vitalidad y fuerzas renovadoras, mundo que la mayor de las veces aparece identificado con la clase social inferior. Pero, creyendo poseer, dominar ese mundo, terminan siendo aniquilados, revelando en ese choque su íntima degradación como clase social.

relaciones entre los diversos niveles de realidades posibles. Esta indeterminación, que afecta al estrato del mundo, está en estricta relación con los puntos de vista adoptados por el narrador, quien generalmente aparece sólo como un mediador objetivo que presenta el mundo narrado con cierta transparencia, sin emitir juicios sobre la índole de este mundo, su jerarquización y su hermeticidad.

Esto es particularmente notorio en el cuento "Paseo", relato que, por otra parte, parece concentrar los aspectos básicos de la visión de mundo del autor (es decir, su modo de apropiarse de una realidad histórica y elaborarla), y cuyo análisis creemos que resulta iluminador en relación al modo de enfrentar (y resolver estéticamente) la constante temática de su generación.

3. Estructura del cuento

3.1. Tema y argumento

LA formulación abstracta, que organiza el relato en todos sus niveles, es la oposición entre el orden meticuloso del hogar familiar y el caos oscuro que se adivina en la calle; es decir, se trata de una oposición espacial, que delimita dos mundos con rasgos diametralmente opuestos, uno de los cuales aparece sólo sugerido, pero desde una perspectiva de asombro y sobrecogimiento que lo hacen aparecer como una realidad fantástica, imposible de aprehender racionalmente. A través de esta oposición, y mediante la interacción de dos personajes, tía Matilde y la perrita vagabunda, se asistirá al problema básico que presenta la historia: la ruptura del orden familiar, que es también la prefiguración de la ruptura del viejo orden social.

Intentando un resumen cronológico-causal del relato, podríamos sintetizar el argumento en las siguientes líneas: al quedar huérfano el personaje-narrador, la familia decide trasladarse a su casa para proporcionarle el tipo de hogar que su status social y su formación requieren. Bajo la dirección de su tía Matilde, que asume la dirección del hogar, es adscrito a un orden familiar donde todo aparece regulado sobre la base de los convencionalismos de los mayores, que viven bajo un estricto ritual de normas familiares y sociales, sostenido por un sistema de valores heredados de sus antepasados. Hasta el juego, que generalmente representa un orden distinto, una suspensión de la legalidad cotidiana para dar paso al orden mágico del azar, se vive como un espectáculo rígido que repite simbólicamente lo que es la estructura de ese universo familiar. El niño, aunque adscrito a ese mundo, aparece siempre como un advenedizo, que

sólo va recibiendo los valores formales de los mayores, pero no sus afectos. En una ocasión en que regresan de la misa dominical, se topan con una perra vagabunda que se ha salvado milagrosamente de un atropello, y se establece de inmediato una extraña relación entre el animalito y tía Matilde, una especie de identificación secreta que llevará a la mujer a volcar poco a poco sus simpatías por el animal, hasta terminar haciéndolo objeto de todos sus afectos y preocupaciones, de modo exclusivo y excluyente. La irrupción de la perra en la casa va produciendo un cambio en la actitud de la tía, que empieza a romper la rigidez de su conducta para ir adquiriendo una nueva actitud vital. Este cambio sufre un salto brusco a partir del momento en que el animalito vulnera por primera vez el ritual familiar, cuando se abalanza sobre la tiza que ha caído sobre el piso en un momento del juego de billar, instaurando un elemento de escándalo en la habitualidad, acción que repercutirá extrañamente en la mujer, haciéndola reír histéricamente. A partir del segundo acto inusual que realiza el animal en la casa, al ensuciar el piso, la tía comienza a sacarlo a la calle, en paseos nocturnos cada vez más prolongados, como sintiéndose subyugada por el universo extraño, pero de oscuros atractivos, que se presiente afuera. Cada vez que regresa lo hace más cambiada, más joven y alegre, como si una nueva personalidad, hasta entonces reprimida, se fuera perfilando en ella. Los hermanos nada dicen, pero presienten que algo distinto se ha interpuesto en el viejo orden familiar, y cuando tía Matilde desaparece definitivamente con la perrita en uno de sus paseos, se quedan solos, soportando en silencio su pérdida, pero mirando de tarde en tarde, furtivamente, hacia la calle.

3.2. *La actitud narrativa y la disposición del relato*

LA forma en que el narrador nos presenta la historia, es decir, su perspectiva y la disposición que le otorga al relato, difieren de la manera como lo hemos resumido.

El relato está presentado a través de la visión de un narrador testigo que, aun cuando participa como personaje del mundo narrado, impone una visión distanciada de los acontecimientos, y esto por dos razones: en primer lugar, se trata de un hecho distante en el tiempo, y en segundo lugar, su situación en el orden familiar en que le ha tocado participar fue siempre de marginalidad.

Esto impone a la visión del narrador un rasgo de mediatización, de distanciamiento con respecto a ese mundo, presentando una

historia cuyo sentido último se adivina envuelto en una aureola de misterio, difícil de desentrañar.

En las primeras líneas, el narrador sitúa así el ámbito de su historia: "Esto sucedió cuando yo era muy chico, cuando mi tía Matilde y tío Gustavo y tío Armando, hermanos solteros de mi padre, y él mismo, vivían aún. Ahora están todos muertos. Es decir, prefiero suponer que están todos muertos, porque resulta más fácil, y ya es demasiado tarde para atormentarse con preguntas que no se hicieron en el momento oportuno".

Las limitaciones del narrador-personaje para desentrañar la índole del mundo presentado se acentúan por un doble enclaustramiento que se vive allí. En efecto, en varias oportunidades, el narrador alude a su condición de marginalidad con respecto a la vida de esa casa y con respecto al mundo interior de sus habitantes. La casa aparece descrita como un espacio cerrado "que, a semejanza de un libro, sólo mostraba la angosta franja de su lomo a la calle", y el personaje trata infructuosamente de penetrar en su posible intimidad, rondando las puertas a la espera de descubrir los momentos no convencionales de la vida que transcurre allí; pero los seres que la habitan sólo le muestran una exterioridad hecha de actitudes y gestos hieráticos, inmovibles, aparentemente indestructibles, y sellan sus conciencias de la misma forma que sellan el espacio que habitan. Por ejemplo, cuando el niño sorprende a su padre atisbando a través de la ventana, después que ha desaparecido la tía, y le pregunta qué hace allí, la respuesta elusiva va acompañada de un rápido repliegue emocional: "Al responder, algo se cerró súbitamente sobre la desesperación de su rostro, como el golpe de un postigo que se cierra sobre una escena vergonzosa".

Es decir, al enclaustramiento físico se le superpone el enclaustramiento emocional, en una actitud destinada a salvar tercamente el viejo orden de la familia —que obviamente representa un orden social— vulnerado por un acontecimiento que refleja la fuerza de una realidad exterior que ellos se obstinan en rechazar.

Esto hace que el juicio del narrador sobre la índole del mundo sea mínimo, presentando una versión objetiva y distanciada de lo ocurrido, con lo que el relato deja trasparentar una imagen indeterminada del sentido de la realidad, que al ofrecerse tan extrañamente quebrada, obliga al lector a proyectar su propia capacidad de síntesis para otorgarle un sentido y una jerarquía.

La particular reserva con que el narrador nos va entregando su versión de los hechos está al servicio de la representación de un espacio cuyos niveles de realidad aparecen virtualmente quebrados, y que al exhibirse en una extraña esfera de interrelaciones apenas sugeridas, provocan un sentimiento de inseguridad ante la verda-

dera naturaleza del mundo, que se presiente lleno de resortes ocultos, difíciles de aprehender racionalmente.

La caracterización que hace Goic del narrador de *Coronación* es perfectamente válida para este cuento: "La impenetrabilidad o su incapacidad de penetrar en la esencia de la realidad no es sin más una limitación sino más bien una manifestación de la complejidad y del misterio de la existencia. El narrador opone al tradicional optimismo gnoseológico de la novela moderna un escepticismo que exhibe de qué manera una perspectiva exclusiva es incapaz de circunscribir la realidad y cómo esta es abordable desde varias perspectivas complementarias cuya yuxtaposición no resuelta en síntesis concluye en una indeterminación de la realidad. A este paso gnoseológico acompaña también un sentimiento de inseguridad del hombre en el mundo y, particularmente en esta novela, un sentimiento metafísico del absurdo y de la inanidad del hombre y del mundo".¹¹

La perplejidad del narrador ante el sentido que pueda tener la historia que nos entrega, y ante la que regresa como a un pasado reciente no asimilado totalmente, nos acerca al extraño suceso con los mismos ojos, renovando el misterio que oculta.

En efecto, la disposición del relato guarda una relación de fina coherencia con las características básicas que presenta el narrador.

El cuento está dividido en cinco partes, en una disposición narrativa que busca presentar la historia como un acontecimiento cerrado, hermético, al que se vuelve nuevamente con una mirada de extrañeza, tratando de descubrir sus raíces o mostrando simplemente su carácter de hecho inhabitual y misterioso. La primera parte recoge, como una situación última afincada ya en el pasado, la soledad de los hermanos de la protagonista, que "han elegido olvidar" el suceso que conmovió el orden familiar, pero en un ostracismo terco que es una forma de morir. La segunda presenta cómo era ese orden familiar antes de su ruptura, qué leyes lo regían y la atmósfera que el personaje-narrador adivinava allí, y que puede definirse como carencia: es un mundo perfectamente regulado, pero donde faltan los sentimientos, las emociones, el azar, y en último caso, algo más indefinido, "una ausencia, una falta que por ser desconocida era irremediable, algo que ni pesaba, pesaba por no existir". La tercera parte presenta el encuentro que estará destinado a romper ese orden, con la irrupción de un elemento extraño que subyugará precisamente a la persona encargada de preservarlo, tía Matilde. Como en otras obras de Donoso, se trata de un orden matriarcal, y que tiene la particularidad contradictoria de estar marcado por el signo de la esterilidad, significando el término de la estirpe. La

¹¹ Goic, *La novela chilena*, ob. cit., pág. 167.

cuarta parte refiere los cambios que se comienzan a producir en el orden familiar y en la personalidad de la tía por la llegada de la perrita, y el quinto presenta la escisión definitiva, con la predilección de la tía por el mundo de la calle y su desaparición definitiva en la oscura región que parece palpitar allí, llena de secretos atractivos.

Vemos que la disposición del relato genera un proceso envolvente: es una mirada que va hacia el pasado, lo abre y lo vuelve a cerrar. El primer y el último capítulo se unifican en un tiempo estático que retiene a unos seres prisioneros en una casa, los que miran hacia la calle donde ha desaparecido la persona que estaba destinada a darle sentido a ese tiempo, su tiempo, y a preservar la legitimidad de sus valores, y que siguen allí esperando un retorno imposible.

3.3 *El orden de las familias*

¿Y qué es lo que nos revela de ese mundo, a través de la mirada marginal del niño?

En primer lugar, la persistencia de un sistema de vida y unos valores regulados por la meticulosidad de cada acto cotidiano, la fiel observancia de ciertos preceptos que estratifican el mundo en una oposición bipolar que nadie parece poner en duda, y junto a ello, la fría manipulación de los negocios que prestigian y enriquecen a la familia. Por sobre todo, se impone la presencia de un ritual cotidiano que se repite inalterablemente, y que alcanza a todos los aspectos de la vida familiar. Nada está destinado al azar, ningún misterio, pasión o derrota, puede permitirse en ese orden. Ese mundo es la perfección descitalizada. Cuando el niño presente en los barcos, en los rumores de la lejanía, en las luces de la ciudad, ese llamado secreto a la aventura, se da cuenta de que en esa casa no hay cabida para ello: "Tía Matilde no me insinuaba esa magia porque la desconocía, no tenía lugar en su vida, como no podía tener lugar en la vida de gente que estaba destinada a morir dignamente para instalarse con toda comodidad en el cielo, un cielo idéntico a nuestra casa".

Dentro de ese orden, los personajes reiteran otro, el del juego de billar, entendido no como un simple acto de distracción, un poner entre paréntesis las normas del mundo cotidiano para abandonarse a la legalidad mágica del azar, sino justamente como una liturgia destinada a reiterar ese orden, a reafirmarlo a través de la repetición. Se trata, entonces, de un acto que repite sacramente la

normatividad impuesta al sistema, y donde cada personaje actúa de acuerdo al rol que le ha sido asignado.

Cuando el narrador recuerda sus antiguos anhelos de sorprender allí una ruptura de las convenciones familiares afirma, entendiendo aquello desde una comprensión madura: "Naturalmente, yo no podía darme cuenta de que ese orden rígido era en sí una forma de rebelión inventada por ellos contra lo caótico, para que no los tocara la mano terrible de lo que no se puede explicar ni solucionar". Es decir, se presiente allí la existencia de un nivel de realidad al que se teme y se desprecia, y que debe ser conjurado. Este sector es visto como caos, desorden, o irracionalidad, y el espacio que se le asigna es el de la calle. Esto indica que la seguridad frente al mundo, y la seguridad ante los fundamentos que se asumen para interpretarlo, es débil, y engendra el temor.

No es ilegítimo postular que se produce una identificación entre la consideración que hacen los personajes del mundo exterior, perteneciente a la clase social inferior, según su estricto código, y la que tienen sobre las pasiones, los instintos, e incluso la manifestación convencional del amor, confinada al estrato del inconsciente. Frente a ambas realidades, cada vez que se sienten amenazados, inician un movimiento de repliegue, de enclaustramiento. En este sentido, la tesis de Hernán Vidal ilumina aspectos esenciales de la visión del mundo que ofrecen las obras de Donoso. El autor señala, refiriéndose a *Coronación*, pero afirmando algo que puede hacerse extensivo a este relato, con el que guarda una relación temática y cronológica muy estrecha: "Aunque se busca captar objetivamente la norma transpersonal que organiza la vida en los dos sectores [se refiere a la burguesía y a la clase baja], la omnisciencia interioriza su punto de vista para situarlo en zonas de la psiquis cuyos contenidos reprimidos o disciplinados anormalmente influyen en las motivaciones de los personajes dentro de su contexto social. En su temática, la novela de José Donoso se presenta ante nuestros ojos como la exposición de los efectos que tiene una norma de valores sociales inflexiblemente represivos sobre la base instintiva de la personalidad humana, entendiendo por instintivo aquel impulso vital que busca la manifestación más amplia de las potencialidades del individuo, en un balance armonioso con el canon cultural imperante".¹²

En la mayor parte de los casos, y este cuento aventura una opción similar, el súbito abandono a la preeminencia de lo instintivo se produce junto con el descubrimiento y la incitación de la esfera de

¹² Hernán Vidal, *José Donoso: Surrealismo y rebelión de los instintos* (Barcelona: Ediciones Aubi, 1972).

realidad que está más del universo familiar y de la clase, y es esta realidad, extraña y subyugante para esos personajes confinados a un mundo de valores desvitalizados (convertidos en *momios* y *momias*, según la ingeniosa clasificación popular chilena), la que actúa como resorte poderoso que los impulsa a un cambio brusco de actitud.¹³

Cuando tía Matilde se encuentra con la perrita vagabunda, la mirada que se establece entre ambas va a generar una unión extraña, cada vez más fuerte y exclusiva: es como la atracción inconsciente hacia lo instintivo, hacia esa oscura vitalidad proveniente de un sector del mundo que se ha estado rechazando. La atención que prodigará al animal significará la apertura, con connotaciones grotescas, del estrato más íntimo de su conciencia, hasta entonces herméticamente sellado, y que se identifica con esa realidad desconocida que se agita en la calle, realidad que comienza a vulnerar el viejo "orden de las familias". El narrador señala así esta ruptura: "Pero mi voz fue insegura al formar las sílabas, como si de alguna manera la pregunta de mi tía derribara los muros que nos cobijaban, permitiendo que la lluvia y el viento inclemente se instalaran dentro de nuestra casa".

Esta irrupción de lo exterior se afincará con fuerzas justamente a partir del momento en que se vulnera el ritual más estricto de la familia, el juego de billar, cuando la perrita, que ya ha comenzado a ejercer su dominio sobre la mujer, se abalance sobre la tiza, provocando lo que el narrador intuye como el "desmoronamiento del orden mediante la intrusión de lo absurdo".

Cuando la tía deja de participar en el juego donde ha reiterado su papel de rectora, es como si optara por abandonar el sitio que le ha sido asignado en el orden familiar.

En la relación oscura y misteriosa que se establece con la perra, cuya consecuencia será el cambio de la máscara rígida por una nueva humanidad, también extralimitada, se advierte el encuentro con un orden distinto, siempre difuso, indeterminado, pero que parece contener esas connotaciones vitales que se han perdido en la casa. Lo que en otras obras aparece representado por los sirvientes, los vagabundos, o el mundo salvaje, como en "Santelices", aquí

¹³ Aunque el texto de Hernán Vidal no está destinado a analizar estas posibles coordenadas, encontramos allí algunas conclusiones que iluminan esta posibilidad: "Por ello el mundo de José Donoso es el de la rebelión más fundamental del hombre, la de los instintos. Donoso muestra una esperanza potencial para los jóvenes y, quizás, para las clases bajas, porque en ellos el primitivismo de su energía instintiva, en sus aspectos valiosos, no ha sido aplastado por los refinamientos y compromisos que encontramos en la burguesía".

está representado por la perra: son los instintos vitales, una nueva sangre para un cuerpo exangüe.¹⁴

Esta relación tiene un carácter irracional, y concita muchas cosas a la vez: es la búsqueda de lo extraño, de lo nuevo, del amor instintivo, de la vitalidad más elemental, en suma. Y el espacio donde anidan estas experiencias salvadoras es la calle: "afuera, en las calles, en la ciudad, había algo poderoso que la arrastraba".

El otro lado de la vida —la otra cara de la realidad— comienza a ganar preeminencia en la mujer, que cambia la pulcritud vacía del orden convencional por otras incitaciones vitales, cuyos rasgos distintivos se sugieren aisladamente: es el barro que se adhiere a sus zapatos, la paz interior que distiende su rostro, o el brillo de la mirada, semejante a los ojos del animal. Este encuentro con lo instintivo, con lo irracional, constituye para la mujer una posibilidad extrema de resurrección: "Al verla pasar frente a mi cuarto, con la perra envuelta en sus brazos, su rostro me pareció sorprendentemente joven y perfecto, aunque estuviera algo sucio, y vi que tenía un jirón en su falda. Esa mujer era capaz de todo; tenía la vida entera por delante".

En cambio, para los hermanos, que han decidido permanecer aislados en el viejo orden, desoyendo la realidad que circunda la casa, el ostracismo no hace otra cosa que precipitarles la vejez y apurarles los pasos hacia la muerte.

Ambas vías, en todo caso, constituyen posibilidades extremas. En ambas el individuo se escinde, se enajena, y al hacerlo, destruye esa medida de unidad que ha parecido regir su vida social. La diferencia es que la primera es un paso que se intenta hacia la vida, en sus niveles primordiales, y la segunda es un paso hacia la muerte.

Pero en estos repliegues extremos, en los que los individuos terminan por desaparecer en el olvido, lo único que queda patente es el vacío del viejo orden, que sigue penando como un fantasma

¹⁴ Sobre el rol que cumplen los animales, y especialmente el perro, en algunas obras de la generación de Donoso, hay interesantes ideas en el texto de Dorfman, ya citado: "Animales como éstos aparecen, por lo demás, como un leitmotiv para casi todos los escritores. Frente a personajes oprimidos por sanciones y falsas apariencias, que odian el sexo, la aventura, la audacia, que viven restringidos en el mejor de los casos a desear una rebelión cómoda, indolora, se yergue incontinente el animal, que representa todo lo que ellos refugiadamente temen y desean, la anarquía y la ferocidad que una sección de su alma anhela, pero que también puede atestiguar su parálisis y muerte. El protagonista objetiva sus propios conflictos en el animal, generalmente un perro, por ser un animal doméstico en que puede observarse el mismo precario equilibrio entre civilización y barbarie que agobia al personaje". ob. cit., pág. 394.

todavía vigente, y que el narrador vuelve a rescatar desde su pasado reciente como abriendo una herida que luego vuelve a cerrarse, sin alcanzar a visualizar con certeza cuál es el arma que la ha inferido.*

* Este trabajo fue preparado en el curso The Spanish American Short Story, que dicta el profesor Enrique Anderson-Imbert en la Universidad de Harvard.

LA MUJER TRAIIDORA: ARQUETIPO ESTRUCTURANTE EN EL CORRIDO¹

Por María HERRERA-SOBEK

Una mujer Tapatía
fue la qué les dio razón:
—Orita acaba de entrar,
váyanse sin dilación.²

EL impacto afectivo de dolor e indignación que causa en el oyente la estrofa de este famoso "Corrido de Benito Canales" nos ha llevado a emprender un estudio detallado de la función que aporta la imagen arquetípica de la mujer traidora en la estructura de un gran número de corridos mexicanos. Intentaremos aclarar en este trabajo el hecho de que esta imagen no es fortuita sino que refleja una figura literaria de valor trascendente cargada de resonancias históricas, bíblicas y mitológicas. Hemos basado parte de nuestro análisis en las teorías de Juan Villegas propuestas en su trabajo seminal de *La estructura mítica del héroe* (1973) ya que la tradición oral del valiente mexicano expuesta en el corrido comparte apreciable número de motivos asociados con el héroe mítico estudiado por este crítico.

Nuestro enfoque está dividido en dos partes: primeramente iniciamos el trabajo apuntando brevemente la fuerte ligazón que existe entre el arquetipo de la mujer traidora del corrido y otras damas de aspecto amenazador y destructor como la Madre Terrible de mitologías arcaicas y, en seguida, pasamos a la función estructurante que desempeña esta imagen arquetípica en los corridos de héroes mexicanos.

¹ Este trabajo fue presentado en el II Simposio Internacional de "Mujer y Sociedad en América" en Ensenada, Baja California el 30 de marzo de 1979. Una versión en inglés fue presentada en la conferencia anual de la California Folklore Society en la University of Southern California, Los Angeles el 29 de abril de 1979.

² Vicente T. Mendoza, *El Corrido Mexicano* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1974), p. 185.

Es imposible emprender un examen del corrido sin antes recurrir a la clásica definición de lo que es esta entidad folklórica-literaria formulada por el erudito Vicente T. Mendoza en su obra *El corrido mexicano*.

El corrido es un género épico-lírico-narrativo, en cuartetos de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; por lo que tiene de épico deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo.³

El rancio abolengo de este género implica que imágenes, símbolos y figuras se llegan a repetir a través de los siglos dentro de los versos de las miles de versiones en existencia. Aún más significativo, estas imágenes llegan a cobrar un valor mítico. Es así como encontramos en los corridos de valientes mexicanos el mito del héroe en su travesía desgarradora hacia la muerte segura que le espera y la figura antagonista de la mujer causante de su desgracia. El corrido de héroes mexicanos, como bien lo ha apuntado Nicóle Giron en su estudio de *Heraclio Bernal* (1976), otro valiente mexicano, comparte muchos elementos con el cuento maravilloso y el mito, ya que el corrido al igual que éstos se compone de varias unidades formulaicas.⁴ La mujer traidora que traiciona al héroe a sus enemigos, ya sea por despecho o por dinero, se puede ver como una de estas unidades.

El crítico Northrop Frye en su famoso trabajo *Anatomía del criticismo* clasifica a estas unidades formulaicas recurrentes en la literatura como arquetípicas. "Quiero decir por arquetipo el símbolo que conecta un poema con otro y así confiere unidad e integración a la experiencia literaria. . . La repetición de ciertas imágenes de la naturaleza como el mar o la selva que se repiten en un gran número de poemas no pueden ser 'coincidencia' término que le aplicamos a un diseño al cual no le encontramos función. Este fenómeno es indicativo de la unidad que se encuentra en la naturaleza la cual imita a la poesía e indicativo también de la actividad comunicativa en la cual participa".⁵

³ Vicente T. Mendoza, *El Corrido Mexicano*, p. IX.

⁴ Nicóle Giron, *Heraclio Bernal: ¿Bandolevo, cacique o precursor de la Revolución?* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976), p. 124.

⁵ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, New Jersey: Prin-

Desafortunadamente no existe unanimidad acerca del significado de la palabra "arquetipo" como bien lo señala Juan Villegas. La palabra es generalmente asociada con el psicólogo Carl Jung para el cual los arquetipos son "formas universalmente existentes y heredadas, cuyo conjunto constituye la estructura del inconsciente".⁶

Mircea Eliade por su parte usa la palabra arquetipo en sus estudios del mito como "modelo ejemplar" o "paradigma".⁷ Para Villegas "imágenes arquetípicas vendrían a ser las imágenes que se fundan y portan lo que Jung ha distinguido como arquetipos del inconsciente colectivo".⁸ Usaremos esta acepción ya que viene al caso que la imagen de la mujer traidora aparece en los diferentes estratos de civilizaciones asociadas con la cultura Mexicana.

Como es bien sabido, México comparte dos tradiciones: la indígena y la europea. En ambas culturas se encuentra enraizada la imagen de la mujer destructora del hombre. Quizás la figura más famosa de México de proporciones arquetípicas relacionadas con la traición es la figura histórica de Doña Marina, La Malinche, mujer acusada de vender o entregar a su raza indígena al enemigo blanco por motivos de amor.⁹

Pero aún antes de La Malinche existía en la mitología de los pueblos indígenas de mesoamérica la tradición de la Mujer Terrible, la mujer devoradora de hombres. Ferdinand Anton nos da un resumen de estas diosas en su trabajo antropológico de *La mujer en la América Antigua* (1973). Según Anton, incluían en el panteón Azteca tales figuras como Coatlicue "La diosa de la falda de serpientes, llamada también 'Devoradora de Inmundicias'. Es la diosa de la tierra y la fertilidad, que da a luz todo y lo devora todo. Como Cipactli (cocodrilo) ella era el monstruo que vuelve a tomarlo todo. Se tragaba todos los seres vivientes y los astros. En Tenochtitlán había un templo dedicado a ella, 'La casa de las tinieblas'".¹⁰ Otra dama Terrible era Chicomecóatl: "'Siete Serpientes', era el nombre de la diosa del maíz a la que en su fiesta Ochpanitzli se le hacían sacrificios humanos".¹¹ Otras dos damas

ce-ton University Press, 1973), p. 99. Todas las traducciones referentes a este tomo son mías.

⁶ Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe* (Barcelona, España: Editorial Planeta, 1973), p. 46.

⁷ Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return or Cosmos and History* (Princeton University Press, 1974), p. XV.

⁸ Juan Villegas, p. 58.

⁹ Octavio Paz, *El Laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1959), p. 77-78.

¹⁰ Ferdinand Anton, *La mujer en la América Antigua* (México, D. F.: Editorial Extemporáneos, México, 1973), p. 70.

¹¹ Ferdinand Anton, p. 70.

terroríficas citadas por Anton incluían: "Izpapalotl 'Mariposa de Obsidiana', una diosa demoníaca, que encarnaba la belleza y el destino. A veces está ligada con el símbolo de la muerte, que a menudo representa su rostro pintado. . . Mictlanciuatl (también conocida como Mictecaciuatl) era señora del reino de los muertos y compañera de Mictlantecuhtl, el 'Señor del mundo subterráneo'. . . Tlazoltéotl, 'la devoradora de inmundicias', es igual a Coatlicue en muchas cosas, casi hasta idéntica. Era la diosa de la tierra de los huastecas en la costa del golfo, pero más tarde fue venerada también en las tierras altas. En la forma mexicana tenía cuatro aspectos, que estaban relacionados con las cuatro fases de la luna. (Era relacionada con la brujería). Bajo su tercer aspecto era la fuerza de la pureza, que lavaba los pecados. Su nombre significaba poderes que principalmente se emplean en relación con impuro, lo que entre los aztecas significaba corrientemente excesos sexuales. Sus sacerdotes escuchaban las confesiones de los cónyuges adúlteros. Tenía sacerdotisas y acólitas. En su honor se danzaban bailes fálicos".¹²

Aún en el panteón Maya se encuentran diosas dañinas como Ixchel, "era abuela o madre de los dioses. . . Tenía rasgos negativos, hostiles al hombre, encarnaba, en oposición a su esposo, el lado de las sombras. . . las Ixtabai otras damas terroríficas tenían figura femenina, que podían transformarse en la forma que quisieran. Muchas veces fueron convertidos en árboles de Yaxche. Los hombres que tropezaban con ellos podían morir de repente. Uno de sus pasatiempos preferidos era sentarse en las ramas de los árboles y peinar los cabellos. Como muchachas jóvenes les gustaba atraer a los jovencitos en el bosque. Como demonios con figuras de serpientes trataban de devorar a los hombres y de llevarlos al mundo subterráneo o arrojarlos en algún cenote".¹³

Otra mujer mítica destructora de hombres que aún recorre los ríos y veredas oscuras del continente Americano es la famosa Llorona mujer que inspira temor en los corazones de los hombres más fuertes.¹⁴

¹² Ferdinand Anton, p. 70.

¹³ Ferdinand Anton, p. 71.

¹⁴ Hay varios estudios acerca de La Llorona. Véase mi artículo "La Llorona in Orange County: A Comparative Study of the Weeping Lady Legend". Actos del Congreso Internacional de *Creatures of Legendry* el cual se llevó a cabo el 28 de septiembre hasta el 30 de octubre en la University of Nebraska at Omaha. Otros artículos importantes son: Bacil F. Kirtley, "La Llorona and Related Themes", *Western Folklore*, 19 (1960), pp. 155-168; Michael Kearney, "La Llorona as a Social Symbol", *Western Folklore* 28 (1969), p. 200; Betty Leddy, "La Llorona in Southern Arizona", *Western Folklore* 7 (1948), p. 272.

No es sólo en mesoamérica el punto geográfico donde existe esta Mujer Terrible. Estudios antropológicos han señalado detalladamente cómo en el culto a la Gran Madre practicado por culturas arcaicas siempre existían elementos negativos asociados con ésta. Erich Neumann propone que: 'El simbolismo de la Madre Terrible apropia sus imágenes predominantemente de "adentro"; es decir el carácter elemental negativo del femenino se expresa en imágenes quiméricas y fantásticas que no originan del mundo de afuera. La razón de esto puede explicarse si interpretamos a la Mujer Terrible como símbolo de la inconsciencia. El lado negro de la Madre Terrible toma la forma de monstruos, ya sea en Egipto o India, México o Etruria, Bali o Roma. En los mitos y cuentos de todas las gentes, edades, y países —y aun en las pesadillas de nuestras noches— brujas, y vampiros bultos y espectros nos acechan y nos llenan de terror...'¹⁵

El hombre de culturas arcaicas temía a la mujer puesto que la veía como un ser poderoso, misterioso capaz de enjendrar vida. Se le atribuía a ésta poderes ocultos, mágicos incomprensibles para el hombre. De particular temor para el primitivo eran los aspectos biológico-fisiológico femeninos. Numerosos ritos y tabúes se encuentran en estas culturas antiguas relacionados con el menses de la mujer y aún más sorprendente es el extenso número de mitos asociados con la vagina tales como la "vagina dentata" devoradora de hombres.¹⁶ Nos dice Neumann acerca de este fenómeno: "...el lado destructivo de lo femenino el destructor y mortífero vientre, aparece más frecuentemente en la forma arquetípica de una boca llena de dientes".¹⁷

Ya establecido el valor histórico-antropológico de la imagen arquetípica de la mujer destructora (o mujer traidora en nuestro caso) pasamos al examen de la función de ésta dentro de la estructura de los textos mismos. Nuestra recopilación de textos de corridos en los cuales se incluye el motivo de la mujer traidora comprenden las tres "edades del corrido" esbozadas por Mendoza. En la

¹⁵ Erich Neumann, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Traducción al inglés por Ralph Manheim. (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1963), p. 148-149. Las citas traducidas al español de este volumen fueron rendidas por esta autora.

¹⁶ Véase a Joseph Campbell, *The Masks of God: Primitive Mythology*, p. 73, el cual nos dice: "In this connection it should be noted that there is a motif occurring in certain primitive mythologies, as well as in modern surrealist painting and neurotic dream, which is known to folklore as 'the toothed vagina' —the vagina that castrates. And a counterpart the other way, is the so-called 'phallic mother', a motif perfectly illustrated in the long fingers and nose of the witch".

¹⁷ Erich Neumann, *The Great Mother*, p. 168.

primera etapa se incluyen aquellos corridos productos del último cuarto del Siglo XIX. Según Mendoza: "...es propiamente el principio de la épica, en que se subraya y se hace énfasis en la valentía de los protagonistas y su desprecio a la vida..."¹⁸ Como prototipo de esta vertiente en la cual se encuentra el motivo de la traición es "El corrido de Valentín Mancera" que analizaremos más adelante.

En la segunda etapa, que abarca los años 1910-1929, es la era en la cual alcanza el corrido dimensiones épicas bajo el estímulo de las guerras fratricidas de la Revolución Mexicana 1910-1917 y las guerras cristeras de los 20's. Aquí analizaremos al "Corrido de Benito Canales" previamente citado como modelo ejemplar del motivo en cuestión.

La tercera etapa del corrido, según Mendoza, señala la decadencia del corrido por los años 1930 hasta el presente. Dice el folclorista mexicano, "El corrido... ha perdido su frescura y fluidez; su espontaneidad, en la pluma de escritores mediocres..."¹⁹ Como ejemplo de esta etapa citaremos los recientes corridos de "contrabando y traición".

Los corridos de hombres valientes comparten la estructura formal del género con sus seis fórmulas básicas delineados por Armando Duvalier en su estudio "Romance y corrido" citadas por Mendoza:

1. Llamada inicial del corridista al público.
2. Lugar, fecha y nombre del personaje central.
3. Fórmula que precede a los argumentos del personaje.
4. Mensaje.
5. Despedida del personaje.
6. Despedida del corridista.²⁰

¹⁸ Vicente T. Mendoza, *El Corrido Mexicano*, p. XV. Para otro punto de vista acerca del resurgimiento del corrido véase el artículo de Américo Paredes; "The Mexican Corrido: Its Rise and Fall", *Madstones and Twisters* edited by Mody C. Boatright (Austin: Publications of the Texas Folklore Society No. XXVIII, pp. 91-105 y su libro *With His Pistol in His Hand* (Austin: University of Texas Press, 1957).

¹⁹ Vicente T. Mendoza, *El Corrido Mexicano*, p. XVI.

²⁰ Vicente T. Mendoza, *Lírica narrativa de México: el corrido* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964), p. 17. Véase también a Armando Duvalier, "Romance y Corrido" *Critsol*, Revista de Crítica, Núm. 84, 87, 88.

La estructura interna de la narrativa a la vez se puede delimitar y representar gráficamente por un círculo cerrado el cual comienza y termina con la muerte del héroe. El hilo de la orientación dramática llega a su punto eje al ser traicionado el protagonista. La narrativa se desarrolla en un zigzag de dramatismo y dinamismo heroico dentro de los dos puntos axiales de la muerte. El proceso de ascenso/descenso del héroe se intercambia a través de la épica. Así los planes significativos que estructuran la narración se pueden ordenar en:

1. Muerte
2. Aventura
3. Traición
4. Muerte²¹

El eje en el cual gira la acción hacia su trágico fin y por el cual el destino del héroe se precipita es la entrega o traición cometida por la mujer. De esta manera la mujer aunque personaje secundario en el drama socio-histórico que se desenvuelve cumple la función de antihéroe. Veamos "El corrido de Valentín Mancera".

Escúchame, prenda amada
hermosa flor de Jasmín
escucha los tristes versos
del valiente Valentín

Día lunes, trece de marzo
qué desgracia sucedió
se balearon con la escolta,
Cipriano Méndez murió

Era Cipriano el segundo
de la gente de Mancera
que odiaba a los gachupines
en Acámbaro y por fuera.

Su madre triste decía
"Válgame Dios, Valentín,

²¹ Nicolás Giron en su excelente estudio de *Heraclio Bernal* apunta esta misma estructura circular en el corrido de "Heraclio Bernal". Analiza Giron: "Las dos primeras estrofas designan al héroe central y expresan una situación inicial que presenta la especial característica de declarar por adelantado la conclusión del relato. El destino del héroe está por lo tanto encerrado en un círculo ya marcado por la muerte", p. 116.

hasta cuando te reduces
¿Cuál será tu último fin?"

Valentín le contestó
"no llores, madre adorada,
vale más morir peleando
que correr de la acordada."²²

La invitación del corridista a escuchar los "tristes versos" de Valentín ubica de inmediato al oyente en el espacio trágico de la trayectoria del héroe. Se hace patente en estas primeras estrofas la fuerte tonalidad trágica del corrido. El corridista pone de relieve los agüeros premonitorios de una muerte que rodea el espacio geográfico del héroe: la muerte del amigo Crispín, los presagios de la madre que presiente la muerte del hijo, la acumulación de los vocablos, "triste", "desgracia", "murió", "morir", etc.

La reiteración del peligro resalta aún con mayor dramatismo en la novena estrofa:

Pero un amigo le dijo
no quieras a esa mujer
le contestó Valentín
pues es todo mi querer."²³

Por este método indirecto sabemos que la muerte le espera en los brazos de su amada.

Pero por si queda duda en el oyente, la siguiente estrofa disipa toda vacilación:

Llegó y le tocó la puerta
con muchísimo contento
y le dijo la muy ingrata
pasa, Valentín adentro."²⁴

El corridista inyecta por medio de una graduación sutil el acercamiento de la muerte del héroe y con destreza utiliza a los personajes secundarios como Crispín, la madre, el amigo, para prevenirnos del fin que le espera a éste. A través de los diferentes planos referenciales narrados en los dísticos concerniente a la muerte del

²² Eduardo Guerrero, *Corridos Mexicanos*, Colección de Eduardo Guerrero Vol. II, Biblioteca Nacional de México.

²³ Eduardo Guerrero, *Corridos Mexicanos*.

²⁴ Eduardo Guerrero, *Corridos Mexicanos*.

héroe, el oyente participa afectivamente en el drama que se desenvuelve.

El círculo cuadrado compuesto por los vectores: muerte, aventura, traición, muerte, se ha cerrado y Valentín viaja inexorablemente hacia su destino. Ya en la decimoctava estrofa encontramos a Valentín despojado de sus armas:

La San Juana le decía
yo nunca te he de olvidar
presta tus armas primero
y vente a desayunar.²⁵

Y la siguiente estrofa explica el motivo por el cual Valentín es traicionado:

Virginia dijo a San Juana:
que dices, ya lo entregamos,
trescientos pesos nos dan,
con ellos nos remediamos.²⁶

Después de embriagar y narcotizar a Valentín la muerte inevitable llega:

Luego llegó Catalán
a la casa de San Juana
y mandó darle balazos
cual perro, de una ventana.²⁷

Las estrofas que siguen describen el dolor y pesar de la gente y de los parientes de Valentín causado por la muerte de éste y paralelísticamente los contraponen con la alegría de los "gachupines" enemigos de Valentín. Hacia el final de la narrativa se reitera la traición inicial de San Juana:

Mancera nació en San Juan
y en San Juan de Dios quedó
y se nombraba San Juana
la infame que lo entregó.²⁸

²⁵ Eduardo Guerrero, *Corridos Mexicanos*.

²⁶ Eduardo Guerrero, *Corridos Mexicanos*.

²⁷ Eduardo Guerrero, *Corridos Mexicanos*.

²⁸ Eduardo Guerrero, *Corridos Mexicanos*.

El corrido de Valentín Mancera escrito en 1882 es uno de los primeros corridos de héroes que se revelan contra un orden social del cual están marginados. La popularidad de este tema en el corrido se puede explicar en términos sociológicos-históricos ya que durante esta época estaba en vigencia la dictadura de Don Porfirio Díaz. El pueblo sufría bajo el yugo de éste y elevaba a un plano heroico a todo aquel que desafiaba el sistema y orden social. El apogeo de este tipo de corrido llegará en los años de la Revolución Mexicana en el cual se sublevó todo un pueblo opuesto al orden social impuesto por la dictadura del Porfiriato.

Es así como el corrido de Benito Canales aporta un mismo tema del héroe caracterizado por una "indómita insumisión y de fiera energía combativa" y poseedor de un libre espíritu rebelde que se negaba a someter al injusto orden establecido.²⁹ Es otra vez como encontramos a las dos entidades antitéticas héroe-antihéroe, la segunda en forma de mujer traidora la cual precipita la muerte trágica del héroe.

Año de mil novecientos
en el trece que pasó
murió Benito Canales
el Gobierno lo mató.³⁰

De inmediato la estrofa nos introduce a una "existencia heroica ya pretérita" como bien lo articula Nicóle Giron en su obra ya citada.³¹

Se reitera el tema de amor y muerte, entidades perfiladas en el retablo que pinta oralmente el corridista.

Andaba tienda por tienda
buscando tinta y papel
para escribirle una carta
a su querida Isabel.³²

Empero la "querida" no es cómplice aquí de la muerte del héroe sino una "mujer tapatía" la cual el corridista no da ningún dato que explique el porqué de la entrega:

Una mujer Tapatía
fue la que les dio razón.

²⁹ Nicóle Giron, p. 109. En efecto Nicóle apunta además el hecho de que el pueblo apoyaba a estos rebeldes y que sólo era la traición la que quebraba "la solidaridad natural del pueblo". p. 113.

³⁰ Vicente T. Mendoza, *El Corrido Mexicano*, p. 184.

³¹ Nicóle Giron, p. 121.

³² Vicente T. Mendoza, *El Corrido Mexicano*, p. 184.

Ahorita acaba de llegar
Váyanse sin dilación.

Cuando la tropa eso oyó
pronto rodearon la casa
esa ingrata tapatía
fue causa de su desgracia.³³

La entrega otra vez sella la caída del héroe. La contienda entre los Federales y Benito Canales termina en la muerte de éste último. Y así tristemente se despide el corridista:

Aquí termina el corrido
de Don Benito Canales
una mujer tapatía
lo entregó a los federales.³⁴

El último corrido analizado en este trabajo "El regio traficante" pertenece a la Tercer Etapa designada por Mendoza que incluye los años después del '30 hasta el presente. Encontramos en la lírica de este corrido un fenómeno socio-cultural indicativo de nuestra época; el tráfico ilícito de las drogas.³⁵ Por lo tanto, el tema cantado se centra en el contrabando de éstas. Aquí nos enfrentamos otra vez con la dialéctica de amor-traición puesto que es la amante de un contrabandista la que lo entrega a los "rinches" o Texas Rangers, ejército policíaco del estado de Texas. Describe el corrido la traición del protagonista de la siguiente manera:

Al lugar donde él llegaba
ella lo fue a recibir
y los "rinches" lo rodearon
ya no era posible huir

Rodolfo pensó en rendirse
cuando rodeado se vio
pero prefirió morirse
y fue quien el fuego abrió
llevándose por delante
a la que lo denunció.³⁶

³³ Vicente T. Mendoza, *El Corrido Mexicano*, p. 185.

³⁴ Vicente T. Mendoza, *El Corrido Mexicano*, p. 188.

³⁵ María Herrera-Sobek, "The Theme of Drug-Smuggling in the Mexican Corrido", *Revista Chicano-Riqueña*, Vol. VII (Summer 1979), pp. 49-61.

³⁶ Reynaldo Martínez, "El regio traficante", En el álbum: *Pueblito*. Cantada por Los Cadetes de Linares (sin fecha), Lado A, No. 5.

Como se ve el arquetipo de la mujer traidora se reitera a través de la lírica de estas composiciones musicales. Su importancia como elemento estructurante en el corrido se puede comprobar al analizar diferentes versiones de uno de éstos. Generalmente el dústico donde aparece la mujer traidora es retenido en las diversas refundiciones. La imagen arquetípica de esta mujer llega a formar parte íntegra de lo que Tristram P. Coffin formuló como "médula emotiva" de las baladas. Según la teoría de éste citada por otro famoso folklorista Mexicoamericano Don Américo Paredes: "Coffin postuló el concepto de una 'médula emotiva' (emotional core) como principio dominante en la evolución de la poesía folklórica dentro del proceso de la transmisión oral. Cada balada, dice Coffin, tiene una médula o corazón o centro emotivo, esencialmente lírico y más importante para su evolución que las partes narrativas. Con el pasar del tiempo, los cantantes van olvidando las partes narrativas, hasta no quedar más que la médula de la canción, que por fin pasa del género narrativo al puramente lírico."³⁷

El arquetipo de la mujer traidora se hace indispensable en la estructura de la narrativa del héroe trágico ya que el héroe de rigor tiene que exhibir poderes casi sobrenaturales de destreza y valor. Así es como la caída del héroe que se lleva a cabo en el retablo oral no es precipitada por alguna deficiencia física o mental del héroe sino por una causa externa a él. Explica Northrop Frye acerca del héroe de ficción el cual lucha contra dos tipos de fuerzas *forza* y *frode* (fuerza y fraude) más frecuentemente, empero, el héroe cae por algún tipo de frode (fraude), generalmente algún tipo de poder mágico u otro tipo de poder que aunque físicamente débil tiene poder en áreas que el héroe no puede controlar. Este tipo de fuerza es frecuentemente simbolizado por una mujer traidora.³⁸

No es sorprendente que este arquetipo femenino tenga su correspondiente arquetipo masculino, el cual es simbolizado por la figura bíblica de Judas Iscariote.³⁹ Participa un gran número de corridos de esta figura del traidor masculino. La diferencia más sobresaliente entre estas dos figuras traidoras es, como se puede suponer, el elemento erótico de relaciones amorosas entre el héroe y la mujer que lo traiciona, elemento inexistente en el traidor masculino. (Aun-

³⁷ Américo Paredes, "El concepto de la 'Médula emotiva' aplicada al corrido mexicano 'Benjamín Argumedo'" *Folklore Américas*, Vol. 19-20 (1971-1972), p. 141.

³⁸ Northrop Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1976), p. 68.

³⁹ *The Holy Bible*. "The New Testament of Our Lord and Savior Jesus Christ" (New York, New York: New American Library, 1974), p. 29.

que sí existen a veces estrechos lazos de amistad).⁴⁰ La fuerza que impele al hombre a traición generalmente es el dinero.

Como hemos visto, aunque el arquetipo de la mujer traidora es obviamente negativo, es figura clave tanto en la estructura formal externa como interna del corrido. El punto en que el héroe es traicionado es el eje en el cual se vuelca el movimiento del dramatismo y acción de la narrativa hacia el fin del héroe.

El corridista, empero, ha querido equilibrar este factor negativo femenino contraponiéndolo con otras figuras paralelas arquetípicas que hasta cierto punto neutralizan la descarga negativa de la mujer traidora. Así contrapuesto a ésta aparece en el corrido ya la figura arquetípica de la sufrida madre, ya la esposa fiel o la "querida" leal. Por este proceso se relaja la tensión hostil creada en el oyente hacia lo femenino al incluir figuras positivas femeninas y da una especie de equilibrio en cuanto a la dialéctica hombre bueno: mujer mala.

El corridista necesita una figura negativa que traiga la destrucción del héroe. Resulta que sin malicia ni objeto de ofender el poeta del pueblo ocurre al legado que le han dejado tanto las civilizaciones más altas como las más arcaicas y utiliza *casi inconscientemente* a la imagen arquetípica de la mujer traidora. Esta le proporciona el elemento estructurante por excelencia en su obra y es así como escuchamos:

Una mujer tapatía
Fue la que les dio razón
Ahorita acaba de llegar
Váyanse sin dilación⁴¹

⁴⁰ Nicole Giron, p. 134.

⁴¹ Vicente T. Mendoza, *El Corrido Mexicano*, p. 185.

APUNTES SOBRE RAMON J. SENDER

Por *Fulgencio CASTAÑAR*

NO creo que resulte atrevido afirmar que entre los narradores españoles más conocidos ocupa un lugar eminente Ramón J. Sender. Aunque la crítica se ha fijado con detenimiento en su obra —ahí está la bibliografía recopilada pacientemente por Elisabeth Espadas (Papeles de Son Armadans, 1974)—, faltan sin embargo estudios que den una visión global de su narrativa. Las monografías de Peñuelas, Carrasquer, Josefa Rivas... muy diferentes entre sí y, pese a los valores que encierran, resultan insuficientes.

La amplia difusión de su obra no ha correspondido por igual a todas sus novelas pues de todos es conocido que su obra anterior al exilio es una laguna que apenas ha empezado a ser desecada ya que hasta hace unos años no se había reeditado nada o lo había sido con escaso alcance.

El hecho de que la mayor parte de su producción haya sido realizada en el exilio ha contribuido a que Sender, para quienes nacimos después de terminada la contienda civil, fuese un perfecto desconocido casi hasta los años sesenta. Esta afirmación no causará extrañeza si tenemos presente que hasta el curso 1978-79 no se hacía referencia alguna en la programación del Curso de Orientación Universitaria a la literatura del exilio.

La represión ejercida por el franquismo propició el desconocimiento de la creación de los transterrados entre los jóvenes españoles y, al mismo tiempo, favoreció una aureola mítica en torno a ellos, especialmente sobre el autor de *Imán*.

Al iniciarse la publicación de sus novelas en la España de los años sesenta, como no había alternativa posible, se siguió el criterio de presentar a la censura aquellas obras que podían recibir sin muchos tira y afloja el visado de inocuidad que los subalternos del poder estaban autorizados a sellar. Su narrativa era aceptada por el valor que tenía en sí y, sobre todo, por la carrera de infatigable luchador en pro de los explotados que había detrás. La ignorancia intervenía en la creación del mito que, sin embargo, adquiría algunas bases sólidas cuando alguien, tras un viaje al extranjero, traía una obra realmente válida —el *Réquiem*, por ejemplo— que corría

de mano en mano sin descanso. El conocimiento era, pues, fragmentario al no tener acceso a la totalidad de sus obras y las circunstancias que pesaban sobre el autor contribuían en gran medida a la ceremonia de la confusión. Como en ningún otro escritor la imagen del pasado desfiguraba la faz del presente.

La recuperación de los exiliados —que, por desgracia aún tardará en completarse— fue altamente beneficiosa para la cultura española de los años sesenta; eran las raíces desconocidas, la España Peregrina que anhelaba por retornar sin que ello fuese posible. Erán los años en que se iniciaba el desarrollo bajo los timoneles del Opus y la incitación al consumo como resultado del colonialismo norteamericano. Sender era un hábil y, en ocasiones, prodigioso cronista del pasado. Sus interrogaciones, en cambio, sobre la vida, el destino, el amor y la muerte, pese a la enorme trascendencia que encerraban, resultaban demasiado lejanas para quienes tenían una realidad problemática acuciante sobre ellos. Por otra parte, son los años en que se inicia la renovación técnica en la narrativa española impulsados nuestros escritores por esa savia vivificadora que traía la novela hispanoamericana; por esta razón, a medida que se acercaban los setenta, Sender aparecía como una gloriosa figura del pasado pues, pese a la libertad con que él concebía la obra literaria, sus novelas se movían dentro de los cauces del realismo, un realismo de esencias, pero sin apartarse mucho de los métodos tradicionales de contar.

Esta despreocupación por la renovación formal no fue obstáculo para que cuando, en abril del 74, llega a España se le dispense un recibimiento apoteótico. Su egregia figura saludando con el sombrero en alto fue aireada por la prensa gráfica y la televisión; los bravos y los olés resonaron por los andenes del aeropuerto y en más de una crónica la personalidad del narrador fue sustituida por la del torero en su paseo triunfal alrededor del albero.

Su conferencia en Barcelona, pese a ser cerrada con una gran ovación, abrió las puertas al desencanto. La Atlántida resultaba demasiado lejana, tan irrecuperable como la imagen del Sender que, desde este lado del Atlántico y por un conocimiento parcial de su obra nos habíamos fabricado.

UNO de los rasgos más peculiares de la narrativa de Sender es la utilización de circunstancias de su propia vida como materia novelable con la particularidad de que son, fundamentalmente, aspectos de su vida anterior al exilio los literaturizados; ahí están *Contraataque*, *El verdugo afable*, *Los cinco libros de Ariadna*, *Crónica*

del Alba, *La mirada inmóvil*. . . por esto no hacemos referencia alguna a elementos biográficos.

Sin embargo sí quiero apuntar, con la máxima brevedad, unos rasgos que tienen una función clave a la hora de conformar su personalidad y, por lo tanto, pueden ayudar a comprender su obra literaria. Como notas fundamentales destaco su temprana conciencia de las diferencias sociales con el doloroso malvivir de los desposeídos —lo inserta en el despertar de Paco, en *Réquiem por un campesino español*— su rebeldía ante las injusticias, su contacto desde joven con el mundo del trabajo por ser él mismo un mancebo de botica, su autodidactismo, una fuerte inclinación al ejercicio de las letras y, por último para no ser prolijo, una voluntad indomable capaz de superar cuantas dificultades obstaculizasen su camino hacia la meta propuesta.

Es a través del periodismo como el joven Sender se adentra en el campo de la literatura, aunque sus primeras obras sean estrictamente literarias. Sus colaboraciones iniciales en los periódicos madrileños, años de 1918-1919, cuando se ha fugado del hogar familiar, son el baluarte para su independencia económica. Cuentos y poemas gracias a los cuales sobrevive en pésimas condiciones; gallarda actitud, con cierto aire romántico, del joven que quiere abrirse paso en la vida a base de sus propios medios.

Al referirse a estos trabajos desde su madurez —en unas *Conversaciones* que recoge Peñuelas— los juzga como "idiotecas. Lugares comunes. Todo era falso. Bueno, mi admiración por Rosa Luxemburgo era auténtica, pero la expresión resultaba retórica, inflada".

No corresponden estos juicios a la clásica "captatio benevolentiae" con que los escritores consagrados quieren disculpar sus dubitativos primeros pasos, sino que es una crítica sincera a juzgar por los altisonantes versos de arte mayor en la elegía que dedicó a Rosa Luxemburgo unos días después de su muerte.

1918-1929. Años de formación en el manejo de la pluma en la sorda labor del periodista que tiene que resumir, hinchar, limpiar. . . miles de textos desconectados de la creación literaria. Primero en *La Tierra*, periódico dedicado a la información ganadera y agrícola, en el que Sender vela las armas de la responsabilidad, y después en *El Sol*, diario que marca uno de los hitos más importantes del periodismo español de todos los tiempos.

En medio ha estado el periódico de rabia y dolor en el que Sender vive los trágicos errores de nuestros políticos y militares en la guerra de Marruecos. Su contacto con el pueblo martirizado en los desastres bélicos cristalizará años más tarde en su primer ejercicio literario —olvidemos la novela briográfica sobre Santa Teresa— en

el que se puede ver la destrucción de una juventud forzada a asumir un destino que no es el suyo: una guerra colonial en beneficio de unos pocos.

Cuando Sender se incorpora a *El Sol*, en los momentos álgidos de la Dictadura de Primo de Rivera, hay una juventud intelectual que siente la atracción de las vanguardias que se han ido desarrollando en España fundamentalmente a partir de 1918. Cansinos-Assens, Borges... lo fomentan en tertulias y revistas. *Grecia, Ultra...* serán revistas pioneras que, pese a su corto vuelo sirven para crear un clima favorable para la creación poética de la que sus frutos más logrados se empiezan a notar en la segunda mitad de los "veinte" cuando las revistas literarias surgen en los más variados lugares de la geografía española. *Litoral, La Gaceta Literaria, Mésela, Parábola, Carmen...* son algunas de las revistas que permiten la floración de espléndidos poetas, muchos de ellos eclipsados por las figuras señeras de lo que se ha convenido en llamar "grupo poético del 27". No se olvide que es en estos "años veinte" cuando la cultura española alcanza esos sólidos valores que permiten hablar de uno de los momentos culminantes de la *Edad de Plata*. El peso de la Universidad, el de la Institución Libre de Enseñanza, la labor del Ateneo, revistas culturales del tipo de *España, La Pluma, Revista de Occidente* —estas últimas ahora renacidas—, la influencia de Ortega y Unamuno a través del libro y de la prensa diaria, el auge de las editoriales, las colecciones semanales de novela corta —no queremos seguir señalando otros factores—, todos estos fenómenos del campo de la cultura serán los constituyentes del ambiente literario madrileño en el que se desenvuelve el joven Sender tanto en sus horas de trabajo como en las horas de descanso cuando acude a las tertulias literarias en las que figuras como Valle-Inclán, Araquistain, Azaña... dejan un pozo valioso en la conciencia de los jóvenes con inquietudes intelectuales.

Es a partir de su crisis de 1930 cuando, tras publicar *Imán*, Sender inicia su singladura por las rutas de la creación literaria, aunque sin dejar el periodismo. Abandona la redacción de *El Sol* para convertirse en colaborador de diferentes periódicos y revistas. Así, hasta que parte para el exilio, podemos encontrar su firma en numerosos periódicos y revistas, normalmente de cuño liberal los primeros y de signo revolucionario las publicaciones de carácter mensual. Conviene destacar por la frecuencia de sus colaboraciones los periódicos *La Libertad*, de Madrid, *El Liberal*, de Bilbao, y *Solidaridad Obrera*, órgano de expresión de la C.N.T.; entre las revistas *Nueva España, Octubre, Leviatán*, de Madrid, y *Orto y Nueva Cultura*, de Valencia; e incluso dirige dos publicaciones, de vida efímera —la legislación de prensa de la CEDA tuvo su parte de culpa en la desaparición—

Tensor y La Lucha. De la primera queda como anecdótico el intento de confeccionar una novela entre diferentes escritores, cuya primera entrega apareció en el número segundo y último.

Su "Postal Política" que aparece en "la Soli" es el comentario de la actualidad nacional desde la óptica discrepante del escritor revolucionario que escribe para un público determinado, el anarcosindicalista, al que se siente afectivamente unido. La mayoría de los artículos ponen de manifiesto el divorcio pueblo-poder, su concepto del pueblo como base para un proceso revolucionario y su disconformidad con la monarquía. No es preciso decir que los valores literarios no son buscados por sí mismos, sino que lo que pretende el escritor es utilizar la dinamita de los hechos reales para su ataque frontal al poder constituido al tiempo que fomenta el asociacionismo en un sector del movimiento obrero que ha tenido que sobrevivir en la clandestinidad durante la Dictadura y cuyos líderes habían sido abatidos por los pistoleros de la patronal en esos años en los que el sindicalismo barcelonés se viste de crespones negros y utiliza la acción violenta.

Muy importante es el conjunto de sus colaboraciones en *La Libertad*; junto al artículo polémico sobre la actualidad política encontramos el comentario que surge a partir de la lectura de un libro, sobre un recuerdo de infancia, incidentes de un viaje, o, entre otros muchos, tras ver una película como el que dedica a la mexicana "¡Viva Villa!". En ellos se recrea en el dominio de la palabra para conseguir logrados valores estéticos en los más diversos temas, ya sea en la controvertida cuestión religiosa, ya sea un asunto sencillo y tierno; en estos últimos se puede atisbar el encanto poético que encontraremos después en las deliciosas páginas de los primeros libros de *Crónica del alba*.

Aunque no vamos a hacer aquí referencia a sus ensayos, pese al valor de *Teatro de Masas*, no podemos pasar sin hacer una breve alusión a su primera obra publicada, exponente claro de su interés por lo hispanoamericano, en general, y por lo mexicano en particular.

Su ensayo *El problema religioso en México* (1928) nace de la atracción que despierta en la conciencia de los españoles la crisis mexicana de los "años veinte" y Sender, a decir de Valle-Inclán, prologuista del libro, intenta dar una amplia visión para que se pueda tener en nuestro país unos conocimientos previos para situar las informaciones que llegan del otro lado del Atlántico.

Inicia el libro destacando los valores peculiares de los pueblos aborígenes y los problemas sociales que plantea una evangelización dedicada más a la imposición de un rito externo que a la difusión del auténtico sentido filosófico y moral de la vida cristiana. Sin embargo, lo que realmente atrae al autor son los acontecimientos del

siglo XX, especialmente a partir de la Constitución de 1917, cuando el Estado intenta someter el poderío económico de la Iglesia encontrándose con la oposición de los eclesiásticos mexicanos apoyados —son palabras del mismo Sender— “por los católicos norteamericanos que poseían la mayor parte de las acciones petrolíferas”.

El libro, analizado desde una óptica mexicana pecará, sin duda, de superficial, pero puede verse el entusiasmo que despierta en el escritor un pueblo que intenta afrontar abiertamente la problemática religiosa, aspecto fundamental para el primer Sender a la hora de poner las bases de una nueva sociedad —mito soñado por numerosos intelectuales de aquellas fechas— en la que el hombre ha de poseer los valores naturales en su prístina forma como puede verse en la parte final de la novela *La noche de las cien cabezas*.

LA tónica dominante de la literatura de los “años veinte” en España es el afán que muestran los jóvenes literatos por incorporarse a las innovaciones formales que se estaban desarrollando en el resto de Europa. El libro *Las literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre, es un escaparate a las últimas tendencias y, por otra parte, *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset, aunque sean unas reflexiones sobre unos síntomas, fomenta la eclosión de una literatura que va a tener en Revista de Occidente un importante órgano difusor tanto a través de la revista como de la editorial.

El movimiento vanguardista es la expresión de una juventud burguesa disconforme con su misma sociedad y que, pese a su aparente carácter destructor, acaba por ser asumida por la misma burguesía de que procede. La deshumanización, la actitud lírica ante la vida, la exaltación del mundo técnico, la importancia de lo juvenil, la búsqueda de la originalidad y otras características confluirán en una concepción esteticista de la obra de arte en la que, incluso con su carácter iconoclasta, predomina un sentido lúdico como ya vio Antonio Machado en 1927.

No todos los jóvenes se refugian en un esteticismo cómodo y alienador; muchos son conscientes de que el mundo está en un proceso de transformación y quieren colaborar en él. En este sentido hay que destacar la labor de unas editoriales que a partir de 1927 se dedican a la difusión de estudios teóricos sobre el marxismo al tiempo que dan a conocer una literatura realista en la que la problemática humana ocupa la parte primordial. Estos narradores, en su mayor parte rusos, son los modelos a seguir por unos jóvenes que encuentran primero en la revista *Posguerra* y luego en *Nueva España* el modelo del intelectual comprometido con la defensa del pro-

letariado y que conlleva, además, un concepto distinto de cultura al sostenido por los defensores de las "minorías rectoras" y "la aristocracia de los mejores".

Sender sintoniza pronto con esta concepción del intelectual; prueba de ello es un manifiesto en el que aparece su firma solicitando el compromiso de los jóvenes escritores españoles con la hora difícil que les ha tocado vivir; por esto no es de extrañar que su narrativa vaya desde el principio por unas coordenadas en las que pretende unir ciertos hallazgos formales propios de la vanguardia con una temática que se caracteriza por su honda preocupación por el hombre en sí y su circunstancia; por lo que Sender, desde su postura ideológica, nos lleva a un rechazo total de la burguesía, principal responsable de la degradación de los valores humanos en la sociedad de su tiempo. Es conveniente insistir en este rasgo clave de la narrativa de Sender —la preocupación ética por el hombre en sí— pues le posibilita esa transcendencia que da a su narrativa pasaporte a la universalidad tan poco frecuente en los escritores españoles mucho más dados a lo específicamente local.

En *Imán*, la novela sobre la guerra de Marruecos, no son los avatares bélicos de un conflicto colonial lo fundamental de la obra, sino que Sender, partiendo de un caso individual quiere mostrar el proceso de degradación a que es capaz de conducir la sociedad burguesa, proceso que alcanza su punto culminante cuando el protagonista desconoce su propia identidad; su caso no es para menos: los sufrimientos en la defensa del blocao, su muerte hecha presencia en la de los compañeros que caen a su lado, el hambre, la sed, los trabajos cuando está prisionero y, como broche final, la comprensión de que es objeto cuando, tras fugarse, se reincorpora a la vida del cuartel. De su personalidad aniquilada nos dice el novelista, "Viance no tiene otras simpatías que las de un vegetal por la luz, el agua y la tierra".

Las razones que le impulsan a vivir desaparecen; primero es la muerte del sargento al que odiaba —adviértase lo deleznable de la situación— y después, cuando es licenciado y regresa a casa, se encuentra con que el pueblo en que había transcurrido su infancia reposa bajo las aguas de un pantano. Las perspectivas vitales para Viance son desoladoras; es el destino, trágicamente acentuado en una particularización, de aquellos "gloriosos soldados", a decir de la prensa patrioter, que habían defendido el honor nacional.

Si a tal estado es capaz de llegar una sociedad, al proletariado, del que procede la sangre derramada, no le queda otra alternativa que destruirla. La mística revolucionaria y su represión por parte de la sociedad son los ejes sobre los que se asientan obras como *O. P.*, *Siete domingos rojos* y *Viaje a la aldea del crimen*.

En estas obras late con fuerza el conflicto burguesía-proletariado, reflejo literario del que se desarrollaba en la España de los "años treinta". Sender, al escribir desde una perspectiva pro-proletaria, nos muestra las reivindicaciones obreras, los métodos con los que se intenta superar unas estructuras económicas ancestrales para dar paso a una sociedad igualitaria en la que renacerían los auténticos valores naturales.

En *O.P.*, la novela de la cárcel, aparece la represión a que son sometidos los presos políticos sin que por ello su rebeldía quede domada pues ni con la muerte de los activistas puede desaparecer al hacerla flotar simbólicamente el autor en el viento. En el *Viaje* puede verse la pésima situación del campesinado andaluz y el intento de los anarcosindicalistas de implantar por la vía pacífica el comunismo libertario con la ingenua confianza de que los propietarios accederían a ello sin resistencia; intento que no pasa de una aventura que termina en masacre.

Mientras las dos obras anteriormente aludidas participan mucho del reportaje hasta el punto de que el autor subtitula el *Viaje* (Documental sobre Casas Viejas), *Siete Domingos rojos* es una novela en la que el autor inventa un mundo para interpretar el anarquismo madrileño; resalta con especial énfasis dos aspectos, la disconformidad con el sistema republicano por lo que los personajes caminan hacia la destrucción del orden burgués por la vía de la acción directa —huelga general— y su incapacidad para abordar la organización de la nueva sociedad con unas estructuras políticamente coherentes.

Esta novela nos muestra indirectamente el distanciamiento de Sender de los grupos anarquistas con los que hasta esa fecha había colaborado activamente, al tiempo es la confesión de la admiración profunda por quienes animados de una mística revolucionaria son capaces de gestas heroicas que, con frecuencia, acaban en la inmolación, rasgo altruista difícilmente igualable.

El año 1933 significa el principio del acercamiento de Sender hacia posiciones comunistas, sin que en ningún momento llegue a afiliarse al partido. Realiza un viaje a Moscú y al despedirse escribe una carta a la Unión de Escritores Revolucionarios que publicaría la revista *Octubre* en sus números 4-5; en ella leemos, "Después de todo lo que he visto no hay razón para que un intelectual esté indeciso. En las trincheras hay un uniforme y un fusil más. Al llegar aquí era un intelectual. Hoy es un soldado del frente de lucha y de la edificación socialista el que os deja". Testimonio inequívoco de la nueva orientación ideológica y de la retórica al uso. Las purgas de Stalin y la actuación de los soviéticos en la guerra civil española le alejaría definitivamente del círculo ruso para acabar convirtiéndose

dose con el paso de los años, ya en el exilio, en un cantor del *american way of life*.

Con ese aire combativo que vejamos más arriba guarda cierta relación esa alucinante novela titulada *La noche de las cien cabezas*, en la que a través de un humor sarcástico se sale del realismo externo para indagar en determinadas ruindades de la burguesía, pero lo notable es que Sender partiendo de los aspectos tópicos criticados por el proletariado consigue un profundo análisis de la condición humana que revela la capacidad de penetración de la que tendremos cumplidas pruebas en sus novelas posteriores.

Por *Mr. Witt en el Cantón* recibió Sender el Premio Nacional de Literatura otorgado por un jurado en el que figuraban Pío Baroja y Antonio Machado entre otras personalidades; esto quiere decir que su autor es reconocido como narrador de primera fila sancionando así las autoridades académicas la amplia difusión de sus novelas entre las que destacaba *Imán*, traducida ya a ocho idiomas.

La conciencia atormentada de Mr. Witt, un inglés afincado en Cartagena, casado con una española más joven que él, es el eje en torno al cual gira la obra. La pareja se encuentra inmersa en medio de un proceso revolucionario en plena efervescencia, la secesión cantonal históricamente ocurrida durante la I República española.

Se advierte, pues, un cambio importante en la narrativa de Sender; se aleja de las circunstancias que rodean su vida para analizar el comportamiento de unos seres humanos durante una revolución, con lo que lo psicológico adquiere una importancia que el autor había desdeñado en sus novelas anteriores, al tiempo que lo amoroso —ya presente en *Siete Domingos rojos*— cobra mayor relevancia y está finamente entretejido con lo revolucionario.

La problemática amorosa está enclavada en dos triángulos cuyos vértices son Mr. Witt, Milagros y Froilán Carvajal en el primer caso y por Colau, como sustituto de Carvajal, en el segundo. El inicial corresponde a una cota emotiva que se desarrolla en el pasado y que se recupera gracias al interés que siente Mr. Witt, próximo al climaterio, por conocer a fondo hasta donde llegaron las relaciones de su esposa, Milagros, con Carvajal, primo de ella; recuperación que viene exigida por los remordimientos que siente el inglés por haber contribuido, por omisión, a la muerte del primo de su esposa en un momento en que se deja llevar por los celos. Se libera de ese tormento mediante la confesión del hecho a su esposa, pero esto produce un distanciamiento entre ambos mucho más acusado por la diferente actitud que adoptan ante la revolución que les envuelve; mientras él se mantiene en un plano racional, ella se entrega a la causa popular al tiempo que siente un vivo interés por uno de los líderes, Colau.

Del proceso histórico de Cartagena Sender muestra tanto la precaria situación de los barrios obreros, su incorporación a la lucha armada, su anarquismo en la forma de conducir el cantón, como el aspecto político de los hechos, la disconformidad de los dirigentes con el gobierno de Madrid, las diferencias entre civiles y militares sobre la organización de la defensa, el asedio de la plaza y las perspectivas de una derrota inminente.

Quizá uno de sus mayores méritos resida en el equilibrio que ha sabido conferir al relato de modo que alterna lo ridículo con lo sublime propio de todo proceso revolucionario.

LA narrativa del primer Sender se caracteriza por algo que después será una constante de toda su obra, un realismo de amplios vuelos. Quiere indagar la realidad del ser humano, de ahí que se pueda hablar como lo ha hecho Julia Uceda de un "realismo de esencias". Pero como la condición humana es algo difícilmente asible, es preciso interpretarla por los medios más diversos, de ahí que Sender recurra a lo onírico, a lo fantástico, a lo mágico e incluso a lo alucinante de forma que consigue una dimensión nueva de la realidad aparte de que estos elementos cumplen una función estética.

Igualmente realista es la expresión, pero no se queda en la simple transcripción del habla popular, ni en la incorporación de regionalismos... sino que procede también a una elaboración artística del lenguaje consiguiendo una gran calidad literaria lo que no siempre sucede en las novelas de corte social que proliferan durante la II República española. Hay en el lenguaje de Sender una estrecha relación con el de otros miembros de su generación aunque les aleja la diferente concepción de la obra literaria.

Es, pues, el primer Sender prototipo del intelectual que pone su arte al servicio del movimiento obrero; pero es también en cuanto escritor, el prototipo de intelectual de avanzada pues cumple sobradamente los requisitos que Díaz Fernández pidiera en su ensayo *El nuevo Romanticismo*, "la verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento". Esto lo cumple Ramón J. Sender en su obra anterior al exilio como lo reconoció una de las figuras cumbres de la crítica española, hoy injustamente postergada, Rafael Cansinos-Assens en una serie de artículos publicados en la *Libertad* en 1933.

El que no haya sabido permanecer en la avanzada es algo perfectamente humano. Ya Antonio Machado hizo referencia por medio de su Juan de Mairena a lo difícil que es estar a la altura de las circunstancias.

A PARTIR DE ESTE NUMERO "CUADERNOS AMERICANOS"
PUBLICARA UNA LISTA DE LOS LIBROS Y REVISTAS
RECIBIDOS RECIENTEMENTE

Nota de la Redacción

"El tema de la fuerza de la sangre", por Elisa María Ciavarelli Editado por José Porrúa Turanzas, S. A., Madrid 3, España.

"El movimiento obrero venezolano 1850-1944", por Julio Godio. Editorial Ateneo de Caracas. Caracas, Venezuela.

"Diccionario de la Literatura Ecuatoriana", Tomos I al V, por Franklin Barriga López y Leonardo Barriga López. Casa de La Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, Ecuador.

"Cahiers des Ameriques Latines", Nos. 16, 17, 18 y 19, Serie Sciences de L'Homme, Publicados por Centre National de Recherche Scientifique del Institut des Hautes Etudes de l'Amerique Latine París, Francia.

"Declaración de amor a las ventanas", Poemas, por Guillermo Martínez González. Ediciones Puesto de Combate, Bogotá, Colombia.

"La narrativa de María Luis Bombal: una visión de la existencia femenina" y "Mujer y sociedad en América Latina", por Lucía Guerra-Cunningham. (Editorial Playor, Madrid, España y Editorial del Pacífico en Irvine, California, respectivamente)

"La llegada", por José Luis González. Colección Contrapuntos, Joaquín Mortiz, México, D. F.

"La abolición de la esclavitud en Popayán 1832-1952", por Jorge Castellanos. Universidad del Valle, Cali, Colombia.

"Costumbrismo y Folletín. Vida y obra de Antonio Flores", Vol. III, Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, España.

"Castiglione y La Araucana. Estudios de una influencia", por Juan María Corominas, José Porrúa Turanzas, Madrid, España.

PLAGIO II, por Ulalume González de León. Edit. Joaquín Mortiz, México, D. F.

"La Mudanza", por Vicente Leñero. Serie Teatro del Volador, Joaquín Mortiz, México, D. F.

"Figuraciones en el fuego". por Antonio Delgado, Joaquín Mortiz México, D. F.

"La costa", por Jorge López Pérez, Joaquín Mortiz, México, D. F.

**Se terminó de imprimir este libro
el día 5 de marzo de 1981, en
los talleres de la Editorial Libros de
México, S. A., Av. Coyoacán 1035,
México 12, D. F. Su tiro consta de
1 500 ejemplares.**

N U E S T R O T I E M P O

Raúl Cardiel Reyes
José Rojas Garcidueñas

La muerte del hombre.
Raúl Cardiel, estudioso en varias disciplinas.

PREMIOS NACIONALES, 1980

Fernando Solana

Elogio de los Premios Nacionales de 1980.

José Luis Martínez

Hay una página que todavía no escribo.

Carlos Orozco Romero

El arte como búsqueda y rebelión.

Leopoldo Zea

La Filosofía es siempre compromiso.

Guillermo Soberón

Aprender y enseñar la Ciencia.

Rafael Pérez Lobo

Para una crónica del plagio en Literatura.

La Búsqueda del desterrado en Noticias del Extranjero de Pedro Lastra. NOTA por EMILIO BEJEL

AVENTURA DEL PENSAMIENTO

Juan Pedro Barricelli
Nöel Salomón

La Celestina y la naturaleza del mal.
La descripción de Tucumán en Facundo de D. F. Sarmiento (Fuentes y originalidad creativa).

Porter Conerly

Cinematógrafo y el realismo crítico de Carranque de Ríos.

Romualdo Brughetti

El hombre argentino a través de las Artes Plásticas.

Jorge Guillermo Llosa

Magia, mito y razón.

PRESENCIA DEL PASADO

Sol Bonifaci
Rafael T. Rodríguez

Las Serranas de Tirso.

Los Estados Unidos en el pensamiento de Sarmiento y Martí.

Luis Lorenzo-Rivero

La corrida en *Pan y Toros*, Goya y Larra.

DIMENSION IMAGINARIA

Antonio Sacoto

El bandolero o revolucionario en la nueva novela ecuatoriana de denuncia.

Juan Armando Epple

José Donoso y la crisis del "Orden de las familias".

María Herrera-Sobek

La mujer traidora: arquetipo estructurante en el corrido.

Fulgencio Castañar

Apuntes sobre Ramón J. Sender.